



ნოვაკრთია:



მთებრიკა	ვერე თოფურნიძე — ხედოვნიკა კოვტოვი ღიკოვნიკა	2	
	ღანაშაური ხედოვნიკათ სანგაროში	72	
	ღალი ცერევიძე — ტრადიციისა და ინფორმაციული ტრადიციის	138	
არქიტექტურა	მარია მელალოვიძე — მეცნიერული-მედიკალური ხელოვნების განვითარების მნიშვნელობის	16	
	თამარ ზურაბიანი — ქართული საფორტალონო კონსტრუქციის	25	
მუსიკა, კორეოგრაფია	ზაქარია ჭავჭავაძის სახელობის ქართული სახელობის	31	
	ნატო ზუგდიძე — განხილვა	33	
	გვანტა ლეონიძე — ქართული საფორტალონო კონსტრუქციის განვითარების კვლევის ტრადიციის ქართული	36	
თეატრი	მუსიკისმცოდნეობა	129	
	ნატო ზუგდიძე — მელოდრამა	60	
	ნათელა არევიძე — თეატრის ისტორია — სპეციალური ისტორია	50	
	გვანტა ზურაბიანი — „მელოდრამა მნიშვნელობის მნიშვნელობის“	55	
	მერაბ გვანტა — სახელოვანი უფლისწულის სახელოვანი ძეგლი	84	
	ნოდარ ზურაბიანი — სამხარო თეატრალის თეატრი	96	
	ილიან ვოლფგანგ ვოლფ — მოდერნიზმის განვითარება (პიესა)	101	
	სახეობრივი ხედოვნიკა	ნანა ყიფიანი — მუსიკის ხეობის მნიშვნელობის ხედოვნიკა	44
		ნატო ვაჭაძე — მნიშვნელობისა და თანამედროვეობა	65
		კინო	ირაკლი მჭედლიძე — სინემა-დოკუმენტი მნიშვნელობის განვითარების
თამარ ჩახვაშვილი — თანამედროვე კინოს განვითარების უახლესი ქართული კინო	166		

ხელოვნება როგორც ღირებულება

აქნა თოფარიძე

ხელოვნების ღირებულებითი რაობის ან ხელოვნების როგორც ღირებულების პრობლემის გადაწყვეტა ეფუძნება იმ თვალსაზრისს, რომ ხელოვნება, ესთეტიკური და მშვენიერი იგივეობრივი ცნებები არიან, რადგანაც ესთეტიკური „მთლიანად ანხორციელებს თავის თავს მხოლოდ ხელოვნებაში“. (ბახტინი).

ხელოვნება არსებითად განსხვავდება „მატერულის“ ცნებისაგან, რომელიც იმ ტექნიკურ საშუალებებსა და მატერიას გულისხმობს, რომელთაც იყენებს შემოქმედი ნაწარმოების „გარე სახის“ შექმნისას. მაგრამ ნაწარმოების „გარე სახე“, მისი გრძობადი ფორმა პრინციპში მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულების „მატარებელია“, მისი თავისებური „ხილია“, რომლითაც აღქმელი აღიქვამს მას და არა თავად ღირებულებას. ხელოვნებისეული ღირებულება არ არსებობს როგორც გარე სამყაროს ობიექტი; მას მხოლოდ იდეალური, გონითი არსებობის სტატუსი აქვს, ანუ ის მხოლოდ მნიშვნელობს და მისაწვდომია ინტუიციისათვის.

ამგვარად, ესთეტიკური ღირებულების უოფიერება მდგომარეობს იმ მნიშვნელობაში, რომელიც მისი აღქმისას იზადება; ამიტომ ის არა მარტო არაგრძობადია, არამედ პრინციპში „უსაგნოა“, მაგრამ არა უშინაარსო. „სილამაზე, — ამბობს გოეთე, — არის პირველფენომენი და თავად არასოდეს არ მოკვეცემა მოვლენებში. მაგრამ მისი ანარეკლი ჩანს შემოქმედებითი გონის ათასნაირ კმნილბებაში; სილამაზე ისევე მრავალსახოვანია, როგორც თვით ბუნება“ (И. П. Экерман, Разговоры с Гете. Академик, 1934, с. 699).

ხელოვნება პოლიფუნქციურია და ამდენად ის შეიძლება განვიხილოთ მისი სხვადასხვა ფუნქციის ასპექტში — შემეცნებით, ზნეობრივ, აღმზრდელობით, სოციალურ-პოლიტიკურ და ა. შ. და ყველა მათგანის არსი შედარებით ადვილად გამოითქმება ცნებათა საშუალებით. სულ სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე მაშინ, როდესაც გვჭირდება ხელოვნების ძირითადი ფუნქციის განსაზღვრა. ეს ფუნქცია კი წარმოადგენს მის უნარს გამოიწვიოს ჩვენში საყოველთაოობის მქონე „მოწონება“, თუ ტკბობა და ამავე დროს ეს მოწონება უნდა მოკლებული იყოს რაიმე ინტერესს, იქნება ეს უტილიტარული, შემეცნებითი, ეთიკურ-რელიგიური თუ სხვა ინტერესი.

ამგვარად, ესთეტიკური ღირებულება არის ის, რაც აუცილებლობით მოსწონს განვითარებულ ესთეტიკურ ცნობიერებას და რაც სრულიად განსხვავებულია ხელოვნების სხვა ფუნქციებისაგან. ხელოვნება სიკეთისა და სიბოროტის მიღმა დგას, მასზე არ ითქმის, რომ ის კეთილია ან ბოროტი, ზნეობრივია თუ არაზნეობრივი, ამაღლებულია თუ მდაბალი. ხელოვნება განსხვავდება იმ „მშვენიერისაგან“, რომელსაც ესთეტიკაში აღნიშნავენ ხოლმე ცნებით „მშვენიერი“ და უპირისპირებენ მას „უმგვანოს“; აქ საქმე გვაქვს იმ შემთხვევასთან, როდესაც ამ ცნებებში ნაგულისხმევია მათი ზნეობრივი შინაარსი, ადამიანთა ხასიათის სპეციფიკა და სხე.

ხელოვნებაში ყველაფერი მშვენიერია: რჩარად III და მაკბეტი, გობსეკი და

ვოლტერნი, ლუარსაბ თათქარიძე და კაროენა; თითოეული მათგანი ისევე მშვენიერია როგორც რომეო და ჯულიეტა ან ტრისტანი და იზოლდა. ის, რაც უმგვანოა, არც ესთეტიკურია. ადამიანმა შეიძლება შექმნას ნაწარმოები, რომელსაც ექნება შემეცნებითი, მორალური, პუბლიცისტურა ან სხვა მნიშვნელობა, მაგრამ თუ მას არ გააჩნია ესთეტიკური ღირებულება, ის ვერ მიეკუთვნება ხელოვნებას.

ხელოვნებას ყოველთვის „იძულებითი“ ხასიათი აქვს. ის გვაიძულებს რათა მოვიწონოთ იგი და ვცნოთ მშვენიერად. როგორც ითქვა, აღნიშნულ მოწონებას საყოველთაო ხასიათი აქვს და ის დამოუკიდებელია სხვადასხვა ეპოქის, ეთნოსის თუ კლასის სუბიექტური გამოცენებისაგან. რამდენიმე ათასწლიანი წელი გავიდა „გილგამეშის“ ან ნეფერტიტის შექმნის შემდეგ, მრავალი საუკუნე რუსთაველის პოემისა და „ღვთაებრივი კომედიის“ დაბადების შემდეგ, მაგრამ მათი ესთეტიკური ღირებულება უცვლელი რჩება.

რა თქმა უნდა, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ისტორიის გრძელ გზაზე ადამიანების გამოცენება იცვლება; არ გამოირიცხება აგრეთვე თითოეული ადამიანის ინდივიდუალური გამოცენებაც, მაგრამ ესთეტიკურის აღქმის გარკვეული დონის შემთხვევაში ყველა იძულებული იქნება სცნოს, რომ ნაწარმოები „გენიის“ (ე. ი. ნიჭის მქონე ავტორის) მიერაა შექმნილი, როდესაც ხდება შემოქმედების ვაკიცხვა ან საერთოდ მისი უარყოფა, ჩვენ საქმე გვაქვს ხოლმე არა ესთეტიკური, არამედ სხვა კრიტერიუმის გამოყენებასთან (მაგ. შექსპირის ტოლსტოისეული ან ვოლტერისეული შეფასება).

ზემოთქმული მოწმობს რომ ხელოვნებას ობიექტური და ავტონომიური ონტოლოგიური სტატუსი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ მისი „ყოფიერება“ არსებობას იძენს მხოლოდ აღქმულ სუბიექტთან მიმართებაში და მხოლოდ მის ინტუიციამი, ე. ი. წარმოიშობა რაღაცა შეიქვსე გრძნობის წყალობით (როგორც ამბობენ იაპონელები „სულის ყურითა და თვალით“).

ცნება „გონი“, მტკიცედაა შემოსული დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მეცნიე-

რულ და ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც. შეიძლება ითქვას, რომ სამყარო, რომელშიც ცოცხლობს ადამიანი — გლდნიერი ღირებულებათა სამყაროა. სამყაროსთან ღირებულებითი მიმართება მხოლოდ ადამიანს ახასიათებს, რადგანაც ცხოველს ამგვარი მიმართება არ გააჩნია, მას გონი არა აქვს. მხოლოდ ადამიანი მიზანმიმართულად ასავნობრივებს თავის თავს შინაგან და გარე სამყაროში და ანიჭებს ღირებულებას არა მარტო მის მიერ შექმნილ სამყაროს, არამედ ბუნებასაც.

დღეს, ცნება „გონი“ თითქოს ცხადი და გასაგებია, მაგრამ სინამდვილეში ის მაინც გარკვეულ საიდუმლოებას შეიცავს. ბოლომდე გაურკვეველი რჩება, თუ რით განსხვავდება გონი სულისაგან, ცნობიერებისაგან ან დისკურსიულ გონებისაგან და სად უნდა ბუდობდეს იგი.

„პრაქტიკული გონების კრიტიკაში“ კანტი წერს: „ორი რამ ავსება სულს მუდამ ახალი და მით უფრო ძლიერი გაკვირვებით და მოკრძალებით; რაც უფრო ხშირად და დაბეჯითებით ვაზროვნებ მათზე; ესენია ვარსკვლავიანი ცა ჩემს ზემოთ და მორალური კანონი ჩემში“. მართლაც ჯერარსის ხმა მოდის საიდანაც „შიგნიდან“ და „გვიბრძანებს“ ხოლმე — მოიქეცი ასე და არა სხვანაირად. ჩვენ შეიძლება არ დავემორჩილოთ მას, არ გვეყოს ნებისყოფა მისი ბრძანების განსახორციელებლად, მაგრამ მისადმი დაუმორჩილებლობა ჩვენში ან ტანჯვას იწვევს ან დარდს.

ჯერარსობის წყარო გონია, რადგანაც ის ჩვენშია და თავისუფლებასთან არის დაკავშირებული, თავისუფლება კი მხოლოდ ადამიანს აქვს. როგორც ჰეგელი ამბობს „გონის უმაღლესი განსაზღვრება“ თავისუფლებაა. (Гегель, Сочин. т. XII, М. 1938, с. 101). ბერდიაევი კი წერს „გონი არის თავისუფლება და თავისუფლება არის გონი“ (Н. Бердяев, Самопознание, М., 1990, с. 59). ცხადია — გონის მახასიათებლებში პირველ რიგში დგანან ნება და გრძნობები. მხოლოდ თავისუფალ ნებას დაწინაურებულ ან აშლილ გრძნობებთან ერთად შეუძლიათ პასუხი გასცენ ჯერარსის ბრძანებას — მიიღონ ან უარყონ ის; სწორედ ამიტომ ადამიანთა შინაგანი სა-

საკრებელი
სტრუქტურა
ბუნებრივობა

მყარო კონფლიქტურია და მუდამ ორი დაპირისპირებული ძალის — მისი კეთილი და ბოროტი საწყისების — ბრძოლის ასპარეზს წარმოადგენს.

გონის სტრუქტურის გასაგებად და მისი ადგილსამყოფელის მოსაძებნად ორიენტირები კ. იუნგის არქეტიპების კონცეფციაში უნდა ვეძიოთ. არქეტიპების მსგავსად გონი ჩვენი არაცნობიერი ფსიქიკის თანშობილი სტრუქტურის მრავალსახეობას გულისხმობს; ისინი, საფიქრებელია, მდებარეობენ არაცნობიერის იმ უღრმეს შრეებში, სადაც იუნგი არქეტიპებს ათავსებს; მათ გვერდით ან „მათ შიგნით“ ცოცხლობს გონი. გონის არსისათვის, იუნგის თქმით, დამახასიათებელია პირველყოფლისა მოძრაობის და მოქმედების სპონტანური პრინციპი; შემდეგ — იმ სახეთა თავისუფალი შექმნის უნარი, რომლებიც გრძობადი აღქმის მიღმა მდებარეობენ და მესამე — სახეებით ავტონომიური და სუვერენული მანიპულაცია (C. G. Jung, *Bewusstes und Unbewusstes*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 98).

ღირებულებათა იერარქიულ შკალაში უნდა გამოვყოთ ოთხი უმაღლესი ღირებულება: სიკეთე, მშენიერი, ჭეშმარიტება და რელიგიური ღირებულება (დამოუკიდებლად იმისგან თუ რა ღვთაებრივ ძალას აღიარებს იგი ღირებულებად — წარმართულს, ქრისტიანულს, მაჰმადიანურს თუ სხვას). მთავარია აქ ის, რომ ყოველი მათგანი ადამიანური ფსიქიკის თანშობილ პირველფორმათა სტრუქტურას წარმოადგენს, გულისხმობს თავისუფლებას და ე. ი. ყველა მათგანისთვის დამახასიათებელი საერთო სტრუქტურით გვევლენება. მაგრამ ამავე დროს ყოველ მათგანს აქვს საკუთარი სპეციფიკა — სპეციფიკური ონტოლოგიური სტატუსი და სპეციფიკური ღირებულებითი მიმართება შემფასებელ სუბიექტსა და იმ ობიექტს შორის, რომელსაც ის ღირებულებას ანიჭებს.

აღბად, გარკვეული აზრით, ყველაზე ადვილად „გასაგები“ ან „წარმოსადგენი“ რელიგიური ღირებულებაა, რადგანაც ის მიეკუთვნება ღვთაებრივ ძალას, რომელიც ჩვენს გარეთ არის, რომელიც ტრანსცენდენტურია და რომლის მოთხოვნათა

ასბოლუტურ ჭეშმარიტობაში ამდენად ჩვენ უჭვი არ გვეპარება, თუმცა დამერჩობის სახე, მისი რაობა, იღუმალებით მოსილი რჩება.

პრინციპში „ურწმუნო“ ადამიანი არ არსებობს. წარმოშობის მომენტიდან ადამიანი როგორც ასეთი, მორწმუნე იყო, რასაც მოწმობენ პრიმიტიული რელიგიური კულტები. თუმცა მათი პრიმიტივისში არ ნიშნავს მათი პირველფორმის პრიმიტივისშს. რელიგიური ღირებულების პირველფორმა გულისხმობს, რომ განვითარების მალს საფესურზე ურწმუნო ადამიანთა არსებობა არის ფსიქიკის თავისებური გადახრა მთავარი ფზიდან და ამდენად პოტენციურად ყველა ადამიანი შეიძლება იქცეს მორწმუნედ, რისი მრავალი მაგალითი არსებობს ისტორიაში (თუ რა მწვავედ რეაგირებს ცნობიერება არაცნობიერის შემოტევაზე, კარგად შეტყველებს პირანდელოს ნოველა „ავე მარია ბობიო“, სადაც მის ურწმუნო გმირს მოულოდნელად მოეკლინება მისთვის უცნობი მეორე „მორწმუნე მე“). გონის სამფლობელოს ძიება ფსიქიკაში, ფსიქიკიდან და ე. ი. სუბიექტიდან ამოსვლა, სრულიად არ ნიშნავს ფსიქოლოგიზმს, იძებნება ცნობიერების ამ სიტყვის ფართო გაგებით ტრანსცენდენტალური სტრუქტურები. ფსიქოლოგოზმთან იმ შემთხვევაში გვაქვს საქმე, როდესაც ჩვენ გამოვდივართ სუბიექტიდან და მისგან მოვდივართ ობიექტთან. მაგრამ ფსიქიკას სომ თავისი ობიექტური ონტოლოგიური სტატუსი აქვს; ის ამ ასპექტში „ობიექტია“, რომელზეც თავის შედას სუბიექტი მიმართავს.

აღნიშნული მიმართება თავისებურია. სუბიექტი აქ ორ როლში გვევლინება: ერთი მხრივ იგი „სუბიექტია“, მეორე მხრივ კი — „ობიექტი“ და „სმა“, რომელიც ესმის სუბიექტს, ამ „ობიექტში“ იბადება, მისგან მოდის. ამგვარი მიმართების თავისებურება ისიცაა, რომ ის სპეციფიკურ დიალექტიკას — „ურთიერთში გადასვლის“ დიალექტიკას ქმნის, რომელიც გამოირცხავს სუბიექტისა და ობიექტის დაპირისპირებას და ბრძოლას. მათი დიალექტიკა განსხვავებულია დიალექტიკა (კროჩე) არის. ამდენად

გონის რაობის გადაწყვეტის გზის ძიება არის არა ფსიქოლოგიური აღწერის ცდა, არამედ თავისებური მეთოდის პრობლემისადმი გამოყენების ცდა.

აღნიშნული თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ მე ამოღებვარ პოსტულატიდან თუ აქსიომიდან, რომელსაც აქვს უმაღლესი ხარისხის სიცხადე ან თვალნათლივობა: ჩვენს შინაგან სამყაროში არის რაღაცა ძალა, რომელიც გვაძოლებს ვცნოთ იგი ჭეშმარიტად არსებულ, საყოველთაო და აუცილობლობის მქონე ფენომენად, რასაც ცხადყოფს როგორც მორალური, ასევე ესთეტიკური ღირებულების აღქმა.

მიუხედავად იმისა, რომ არქეტებში ბუღბენ არაცნობიერის სფეროში, იუნგი შემოქმედებით პროცესში, ფსიქიკაში რაღაცა ზეადამიანური ძალის მოქმედებას უშვებს. ვიზიონერულ შემოქმედებაზე მსჯელობისას (მისი მიაკალითა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი) ის აღნიშნავს, რომ მისი საგანი მის საზღვრებს მიღმა დევს. ამ საგანს აქვს ჩვენთვის უცხო არსი და წარმოდგება იგი წინააღმდეგობრივ საუკუნეებიდან ამ ზეადამიანური ბუნების მქონე სამყაროებიდან. ის, განაგრძობს იუნგი, რასაც მეცნიერება „ფსიქიკას“ უწოდებს და წარმოდგენია როგორც თავის ქალაში მოთავსებული კითხვის ნიშანი — არის საბოლოო ჯამში ღია კარი, რომელშიც დრო და დრო არააღმდეგობრივ სამყაროდან შემოდის თავისი მოქმედებით რაღაცა უცნობი და წვდომისთვის მიუღწეველი...“ (К. Г. Юнг, Феномен духа в искусстве и науке, М., 1922, с. 136). იგივე მოვლენას, ამბობს იუნგი, ვხედავთ წინასწარმეტყველთა ფენომენის განხილვისას (იქვე, გვ. 137). მაგრამ იუნგისეული მინიშნება ხელოვნებაში მეტაფიზიკური ძალის ჩარევისა არის მხოლოდ დაუმტკიცებელი კიბოთეზა, თუმცა ხელოვნების ვიზიონერული ხასიათი ფაქტია და ამ ფაქტს იუნგი ძირითადად უკავშირებს მაინც ფსიქიკის არაცნობიერ სფეროს.

უნივერსალურ არქეტებში იუნგი გულისხმობს კოლექტიური არაცნობიერის სახეებს, რომლებიც ზეინდივიდუალური ბუნების სახეებს წარმოადგენენ და ახა-

სიათებენ ზოგადსაკაცობრიო ფსიქიკას არქეტებების განსაზღვრაში იუნგის ველთვის თანმიმდევრული არაა მის განსაზღვრათა შორის არც რაიმე მკვეთრი წინააღმდეგობა შეიმჩნევა. იუნგი წერს „პირველსავე, ანუ არქეტებში არის ფიგურა — იქნება ეს დემონისა, ადამიანისა ან ამბავისა, — რომელიც მეორდება ისტორიის მანძილზე ყველგან, სადაც თავისუფლად მოქმედებს შემოქმედებითი ფანტაზია“ (იქვე, გვ. 117). ზოგჯერ არქეტები იუნგთან მხოლოდ ფორმის მომცემი ყალიბია, მოდელი ან „ტიპაჟი“, რასაც ძალზე სუსტად განსაზღვრავს თომას მანი, ის წერს: „ტიპიურში ხომ ყოველთვის ძალიან ბევრია მითიური, იმ აზრით, რომ ტიპიური, როგორც ყოველი მითი, არის დასაბამიერი ნიშნები, სიცოცხლის დასაბამიერი ფორმა, ზედროული სქემა, ძველთაგანვე მოცემული ფორმულა, რომელშიც თავსდება თავისუფალი თავის გაცნობიერების პროცესში მყოფი სიცოცხლე და რომელიც ბუნდოვნად ისწრაფვის, კვლავ მოიპოვოს მისთვის ოდესღაც წინასწარმოსაზრული ნიშნები“ (Т. Манн, Сочин. т.9, М., 1950, с. 175). მაგრამ არქეტები იუნგთან არაა ცარიელი ფორმა; პოტენცი-აში ის მაინც ვარკვეული შინაარსის მქონე ფენომენია, თუმცა მორალურად ინდიფერენტულია (არც კეთილია და არც ბოროტი). ის არის ღმერთების ნება ან სიძლიერე, რომლის ზმა ადამიანს ესმის თავის შინაგანი სამყაროდან და ემორჩილება მას. აქ უკვე ნათლად ვლინდება არქეტების შინაარსობრივი მომენტიც, მისი დიფერენცირება კი სუბიექტის საქმეა.

განსაკუთრებული ძალით არქეტების მოქმედება ცხადდება შემოქმედებით პროცესში. ის იბადება „არაცნობიერის უფსკრულებიდან“ (Юнг, Феномен Духа... стр. 148) იუნგს მოყავს კარუსის სიტყვები, რომ შემოქმედის გონი, მისთვის დამახასიათებელი თავისუფლებისა და ცნობიერების სინათლის მიუხედავად, ყველგან უკან იხევს არაცნობიერის წინაშე, ან მასში მყოფი საიდუმლო ღმერთის წინაშე, რომელსაც

იგი მიჰყავს მისთვის უცნობი მიზნისაკენ (იქვე. გვ. 146).

ხელოვნებისეული არქექტივი უნივერსალურ სტრუქტურას წარმოადგენს, მაგრამ ამისდა მიუხედავად ფუნქციონირებს ყოველთვის ინდივიდუალურად და „ავსებს“ თავის ფორმას (თავის თავს) გარკვეული შინაარსით. ვფიქრობ, რომ ესთეტიკურ ღირებულებას ქმნის ურთიერთისაგან განუყოფელი და ამავე დროს განსხვავებული სამი ღირებულებითი სისტემა: უნივერსალური, ინდივიდუალური და შინაარსობრივი.

უნივერსალური, ან **ფორმალური** ღირებულება შემოხსავს ესთეტიკურის სფეროს, ქმნის მის შინაგან სტრუქტურას, მის არსს, რომელიც საერთოა ყველა მისი ფენომენისათვის. ის გარდაქმნის მთელ მისთვის მოცემულ სინამდვილეს ისეთნაირად, რომ გადაჰყავს იგი, ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ახალ ღირებულებით პლანში — განდგომილ და თავის თავში დასრულებულ ყოფიერებაში — სილამაზეში“.

უნივერსალური სისტემა არის ღირებულების მიმკვიში და ამის საფუძველზე ესთეტიკური ობიექტის მაფორმირებელი აქტიობა. ეს ღირებულება ფორმალურია იმდენად, რამდენადაც წარმოადგენს იმ ფენომენის არსს, რომელიც შედის მის მიერ შემოხსავლ სფეროში; მაგრამ მისი „ფორმალურობა“ არ არის სავსებით უშინაარსო, ის ემოციურად „დამუხტულია“ და დინამიკური; შესაძლებელია, რომ ეს ემოციური „დამუხტულობა“ და დინამიკურობა ქმნიან ხელოვნების შემქმნელ მომენტს, იმ „ოდნაე“-ს, რომელზეც ლაპარაკობენ გოეთე, ბრიულოვი, ლ. ტოლსტოი და სხვები და რომელიც ადამიანისათვის მოუხელთებელია. მეცნიერულ ლიტერატურაში, ხელოვნების არსზე მსჯელობისას, ხშირად ლაპარაკობენ ისეთ ფენომენებზე როგორცაა ზომა, პარმონია, სიმეტრია, რიტმი და ა. შ. მაგრამ არცერთი მათგანი ხელოვნებას არ ქმნის.

მეორე ღირებულებითი სისტემა განსაზღვრავს თითოეული ნაწარმოების ინდივიდუალურ ღირებულებას. იგი დაკავშირებულია თითოეული ხელოვნების უნიკალურ ინდივიდუალობასთან, რადგა-

ნაც მას უხდება ყოველთვის თავიდან დაუშუალოდ დაადგინოს ღირებულებითი მიმართება მისთვის მოცემულ არსს. ესთეტიკურ სინამდვილესთან და თავიდან გადაიყვანის იგი ახალ ღირებულებით პლანში. ამის შედეგად თითოეული ნაწარმოების ობიექტური ღირებულება იძენს ხელოვნების პიროვნების განუმეორებელ ანაბეჭდს, რომელიც შექსაირის, დოსტოევსკის, ფიროსმანისა თუ ბახის თითოეული ნაწარმოების და მთელი შემოქმედების გასაღებს იძლევა.

ამრიგად, ინდივიდუალური ღირებულება ემთხვევა მოცემული ნაწარმოების არსს, მაგრამ განსხვავდება სხვა ხელოვნებისეული ფენომენის არისაგან; ისევე როგორც უნივერსალური ღირებულების არსი არ დაიყვანება ზოგად იდეაზე და მისაწვდომია მხოლოდ ინტუიციისთვის. ორივე შემოადინიშნულ ღირებულებით სისტემას, განსხვავებით შემეცნებით, ეთიკურ, პოლიტიკურ და სხვ. ღირებულებათაგან, არ გააჩნია პოლარული „წყვილები“, ე. ი. ანტიღირებულებები (მაგ. ჭეშმარიტება და არაჭეშმარიტება, სიკეთე და ბოროტება, მშვენიერი და მახინჯი და ა. შ. ესთეტიკურის სფეროში ყველაფერი — სიმხანიჯე, ბოროტება და ა. შ. (რინარდ III, ჩიჩიკოვი, სმერდიაკოვი, მეჯღანუაშვილი და სხვ.) — ლაპარაკობს „გამოუთქმელი ტკობის“ (პუშკინი) ენაზე; ის კი, რაც არ ბადებს მშვენიერების გრძობას სხვა ღირებულებით სისტემებს მიეკუთვნება (ეთიკურს, რელიგიურს, პოლიტიკურს და ა. შ.) და მათში შეიძლება იყოს ღირებულება და ანტიღირებულებაც.

ხელოვნების შემქმნელი მესამე ღირებულებითი სისტემა წარმოადგენილია შინაარსობრივი ღირებულებებით. მასში ეზოლობთ ღირებულებითის და ანტიღირებულებითის დინამიკურ პოლარულობას. მათი წყვილებია: მშვენიერი და მახინჯი, ტრაგიკული და კომიკური, ამალღებული და მდაბალი; დანარჩენი შინაარსობრივი ღირებულებანი კი მათ ქვესახეობებს ან მათ სხვადასხვა ვარიანტს წარმოადგენენ. ამ ღირებულებათა წყალობით ხელოვნებაში შემოღის მთელი ცხოვრება თავისი მრავალსახეობით და მნიშვნელობით — ეთიკური, სოციალურ-პოლიტიკური, შე-

მცენებითი და ა. შ. შინაარსობრივი ღირებულებები, ჰირველი ორი ღირებულებითი სისტემისაგან განსხვავებით, წარმოადგენენ ექსისტენციის განზომილების „დუბლტებს“, რადგანაც მშვენიერი და მახინჯი, ტრაგიკული და კომიკური, ამალელებული და მდაბალი დამახასიათებელია ექსისტენციისათვისაც, ე. ი. არა ესთეტიკური, არამედ სხვა სტატუსის მქონე ყოფიერებისთვისაც.

ერთიანი ესთეტიკური ღირებულებითი სისტემის სამი ღირებულებითი სისტემის კავშირი სპეციფიკურია. ისინი ერთდროულად შეურწყმადიც და ამავე დროს განუყოფელნიც არიან. განუყოფელი იმიტომ რომ უნივერსალური ღირებულება მოიცავს ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს, შეურწყმადი იმიტომ, რომ ისინი ფუნქციონირებენ ყოველთვის ინდივიდუალურად, როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის სფეროშიც. მათი კავშირი შეიძლება შევადაროთ ქრისტიანული სამების დოგმატს; ისინი წარმოადგენენ ერთიანი ესთეტიკური ღირებულებების (ერთიანი „ღმერთის“) სამ იპოსტასს, რომლებიც „განუყოფელი“ არიან და ურთიერთისათვის „შედლწევადნი“ („გამტარანი“) და ამავე დროს „შეურწყმად“ ერთიანობას ქმნიან. ე. ი. ინარჩუნებენ თავის თავში „პიროვნულ დამოუკიდებლობას“.

ზემოთქმული ნათელყოფს, რომ იმ მომენტების „ურთიერთგადაბმულობა“, რომელიც ქმნის ესთეტიკურ ღირებულებას, ჩვენი გაგებისთვის ბოლომდე მიუღწეველია. ეს „ურთიერთგადაბმულობა“, როგორც ამბობს ლ. ტოლსტოი, შექმნილია „არა აზრით“, არამედ რაღაცა „სხვიით“ და მისი „გამოხატვა სიტყვებით ყოველად შეუძლებელია“. ამიტომ ვფიქტრობ, რომ ესთეტიკური ღირებულებებისა და მისი „მოწონების“ რაობის პრობლემა აქსიოლოგიის ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს ის ზოგიერთი ასპექტი, რომელიც საფიქრებელია, თამაშობს მნიშვნელოვან როლს ესთეტიკურის „მოწონებაში“.

ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე მძიმე განცდა არის დროის მუდმივი შეგრძნება, რომელსაც ყოველივე სიკვდილისაკენ მიჰყავს და ამ დინების შეუქცევადობის

გაცნობიერება. ჩვენი განვლილი ცხოვრების ყოველი წუთი დატვირთული მრავალი შთაბეჭდილებით, გრძობით და აზრით; მაგრამ ჩვენ ვიბასსოვრებთ ძალზედ მცირეს, წარსულის ადგენა ჩვენს ძალ-ღონეს აღემატება. მას ვაგვიწყებთ შეგნებულად და შეუგნებლადაც, აგრეთვე იმიტომ, რომ მესხიერებას არ ძალუძს შეინარჩუნოს სულის მიერ განცდილი და გადატანილი, რადგან ჩვენ „განვიცდით“ (erleben) ან უფრო ზუსტად, გავედივართ ცხოვრების არა მარტო იმ გზას, რომელიც ვავიარეთ სინამდვილეში, არამედ იმ გზასაც, რომელიც გვსურდა რომ ვაგვევლო და ვთვლით, რომ მისი ვაველა პოტენციურად შეგვეძლო. ამიტომ ველით მის აღსრულებას „ხვალ“, მაგრამ ყველა „ხვალ“ იქცევა „გუშინდელ დღედ“, იკარგება წარსულში და ჩვენ გვეუფლება ჩვენი „მე“-ს ცხოვრების განუხორციელებლობის გრძობა იმიტომ, რომ ყოველ „გუშინდელ დღეში“ იყო არა მთლიანი პიროვნება, არამედ მხოლოდ მისი „ფრაგმენტი“.

რეალურად განცდილი ცხოვრებისაგან განსხვავებით ხელოვნება გარკვეული აზრით „დროის მიღმა“ დგას, ის „გამორთულია“ სიცოცხლის რეალური დინებიდან და ამიტომ მესხიერებისთვის „დაკარგული“ წამების ადგენა არის. ხელოვნებისეულ დროში არ არსებობს „წარსული“, მასში მუფყა „ახლა“, „ამწუთიერი“, მაგრამ ისეთი, რომელიც აერთიანებს შინაგანი სიცოცხლის წარსულს, აწმყოს, და მომავალს. ხელოვნების ამყაროში ჩვენ ვწვდებით ყველა ეპოქისა და ხალხის გრძობებსა და განცდებს — სიყვარულს და სიძულვილს, შურს და ღალატს, მარტოობას და მწუხარებას, წრფელ რწმენას სიკეთისა და სამართლიანობის გამარჯვებაში და ა. შ. დამბოლოს ადამიანთა წამიერი ყოფიერების საზრისის ძიებას, რომელიც ასე ნათლად გამოხატული იყო ჯერ კიდევ „ავილაგამეში“. ამიტომ იმ ადამიანების ცხოვრების განცდაში, რომლებიც ოდესღაც იყვნენ და დღესაც არიან, ამასთანავე არა მათ ანონიმურ ყოფიერებაში, არამედ მათთვის „დაბრუნებულ“ პირადულ უნიკალურობაში „ვცნობთ“ ჩვენივე თავსაც და ამავე დროს თითქოს „ვანხორციელებთ“ სურვილს —

ვიყოთ, როგორც ამბობს უნამუნო, ყოველთვის და ყველგან დროში და სივრცეში, ვიყოთ „მარადიულად“ და „მარადი-სობაში“.

ხელოვნებას აქვს უნარი ძლიოს დროის დინების შეუქცევადობა და ე. ი. თვით „გარე აუცილებლობების“ ყველაზე მძიმე ფორმის ძალა, რომელსაც მოაქვს ყოველივესათვის დავრწყება და სიკვდილი. ამიტომ ხელოვნების აღქმისას თავისებურად სორციელდება პიროვნების თავისუფლება და თვითდამტიკცება მისთვის — პოტენციურად შესაძლებელ, მაგრამ რეალურად არაგანხორციელებულ ფორმაში.

ხელოვნება ანიჭებს თავისუფლებას როგორც მის შემქმნელს, ასევე მის აღმქმელსაც. ის გვანთავისუფლებს არა მარტო იმ სპეციფიკურ გრძობად მასალი-საგან, რომლისგანაც მოცემული ნაწარ-მოები იქმნება (ვისმენტ რა მუსიკას, ამბობს პეგელი, ჩვენ არ გვაქვს თვალწინ ჭერეტის საგანი, არამედ ჩვენ თითქოს ვადევნებთ თვალს თვით სულის მოძრაობას), არამედ ის გვანთავისუფლებს თავისებურად მისი შინაარსისგანაც. ეს უკანასკნელი შედეგება მრავალი შრისაგან, ხოლო ყოველი აღმქმელი ირჩევს იმას, რაც მას სურს. ის ბატონობს განსხვავებული მნიშვნელობის მქონე შინაარსების სამყაროში; იგივე ითქმის ნაწარმოების შემქმნელზე მის მიერ გამოხატულ სამყაროსადმი დამოკიდებულების შესახებ. მოვიყვან ამგვარი თავისუფლების რამდენიმე მაგალითს.

ლ. ვიგოტსკის აქვს ბუნინის მოთხრობის „მსუბუქი სუნთქვის“ ბრწყინვალე ანალიზი. ფაბელის ხასიათი, აღნიშნავს ის, წარმოადგენს „ცხოვრების მღვრიე ნალექს“. ამ ფაბულაში არაა არც ერთი ნათელი წერტილი, რადგან პროვინციელი ქარაფშუტა გიმნაზიელის ოლია შეშერსკაიას ცხოვრება აღმოცენებული ზრწნადი ფესვე-ბიდან, ქმნის სათანადო ამაზრუნენ ფერს და რჩება უნაყოფო. მაგრამ ეს არის მოთხრობა არა ოლიას ცხოვრებაზე, არამედ მსუბუქ სუნთქვაზე. მისი ღირებულებითი მნიშვნელობა მდგომარეობს განთავისუფლების გრძობაში, რომელსაც მოთხრობილი მოვლენიდან ვერ გამოიყვან. მოვლენათა გადაბმულობა აქ იმგვარია, რომ

ისინი კარგავენ თავის სიმძიმეს და გარდაიქმნებიან „ცივი და ნატფი გაზაფხულის“ „მსუბუქ სუნთქვად“ და აღიქმებიან „ცხოვრების ნალექს“ ამეტყველდეს სუნთქვის ენაზე, ავლერდეს როგორც გაზაფხულის ცივი ქარი (Л. С. Выготский. Психология искусства, М., 1968, с. 197—205).

ზაოს სოკუში ვკითხულობთ:

«Над ручьем весь день
Ловит, ловит стрекоза
Собственную тень».

როგორც აღნიშნავს ნ. კონრადი, ეს სოკუ მოვლენისგან განსხვავებული დღეზე, მის სუნთქვაზე, მის სიკაშკაშეზე, ცხელ უქარო ამინდზე — თუცა სწორედ ეს სიტყვები სოკუში არაა.

გავიხსენოთ ინგარდენის მიერ მიცევიჩის „აკერმანის ველები“ ანალიზიც. ინგარდენის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ორგანზომილებიანი ლექსის მეორე ნაწილში გვაქვს სხვადასხვა საგანთა (ველი, მთა, ცა და ა. შ.) და განცდათა გამოხატვა. და უცებ თითქოსდა „ფეთქდება“ გრძობა, რომლითაც საესეა ადამიანი: «Но в пути! Никто не позовет» ეს გრძობა არაა დასახელებული, ის მხოლოდ იგულისხმება მოცემული სამყაროს გამომსახველ სურათში და ე. ი. შეადგენს მის „ფინალს და ღერძს“ (Р. Ингарден. Исследования по эстетике, М., 1962, с. 21—27).

შემოქმედების პროცესში ხელოვანი გარე და შინაგან სამყაროთა საგნებისა და მოვლენებით მანიპულირებაშიც მაქსიმალურად თავისუფალია. გოეთეს სიტყვით, მას „ფიქციების“ გამოყენების უფლებაც აქვს, როგორც ეს გააკეთა რუტენსმა ორმაგი შუქის მქონე ლანდშაფტში. აქ გამოხატული ადამიანები, ცხოველები და ხეების ჯგუფი „ორმაგი“ განათებით არიან წარმოდგენილი, რის შედეგად ხეების ჩრდილი ეცემა მყურებელს, ხოლო ფიგურების ჩრდილები სურათის სიღრმეს. სინამდვილეში ამგვარი განათება წარმოდგენილია. ბუნებაზე „ძალადობის“ გამოყენებით და მასში „ფიქციის“ შეტანით რუტენსმა, ამბობს გოეთე, შექმნა საოცარი სურათი და დამტიკცა, რომ ხელოვნება არ ემორჩილება ბუნებრივ აუცილებლობას, არამედ ხელმძღვანელობს საკუთარი კანონებით (ეკერმანი, ციტირ. ნაწ. 704-705).

ხელოვნების გამათავისუფლებელი ზემოქმედების უნარზე მოგვითხრობს ლუკიანეც. „მკედართა სამყაროში საუბრებში“, სადაც ამ ქვეყნის ყოფილი ძლიერი დასტორიან დაკარგულ სიამეს, მენიძე და დიოგენე მათ დასცინიან, ხოლო ჰერმესი უუბნება ქარონს: „შენ არ იცი ქარონ, რა ადამიანი გადაიყვანე? ადამიანი, რომელიც უსაზღვროდ თავისუფალია!“... ან: ვინმე ფილოსოფოსი ურჩევს მენიძეს: „დაანებე თავი გონის თავისუფლებას და სიტყვის თავისუფლებას, უდარდებობას, კეთილშობილებას და სიცოცხლეს“; მაგრამ ჰერმესი მიუგებს: „პირიქით, შეინახე ისინი; ყველა ეს ნივთი მსუბუქია, მათი გადაყვანა არაა ძნელი და ისინი დაგვეხმარებიან ტბის გადაცურვაში“ (Лукиан, Собр. сочин. т. 1, М.-Л., 1935, с. 621, 597).

ესთეტიკური გონის მაქსიმალურ ხარისხში თავისუფლება განსაკუთრებით ელნიდება მის მიმართებაში მორალურ გონთან, რადგანაც ის ზნეობის მიღმა დგას. მერტიც, ის ზშირად ბოროტებადაც წარმოგვიდგება, რაც შემწიული იყო უკვე ძველი ეთნოსების მიერ. მაგალითად, ბერძულ სტონიკურ მითოლოგიაში სილამაზე უკავშირდება ბოროტებას ექიდანეს სახეში, რომელსაც მშვენიერი ქალის თავი და გველის სხეული აქვს. დოსტოვესკი რომანში „ძმები კარამაზოევი“ ათქმევენებს დიმიტრის: „სილამაზე — ეს სამინული რამ არის! საშინელია იმიტომ, რომ განუსაზღვრელია, ხოლო ვერ განსაზღვრავ იმიტომ, რომ ღმერთმა დასვა ჩვენს წინაშე მხოლოდ გამოცანები, აქ ნაპირები ერთმანეთს შეეყვებიან ხოლმე, აქ ყველა წინააღმდეგობა ერთად ცოცხლობს“. „სილამაზე!... ზოგი გულითა და გონებით მაღალი ადამიანი იწყებს მაღონას იდეალით და ამთავრებს სოდომის იდეალით... ის, რაც გონებას წარმოუდგენია სამარცხეინოდ, გულს მხოლოდ სილამაზედ ეჩვენება... საზარელია ის, რომ სილამაზე არა მარტო საშინელი, არამედ საიდუმლო რამაა. აქ ეშმაკი ღმერთს ებრძვის, ხოლო ბრძოლის ველი კი — ადამიანთა გულში“ (Достоевский, Собр. соч. в 30 томах, т. 14, с. 100). ვასილიკარი კი ისაა, რომ ხელოვნებაში ყოველივე ბოროტი მშვენიერად გვევლინება და იჩვენებს ჩვენში

აუსხნელი მოწონების გრძობას; ვაიხსენოთ თუნდაც კამიუს კალიგულა, სმერდიაკოვის თუ თემურ ლენგის (მარტოლო) სახეები.

თავის მოსაყრდენ თავისუფლებაში და სიხარულის მომტანის როლში, კამიუს სიტყვით რომ ვთქვათ, სიხარული მოაქვს ე. წ. ინტელექტუალურ ფერწერასაც, სადაც ნაცადია რეალობის მის არსობრივ ელემენტებზე დაყვანა და სადაც სინამდვილიდან შენარჩუნებულია მხოლოდ ფერები (А. Камю, Бунгующий человек, М., 1990, с. 78).

ხელოვნება ყოველთვის „ეხმარება“ ადამიანს; როგორც ნიცშე ამბობს, ის გვეძლევა იმისათვის, რათა ჭეშმარიტება არ მოგვეკლას (იქვე, გვ. 75). მართლაც, გარე სინამდვილის „ჭეშმარიტებანი“ გვორგუნავენ და თავის მონებად გვხდიან; გვაწამებს სხვათა შინაგანი სამყაროს შეუღწევადობა, სხვათა გაგების შეუძლებლობა, მაგრამ აქაც ხელოვნება გვეხმარება, რადგანაც ადამიანისათვის, კამიუს სიტყვით, მთავარია არა ინტელექტი, არამედ გრძობათა უსასრულო სამყარო თავისი უსასრულო ნიუანსებით, რომელთა წვდომა და გამოსახვა მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს. არსებობს ეჭვიანობის, პატივმოყვარეობის, ეგოიზმის, გულუხვობის და ა. შ. მთელი სამყარო. მის საფუძველში მდებარე ემოციები გაურკვეველნი და ბუნდოვანი არიან; მაგრამ ამავე დროს უტყუარნი, ისევე დაშორებულნი ჩვენგან როგორც „ახლოს არსებულნი“, ისინი გვაძლევენ მშვენიერის განცდისა და „სხივის“ გაგების საშუალებას (კამიუ, გვ. 28).

ხელოვნებისეული ღირებულების სტრუქტურაში და ამ ღირებულების მოწონებაში, „თამაშიც“ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამიტომ კამიუ, მაგალითად, განსაკუთრებულ ინტერესს მსახიობის ხელოვნებისადმი იჩენს. „შეაღწიო ყველას ცხოვრებაში, განიცადო ის მთელ თავის მრავალსახეობაში — აი რის ნიშნავს ითამაშო“ (იქვე, გვ. 66). მსახიობი ბატონობს წარმავალში, მისი დიდება ყველაზე ეფემერულია, მაგრამ ის თამაშობს მრავალ სხვადასხვა სახეს და მოკლე დროში გაირბენს საუკუნეებს. ყოველ სპექტაკლში სამი საათის შემდეგ

მსახიობი კვდება მის მიერ შექმნილი ნიღბის ქვეშ. ამ სამ საათში მან უნდა განიცადოს და განახორციელოს კაცობრიობის ბედი მთელ მის განუშეორებლობაში. ეს ნიშნავს თავისი თავის „დაკარგვას“ და კვლავ მის „პოვნასაც“. ამ საათებში ის ვაივლის იმ გზას, რომლის გავლა მაყურებელს პარტერში სიცოცხლის ნახევარი დასჭირდა და რომელიც მანამდე „დუმდა“ და მხოლოდ თავის თავს ესაუბრებოდა (იქვე, გვ. 67, 69).

მსახიობის ხელოვნების თავისებურება იმაშია, რომ მასალა, რომლისგანაც ქმნის სახეს, მისივე სხეული, გრიმი და ტანსაცმელი არის. მასში ტანჯვის გამოხატვა მხოლოდ სხეულით, ფეხებით, მიმიკით, ხმით და „დუმილით“ შეიძლება.

გარკვეული აზრით ხელოვნება ქმნის „მოჩვენებითობას“ და ეს თავისებურებაც, კამიუს აზრით, განსაკუთრებით ცხადდება მსახიობის თამაშში, რადგანაც მხოლოდ მას შეუძლია მოიკატუნოს თავი სხვად. მსახიობის სამყაროში ყველაფერი მსხვერპლად ეწირება მოჩვენებითობას (იქვე). ცნობილია ქრისტიანული ეკლესიის პოზიცია მსახიობის ხელოვნებისადმი. ამიტომ წარსულში მსახიობის „ყველაზე მძიმე როლი“ იყო უარის თქმა თავის პროფესიაზე. ასე, მაგალითად, სიკვდილის წინ ადრიენა ლეკუერერს ზიარების მიღება სურდა. ეკლესია, რომელიც კგმობდა სულის ერეტკულ სიმრავლეს, მსახიობს თავისი პროფესიის უარყოფა მოსთხოვა, მაგრამ ადრიენა არ დათანხმდა ამგვარ დალატზე. ეს იყო, კამიუს აზრით, მისი ყველაზე კარგი და მშვენიერი როლი. იგივე ბედი ეწია მოლიერსაც (იქვე, გვ. 69).

ხელოვნება იქცევა თავისებურ საფარად ყოველივე იმისათვის, რაც სიცოცხლის საზრისის ძიებისას, ადამიანს ევლენება როგორც უძირო უფსკრული. ამგვარ უფსკრულად კამიუს, მაგალითად, მიაჩნია სამყაროს საფუძვლების აბსურდულობის შეგრძნება. საკმარისია, წერს იგი, შემოქმედისთვის და მოაზროვნესათვის რამდენიმე საერთო თემა შევარჩიოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში დაინახოთ აბსურდული აზროვნების ყველა წინააღმდეგობა, აბსურდული ნაწარმოები

ილუსტრირებს აზროვნების მიერ თავისი პრესტიჟის უარყოფას და იმაზე თანხმობას, რომ იყოს ცნობიერება, რომელიც მხოლოდ მოჩვენებითობას ქმნის. ეს მოჩვენებითობა ფარავს სახეთა გადასაფარებელს, იმას, რასაც გონიერი საფუძველი არა აქვს, რადგანაც „სამყარო რომ გამჭვირვალე ყოფილიყო არ იქნებოდა ხელოვნებაც“ (იქვე, გვ. 76, 78).

კამიუს აზრით, ხელოვნებას არ ძალუძს შესთავაზოს ჩვენი ცნობიერების ტანჯვას რაიმე გამოსავალი; საფიქრებელია, რომ ეს ასე არ არის. ხელოვნება ესმარება ადამიანს მოერიოს ყველა იმ სიძნელეს თუ დაბრკოლებას, რომელიც მას სიცოცხლის საზრისის ძიების გზაზე ხვდება და შეინარჩუნოს იმედის ის მინიმუმი, რომელსაც მისგან ცხოვრების გაგრძელება ითხოვს.

მშვენიერის საკითხის გადაწყვეტისას უნდა ვუპასუხოთ შემდეგ კითხვასაც: არის თუ არა ბუნებისუელი სილამაზე ღირებულემა როგორც ასეთი?

ბახტინი სამართლიანად აღნიშნავს (Бахтин, «Вопросы литературы и эстетики», М., 1975), რომ ესთეტიკურმა ანალიზმა პირველყოვლისა უნდა დაადგინოს ესთეტიკური ობიექტის შინაარსი ამ ობიექტის საზღვრებიდან გაუსვლელოდ, ე. ი. ეძიოს ის მხოლოდ იმ ობიექტში, რომელსაც შემოქმედება და ჭვრეტა ანხორციელებს. ამ გარემოების გათვალისწინებისას, კითხვას ბუნების სილამაზის შესახებ სამნიარად შეიძლება ვუპასუხოთ: ჯერ ერთი — უარყოფითად; ბუნება — მკვდარი და ცოცხალი წარმოადგენს „ფიზიკას“, „ნივთს“, რადგანაც მასში არაა ობიექტივირებული გონი, მას აკლია გონითობა.

მეორე პასუხი დადებითია. აქ ამოსავალ პოზიციას ღვთაებრივი ძალის არსებობის აღიარება წარმოადგენს (იქნება ეს პიროვნული ღმერთი, უპიროვნო სული თუ კოსმიური ძალა), რომელმაც შექმნა სამყარო, რაღაცნიარად გასაგნობრივდა მასში და აქცია იგი გონით ღირებულებათა სამყაროდ, მესამე პასუხი შეიძლება იყოს ან ნაწილობრივად დადებითი ან ნაწილობრივად უარყოფითი. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ პასუხი არ უნდა იყოს აუცილებლად ერთსახოვანი თუ კა-

ტეგორიული. თითოეული ამ პასუხთაგანში შეიძლება რაღაცაში ერთანხებოდეს საწინააღმდეგო აზრსაც.

პირველი თვალსაზრისის წარმომადგენელი, მაგალითად, ბენედეტო კროჩე — პრინციპში უარყოფს მშვენიერის არსებობას ბუნებაში და თვლის, რომ მშვენიერისა და ფიზიკური სავნის თუ მოვლენის გაერთიანება „სტიჟეიერი პარადოქსია“¹. მის საფუძველს ის ხედავს ხელოვნების ნაწარმოების რეპროდუცირების პროცესში, რომელშიც გარკვეულ როლს მისი მაფიქსირებელი ნიშანი თამაშობს. ამ ნიშნას კროჩე განიხილავს როგორც სტიმულს, რომელიც ხელს უწყობს სახის კლავადდგენას, მაგრამ სახეში როგორც ასეთში არ შედის.

ანალოგიურ მოვლენასთან საქმე გვაქვს ბუნებაში მშვენიერის აღქმისას. ეს აღქმა გულისხმობს უკვე განხორციელებულ ინტუიტურ აქტს, რომელიც მხოლოდ ახლარეპროდუცირდება. ბუნებით ტკბობისას ადამიანი ინტუირებს თავისივე ინტუიციას, მისი საგნები ან მოვლენები კი მხოლოდ იმ მატერიალს წარმოადგენენ, რომლის დახმარებით მოხდა მისი ფიქსაცია. ბუნებასთან პირისპირ, ამბობს კროჩე, ადამიანი წყაროსთან მდგარ მითოლოგიურ ნარცისს ჰგავს.

თავად ბუნებას, კროჩეს აზრით, ესთეტიკური ღირებულება არ გააჩნია. ბუნება იქცევა ესთეტიკური პროცესების სტიმულად არა მისთვის დამახასიათებელი ფიზიკური თვისებების გამო, არამედ იმ იდეალურ კავშირთა შედეგად, რომლებშიც ის ჩაყენებულია მისი აღმქმელი სუბიექტის მიერ. ბუნება ლამაზია მხოლოდ მისთვის, ვინც ჰერტს მას მხატვრის თვალთ, ვისაც აქვს უნარი გამოყოს არსებულიდან მისი მოჩვენებითობა. მაგრამ სტიმულის როლშიც ბუნება არა სრულყოფილი, ის მუნჯია მანამ, სანამ ადამიანი არ აიძულებს მას ალაპარაკდეს. ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ კროჩეს ცდა ახსნას მშვენიერი ბუნებაში მთლიანად ფანტაზიის აქტივობით ახლოა ლიპსის შთაგრძნობის თეორიასთან.

ამგვარად, უარყოფს რა ფილოსოფიური თვალსაზრისით ბუნებისთვის ობიექტურად დამახასიათებელ სილამაზეს, კროჩე მიანიც თვლის, რომ მისი აღქმი-

სას შესაძლებელია ხელოვნების შემოქმედების და აღქმის პროცესთა ანალოგიური პროცესის წარმოშობა. მაგრამ პროცესში ადამიანი ჰერტს არა მისგან დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებას, არამედ თავისივე ინტუიციას. კროჩესთვის ესთეტიკურის ქმნის და მისი აღქმის აქტები არსებითად იგივეობრივი აქტები არიან.

პრინციპში დადებითი პასუხი ბუნებაში მშვენიერის არსებობის თაობაზე მოცემულია ჰეგელთან და ნ. პარტმანთან. მაგრამ ორივესთან ეს პასუხი არ არის კატეგორიული, მას ახლავს არა ერთი იმგვარი შესწორება თუ შენიშვნა, რომლებიც ეჭვის ქვეშ აყენებენ ბუნებისეული მშვენიერის არსებობას. ორივესთან წმინდა სახის მშვენიერს მხოლოდ ხელოვნება ქმნის. ჰეგელი შესავალში „ლექციები ესთეტიკაზე“ ხელოვნებას ესთეტიკის სავანე აცხადებს და თავის ესთეტიკას ხელოვნების ფილოსოფიად მიიჩნევს. მაგრამ ამჟვე დროს ის შენიშნავს, რომ იგი საერთოდ კი არ უარყოფს ბუნებისეულ სილამაზეს, არამედ მსგავსლობაში მისი არასრულყოფილება აქვს, რადგანაც ბუნება მოკლებულია გონითობას და თავისუფლებას და მასში სილამაზე მეორეხარისხოვანია და არსებობს მხოლოდ „ერთხელ“ (Гегель, Сочин., М. 1938, გვ. 1, 2, 146, 33; თ. 9—10).

ესთეტიკის „საგანს, — წერს ჰეგელი, — მშვენიერის სამეფო წარმოადგენს; უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მისი საგანი არის ხელოვნების სფერო და ამასთანავე არა ყოველნაირი, არამედ ნატიფი ხელოვნება“. როგორც ხელოვნების ფილოსოფია ესთეტიკიდან ის გამოირიცხავს მშვენიერს ბუნებაში, რადგანაც ის, რაც ლამაზია (ყუავილები, ცა, მდინარე, ლამაზი ცხოველი, ლამაზი ადამიანი) უფრო დაბლა დგას, ვიდრე სილამაზე ხელოვნებაში, როგორც გონით შექმნილ სამყაროში (იქვე, გვ. 1, 2)¹. ჰეგელთან ბუნებისეული სილამაზის უარყოფელ არგუმენტთა შორის ძირითადი, ცხადია, თავისუფლებისა და გონითობის არ ქონა

1 უფრო დაწვრილებით ამ საკითხის განხილვა იხ.: ჰეგელი, „ლექციები ესთეტიკაში“, II თ. „მშვენიერი ბუნებაში“, გვ. 119-156.

„გონის უმაღლესი განსაზღვრება“ მას-
თან თავისუფლება. (იქვე, გვ. 101).

პეველთან ადამიანის სილამაზე არა-
სრულყოფილია, თუმცა ის გონის მქონე
არსებაა. ამის მიზეზია ის, რომ უშუალო
სინამდვილეში იგი მოქმედებს მხოლოდ
ფრაგმენტულად და მისი ხასიათის შე-
ცნობა შეგვიძლია მხოლოდ მის ქცევითა
მთელი რიგიდან. ამ რიგში, რომელიც
ადამიანის რეალობას შეადგენს, ჩვენ არ
შეგვიძლია ვწვდეთ მისი გამაერთიანებე-
ლი ცენტრის კონცენტრირებულ წერ-
ტილს. უშუალო ინდივიდი ცხოვრობს
არათავისუფალ სამყაროში, მას არ ძა-
ლუძს გათავისუფლდეს გარე სამყარო-
ში არსებული აუცილებლობისაგან. ის
შეზღუდულია იმიტომაც, რომ დანაწევ-
რებულია თავის შინაგან სამყაროშიც.
თავისუფლებას ინდივიდი ახორციელებს
ხელოვნებაში და მის სინამდვილეში —
იდეალში. ხელოვნება ყოველი თავის ნა-
მოქმედარისაგან ქმნის ასთვლიან არგუსს,
რათა ამ ნამოქმედარის ყოველ წერტილში
დავინახოთ სული და გონითობა, თავისუ-
ფალი სული მის შინაგან უსარულობაში
(იქვე, გვ. 151, 153, 157).

ნ. პარტმანი² ესთეტიკაშიც გარკვეუ-
ლი აზრით ბუნებაში ჭეშმარიტი მშვენიე-
რის არსებობა უარყოფილია. მისი კონ-
ცეფციით ბუნებაში არაა მხატვარი, რო-
მელიც მასში თავის შესხედულებას ატა-
რებს. ბუნების საგნებს არ გააჩნიათ უნა-
რი იმოქმედონ ესთეტიკურად. ცნებაში
„მშვენიერი ბუნებაში“ სუბიექტურის და
ფანტაზიით მოტანილი ხასიათი გაცილე-
ბით არსებითია, ვიდრე ის, რაც გვეძლე-
ვა ბუნებისეული საგნებით. ასე, მაგალი-
თად, ლანდშაფტი (ზღვა, ცა, მთები და
ა. შ.) აუცილებლად უნდა განვასხვაოთ
ესთეტიკური საგნისაგან, რადგანაც მისი
აღქმისას, იმგვარი სუბიექტური რეაქცი-
ები იბადებიან, რომლებიც მხოლოდ დამ-
კვირვებლისთვისაა დამახასიათებელი.
ადამიანი შეიგრძნობს თავს ლანდშაფტის
შიგნით და ის ისწრაფვის გაერთიანდეს
ბუნებასთან. ბუნების ზოგიერთ საგანს
ადამიანი მიყავს ძლიერი თვითტკბობი-
საქენ, მაგრამ საკუთარი გრძობებით

ტკბობა ესთეტიკურ ჭკრეტას როგორც
ასეთს ეწინააღმდეგება.

პარტმანი აღნიშნავს ბუნებასა და ხე-
ლოვნებას შორის არსებულ პარალელს,
რომელიც ძველთაგანვე აოცებდა ფილო-
სოფოსებს და ეძებს მათ სილამაზეში რა-
ღაცა ისეთს, რაც გონს ანალოგიური სა-
ხით უნდა მოეგვინოს. სწორედ ამ ანალო-
გიურობამ, მისი აზრით, აიძულა კანტი
დაემორჩილებინა ესთეტიკური და თეო-
ლოგიური მსჯელობის ძალა როგორც
ერთსა და იმავე გამოყენებისათვის, ისე-
ვე ერთი და იგივე რეგულატიური პრინცი-
პისთვის. ბუნების ორგანული სამყაროს
ხილვით გამოწვეული სიხარული განპირო-
ბებულია ამ სამყაროს „უმიზნო მიზანშე-
წონილობით“ ან რაღაცა სხვა კანონზომიე-
რებით.

პარტმანი ცნობს ბუნებაში ფორმალუ-
რი სილამაზის არსებობას და ხაზს უს-
ვამს ამ სილამაზისა და მიზანშეწონილო-
ბის განცალკევების შეუძლებლობას, თუ-
მცა მიუთითებს შათი განსხვავების აუ-
ცილებლობაზე. ბუნებისეული საგნის ფო-
რმალური სილამაზე გულისხმობს სხვა-
დასხვა ფორმათა თამაშს, რადგან შათი
მრავალსახეობა არ იხსნება „მიზანშეწო-
ნილობაში“. ყველაზე ლამაზია „შემთხვე-
ვით მოქმედი“ „არასწორი ფორმები“
(მაგ., მოციმციმე ვარსკვლავების დიადი
სახე, მომღერალი ფრინველების გალობა,
რომელშიც ვერ ნახავთ მუსიკასთან და
მის კანონზომიერებასთან მსგავსებას, რა-
დგანაც ის არაა თამაში ბგერის ფორმას-
თან).

ბუნებაში მშვენიერის არსებობის უარ-
ყოფელ არგუმენტთა ნიმუშები (გარდა
ზემოთ მოყვანილისა), პარტმანთან შემ-
დეგია: ბუნება აზრის არამქონე ყოფიე-
რებაა, რომელიც ავლენს ჩვენს მიმართ
გამაოგნებელ გულგრილობას, ინდიფე-
რენტულობას (ბუნების ე. წ. ავტარქია).
აღნიშნული „გულგრილობა“ ადამიანისა-
თვის უცხო პოზიციაა, ამიტომ იგი აად-
შიანურებს ბუნების გულგრილობასაც, მა-
გრამ ის მაინც რჩება მისთვის გაუცხოე-
ბულ, მტრულ და გაუშვებელ ფენო-
მენად. მეორე ნიშანი მდგომარეობს ბუ-
ნების „მდუმარებაში“, „სიჩუმეში“, რო-
მელიც ადამიანს სრულ სიმშვიდეს ანი-

1 იხ. Н. Гартман, Эстетика, М., 1958;
гл. 8—10. ст. 194—235.

ჭებს. ამგვარი მდგომარეობა არ ახასიათებს არც ცოცხალ ადამიანს და არც მიწის ნაწარმოების როგორც გონის ობიექტივაციის — „მჭვერმეტყველებას“. ყველაზე გასაოცარი ბუნების შეგრძნებაში ისაა, რომ მასში ადამიანი დუმის მჭვერმეტყველებით ცვლის. თავისი დუმის არაქტივობის წყალობით ბუნების საგნებსა და მოვლენებს ძალუძთ გვიტხრან ბევრი რამ არა მარტო თავის თავზე, არამედ ჩვენზედაც, ჩვენი მათდამი ობიექტურ და სუბიექტურ დამოკიდებულებაზეც.

დაბოლოს, პარტმანი აღნიშნავს ისეთ ნიშნებს როგორცაა სრულყოფილება, დარწმუნებულობა და არათავისუფლება. ჩვეულებრივად, აღნიშნავს, პარტმანი, სრულყოფილებას აკავშირებენ სილამაზესთან. ამგვარ გაგებაში სხვა სახის ღირებულების ყოველგვარ სრულყოფილ განხორციელებას უნდა ჰქონოდა ესთეტიკური ღირებულება, მაგრამ ეს ასე არ არის. პარტმანი ანსხვავებს მოვლენის სრულყოფილებას, რომელიც დამახასიათებელია ხელოვნებისათვის და ბუნებისათვის დამახასიათებელ სრულყოფილების გამოვლენას. სრულყოფილება ბუნებაში მით უფრო სრულია, რაც უფრო მარტივია მისი ონტიკური სახე; ამიტომ ის იზრდება არსებულის უმდაბლეს ფენებში და ჩვენ აღვიქვამთ მას როგორც მყარ სიმშვიდეს, დარწმუნებულობას და არათავისუფლებას. არის რა უმაღლესი არსება, ადამიანი მოკლებულია სრულყოფილებას და უკოდველობას, რადგანაც ჩვენი თავისუფლება არის ჩვენ საკუთარ თავში დაუდრწმუნებლობა, ჩვენი მუდმივი ყოყმანი.

პარტმანი ეკუთვნის იმ მოაზროვნეთა და შემოქმედთა რიცხვს, რომლებიც თვლიან, რომ სწორედ ხელოვნებამ აღმოაჩინა ბუნებისეული სილამაზე. „დღეს, — წერს უაილდი, — ნისლებს ხედავენ არა იმიტომ, რომ ისინი არსებობენ, არამედ იმიტომ, რომ პოეტებმა და ფერმწერებმა გვაჩვენეს მისი იღუმალი მშვენიერება“; „ამ საოცარ წაბლისფერ ნისლებს, რომლებიც ჩვენს ქუჩებში იშლებიან, აბნელებენ გაზის შუქს და აქცევენ სახლებს ურჩხულების მსგავს აჩრდილებად, ჩვენ ვეზიარეთ იმპრესიონისტების წყალობით“. ცხოვრება საერთოდ „ბაძავს ხელოვნებას

გაცილებით ბევრად, ვიდრე ხელოვნება ცხოვრებას“. ამის მაგალითია **ტუნდა** შემდეგი: ბევრი ახალგაზრდა თავს იტყობდა იმიტომ, რომ ასე დაიღუპა ვერტურნი, რომ პესიმოზმი ჰამლეტმა გამოიგონა, ხოლო ნიჰილისტი, ეს ურწმუნო ტანჯული, წმინდა ლიტერატურულ ნაყოფს წარმოადგენს; ის გამოიგონა ტურგენევი და მისი სახის შექმნა დოსტოვესკიმ დაასრულა (O. Уайльд, Сочин. т. III, Тов-ство Маркс, С.-П., с. 180, 179).

როგორც ვხედავთ ყველა შემომოყვანილ კონცეფციაში ბუნებისეული სილამაზე **პიბრიდული** წარმონაქმნის სახითაა წარმოდგენილი, რომელიც ამოვარდნილია ხელოვნებაში გაბატონებულ-კანონზომიერებათა რიგიდან. ბუნებისეულ და ხელოვნებისეულ მშვენიერს შორის არსობრივი ხასიათის განსხვავებაა. ჯერ ერთი სილამაზე ბუნებაში იწვევს მოწონებას არა ყველაში და არა ყველგან, ის არ ხასიათდება აუცილებლობით და დამოკიდებულება ენოსზე, ეროვნულ ტრადიციებზე, განწყობაზე, გემოვნებაზე და ა. შ. ერთს მოწონს მთები, მეორეს უსასრულო სტეპი ან უდაბნო; თუ ერთი ტკბება იადონის სიმღერით, მეორეს იგი აღიზიანებს; თუ ერთს მოსწონს დიდი თვალეში, მეორეს ვიწრო, ან ირიბი და ა. შ.

ბუნებისეული სილამაზის აღქმისთვის არ არსებობს რაიმე ობიექტური კრიტერიუმი, რადგანაც მას არ გააჩნია თავისთავადი ესთეტიკური სტატუსი: განწყობის შესატყვისად ერთს შეიძლება მოეწონოს წვიმა, რომელიც ნალვლიანად ჟინელავს ან გაზაფხულის ყვავილებში; მეორეს შეიძლება მოეწონოს ბუნების ხაზოთა და ფორმათა სისწორე და პარმონიულობა, მესამეს კი ის, რაც არ გამოირჩევა არც სისწორით და არც პარმონიულობით.

ერთი და იგივე ადამიანი ერთსა და იმავე ლანდშაფტს ზოგჯერ სრულიად განსხვავებულად აღიქვამს, რაც დამოკიდებულია იმაზე თუ რა იქცევს მის ყურადღებას. მაგალითად, როდესაც ჩვენ მთის მწვერვალიდან შევყურებთ ლანდშაფტს, რომელიც მოიცავს მთათა ჯაჭვს და ქვემოთ მდებარე ველს, შორს ოდნავ შესამჩნევ ზღვისკენ ნელა მიმავალ მდინარეს,

ორმა
შეიქმნა
კომპლექსური

ჩვენ გვეუფლება სიმშვიდის, შენელებული რიტმის მქონე მოძრაობის და ყოფიერების სიმყარის შეგრძნება; მაგრამ საკმარისია შევცვალოთ თვალის მიმართულება და შევხედოთ ჩვენს ირგვლივ მყოფი მცენარეების, მფრინავი პეპლების, მხტომარე კალღების, ჭიანჭველების, ბუნებრივი ფუნქციონის, რომლებიც გამაყვარებელი ანადგურებენ ერთმანეთს, რომ დავინახოთ ყოველი ცოცხალი არსების დრამატიზმით აღსავსე წუთიერი არსებობა და მისი უმყარობა.

ბუნებისმეტყველებელი სილამაზის გაგებაც დამოკიდებულია ერის ტრადიციებზე. ყველაზე მკვეთრად ეს ცხადდება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურათა შედარებისას, მათი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლიკაში. იაპონიაში, მაგალითად, ძალზედ სპეციფიკურია ბუნების მოვლენებში ჩაქსოვილი შინაარსი. კავაბატა იასუნარი წერს, რომ არასოდეს არ ფიქრობ მეგობრებზე ისე, როგორც მაშინ, როდესაც უყურებ თოვლს, მთვარეს ან ყვავილებს. აქ უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ თოვლი იაპონელების წარმოდგენით სიცივის, სიმკაცრის, მარტოობის ან გაუცხოების სიმბოლო კი არ არის (როგორც ამას მიიჩნევენ დასავლეთში, მაგ., იბსენის „ბრანდი“, ანდერსენის „თოვლის დედოფალი“ და სხვ.) არამედ გულითადობა, სიწმინდის და სილამაზის სიმბოლოა.

იაპონელები თვლიან, რომ ბუნების მოვლენებში არის რაღაცა სუბსტანციური საწყისი და ამიტომ მიაჩნიათ, რომ მათი აღწერა უნდა ხდებოდეს ზედმიწევნით ობიექტურად, ისინი გამოირიცხავენ მათში სუბიექტური ემოციების ჩაქსოვას, რადგანაც მხოლოდ ამ შემთხვევაში ნაწარმოებში „თვითონ შევა“ ბუნებაში ჩამალული საწყისი. ძენის მსოფლმხედველობის მქონე ფერმწერები ამბობდნენ: თუ შენ შეგიძლია წვედ დაშალულს, მაშინ შენი გრძობა თავისით შევა სახეში. ამიტომ ბასო ასწავლიდა თავის მიმდევრებს: ისწავლე ფიჭვი ფიჭვისაგან, ბამბუკი ბამბუკისაგან, გაეცალე შენს საკუთარ თავს. კავაბატა კი აღნიშნავს, რომ ბუნების ჭეშმარიტი აღქმა გამოირიცხაწ

საკუთარ ემოციებს და ბუნების წოდება მიიღწევა მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ წამი შემოქმედებით დატყდება. ცხადია ზემოაღნიშნული „ობიექტურობა“ ხელოვნებაში შეუძლებელია, რადგანაც ის მართალია გარდაქმნის მისთვის მოცემულ სინამდვილეს და ანიჭებს მას ფორმითაც და შინაარსითაც ახალ ყოფიერებას, მაგრამ მასში შინაც რჩება სუბიექტური მომენტიც.

ბუნებაში მშვენიერს არ გააჩნია ახალი ყოფიერება და მის აღქმისას სუბიექტსა და ობიექტს შორის მყარდება სულ სხვაგვარი მიმართება, ვიდრე ხელოვნებაში. მხატვრულ ნაწარმოებში მოძრაობა იწყება ობიექტიდან და მიდის სუბიექტისკენ. ბუნებისმეტყველებელი მშვენიერის ჭერტისას პროცესი შებრუნებულია: მოძრაობა სუბიექტიდან იწყება და მიემართება ობიექტისაკენ. ამის გამო აქ შეუძლებელია ინტუირებულის შინაარსი ობიექტურ და საყოველთაო მნიშვნელობის მქონედ მივიჩნიოთ. აღმქმელი ამ შემთხვევაში ინტუირებს თავისივე ინტუიციას. ამდენად, ბუნებისმეტყველებელი სილამაზე არ შეიძლება იყოს ესთეტიკის როგორც ფილოსოფიური მეცნიერების საგანი.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეიძლება მივიჩნიოთ ბუნებისმეტყველებელი მშვენიერის არსებობის შემდეგი უარყოფითი არგუმენტები: პირველი და ძირითადი არგუმენტი ის არის, რომ ბუნებაში მშვენიერს არ გააჩნია გონითი ღირებულების დამახასიათებელი სპეციფიკური ონტოლოგიური სტატუსი; მეორე არგუმენტი: სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართება ბუნებისმეტყველებელი მშვენიერის აღქმის აქტში; მისი სუბიექტურობა როგორც შინაარსის. ისე ფორმის სფეროში; მესამე: ბუნებისმეტყველებელი მოვლენების მკაცრი დეტერმინირება, მათში თავისუფლების არარსებობა იმ დროს, როდესაც მშვენიერი ხელოვნებაში თავისუფალია, მიზანმიმართულია და გულისხმობს გონის შემოქმედებით აქტს. მეოთხე — ბუნების „ერთხელადობა“, ინდიფერენტულობა, „ჩაკეტილობა“ თავის თავში და სიუცხოვე ადამიანის მიმართ („მტრული პოზიციაც“ კი). ხელოვნება ამ დროს „მჭვერმეტ-



ყველა“, ის „თანაკვივრებლობს“, „თბილია“ ჩვენთან მიმართებაში. მესუთე — ხელოვნების სფეროში ყოველივე მშვენიერია და ესთეტიკურად ღირებული. ბუნებაში კი გვაქვს ღირებულებითობის და ანტიღირებულებითის დინამიკური პოლარობა, მაგრამ მათი განსხვავება მთლიანად დამოკიდებულია მჭვრეტელ სუბიექტზე, ის სუბიექტურია. მეექვსე — პრინციპში ბუნების ფორმების, ხაზების, ბევრების, ფერების სილამაზე არის ესთეტიკურის გარეთ მყოფი სილამაზე. ხელოვნებაში კი ეს ფენომენები გამოიყენებიან როგორც მასალა ნაწარმოების შექმნისას და მათ, მაგ., ბახტინი „ტექნიკურ მომენტს“ უწოდებს. მაგრამ ხელოვნებაში აღნიშნული მომენტები გარდაქმნილ ახალ ყოფიერებით სტატუსში გვეძლევიან. მაგალითად, ორნამენტკაში ან ისეთ მიმართულებაში, როგორცაა აბსტრაქციონიზმი; მათში გასაგნობრივებულია ადამიანური გონი, თუმცა ნაწარმოებს თითქოს აკლია „სავანი“. აქ საქმე გვაქვს უკვე ხელოვნებასთან როგორც გონით ღირებულებასთან.

ზემოთ მოყვანილ არგუმენტებს, რომლებიც უარყოფენ ბუნებისეული სილამაზის როგორც ესთეტიკური ფენომენის არსებობას, შეიძლება დავუპირისპიროთ გარკვეული კონტრარგუმენტების რიგიც. პირველყოვლისა ეს არის ის ფსიქოლოგიური, ემპირიული ფაქტი, რომ ბუნება ხელოვნების მსგავსად ჩვენში მოწონებას იწვევს. საფიქრებელია ისიც, რომ მშვენიერი ბუნებაში იქმნება სამი სტრუქტურის მეშვეობით: უნივერსალური, ინდივიდუალური და შინაარსობრივი; პირველში შეიძლება ვიგულისხმოთ ადამიანის უნარი ჩააყენოს ბუნების მო-

ვლენები გარკვეულ იდეალურ კავშირებში, რომლებიც მშვენიერის გრძობას აღდებენ. მეორეში ვგულისხმობთ ყოველი ამგვარი კავშირის გაუმეორებლობას. რადგანაც ის იქმნება მხოლოდ ერთხელ. შინაარსობრივ სისტემას მივაკუთვნებდი ბუნებისეულ მოვლენაში ჩაქსოვილ სუბიექტურ განცდას. რა თქმა უნდა, აქაც ეს განცდა ერთხელადია და სუბიექტურობის სფეროში რჩება.

ადამიანს აქვს უნარი შექმნას ისეთი გონითი წარმონაქმნები, რომლებიც ვერ პოულობენ გასაგნობრივობას გარეთ და რეალიზდებიან მხოლოდ მის შინაგანსამყაროში. ამგვარ პროცესს ადამიანისათვის ხშირად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც მხოლოდ შინაგანსამყაროში ძალუძს მას სრულყოფილი თვითრეალიზაციის მიღწევა. ამ თვითრეალიზაციის შეგრძნებაში გვეხმარება ბუნება. ბუნებასთან პირისპირ ყოფნისას ყველას შეუძლია ჩააყენოს მის მიერ „ნაშუქარი“ მასალა იდეალურ კავშირებში და შეიგრძნოს თავი მხატვრად, ხელოვანად, სწორედ ადამიანის აქტივობას შეუძლია „აალაპარაკოს“ ეს მის მიმართ „გულგრილი“ სამყარო და „აალაპარაკოს“ ისე, როგორც მას სურს. ამიტომ ვტკბებით რა ბუნებით, ჩვენ ვტკბებით საკუთარი თავის თვითრეალიზაციით.

ამგვარად, ჭეშმარიტ გონით ღირებულებას მხოლოდ ხელოვნება წარმოადგენს, მშვენიერი ბუნებაში კი არის ესთეტიკურის ჰიბრიდული, არა წმინდა ფორმა, რომელსაც სუბიექტური არსებობის სტატუსი აქვს. ჰიბრიდულ ფორმებად გვევლინებიან აგრეთვე მითები და ესთეტიზირებული მეცნიერული შრომები (პლატონი, პასკალი, ნიცშე და სხვ.).



მეხსიარულ-იდეური სურათმოდერნიზაციის პრაქტიკული საფუძვლისათვის

მარიამ მაღალაძე

ცხადია, რომ ყოველნაირი სურათ-
მოდერნიზაცია უნდა ეფუძნებოდეს მეცნიე-
რებას, იფიქრებს მკითხველი და მართა-
ლიც იქნება.

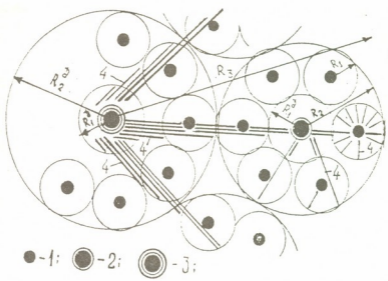
ასევე ზედმეტად შეიძლება ჩათვალოს
სურათმოდერნიზაციის იდეურობაც, თუკი
გაიხსენებენ სურათმოდერნიზაციის საყო-
ველთაოდ ცნობილ ისეთ ძეგლებს, რო-
გორცაა ეგვიპტის პირამიდები, რომე-
ლთა იდეური მხარე იყო ფარაონის იმ
ქვეყნად მუდმივად და განსაკუთრებულად
ცხოვრების გაგრძელების ქადაგება. ასე-
ვე ბუდისტური, ქრისტიანული, მაჰმადი-
ანური და სხვა სარწმუნოებათა ტაძრე-
ბიც, რომელთა იდეურობა ემსახურებო-
და ღმერთის ყოვლისშემძლეობისა და
კაცობრიობის მაღალი ზნეობით თა-
ნაცხოვრების განმტკიცებას და ა. შ.

ეს საყოველთაოდ ცნობილია და სათქ-
მელიც არაფერი იქნებოდა, რომ თანა-
მედროვე სურათმოდერნიზაციის ყოველთვის
სრულად ითვალისწინებდნენ მეცნიერულ
მიღწევებს ან შესაბამისი იდეურობით
წყვეტდნენ ყოველ არქიტექტურულ ამო-
ცანას და, მით უფრო, მრავალფუნქცი-
ური შენობების, კომპლექსებისა თუ ცე-
ნტრების სურათმოდერნიზაციულ-მხატვრულ
სახეს და უიდეოდ დარჩენილ ნაგებობათა
კედლებს რომ არ „ამშვენებდეს“ თამბა-
ქოს უცხოელ მრეწველთა რეკლამები.

პირამიდების, ტაძრების, საცხოვრებ-
ელი სახლების და მრავალი სხვა ერთფუ-
ნქიური შენობების დაპროექტებისას.
მათი იდეურობაც ერთი მიმართულებითაა
საძიებელი, მაგრამ მეცნიერული იდეუ-
რობის ამოცანები გაცილებით გართულე-
ბულია ისეთი მრავალფუნქციური ნაგე-
ბობების გადაწყვეტისას, როგორცაა ცა-
ლკეული კოოპერირებული შენობები,
ასეთ შენობათა კომპლექსები, მთლიანად
უმაღლესი საფეხურის საზოგადოებრივი
ცენტრები.

საკმარისია, რომ ნებისმიერ ერთფუნ-
ქციურ საცხოვრებელ სახლში გამოვყოთ
რაღაც ნაწილი, მოვაწყოთ იქ, როგორც
ეს ძალზე ხშირად ხდება, მაღაზია, აფთი-
აქი, ფოსტა და ა. შ. რომ მივიღებთ
მრავალფუნქციური ნაგებობების უმარ-
ტივეს სახეს — კოოპერირებულ შენო-
ბას.

ხშირად ასეთი კოოპერირებული შე-
ნობა მთლიანად ვერ აკმაყოფილებს ამ
შენობაში და, მით უფრო, მეზობლად
მცხოვრებთა ყოველდღიურად, პერიო-
დულად თუ ეპიზოდურად განმეორებად
საყოფაცხოვრებო მოთხოვნებს. ამ ნაკ-
ლის გამოასწორებლად საჭირო ხდება
ახალი შენობის მიშენება, ან დაშენება,



ნახ. 1. მოსახლეობის საფეხურებრივად კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების მრავალფუნქციურ ნაგებობათა ქსელის სქემა. 1. ყოველდღიურად განმეორებადი მოთხოვნილებების პირველადი მომსახურების კოოპერირებული შენობები; 2. პერიოდულად განმეორებადი მოთხოვნილებების მეორადი მომსახურების კომპლექსები; 3. ეპიზოდურად განმეორებადი მოთხოვნილებების მესამე საფეხურის ცენტრები; 4. მომზარებელთა ნაკადები; R_1 - პირველი საფეხურის მომსახურების რადიუსი ($130 \div 200$ მ.); R_2 - პირველი საფეხურის მომსახურების რადიუსი, მეორე საფეხურის კომპლექსთან შეთავსებისას $R_2 = R_1 + 25\% R_1 = (200 \div 250)$ მ. R_2 - მეორე საფეხურის მომსახურების რადიუსი ($500 \div 650$ მ.); R_3 - მეორე საფეხურის მომსახურების რადიუსი, მესამე საფეხურის ცენტრთან შეთავსებისას $R_3 = R_2 + 25\% R_2 = (650 \div 810$ მ.); R_3 - მესამე საფეხურის მომსახურების რადიუსი ($1650 \div 2200$ მ.).

სოლო როცა ახალი შენობა ან შენობები აშენდება ძველის მახლობლად და სივრცეში ერთდროულად აღიქმება, მაშინ ვუწოდებთ მრავალფუნქციურ შენობათა კომპლექსს.

ზოგჯერ ასეთი მრავალფუნქციური კომპლექსებისაგან იქმნება მოედნებითა და გამზირებით ურთიერთთან მჭიდროდ დაკავშირებული, მაგრამ ერთდროულად აღქმად სივრცეში ჩაუტყვადი სისტემა, რომელიც გამოირჩევა უმსხვილესი ქალაქისა თუ ქვეყნის, დაახლოებით გეომეტრიულ ცენტრში მდებარეობით. მრავალფუნქციური კომპლექსების ასეთ სისტემას ვუწოდებთ ქალაქის ან ქვეყნის, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების მრავალფუნქციურ ცენტრს.

როგორც კოოპერირებული შენობები, ასევე მრავალფუნქციური კომპლექსები თუ ცენტრები, ცხადია, უნდა გადაწყდეს მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევების სა-

ფუძველზე, რაც მეტნაკლებად სორციელდება კიდევ, მაგრამ ხშირად რთული გადასაწყვეტია მათი სიმძლავრეების განსაზღვრა - ანუ მოსახლეთა ის სავარაუდო რაოდენობა, რომელთა მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად აშენდება მრავალფუნქციური კოოპერირებული შენობა, თუ ცენტრი. ასევე რთულია მათი იდეურობის განსაზღვრაც, რადგან ყოველი ფუნქცია თავის პრეტენზიას წამოაყენებს.

მრავალფუნქციური კომპლექსის მეცნიერულ-იდეური გადაწყვეტის ნათელსაყოფად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მოკლედ გავაანალიზოთ გასულ წელს (1998 წლის ივნისში) ჩატარებული ხუროთმოძღვრული კონკურსის შედეგები.

კონკურსი ჩატარდა მრავალფუნქციური კომპლექსის ესკიზური პროექტის შესაღვენად. კომპლექსისათვის გამოყოფილი იყო ამბლისში მდებარე რუსთავე-

საპარტოვალოს
ერეკანული
ბიბლიოთეკა

ლის თავზე დაშენება და მის მეზობლად არსებული ტერიტორიები. კონკურსის ძირითადი მოთხოვნები იყო: კომპლექსის პოტენციალის (სასარგებლო ფართობის) გამოვლენა; სხვადასხვა ფუნქციური სივრცის უკონფლიქტო ტექნოლოგიური თანაარსებობა; განხორციელებადი კონსტრუქციულ-სამშენებლო სისტემების დადგენა; მშენებლობის რეგიონობის განსაზღვრა; არსებული ტოპოგრაფიულ-გეოლოგიური და განაშენიანების თავისებურებათა მაქსიმალურად გათვალისწინება; საპროექტო ნაგებობის მიწისზედა და მიწისქვეშა ნაწილების დაგეგმარება; ავტოტრანსპორტის მოძრაობისა და სადგომების გადაწყვეტა; არსებულ არქიტექტურულ კომპოზიციამი ჩაწერადი კომპოზიციის მოქმედა.

როგორც ვხედავთ, კონკურსის უპირველესი მოთხოვნა, საეცებით სამართლიანად, იყო „კომპლექსის პოტენციალის გამოვლენა“. ამ ამოცანის სირთულე მდგომარეობდა იმაში, რომ რუსთაველის მეტროს მდებარეობა და სივრცე ისტორიულად ჩამოყალიბდა როგორც თბილისის ცენტრის ერთ-ერთი უმთავრესი შემადგენელი მოედანი. ამ თავისი ისტორიულად ჩამოყალიბებული ადგილით, ეს მოედანი ემსახურება არამარტო თბილისის, არამედ საქართველოს მოსახლეობასაც გარკვეული ეპიზოდურებით. ამ ადგილისაკენ მოსახლეობის ნაკადების განზოგადებული სქემის წარმოდგენისათვის შეგვიძლია გამოვიყენოთ სხვადასხვა მეცნიერთა მიერ აღიარებული კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების საფეხურებიანი პრინციპი (პ. 2, გვ. 25, 144 და 148). პროფ. ჯ. მალალურაძემ კიდევ უფრო დააზუსტა ეს პრინციპი იმით, რომ ყოველი მომდევნო საფეხურის მომსახურების კომპლექსში ჯერ ერთი გასათვალისწინებელია ყველა წინა საფეხურების მომსახურებათა სახეების გათვალისწინებაც და მეორეც, შეთავსებული სახეების სიმძლავრეები გაზრდილი უნდა იყოს 25%-ით, შესაბამისი საფეხურის სიმძლავრესთან შედარებით, მათი შეთავსების გარეშე.

ამ მართებული პრინციპის საფუძველზე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ რუსთა-

ველის მეტროს თავზე დასაშენებელი ნაგებობის დაწესებულებათა მომსახურების რადიუსები და მოსახლეობის ნაკადების ნელი ნაკადები (ნახ. 1).

ამ ნახაზის მიხედვით, კონკურსის მონაწილეთა მიერ გასათვალისწინებელი იყო, რომ აქ ასაშენებელმა მრავალფუნქციურმა კომპლექსმა უნდა დააკმაყოფილოს მოსახლეობის როგორც პირველადი საფეხურის ანუ ყოველდღიურად განმეორებადი, ასევე მეორე საფეხურის ანუ პერიოდულად განმეორებადი, ასევე მესამე საფეხურის ანუ ეპიზოდურად განმეორებადი და აგრეთვე იშვიათად განმეორებადი კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მოთხოვნილებები. ამავე ნახაზიდან ჩანს ისიც, რომ მომავალი კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების კომპლექსში შეთავსებული იქნება ყველა საფეხურის ფუნქციები და იგი 25%-ით მეტ მოსახლეობას მოემსახურება, ვიდრე შეუთავსებლად მოქმედი იგივე სახის, იგივე ფუნქციის დაწესებულებები.

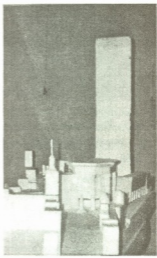
ცხადია, რომ მოთხოვნილებების როგორც რაოდენობრივი, ისე თვისებრივი მაჩვენებლები, დროთა განმავლობაში, იზრდება მოსახლეობის ზრდისა და კულტურის ამაღლებასთან დაკავშირებით. ცხადია ისიც, რომ ეს ზრდა თითქმის შეუმჩნეველი დარჩება პირველადი მომსახურების კოოპერირებული შენობებისათვის, მაგრამ ეს ზრდა მით უფრო მნიშვნელოვანი იქნება იქ, სადაც იქნება მეტ საფეხურიანი მომსახურების კომპლექსი. სწორედ ასეთი უმაღლესი საფეხურის მრავალფუნქციური კომპლექსი იქნება რუსთაველის მეტროს თავზე კონკურსით ასაშენებელი კომპლექსი. კონკურსის მონაწილეებმა თუ არ გაითვალისწინეს ზემოაღნიშნული, მაშინ ახლადაშენებული კომპლექსი იგივე პრობლემის წინაშე აღმოჩნდება (შესაძლოა, მაშინვე), რა პრობლემის გამოც დაანგრის არცთუ დიდი ხნის წინათ აშენებული რკინიგზის ვაგზალი, გაათართოვეს ახლადაშენებული თბილისის ფეხბურთის სტადიონი. სადაც ავტომანქანას ვერ გააჩერებთ, ასევე გათვლებულია ავტოსადგომის ამოცანა ახლახან რეკონსტრუქციადამთავრებულ ლესელიძის ქუჩაზე და სხვ.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, საკმაო ბე-
ცნიერული სიზუსტით ამტკიცებს კონკურ-
სის ორ უმთავრეს მოთხოვნას — ერ-
თი, რომ გამოვლენილიყო კომპლექსის
შექნამალურად მისაღები პოტენციალი და
მეორე, რომ გათვალისწინებული ყოფი-
ლიყო კომპლექსის ეტაპობრივად აშენე-
ბა. ეს აუცილებელი იყო, რათა მოსახ-
ლეობის ეტაპობრივად ზრდასთან დაკა-
ვშირებით გათვალისწინებულიყო კომპ-
ლექსის ეტაპობრივად გაფართოება და
არა ნგრევა.

მეცნიერულ-პრაქტიკულად აღიარებუ-
ლი და კონკურსის ეს უპირველესი მოთ-
ხოვნა ვერ გაითვალისწინა ვერც კონ-
კურსის რიგმა მონაწილემ და ვერც ავ-
ტორიტეტულმა ჟიურიმ. ამის დამადას-
ტურებელია ჟიურის მიერ მიღებული,
ერთმანეთის გამომრიცხავი გადაწყვეტი-
ლებები — პირველი პრემია მიანიჭა მალ-
ღივ შენობიან კომპლექსს (ნახ. 2), ხოლო
მეორე და მესამე პრემიები კი დაბალსარ-
თულიანებს, ანუ შეზღუდული პოტენციალ-
ის კომპლექსების ესკიზებს (ნახ. 3 და
4).

თუ პირველი პრემია იყო სამართლიანი
(პოტენციალის გათვალისწინებით), მაშინ
მეორე და მესამე პრემიამინიჭებულები
ვერ აკმაყოფილებენ მოთხოვნებს და პი-
რიქით — თუ მეორე და მესამე პრემიამინი-
ჭებულები პასუხობენ სასურველ პოტენცი-
ალს, მაშინ პირველი ვარიანტი ზედმეტად
გაზრდილი პოტენციალის მარჩენებელია.

გაცილებით უკეთ იყო გადაწყვეტილი
კომპლექსის ეტაპობრივად მშენებლობის
საკითხი 441934 პროექტში (ნახ. 5),
სადაც გათვალისწინებული იყო ეტაპობ-
რივი მშენებლობა ჯერ მეტროს თავზე
ასაშენებელი ნაგებობისა, შემდეგ მის
უკან ასაშენებელი ჯერ ერთი, მერე მე-
ორე და მესამე ნაწილებისა. ასევე ეტა-
პობრივად იყო გათვალისწინებული მას-
ში ავტორანსპორტის სადგომებისა და
მოძრაობის ამოცანების გადაწყვეტა. ეს
ითვალისწინებდა ავტოსადგომების ორ
სართულად მიწის ქვეშ ჩატანას, ჯერ
კინოს სახლის წინ არსებული სადგომების
ქვეშ, შემდეგ ეტაპზე — რუსთაველის
გამზირის მეზობელი მონაკვეთის ქვეშ,
სატრანსპორტო პანდუსის მოწყობას სა-



ნახ. 2. პირველი პრემია, ავტორები: თბილისის
მთავარი არქიტექტორი დავით ახვედიაძე და გი-
ორგი ბერიძე.

დგომებით, საწყობებითა და ავტოსარე-
მონტო კვანძით, რომელიც დააკავშირე-
ბდა რუსთაველის გამზირს მისი მიმდე-
ბარე ქუჩების ყველა დონესთან. სატრა-
ნსპორტო პრობლემის საბოლოო გადა-
წყვეტისათვის ამ ვარიანტში შემოთავა-
ზებული იყო რუსთაველის გამზირის
მიწის დონის მთლიანად დათმობა ფეხმა-
ვალთათვის, მიწის ქვეშ ორ სართულად
ცალმხრივი სატრანსპორტო მოძრაობის
მშენებლობა სადგომებიანად, ცალკეულ
კვანძებში სხვადასხვა დონების ქუჩათა
დამაკავშირებელი სატრანსპორტო პანდუ-
სების და რუსთაველის გამზირში ჩამო-
მავალი დაღმართების ქვეშ ფეხმავალთა
ლიფტების გათვალისწინება, ფუნქიონ-
ორის პლატომდე ავლის შესაძლებლო-
ბით, ანუ გულისხმობდა დედაქალაქში
ფუნქიონლიორის პლატოს ორგანულად
ჩართვას.

ჩვენი ანალოზით, კონკურსზე წარმო-
დგენილი პროექტების დიდი უმრავლესო-
ბა, ვერ ითვალისწინებდა აგრეთვე მეც-
ნიერების მიღწევებს კონსტრუქციულ გა-
დაწყვეტებში.

კერძოდ, ამ კონკურსის ერთ-ერთი
მთავარი თავისებურება იყო ის, რომ თა-
ვიდანვე უცნობი იყო თუ რამდენი ბან-

კი, საგამოფენო დარბაზი თუ სხვა ორგანიზაცია დაიკავებდა კომპლექსის საართულებს. ამის გამო მიზანშეწონილი იყო მეტი დიდმალიანი სართულების მოწყობა, რომლებშიც როგორც მეცნიერულად დადგენილია, გაცილებით იოლად მოეწყობა სასურველი ტექნოლოგიური პროცესის შესაბამისი სათავსები, ვიდრე სვეტების და, მით უფრო, კედლების სიხშირით გადატვირთულ სართულებზე (პ. 6, გვ. 109).

ამ მიმართულებით გარკვეული მცდელობა ჩანდა 190347 დევიზით წარმოდგენილ პროექტში, სადაც გამოყენებული იყო წამწების სისტემა, მაგრამ მათი 9, მ-ის ბიჯით განლაგება, ცხადია, მაინც ზღუდავდა სართულებზე დიდმალიანი დარბაზების მოწყობის შესაძლებლობებს.

გარკვეული ნაბიჯი იყო გადადგმული ამ მიმართულებით პროექტში, რომელსაც პირველი პრემია მიენიჭა. დიდმალიანი სართული ეყრდნობოდა მეტროს სადგურის ირგვლივ განლაგებულ რვა ბურჯს, თითოეული მათგანის დიამეტრი იქნება 3,5 მ. და ზოგიერთი მათგანი ყოვლად გაუმართლებლად მოთავსებულ — მეტროს შესასვლელის ისედაც გადატვირთულ სივრცეში.

სამშენებლო მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევები კარგად გამოიყენეს იგივე 441934 პროექტის ავტორებმა. როგორც ცნობილია, ურთიერთგადამკვეთი ღეროვანი სივრცითი კონსტრუქციებით შესაძლებელია გადავსუროთ 200 მ-ის მალცი, და, ამასთან შესაძლებელია გადავსუროთ კონსოლიტაც, რომლის გადმოშვება იქნება მალის $1/4-1/5$ ზოლო მზიდი კონსტრუქციის სიმაღლე იქნება $1/24-1/32$ -მდე, ნაცვლად $1/6-1/8$ -ისა წამწების გამოყენების შემთხვევაში (პ. 3, გვ. 104).

ზემოაღნიშნული პროექტის ავტორებმა, გაითვალისწინეს რა ტერიტორიის დიდი შეზღუდულობა და დიდმალიანი კონსტრუქციების შესაძლებლობები, მახვილგონივრული გადაწყვეტა წარმოადგინეს. ოთხ ბურჯზე დააყრდნეს ორი ურთიერთგადამკვეთი თალი, რომლებსაც ეტაპობრივად დაეყრდნობოდა წრიული ფორმის,

ურთიერთგადამკვეთი სივრცითი ღეროვანი კონსტრუქციები. ამ კონსტრუქციის დგარების სივრცეში ითვალისწინებოდა მცირე ზომის სათავსები, ხოლო ასეთი სისტემის თავზე კი — დიდ განზომილებიან (24-36 მ.) და ორჯერ მაღალ დარბაზებს. ასეთი უდგარებო დარბაზებისა და დგარებიანი სისტემების მქონე სართულების მონაცვლეობით ეტაპობრივად შეიქმნებოდა რუსთაველის მეტროს თავზე მაღლივი შენობა (ნახ. 6.).

მეცნიერული მიღწევების შეცნებულად თუ გაუცნობიერებლად უგულბებუყოფა, მართო ამ კონკურსით არ შემოიფარგლებოდა.

მაკალითად, სათანადო მეცნიერული გამოკვლევებით, თითქმის 35 წლის წინათ დადგინდა, რომ საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობათა როგორც სიმძლავრეების გაზრდით, ასევე მათი კოპერირებით შესაძლებელია შევამციროთ როგორც შრომითი, ასევე ფულადი დანახარჯები ერთეულ მანქანებულზე 7-55%-ის ფარგლებში (პ. 4, გვ. 22-23). მიუხედავად ამისა, მასობრივად შენდებოდა და შენდება ცალკეულ ფარდულქონმახებად გადაწყვეტილი სოფლების, დაბებისა [თუ ქალაქების კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების კომპლექსები].

ასეთივე ხანგრძლივობისაა მეცნიერულად დადგენილი ის მაჩვენებელი, რომ 1 კვ. მ. საცხოვრებელი ფართობის ღირებულება შემცირდება 15-17%-ით, ხოლო დანახარჯები გათბობაზე დაიკავებს 30-35%-ით ნაკლებს, თუ ორი ერთბინიანი ცალკე მდგომი საცხოვრებელი სახლების ნაცვლად ავაშენებთ ანალოგიურ ორ ბინიან, მაგრამ ბლოკირებული სახის სახლს (პ. 1, გვ. 69). მიუხედავად ამისა შენდებოდა ათობითა და ასობით ცალკე მდგომი საცხოვრებელი სახლები, ნაცვლად ბლოკირებულისა, როგორც მეწყურებ-მიწისძვრების შემდეგ მთებიდან ჩამოსასხლებულთათვის, ასევე მებაღეთათვის.

ამრიგად, ტრადიცია — ხუროთმოძღვრული მეცნიერება თავისთვის — დაპროექტება კი თავისთვის — გაგრძელდა

ზემოხსენებულ გასული წლის კონკურს-შიც.

უარესი მდგომარეობაა მრავალფუნქციური კომპლექსების გარკვეული იდეური დატვირთვის სფეროში.

როგორც აღვნიშნეთ, ამოცანა გართულებულია კომპლექსის მრავალფუნქციურობის გამო. ძნელი დასადგენია, რომელ ფუნქციას უნდა დაეკისროს წამყვანის როლი, არამც თუ მთლიანად კომპლექსისა, არამედ მისი ერთი შენობის პირველი სართულის ფასადებიც კი ისე აჭრელდა ნაირნაირი რეკლამითა თუ ერთმანეთთან ძნელად შესახამებელი ინტერიერებით, რომ არც მთლიანად შენობის და, მით უფრო, მრავალფუნქციური კომპლექსის



ნახ. 4. მესამე პრემია, ავტორები: მეტრო რუსთაველის მიწის ზედა სადგურის ავტორი ოთარ კაღანდარიშვილი, დავით მორხედაძე და ნიკოლოზ ქუშნაშვილი.



ნახ. 3. მეორე პრემია, ავტორები: თბილისის ყოფილი მთავარი არქიტექტორი ირაკლი მასხარაშვილი, ლევან მასხარაშვილი და დიმიტრი მესტიამშვილი.

იდეურობაზე ოცნებაც კი ძნელი წარმოსადგენია.

ამ უკვე კარვად ფესვგადგმული ტენდენციების გაგრძელება იყო ზემოაღნიშნული კონკურსიც.

წარმოდგენილი პროექტების უმრავლესობა მიზნად ისახავდა მხოლოდ რუსთაველის ქეგლის შენარჩუნებას, ზოგიერთი მათგანი ითვალისწინებდა ამ ქეგლისათვის უკეთესი ფონის შექმნას. კედლის სახით (პროექტი 190347), ან ქეგლის უკანა სივრცის გახსნას და ნაგებობათა მოცულობების თანდათანობით გაზრდას, ან ქეგლის უკან თაღების ფონის მოწყობას, ან შეზნექილ-გამოზნექილი ნახევარ ცილინდრული ფორმის შემინული სიბრტყეების ფონს, რათა მათში არეკლილიყო არსებული გარემო (პროექტი 220608).

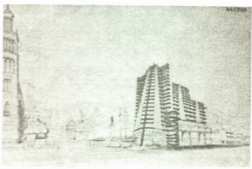
კონკურსზე წარმოდგენილი 30 ვარიანტი

ნტიდან მხოლოდ სამში იყო დასმული ამალღებული იდეით გადაწყვეტის ამოცანა.

მათგან 197351-ის ავტორები შეეცადნენ აბსტრაქტული კონსტრუქციული ფორმებითა და მასალით შეექმნათ სიყვარულისა და სიმშვენიერის ურთიერთდაპირისპირება-ერთიანობის გამომსახველი ნაგებობა. ასეთი ცდაც კი მისასაღმებელია, მაგრამ მნახველისათვის სუროთმოძღვრებით უნდა იყოს ცხადი მთავარი იდეა და არა განმარტებითი ბარათით.

355292-ის ავტორები ითვალისწინებდნენ ქანდაკებებსა და ბარელიეფებს რუსთაველის თემებზე. ესეც, ცხადია, რომ მისასაღმებელი ცდაა სუროთმოძღვრულ ძეგლში უმთავრესი იდეის გადმოსაცემად, სახვითი სელოვნების ჩართვისა, მაგრამ ამჟამად არსებული რუსთაველის ძეგლის კვარცხლბეკში ჩართული ლომის თავები თუ აბჯარასხმული რაინდების ბარელიეფები თითქოს მეომრობასა თუ მონადირეობას უფრო ქადაგებენ და ვერც კი მიგვანიშნებენ რუსთაველის ჰუმანურ-ფილოსოფიური ამაღლებული აზროვნების სიღრმეზე, მათ უჭკნობ საერთო-საკაცობრიო მნიშვნელობაზე.

ნახ. 5. პროექტი დევიზით 441934.



ვფიქრობთ, ამ მხრივ, კიდევ ერთი საუკეთესო მიგნებით, გამონაკლისს წარმოადგენდა კვლავ პროექტი 441934 (ნახ. 6), რომელიც თავიდანვე ჩაფიქრებული იყო როგორც — „რუსთაველს სიმფონია სუროთმოდერული“. ამ სიმფონიის თემად ჩაფიქრებული იყო „ბოროტსა სძლია კეთილმან...“ როგორც პოემის დედააზრის ქადაგება. კომპლექსის მხატვრული მხარე გადაწყვეტილი იყო შავი და თეთრი ფერების, მრუდეებისა და წახნაგოვანი ფორმების შესაქმნის ფონზე სუთი თეთრი „გრაგნილის“ მთელ სიმაღლეზე გაბატონებულ — წინ წამოწეული მღებარეობით. თითოეული „გრაგნილი“ გათვალისწინებული იყო ერთ ენაზე (ქართულ, რუსულ, ინგლისურ, ფრანგულ და გერმანულ ენებზე), გამჭოლად წარწერილი რუსთაველის აფორიზმებისათვის. ცხადია, რომ ასეთ ნაგებობაზე სამუდამოდ გამოირიცხებოდა თამბაქოს რეკლამა (რაგინდ საზღვარგარეთულიც არ უნდა იყოს). „გრაგნილებზე“ ამოჭრილი აფორიზმებისათვის გათვალისწინებული იყო სხვადასხვა ფერის განათებათა ფონი.

მთავარი იყო ის, რომ მრავალფუნქციური კომპლექსის მხატვრული მხარე მთლიანად გადაწყვეტილი იყო როგორც საკაცობრიო მნიშვნელობის იდეისადმი მიძღვნილი ძეგლი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა წარსულის ერთფუნქციურ ძეგლებში (პირამიდები, ტაძრები...) და ყოველთვის ხდება მემორიალურ ძეგლებში.

მიგვაჩნია, რომ ყოველი მრავალფუნქციური კომპლექსის, აგრეთვე ქუჩის, მოედნის და ა. შ. სუროთმოდერული დაროქტებისას თავიდანვე ხსავასით თუ მოვითხოვთ მისი რომელიმე საკაცობრიო, ეროვნული თუ რეგიონალურადილობრივი მასშტაბის ამაღლებული იდეის თუ საამაყო ისტორიული ფაქტის ასახვას, დაროქტების ასეთი მოთხოვნა უფრო საინტერესო მიმართულებით წარმართავდა როგორც თანამედროვე, ასევე მომავლის სუროთმოდერებას.

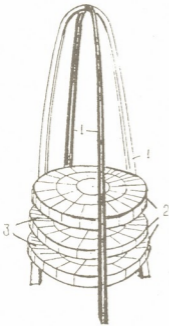
ასეთი მოთხოვნა გაცილებით უკეთეს შედეგებს მოიტანდა, ვიდრე ამ კონკურსის მე-9 პირობა, რომლის თანახმადაც

უნდა შექმნილიყო ისეთი არქიტექტურულ-მხატვრული კომპოზიცია, რომელიც „ჩაეწერება არსებულ არქიტექტურულ კომპოზიციაში“.

მიგვაჩნია, რომ ამ მოთხოვნის შედეგი იყო ხსავასმულად დაბალსართულიანი ექსკიზური პროექტები. ეს მოთხოვნა თითქოს წინააღმდეგობაშიც კი მოდიოდა 1-ლი პუნქტის მოთხოვნასთან — „მაქსიმალურად სასარგებლო ფართობის“ — მოთხოვნასთან.

ეს წინააღმდეგობა, ვფიქრობთ, მახვილგონიერულად გადაწყვეტეს კვლავ 441934 ვარიანტის ავტორებმა. ჯერ ერთი ის, რომ მთლიანად ნაგებობა მიექდენა რუსთაველს, მხოლოდ ეს ხდოდა შესაძლებელს, ნაგებობა ყოფილიყო მაღლივად გადაწყვეტილი. მეორეც, კომპლექსი გადაწყვეტილი იყო სართულიანობის თანდათანობითი გაზრდით გამზირიდან ფერდობის აყოლებით, როგორც ეს არის კიდევ, და მესამეც, კონსოლური გადმოშვებების გამოყენებით შესაძლებლობა იქმნებოდა მნიშვნელოვნად შემცირებულიყო მაღლივი ნაწილის სართულიანობა და მოსიარულეებს საშუალება დაეპირაგებოდათ ამ მაღლივი ნაწილის დამორგუნავი ზემოქმედებისაგან თვალთახედვა დაეცვათ მათდა შეუმჩნეველად (ნახ. 7). ამასვე ემსახურებოდა მწვანე ნარგავების მთლიანად შენარჩუნება, რაც ისტორიულად ჩამოყალიბებულ გარემოს არ დაარღვევდა.

თუ სუროთმოდერება მოსახლეობის მოთხოვნილებათა ფუნქციაა, ხოლო მოსახლეობის რაოდენობა და, შესაბამისად, მათი მოთხოვნილებები იზრდება დასახლებათა პერიფერიებიდან ცენტრისაკენ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ (ანუ რუსთაველის მოედნისკენაც), მაშინ დაბალსართულიანის ნაცვლად, მათ ავტორებს ზემოთ განხილული და მსგავსი სუროთმოდერული ხერხებით უნდა ეცადათ რუსთაველის გამზირის მასშტაბის შენარჩუნება და არა არსებული სართულიანობის დაკონსერვებით. ასეთი დაკონსერვების ტენდენცია მცდარად მიგვაჩნია, რადგან ის ეწინააღმდეგება მუდმივად ცვალებადობის უზოგადეს კანონზომიერებას. თვით რუსთაველის გამზირიც ზომ



ნახ. 6. მაღლივი ნაგებობის კონსტრუქციული გადაწყვეტა პრექტი 441934 — 1. ურთიერთ გადამკვეთი ორი ძირითადი მზიდი თალი; 2. თაღებზე დაყრდნობილი ურთიერთგადამკვეთი ლეროვანი სისტემის საართლები 6 მ-იანი ბადით; 3. ორჯერ მაღალი უდგარებო დიდმაღიანი საართლები.

იცვლებოდა და დღესაც იცვლება და შეიცვლება მომავალშიც.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავასკვნათ შემდეგი:

1. ხუროთმოძღვრულ ნაგებობათა მრავალფუნქციურობის ცნების დაზუსტებისთვის უკეთესად მიგვაჩნია თუ მივიღებთ, რომ:

— კოოპერირებული შენობაა ორი და მეტი ფუნქციის შესასრულებლად განკუთვნილი ყველა ცალკეული შენობა. მაგალითად, საცხოვრებელი სახლებიც, რომელთა ნაწილი დათმობილი აქვს მალაზიებს, ფოსტა-ტელეგრაფს და სხვ.

— მრავალფუნქციური კომპლექსია სხვადასხვა ფუნქციის შენობებით ხუროთმოძღვრულად ორგანიზებული ისეთი სივრცე, რომელიც ერთდროულად აღქმადიცაა. მაგალითად სხვადასხვა დანიშნულების შენობებით წარმოქმნილი და ხუროთმოძღვრულად გააზრებული ნებისმიერი ქალაქის ნებისმიერი მოედანი.

— მრავალფუნქციური ცენტრია სხვადასხვა ადგილას მდებარე და ამდენად ერთდროულად შეუძლებელი ალქმის, მრავალფუნქციური კომპლექსების ერთიან ხუროთმოძღვრულ სისტემად გაერთიანება. მაგალითად ასეთი ცენტრია თბილისისათვის თავისუფლების, რესპუბლიკის, რუსთაველის, გმირთა, სააკაძის, დინამოს სტადიონის, ვაგზლის, მარჯანიშვილის, ავლაბრის მრავალფუნქციური კომპლექსების ხუროთმოძღვრული სისტემები.

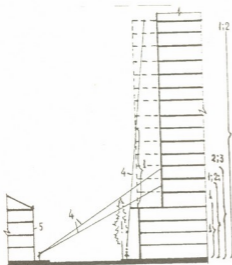
2. ყოველი კონკურსი, ვფიქრობთ, დროა ჩატარდეს ობიექტურობის დაცვით მის ყოველ საფეხურზე, რისთვისაც კონკურსის ორგანიზაციის სრულყოფისათვის არა ერთხელ გამოქვეყნებული საქმიანი წინადადებები, ვფიქრობთ, შეიქნას შემდეგითაც:

— კონკურსის ანონიმურობა დავიცვათ ბოლომდე. ამ მიზნით ანონიმური კონკურტები გაუხსნელი დარჩეს და დალუქული დაუბრუნდეთ „დამარცხებულთა“ პატრონებს;

— კონკურსის შემეცნებით-ალმზრდელობითი ფუნქციის ამალღებისათვის, მიზანშეწონილი იქნება არა მხოლოდ შედეგების გამოცხადება, არამედ ამ შედეგების სათანადოდ დასაბუთება და მსურველებისათვის კამათში ჩართვის შესაძლებლობის დაწესებაც;

3. არა მარტო მრავალფუნქციური კომპლექსების, არამედ საერთოდ ხუროთმოძღვრულ პრაქტიკაში მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევების უკეთ და დროულად დანერგვის მიზნით, უკეთესად მიგვაჩნია მეცნიერთა უფრო ორგანული ჩართვა პრაქტიკულ საქმიანობაში, დაწყებული დაპროექტებისათვის ტერიტორიების გამოყოფიდან, გაგრძელებული დაპროექტებისათვის მოცემულობების შედგენით, საკონკურსო მასალის ანალიზით, დაპროექტებისას სხვადასხვა კონსულტაციებით და დამთავრებული აგებულის ექსპლუატაციის ანალიზით.

4. მეორეს ზედა საფეხურის და, მით უფრო, მილიონიანი ქალაქის, საზოგადოებრივი მომსახურების მრავალფუნქციური კომპლექსების ხუროთმოძღვრული დაპროექტების დროს, უპირველესად გა-



ნახ. 7. მალდივი შენობის „დაბადები“-ს ხუროთმოძღვრული მეთოდების სქემა. 1. კონსოლით; 2. მალდივის უკან ჩაწვეით; 3. ხეებით; 4. მოსიარულეთა ძირითადი მზერის სხივები; 5. ანსებული განაშენიანების სართულიანობა.

სათვალისწინებელია მოსახლეობის მოთხოვნილებათა მუდმივი და მნიშვნელოვნად დაჩქარებული ზრდა.

5. მოსახლეობის მოთხოვნილებათა მუდმივი, მნიშვნელოვანი და დაჩქარებული მატება ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად აყენებს:

— ასეთი კომპლექსების ეტაპობრივად განვითარებისა და ტერიტორიების გაფართოების ამოცანებს;

— კომპლექსების ისეთი მზიდი სისტემებით დაპროექტებას, რომლებიც ფართო შესაძლებლობებს იძლევიან სართულეზზე შიგა სივრცის გადაკეთებისათვის, ახალი ტექნოლოგიური პროცესების შესაბამისად, ან ახალი ფუნქციით დატვირთვისათვის თუ ძველის შეცვლისათვის ისე, რომ ნაკებობის ძირითადი მზიდი ბირთვი არ დაირღვეს და შენარჩუნებული იქნას.

6. ვფიქრობთ, მიზანშეწონილია გარკვეული იდეოლოგიის მატარებელი ხუროთმოძღვრების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები განვითარდეს თანამედროვე მოთხოვნებისა და კულტურის შესაბამისად, ხუროთმოძღვრების ყველა განშტოებით (რაიონული თუ ქალაქდაგეგმარება,

შენობები თუ მათი კომპლექსები) და განსაკუთრებით მრავალფუნქციური კომპლექსების დაპროექტება-აგენისას, როცა კომპლექსი თვით იყოს უბერებელი ზოგადსაკაცობრიო იდეის მაღალმხატვრული ხუროთმოძღვრული ხერხებით შექადაგებული.

ამ თვალსაზრისით უკეთესი იქნება არა მარტო სახელების დარქმევა (თავისუფლების, კონსტიტუციის, რესპუბლიკის მოედნები; ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას და ა. შ. გამზირები თუ ქუჩები), არამედ შესაბამისი ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტილების გამუდმებული ძიება და ურთიერთგანსხვავებული მხატვრული სახეების თანდათანობით გამოძერწვა, ხუროთმოძღვრებაში განხორციელებული სახვითი ხელოვნების სინთეზით.

ამ მიმართულებით ხუროთმოძღვრების შემდგომი განვითარება, ვფიქრობთ, ფართო დიპაზონით წარმართავდა ხუროთმოძღვართა შემოქმედებით შესაძლებლობებს და განუშორებელი ინდივიდუალური საცხოვრებელი გარემოთი გამოარჩევა საქართველოს ისტორიულ მხარეებსაც (ქართლი, იმერეთი, კახეთი, გურია, სამეგრელო, სვანეთი და ა. შ.), ქალაქებსაც, მათ გამზირებსაც და ცალკეულ შენობებსაც.

ლიტერატურა:

1. М. О. Баощ, М. В. Лисициан и др. «Архитектурное проектирование жилых зданий». Стройиздат, М., 1964, стр. 69.
2. Г. А. Градов, «Город и быт» (перспективы развития системы и типов общественных зданий), «Стройиздат», М., 1968, стр. 25, 144, 148.
3. Дж. Малагурадзе, 3 предприятия розничной торговли, общественного питания и хозяйственно-бытового обслуживания, 1 — градостроительные требования. В сборнике научных трудов, Выпуск 3, «ТбилЗНИИЭП», 1972, стр. 45.
4. В. И. Мальцев, А. А. Будилевич и др. «Влияние проектных решений общественных зданий на снижение затрат при их эксплуатации», «Стройиздат», М., 1964, стр. 22—23.
5. М. С. Туполев, А. Н. Попов и др. «Конструкции гражданских зданий», Стройиздат, М., 1973.
6. Л. Ф. Шубин, «Промышленные здания», М., «Стройиздат», 1986, стр. 109.

ქართული საფორტეპიანო კონსერტი

ვერა ნაწილი*

თავარ ხაროზილი

60-იან წლებში ქართული საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრი მთელი რიგი ახალი ნაწარმოებებით შეივსო. ზოგიერთი მათგანი მნიშვნელოვნად გამოირჩევა მხატვრული შინაარსითა და შემოქმედებითი ოსტატობით.

ცნობილი ისტორიული ფაქტია, რომ აღნიშნულ პერიოდში ქართული მუსიკა განვითარების ახალ გზას დაადგა. დაისახა თანამედროვე ხელოვნების ზოგიერთი მეტად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პრობლემა. მათგან უფრო თვალსაჩინოა მუსიკალური აზროვნების ტრადიციული და თანამედროვე ფორმების შერწყმა, მუსიკალური ენის განახლება, გამდიდრება.

60-იანი წლების ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში საყოველთაოდ ცნობილია დიდი ნაყოფიერება და მნიშვნელოვანი წარმატებები სიმფონიურ, კამერულ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებში. დასახული ამოცანები ქართული ინსტრუმენ-

ტული კონცერტის ჟანრშიც დიდი წარმატებით სორცხელდებოდა.

ამ ჟანრს, ისევე როგორც წინა პერიოდში, ახლაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ქართული მუსიკალური ხელოვნების ახალი შემოქმედებითი გზების ძიებაში, გამოსახვის საშუალებათა განახლებაში. ეს განსაკუთრებით ეხება XX საუკუნის მსოფლიო მუსიკის მონაპოვართა ათვისებას, მათ შემოქმედებითად გადააზრებას და გამიზნულად გამოყენებას. ეს, მხატვრული კოლორიტის გამდიდრების მნიშვნელოვანი ნაკადი იყო. ამ სიახლეთა შეთავსება ამა თუ იმ ავტორის დამახასიათებელ შემოქმედებით სტილთან, რაც მეტ-ნაკლებად შეიმჩნევა განსახილველი პერიოდის ნაწარმოებებში, ამ შემოქმედებითი ეტაპის ერთ-ერთ საუკეთესო შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ.

საკითხი ეხება აგრეთვე ხალხურ შემოქმედებასთან ურთიერთობას. საგრძობლად გაფართოვდა ხალხური შემოქმედების ფარგლები მანამდე ნაკლებად შესწავლილი ფოლკლორული ნიმუშების გაცნობისა და გამოყენების ხარჯზე. მათი გამომზეურებისა და შემოქმედებითი ათ-

* პირველი ნაწილი იხ. ჟურნ. „ხელოვნება“, 1998 წ. № 3-4.

ვისების შედეგად ხალხური სიმღერა კვლავაც ქართველ კომპოზიტორთა მელოდიური მეტყველების სათავედ რჩება. აღნიშნულ ტენდენციებს მომდევნო ათწლეულებშიც შევამჩნევთ.

აღრე ცნობილ ავტორებთან ერთად აღნიშნულ პერიოდში ახალი სახელებიც იმსახურებს ყურადღებას. თავისი პირველი საფორტეპიანო კონცერტებით წარდგნენ ნ. გაბუნია, ნ. მამისაშვილი, ვ. ცაგარეიშვილი. ახალი ნაწარმოებები შექმნეს ა. ბალანჩივაძემ, ს. ნასიძემ, ნ. გუდიაშვილმა, ს. ცინცაძემ, დ. ჩხეიძემ, ბ. კვერნაძემ, ნ. ვაწაძემ.

ნ. გუდიაშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანი გამოეხმაურა ამ ჟანრს. ამ დროისთვის იგი სამი საფორტეპიანო კონცერტის ავტორი იყო, რომლებიც საკმაო ხანს შერჩა საშემსრულებლო რეპერტუარს. ამჯერად მან შექმნა პროგრამული ნაწარმოები ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის „ჩემი სამშობლოს ველეზუ“ (1961)¹. ეს ოთხნაწილიანი საკონცერტო სიუიტა ჟანრულ-პეიზაჟური მუსიკის შესანიშნავი ნიმუშია. თითოეული ნაწილი ბუნებისა და ყოფის ამსახველ სურათებს შეიცავს და ბუნებრივია, რომ მუსიკალური მსალა თითქმის მთლიანად ხალხური სიმღერებიდან იღებს სათავეს. ამ ნაწარმოებში ავტორი ძირითადად ტრადიციულ შემოქმედებით ხერხებს ეყრდნობა. ამასთან შესამჩნევია მუსიკალური მეტყველების საგრძნობი განახლება, რაც უმთავრესად პარმონიულ ენასა და საორკესტრო წერის მანერას ემჩნევა.

ნ. გაბუნიას საფორტეპიანო კონცერტი (1961 წ.) თანამედროვე მუსიკალური სტილის ათვისების ერთ-ერთ პირველ ცდას წარმოადგენს. კომპოზიტორი გაბედულად არღვევს ტრადიციის ზღუდეებს და მუსიკალური აზროვნების ახალ პოზიციებზე დგება. მაგრამ, ამასთან იგი ერთგვარად „მოდური“ ვატაცების ტყვეობაში აღმოჩნდა, რამაც გამოიწვია შემოქმედებითი ხერხების რადიკალური განახლება ემოციური შინაარსის დაქვეითების ხარჯზე. ეს კი აშკარად ამცირებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. ამის გამო მისი პირველი წარმატება საშემსრულებლო ასპარეზზე ხანმოკლე აღმოჩნდა და ქართული საფორტეპიანო კონ-

ცერტის საუკეთესო თხზულებათა შორის ვერ დამკვიდრდა.

დ. ჩხეიძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი (1965 წ.) საინტერესოა თავისი ნათელი ლირიკული სახეებით, ცოცხალადინამიკურობით და აზრისა და ჩანაფიქრის თანმიმდევრული განვითარებით. თემატური მასალის ხასიათისა და გააფიქრების ხერხების გამოყენების მხრივ ნაწარმოები ძირითადად ავტორისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული მხატვრული პრინციპების სფეროში რჩება. ამავე დროს შესამჩნევია პარმონიული ენის ერთგვარი გამაფრება, კოლორიტის მრავალფეროვნება. ეს კიდევ ერთი საყურადღებო ნაწარმოებია ახალგაზრდა შემსრულებლისათვის, ვისთვისაც იგი განკუთვნილია².

განსახილველ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებთა შორის საშემსრულებლო ესტრადაზე შედარებით მკვიდრი ადგილი მოიპოვა ს. ნასიძის მეორე კონცერტმა (1961 წ.)³. მასში კომპოზიტორი გაბედულად ეხმაურება თანამედროვეობის ტენდენციებს, მიისწრაფვის ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ახალი ფორმების შესაქმნელად, მისთვის დამახასიათებელია სტილური წყაროების საგრძნობი გაფართოება. შესამჩნევია მუსიკალური ენისა და გამოსახვის საშუალებათა გაბედული განახლება. ეს განსაკუთრებით ეხება პარმონიული მეტყველების საგრძნობ გართულებას, საორკესტრო პალიტრის გამდიდრებას, ფორტეპიანოს ვირტუოზულ შესაძლებლობათა გაფართოებას.

ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი 60-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. ამასთან იგი ბევრად უფრო პერსპექტიული აღმოჩნდა, ვიდრე მისი „ასაკის“ ზოგიერთი სხვა ნაწარმოები. პირველის მსგავსად ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტიც სარეპერტუარია.

ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტისთვის დამახასიათებელია რომანტიკული, ამალღებული პათოსი, რაც მისი ჩანაფიქრის წამყვან ხაზს წარმოადგენს და ასე ორგანულად ერწყმის ლირიკულ და ყოფით სახეებს. ამასთან ერ-

თად ს. ნასიძის განსახილველ კონცერტში გამახვილებულია ვირტუოზული საწყისი. ვირტუოზულია როგორც საფორტეპიანო, ისე საორკესტრო პარტია.

ს. ნასიძე როგორც ხელოვანი ეროვნული მუსიკის საუკეთესო ტრადიციებთანაა დაკავშირებული. აქედან მომდინარეობს მის შემოქმედებაში მყარი კავშირი ქართულ ხალხურ მუსიკასთან. განსახილველი ნაწარმოების საუკეთესო თვისებაც სწორედ ეს არის, მისი მუსიკა მდიდარია ხალხური რიტმინტონაციებით. კომპოზიტორმა შეარჩია მეტად ორიგინალური თემატური მასალა, რომელსაც განვითარების შინაგანი პოტენცია ახასიათებს (ერთგვარ გამონაკლისს ამ მხრივ შეადგენს სონატური ალეგროს ძირითადი თემა) და ადვილად ემორჩილება მძაფრ პარმონიულ ენასა და საკმაოდ ჭირვეულ რიტმიკას.

ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტის მხატვრული შინაარსი მრავალფეროვანი მუსიკალური მასალითაა გაღმოსწლილი. თითოეულ თემას თავისებური იერის მხატვრული სახე შემოაქვს ნაწარმოებში. ამინარადაა ნაპოვნი მაგალითად — სასიმღერო-იმპროვიზაციული ხასიათის თემა სონატურ ალეგროში (დამხმარე თემა), ბრწყინვალე საესტრადო ხასიათის თემა მეორე ნაწილში (ტრიო), დეკლამაციური ხასიათის თემა-მონოლოგი მესამე ნაწილში, ცეკვადი — მოტორული და გროტესკული საპარშო თემები ფინალში. აქვეა სახუმარო, საცეკვაო, სასიმღერო თემები და სხვა. მრავალფეროვნების მიუხედავად ამ სახასიათო მუსიკალური სახეების გარდაქმნა და მუშავებით მიღწეულია კონცერტის შერეული და დასრულებული კომპოზიცი. ნაწარმოების შედარებით სუსტად აღიგოს ამ სახით სონატური ალეგრო წარმოადგენს.

ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი განსახილველი ჟანრის უკეთეს ნიმუშებს მიეკუთვნება. მან მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ მუსიკაში.

ნ. მამისაშვილის „პიონერული კონცერტი“ (1965 წ.) თავის დროზე ერთ-ერთი პოპულარული ნაწარმოები იყო. მისი

სი მხიარული, ხალისიანი მუსიკა მთლიანად გამსჭვალულია ახალგაზრდული უშუალოებით, სწრაფით. შეიძლება მისი კონცერტი-სკერცო ვუწოდოთ. ამაზე მიგვითითებს სახუმარო, სათამაშო იერი, საპარშო და საცეკვაო რიტმები, რაც თან სდევს კონცერტის ყველა ნაწილს. ამასვე მოწმობს ავტორისხელი რეპარკა კონცერტის დასაწყისში „სკერცო ტემპით“.

ნ. მამისაშვილის შემოქმედება და კერძოდ განსახილველი კონცერტი ახალი პარმონიული ენის ძიებით ხასიათდება. საინტერესოდ აზროციელებს კომპოზიტორი ახალი რიტმული და მელოდიური ფორმულების რეალიზაციას, ამასთან იგი ორიგინალურ ტემპრულ ფერებსა და საკმაოდ დახვეწილ, მოხდენილ პარმონიულ კომპლექსებს მიმართავს, რაც ასე აახლოებს მას იმპრესიონისტულ სტილთან.

კონცერტის მუსიკალური მასალა ინტონაციურად დასრულებული თემების სახითაა წარმოდგენილი. ამავე დროს შეტად საინტერესო კოლორიტული ხერხებით ახდენს ავტორი მათ დამუშავებას: ესაა თავისებური ქრომატული შეხამებები. ეფექტური საფორტეპიანო პასაჟები, ხმების გაწვავება ფართო და ვიწრო დიაპაზონების მონაცვლეობით, საორკესტრო პარტიის მსუბუქი, ზოგჯერ გამჭვირვალე, პეროვანი ელერადობა და მრავალი სხვა ორიგინალურად მიგნებული ეფექტი.

ნ. მამისაშვილის კონცერტში ხალხური მელოდიები ერთგვარი სტილიზებული ვარიანტების სახით წარმოდგებიან. მათი მხატვრული შინაარსის განვითარება ზოგან ასახეითი მომენტების გამახვილებას იწვევს. ასეთი მომენტები შეინიშნება კონცერტის მეორე ნაწილში, მეტად ორიგინალურად დამუშავებულ ცნობილ ქალაქურ ხალხურ სიმღერაში „უფუნა წვიმა“. ეს არის ხალხური მელოდიისა და რიტმინტონაციების წაკითხვის ერთ-ერთი თავისებური და საინტერესო ნიმუში კომპოზიტორის საკუთარი ხელწერის აღმუშავებით.

ტრადიციული ტიპის სამნაწილიან კომპოზიციას თავიდანვე დაჰყვა გამოშახველი სურათოვნება, რაც ასე მომხიბლავს ხდის მის მხატვრულ შინაარსს.

ნო-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებებს

შორის ორიგინალური კომპოზიციით გა-
მოირჩევა ა. ბალანჩივაძის მეოთხე სა-
ფორტეპიანო კონცერტი⁶. ეს არის დიდი
ფორმის პროგრამული ნაწარმოები, რო-
მლის მხატვრული შინაარსი საქართვე-
ლოს ბუნებისა და ყოფის რომანტიკულ
სურათებს უკავშირდება. ახლებურმა კო-
ნცეფციამ გამოიწვია ტრადიციული სა-
კონცერტო ცკლის უარყოფა, ახალი
ფორმის ძიება. ნაწარმოები სიუიტურ
პრინციპზეა აგებული. პროგრამულ სათა-
ურებთან ერთად თითოეული ნაწილისათ-
ვის რეკომენდირებულია ჟანრობრივ-სტრუ-
ქტურული სახელწოდებანი, კონცერტის
პირველი ნაწილი „ჯვარი“ (პრელუ-
დია) ქართული კულტურის ამ უდიდესი
საგანძურისადმი მიძღვნილი ჰიმნია. მუ-
სიკა არა მარტო დიდებული ძეგლის მხა-
ტვრულ აღქმას წარმოადგენს, არამედ
გადმოგვცემს ხელოვანის ფსიქოლოგიურ
განწყობილებას. ამიტომ კონცერტის ამ
პრელუდიურ ნაწილში მხატვრულ-სიმ-
ბოლური და ემოციური საწყისის შერწყ-
მას ვხვდებით.

მეორე ნაწილი „თეთნულდი“ (პასაკა-
ლი) საკონცერტო ცკლის ერთ-ერთი
ყველაზე ვირტუოზული პიესაა. იგი აგე-
ბულია ორკესტრისა და სოლოს შეჯიბ-
რის ფორმით. მკაფიოდ, მძიმედ, პირქუ-
შად ჟღერს სვანური ხალხური ყოფითი
სიმღერა „ლაქღვამი“, რომელიც კომპო-
ზიტორის ინტერპრეტაციით მკაცრ ვაჟ-
კაცურ იერს ღებულობს და ოსტინატური
ბანის უცვლელი მოტივის სახით ჟღერს
მთელი პიესის მანძილზე.

მესამე ნაწილი „სალამური“ (პასტო-
რალი) ყველაზე ლაკონური ცკლში.
მისი მოხდენილი მწყვესური მონამღერი
თავისუფალი იმპროვიზაციული ფორმით
ვითარდება.

მეოთხე ნაწილი „დილა“ (ტოკატა)
ყველაზე ნაკლებად პროგრამული პიესაა
ცკლში. ვირტუოზული ტოკატური თემა
აღმოცენდა ჩვენი დროის ცნობილ იმე-
რულ სიმღერა „დილას“ ინტონაციებზე,
მაგრამ იგი არ განსაზღვრავს პიესის
პროგრამულ შინაარსს.

მეხუთე ნაწილი „რიონის ტყე“ (რო-
მანსი) თავის ფართო დრამატული გან-
ვითარებით რომანტიკული პლანის მუსი-

კალურ ფრესკას მოგვაგონებს. მის მხა-
ტვრულ სახეებში შერწყმულია ემიდღლე-
ბული რომანტიკული განწყობილება და
ჰეშმარიტი ლირიზმი.

მეექვსე ნაწილი „ცხრა წყარო“ (თემა
ვარიაციებით) თავიდან ბოლომდე სმოვან
ეფექტებზეა აგებული. ამ ფინალური ნა-
წილის ნათელი მჩქეფარე მუსიკა ცვლავ
ასახვით ასოციაციებს იწვევს, საოცარი
გამომსახველობით გადმოგვცემს კომპო-
ზიტორი წყლის შესვების ლივიღეს, წყა-
როს შეუზერებელ ანც სრბოლას. თემა
ხან ცეკვად იერს ღებულობს, ხან კრიმან-
ჭულისებურ მოძახილში ჩაიძირება, ბო-
ლოს კი ყველაზე მსუბუქ, მაღალ რეგის-
ტრში „ბროლისებური ნაკადის“ ფანტა-
სტიკურ, აჟურულ ჟღერადობად იქცევა.
კოდაში თემის მოძრავი, პაეროვანი ინ-
ტონაციები ნელ-ნელა ქრებიან, სმოვანება
მიიღევა და მუსიკა მოულოდნელად წყდე-
ბა. ასე ორიგინალურად, ერთგვარი მრავალწერტილის შეგრძნებით მთაერდება
მშობლიური მხარის ეს მუსიკალური პა-
ნორამა. ძალზე ფართოა მისი მხატვრუ-
ლი შინაარსის ამპლიტუდა — ლირიკულ-
პეიზაჟურიდან, ლირიკულ-დრამატულ სა-
წყისამდე. ა. ბალანჩივაძის მეოთხე სა-
ფორტეპიანო კონცერტი თანამედროვე
მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი თვა-
ლსაჩინო ნაწარმოებია.

ს. ცინცაძის საფორტეპიანო კონცერ-
ტი „კონტრასტები“ (1968), კომპოზი-
ტორის ერთ-ერთი საინტერესო ნაწარმო-
ებია სტილის სიახლის თვალსაზრისით⁷.
მასში მიღწეულია კავშირი ეროვნულ
სტილსა და გამოსახვის ახალ თანამედრო-
ვე ფორმებს შორის. იგი დაწერილია ვა-
რიაციული ფორმით და ეს ფორმა ავტო-
რის მიერ გამოყენებულია ერთი სახის
მრავალმხრივ ჩვენებასა და კონტრასტუ-
ლი დაპირისპირებისათვის. თემა-ციტატის
გამოყენების ხერხი განვითარების მნიშ-
ნელოვანი მეთოდია. ქართული „მრავალ-
ჯამიერის“ ინტონაციებიდან შექმნილი
თემა-მონოლოგი მთელი ნაწარმოების თე-
მატიზმის ძირითად მასალას წარმოადგენს,
ახალ-აწალი იმპროვიზაციული ციტატების
სახით კონტრასტული ვარიანტების მთელ
გალერეას ქმნის და ასე აღწევს განვითარების
დრამატისმს.



კონცერტის ერთნაწილიან კომპოზიცი-
აში შემზიდრობული საკონცერტო ციკ-
ლის ნიშნები შეიგდნობა. პირველი მო-
ნაკვეთი თემასა და მრავალფეროვან ვა-
რიაციებს შეიცავს. იგი ორმაგი ექსპოზი-
ციით იწყება. ალტის სოლო დინჯად გად-
მოგვცემს „მრავალჯამიერის“ საწყისი
მოტივიდან აღმოცენებულ თემას. საორ-
კესტრო ხმების გარემოცვაში კი იგი იდუ-
მალებით იმოსება. სოლისტის პარტიაში
თემა უფრო მკაფიოდ და სრულყოფილად
ქედრს. ამ მეორე ექსპოზიციის ფორტე-
პიანოს მძლავრი უნისონური ქლე-
რადობით იგი თავის ეპიკურ სახეს უბრუნ-
დება, დიდ დაძაბულობას აღწევს და უბ-
რალო მონამღერადან მღელვარე პათეტი-
კურ თემად იქცევა, ბოლის კი ომახიანი
„გუნდური“ ხმოვანებით მძლავრ ეპიკურ
სახედ გარდაიქმნება, ფინალურ მონაკვე-
თში „მრავალჯამიერის“ თემა ქედრს რო-
გორც სიცოცხლის უძლეველი ჰიმნი. ეს
ხალხური თემის პროგრამული გამოყენების
კიდევ ერთი საუკეთესო ნიმუშია. ასე
ოსტატურად აღწევს კომპოზიტორი ნა-
წარმოების ოპტიმისტური ჩანაფიქრის
ნათელ, გასხივოსნებულ გადაწყვეტას ერ-
თი თემით ანუ თემა-მონოლოგის პრინ-
ციპის გამოყენებით.

სამოცდათიანი წლების თხზულებები-
დან აღსანიშნავია ო. თაქთაქიშვილის ორი
კონცერტი (1973 წ.)⁸ ორივე წარმოები
პროგრამული სახელწოდებითაა ცნობი-
ლი, რაც სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ კომ-
პოზიტორის შემოქმედებაში. ისინი კონს-
ტრუქციითაც განსხვავდებიან მისი ინსტ-
რუმენტული შემოქმედების დანარჩენი ნა-
წილიდან.

მეორე კონცერტში „მთის მონამღერე-
ბი“ გამოყენებულია სვანური მელოდიე-
ბი: პირველი ნაწილისათვის სვანური
მოთქმა-გოდება, რომლის დამუშავება დიდ
დინამიურობას აღწევს და ხალხური და-
ტირების რეალურ სურათს ქმნის. მეორე
ნაწილი კი სვანურ ლაშქრულ სიმღერა-
ზეა აგებული და კომპოზიტორის ზღაპ-
რისათვის კარგად ნაცნობ ვირტუოზულ
სახეებს ავითარებს.

მესამე, „ახალგაზრდული“ კონცერტის
სიახლე ის არის, რომ ეს ერთნაწილიანი
ნაწარმოები ყმაწვილი შემსრულებლებისა

და მოსწავლეთა ორკესტრისთვისაა — გამო-
ზნული და ამ მხრივ იშვიათ გამოწკლის
შეადგენს კომპოზიტორის შემოქმედებ-
ში.

ო. თაქთაქიშვილის მეოთხე საფორტეპი-
ანო კონცერტი (1982) ოთხმოციანი წლე-
ბის ქართული მუსიკის თვალსაჩინო შე-
ნაძენია⁹. ამჟამად ამ ფართო მასშტაბის
ვირტუოზული ტიპის ნაწარმოების სიახ-
ლოვე ავტორის ცნობილ პირველ კონცერ-
ტთან, თუმცა მათ სამ ათეულ წელზე მე-
ტი მანძილი აშორებს. ორივე ლირიკულ-
დრამატული ჟანრის ნაწარმოებია, მეოთ-
ხე კონცერტიც ფართო, მასშტაბური ჩა-
ნაფიქრით გამოირჩევა, მასაც ახასიათებს
სიმფონიური ტიპის დრამატურგია, ლი-
რიკულ-დრამატული და ჟანრულ-ყოფითი
სახეების დომინირება, ამ სახეების გარ-
დაქმნა-განვითარებაზე აგებული კონცეფ-
ცია. აღსანიშნავია აგრეთვე ორივე ამ
ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ოპ-
ტიმისტური ტონუსი, მუსიკალური არ-
ქიტექტონიკის საერთო ნიშნები. მეოთხე
კონცერტში კომპოზიტორი კიდევ
ერთხელ უბრუნდება კლასიკური ტი-
პის სონატურ-სიმფონიურ ციკლს (ოთხ-
ნაწილიანი კომპოზიცია). მაგრამ პი-
რველ კონცერტთან შედარებისას უნ-
და ვივლით სიმოთ არა მარტო სა-
კუთარ ტრადიციებზე დაყრდნობა და
მათი აღდგენა, არამედ მათი ახლებურად
გააზრებაც.

მეოთხე კონცერტისათვის ნაკლებადაა
დამახასიათებელი დრამატული კონფლიქ-
ტურობა, მისთვის უფრო ნიშანდობლივია
ლირიკული სახეების დრამატული გარდა-
ქმნა, ერთი და იმავე მასალიდან ლირი-
კული და ლირიკულ-დრამატული სახეე-
ბის „გამოქანდაკება“, მათი დინამიზაცია
და ამ საფუძველზე ფართო პლანის კულ-
მინაციური ეპიზოდების „დახვავება“.

სიმფონიური განვითარების აღმავალი
უწყვეტი ხაზი მეოთხე კონცერტში მიღ-
წეულია სახეთა ემოციური მთლიანობით.
ნიშანდობლივია, რომ საკონცერტო აღე-
ვროს თემატური სახეები ახლოსაა იმ
ტრადიციულ მოდელთან, რომელიც ტი-
პობრივია კომპოზიტორის შემოქმედები-
თი ზღაპრისათვის, ნაცნობი და ახლო-



* * *

ბელია მის ლირიკულ სახეთა გალერეიდან. სკერცოზულ ნაწილებს ო. თაქთაქიშვილი ყოველთვის დიდი გატაცებით ქმნის. აქ ნათლად და მკაფიოდ იჩენს თავს კომპოზიტორის „გამომგონებლობა“ თემატური მასალის შეთხზვასა და ტემბრული საღებავების შერჩევასში. აქ კომპოზიტორი ყველაზე უშუალოდ უახლოვდება მისთვის მახლობელ და საყვარელ ხალხურ სახეებს. ვირტუოზული ბრწყინვალეობით და მკვეთრი ინსტრუმენტული ხერხებით გამოსატყვის ხალხურ იუმორს, მრავალფეროვან ჟანრულ სურათებს, ცეცხლოვან საცეკვაო ეპიზოდებს და ა. შ. მეოთხე კონცერტის მოხდენილი, მხიარული სკერცო კომპოზიტორის ერთ-ერთი მახვილგონივრული მიგნებაა.

რომანტიკული ელფერის მღელვარე „აჩქარებული ანდანტე“ ო. თაქთაქიშვილის ლირიკულ-დრამატული მუსიკის ერთ-ერთ საუკეთესო ფურცელს გვთავაზობს.

ფინალის ვირტუოზული სიმფონიური ვარიაციები საკონცერტო „შეჯიბრებაში“ დინამიკური პლასტების დაპირისპირების სათავედ აქცევს მთელ მუსიკას და კოლორიტული სურათების მრავალფეროვან გალერეას ქმნის.

დროშ მობიტანა და ო. თაქთაქიშვილის მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტს არც ისეთი ხანგრძლივი და აქტიური საშემსრულებლო სიცოცხლე ხვდა წილად, მაგრამ კომპოზიტორის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის თვალსაჩინო ქმნილებათა შორის უნდა მოვიხსენიოთ. თავისი მაღალი მხატვრული ღირსებებით იგი სათანადო ადგილს იმკვიდრებს ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების ისტორიაში.

XX საუკუნის 60-80-იან წლებში ქართული საფორტეპიანო კონცერტის განვითარების ხაზი თანამედროვე ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების წამყვანი შემოქმედებითი პრობლემატიდან მომდინარეობს. ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშებმა მნიშვნელოვანად გაამდიდრეს ქართული მუსიკის შემოქმედებითი ფონდი, სათანადო როლი შეასრულეს ეროვნული სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში.

შენიშვნები:

- 1 პირველად შესრულდა 1961 წ. სოლისტი ე. გულისაშვილი, დირიჟორი დ. კილაძე.
- 2 ნ. გაბუნას პირველი კონცერტი პირველად შესრულდა 1961 წ. სოლისტი ავტორი, დირიჟორი დ. კილაძე. მეორე საფორტეპიანო კონცერტი (1976 წ.). პირველად შესრულდა ბრატისლავაში 1976 წ. სოლისტი ავტორი, დირიჟორი ჯ. კახიძე.
- 3 დ. ჩხეიძის მესამე კონცერტი პირველად შესრულდა 1967 წ. სოლისტი ავტორი, დირიჟორი რ. ბურცილაძე.
- 4 პირველად შესრულდა 1962 წ. სოლისტი თ. ამირეჯიბი, დირიჟორი შ. აზმაიფარაშვილი.
- 5 პირველად შესრულდა 1965 წ. სოლისტი დ. თორაძე, დირიჟორი დ. კილაძე.
- 6 დაიწერა 1967 წ. 8 ნაწილად, ახალი რედაქცია შეიქმნა 1968 წ. 6 ნაწილად, მიენიჭა შ. რუსთაველის სახელობის პრემია 1969 წ. პირველად შესრულდა 1968 წ. სოლისტი ჯ. ბაღანჩივაძე, დირიჟორი ზ. ხურთაძე.
- 7 პირველად შესრულდა 1968 წ. სოლისტი ნ. გაბუნია, დირიჟორი ზ. ხურთაძე.
- 8 მეორე კონცერტი შესრულდა კიევიში 1975 წ. სოლისტი ე. ვირსაძაძე, დირიჟორი ავტორი. მესამე კონცერტი შესრულდა თბილისში 1974 წ. სოლისტი თ. სიფრაშვილი, დირიჟორი შ. შიდაკაძე.
- 9 პირველად შესრულდა 1983 წ. სოლისტი მ. მდივანი, დირიჟორი ავტორი.

ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ქართული საგუსიკო გიმნაზია

„ნიჭიერთა ათწლელი“ 60 წლისაა

„საქმენთან შენთან გამოგაჩინოს“ — უთქვამს ბრძენს, და ამ ბრძნულ შეგონებას თუ მივყევით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის სამუსიკო გიმნაზიაში, „ნიჭიერთა ათწლელის“ სახელით რომ მოიხსენიებენ ყოველთვის, მართლაც უდიდესი საქმეებით დაიმკვიდრა რჩეულის სახელი.

60 წელი ისტორიისთვის ბევრიც არის და ცოტაც. ბევრია იმ შემთხვევაში, თუ საქმეა გაკეთებული ცოტა; იმ ღრმა ტრადიციებისათვის კი, რომელიც ამ სკოლაში შექმნა საქართველოში, მართლაც ძალზედ ცოტაა.

თავად განსაჯეთ...

ქართველ კომპოზიტორთა, მუსიკოს-შემსრულებელთა თუ სამეცნიერო ელიტის ძირითადი ბირთვი სწორედ ამ სკოლაში აღიზარდა. დროთა განმავლობაში ეს პროცესი გასცდა ქართული ეროვნული სკოლის ლოკალურ ჩარჩოებს და უფრო ფართო არეალი შეიძინა. მის მოსწავლეებს ვხვდებით არა მარტო თბილისის, არამედ მოსკოვისა და ლენინგრადის კონსერვატორიების საუკეთესო სიაში, შემდგომ ეტაპზე კი მსოფლიო საკონცერტო ესტრადაზე, უდიდესი საოპერო თეატრების სცენებზე, პრესტიჟული კონსერვატორიების პროფესორთა შორის. ესენი არიან: ე. ვირსალაძე, მ. იაშვილი, თ. ამირეჯიბი, ზ. ანჯაფარიძე, ჯ. კახიძე, ს. ცინცაძე, დ. ისაკაძე, ნ. გაბუნია, ი. კვჭავაძე, ძ. ნასიძე, ბ. კვერნაძე, მ. მდივანი, თ. გაბარაშვილი, დ. ბაშკიროვი, კ. კერერი, ლ. ვლასენკო, ლ. თორაძე, ნ. ჭირაქაძე,

ა. კორსანტია, ე. ბოლქვაძე, ა. ნიჭარაძე, რ. ასტაზიშვილი, ი. და ნ. იაშვილები, თ. გომელაური, ე. ისაკაძე, კ. ვარდელი, თ. ბათიაშვილი, ნ. ჟვანია, ო. ჩუბინიშვილი. არ არსებობს მსოფლიო მნიშვნელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსი, რომლის ლაურეატთა შორის არ შეგვხვდეს „ნიჭიერთა ათწლელის“ აღზრდილი ან ამჟამინდელი მოსწავლე. მათი რიცხვი იმდენად დიდია, რომ გვარების ჩამოთვლა საკმაოდ პრობლემური იქნება. მარტო გასულ წელს საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის წოდება 29 მოსწავლემ მოიპოვა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ უმეტესობა „გრან პრის“, ან პირველი პრემიის მფლობელია.

ამ ტრადიციებისა და წარმატებათა საფუძველზე პედაგოგთა ის რჩეული ნაკადია, რომელიც ათწლედში მისი არსებობის პირველი დღეებიდან მკვიდრდება და უკავშირდება ისეთ სახელებს, როგორც ა. ვირსალაძე და ა. თულაშვილი, ე. და ლ. შიუკაშვილები, ა. ჩიჯავაძე, ე. ჩერნიაევსკაია, ი. აისბერგი, რ. ვილშაუ, ა. მინიარი, ე. ვრონსკი, ს. გაბუნია, ე. მგალობლიშვილი, მ. ალლაძე, თ. ჩარუქიშვილი, თ. ჩხარტიშვილი, ლ. იაშვილი, შ. თოდუა და სხვები. რეგულარული სახე მიიღო ცნობილი მუსიკოსების მოწვევამ მოსკოვისა და ლენინგრადის კონსერვატორიებიდან. ღია გაკვეთილებს ატარებდა პ. ნეიჰაუზი, ომის პერიოდში აქ ასწავლიდნენ ა. გოლდენგეიზერი, კ. იგუმნოვი, ს. ფინიბერგი, ე. გუზიკოვი, ე. კაპელნიცი,

დირიჟორი ა. გაუკი. ლექციებს კითხულობდნენ თბილისის კონსერვატორიის პროფესორები შ. ასლანიშვილი, პ. ზუჭუა და მრავალი სხვა. კონცერტებს დირიჟორობდნენ ო. დიმიტრიადი, ა. გაუკი, ჯ. გოკიელი და სხვები.

ნო-იანი წლებიდან ერთგვარად შეიზღუდა ათწლეულის სასწავლო განყოფილებების რაოდენობა და ძირითადად შემოიფარგლა ინსტრუმენტული საშემსრულებლო სექტორით. მანამდე კი აქ იყო მძლავრი ვოკალური კლასი ა. ჩიჯავაძისა და ე. ვრონსკის ხელმძღვანელობით, სადაც აღიზარდნენ მ. ამირანაშვილი, თ. თაქთაქიშვილი, ლ. ჭყონია, ზ. ანჯაფარიძე, თ. მუშუქიანი, ი. შუშანი და სხვები; საგუნდო კლასი გ. ხახანაშვილის ხელმძღვანელობით, სადაც სხვებთან ერთად სწავლობდნენ გ. ბაქრაძე, ა. კავსაძე, ჯ. კახიძე, ი. კეჭეყმაძე; საკომპოზიციო კლასი, სადაც ა. ბალანჩივაძის, ი. ტუსკიასა და ს. ბარხუდარიანის ხელმძღვანელობით ეწაფებოდნენ ამ ურთულეს პროცესს ბ. კვერნაძე, დ. თორაძე, გ. ციციშვილი, ო. გორდელი, შ. დავითაშვილი და სხვანი; საუკეთესო ქართველ მუსიკისმცოდნეთა შორის არიან ათწლეულის კურსდამთავრებულნი — ა. წულუკიძე, ლ. გოგუა, ნ. ქავთარაძე, მ. ახმეტელი, რ. წურწუშია და მრავალი სხვა.

„ნიჭიერთა ათწლეულის“ განსაკუთრებული მონაპოვარი იყო ინტერნატი, რომლის მეშვეობითაც იგი იქცა ზრულიად საქართველოს მუსიკოსთა აღზრდის ძირითად კერად. აქ იყრიდა თავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გაზნული და ქართველ მუსიკოსთა მიერ მოძიებული ნიჭიერ ბავშვთა ჯგუფები, რომლებიც მყუდრო საცხოვრებელი და სამეცადინო პირობების, პედაგოგთა განსაკუთრებული მფარველობისა და მზრუნველობის წყალობით ვერ გრძობდნენ ოჯახისაგან მოწყვეტილი ბავშვის თანმდევ ფსიქოლოგიურ ტრავმებს. აქ ყველაფერი შემოქმედებითი ცხოვრებით იცნებოდა და იმ ღრმა მეგობრობის საწინდარი ხდებოდა, დღესაც რომ აკავშირებს აჭარის, აფხაზეთის, ოსეთის, გურიის, სამეგრელოს, იმერეთისა თუ კახეთის, მთის რეგიონებიდან ჩამოსულ მუსიკოსებს, რომელთა

შორის ბევრია გამორჩეული, აღიარებული მოღვაწე.

განმარტებას არ საჭიროებს დაიძინებოდა ძალისხმევას, თავდადებას შოთხსოვდა ყოველივე ეს იმ ადამიანთაგან, ვინც სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდა „ნიჭიერთა ათწლეულს“. ესენი არიან სკოლის პირველი დირიჟორი ა. ფალავა და მის კვალდაკვალ პროფესორები გ. თაქთაქიშვილი, ბ. სვანიძე.

დღეს ნიჭიერ ბავშვთა ამ სამწვდლოს უამრავი პრობლემა დაატყდა თავს — სასწავლო, შემოქმედებითი პროცესებიდან დაწყებული, შენობასთან დაკავშირებული და ტექნიკური ბაზის განახლების აუცილებლობით დამთავრებული. ეს პრობლემები გიმნაზიის ახლანდელი დირიჟორის პროფესორ გივი ხატიაშვილის და მისი მოადგილის, ამ სკოლის აღზრდილის ომარ გუგუზაძის მუდმივი ზრუნვის საგანია. მაგრამ ამ სირთულეებს სკოლა დამოუკიდებლად ვერ გაართმევს თავს.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღდგეს ინტერნატი, რადგან წინა წლების გამოცდილებიდან ჩანს, რა დიდი განძი იკარგება ამის გამო საქართველოს რაიონებში.

საქართველოს კულტურის მინისტრის ბატონი ვალერი ასათიანის დიდი ძალისხმევით კულტურის სამინისტრომ აღადგინა ათწლეულის დანგრეული საკონცერტო დარბაზი. ეს ნიშნავს, რომ ათწლეულის მოსწავლეთა შესანიშნავი კონცერტები ახლა უკვე „შინ“ გაიმართება და ისინი ფართო საზოგადოებისთვისაც გახდება ხელმისაწვდომი. ეს ნიშნავს, გაჩნდა იმედი იმისა, რომ უდიდესი ტრადიციების, წარმატებებით მდიდარი აწმყოს მქონე სკოლას ოდესმე თავისი შინაარსის შესაფერი გარეგნული ფორმაც ექნება, ანუ მისი შენობა იმ ესთეტიკურ იერსახეს შეიძენს, ამ ღრმა სულიერი კულტურის მქონე კერას რომ შეშენის; იმედი იმისა, რომ მრავალი წლის შესვენების შემდეგ შეკეთდება უკვე არსებული ინსტრუმენტები და შექმნილ იქნება ახალი, გამოჩნდება სიმები და საკრავისათვის სხვა აუცილებელი დეტალები, რომელთა ნაკლებობას ასე განიცდიან დღეს ჩვენი მოსწავლეები; იმედი იმისა, რომ სხვა არამუსიკალური სასწავლებლებისა და

სკოლების მსვავსად ისიც აღიჭურვება დღეს მუსიკოსისათვის აუცილებელი ახალი ტექნიკური აპარატურით.

ამისათვის კი უნდა გაისარჯოს ყველა, ვისაც ესმის მუსიკალური ხელოვნების განვითარების სიკეთე, ვინც ემსახურება მას და ვის წარმატებულ მოღვაწეობაშიც დიდი როლი ითამაშა ამ სკოლამ.

ამ მხრივ პირველი ნაბიჯები გადადგმულია. ეს დაკავშირებულია ე. სპივაკოვისა და ლ. ლეონსკაიას სახელებთან. სამი წელია სკოლას სპივაკოვის სამი სტიპენდიანტი ჰყავს ყოველწლიურად, ხოლო ლ. ლეონსკაია საუკეთესოებს ყოველ წელს აჯილდოებს ერთჯერადი გრანტებით. დიდი დახმარება ნიჭიერი ბავშვებისათვის საქართველოს პრეზიდენტის ედუარდ შევარდნაძის გრანტები და სტიპენდიები. მაგრამ ეს საკმარისი მაინც არ არის. ჩვენმა ცნობილმა მუსიკოსებმა მაქსიმალური ძალისხმევა უნდა გამოიჩინონ, რათა ამ ურთულეს პერიოდში არ შეილახოს „ნიჭიერთა ათწლეულის“ უკვე ათწლეულებით მოპოვებული ღირსება, რომლის კედლებში დღეს ჩინებული ღრმა პროფესიული ჩვევებით აღჭურვილი პედაგოგების ხელმძღვანელობით ოსტატდება უნიჭიერესი ახალგაზრდობა. მათი მოღვაწეობა ამ პირობებში ნამდვილი გმირობის ტოლფასია, რადგან ყველაზე უკეთ მუსიკოსებმა იციან რას ნიშნავს უხარისხო, აუწყობელ საკრავებზე გაყინული ხელებით დაკვრა.

სწორედ ამიტომ პირველ რიგში დღევანდელ პედაგოგიურ კოლექტივს ვულოცავთ საიუბილეო თარიღს, მადლობას ვუხდით მათ, ვინც უანგაროდ (ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით), თავგანწირვით იღვწის, რათა შთამომავლობას შეუნარჩუნოს ქართული მუსიკალური კულტურის ეს უდიდესი მონაპოვარი.

მათთან ერთად ვულოცავთ ყველას, ვინც დიდი თუ მცირე ღვაწლი დასდო ამ ღირსეულ საქმეს.

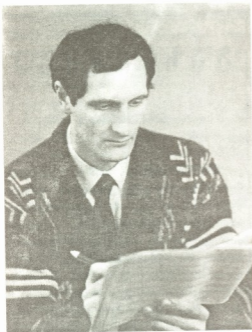
გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა

ნატო ზუგუაძე

ედიშერ გარაყანიძის, როგორც მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი, მოღვაწეობა განუყოფლადა დაკავშირებული საქსპედიციო-შემკარებლობით, სამეცნიერო-კვლევით და პედაგოგიურ საქმიანობასთან, ხალხური სიმღერის შემსრულებლობასთან. მისი მოღვაწეობის ამ მხარეებს საკუთარი პროფესიისადმი, საქმისადმი სიყვარული და ერთგულება ედო საფუძვლად. სწორედ ამით იყო ყველაფერში განსაკუთრებული, ყველასგან გამორჩეული.

ედიშერ გარაყანიძე ქვეშარიტი მამულიშვილი გახლდათ. სამშობლოს სიყვარული მისთვის ლიტონი, სუფრასთან თავმოსაწონი სიტყვები არასდროს ყოფილა. მთელი ცხოვრება იგი ამას საქმიო ადასტურებდა.

ქართველი ხალხის ეროვნული მუსიკალური სავანძურის შეგროვება ედიშერ გარაყანიძემ კონსერვატორიაში სწავლის პირველსავე წელს დაიწყო. მისი სადიპლომო ნაშრომი („ქართლური სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის“) კი ნიჭიერი ახალგაზრდა მკვლევარის მიერ ქართლის ექსპედიციებში მოპოვებულ მეტად საინტერესო მასალებს ეფუძნება, მას შემდეგ შემოიარა მთელი საქართველო. ხშირად სტუმრობდა ხატობა-დღეობებს. იშვიათი პიროვნული თვისებების წყალობით იგი ყველა კუთხეში უყვარდათ და პატივს სცემდნენ. უყვარდათ მათ, ვის წინაშე თვითონ მუდამ ქედს იხრიდა, ვისკენაც მთელი ცხოვრება მიიჩქაროდა, ვისგანაც სწავლობდა, — უყვარდათ სოფლად მცხოვრებ უბრალო ადამიანებს, გლეხებს. ექსპედიციები მუსიკოს კოლეგებთან და სტუდენტებთან, ანსამბლ „მთიების“ წევრებთან, სტუდია „ამერიკის“ ბავშვებთან... გორის, კასპის, ასპინძის, სამტრედიის, დმანისის, სენაკის,



კვლევითი, პედაგოგიური და სამეცნიერო-
 ლეზლო მოღვაწეობა მის საკუთარ და
 სხვათა საქსპედიციო გამტყდომეობის
 კონსერვატორიის ფონო არქივში დაცუ-
 ლი ჩანაწერების ღრმა ცოდნას ეფუძნე-
 ბოდა. ზედმიწევნით კარგად იცოდა არ-
 ქივის მასალები. ძველი თუ ახალი ექს-
 პედიციების სვლმძვანელებისა და მათი
 ჩანაწერებისადმი დიდი პატივისცემა
 ჰქონდა და სხვათა, დიდსა თუ პატარას,
 ამგვარადვე განაწყოდა.

სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა ედი-
 შერ გარაყანიძისათვის სასიცოცხლო მოთ-
 ხონილება იყო, სხვაგვარად მას არ შე-
 ეძლო. ნიჭიერება, შრომისმოყვარეობა და
 კეთილსინდისიერება მისი სამეცნიერო
 პორტრეტის ძირითადი მახასიათებლებია.
 სტუდენტობიდან მოყოლებული, აქტიურად
 მონაწილეობდა რესპუბლიკურ, საკავში-
 რო თუ საერთაშორისო კონფერენციებსა
 და სიმპოზიუმებში. ამაში ხელს უწყობდა
 უცხო ენების (რუსულის, პოლონურის,
 გერმანულისა და ინგლისურის) საფუძ-
 ვლიანი ცოდნა. ჰქონდა მრავალი პუბლი-
 კაცია როგორც საქართველოში, ისე საზ-
 ღვარგარეთ (50-მდე სამეცნიერო და სა-
 სწავლო-მეთოდური ნაშრომის ავტორია).

ცხინვალის, მცხეთის, საგარეჯოს, მარტ-
 ვილის, საჩხერის, ხაშურის, ჯავის, ლენ-
 ტეხისა და ჩოხატაურის რაიონები; ფშა-
 ვი, აჭარა, დაღესტანი, მთის რაჭა —
 ასეთია არასრული ნუსხა ედიშერ გარა-
 ყანიძის ექსპედიციებისა. მარტო ამ ზაფ-
 ხულს ოთხჯერ იყო აღმოსავლეთ საქარ-
 თველოს მთაში — ორჯერ ფშავში, თი-
 თოჯერ — თუშეთსა და ხევში.

ედიშერ გარაყანიძის მიერ საქართვე-
 ლოს სხვადასხვა კუთხეში შეკრებილი მა-
 სალა ინახება თბილისის სახელმწიფო კო-
 ნსერვატორიის ქართული ხალხური მუსი-
 კალური შემოქმედების ლაბორატორიის
 ფონო არქივში. განსაკუთრებული იყო
 ედიშერ გარაყანიძის დამოკიდებულება ამ
 ლაბორატორიისადმი. იგი თავის საქმედ
 თვლიდა ყველაფერს, რაც ლაბორატო-
 რიას ეხებოდა — დაწყებული კაბინეტის
 ფონდების განახლება-დაზინავებიდან,
 სხვადასხვა ექსპედიციის მონაცემების და-
 ზუსტებდან, მისი დალაგება-წესრიგში
 მოყვანით დამთავრებული. ამ მხრივ მას
 ვერავინ შეედრებოდა. ასეთი გულშემატ-
 კიერობა საქმის დიდი სიყვარულითა და
 მისი მნიშვნელობის გაცნობიერებით იყო
 ნაკარნახევი.

ედიშერ გარაყანიძის საკანდიდატო
 დისერტაცია — „ქართული მუსიკალური
 დიალექტები და მათი ურთიერთმიმარ-
 თება“ საქართველოს თითოეული კუთხის
 სასიმღერო ფოლკლორისა და მისი თავი-
 სებურებების ერთადერთი სრულყოფილი
 გამოკვლევაა. როგორც ცნობილია, ქარ-
 თული ხალხური მუსიკა მისი შემადგენე-
 ლი ცალკეული დიალექტების ჯამია, ამი-
 ტომ ამ დიალექტების შესწავლა ქართუ-
 ლი მუსიკალური ფოლკლორის შესწავ-
 ლის ტოლფასია. სწორედ ამის გამო და-
 სახელებული გამოკვლევის გამოცემა გა-
 დაუდებელი საქმეა. რაც შეეხება სადოქ-
 ტორო დისერტაციას — „ქართული ხა-
 ლხური სიმღერის შემსრულებლობა“
 (რომლის დაცვაც მან სამწუბაროდ ვერ
 მოასწრო), მასში განხილულია საკითხე-
 ბი, რომლებიც ქართულ მუსიკალურ ფო-
 ლკლორისტიკაში საგანგებოდ არავის
 შეუსწავლია. გადაუჭარბებლად შეიძლება
 ითქვას, რომ ეს ნაშრომი, მასში დასმუ-

ედიშერ გარაყანიძის სამეცნიერო-

ლი პრობლემების აქტუალობისა და შესწავლის სიღრმის გამო, ქართული ეთნო-მუსიკოლოგიის თვალსაჩინო შენაძენია და მისი გამოცემა აუცილებელია.

ედიშერ გარაყანიძის სამეცნიერო მემკვიდრეობის თვალსაჩინო ღირსებაა მისი ნაშრომების ენის საოცარი სისადავე, რაც მშობლიური ენის სრულყოფილ ცოდნას ეფუძნება.

კონსერვატორიაში მუშაობის მანძილზე ედიშერ გარაყანიძე სწორად იყო ქართველ თუ უცხოელ მუსიკოსთა დისერტაციებისა და სტუდენტთა სადიპლომო ნაშრომების რეცენზენტი. მეცნიერული პატიოსნების განსახეურება, იგი ამ საქმეშიც მიუკერძოებელი იყო.

ედიშერ გარაყანიძის, როგორც მეცნიერის, თვისებებს შორის საგანგებოდაა აღსანიშნავი მისი კეთილსინდისიერება. არავის არაფერს დაუკარგავდა, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო წვლილსაც კი, პატივისცემით ეპყრობოდა ყველა მკვლევარის ნააზრევს, მათი საქმიანობის შედეგებს — გამოქვეყნებულ თუ ხელნაწერ შრომებს, გამოცემულ სიმღერათა კრებულებსა თუ ისე ვაშიფურულ სიმღერებს. დაულაღავი ინტერესით ეცნობოდა თავისი კოლეგების ყოველ ახალ სამეცნიერო თემას, სიხარულით ეგებებოდა მათ წარმატებებს.

პედაგოგოს ედიშერ გარაყანიძის მოღვაწეობის უნიშვნელოვანი ნაწილია. კონსერვატორიაში ფოლკლორისტებს სპეციალობას ასწავლიდა, საგუნდო-სადირიჟორო და საორკესტრო ფაკულტეტების სტუდენტებს კი — ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას. ღვთით ბოძებული ნიჭი ჰქონდა პედაგოგობისა. ფოლკლორისტებს ინკვირიდუალური მეკადნიეობების გარდა, ჯგუფურადაც ამეცადინებდა, დაყვავდა ექსპედიციებში, ასე აცნობდა და აყვარებდა საქართველოს კუთხეებსა და იქაურ მკვიდრებს, მათ ზნეჩვეულებებსა და ტრადიციებს, საკუთარ პროფესიას. სამეცნიერო თემისა თუ სადიპლომო ნაშრომის ხელმძღვანელობისას ინიციატივას სტუდენტს უთმობდა, მის ნააზრევს აძლევდა უპირატესობას. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების თეორიულ კურსში მისთვის მთა-

ვარი სტუდენტებისათვის ეროვნული ხალხური სიღრმისადა და მისი შემქმნელებისადმი სიყვარულის ჩანერგვა იყო.

სხვადასხვა დროს ედიშერ გარაყანიძე ქართულ ხალხურ სიმღერას ასწავლიდა საზღვარგარეთის ქვეყნებშიც (პოლანდიაში, გერმანიაში, დიდ ბრიტანეთსა და საფრანგეთში).

შემსრულებლობას განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ედიშერ გარაყანიძის მოღვაწეობაში. ვაჟთა ფოლკლორული ანსამბლის — „მთიების“ შექმნით (1980 წ.) მან ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის ისტორიაში, როგორც ახალი მიმართულების ფუძემდებელმა. ჯგუფის მთავარი შემოქმედებითი პრინციპია მაქსიმალური სიახლოვე ხალხურ პირველწყაროსთან. „მთიები“ ედიშერ გარაყანიძის სისტლი და ხორცია, მისი ნააზრევი, გამოცდილების შედეგი. ამ სხვადასხვა პროფესიის მქონე მეგობრების წრეში იგი ერთადერთი მუსიკოსი იყო, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ანსამბლის შემოქმედებით მუშაობასთან დაკავშირებული არცერთი საკითხი მას ერთპიროვნულად არ გადაუწყვეტია, უდიდეს პატივს სცემდა დანარჩენების აზრს; ზედმიწევნით კარგად აფასებდა თითოეულის მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ, თეატრალურ თუ სხვა შესაძლებლობებს.

„მთიებში“ განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლინდა ედიშერ გარაყანიძის პროფესიონალიზმი — საქართველოს თითოეული კუთხის ხალხური სასიმღერო ტრადიციის, ძირძველი რეპერტუარის, შესრულების ფორმებისა და საშემსრულებლო მანერის ღრმა ცოდნა. „მთიების“ მოღვაწეობის შედეგია მის მიერ 1996 წელს გერმანიაში გამოცემული კომპაქტ დისკი, რომელზეც ამ ჯგუფის უაღრესად საინტერესო რეპერტუარის მხოლოდ ერთი ნაწილია ჩაწერილი.

ედიშერ გარაყანიძეს ეკუთვნის ქალთა ფოლკლორული ანსამბლის — „მზეთამზეს“ შექმნის იდეა. იგი მისი მუდმივი თანამდგომი და გუშემატყვიარი იყო. „მზეთამზე“ „მთიები“ მიმდევარია, ამასთან, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის ისტორიაში იგი ერთადერთი

ჯგუფია, რომელიც ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ძიებას, აღდგენასა და შესრულებას ემსახურება.

ედითერ გარაყანიძე იყო სულისჩამდგმელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებასთან დაარსებული საყმაწვილო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული სტუდია „ამერიკისა“. ეს კოლექტივი „მთიებისა“ და „მზეთამზეს“ კვალს მისდევს, მხოლოდ აქ გოგო-ბიჭები ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარს ერთად წარმოგვიდგენენ. გარდა ამისა, „ამერიკის“ ბავშვთა პირველი კოლექტივია, რომელმაც საკუთრივ საბავშვო რეპერტუარის ძიება, შესწავლა და სცენაზე წარმოდგენა დაიწყო.

ბოლო დროს ედითერ გარაყანიძე სათავეში ედგა საქართველოს ახალგაზრდა შემოქმედთა გაერთიანების ფოლკლორის თეატრს. მისი ხელმძღვანელობით 1998 წლის გაზაფხულზე წარმოდგენილმა ორმა სპექტაკლმა („ჭეჭეთობა ღამე“ და „სიმღერით განვლილი გზა“) „ამერიკის“, „მთიებისა“ და „მზეთამზეს“ მონაწილეობით კარგი სამომავლო გეგმები დასახა ამ თეატრისათვის.

ედითერ გარაყანიძე ავტორია მშვენიერი სიმღერებისა და თეატრალური მუსიკის, საუცხოო რადიო და ტელევიზიულ პროგრამების. მუშაობს თანამედროვე არასდროს უცდია, საკუთარი სიმღერები სცენაზე დაეკვიდრებინა. ხანდახან მეგობრების წრეში თუ იმღერებდა ან ისინი თუ იმღერებდნენ. დიდი ვატაციებით მუშაობდა თეატრებთან სპექტაკლების მუსიკალურ გაფორმებაზე.

ჭეშმარიტი ქრისტიანი იყო თავისი ცხოვრების წესით.

ედითერ გარაყანიძის ცხოვრება საკუთარი პროფესიის სამშობლოსათვის სამსახურის შესანიშნავი მაგალითია. ქართული ხალხური მუსიკის ნამდვილმა მოამბემ, მისმა შემკრებმა, მკვლევარმა და წემსრულებელმა, მომავალი თაობის ქართული სულისკვეთებით აღმზრდელმა, თავისი საქმიანობით უკვე დიდი ხანია დაიმკვიდრა ღირსეული ადგილი ეროვნულ ფოლკლორისტიკაში.

ჩვენ გამოკვლევის მიზანს შეადგენს შევისწავლოთ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ე. წ. „კლასიკური პერიოდის“ ერთი მხრივ რომანტიზმთან, მეორეს მხრივ კი რომანტიკულ ტენდენციებთან მიმართების კვლევის ტრადიციები ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში.

ქართული საკომპოზიტორო სკოლა ფორმირების საწყისი ეტაპებიდანვე უმთავრესად ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის მიზიდულობის არეში მოექცა. საქართველოში რომანტიკული მიმართულების წარმოქმნას კი ნაყოფიერი ნიადაგი ეროვნული მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვანი დარგების, მათ შორის მუსიკალური ხელოვნების განვითარების მანძილზე სავსებით მკაფიოდ გამოვლენილმა რომანტიკულმა ცნობიერებამ შეუქმნა.

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის მოქცევა უპირატესად რომანტიზმის საზნოვანო სისტემაში, ცნადა, ეპოქალურად იყო განპირობებული საქართველოს რუსეთთან შეერთების ფაქტით, რამაც თავისებური კატალიზატორის როლი შეასრულა ევროპასთან დაახლოებით ოთხი საუკუნის განმავლობაში შეწყვეტილი მჭიდრო, უშუალო კონტაქტების აღდგენის, შემდგომი განმტკიცებისათვის და თავად ეროვნულ ცნობიერებაში ჩადებული რომანტიკული კოდის ვალდებულებისათვის.

უდავოა, რომ ევროპული კულტურა საქართველოში რუსეთის გზითაც შემოიჭრა, მაგრამ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა უშუალო ზიარებას ევროპის ხელოვნებასთან და ევროპული მუსიკის ტრადიციასთან მრავალმხრივ ათვისებას მე-19 საუკუნეში. ამ მხრივ საკულისტმო იყო სავანმანათლებლო და საკონცერტო მიზნით საქართველოში ჩამოსული ევროპელი მუსიკოსების მოღვაწეობა, მოგვიანებით ევროპისა და რუსეთის საოპერო დასების მიერ საქართველოში დადგმული ევროპული რომანტიკული ან რომანტიკული მუსიკის ტრადიციებზე ორიენტირებული რუსული ოპერები, იტალიური, კე-

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის რომანტიზმთან მიმართების კვლევის ტრადიციები ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში

ზვანცა ლხინჯილია

რძოდ ნეაპოლური სიმღერის ქართულ ნი-
ადაგზე ათვისების ფაქტი, ამგვარად, ევ-
როპული რომანტიზმი საქართველოში
პირდაპირი გზითაც შემოიჭრა. ამასთან
აღსანიშნავია ისიც, რომ რუსულისგან
განსხვავებით ქართულმა საკომპოზიტო-
რო სკოლამ კლასიციკლური მუსიკის ტრა-
დიციები არა უშუალოდ, არამედ სწორედ
რომანტიკულ გარდატეხაში ათვისა.

ქართული მუსიკისმცოდნეობის წინაშე
წამოჭრილ მრავალფეროვან პრობლემათა
შორის საკომპოზიტორო სკოლის გენეზი-
სის და მისი ძირითადი მუსიკალურ-სააზ-
როვნო სისტემის შესწავლა რომანტიკუ-
ლის პოზიციებიდან, იმავდროულად ერ-
ოვნული ცნობიერების თანდაყოლილ თვი-
სებად რომ მოიაზრება, სრულებით ბუნე-
ბრივად შეიძლება იქცეს საინტერესო
კვლევის საგნად. ამასთან საყურადღებოა,
რომ ქართული მუსიკისმცოდნეობისგან
განსხვავებით, ქართულ ლიტერატურათ-

მცოდნეობას საფუძვლიანად აქვს შესწავ-
ლილი ქართული ლიტერატურული რო-
მანტიზმის გენეტიკური საფუძვლები, რაც
განპირობებულია იმით, რომ ქართული
ლიტერატურის ისტორია უწყვეტი პრო-
ცესის სახით წარმოგვიდგება, მისი ფიქ-
სირებულობა კი ეროვნული ცნობიერების
მახასიათებლების, თავად მისი ისტორი-
ული მეტამორფოზების ღრმად შესწავ-
ლის საშუალებას იძლევა. ქართული ლი-
ტერატურისგან განსხვავებით, მუსიკალუ-
რი ხელოვნების განვითარება ერთიანი,
უწყვეტი ისტორიული პროცესის სახით
წარმოგვიდგება, ამასთან ხალხური და
საერთო ქართული მუსიკა ფიქსირებული
არც ყოფილა¹.

ამგვარად, ქართულ ლიტერატურათმო-
დნეობას ყველა ხელსაყრელი პირობა ჰქო-
ნდა ქართული ლიტერატურული რომან-
ტიზმის გენეტიკური საფუძვლების შესწა-
ვისათვის, რაც ზედროთი ფენომენის—



რომანტიკული ტენდენციების კვლევას გულისხმობს ქართული მითოლოგიის, სასულიერო და საერო მწერლობის სფეროში. ქართველი ლიტერატურათმცოდნეების და ფილოსოფოსების — გ. ასათიანის, რ. ბარამიძის, დ. გამყარაძის, ი. ევგენიძის, ა. კახანელის, ა. მახარაძის, კ. მეძველიას, გ. ქიქოძის, მ. შეწირულის ნაშრომებში, რომლებიც მთელ რიგ შემთხვევებში უშუალოდ რომანტიზმის საკითხების კვლევას არც კი ისახავს მიზნად, გამოთქმულია მოსაზრებები, რომელთა თანახმად ქართული რომანტიზმი ეროვნული მწერლობის წიაღში მიმდინარე საუკუნოვანი პროცესების ლოკური შედეგია. მკვლევართა აზრით, მთელი ქართული კულტურა და უმთავრესად პოეზია მუდამ მგრძობიარე იყო აზროვნების რომანტიკული ტიპისადმი, რომელიც საკუთრივ ევროპული კულტურის წიაღში ჩამოყალიბებული მიმართულების ქართულ ნაირსახეობად მოგვევლინა მე-19 საუკუნეში.

ცხადია, ჩვენს მიერ დასმული პრობლემების ცალკეულმა საგულისხმო დებულებებმა არაერთხელ გაიჟღერა ქართველი მკვლევარების და მუსიკისმცოდნეების — ი. ზურაბაშვილის, ლ. დონაძის, პ. ხუჭუას, შ. კაშიაძის, ო. ჩიჯავაძის, გ. ორჯონიკიძის, ა. წულუკიძის, დ. გოგუას შრომებში, მაგრამ ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მოაზრება რომანტიზმთან მიმართებაში, ევროპული რომანტიკული მუსიკის სახეობრივ-სტილური სისტემის კონტექსტში და თავად რომანტიკულის ფენომენი, როგორც მუსიკაში გამოვლენილი ეროვნული ცნობიერების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი, სიღრმისეული კვლევის საგანი არ გამხდარა. მით უფრო ნაკლებ შესწავლილია ქართული კულტურის წიაღში გამოვლენილ რომანტიკულ ტენდენციათა პერმანენტულობის მნიშვნელობა, საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბებისთვის, თუმცა ჩვენი სტატიის პრობლემის არჩევანი იმპულსირებული იყო სწორედ ცალკეული, მეტად საგულისხმო მოსაზრებებით, რომლებიც კვლევითი მიზმიდგელოზის თვალ-

საზრისით მეტად მაღლიერ მასალას წარმოადგენენ ამ საკითხით დაინტერესებულ პირთათვის და ამასთან უდავოდ სტოვებენ სივრცეს შემდგომი კვლევისათვის.

უპირველეს ყოვლისა, იმ მოსაზრებებზე შევაჩერებთ მკითხველის ყურადღებას, რომლებიც არა კონკრეტულად რომელიმე კომპოზიტორის ან მათი ნაწარმოებების ირგვლივ გამოითქვა, არამედ იმათზე, რომლებიც ჩვენს მიერ არჩეული საკითხის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დებულების იმპულსად გვევლინება. მხედველობაში გვაქვს დებულება ეროვნული ცნობიერების თანდაყოლილი თავისებურების რომანტიკულობის შესახებ, რომელიც ქართული მხატვრული შემოქმედების განვითარების მთელ ისტორიულ მანძილზე იჩენს თავს. ლ. დონაძემ პირველმა გამოთქვა აზრი ზოგადად ქართული მუსიკისათვის ძალზე ტიპური რომანტიკული ბუნების შესახებ, რომელიც თუმცა კონკრეტული კომპოზიტორის, კერძოდ, ა. მაჭავარიანის შემოქმედებასთან დაკავშირებით გამოითქვა — „მაჭავარიანის „რომანტიზმი“ ლიტერატურული წარმოშობის როდია. მისი სათავე ქართველი ხალხის შინაგან ბუნებაში, ეროვნულ ტემპერამენტში უნდა ვეძებოთ. იგი უდავოდ ქართული ხალხური ფანტაზიის წყაროებიდან მომდინარეობს, ამიტომ იგი კომპოზიტორის ნიჭის, მისი შემოქმედებითი ბუნების არა მარტო ინდივიდუალური თვისებაა, არამედ ეროვნული თავისებურებაც“. (საბჭოთა ხელოვნება №1, 1978, გვ. 26). ავტორი კომპოზიტორის ნაწარმოებთა რომანტიკული ბუნების ძირებს საკუთრივ ქართული კულტურის წიაღში ეძებს. ამ საკითხზე ლ. დონაძე მანამდეც ფიქრობდა. 1943 წელს ოპერა „დაისთან“ დაკავშირებით იგი წერს — „დაისის“ რომანტიკა ევროპული წარმოშობის არ არის, იგი ხალხური წყაროებიდან მომდინარეობსო“ (მნათობი №11-12 1943, გვ. 23). სწორედ ამ დებულებებმა მოგვცა საფუძველი, რომ რომანტიკა ეროვნული ცნობიერების უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად მიგვეჩინა, მუდამ რომ ვლინდებოდა ქართული კულტურის და



კერძოდ მუსიკალური ხელოვნების განვითარების მანძილზე, რომ სწორედ რომანტიკულმა ტენდენციებმა შეუქმნა ნაყოფიერი ნიადაგი რომანტიზმის ჩამოყალიბებას საქართველოში (უმთავრესად ლიტერატურასა და პოეზიაში). საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაც უმთავრესად ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ტრადიციებზეა ორიენტირებული.

ქართული საერო პროფესიული მუსიკის, ერთის მხრივ, რომანტიზმთან, მეორეს მხრივ, კი რომანტიკულ ტენდენციებთან მიმართების პრობლემას ეხება მუსიკისმცოდნე დ. გოგუა თავის სამეცნიერო შრომებში. მას სხვა მკვლევართაგან განსხვავებით ძალზე თანმიმდევრულად აქვს შესწავლილი ქართული საერო პროფესიული მუსიკის მიმართება რომანტიკულ ტრადიციასთან და ესთეტიკასთან, ამას გარდა, იგი აღრმავებს და ავითარებს დონაძის თეზისურად მოხაზულ მოსაზრებას ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში აღბეჭდილი რომანტიკული ცნობიერების ეროვნული საფუძვლების შესახებ ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების საკითხებთან მიმართებაში. სტატიის „პიროვნულის პრობლემა 60-80-იანი წლების ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში“, მკვლევარი რომანტიკული ტრადიციის შესახებ ქართულ მუსიკაში წერს — „ქართული მუსიკალური ხელოვნების მუდმივ მახასიათებლებს შორის ნაშრომში დასახული პრობლემის კონტექსტში, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს რომანტიკული ტრადიცია, რომელიც ეროვნული აზროვნების კატეგორიად აღიქმება და გულისხმობს ამ ტერმინის დეფინიციის ორივე ასპექტს — „რომანტიკულს“, როგორც გარკვეულ ტენდენციას, უფრო ფართო და — „რომანტიზმს“, როგორც მიმართულებას, უფრო კონკრეტული გაგებით. (კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1994 წ., გვ. 228).

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს დ. გოგუა რომანტიკულ ტენდენციას როგორც ეროვნული ცნობიერების მახა-

სიათებელს, მკვლევარს რომანტიკული მუსიკის ტრადიცია კი უმნიშვნელოვანესად ესახება ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, რომანტიკული ტენდენციები მსჭვალავს ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას განვითარების მთელ მანძილზე მრავალ სტილთა ცვლის, ახალი სტილური ნაკადების შემოჭრის პირობებში: — საქართველოში ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარება წარმოქმნის ერთიან, თანმიმდევრულ, შინაგანად კანონზომიერ ევოლუციურ პროცესს, რომელშიც 60-იანი წლების შემდგომი პერიოდი მისთვის დამახასიათებელი სტილური ძიებებით, წინარეს მიმართ აღიქმება დიალექტიკურ კავშირში — ერთდროულად როგორც მისი გაგრძელებაც და უარყოფაც, ამასთან ეს შინაგანი ურთიერთგანპირობებულობა, თუ გნებავთ, თავისებური გამჭოლი ტენდენცია ქართულ მუსიკაში, სწორედ რომანტიკულ ტრადიციას უკავშირდება, რომელიც მისთვის დამახასიათებელი შემგუებლობით, კომუნიკაბელურობით დროის მოვლენებთან, საკომპოზიტორო შემოქმედებაში წარმოქმნის საიმედო წინაღობას, თავისებურ იმუნიტეტს, ეროვნული ფსიქოლოგიისათვის უცხოთ, შეუთავსებელის მოძალების და საკუთარი „მეობის“ შენარჩუნებისათვის“. ციტატიდან ნათლად ჩანს, რომ თუ მკვლევარი „უცხოთ“ ქვეშ მე-20 საუკუნის დასავლეთ ევროპის მუსიკიდან შემოსულ ახალ სტილურ ნაკადებს გულისხმობს, რომანტიკულ ტრადიციას ეროვნულ ფსიქოლოგიასთან შეთავსებულ ფენომენად აღიქვამს.

დ. გოგუასგან განსხვავებით გ. ორჯონიკიძე ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების მნიშვნელოვანი პერიოდის მანძილზე გამოვლენილ რომანტიკულ ტენდენციებს ეროვნული ცნობიერების პრობლემებს არ უკავშირებს, მაგრამ რომანტიკული ტენდენციის, როგორც რომანტიკული მიმართულების მიღმა არსებულ ზეისტორიული მოვლენის მნიშვნელობას არაერთხელ უსვამს ხაზს, ეს ტენდენციები 60-იან წლებამდე წმინდა სახით, შემდგომ პერიოდში კი მე-20 საუ-

კუნის სტილურ მიმდინარეობათა კონტექსტში ვლინდებოდა, ამის ნათელ დადასტურებად აღიქმება გ. ორჯონიკიძის შემდეგი მოსაზრება — „ჩვენს მუსიკალურ ესთეტიკაში გაბატონებულ პოზიციებს კვლავ ინარჩუნებს რომანტიკული ესთეტიკა და მისი ტრადიციები, ხშირად სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებში გამოვლენილი და გამდიდრებულნი, ამიტომ განსაკუთრებული ღირებულების მნიშვნელობა ენიჭება უშუალო ლირიკული გრძობის დამკვიდრებას („თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1985, გვ. 23).

თუკი ზემოთ მოყვანილ ციტატაში მხოლოდ მინიშნებულა, რომ რომანტიკული ტრადიციის მიღმა გ. ორჯონიკიძე სწორედ ტენდენციებს და არა თავად მიმართულებას გულისხმობს (თუმც კი სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებში გამოვლენილ რომანტიკულ ტრადიციებზე მსჯელობს და ამდენად ნათელყოფს, რომ საუბარი სწორედ რომანტიკულ ტენდენციებზეა). ამავე წიგნში იგი განავრცობს წამოწყებულ მსჯელობას რომანტიკულ ტრადიციასზე — „დიდი დროის მანძილზე (30-50 წლებში) ქართულ მუსიკას არსებითად რომანტიკული ესთეტიკა ასულდგმულბდა. თითქმის განუყოფლად პატრონობდა რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი სილამაზის და ამალღებულის კატეგორიები, რომლებიც განაპირობებდნენ ლირიკის ხასიათს, ჟანრის საწყისისადმი მიდგომას, დრამატურგიულ პრინციპებს და თვით ფორმის აგებისა და მასალის განვითარების ხერხების შერჩევას. ამაში არაფერი საძრახისი არაა; ასეთი გზის გავლა გარდაუვალი იყო არსებითად ყოველი კულტურისთვის, ამან განაპირობა 30-40-იან წლებში ქართული მუსიკის აღმასვლა და განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა იგი ა. ბალანჩივაძისა და ა. მაჭავარიანისათვის, ს. ცინცაძისა და ო. თაქთაქიშვილისთვის, არაფერი რომ არა ვთქვათ სხვა კომპოზიტორებზე, რომლებიც გარკვეულ ფარვატერში მოძრაობდნენ. „რომანტიკულმა ესთეტიკამ“

(ბრჭყალეში იმიტომ, რომ არ გავს-იგივით ისტორიულად რეალურ რეჟიმ-ტიზმთან და გავითვალისწინებთ, რომ იგი არსებითად მუსიკალური რეალიზმის გარკვეული მხარე, მისი ქართული ნაირსახეობა იყო). ჩვენში დამკვიდრა საკუთრივ მუსიკალური კატეგორიები — ინტონაციური მოღელები, პარმონიული განვითარების ტიპები, მისწრაფება რაფსოდული თავისებურებისკენ, თხრობის აღგზნებული ტონი, ჟანრული კოლორიტის ნაირფეროვნება“ (იქვე გვ. 117).

საკულისხმაოა, რომ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის შექმნის საწყის ეტაპზე ჯერ კიდევ ძალზე გამოკვეთილია უმჭიდროესი კავშირი ხალხურ ფოლკლორულ შემოქმედებასთან, ფოლკლორის პირდაპირი დასესხების მეთოდის დომინანტურობას რომ გულისხმობს: მეტად ფართო ხასიათს რომანტიკულ ტენდენციებზე საუბარი კი შემდგომი პერიოდის მუსიკასთან დაკავშირებით ღებულობს, ფოლკლორული მასალის, ზოგადად ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილის ინდივიდუალიზაციის პროცესის გამოკვეთისთანავე. მუსიკალურ-სამეტყველო ენის თანდათანობითი განახლების პროცესს თან სდევდა ფოლკლორისადმი მიდგომის ახალი ხერხების შემუშავება, რომლებიც პირდაპირი ციტირების მეთოდს აღარ ეყრდნობა.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად რომანტიკული ტენდენციის უმნიშვნელოვანესი როლის შესახებ ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში არაერთი საკულისხმო მოსაზრება გამოითქვა, და რომანტიკულობა ეროვნული ცნობიერების ერთ-ერთ მახასიათებლად იქნა მიჩნეული, უმნიშვნელოვანესი როლი რომ ითამაშა საკომპოზიტორო სკოლის იერსახის ჩამოყალიბებაში, რომანტიკულ ტენდენციებთან ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მიმართება დამოუკიდებელი კვლევის საგანი არ გამხდარა. ამასთან უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს ის, რომ ყველაზე მეტად ამ საკითხს მუსიკისმცოდნე დ. გოგუა მიუახლოვდა თავის შრომებში, სადაც რომანტიკული ტრადიციების



ქართულ მუსიკაში შესწავლა მოხდა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის, პიროვნების და პროგრამულობის საკითხების დამუშავების დროს 30-80-იანი წლების ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში.

ქართული საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში რომანტიკული ლირიკის უპირველეს და უმნიშვნელოვანეს წყაროს ქალაქური ფოლკლორი წარმოადგენს, რომლის საფუძველზეც იქნება ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის უპირველესი და უმნიშვნელოვანესი ჟანრი — რომანსი. ამიტომ სასეხებით ბუნებრივია, რომ მუსიკისმცოდნეები ქალაქური ფოლკლორული ნიმუშების პროფესიულ შემოქმედებაში ათვისების პროცესის კვლევისას, გვერდს ვერ უვლიან რომანტიკულ ტენდენციებზე საუბარს. ე. ორჯონიძე წერს — „თავდაპირველად პროფესიული მუსიკის თვალსაწიერში ქალაქური ფოლკლორი მოხვდა. მისდამი დამოკიდებულებაში ვხვდებით უკიდურესობებსაც — რომანტიკული გატაცებიდან სრულ იგნორირებამდე („თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“, გვ. 204), სხვაგან იგი წერს — „თბილისურმა ფოლკლორმა თავისი სიტყვა „დაისში“ თქვა, იგი საყრდენია ლირიკული საწყისის გამოხატვისთვის და ჟღერს ყველა იმ მომენტში, სადაც რომანტიკული გრძობა განსაკუთრებულ სიმძაფრეს იქნის“ (იქვე, გვ. 120). ხსენებულ ნაშრომში უცილობლად იკვეთება ტენდენცია, რომ ქალაქური ფოლკლორისადმი მიმართვა რომანტიკოსი, ლირიკოსი ხელოვანის ტიპს აყალიბებდა ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის გარიჟრაჟზე.

ქართული საკომპოზიტორო სკოლა რომ რომანტიკული საუკუნის ევროპული მუსიკის გამოცდილებასთანაა წილნაყარი, ეს მკაფიოდ გამოვლინდა, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ რომანსის ჟანრში, რომელიც გენეტიკურად შეიცავდა რომანტიკულ ტენდენციას და სხვა ჟანრების, უმთავრესად კი ოპერის სტილურ-ინტონაციურ სათავედ იქცა. რომანსისთვის ტიპურმა რომანტიზირებულმა ლირიკამ

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის სხვა ჟანრებში სწორედ ამ გზით შეაღწია, ამიტომ აყალიბებდა რომანსურ მიმართვა ლირიკოსი ხელოვანის ტიპს.

საინტერესო მოსაზრებები გამოითქვა ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ცალკეული წარმომადგენლების, მათი მუსიკის და ნაწარმოებთა გმირების ირგვლივ.

შ. ასლანიშვილი თავის ნაშრომში „ქართული მუსიკის განვითარების გზები“ (ქურანალი „მნათობი“, 1937, №, 6-7) მეტად საგულისხმო აზრს გამოთქვამს დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედების შესახებ. მკვლევარი პირდაპირ რომანტიკოს ხელოვანად მიიჩნევს ამ კომპოზიტორს — „არაყიშვილი კომპოზიტორი კი არა, პოეტი რომ ყოფილიყო, ალბათ სამიჯნურო ლექსებს დასწერდა, ძველი ტფილისის მუზამბაზებად დაინთხეოდა მისი რომანტიზმი“ (გვ. 206).

დ. დონაძე თავის ნაშრომში დ. არაყიშვილის შემოქმედების შესახებ, ცალკეული რომანსების საფუძველზე არაერთხელ მიუთითებს რომანტიკული მუსიკალურ-ენობრივი სისტემის არსებობაზე კომპოზიტორის ნაწარმოებებში, ზოგადად კი ასე აფასებს დ. არაყიშვილის პიროვნებას — „ეს ფხიზელი პრაქტიკოსი, დინჯი და აუჩქარებელი ადამიანი, ამავე დროს, რომანტიკული ბუნების შემოქმედი იყო“ („ქართული მუსიკის ისტორია. „განათლება“, თბილისი — 1990, გვ. 131).

საკუთრივ დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედება დ. დონაძემ მთლიანად რომანტიკულ ტრადიციას დაუკავშირა და ცალკეული რომანსების რომანტიკულ ბუნებასთან დაკავშირებით თქმული, განაზოგადა შემდეგი ფრაზით — „დ. არაყიშვილის რომანსების ჰარმონიული ენა, ძირითადად, კოლორისტულ ფუნქციას ასრულებს და ბევრი მხარით დაკავშირებულია რომანტიკული ჰარმონიის ტრადიციებთან: ტონალობათა ტერციული და პირისპირება, ერთსახელიანი მავორისა და მინორის შეტოლება — რომანტიკული ჰარმონიის ეს დამახასიათებელი ნიშნები ხშირად გვხვდება მის რომანსებში“ (იქვე, გვ. 135).



საგულისხმოა მკვლევარის მოსაზრება დ. არაყიშვილის ოპერის „თქმულბა შოთა რუსთაველზე“ შესახებ. ლ. დონაძე ამ ოპერაში გამოვლენილ რომანტიკულ ლირიზმს ფაქტიურად ოპერის სტილურ კატეგორიად განიხილავს — „შესავალი თავისი ნაწი, რომანტიკული, სევდით აღსავსე ლირიზმით, ფაქიზი ორიენტალური კოლორიტით და იმპროვიზაციული-ორნამენტული მღერადობით ტონს აძლევს და განსაზღვრავს ოპერის საერთო ხასიათს და სტილს“ (იქვე გვ. 147).

საგულისხმოა გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწის უაღრესად ერუდირებული პიროვნების, თუმც კი არაპროფესიონალი მუსიკოსის ი. ზურაბიშვილის პირველი მონოგრაფია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერაზე „აბესალომ და ეთერი“. ი. ზურაბიშვილი, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ოპერის საბოლოო იერსახის ჩამოყალიბებაში, მას რომანტიკული ოპერის მუსიკალურ-დრამატურგიული სისტემის კონტექსტში განიხილავდა. მკვლევარის აზრით ზ. ფალიაშვილმა შემოქმედებითად აითვისა ევროპული რომანტიკული ოპერის ორივე ტიპის დიდი ოპერისა და მუსიკალური დრამისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. დიდი ოპერის და მუსიკალური დრამის ტიპური მახასიათებლების გამოყოფის თვალსაზრისით ი. ზურაბიშვილი პირველ შემთხვევაში ჯაკომო მაიერბერის, მეორე შემთხვევაში კი რიპარდ ვაგნერის შემოქმედებას უკავშირებს ფალიაშვილის ოპერას, ვინაიდან ი. ზურაბიშვილი არაპროფესიონალი მკვლევარია, მან მხოლოდ უტყუარი მხატვრული ინტუიციის წყალობით მიგნებული უაღრესად საინტერესო და სიღრმისეული დაკვირვებები შემოგვთავაზა, მხოლოდ, პროფესიული ანალიზისთვის ხელი არ მიუყვია. ამიტომაც სვამს იგი შემდეგ კითხვას — „რა სახით გამოიხატება ეს ორი მიმდინარეობა (ანუ დიდი ოპერის და მუსიკალური დრამის ტრადიციები) ზ. ფალიაშვილის „აბესალომში“? (ი. ზურაბიშვილი. „ზ. ფალიაშვილი“ „ხელოვნება“, 1940 № 11, გვ. 53). კითხვას მკვლევარი უპასუხოდ ტოვებს და მხოლოდ იმას უსვამს ხაზს, რომ ფალი-

აშვილმა „მშვენიერად იცოდა დღეაღრიცხვით სხენებული ორი მუსიკალური მართულებისა და თუ თავის შემოქმედებაში იგი ძირითადად ერთს რომელიმე მათგანს დაადგებოდა, ისიც უეჭველია, რომ მთლად გზას ვერ აუქცევდა მეორე მიმართულებასაც (იქვე, გვ. 53).

მუსიკისმცოდნე დ. გოგუა სტატიაში „ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ სიმფონიზმის საკითხისთვის“ (ეურ. „რანი ვართ ქართველი“ №5, 1997) ან ოპერას, მუსიკის სიღრმისეული პარამეტრების ანალიზის წყალობით, ვაგნერის მუსიკალურ დრამას ადარებს. მასში ევროპული რომანტიკული მუსიკისათვის ტიპური, ზოგადად ინტონაციური, უფრო კონკრეტულად კი მონოპარმონიული პრინციპების არსებობის დასადასტურებლად მკვლევარი ოპერის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს მიიჩნევს საწყისი კვარტკინეტური პარმონიიდან აღმოცენებულად. რაც ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციურ და ინტონაციურ კინეტსენციას წარმოადგენს. ავტორი მიუთითებს ოპერის უვერტიურაში მოცემული ლატეპარმონიის, ამ პარმონიული კომპლექსის გამჭოლი მნიშვნელობის შესახებ მთელს ნაწარმოებში და პარალელს ავლებს სწორედ ვაგნერის ოპერის „ტრისტან და იზოლდას“ ტრისტან-აკორდთან, რომელიც ავრთვე ამ ოპერის ამოსავალ თემატურ-ინტონაციურ წყაროს წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით ავტორი „აბესალომის“ საორკესტრო შესავალს სხვათა შორის კლოდ დებიუსის ოპერის „პელეას და მელიზანდას“ შესავალსაც ადარებს, იგი ავტორის აზრით „შესავლის ანალოგიურად, ეპიკური დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი კომპოზიციური დისკრეტულობის შესაბამისად, სამსახეობრივ თემატური თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით მართლაც დამოუკიდებელ მონაკვეთს შეიცავს, რომელთა ერთიანობა და ურთიერთგანპირობებულობა სწორედ ტონიკური ფუნქციის კვარტკინეტაკორდულ პარმონიას ემყარება, პარმონიას, რომელიც ფაქტიურად მთელი ოპერის ინტონაციურ წყობას განსაზღვრავს და ამდენად მასში განხორციელებული „დინამიური პროცესუა-

ლობის“ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელს წარმოადგენს“. (იქვე, გვ. 15). რასაკვირველია „ქელეას და მელიზანდა“ იმპრესიონისტული ოპერაა, მაგრამ, რადგან რომანტიკული მუსიკისათვის ტიპური მონონიტონიკური პრინციპები აქაც იწინეს თავს, თავად ოპერის სტილური წინამძღვრებიც რომანტიკული საოპერო დრამატურგიის მუსიკალური სისტემის ტრადიციებში მოიძიება. ალბათ, ამიტომ მოექცა ეს ოპერა მკვლევარის ყურადღების არეში მის მიერ დასმული პრობლემის კვლევისას.

რომანტიკული მუსიკის ტრადიციები კიდევ უფრო მძლავრად იწინეს თავს ფლიაშვილის „დაისში“, რაც საეხებით ბუნებრივია თუ გავითვალისწინებთ, რომ რომანტიზებული ლირიკის შემცველი ქალაქური ფოლკლორის ხვედრითი წონა ამ ოპერაში მნიშვნელოვნად გაზრდილია. „ამესალომ და ეთერთან“ შედარებით სწორედ ლირიკული სახეობრიობის დომინირებამ „დაისში“ მუსიკისმცოდნე პ. ხუჭუას მისცა საშუალება ეს ოპერა ევროპული და ევროპულ მუსიკაზე ორიენტირებული რუსული რომანტიკული ოპერებისთვის შეედარებინა. „დიდმა კომპოზიტორმა რეალისტმა და ფსიქოლოგმა, იმავე მუსიკალურ ხერხს მიმართა რომელსაც ვხვდებით ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“ (ტატიანა და ოლგა), ვეზერის „ფრაიშუტცში“ (აგატა და ანჰენი), პუჩინის „ბოჰემაში“ (მიმი და მიუზეტა). (პ. ხუჭუა, ზ. ფალიაშვილი, „ტელონება“, 1974, გვ. 209.). როგორც ჩანს ასეთი დასკვნის გამოტანის უფლებას ავტორს აძლევს მის მიერ მხატვრული ინტუიციის წყალობით მოძიებული მსგავსება მაროს და ნანოს და ზემოთ ჩამოთვლილი ოპერების გმირების ტიპოლოგიურ ბუნებასთან. ყოველივე ეს ავტორის ასოციატური აზროვნების უნარს უნდა მივაწეროთ. ამასთან ავტორი აღარ განაგრძობს მსჯელობას იმაზე, თუ საკუთრივ რაში ვლინდება ეს მსგავსება, ამიტომ „დაისის“ მიმართების საკითხი რომანტიკული ოპერის მუსიკალურ-დრამატურგიულ პრინციპებთან სიღრმისეული მსჯელობის საგანი არ ხდება.

3. ხუჭუასგან განსხვავებით მუსიკის-

მცოდნე ლ. დონაძე წიგნში „ქართული მუსიკის ნარკვევები“ („სოვეტსკაია მუსიკა“, 1974, „განათლება“). განსაკუთრებით „დაისს“ კი არ ადარებს ევროპულ რომანტიკულ ოპერებს, არამედ თავად მიჩნევს მას რომანტიკულ ლირიკულ ოპერად. მისი აზრით კომპოზიტორმა სწორედ რომანტიკული შეფერილობის ოპერა შექმნა. ავტორი წერს — „დომინირებული როლი ეკუთვნის სასიყვარულო ლირიკას და იგი განსაზღვრავს მის (ანუ ოპერის) სტილურ და დრამატურგიულ ხაზს. კომპოზიტორის ინტერპრეტაციაში ოპერის სიუჟეტმა, მისმა ძირითადმა თემამ (სიყვარულის გრძნობა), რაც ოპერის ენარულ და სტილურ სახეს განსაზღვრავს, შეიძინეს უფრო რომანტიკული შეფერილობა. მის რომანტიკულბაზე მიუთითებს პირველ რიგში, ოპერის იდეური კონცეფცია. რომანტიკული კოლორიტი, მეოცნებე ლირიზმი ხაზგაისმება თავად ოპერის სათაურით — „დაისი“, რაც ნიშნავს „განათიადს“ (ხსენებული ნაშრომი, გვ. 8). მკვლევარს ოპერის ორი გმირი — მარო და მალხაზი ლირიკული ოპერის რომანტიკულ გმირებად მიაჩნია.

როგორც წინამდებარე ანალიზი ცხადყოფს, ქართული სამუსიკისმცოდნეო გამოცდილება გარკვეულ ორიენტირებს იძლევა შემდგომში კვლევისათვის ჩვენს მიერ დასმული პრობლემის თვალსაზრისით. მაგრამ ეს გამოცდილება ბუნებრივია გარკვეული უკმარისობის გრძნობასაც ბადებს, რამაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ამ თემის არჩევანი და მისი დამუშავების აუცილებლობაც.

შენიშვნები:

1 საულისხმოა კიდევ ერთი გარემოება, — ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ ად. ჭავჭავაძის, ვრ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილის მოღვაწეობის ხანა, რომანტიზმის, როგორც მიმართულების ჩამოყალიბების ეპოქად აღიქვა და შესაბამისად მისი გენეტიკური ძირების შესწავლას დაუფლდა. ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის არც „კლასიკური“, არც შემდგომი პერიოდი მუსიკისმცოდნეობაში რომანტიკული მიმართულების ჭრილში არ განხილულა, რაც თავის მხრივ არც საკომპოზიტორო სკოლის წინამძღვრების კვლევის აუცილებლობას ხაზდებდა რომანტიკული ტენდენციების პოზიციებიდან.

ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნება

ია არსენიშვილის „ღრუბლები“ (მატიკა) აღიარებულ იქნა 1998 წლის საუკეთესო ნამუშევრად

ნანა ყიფიანი

ია არსენიშვილის ქსოვილის ხელით მოხატვის ტექნიკაში შესრულებული ნამუშევრები სურათოვნულად ლამაზები, დეკორატიულად მომხიბვლელები არიან, ავლენენ რა სახვითობისა და დეკორატიულობის ტრადიციულ ფასეულობებს. მეორე მხრივ, ეს თითქოსდა ტრადიციული პანოები-სურათები, რომლებიც საშუალო დაზგურ ზომებს არ სცილდებიან, ერთი შეხედვით, მხოლოდ წმინდა ესთეტიკური გამოსახულების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. რეალურად კი ისინი წარმოადგენენ მხატვრის კონცეფტუალურ მიდგომას და ამის გამო სხვადასხვა მედიების გამოყენების, ექსპერიმენტის მიზანდასახულობას, აზრიანობას. ამის შემდეგ ჩვენ მოწმენი ვართ საუცხოო მრავალფეროვნების, სხვადასხვაობის თუ განსხვავებულობისა ტექნიკური, გამოყენებული მედიების, მასალების მხრივ და ენობრივი თვალსაზრისითაც.

ამას თან სდევს კიდევ ერთი თავისებურება. კერძოდ, თუ ჟანრების თვალსაზრისით ვიმსჯელებთ (პეიზაჟი, ნიუ, პორტრეტი), მხატვარი ტრადიციის ერთგულებას ამჟღავნებს. მეორე მხრივ, სახვითი ზედაპირის ორგანიზაციისა და მასში სხვა მედიების, მასალების შეტანის მიზანდასახულება მიგვანიშნებს ჟანრის აზრობრივი გაფართოების და სურათოვ-

ნულ-დეკორატიულის საზღვრების აშკარა გარღვევის ტენდენციასზე.

ამ ყოველივეს იმ ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედება იტევს, რომელმაც თავისი დამოუკიდებელი გზა მხატვრობაში არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ორიოდე წელია, რაც დაიწყო. ეს დასაწყისი უაღრესად პროდუქტიული აღმოჩნდა; საოცარი ენთუზიამის, შრომისუნარიანობის მქონე მხატვარმა ამ უმოკლეს ხანში ძალიან ბევრი საინტერესო ნამუშევარი შექმნა.

დეკორატიული ხელოვნების თავად ეს დარგიც, რომელშიც მხატვარი მუშაობს — ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნება, ჩვენთან გასულ ათწლეულში, — 80-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოჩნდა და უნდა ითქვას, რომ თვითფორმირების თვითდამკვიდრების გზაზე მან საზოგადოდ ტექსტილის ხელოვნებაზე იქონია უშუალო, საკმაოდ ძლიერი გავლენა, შეცვალა მისი მხატვრული სახე. შეიტანა რა მასში მხატვრული აზროვნების სხვა ფორმები.

ამ აზრის განსამტკიცებლად მინდა დავუბრუნდეთ, რასაკვირველია, კვლავ ია არსენიშვილის შემოქმედებას. თავიდანვე მინდა შევაჩერო ყურადღება მასალაზე, რამდენადაც მასალა, ჯერ ერთი, თავისთავად საკმაოდ მკვერმეტყველია,

მეორეც, ის მაყურებელსა და ნამუშევრის აზრს შორის დაქტობრივად ერთადერთი საკომუნიკაციო, მაკავშირებელი საშუალებაა; ანუ მასალისა და ფორმალური მახასიათებლების საშუალებით, რომლებიც ასრულებენ ერთგვარი გზავნილობის, შეტყობინების ფუნქციას, ჩვენ ვკითხულობთ მხატვრულ ობიექტს. მხოლოდ მასალის განსაკუთრებული თვისებების კონცენტრირებული ინტეგრაციის შედეგად ხორციელდება კავშირი და ცოცხლება ნაწარმოები.

ამ შემთხვევაში მასალა ქსოვილია, რომელსაც მხატვარი კარგად შეიგრძნობს და, რაც მთავარია, კარგად იცის. სხვადასხვა ხარისხის ქსოვილს აქვს თავისი შესაბამისი ფაქტურა, სისქე, სიმჭიდროვე, ბზინვარება, გამჭვირვალობა, თავისებური სიმსუბუქე, სირბილე, სისხისტე, რომლის მიხედვითაც იცვლება მხატვრული ზედაპირები. უფრო სწორად, ქსოვილის ხასიათი, ერთი მხრივ, განსაზღვრავს მხატვრულ ხატს, მეორე მხრივ მხატვარი აქტიურად, მკაფიოდ და ზუსტად მუშაობს მხატვრული ხატის შექმნაზე. ყოველივე ამის კარგად შეგრძნების და ცოდნის შედეგია ის, რომ მხატვრის ნამუშევრის შედეგად განსაკუთრებული სინათლით, შეიძლება ითქვას, სითვრით გამოირჩევიან, რამდენადაც მხატვრის მიზანია ქსოვილს არ დაუკარგოს პირველადი მნიშვნელობა, ის განზომილება, სივრცობრიობა, რომელსაც ქსოვილი ატარებს თავის თავში. განსაკუთრებით ეს ითქმის აბრეშუშზე, რომლის გამჭვირვალობა თავისთავად თავისებური სივრცის, აბსტრაქტულის, განყენებულის და თითქოს ერთგვარი მოუხელთებელი პაეროვნებით შემცველია.

ამდენად, ია არსენიშვილის ნამუშევრებში პეიზაჟებში, ნიუში, აბსტრაქციებში — მასალა თეთრი ქსოვილი, თავისი პირველადი სახით, არასოდეს კარგავს თავის ობიექტურ მატერიალურობას და ამავე დროს იღებს კიდევ თავის თავზე ხატის შექმნის გარკვეულ სახვით ფუნქციას,

მონაწილეობს რა ასოციაციების ჯაჭვის შექმნაში. შესაბამისად, სხვა სახვითი საშუალებები, გამოსახულებების უშუალო შემქმნელები, როგორცაა უპირველესად ფერი, ხაზი, ლაქა ან შეტანილი სხვა მედიები როგორცაა ტიული, წებოვანი, ზედაპირზე დაჭიმული შალის ძაფები, ქსოვილზე სახატავი ფანქრის გრაფიკული, სხვადასხვა სისქის ხაზები, თავის ადგილმდებარეობას ზედაპირზე საჭიროებისდა მიხედვით ზუსტად პოულობენ. არც ერთი სახვითი საშუალება არაა დამოკიდებული შემთხვევითობაზე. მაგალითად, ქსოვილზე დაღერილი და მასში გაყენებული ფერის ლაქა არასოდეს არაა შემთხვევითი მოყვანილობის, ისეთი, რომელსაც ფერი თავისთავად მიიღებს, არამედ ყოველთვის რაციონალურადაა დადებული. შემთხვევითობის შთაბეჭდილება, თუ ეს საჭიროა, მიზანდასახულადაა შექმნილი, რადგან მიზანი არა ლამაზი ფერადოვანი კონფიგურაციებით შექმნილი ესთეტიკური ზედაპირია, არამედ ისეთი სახვითი ზედაპირის შექმნა, რომელსაც თავისი აზრიც უნდა ჰქონდეს და განწყობაც. თუმცა ამ უკანასკნელზე თანამედროვე ხელოვნებაში უკვე იშვიათად საუბრობენ.

მინდა აღვნიშნო, რომ ია არსენიშვილი ქსოვილის მოხატვის თავისუფალ ტექნიკაში მუშაობს, რაც მას ქსოვილზე თავისუფალი მოძრაობის, საზღვრების გარეშე მოქმედების საშუალებას აძლევს.

ხელოვნებაში მოდერნიზმის იდენტურობის ერთ-ერთ საყრდენს შინაარსზე ფორმის უპირატესობა წარმოადგენს. ჩამოყალიბდა კიდევ „წმინდა ოპტიკურის“ დოქტრინა, რომლის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ ვიზუალურია, თავისუფალი ყოველგვარი კონცეფტუალური თუ სოციალური ასპექტებისგან. მოდერნიზმის ამგვარი, წმინდა ესთეტიკური თუ „ოპტიკური“ დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი, მხატვრული ნაწარმოებისადმი — 80-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში საკმაოდ აქტუალური გახ-

და. ეს, ბუნებრივია, შეეხო დეკორატიულ ხელოვნებასაც, რადგან ეს დოქტრინა თუ ხელოვნების ფუნქციის ამგვარი გააზრება იყო იმ აბოჟლარული თუ მარტივი გულუბრყვილო პოეტური რეალიზმისადმი დაპირისპირების საშუალება, რომელიც საბჭოური სოციალისტური რეალისმის ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. მოდერნიზმის ენამ შექმნა იმის პირობა, რომ დეკორატიული ხელოვნება განთავისუფლებულიყო საბჭოური იდეოლოგიზირებადი ფუნქციონალიზმისაგან, ფსევდოუტილიტარიზმისაგან, რომელმაც საკმაოდ პარადოქსულ სიტუაციაში ჩააყენა დეკორატიული ხელოვნების ფორმა. ამდენად იგი მხატვრულ ზედაპირის გაცოცხლების ერთადერთ რეალურ საშუალებას წარმოადგენდა.

მოდერნიზმის გამოცდილებამ ქართულ დეკორატიულ ხელოვნებას შესძინა ავტონომიურობა და თავისუფლება, დააბრუნა შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის ფასეულობა, მისცა უშუალოდ მხატვრულ ფორმაზე, მის გამომსახველობაზე კონცენტრირების შესაძლებლობა, უკუაგდო რამარტივი, სტილიზატორული დეკორატივიზმი.

აღსანიშნავია, რომ დეკორატიულ ხელოვნებაში, ეს გარდაქმნა ითავა ორმა დარგმა კერამიკამ და ტექსტილის ხელოვნებამ. თუ კერამიკის დარგში ეს განხორციელდა ახალგაზრდა პროფესიონალი, ანუ უკვე აკადემიადამთავრებული მხატვრების მიერ, ტექსტილის ხელოვნებაში ეს რადიკალური ცვლილება ჩაისახა თავად სამხატვრო აკადემიაში ქსოვილების კათედრაზე სწავლის პროცესში, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. შესაძლოა, ეს უცნაურად ჟღერს, მაგრამ ფაქტია, რომ ამ წლებში მოხდა მხატვრული ფორმის პრობლემის დაყენება, ანუ მისი, როგორც პირველადი, უმთავრესი ღირებულების რეაბილიტაცია. სტუდენტს შესთავაზეს საკუთარ ნაწარმოებთან კონტაქტის ახალი გზა — გაეაზრებინა იგი როგორც ესთეტიკური ობიექტი, და არა როგორც დეკორატიული ფუნქციის მქონე საგანი.

როგორც ვთქვი, მხატვრული ფორმის, როგორც ასეთის მნიშვნელობა, წინ წა-

მოსწია სამხატვრო აკადემიაში ქსოვილების კათედრაზე არსებულმა სპეციალურმა ბამ — ქსოვილის ხელით მოხატვის დარგში, უფრო სწორედ — 80-იანი წლების დასაწყისში ამ დარგის დამფუძნებელმა და მისმა მასწავლებელმა მედია ჩხლაძემ, რომლის მიზანი იყო გადაეღო არსებული სურათოვნული იკონოგრაფია, რეპრეზენტაციული სტილი და დაემკვიდრებინა წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნება, აღედგინა მხატვრული ფორმის სიმბოლურობის ფასეულობა, მასალის როგორც სახეივრელემენტის გააზრების მნიშვნელოვნება, გაეღვიძებინა და გაეძლიერებინა სტუდენტში წარმოსახვის უნარი და მისი ფასეულობის შეგნება ანუ შემოქმედებითი თავისუფლება. ამან შეცვალა მხატვრული ზედაპირი, შესაბამისად მხატვრული ობიექტის არსი და — 80-იანი წლების შუახანებიდან ტექსტილის ხელოვნება უკვე სხვაგვარი სახით წარმოადგა.

ამდენად, გარდა იმისა, რომ მოხდა ახალი დარგის დაფუძნება, მის შედეგად შეიკვალა მხატვრული ენაცა და ახალგაზრდა მხატვართა თაობამ ჯერ სტუდენტობის ხანს, შემდგომ უკვე დამოუკიდებელ-პროფესიულ შემოქმედებაში სრულად გამოავლინა ამ დარგის მხატვრული შესაძლებლობა.

ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნებაში მოდერნიზმის გამოცდილების ათვისების პროცესში ამჯერად შეინიშნება ცვლილება, და არა მარტო პროფესიონალი მხატვრების შემოქმედებაში, არამედ ამ დარგის, ამ სპეციალობის სწავლების, ანუ მასწავლებლის სტუდენტებთან მუშაობის მეთოდშიც: მხატვრული ნაწარმოები დაკავშირებულია უკვე არამარტო ესთეტიკურის არამედ კოგნიტიურის შემეცნებითის ფაქტორთან, თუმცა პირველი (ესთეტიკური) გადამწყვეტად მნიშვნელოვანია. შესაბამისად, მხატვრული ზედაპირი შინაარსით იტვირთება. შინაარსი ხდება შემოქმედების, ამდენად მხატვრული ფორმის საფუძველი. ხდება „შინაარსის შექმნა“. აქედან გამომდინარე შემთხვევითი არაა, რომ მასალის მნიშვნელობა ეზრდება, და ამჯერად არამარტო როგორც გამოსახვის საშუალება.

არამედ როგორც თავისთავად მეტყვე-
ლის, სიმბოლურის, როგორც „მეტყუბი-
ნებლის“, შინაარსის გამომსახველობა, და
ეს აშკარად დროის ნიშანია.

დღეს ჩვენს წინაშეა ახალგაზრდა მხა-
ტრების, უდავოდ საინტერესო შემოქმე-
დთა ფართო სპექტრი, რომელიც ამ
დარგში მუშაობენ და საკმაოდ მნიშვნე-
ლოვან ექსპერიმენტებს გვთავაზობენ აღ-
ნიშნული მიმართულებით.

ამიტომაც, დასაწყისშივე შევიჩრდიტ
წასალაზე და მის როლზე მხატვრულ ნა-
წარმოებში. სწორედ ამ კონტექსტში გა-
ნეხილავ მე ია არსენიშვილის შემოქმე-
დებასაც. მის ნამუშევრებში სინათლით,
სილიაგით იქმნება განსაკუთრებული სივ-
რცითი განზომილებები და ამ სივრცეებს
თავად ქსოვილის ზედაპირები ქმნიან. ეს,
შეიძლება ითქვას, თითქმის კონცეფციაა:
ქსოვილზე დადებული ფერები კონფრონ-
ტაციაში არ შედიან ზედაპირთან, რათა
მასზე თავისებურად, თვითნებურად შექ-
მნან გამოსახულებები — ფორმები. მხა-
ტვრისათვის ქსოვილის სიბრტყე ნეიტრა-
ლური ზედაპირი თუ ფონი კი არ არის,
არამედ პირიქით, იგი ფორმათა სისტე-
მაში მოქმედი აქტიური სივრცითი გან-
ზომილებაა. ამიტომაც, რომ მაყურებელი
ყოველთვის განიცდის ქსოვილის თვისე-
ბრიობას როგორც გამოსახულების ნა-
წილს.

ეს მეთოდი (და მე შემიძლია თავისუფ-
ლად ვუწოდო მას კონცეფციის შესაბა-
მისი მეთოდი, რადგან იგი არა ცალკეულ,
კერძო ნიშნად გამოვლინდა რომელიმე
კერძო ნაწარმოებში, არამედ მხატვრის
მიერ შექმნილი ყველა ობიექტის თვისე-
ბად წარმოადგა) განაპირობებს კიდევ ერთ
დამატებით ფაქტორს, რომელიც შე-
იძლება ითქვას „მრავალსტილური“ ნა-
მუშევრების ერთ სპეციფიკურ რიგში გა-
მოიკვეთა: ზედაპირზე ფერთა სიბრტყე-
ების, ფორმების, გამოსახულებების კომ-
ბინაციები დატვირთული არა რაიმე ინ-
ტენციონალური სიმბოლური ფუნქციით,
არამედ ზიგვარათავენ სტრუქტურული
ასპექტის მნიშვნელობისკენ. ფორმათა,
ფერთა და სხვა მედიათა ურთიერთობა
ქსოვილის ზედაპირის სივრცეში ქმნიან
მარტივ სტრუქტურებს.

ეს „მინიმალისტური“ ხასიათის სტრუ-
ქტურები იქცევიან ესთეტიკურ ელემენტად.
თავად სახვითი ფორმები მარტო შინაარსის
მატარებლები არიან, არამედ თავისი განმეორების
პრინციპით ისინი უფრო შინაარსიდან იღებენ
ან საკ-
მაოდ ლაკონიურ ხატად გარდაიქმნებიან.
ამდენად, შინაარსისა და იდეის ამსხნე-
ლია სტრუქტურა. სტრუქტურა იმავდროუ-
ლად აშკარად ესთეტიკურიცაა და უცნა-
ურიც, მაგრამ მეტაფორულიც.

ამ მხრივ განსაკუთრებული შთაბეჭდი-
ლება მოახდინა ჩემზე რამდენიმე ნამუ-
შევარმა — „ძველი ტაძარი“, „ნაქალა-
ქარი“, „ნატვრის ხე“, „ფანჯარა“, „მო-
ძრავი ყვავილი“. ეს ერთგვარი ნოსტალ-
გიური თემებია, საკმაოდ პოპულარული
ჩვენს ხელოვნებაში, რომელმაც ყველა
ეტაზე იარსება და დღესაც განაგრძობს
არსებობას. სხვადასხვა პერიოდში და
სხვადასხვა კონტექსტში ეს თემატიკა
სხვადასხვა გადაწყვეტასა და ინტერპრე-
ტაციას განიცდიდა.

ამგვარად, ძველის, გარდასულის, მემ-
კვიდრეობის თემა სხვაგვარადაა, შეიძ-
ლება ითქვას, ახლებურადაა გადაწყვეტი-
ლი და შორსაა იმ ბანალურობისაგან,
რომელიც მას ნამდვილად ჰქონდა, ამ-
ჯერადაც ჩვენ სახვით ფორმასთან, კონ-
კრეტულ გამოსახულებასთან ვგაქვს საქ-
მე, მაგრამ იგი თვისებრივად შეცვლი-
ლია. ესაა ფორმის როგორც სტრუქტუ-
რით დეკონსტრუქცია და შემდგომ მისი
ხატად რეკონსტრუქცია. დეკონსტრუქ-
ცია-რეკონსტრუქციის პროცესი თითქოს
თვითხილულია. ეს ის შემთხვევაა, რო-
დესაც სტრუქტურის დაშლისა და ხელა-
ხალი აწყობის მეთოდი მეტაფორულ ჟღე-
რადობას იძენს: რეკონსტრუქცია თავდა-
პირველ მთლიანობას, გინდათ პარამონიის
აღარ აღწევს. სტრუქტურის დაშლილი
ელემენტები თითქმის შეიკონსტრუქცი-
რებიან. ამდენად, უპირველესად, გარდა-
სულობით და მივიწყებულია გამოწ-
ვეული დაშლილობის და დაკარგული ფა-
სეულობის გრძნობა მძაფრდება. თუმცა
განცალკავებული ნაწილები ერთმანეთს
განეკუთვნებიან, დარღვეული მთლიანობის
ნაწილნი არიან, აღუდგენელი პარამონია
რეკონსტრუქციის მეთოდით ერთიან სახ-

ვით ფორმად გამოიხატება, მაგრამ ამავე დროს გამოსახულება თითქოს აბსტრაქციონად რჩება, ძნელად კონკრეტდება. ამაში მდგომარეობს რეკონსტრუირებული ხატის არსი — აღუდგენელი ტაძარი, დანგრეული ნაქალაქარი, განუხორციელებელი ოცნება...

ამ შემთხვევაში ქსოვილის ზედაპირს არა აქვს შენარჩუნებული მსუბუქი სითეთრე; სივრცის განუსაზღვრელობა, პაეროვნება. პირიქით, იგი მთლიანად ფერიითი სიბრტყეებით იჭედება, რაც აღრმავებს აზრს, აძლიერებს რეალური დროის წარმავლობის განცდას.

„მოძრავ ყვავილშიც“ დეკონსტრუქცია — რეკონსტრუქციის პრინციპია გამოყენებული. ყვავილი პასიურად და აქტიურად, მოძრავი, ზრდისკენ, სიცოცხლისკენ მიმართული და ამავე დროს მისაწყვეტად განწირული. იგი თითქოს სულის მოძრაობას უკავშირდება და ალგორითულ დატვირთვას იძენს.

სხვა რიგის ნამუშევრებში მხატვარი ხშირად ქსოვილზე სახატავ სპეციალურ ფანქრებს იყენებს. მუშაობს რა ქსოვილის ხელით მოხატვის თავისუფალ ტექნიკაში, იგი ფერს ფაქტობრივად ქსოვილის თვისებად აქცევს; ზედაპირზე ფანქრით ხატვა კი გარკვეულ ფაქტურულ სხვადასხვაობას ქმნის და რეალური სივრცე შეაქვს გამოსახულებაში.

ჯერ ერთი, ეს ხერხი ამრავალფეროვნებს ზედაპირს და მოძრავს ხდის მას. ეს იმდენად, რამდენადაც მასში ფაქტურის კონტრაპუნქტის პრინციპი შეაქვს. მაგალითისთვის გამოდგება „ქალის პორტრეტები“, „ნიუ“, სადაც ფანქრის ხაზი თითქოს თავისთავად მიზნის, მიედინება, ზოგან მკრთალდება, ზოგან კი მუქდება, სპონტანურობა, მოულოდნელობა და გრაფიკული თავისუფლება შემოაქვს გამოსახულებაში და ერთგვარი „სკეტჩის“, ჩანახატის ხასიათს აძლევს მას. შემოდის სხვა მედიაც — ტიული. „ნიუში“ ეს ქალის სილამაზისა და სინაზის ატრიბუტია, პანო-სურათში „შემოდგომა“ კი წებოვანასთან ერთად იგი შემოდგომის განწყობის შექმნაზე მუშაობს. ამდენად სხვა მედიები, ერთგვარი კოლაჟური თუ აბლიკაციური პრინციპით შემოსულნი და ფერადოვან სიბრტყეს დამატებულნი არა

მართო ესთეტიკაზე, არამედ შენარჩუნებულ რიგ პლანზე მუშაობენ.

ამიტომ ასე უცერად იცვლება ფანქრით ნახატის ხასიათი პანოში „პეიზაჟი“. იგი გარდაიქმნება მკაცრად სწორ, პორიზონტალურ, ურთიერთპარალელურ, საკმაოდ მკვეთრ და მოკლე შავ ხაზებად, რომლებიც ხეების ფოთლებიან ნაწილს სრულიად პირობითად გამოსახვენ. მეორე მხრივ, ეს ხაზები შიშვლად წარმოადგენენ და ამკვიდრებენ თავს სწორედ რომ ხაზებად, რომელნიც სურათის კონტექსტში იძენენ არა იმდენად სახვით, არამედ აზრობრივ, კონცეფტუალურ და ნიშნობრივ ფუნქციას. კვლავ აქტუალური ხდება „მინიმალისტური“ ხასიათის სტრუქტურა, რომელიც ერთი მხრივ აქტიურად ამჟღავნებს თავს, თავის პირველადობას განამტკიცებს, მეორე მხრივ აზრობრივად აშენებს ხატს.

ამ შემთხვევაში ხეების უკან თეთრი ფონი არა პასიურია (ფონის შედარებითი პასიურობა შეიმჩნევა „ქალის პორტრეტში“, „ნიუში“, სადაც გრაფიკული ნახატი და აბლიკაცია-კოლაჟის პრინციპი მოედის წინ), არამედ ერთგვარი განუსაზღვრელობის განცდის შემქმნელია. შავი პარალელური მკაცრი ხაზებით შექმნილი სტრუქტურის ფონად არსებული იგი უკაცრიელ, სიცოცხლისგან დაცლილ, ნაცრისფერ, მონოტონურ-ურბანისტული ხასიათის პეიზაჟს ქმნის.

ამდენად სტრუქტურა გარკვეულ დატვირთვას, თავის „მინიმალისტში“ დამატებლობასაც კი იძენს.

ფორმისადმი ასეთივე სტრუქტურალისტურ დამოკიდებულებას ვხედავთ მოხატული ქსოვილის ზედაპირზე ზემოდან პორიზონტალურად დაჭიმულ შალის ძაფებიან პანოში „ზღვა“. ჯერ ერთი, ფირუზისფერი ძაფებით შექმნილი ეს სტრუქტურა ქმნის ზღვის ტალღოვანი ზედაპირის პირობით გამოსახულებას, მეორეც, ქსოვილის ლურჯად, ცისფრად მოხატულ სიბრტყესა და დაჭიმულ ძაფებს შორის არსებული დისტანცია სივრცის, სიღრმობრიობის მომენტს აძლიერებს.

დასაწყისში აღვნიშნავდი მხატვრის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებას, თემატიკურ, ჟანრობრივ, ენობრივ სხვადასხვაობას. და მართლაც,

მხატვრის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი აბსტრაქციასაც უკავია. საინტერესოა, რომ სუფთა ფორმების, ლაქებისა და ხაზების კომბინაციებით შექმნილი აბსტრაქციები, რომლებიც ესთეტიკურად მომხიბვლელნი არიან, მეორე მხრივ, ერთგვარ რეპრეზენტაციულ ხასიათსაც ატარებენ, რამდენადაც უფრო აბსტრაქციის რეპრეზენტაციას ახდენენ, ვიდრე თავად არიან აბსტრაქციები.

არის მთელი რიგი ნამუშევრებისა, შესრულებული იაპონური და ჩინური აკვარელის შთაგონებით, მაგალითად, საკმაოდ დიდი ზომის სერია „ფიქრები“. იაპონიზმი პოპულარულია ქართული ქსოვილის ხელოვნებაში, და იგი თითქოს ქსოვილის მოხატვის აღმოსავლურ ფესვებთან დაბრუნებას, იაპონურ და ჩინურ აბრეშუმზე შესრულებული აკვარელების გახსენებას გულისხმობს. ეს გახსენება ამ შემთხვევაში ძალიან ფაქიზი, ნათელი, სწორედ რომ იაპონურა ჰაეროვანი სახვითობით შექმნილ გამოსახულებებში გამოიხატა. ფასეული ამ ნამუშევრებში არა მარტო მათი სილამაზე და სიმსუბუქეა, არამედ ახალგაზრდა მხატვრის უნარი ჰარმონიულად შეუთავსოს ერთმანეთს აბსტრაქტული და კონკრეტული, დაშალოს სურათოვნული, სახვითი ლექსიკონი სხვადასხვა მოყვანილობის, გარშემოწერილობის, სხვადასხვა ინტენსიობის მქონე ფერით ლაქებად, ხაზებად, მიანიჭოს მათ დამოუკიდებლობა და ამასთან ერთად, მათი კომბინაციით შექმნას ერთიანი ფორმა-გამოსახულება, რომელიც სხვადასხვა ასოციაციას იწვევს. ამდენად, მკვლევარი ამ ფერით ფორმებს აღიქვამს როგორც ასოციაციური ელემენტის შემქმნელ გამოსახულებას და ამავე დროს დამოუკიდებელი მომხიბვლელობის მქონე ფერადოვან ლაქებსაც. ამ მხატვრულ მთლიანობაში აქტიურად ერთვება თეთრი გამჭვირვალე აბრეშუმი, რომელიც ჰაეროვან აბსტრაქტულ სივრცეს ქმნის და გამოსახულებას განყენებულობას, აბსტრაქტულობას ანიჭებს. მხატვარი მშვენივრად ითვისებს და ამუშავებს იაპონიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან პრინციპს — კონკრეტულ-აბსტრაქციას ჰარმონიული შეთავსებით დაწმენდილი, მაღალი ესთეტი-

კის მქონე გამჭვირვალე, თითქოს დროის მიღმური სამყაროს შექმნას.

მე ია არსენიშვილის, ამ ახალგაზრდა მხატვრის მეტად საინტერესო შემოქმედებას შევხვ, რამდენადაც იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ მიგვანიშნებს ტექსტილის ხელ-ვნებაში და მის ერთ დარღვი — ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნებაში არსებულ ტენდენციასზე: ახალგაზრდა მხატვართა თაობა, რომელმაც ძლიერი პოტენცია და ნება გამოავლინა, აშკარად მიზნად ისახავს დარჯის საზოგადოების გახსნას. ესაა უკვე საკმაოდ მდიდარი და მჭევრმეტყველური სამყარო, რომელიც თავისებურად, თავისი საშუალებებით მოგვითხრობს ცხოვრებისა და ხელოვნების ესთეტიკური არსის შესახებ. მოდერნიზმის პოტიკით გამსჭვალული, იგი თანდათანობით კონცეფტუალურად აფართოებს თავის შესაძლებლობებს და ენას, რამაც მოიტანა ექსპერიმენტების მთელი სერია, სხვადასხვა მედიის ათვისება და მათი მხატვრულ-აზრობრივ მთლიანობაში ჩართვა. ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნება აშკარად შინაარსდება.

მოპოვებული ავტონომიურობით, ინდივიდუალური შემოქმედების ფასეულობის გააზრებით, რაც მთავარია, გაშინაარსებით, იგი სულ უფრო მყარად იმკვიდრებს თავს. თვითფორმირების ნებამ განაპირობა ის, რომ საზღვრები ხელოვნების კატეგორიებს შორის ნელ-ნელა იშლება და დეკორატიული ხელოვნების ეს დარგი ვიზუალური ხელოვნების რიგებში თანასწორუფლებიანი წევრის სტატუსით დამკვიდრებისაკენ ისწრაფვის. იმედია, ჩვენი ხელოვნების პროფესიონალთა და მოყვარულთა საზოგადოება ამ პროცესს გააძლიერებს.

1. მხატვრის ნამუშევრების მეორე პერსონალური გამოფენა მოეწყო ამა წლის იანვარში ვისფერ გალერეაში.

თეატრის ისტორია—საქტაქლების ისტორია...

(თეატრის ისტორიის სწავლების შორავთა ბრანსფორმაციის
საკითხისათვის)

ნათელა არმელაძე

პირთი საუკუნე შესრულდა მას შემდეგ, რაც თეატრმცოდნეთა პირველი თაობა გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე. მანამდე სათეატრო ხელოვნებას იკვლევდნენ სხვადასხვა სპეციალობის წარმომადგენლები. თითოეული მათგანი მისი დარგის სპეციფიკაზე დაყრდნობით სწავლობდა თეატრს, როგორც საზოგადოებრივსა და სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტს. ფაქტობრივი მასალის სისტემატიზაციითა და კვლევის ემპირიული მეთოდის გამოყენებით, მათ საფუძველი ჩაუყარეს თეატრის მეცნიერული შესწავლისა და სპეციფიკური კვლევის ფორმებს. სათეატრო სახილველის შესწავლა ანტიკური ხანიდანვე დაიწყო. არისტოტელეს „პოეტიკა“ არა მარტო დრამის თეორიის საფუძველთა საფუძველია, არამედ იმ პერიოდის სათეატრო ხელოვნების ისტორიის ამსახველი დოკუმენტიცაა. სათეატრო ლიტერატურას, შემდგომშიც, ქმნიდნენ ფილოსოფოსები, ქურუმები, დრამატურგები, მწერლები, ისტორიკოსები, ლი-

ტერატორები, ხელოვნების სხვა დარგისა და სხვადასხვა მეცნიერული სკოლის წარმომადგენლებიც, ფსიქოლოგები, შემოქმედნი, სოციოლოგები, მათი შესწავლის მთავარი ობიექტი იყო დრამა, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების სახეობა და სასცენო ნაწარმოების საფუძველი. მას შემდეგ რაც მსახიობ-ვარსკვლავთა (XVII-XVIII-XIX საუკუნეები) ხელოვნებამ თვისებრივად შესცვალა საშემსრულებლო კულტურა, სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრდა მათი ნააზრევითაც. მსახიობ-ვარსკვლავთა მიმოწერით, მოგონებებითა და თეორიული ნაშრომებით ნათელი შეიქნა, რომ სცენის პრაქტიკოსთა კვლევისა და შესწავლის ობიექტი გახდა გარდასახვის იდუმალებით მოსილი პროცესი, სასცენო შემოქმედების ძირეული საკითხები. მათ შემდეგ სხვადაქცევის „თვალთ მოუხელთებელი“ (ვალერიან გუნია) პროცესის შეცნობა და ინდივიდუალური მიგნებების სხვათათვის ხელმისაწვდომად ჩამოყალიბ-

ბეზა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან სათავადაზრო ასპარეზზე გამოვიდნენ ახალი ტიპის რევისორები. მათ არა მარტო შეცვალეს სადადგომი და საშემსრულებლო კულტურა, არამედ წარმოქმნეს სათავადაზრო ლიტერატურის კიდევ უფრო მაღალი ფაზა, მათ შექმნეს სპეციფიკური ლიტერატურა და სასცენო შემოქმედების სპეციფიკის კვლევითი, თვისობრივი სახეცვლილებით წარმოაჩინეს სათავადაზრო ლიტერატურა. პრაქტიკოსთა სპეციფიკურმა ლიტერატურამ თვალსაჩინო გახადა სასცენო ხელოვნების ინდივიდუალობის წარმოჩენა-შესწავლის აუცილებლობაც. ამ მყარ ნიადაგზე წამოიშრათა თეატრმცოდნეობა, როგორც სათავადაზრო ხელოვნების შესწავლელი პრიორიტეტული დარგი.

თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის წარმომადგენლებმა თვისებრივად ახალი ეტაპი წარმოქმნეს სათავადაზრო ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით. საკვლევი საგნის განსაზღვრისა და კვლევის მეთოდის შემუშავებით, მათ თეატრმცოდნეობას სუვერენიტეტი მიანიჭეს და იგი გახდა პუბლიცისტური მეცნიერების დამოუკიდებელი დარგი. ამ მხრივ განსაკუთრებული როლი შეასრულა მოდერნული თეატრმცოდნეობის გერმანულმა სკოლამ. ამ სკოლის სამ წარმომადგენელს — მაქს ჰერმანს, არტურ კუჩერსა და კარლ ნისენს — უდიდესი წვლილი მიუძღვით ჩვენი სპეციალობის შემდგომი განვითარებისათვის. მათ გერმანიაში დააფუძნეს ამ დარგის საუნივერსიტეტო სწავლება, რითაც თეატრმცოდნეობას ავტორიტეტით განუმტკიცეს. ჩვენი თანამემამულე, ევროპაში მცხოვრები კარლ ინსარიძე, თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში („თეატრისმეტყველება“) თვალსაჩინოდ განიხილავს გერმანულ მეცნიერ-მკვლევართა დამსახურებას თეატრმცოდნეობითი აზროვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში (ამ ნაშრომის გამოცემა ღიდად წაადგება ქართულ თეატრმცოდნეობას და ეს საშური საქმე, იქნებ როგორმე გადაწყდეს).

მოდერნული თეატრმცოდნეობის უპირველესი დამსახურება ისაა, რომ მათ განსაზღვრეს საკვლევი საგანი — სპექტაკლი (და არა დრამა). ამასთანავე, შეიმუშავეს კვლევის მეთოდიც. ამ მხრივ პრიორიტეტი მოიპოვა მაქს ჰერმანის მიერ მოკვლეულმა რეკონსტრუქციის მეთოდმა. თეატრმცოდნეობა, როგორც სათავადაზრო სახილველის შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგი, იკვლევს სპექტაკლს, მის სტრუქტურას, ტექნოლოგიას, სასცენო ქმედების გამოსახვის ფორმებს და მათი აღდგენა-ანალიზი-შეფასების შედეგად წარმოქმნილ არგუმენტრულ დასკვნას სთავაზობს საზოგადოებას, სცენის პრაქტიკოსებმაც, ამრიგად, თეატრმცოდნეობის შესწავლის საგანია—სპექტაკლი, ხოლო დრამატურგია და ეპოქის თვისებათა ერთობლიობა კი განიხილება, როგორც თეატრის გამოსახვის ფორმათა განმსაზღვრელი მოცემულობა. ამ პოზიციით თვისებრივად შეიცვალა თეატრის ისტორიის შესწავლის ფორმაც. მოდერნული თეატრმცოდნეობა თეატრის ისტორიას განიხილავს, როგორც სპექტაკლების ისტორიას, თეატრის გამოსახვის ფორმათა გუნჯისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მის როლს და რადგანაც შეიცვალა კვლევის ობიექტი, დადგინდა მისი შესწავლის მეთოდი, დღის წესრიგში დადგა თეატრის ისტორიის კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციის საკითხიც. მოდერნული თეატრის მეცნიერების მიღწევებმა სრულიად კანონზომიერად წამოჭრეს თეატრის ისტორიის სწავლებისადმი ახლებური მიდგომის პრობლემაც. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ აქტუალურ საკითხს ეძღვნება.

სტანდარტული და ჩვენი დამკვიდრებული თეატრის ისტორიის კურსის სწავლება შემდეგი პრინციპით მიმდინარეობს (ასევეა შედგენილი სახელმძღვანელოებიც): თეატრის ისტორიის მთლიანი კურსი დანაწევრებულია ცალკეულ სახეობად (მაგალითად, დასავლეთ ევროპის, აღმოსავლეთის, რუსული, ქართული და ა. შ. თეატრების ისტორია), ამასთანავე ეს

მთლიანი ნაკადი მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებისა, დაყოფილია ეპოქების მიხედვით (მაგალითად, ანტიკური, შუა საუკუნეების, აღორძინების, განათლების, ახალი, უახლესი ეპოქების თეატრის ისტორია). ცალკეა გამოყოფილი ეპოქების მიხედვით თითოეული ქვეყნის სათეატრო სახილველის შესწავლა. ახლა ასეთი სახელწოდებით ხდება ეს დაყოფა: სახლგარგარეთის თეატრის ისტორიის შემსწავლელი კურსი, ახლო სახლგარგარეთისა და ქართული თეატრის ისტორიის საგანი. ამ ფორმით თეატრის ისტორიის შესწავლა მოძველებულ სახეობად მიმანია. არსებობს ცივილიზაციის ერთ-ერთი მონაბოვარი — სათეატრო ხელოვნება, რომელსაც აღნიშნული ეპოქების მიხედვით განვითარების ერთიანი გზა ახასიათებს. არსებობს მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის, სახეცვლილების პროცესი და თითოეული ქვეყნის თეატრი ამ მთლიანობის ნაწილია, მისი განშტოებაა. ეს, რაც შეეხება დაყოფის ფორმას. ახლა ენახთ როგორი შინაარსით მოეწოდება სტუდენტს თეატრის ისტორიის კურსი.

ნებისმიერი ეპოქის სათეატრო ხელოვნების შესწავლა ხდება ჯერ ეპოქის საერთო მიმოხილვით, შემდგომ თითოეული ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ანალიზით. შემდგომ ხდება ამ პერიოდის დრამატურგიის შესწავლა, მერე კი — სასცენო შემოქმედებისა (ცალკეა გამოყოფილი მსახიობთა ხელოვნება, სარეჟისორო ხელოვნება, საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის საკითხი). აქ ერთი პრობლემაა საგანგებო ყურადღების ღირსი. დრამატურგიის შესწავლა, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების სახეობისა, ლიტერატურათმცოდნეობის პრეროგატივაა. თეატრმცოდნეობას დრამატურგია აინტერესებს, უწინარესად, როგორც თეატრის გამოსახვის ფორმათა მოკარნახე — მოცემულობა. ამიტომაც თეატრის ისტორიის სწავლების დროს მთავარია მოვახდინოთ დრამის თეატრალური ანალიზი, რათა სტუდენტებს, უწინარესად, მივაწოდოთ ინფორმაცია რა სახის საშემსრულებლო და სადადგმო პრობლემათა გადა-

ჭრას ითხოვს ამა თუ იმ ეპოქის დრამატურგია, რომელიც ბაღებს თეატრის გამოსახვით ფორმათა სახეცვლილებას (მაშასობა ნაგე, სტანდარტული სისტემით, დამკვიდრებული შინაარსით, თეატრის ისტორიის წაკითხვა, თავად სათეატრო სახილველის ინდივიდუალობის საწინააღმდეგო სვლად მეჩვენება. თეატრი („დაგილი სახილველი“) არის ავტორის (დრამატურგის, პროზის, სცენარის), მსახიობის (სასცენო კომპონენტთა) და მაყურებლის კონკლომერატით არსებული მთლიანობა, წინათაც და ახლაც ეს მთლიანობა იქმნება სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთგამადიდებისა და ურთიერთშემოქმედების ფორმით არსებული აქტით. აი, ეს უპირველესი თვისებაა დარღვეული სტანდარტული სწავლების შინაარსით.

რა თქმა უნდა, სწავლების ასეთი ფორმა და შინაარსი სტუდენტს აწვდის ღირებულ ინფორმაციას სათეატრო ხელოვნების თაობაზე. წლების მანძილზე ამგვარი სახეობა აპრობირებულია და საერთოდ დამკვიდრებული სწავლების სისტემის შემადგენელი ნაწილია. ამიტომაცაა ძნელი მისი რღვევა ან ცვლილება. მაგრამ თვით სასცენო შემოქმედების სპეციფიკა, არსებული სათეატრო ლიტერატურა და განათლების სისტემის სახეცვლილების აუცილებლობა ითხოვს სწავლების ფორმათა მოდერნიზაციას, არც თეატრის ისტორიის შესწავლის სახეობა ამხრივ გამოაკლისი. ეს განსაკუთრებით ეხება თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე თეატრის ისტორიის სწავლების კურსს. ამიტომაც, საგანგებო მნიშვნელობას იძენს თითოეული სპეციალისტის მოსაზრება, იქნებ საერთო პოზიციის გამოუმუშავებაც შეეძლოთ. მხოლოდ ამ მიზნით დაიწერა წინამდებარე სტატია. იქნებ სპეციალისტებმა ვიმსჯელოთ და დიალოგმა სასურველ შედეგამდე მიგვიყვანოს. ამჯერად ჩამოვაყალიბებ ჩემს პოზიციას.

როგორც სტანდარტული სწავლების სახეობის განხილვიდან წარმოჩინდა, ამ დროს ხდება, სხვადასხვა ქვეყნის სათეატრო ხელოვნების ანალიზი და შექმენება პარალელური პრინციპით, პარალელურ



საზღვარი კი ერთ სიბრტყეში არ იკვეთებიან. ამიტომაც, ასეთი სწავლების შემთხვევაში რთულდება სათეატრო კულტურათა შეხების წერტილთა გამოყოფა-გააზრება.

მოდერნული თეატრმცოდნეობის პირველმა თაობამ და შემდგომ მათმა მიმდევრებმა თვისებრივად შეცვალეს რა თეატრის ისტორიის კვლევის ფორმები, დღის წესრიგში დადგა ამ საგნის სწავლების ტრანსფორმაციაც. თუკი თეატრის ისტორია სპექტაკლების ისტორიაა, მაშინ ამ საგნის სწავლების დროს უნდა წარმოიხილეს თეატრის გამოსახვით ფორმათა სახეცვლილების პროცესი, მისი განხილვა და ანალიზი. სათეატრო სახილველის ფორმათა ევოლუციის შესწავლისას უმთავრესია მისი გენეზისის, არსის, თვისებისა და შინაგანი კავშირების ამოცნობა-გააზრება. მაგრამ მთავარია, რომ შევინარჩუნოთ ძირითადი პრინციპი — მსოფლიო თეატრის ისტორიის შესწავლა, როგორც კულტურის ერთ-ერთი განშტოებისა და მხატვრული აზროვნების სისტემისა. სტუდენტებს თავიდანვე უნდა დავანახოთ, რომ ეს ისტორია ითვალისწინებს და ეყრდნობა საერთოდ კულტურის მონაპოვარს, ვითარდება გარკვეული კანონზომიერებით, ინდივიდუალური სახეობით, და რაც მთავარია, ეს ერთიანი ნაკადია, საერთო ნიშნით აღბეჭდილი მხატვრული აზროვნების ნიმუშია.

რა თქმა უნდა, თეატრის ისტორიის, როგორც ერთიანი სისტემის (შენაკადური, მაგრამ მთლიანი სისტემის) შესწავლისას უნდა გამოვიყენოთ ის მიგნება, ის „რაციონალური მარცვალი“, რაც სტანდარტული სწავლების სისტემისათვის არის დამახასიათებელი. აქაც ეპოქების მიხედვით უნდა მივაწოდოთ სტუდენტებს ინფორმაცია ამა თუ იმ ქვეყნის სათეატრო კულტურის თაობაზე, მაგრამ ურთიერთშეჯერების პრინციპით. ეპოქის საერთო მიმოხილვის შემდგომ და თითოეული ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გაცნობის შედეგად, უნდა გამოიკვეთოს რა ამოცანის გადაწყვეტას ითხოვს დრო სათეატრო ხელოვნებისაგან, ხოლო სასცენო შემოქმედების ნიმუშები შესწავლილი უნდა იყოს, როგორც ამ ამოცანათა გადა-

წყვეტის პრაქტიკული სახეობა. ამგვარი მიდგომით ნათელი ხდება გარკვეულ პერიოდში როგორ და რატომ დაწინაურდა ესა თუ ის ეროვნული თეატრი, რა სახის წონადობისაა ის მიღწევა, რაც მას ახასიათებს და როგორ ამდიდრებს ეს მიგნება მსოფლიო სათეატრო ისტორიას. ამ კონტექსტით შესწავლილი ქართული თეატრის ისტორიაც მთელის სისრულით შეაგრძელებინებს და დაანახებს სტუდენტს, რომ ეროვნული სათეატრო ხელოვნება მსოფლიო სასცენო ხელოვნების ნაწილია, რომ მან განვითარების იგივე გზა განვლო, მაგრამ ისტორიული ვითარების მიხედვით გარკვეულ პერიოდში ვერ შეძლო ამ საერთო მიმოქცევაში სათანადო წვლილის შეტანა. ეს, რაც შეეხება სწავლების ფორმას.

ამ საგნის სწავლების პროცესში აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული თეატრის სპეციფიკა, მისი არსი და სტრუქტურა. სპექტაკლი ხომ სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთშეთანხმების გზით წარმოქმნილი მთლიანობაა. ამიტომაც, სპექტაკლების ისტორიის წარმოჩენით, ნათელი გახდება ამ ახალი მთლიანობის მიღწევისათვის როდის და რა სახით მონაწილეობს, ვთქვათ მხატვრობა, მუსიკა, განათება, ბუტაფორია და ა. შ. თეატრის გამოსახვითი ფორმების შესწავლისას თავისთავად მოხდება ყოველი კომპონენტის ფუნქციის, როლის, სვედრითი წონის განსაზღვრა.

თავიდანვეა სასურველი, რომ წარმოიხილეს სათეატრო ხელოვნების გენეზისისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი თვისებები. თეატრის ისტორიის მთლიანი გზა ეს არის **თეატრი — დრამატურგის ერთიანი სისტემით** არსებული მოვლენის დაშლის პროცესიც — თეატრად ცალკე და დრამატურგად ცალკე. ამ გზის დღევანდელ ეტაპზე გამოიკვეთა კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრი. ამრიგად, აღნიშნული კურსის შესწავლის დროს, თვალი უნდა მივადევნოთ როგორ ხდება ამ ერთიანი სისტემის რღვევა და ამ პროცესში როგორ იკვეთება თითოეული კომპონენტის სვედრითი წონის ზრდა, სარეჟი-

სორო ხელოვნების განვითარებით სადადგმო კულტურის რა პრობლემები გადაიჭრა და რა შედეგით.

ყოველი ეპოქისა და თითოეული ქვეყნის სათეატრო ხელოვნების თაობაზე არსებული მასალის მიწოდებით, აქცენტი დრამატურგიაზე კი არ უნდა ხდებოდეს, არამედ მის სასცენო ინტერპრეტაციის ფორმებზე. დრამის თეატრალური ანალიზის დროს ნათლად წარმოჩინდება მისი სტრუქტურა, სიტყვით გამოსახული აზრი და მისი მიწოდების სახეობათა ტრანსფორმაცია. დრამა, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, თავისთავად შეიცავს საგულისხმო ინფორმაციას სამყაროზე, საზოგადოებაზე, ადამიანზე, თანაცხოვრების პროცესზე. ამ ინფორმაციის ვიზუალური ფორმების მიგნებაა სცენის ოსტატთა, პრაქტიკოსთა, პრეოვატოვა. მაგრამ ეს პროცესი განიცდის სახეცვლილებას. თეატრის ისტორია ამ სახეცვლილების პროცესის, მისი სტრუქტურის, შინაგანი კავშირების, ურთიერთშემოქმედების აქტის განხორციელების შემსწავლელი მეცნიერებაა. დასწავლების ახლებური სისტემა სწორედ ამ სპეციფიკას უნდა ეყრდნობოდეს და ითვალისწინებდეს.

ამ საგნის საყრდენი ბალავარია თვით თეატრის სპეციფიკა. მისი უპირველესი თვისება შემდეგი ფორმულითაა გამოსახული თვით სცენის პრაქტიკოსთა მიერ: დრამატურგია (სიტყვა) — სასცენო ქმედება (ვიზუალური და ვერბალური აქტის განხორციელება, რომლის უმთავრესი ლერძი მსახიობია) — მაყურებელი (თანაშემქმნელი). ამ ერთიანობის ფორმათა წარმოქმნის, ამ ერთიანი პროცესის არსებობის კვლევაცაა თეატრის ისტორიკოსის მიზანი. გამოსახვის ფორმათა გენეზისი ბევრადაა დამოკიდებული მაყურებლის მზობაზე—მიიღოს და შემდგომ რეაქციით გამოხატოს ამ მთლიანობის აღქმის შედეგად დაბადებული აზრი და გრძნობა. თეატრის ისტორია ამ თანაშემოქმედებითი აქტის განხორციელების პროცესთა შესწავლასაც ითვალისწინებს. ინფორმაციის წყაროს, არხისა და მიმღების ურთიერთშემოქმედება, როგორც დაშიფრული კოდური სისტემის ამოხსნის ფორმა, აგრე-

თვე ხდება თეატრის ისტორიკოსის შესწავლის ობიექტი. არსებული მასალა და სათეატრო ლიტერატურა, მართლაც შედარებით მწირ ინფორმაციას გვაწვდის ბილტერალური კომუნიკაციის ფორმათა ანალიზისათვის, მაგრამ ეს მოვლენაც თეატრის ისტორიის შესასწავლი მოცემულობაა. რადგანაც სასცენო შემოქმედება მაყურებლის გარეშე არ არსებობს, კომუნიკაციის ფორმებიც თეატრის ისტორიის შემადგენელ ნაწილად მოიაზრება.

სასცენო შემოქმედება, როგორც პოლიფონიური, სინთეზური შემოქმედება, ერთიანებს ხელოვნების ყველა დარგის მიღწევებს. თეატრის ისტორიის კურსის წაკითხვისას ეს პროცესიც სათანადოდ უნდა წარმოჩინდეს, რადგანაც ესაა სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთი ინდივიდუალური ნიშანი, ამასთანავე, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარება ზეგავლენას ახდენს თეატრის გამოსახვის ფორმებზე. ეს ზემოქმედება იწვევს სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის ევოლუციას. ეს პროცესიც თეატრის ისტორიის კუთვნილებაა და მისი შემეცნებაც აუცილებელი ხდება.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, სრულიად ნათელია, რომ თეატრის ისტორიის შესწავლა, თეატრის ისტორიისადმი ახლებური მიდგომა საჭიროებს მეცნიერ-სპეციალისტის აღზრდას, ამიტომაც, პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს სწავლების სისტემის სახეცვლილება, თეატრმცოდნე-მეცნიერ-სპეციალისტის ჩამოყალიბება.

სტატიის შემდგომი ნაწილი ეძღვნება იმ ფორმათა გაცნობას, რომლითაც ვხელმძღვანელობ თეატრმცოდნეებთან თეატრის ისტორიის მთლიანი კურსის სწავლებისას. იმედი მაქვს ჩემი კოლეგები გამოეხმაურებიან აღნიშნულ წერილს, მათი შეფასება, ღირსებისა თუ ნაკლის მითითება დიდ სამსახურს გამიწვევს ამ კურსის შემდგომი სრულყოფისათვის.



„მე გამოვხატე ჩემი ფიგურები უფრო გაორკებულნი...“

(ა. სტრინდბერგის „მამა“ კობა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში)*

გვანცა ბრძეღიძე

„ნიმუშად თანამედროვე ხასიათებისა, რომელნიც გარდამავალ ეპოქაში ცხოვრობენ, უფრო მეტად არეულს და ისტერიულ ეპოქაში, ვიდრე, ბოლოსდაბოლოს წინამდებარე ეპოქა იყო, მე გამოვხატე ჩემი ფიგურები უფრო გაორებულნი, მერყევი, რომელნიც ძველისა და ახლის ნახავს წარმოადგენენ“ — წერდა დიდი შვედი დრამატურგი და პროზაიკოსი, „ახალი დრამის“ ერთ-ერთი ფუძემდებელი ავგუსტ სტრინდბერგი.

სტრინდბერგის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა მოახდინა საკუთარმა ბიოგრაფიამ. იგი დაიბადა სტოკჰოლმში, გაკოტრებული არისტოკრატის და მისი ყოფილი მსახური ქალის ოჯახში. სოციალური წარმოშობის ორმაგმა ხასიათმა თავი-

დანვე დადი დასვა მის სულს. გაორებულნი და მერყევი გმირებიც ალბათ მისი შედეგია.

სტრინდბერგი თვლიდა, რომ მისი დროის ძირითადი კონფლიქტი — ბრძოლა ყველას ყველასთან, ყველგან და ყველადღეში. ბრძოლა კლასებს შორის, ბრძოლა ქალსა და მამაკაცს შორის. სწორედ ამ პერიოდს, კერძოდ, 1887 წ. მიეკუთვნება ფსიქოლოგიური დრამა „მამა“. პიესის მოქმედება როტმისტრის ოჯახში მიმდინარეობს. მოქმედებს ოჯახის რამდენიმე წევრი და მათი ახლობლები. სულ რვა მოქმედი პირია, მაგრამ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს არა ერთი პატარა ოჯახის ცხოვრების სურათები, არამედ მცირე სახელმწიფოების დავა. სიუჟეტი არაა რთული, არც პიესაა დიდი. საკმაოდ ძლიერ და მრავალმხრივ განვითარებულ როტმისტრს, სურს თავისი

* სტატიის ავტორი თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტია.

ნებით აღზარდოს ერთადერთი ქალიშვილი, ქალაქში გაგზავნოს და კარგი განათლება მისცეს. მისი მეუღლე ლაურა კი, ამის წინააღმდეგია, მას შეუძლებლად მიიჩნია ქალიშვილის მოშორება, ის ოჯახში უნდა დარჩეს. ცოლ-ქმარს შორის დავა, რომელიც თურმე მთელი ცხოვრება უჩინრად მიმდინარეობდა, ამ ერთი შეხედვით არც ისე მასშტაბური კამათის დროს, საკმაოდ მასშტაბურად წარმოჩინდა. ლაურა და ადოლფი ბრძოლას იწყებენ ქალიშვილისათვის, მაგრამ კამათს, რომელიც თითქოსდა ქალიშვილის კეთილდღეობისათვის დაიწყო, ორივე მხარე, საკუთარი პიროვნების განმტკიცების, საკუთარ ძალებში დარწმუნების საშუალებად იყენებს. როტმისტრი და მისი ცოლი აქ წარმოჩინდება არა როგორც დედ-მამა, ცოლ-ქმარი, არამედ როგორც მამაკაცი და ქალი ამ ცნების ფართო გაგებით. მცირე ოჯახურ ატმოსფეროში უდიდეს მასშტაბებს იძენს მღვდრის და მამრის ურთიერთობა. ვინ გაიმარჯვებს? მაინც ვინაა უფრო ძლიერი? და საერთოდ შეიძლება იყოს ასეთ ბრძოლაში გამარჯვებული?

როტმისტრი განათლებულია. აქვს თანამდებობა და გავლენა. იგი ჩვეულებრივი სამსახურის გარდა, საკმაოდ ნაყოფიერად, მეცნიერებაშიც მოღვაწეობს. თავიდან ეჭვიც არ გვეპარება იმაში, რომ ცოლს დაიმორჩილებს. მაგრამ სწორედ დედამ, „ერთნაირ“ ქალებს შორის ყველაზე მრავალფეროვანმა დაამარცხა იგი.

პიესის პირველი მოქმედების ოთხივე გამოსვლაში როტმისტრი აშკარად ჯაბნის ცოლს, რომელიც მხოლოდ ოდნავ ეწინააღმდეგება. თავიდანვე მკვეთრად ჩანს, რომ ადოლფი ქალთა სქესის მოწინააღმდეგეა, რომ იგი ქალს უყურებს როგორც ჯერ არაემანსიპირებულ, გაუნათლებელ არსებას, რომელიც ტვირთად აწევს მამაკაცს. მას ვერ წარმოუდგენია რომ ქალმა და მამაკაცმა შესაძლებელია პარმონიულად იცხოვრონ, ქალს ვეფხვს ადარებს: „ჩემი სახლი ვეფხვების გალია გეგონება! და ამ ვეფხვებს ცხვირში რკინის გავარვარებულ წნელს რომ არ ვჭრიდე, პირველ ხელსაყრელ წუთში დამგლეჯენ!“.

ქეშმარიტად ძლიერი არის ის, ვინც ძლი-

ერია ძლიერთა შორის. ძლიერებს შორის კი ხშირ შემთხვევაში აღმოცენდება თვითგანმტკიცების სურვილი, რაც მსოფლიო სტრუქტურაში სლობელია ადოლფისა და ლაურასათვის. ამ სურვილის დაკმაყოფილება შესაძლებელია მეორე ადამიანის ხარჯზე.

პირველი მოქმედების მეხუთე სურათიდან, რომელშიც ლაურასა და ექიმის საუბარი მიმდინარეობს, ცოლის პიროვნება წინ იწევს. სტრინდბერგი ზუსტად გვაძლევს იმის სურათს, თუ როგორ შეუძლია ქალს თავისი სისუსტით დაამარცხოს ძლიერი მამაკაცი. სინაზე მოხერხებულად იცილებს თავად უხეშობას, ლაურა აქედანვე იწყებს მკვეთრ ბრძოლას და ახლობლებში, პირველ რიგში, ექიმის გონებაში ამტკიცებს აზრს, რომ ადოლფი გიჟია, რაც იმაში გამოიხატება, რომ იძენს მრავალ არასაჭირო ნივთსა და მიკროსკოპში ხედავს რა სდება მეორე პლანეტაზე. ამახთან, მერყევი ნებისყოფა, სიჯიუტე ხელს უწყობს მის ფსიქიკის მოშლას. თვალთმაქცობს და წუხილით აცხადებს, რომ როტმისტრს „უცნაური იდეები აქვს! მაგალითად, ფიქრობს ჩემი შვილის მამა არა ვარო“ და ამ აზრს ქმრისევე დებულებით ადასტურებს, რომლის მიხედვითაც „უკვირანი ადამიანები ამტკიცებენ, რომ იმის გაგება თუ ვინაა ბავშვის მამა, შეუძლებელია, რომ მამას მხოლოდ იმ შემთხვევაში აქვს უფლებები შვილზე, როცა თავად ივალდებულებს თავს, ან თუ ეს ვალდებულებები ძალით ეკისრება“. ეს აზრი რომელიც ადოლფმა მსახურის საქმესთან დაკავშირებით გამოთქვა, ლაურას შემდგომი მოქმედებების ღერძად იქცა— „იქნებ არა ხარ შენ შვილის მამა. ამის დამტკიცება ხოლია, საქმარისია დავასახელოთ ნამდვილი დრო და ადგილი...“ ეს თითქოსდა უბრალოდ ნათქვამი სიტყვები, როტმისტრის გონებაში გადატრიალებას ახდენს. იწყება შეჯახება საკუთარ თავთან „და მე მაინც ბერტას მამა ვარ!“ აცხადებს ის. ჩვენ კი ვგრძობთ, რომ გონებაში სულ სხვა რთული და მძიმე აზრები ებადება. თავიდან არ სურს დაუშვას ყოველივე ეს, შერე კი, მისი შესუსტებულ ფსიქიკა ნელ-ნელა იჯერებს ამ მისთვის საზარულ ამბავს.

მუდმივ დაძაბულობას და თვითგანმტკიცებისთვის ბრძოლას, საბოლოოდ, დალუვისკენ მიჰყავს ისინი, თუმცაღა ორიდან, როგორც ჩვეულებრივ, ერთი ყოველთვის ცოცხალი რჩება, მაგრამ სიცოცხლე გამარჯვებას და ტრიუმფს როდი იმსწავს. გვიანია შეგრძნება იმისა, რომ ადამიანი, რომელიც მოკვდა, საჭირო იყო შენთვის (როგორც ადოლფი ლაურასთვის), რომ შენი თვითდაამყვიდრება არ გამოვიდა.

ალბათ, სწორედ ამ პრობლემების ერთიანობამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ წელს, მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძემ სტრინდბერგის სწორედ ეს პიესა დადგა.

სპექტაკლის დეკორაციები (მხატვარი იური გეგეშიძე) სისადავით და სიზუსტით გამოირჩევა. სცენაზე თითქმის არ დგას არცერთი ზედმეტი ნივთი, ყველა მათგანი გამოყენებულია მსახიობების მიერ. სცენის მარჯვენა მხარეს როტმისტრის ბიურო დგას, მის გვერდით როტმისტრის ოთახში გამავალი კარი. ეს კარი, რომელზეც პიესის რემარკის მიხედვით, შპალერი გაკრული, სპექტაკლში ერთგვარ ბიბლიოთეკადა ქცეული, იგი თითქოს წიგნების თაროებია, რომელშიც უამრავი წიგნი აწყვია. სწორედ ამ კარიდან შემოდის ყოველთვის როტმისტრი, იმ შემთხვევის გამოკლებით, როცა კარს გადარაზავენ. სცენის შუა ნაწილში დიდი, შავი, მრგვალი მაგიდა დგას. მის უკან, სიღრმეში კი, ნახევარწრის ფორმის თეთრი შუშაბანდია, რომელშიც თეთრივე სკამები და ყვავილუბი ალაგია. ცენტრში კი დიდი ხნის საათი დგას. სცენის მარცხენა მხარეს მეორე კარია, რომელთანაც მოქმედი პირები მოაჯირიანი კიბეების საშუალებით აღიან. ამ კარის წინ საეარძელი და დივანი დგას, პატარა მაგიდით. ორივე მაგიდის თავზე მათი ზომის შესაბამისი ერთნაირი, შავი ქსოვილის ჭალი კიღია, საერთოდ შავი, თეთრი და იისფერი ფერების გააა ორგანულადაა შერწყმული წარმოდგენასთან. ერთი სიტყვით, იქნება ჩვეულებრივი, ოჯახური ატმოსფეროს შთაბეჭდილება.

სპექტაკლში თითქმის უცვლელადაა წარმოდგენილი პიესის ტექსტი. სტრინდ-

ბერგის მიერ შეთხზული ზუსტი და სანტერესო დიალოგები ღრმადაა განცდილი მსახიობთა მიერ. წარმოდგენა შეიძლება მივიჩნიოთ ერთი გმირის, ერთი მსახიობისათვის შექმნილ შესანიშნავ გარემოდ. თუკი პიესაში ყველა მოქმედი პირი ადოლფის და ლაურას გარშემო ტრიალებს, სპექტაკლში თვით ლაურაც, მამის — ზ. ყიფშიძის ფიგურის გამოკვეთას უწყობს ხელს. მსახიობი ვირტუოზულად გვიხატავს ძლიერი ადამიანის გზას გავლენიან უუფლებობამდე, მთელ მის ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობას. ზ. ყიფშიძის გმირი, ცოლზე და საერთოდ ქალთა სამყაროზე გაღიზიანებული მამაკაცია, თუმცაღა სტრინდბერგის პათოლოგიურ დამოკიდებულებას ქალთა მიმართ მსახიობი ოდნავი ირონიითაც კი უყურებს. თავიდან საკმაოდ თავდაჭერილი ადოლფი ნელ-ნელა ნერვული, აღზნებული და აგრესიული ხდება. მისი მუდმივი შეგრძნება იმისა, რომ რაღაცას უშაბდევენ, ხელს უწყობს ამას. ექიმთან პირველი საუბრის დროს ადოლფის პიროვნება ოდნავ უკვე შერყეულია, თითქოს გათვალისწინებული აქვს პასტორის შეგონება, თუკი ლაურამ აიჩემა, ერიდე კარგს არაფერს მოგიტანსო და ცოლის მოთაფვლას ლამობს, მისი ნებისყოფა აქედანვე დაზიანებულია. მსახიობი თითქოს შემკრთალა ცოლის წინაშე, რადგან ეშინია ქალის ნებისყოფამ გადატრიალება არ მოახდინოს მის ცხოვრებაში, იგი შვილთან დიალოგამდე გრძნობს, რომ თუ ლაურამ არ ისურვა, მისი მიზანი შეიძლება არ განხორციელდეს და ამიტომ ელაქუცება კიდევ ცოლს, ისწრებს ექიმთან საუბრის დროს, რაც პიესაში არ ხდება. თუმცაღა ლაურა, მისი ნებართვის გარეშეც, ყველაფერს არა შეფარვით, არამედ აშკარად უთვალთვალებს, იგი თითქმის მუდმივად სცენაზეა და თვალყურს ადევნებს ქმრის მოქმედებას. მსახიობი სანტერესოდ გვიხატავს მის გმირში ეჭვის ჩადების მომენტს. თუკი რამდენიმე წუთის წინ ადოლფი დარწმუნებული იყო, რომ ცოლს გადაიბირებდა და ყველაფერი მოგვარდებოდა და ამიტომ უდარდელად იჯდა, ლაურას მიერ მის მამობაში დაეჭვების გამოხატვა ერთბაშად ცვლის

მას, იგი უცებ შემდეგა, მერე კი გონს მოსული ნერვული და მიუკარებელი ხდება. მაყურებელი გრძნობს, რომ ექვი უკვე დაბუდებულია მის გონებაში და აღარასოდეს მოასვენებს მას. ამის შემდეგ, მართლაც, ველარ ვხვდებით დინჯად მოსაუბრე როტმისტრს, მისი ნერვები დაჭიმულია და ერთი სიმის ჩამოკვრაც საკმარისია აფეთქებისათვის. ადოლფში ექვის ჩადების მომენტს თან ახლავს მშვიდი, ნაზად მელდრადი ფორტეპიანოს ბგერები. ეს მუსიკა თითქოს დემონსტრირებას უკეთებს მამის ნაზ სიყვარულს შვილისადმი და ხაზს უსვამს ადოლფის მძიმე მდგომარეობას. იგივე მდგომარეობა გავსებს როცა მამის და შვილის ურთიერთობას წარმოგვიდგენენ მსახიობები. ბერტა — ნატო მაისურაძეს ძალიან უყვარს მამა, მაგრამ დედასაც ვერ თმობს. იგი უკვე დიდი ბავშვია, რომელსაც აქვს საკუთარი მე. მისი ფიგურა ტრაგიკულია, რადგან მშობლებმა, მიუხედავად მისდამი სიყვარულისა არ გაითვალისწინეს, მისი, როგორც ცალკე პიროვნების არსებობა. მამის და შვილის სიყვარული ხაზგასმულია სპექტაკლში, მამის გარდაცვალებას კი ბერტას სულიერი დეპრესია მოჰყვება,

დეტალური სიზუსტითაა აგებული სცენა, როდესაც სახლში გვიან დაბრუნებულ ადოლფს თან მიაქვს ლაურას მიერ შეჩერებული მისი წერილების პასუხები და გაუგზავნელი ბარათები. ლაურა თვით მუშაბანდში მოკალათებულია და არც აღელვებს ქმრის მდგომარეობა. დიდ მაგიდასთან ჩამომჯდარი ადოლფი, პასიანის შლის წერილებით, თითქოს კარტით მკითხაობს და სურს განჭვრიტოს მისი ბედი, რომელსაც ცოლი უმზადებს. ეს მომენტი პრესაშიც და სპექტაკლშიც ერთ-ერთი უმთავრესია. აქ ხდება ადოლფის პიროვნების, მისი მდგომარეობის დემონსტრირება. მუდარა და განრისხება აქ ერთმანეთს ენაცვლება. ხან მუხლებზე დაცემული ადოლფი ცოლს ესვრება გადაარჩინოს მისი გონება დალუპვისგან, ხან კი მზადაა თვალები ამოკაწროს მის დაძლუპველს. ხანაც ხელში აიტაცებს ლაურას და აღსარებასათვის დალადებს თავის განცდებს. თუმცაღა, მალევე გრძნობს, რომ აღსარება არა-

სანდო პიროვნებას ჩააბარა, რომელიც კი არ გაიზიარებს, არამედ მის წინააღმდეგ საბრძოლველად გამოიყენებს. ბოლოს უკვე მოთმინება დაკარგული ადოლფი შანდალს ესვრის ცოლს. მისთვის ნათელია, რომ ბრძოლა წააგო და ეს მისი განრისხების უკიდურესი გამოვლინებაა. ლაურა — ნინო ბურდულის გმირი, როგორც ვთქვით, მერე პლანზეა გადატანილი რეჟისორის მიერ. ზ. ყიფშიძისგან განსხვავებით ნ. ბურდული ვერც მისი გმირის მზაკვრულ ძლიერებას ვეცხატავს და ვერც მის სულიერ მდგომარეობას. ის ვერ ქმნის ხასიათს, რომელიც ნამდვილად დაამარცხებდა როტმისტრს. ლაურას — ნ. ბურდულს ამინებს ადოლფთან ერთიერთზე ყოფნა, იგი დაძაბულია, მაგრამ ბოლომდე არ ამქლავნებს თავის გრძნობებს. ქმრის მიერ პატარა მაგიდაზე მოთავსებული ლაურა თითქოს სინდისის ქენჯენას განიცდის, ადოლფისადმი მიყენებული ტკივილით თვითონაც იკრუნჩხება, სინამდვილეში კი ლაურა მთელი სპექტაკლის მანძილზე ცდილობს დარჩეს უცოდველ და ყველასადმი მზრუნველ არსებად, რომელიც მხოლოდ „ზრუნვის“ საფუძველით გადაწყვეტს ექიმი გამოუცვალოს ქმარს, რადგან ახალი ექიმი უკეთესად უმკურნალებს მის სიგიჟეს, რომელიც თურმე „ნ წლის წინ როტმისტრმა თავად აღიარა ძველი ექიმისადმი მიწერილ წერილში“.

საინტერესოაა წარმოდგენილი ექიმის და ლაურას ურთიერთობა. მათი შეხვედრაჲ პიესისაგან განსხვავებით ხდება. თავიდანვე იბადება აზრი, რომ ახალი ექიმი ლაურას მიერ მოყვანილია არა მარტო იმიტომ, რომ დაეხმაროს მას როგორც ექიმი, არამედ, როგორც მამაკაცი, რომელზეც აეჭვიანებს როტმისტრს და ამით კიდევ უფრო გააძლიერებს მის გონებაში, ცოლის შესაძლებელი დალატისადმი ეჭვს. ისედაც გაორებული ადოლფისათვის კი ეს უკვე მეტისმეტაც კია. ავილოთ, თუნდაც, სცენაზე შემთხვევით დარჩენილი ლაურას ტუფლები. ადოლფი იოლად ამჩნევს უპატრონოდ მიტოვებულ ფეხსაცმელს. იგი ხელში იღებს ტუფლებს და ძიძასაც და მსახურსაც აშკარად დაანახებს მათ, მისი თვალები კი ამბობენ „მე-

ხედვით თქვენნი თვალთ, რომ თუ მე ვეკუ-
ვიანობ, არც ისე უმიზნოა!“ მერე კი
კუთხეში მიაწყობს მათ და სმადაბლა,
იმით გასაგონად, ვინც სცენაზე არ იმყო-
ვება, შესძახებს „ძალიან ცუდად ხომ არაა
საქმე“, თითქოს ყველას უჩვენებს—ვხედავ
რაც ხდებაო. სწორედ ამის მიღწევა უნ-
დოდა ლაურას და აქედან მოყოლებული
ადოლფი ექიმს ეჭვის თვალთ დაუწყებს
ყურებას. მ. გომიაშვილი-ექიმი დაბნეული
და შეშინებულიც კი იყო თავიდან, და
ცდილობდა ცოლ-ქმრის გული ერთად მო-
ენადირებინა, მაგრამ რაკი დინახა მათი
ვანცალკევება და ლაურასაგან მეტ გამო-
რჩენას მოელოდა, სწორედ მისი მხარე
დაიჭირა. ლაურასგან მონუსხული მის
თანამებრძოლად იქცევა, აქტიურად
ცდილობს გიჟის პერანგი ჩააცვას
ადამიანს, რომელიც არაა გიჟი. მეორე
მოქმედებაში ლაურას მიერ თავის ოთახში
გამოკეტილი ადოლფის არეული, ჩქარი
ნაბიჯების სმა ისმის. საერთოდ, როცა
როტმისტრი სცენაზე არაა, კაკუნის სმა,
რომელიც მისი მოქმედებიდან გასვლის-
თანავე იწყება, თითქოს გვაუწყებს, რომ
იგი მუდმივად მოქმედების ცენტრში იმ-
ყოფება. მეორე მოქმედებაში ეს სმა ჩქარი
ნაბიჯების სმით იცვლება. ადოლფი თით-
ქოს თავის თავში ვერ ეტევა, ეშხადება
აფეთქებისთვის და რომ გამოვიდეს იქი-
დან, რა ეშველება თითოეულ მათგანს.
ამიტომ ექიმი თავისი ინიციატივით გადა-
კეტავს მარჯვენა კარს, იმ დიდი მაგიდით,
რომელიც სცენის შუა ნაწილში დგას. მე-
რე კი ჯდება სცენის ცენტრში და თითქოს
ცდილობს თავი დაიჭრინოს ამ კოშმარი-
დან. და სანამ ლაურა კარს ამავრებს,
ექიმი, პასტორი ნოიდი და მსახური გა-
მოათრევენ საათს. თითქოს კუბოს მოას-
ვენებენ სამარისაკენ, ყველამ, ვინც ამ
კუბოს ქვეშაა შემდგარი, დიდი როლი
ითამაშა ადოლფის განადგურების საქმე-
ში. ამ შთამბეჭდავი მიზანსცენის დროს,
რომელსაც აფორიაქებული სიმღერის სმა
კიდევ უფრო აძლიერებს (ეს მუსიკა მე-
ორე მოქმედებაში ფაქტიურად უდიდეს
როლს თამაშობს. იგი, თითქოს, ადოლ-
ფის მდგომარეობას გამოხატავს), ნათელი
ხდება, რომ როტმისტრი, ლაურას მეთა-

ურობით, ყველა გარშემოყოფმა ცოცხ-
ლად დამარხა. და რაკი დამარხეს, ყველა
მათგანი მიიმალა. შეშინებული ბერძენი
ცდილობს გაულოს გადარაზული კარები
მამას, გამოიყვანოს „სამარიდან“, მაგრამ
ვერ ახერხებს.

ადოლფი კი მარცხენა კარიდან შემო-
ვარდა, უფრო სწორად, შემოლასლასდა.
დაუეჩყარია მსახიობის ჯარისკაცული ფე-
სტი საერთო მიმართვის დროს „მე უკვე
მკვდარი ვარ, რაც გინდათ ის მიყავით!“
იგი ჩაბარდა ცოლს და რაც შემდეგში
მოსდება, მასზე არავითარ ზეგავლენას არ
მოახდენს.

მარგარეტი — ქ. კიკნაძე იმ თბილ,
მშვიდობისმოყვარე და გულბრწყვილო ქა-
ლად რჩება, რომელიც სტრინდბერგმა ასახა
თავის პიესაში, იგი შეუგუნებლად ხდება
ლაურას მომხრე და ადოლფის მტერი და
თავის ბიჭუნას გიჟის პერანგში ხვევს. აღ-
სანიშნავია ის ფაქტი, რომ ექიმი მარგა-
რეტისთვის მიცემული ახსნა-განმარტების
დროს, თუ როგორ უნდა ჩააცვას გიჟის
პერანგი როტმისტრს, ამ პერანგში ლაუ-
რას ხვევს, იქნებ აქ მისი დღაღური აზ-
რი ჩანს...

ზ. ყიფშიძე-როტმისტრი არაა გიჟი, იგი
უბრალოდ გაორებულია და ბოლომდე შე-
სწევს უნარი ნათლად გამოხატოს თავისი
აზრები. ის ვირტუოზული გარდასახვა,
რომელსაც მსახიობმა მიაღწია მამის როლ-
ში, მთელი როლი, მიზანსცენები შესანიშ-
ნავადაა ხორცშესხმული დასაწყისიდან
ფინალის ჩათვლით. სპექტაკლის ბოლო
აკორდი კი, რომელიც როტმისტრს დამ-
ბლა ეცემა, მსახიობს დიდი ენერჯის და-
ხარჯვის შედეგად, შესანიშნავად გამოუ-
ვიდა. გიჟის პერანგში გახვეული „მამა“
უკვე დაპყრობილია. ლაურას და ადოლ-
ფის ბოლო დიალოგის საწყისი თითქოს იმ
სამყაროში ხდება. მათი ხმები შორიდან
ისმის, ორივე ნათელ ფერებში არიან გა-
ხვეული, დაახ. ადოლფი ზეზურად მკვდა-
რია. არა იგი, არამედ მისი სული ელაპა-
რაკება მკვლელს, რომელიც არ გრძობს
სინდისის ქენჯნას. „მე შენი მტერი ვარ?“
გულბრწყვილოდ ეკითხება ლაურა
ადოლფს და მაყურებელსაც თითქოს სჯერა



მისი უდანაშაულობა, მაგრამ როცა საბოლოოდ გაანადგურებს ადოლფს, იგი ისეთი მკაცრი და გამარჯვებული რჩება, რომ მისი მზაკვრობა ყველასთვის ნათელია. მანამდე კი ირეალური სამყარო რეალურით იცვლება. გიჟის პერანგში გაბლანდული მსახიობი მაყურებელთა დარბაზისაკენ მოემართება და თითქოს სწორედ მას უსვამს კითხვას, „ვინაა ყოველივე ამასი დამნაშავე?“ ვინაა დამნაშავე, რომ ყველა მალავს თავის სახეს და ცდილობს უკეთესი წარმოდგენა, ვიდრე არის? ვინაა დამნაშავე, რომ რეალობა და არარეალობა ერთმანეთში გაითქვამება? დაბოლოს, როცა აღმოფოთებულ ადოლფს — ზ. ყიფშიძის დამბლის დაცემა გააშეშებს, ყველა ჩვენგანში დანაშაულის გრძობა იღვიძებს. საინტერესოდაა შექმნილი გ. ბურჯანაძის მიერ პასტორის სახე. ბურჯანაძის გმირი სპექტაკლის დასაწყისშივე დათრგუნულია. იგი გრძობს თავისი პროფესიის უძღურებას, თუკი მსახურის დავა ვერ გადაწყვიტა, უფრო დიდი კონფლიქტის დროს, რის გაკეთებას მოახერხებს? პასტორი აშკარად ხვდება, რომ მისი დაა ყველაფერში დამნაშავე, მაგრამ დის წინააღმდეგ აშკარა გალაშქრებას ვერ ახერხებს და როცა განრისხებული ადოლფი, ყველა მამაკაცის თავზე ცოლის მიერ დადგმულ რქებს ხედავს და პირდაპირ უცხადებს ამის შესახებ ყველას, პასტორი უცებ, ყველასათვის მოულოდნელად სილას გააწნავს სიძეს, მერე კი მთელი ძალით მუხლებზე ეცემა, მისი სახე უძღურებას გამოსატყავს, ხელების მოძრაობით ვხვდებით მის ტკივილს. ეს სილა თითქოს მასვე მოხვდა, ჰქონდა კი უფლება განესაჯა ადოლფი მას, ლეთისმსახურს, რომელმაც ვერ დაიცვა ადამიანი განსაცდელისგან? რატომ უნდა, არა!

დიდიმ მირცხულავა მოკრძალებული ადამიანი ვახლდათ. მას ახასიათებდა რბილი, მორცხვი ღიმილი, საზგასმით მორიდებული თავდაპყრის მანერა. დიდიმ მხოლოდ სადირიჟორო პულტთან გარდაისახებოდა ხოლმე. თითქოს სიმალლე ემატებოდა, წარმოსადგევი ხდებოდა, მოძრაობებში თავს იჩენდა თვითდაჯერებულობა და მომთხონელობა. მაშინვე რწმუნდებოდი, რომ ამ ადამიანს შესწევს მუსიკოსთა წინამძღოლობისა და მსმენელთა ვატაცების ძალა.

დიდიმ მირცხულავამ 1930 წელს დაამთავრა ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებელი, თბილისში ჩამოვიდა, ოცნებობდა კონსერვატორიაში შესვლაზე. მას უნდოდა სწავლა სადირიჟორო ფაკულტეტზე, რომელსაც ევგენი მიქელაძე ხელმძღვანელობდა.

უკვე მაშინ ევგენი მიქელაძე სახელგანთქმული დირიჟორი იყო. თავის ფაკულტეტზე იგი იღებდა უმაღლესი მუსიკალური განათლების მქონე მუსიკოსებს. ძალიან ვაოცდა, როცა დიდიმმა წარადგინა საშუალო განათლების დამადასტურებელი ატესტატი. მაგრამ ვასაუბრების შემდეგ დიდიმ გამოცდებზე მინც დაუშვა. (აღსანიშნავია, რომ დიდიმიც საყვირზე უკრავდა, ისევე როგორც ევგენი მიქელაძე). შესაძლოა, ე. მიქელაძემ თავის თავთან რაღაც მსგავსება იპოვნა. იქნებ იყო სხვა მიზეზიც, რის გამოც მან დიდიმის მიმართ კეთილგანწყობილება გამოიჩინა და გამოცდების ჩაბარების უფლება მისცა.

დიდიმმა გამოცდები ფრიაღზე ჩააბარა. მიუხედავად ამისა, იგი მოსამზადებელ ჯგუფში ჩარიცხეს. დანარჩენები კ (მ. ბორჩხაძე, მ. ბახტაძე, მ. ბუზინდერი, დმიტრიევი და სხვები) — პირველ კურსზე. დიდიმი ძალიან ნაწყენი იყო. მოსამზადებელი ჯგუფის დამთავრების შემდეგ ე. მიქელაძემ უთხრა: შენ უკვე მიიღე უმაღლესი განათლება, ახლა კი პირველ კურსზე გადაგიყვანო. დიდიმი ისევ განაწყენდა, რადგან დანარჩენები მეორე კურსის სტუდენტები გახდნენ.

მოგონებები



ნათო ჭავჭავაძე

პირველი კურსის ბოლოს ე. მიქელაძემ მოსამზადებლად მისცა რომელიღაც მუსიკალური ნაწარმოები, ვინაიდან დიდძალი სათანადოდ ვერ ფლობდა ფორტეპიანოს, ამიტომ მან საფორტეპიანო ფაკულტეტიდან მოიყვანა ოთხი გოგონა, რომლებიც ორ რთილზე უკრავდნენ. დიდძალი კი დირიჟორობდა. ე. მიქელაძეს ძალიან მოსწონებია დიდძლის ნამუშევარი და პირველი კურსის დამთავრების შემდეგ იგი პირდაპირ მესამე კურსზე დაუსვამს. იგი დიდძლს დიდ ყურადღებას აქცევდა. ყველაფერი ეს თვით დიდძლმა მიაგზო, როცა 1941 წელს მისი მეუღლე გავსდი.

30-იან წლებში ძალიან ახლოს ვიყავი მიქელაძეების ოჯახთან. იმდენად სწორად ვიყავი ხოლმე მათთან, რომ სუფრასთან ჩემი ადგილი მქონდა. ე. მიქელაძეს უყვარდა ლაპარაკი თავას მოწაფეებზე. პირველად

სწორედ მისგან გავიგე დიდძლ მირცხულავას სახელი და გვარი. კარგად მახსოვს ე. მიქელაძის ნათქვამი: „დიდძლ მირცხულავა ჩემი უნიჭიერესი მოწაფეა. მას დიდი მომავალი აქვს“. მაშინ დიდძლს ჯერ არ ვიცნობდი.

კონსერვატორიასთან პარალელურად დიდძლი 1932-1935 წლებში დირიჟორად მუშაობდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასულე ორკესტრში. იგი ხელს უწყობდა უნივერსიტეტში მუსიკალური განათლების მქონე ახალგაზრდების შესვლას. ასეთ სტუდენტებს სვამდა ორკესტრში, რომელიც მისი წყალობით თანდათან სიმფონიურ ორკესტრად გადაიქცა. ეს ორკესტრი დღესაც არსებობს.

1936-1937 წლებში დიდძლი მიიწვიეს დირიჟორად მარჯანიშვილის თეატრში.

1937 წელს კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე იგი ჩარიცხეს ასპირანტურაში.

მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთ სპექტაკლს ესწრებოდა გამოჩენილი რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა, რომელმაც უმაღლესე გადამწეობა, რომ დიდების ადგილი ოპერისა და ბალეტის თეატრშია. ალ. წუწუნავა დაელაპარაკა ევგენი მიქელაძეს, რომელიც იმხანად თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. ასე ჩაირიცხა დიდობი თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, რომელშიც მან იმუშავა სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე — 60 წელი.

ხელოვნების სამსახურში ჩამდგარ ახალგაზრდებს აქვთ თავისი იდეალები, ჰყავთ თავიანთი კერაები — დიდობისათვის ეს იყო ევგენი მიქელაძე, რომელსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე ეთაყვანებოდა.

დიდობი მირცხულავას დებიუტი შედგა 1938 წლის 12 თებერვალს ზაქარია ფალიაშვილის ოპერაში „დაისი“. დებიუტმა წარმატებით ჩაიარა, მაგრამ ამ სპექტაკლს არ ესწრებოდა დიდობის საყვარელი პედაგოგი, რომელსაც უნდოდა თავისი მოწაფის გაგზავნა პეტერბურგში სწავლის გასაგრძელებლად. როგორც ცნობილია ე. მიქელაძე მსეცურად მოკლეს 1937 წელს. ეს იყო საშინელი დარტყმა დიდობი მირცხულავასათვის. ამიერიდან მას მართო უნდა გაეკვლია ურთულესი გზა ხელოვნებაში. იმავე წელს დიდობმა უდირიჟორა ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეს“. მოღვაწეობის პირველივე დღიდან დიდობმა მიიპყრო როგორც სპეციალისტების, ისე ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება.

თავისი დაუღალავი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე დიდობი მირცხულავამ უხელმძღვანელა 35 დადგმას. ყველას არ ჩამოეთვლი. აღვნიშნავ მხოლოდ რამდენიმე დადგმას. ესენია ეროვნული საოპერო ხელოვნების მარგალიტები: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“. დასავლეთ ვეროპისა და რუსუ-

ლი კლასიკიდან: ვერდის „ტრუბადური“ და ბიზეს „კარმენი“, გუნოს „ფაუსტი“, ჩაიკოვსკის „მაზეპა“, ბოროდინის „სამარტი“ დი იგორი“. აღსანიშნავია საბალეტო დადგმებიც: ა. ბალანჩივას „მთების გული“, გრ. კილაძის „სინათლე“, დ. თორაძის „გორდა“, რაველის „ბოლერო“, ს. ცინცაძის „დემონი“, რომლის II აქტის პარტიტურა კომპოზიტორმა დიდობი მირცხულავას მიუძღვნა.

დიდობი ყოველთვის მონაწილეობდა ახალი ქართული ოპერებისა და ბალეტების შექმნის პროცესში. იგი კომპოზიტორთა ჭეშმარიტი თანავეტორი გახლდათ, თუმცა მას არასოდეს გამოუთქვამს თანავეტორობის პრეტენზია. დიდობის ცხოვრება უანგარო და თავდადებული შრომის მაგალითი იყო.

დიდობი მირცხულავამ პირველმა გაიტანა სახლვარგარეთ ზაქარია ფალიაშვილის ოპერები. 1979 წელს პოლონეთში თბილისის საოპერო თეატრის გასტროლების დროს მან უდირიჟორა „დაისს“ ლოძსა და ვარშავაში. ხოლო 1973 წელს მონაწილეობა მიიღო „დაისის“ გერმანულ დადგმაში, რომელიც განხორციელდა საარბრიუენში გერმანელი, იაპონელი, ფრანგი და ჩეხი მომღერლების მიერ, გუნდი და ორკესტრი გერმანელების იყო.

პოლონეთსა და გერმანიაში „დაისი“ ტრიუმფალური წარმატებით ჩატარდა. საარბრიუენში სპექტაკლს ესწრებოდნენ ქართველი ემიგრანტები საფრანგეთიდან. ისინი მგზნებარედ გამოხატავდნენ თავიანთ აღფრთოვანებას. ცნობილმა გერმანელმა რეჟისორმა პერმან ვედეკინდმა დიდობს მხურვალედ მიულოცა წარმატება და უთხრა: „პულტთან ცეზარით იდექიო“. რეპეტიციები ტარდებოდა თარჯიმნის საშუალებით. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე თარჯიმანს დაავიანდა. დიდობი საშინლად ნერვიულობდა, მით უფრო, რომ ორკესტრანტები რაღაცას ეუბნებოდნენ და თან ხელეზზე მიუთითებდნენ. როცა თარჯიმანი მოვიდა, დიდობმა ჰკითხა ორკესტრანტებს, რას მუშენებოდიო. მათ უპასუხეს: „მაესტრო! თქვენ

ისეთი მეტყველი ხელები გაქვთ, რომ თარჯიმანი არ გჭირდებათო“.

დიდიმ მირცხულავას მიენიჭა საარბრიუკუნის საოპერო თეატრის საპატიო დირიჟორის წოდება და მედალი.

დიდიმი ყოველთვის აქტიურად მონაწილეობდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლებში. მას არც ერთი დღე არ მიუტოვებია თავისი მშობლიური დასი, მიუხედავად იმისა, რომ ჰქონდა შესაშური წინადადებები.

1958 წელს მოსკოვში, ქართული ხელოვნების მეორე დეკადის დროს დიდიმი მოსკოველების წინაშე წარსდგა ორი სპექტაკლი: მან უდირიჟორა ზ. ფალიაშვილის „დაისს“ და დ. თორაძის „გორდას“. გასტროლების განხილვაზე გამოშვებულები ერთხმად აღნიშნავენ დიდიმ მირცხულავას მაღალ სამეცნიერულ ოსტატობას. ს. მალიაინმა თქვა: „დიდიმ მირცხულავას არაჩვეულებრივად გამოშსახველი, მე ვიტყვოდი მღერადი ხელები აქვს. მომღერლები მასთან, ალბათ ძალიან თავისუფლად და ადვილად მღერიან“.

თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების განსაკუთრებულ მხარეს წარმოადგენს რეპეტიცია. დიდიმისათვის რეპეტიცია წმიდათაწმიდა რამ იყო. იგი მოითხოვდა რეპეტიციებს ყოველი სპექტაკლისათვის, თვით იმ წარმოდგენებისთვისაც კი, რომლებსაც ხუთი ათეული წლის მანძილზე დირიჟორობდა.

თბილისის საოპერო თეატრში ხშირად ჩამოდიოდნენ გასტროლოგორები. მათ შორის იყვნენ საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობები: ზინაიდა პალი, ჩერნეი, უზუნოვი, დავიდოვა, არსხოვა, ლიან დეიდე, მიშელ რენო, ბერილ გრეი, მაია პლისეცკაია, სემიონოვა, ლავროვსკი, ვასილიევი და მაქსიმოვა, ნ. ანანიაშვილი, მორის ლიეპა და მისი ვაჟი, სხვები. ეს შესანიშნავი არტისტები დიდიმს მაღლიერების გრძნობით ჩუქნიდნენ თავიანთ ფოტოებსა და პროგრამებს, რომლებიც ინახება ჩვენს ოჯახში მრავალრიცხოვან წიგნებთან, ჟურნალებთან, რეცენზიებთან, წერილებთან, ტელეგრამებთან ერთად. მათში ხაზგასმით არის ლაპარაკი

დიდიმ მირცხულავას ოსტატობაზე, მომთხონელობაზე, არტისტიზმზე.

დიდიმი დიდ ყურადღებას აქცევდა ორენულ რეპერტუარს. იგი ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედების დაუღალავი პროპაგანდისტი იყო. ყოველ სეზონს დიდიმი ხსნიდა და ხსურავდა. ყოველ გასტროლებს დიდიმი იწყებდა.

კარგად არის ცნობილი დიდიმ მირცხულავას მომთხონელობა. ლამის ყოველი სპექტაკლის წინ იწყებდა რეკვას საქართველოს რადიოს ორკესტრში, საქართველოს სახელმწიფო ორკესტრში, საიდანაც იწყებდა მუსიკოსებს საოპერო თეატრის ორკესტრის გაძლიერების მიზნით.

თეატრში მიდიოდა სპექტაკლის დაწყებამდე დიდი ხნით ადრე. აუჩქარებლად იცვამდა, თანდათან ვმზადებოდა, ყველაფერს ამოწმებდა... მასსოვს, ერთხელ დიდიმი ორკესტრში გასასვლელად მოვაშაადე და მაყურებელთა დარბაზში შევედი. მოულოდნელად დიდიმი პულტიდან ჩამოვიდა და კულისებში გავიდა. უცბად გამოჩნდა დამლაგებელი ქალი, რომელმაც პულტი საგულდაგულოდ გადაწმინდა. დიდიმა მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყო სპექტაკლი.

მინდა გავიხსენო „დონ კისოტის“ ერთ-ერთი წარმოდგენა, რომელიც გაიმართა 1942 წელს. მასში მონაწილეობდა ცნობილი ბალერინა მარინა სემიონოვა, რომელიც ძალიან განებვირებული პრიმადონა გახლდათ. რეპეტიციებზე თავებობდა და ყველას შენიშვნებს ამლევდა. პირველად „შოპენიანაში“ იცეკვა. ამ სპექტაკლს გრიგოლ კილაძე დირიჟორობდა. სპექტაკლის დროს ორკესტრში რაღაც გაუგებრობა მოხდა. მ. სემიონოვამ შეასრულა თავისი ვარიაცია, გავიდა კულისებში, გაიძრო თავისი საბალეტო ფეხსაცმელი და დასასვენებლად ჩამოჯდა. ამ დროს გაისმა მუსიკა, რომელზედაც მას უნდა ეცეკვა. ყველასათვის მოულოდნელად მ. სემიონოვა სცენაზე გაიჭრა, ფეხსაცმელით ხელში, მიუახლოვდა რამპას და დირიჟორს მიმართა: „მაესტრო, მე ახლა არ უნდა ვიცეკვო. დაუკარით ვახტანგ ჭაბუკიანის

ვარიაციის შესავალი". დარბაზში სიცი-
ლი გაისმა.

„ღო კისოტი“ შემდგომი სპექტაკლი
იყო. პულტთან დგას ახალგაზრდა დიდიმ
მირცხულავა, მე ლოკაში ვზივარ და ძა-
ლიან ვღელავ. ვინ იცის რას ჩაიდენს
პრიმაბალერინა? მაგრამ ყველაფერმა
კარგად ჩაიარა. სპექტაკლის შემდეგ სე-
მიონოვამ სცენაზე გამოიყვანა დიდიმი,
მისდამი პატივისცემა ღრმა რვევრანსით
გამოსატა და თან ყვავილიც მიართვა.
შევბით ამოვისუნთქე.

დიდიმისათვის ექსპრომტი იყო „აბე-
სალომის“ ჰირველი სპექტაკლი. ეს იყო
1955 წელს. დირიჟორი ავად გახდა. სა-
ჭირო შეიქნა სპექტაკლის გადარჩენა.
თბილისის საოპერო თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელმა დავით ანდლულაძემ გა-
მოიძახა დიდიმი და სალამის დანიშნული
სპექტაკლის დირიჟორობა სთხოვა. დიდი-
მმა უარი განაცხადა. რეპეტიციების გა-
რჩევე სპექტაკლს ვერ ვუდირიჟორებო.
ამაზე დავით ანდლულაძემ მიუგო: „შენ
მშვენიერად იცი „აბესალომის“ მუსიკა.
წადი სახლში, დაისვენე. საღამოთი მო-
დი და სპექტაკლი წარმართო“. ასეც
მოსდა. სპექტაკლმა დიდი წარმატებით
ჩაიარა. ანტრაქტის დროს გუნდის მსახი-
ობებმა ყვავილები იყიდეს და სპექტაკ-
ლის ბოლოს დიდიმს მშვენიერი თაიგუ-
ლი მიართვეს. რამდენიმე დღის შემდეგ
ისევ გუნდის მსახიობებმა დიდიმს აჩუქეს
სპილოს ძვლისაგან დამზადებული შესა-
ნიშნავი ნაკეთობის სადირიჟორო ქიბი
მონოგრაფით „დ. ლ.“ და გულამაჩუყე-
ბელი წარწერით. ეს რელიკვიაც სათუთად
ინახება ჩვენს ოჯახში.

მინდა გავისხენო „აბესალომის“ კიდევ
ერთი სპექტაკლი, რომელიც დაიდგა 1966
წელს შოთა რუსთაველის საიუბილეოდ.
ეს „აბესალომი“ დადგეს არჩილ ჩხარტი-
შვილმა და დიდიმ მირცხულავამ. სპექ-
ტაკლის მუსიკალურმა მხარემ დიდი მო-
წონება დაიმსახურა. დიდიმმა გუნდში ჩა-
აყენა სოლისტები, ორკესტრი კი გააძლი-
ერა მიწვეული მუსიკოსებით. ამ სპექტა-
კლის შესახებ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვ-
ნებაში“ 13 ავტორიტეტული ავტორის

აზრი გამოქვეყნდა. ღვეან ფალიაშვილი
მადლობას უხდოდა დიდიმს ესოდენ მა-
ღალმხატვრული ინტერპრეტაციით მუ-
სახდევრო იყო ცნობილი მუსიკოსი და
ნის ანტონ წულუკიძის აღფრთოვანება:
„ასეთი „აბესალომი“ არასოდეს მსმენი-
აო“...

ერთმანეთისაგან განუყოფელია მირც-
ხულავა-დირიჟორი და მირცხულავა-პედა-
გოგი. 50 წლის მანძილზე მან აღზარდა
ცნობილი მომღერლების შესანიშნავი თა-
ობები. დიდიმი თბილისის კონსერვატო-
რიის საოპერო მომზადების პროფესორი
იყო.

დ. მირცხულავა ყოველთვის ეხმარე-
ბოდა ახალგაზრდა, დამწყებ, გამოუცდელ
მომღერლებს, უნერგავდა მათ სწორი
მუშაობის ჩვევების, მუსიკალური სახე-
ვების გახსნის მეთოდებს. დიდიმის არქივ-
ში ინახება იტალიაში სტაჟირებაზე მყო-
ფი ქართველი მომღერლების (გ. ქართვე-
ლიშვილი, ლ. კალმახელიძე, ა. ზომერი-
კი და სხვები) მაღლიერებით სავსე წერი-
ლები. ისინი ადასტურებენ დიდიმის მუ-
შაობის სისწორეს და ნაყოფიერებას.

დიდიმის მოწაფეებს შორის არიან გა-
მოჩენილი მომღერლები: ზურაბ სოტკი-
ლავე, ზურაბ ანჯაფარიძე, ცისანა ტა-
ტიშვილი, მაყვალა ქასრაშვილი, მედეა
ამირანაშვილი, ლამარა ჭყონია, თენგიზ
მუშკუდიანი და სხვ. თბილისის კონსერ-
ვატორიასთან არსებულ საოპერო სტუდი-
ის სცენაზე დიდიმ მირცხულავას ხელმ-
ძღვანელობით განხორციელდა 40%-ზე
მეტეი ოპერისა და საოპერო ფრაგმენტე-
ბის დადგმა. განსაკუთრებით მინდა გამო-
ვეყო რახმანინოვის „ალეკო“ მ. ამირანა-
შვილის, ო. მუშკუდიანის, ნ. ჯაფარიძე-
სა და ა. გაგუას მონაწილეობით. ამ სპე-
ქტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. სპექტა-
კლის შემდეგ მაყურებელი დიდიმს სცენა-
ზე უხმობდა, მაგრამ დიდიმს არ უყვარ-
და თავის გამოჩენა. იგი ძალით, ხელის
კვრით გაიყვანეს სცენაზე.

დიდიმი არ მუშაობდა კონსერვატო-
რიის სადირიჟორო კლასში, მიუხედავად
ამისა, ახალგაზრდა დირიჟორები ხშირად
აკითხავდნენ მას და დახმარებას სთხოვ-

დენს, რასაც დიდში ყოველთვის სიამოვნებით აკეთებდა.

დიდმ მირცხულავას ხელოვნება აღბეჭდილია გრამფირფიტებზე: 1971-1972 წლებში მოსკოვში გაკეთდა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ალ. ბუკიას „დაუპატივებელი სტუმრების“ ჩანაწერები. თბილისში ჩაიწერეს ს. ცინცაძის „დემონი“, დ. თორაძის „გორდა“, არიები ჩაიკოვსკისა და ვერდის ოპერებიდან, ყოველივე ეს საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდში შევიდა.

1984 წლის ნოემბერში თბილისის საოპერო თეატრი გამოდიოდა მოსკოვში. გასტროლები, როგორც ყოველთვის, „დაისით“ დაიწყო. ამ სპექტაკლსაც დიდმ მირცხულავა დირიჟორობდა. სპექტაკლს წარმატება ხვდა. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ჯანსულ კახიძემ გულთბილად მიულოცა დიდმს ეს გამარჯვება.

დიდმის უკანასკნელი სპექტაკლი შედგა 1996-97 წლის სეზონის დასურვისას. ეს გახლდათ „ეიზელი“...

მიუხედავად მოუცლელობისა დიდმი ყოველდღიურად პოულობდა დროს ბუნებასთან ურთიერთობისათვის. დადიოდა კუს ტბაზე, კრეფდა ყვავილებს და თხზავდა ლექსებს.

დიდმ მირცხულავას მოღვაწეობა ღირსეულად იქნა დაფასებული. იგი გახლდათ ზ. ფალიაშვილისა და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი. მიღებული ჰქონდა ორდენები, მედლები, სიგელები. 1997 წელს დაჯილდოვდა „ღირსების ორდენით“.

ნეკროლოგში საზგასმით აღინიშნა, რომ დიდმ მირცხულავამ გააგრძელა თავისი საყვარელი მასწავლებლის, ტრაგიკულად დაღუპული დირიჟორის ევგენი მიქელაძის გზა.

დიდმთან ერთად გავატარე ხანგრძლივი, ზოგჯერ მძიმე, მაგრამ საინტერესო და ბედნიერი ცხოვრება. მასზე დაუსრულებლად შემძლია ლაპარაკი...

ახალგაზრდა კრიტიკოსის
სახელოსნო

მხატვარი და თანამედროვეობა

ნატო ზაზაძე

არც ერთ ეპოქაში ხელოვნების მონაწილეობა საერთო მოვლენებში არ იყო ისეთი სიცოცხლისუნარიანი, როგორც XX საუკუნეში. ამ პერიოდის მხატვრები იბრძვიან ჰუმანური და პროგრესული იდეებისათვის. ეს მოვლენა იზოლირებულად არ მიმდინარეობს და წარმოადგენს ერთიან პროცესს, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი ქვეყნის სოციალური და ეროვნული თავისებურებები, კვალს ტოვებენ მხატვრული ენის კულტურაზე, განსაზღვრავენ მხატვრული ფორმების სპეციფიკას.

თანამედროვე ქართული ხელოვნება, განსხვავებით დასავლეთ ევროპულიდან უფრო ძლიერადაა დაკავშირებული არსებულ ტრადიციებთან, რაც თავისებურ მიმართულებას და განსხვავებულ ხასიათს ანიჭებს მას.

XX საუკუნის ბოლოს უკვე თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს საუკუნე არ

იყო ერთგვაროვანი და მარტივი ამ დროის მოღვაწე შემოქმედლათვის. მაგრამ თანამედროვე ქართული ხელოვნების გაცნობა გვიჩვენებს, რომ მაკარი შეზღუდვების პირობებშიც კი, კვებარიტ ხელოვნათთვის შესაძლებელი იყო ღირებული ნამუშევრების შექმნა. ასეთ შემოქმედთა რიცხვს განეკუთვნება სამხატვრო ასპარეზზე XX საუკუნის 80-იან წლებში გამოსული, ფერწერის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენელი ვახტანგ გაბუნია.

მან 1976 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის თეატრალურ-დუკორატიული სახელოსნო, სადაც მისი მასწავლებელი იყო პროფესორი ფარნაოზ ლაპიაშვილი. სადიპლომო ნაშრომად მას წარმოდგენილი ჰქონდა შექსპირის „მეთორმეტე ღამის“ დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზები. აქვე, აკადემიაში, გამოფენილი იყო მოზრდილი ზომის ფერწერული ტილო „გუგუფური პორტრეტები“, სადაც საბოლოოდ გამოიკვეთა დამწევი მხატვრის შემოქმედებითი პოტენციალი და თანამედროვე მხატვრობის, კერძოდ ფერწერის სპეციფიკისადმი მისი განსაკუთრებული მიდრეკილება. სწორედ ამ ნიშნით განისაზღვრა ვახტანგ გაბუნია, როგორც მხატვრის ინტენსიური მუშაობა შემდგომი ათწლეულების მანძილზე (ფ. ლაპიაშვილი. კატალოგი. ვახტანგ გაბუნია. 1981 წელი, გვ. 3).

ვახტანგ გაბუნია მკვეთრად გამოიკვეთილ ქანრულ მიმართულებას აძლევს უპირატესობას. მის ნამუშევრებში უმთავრესი ადგილი ადამიანს უკავია, რომელსაც აქვს ინდივიდუალური გარეგნობა, სულიერი სამყარო, ინტერესები, განცდები. აქედან გამომდინარე, პორტრეტი, ნატიურმორტი და თემატური კომპოზიცია წამყვანია მის შემოქმედებაში. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ პეიზაჟს, რამდენიმე გამონაკლისს თუ არ მივიღებთ მღვდელობაში, იგი არ ქმნის, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს მხატვრის ინტერესების სფეროზე, სადაც განმსაზღვრელ

ფიგურად ქალაქში მცხოვრები ადამიანი გვევლინება (ნინო ხუციშვილი. გაზეთი „თბილისის უნივერსიტეტი“, „ქალაქური ცხოვრების მხატვარი“. 1982 წ. გვ. 4). ძალზე საინტერესოა მხატვრის მიერ შესრულებული ქანდაკებები (სათამაშოები), ისინი ვ. გაბუნიას ფერწერული პერსონაჟების, ტიპაჟების სამ განზომილებაში განსხვავებული ფიგურებია, დამახასიათებელი ჩაცმულობითა და ატირბუტებით.

ვახტანგ გაბუნიას მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი, ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერა ახასიათებს, რაც გამოიხატება როგორც ტიპაჟთა შერჩევა-დახასიათებაში, ასევე მხატვრის ფერწერულ მიდრეკილებაში. იგი პერსონაჟების საერთო მონახაზებში ერთიან მიდგომას ავლენს, რაც მათ გარკვეულწილად, მხატვრის ავტოპორტრეტთანაც აახლოებს, უმეტესად გამოისახება მოკრძო სახის ოვალის მქონე ადამიანი, რომელსაც მაღალი წარბები, თხელი ცხვირი, გრძელი კიდურები და კისერი, დიდი ფართოდ გახედილი თვალები აქვს. თვალებს მხატვარი ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, პორტრეტის ნახვისას პირველად სწორედ თვალები იპყრობენ მაყურებლის ყურადღებას. ვახტანგ გაბუნიასთვის თვალები სარკეა, რომელშიც აირეკლება პიროვნების სულიერი სამყარო. მხატვარს პორტრეტთა მთელი გალერეა აქვს შექმნილი. ამ პორტრეტებში იგი ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს თითოეული ადამიანის შინაგან სამყაროს, გადმოხსცეს მისი სულიერი მდგომარეობა, — განცდა, ტკივილი, ოცნებები, იმედგაცრუებანი. სურათზე არც ერთი ზედმეტი დეტალი არ გამოიკვეთება. ყველაფერი მიმართულია ზუსტი დახასიათებისაკენ, სადაც თვით ტანსაცმელსაც კი გარკვეული შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს.

ვახტანგ გაბუნიას ნამუშევრების გაცნობისას ადამიანს ისეთი შეგრძნება ეუფლება, თითქოს იგი ფურცლავს დიდ საო-

ჯასო ალბოშს, რომელშიც თავმოყრილია მხატვრის ახლობელი და საყვარელი ადამიანების სასტიკი, გარემო, რომელშიც ცხოვრობს, ის ნივთები, რომლებიც არსებობენ მის გარშემო.

უაღრესად საინტერესოა „მოსუცი ქალის პორტრეტი“. წარსულზე ღრმა ფიქრებში ჩაძირულ ქალაქ ქალს ნაღვლიანი მზერა ქვევითენ მიუბრუნავს. მხატვრის მთელი ყურადღება სახის დეტალურ და მუშავებაზეა გადატანილი, ხოლო სამოსი და ხელები მხოლოდ ზოგად შტრიხებშია გადმოიკემა. რაც უფრო მეტად ვშორდებით მის სახეს, მით უფრო ზოგადი და ზუნდოვანი ხდება გამოსახულება, ფუნჯის მონასში უფრო ფართოვდება. პიროვნების დახასიათებისას, მხატვარი, როგორც ყოველთვის, არ ერიდება ფორმების უტრიორებას. გამოსახულების უკან მოცემულია მოვარდისფრო, ცისფერი და თეთრი ნეიტრალური მცენარეული მოტივებით შემოღული ფონი. ქალაქ ქალის ნაოჭებით დაღარული თხელი სახე, სევდიანი გამოხედვა ქმნის დედის ან ბებიის ამაღლებულ პორტრეტს, რომელიც ერთდროულად პატივისცემისა და მოწიწების გრძობით აღავსებს მნახველს.

მხატვარი, პორტრეტის შექმნისას, ზედმეტი დანაწევრების გარეშე, მხოლოდ ძირითადი დეტალების გადმოცემით და მინიმალური ნიუანსებით შესანიშნავ შედეგს აღწევს. მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება მის თითქმის ყველა ნამუშევარში, სადაც მთავარი ყურადღება ხელებისა და სახის დამუშავებაზეა გადატანილი.

ვასტანგ გაბუნის მრავალი ჯგუფური პორტრეტი აქვს შექმნილი: „მაყურებელი ცირკში“ (125X100 ტ. ზ. 1976). „კვარტეტი“ (ტ. ზ. 1980), „გასვენება ზამთარში“ (ტ. ზ. 1980). „ჭირისუფლები“ (ტ. ზ. 1979), „პიონერები“ (ტ. ზ. 1993), „კატა ჩამოახრჩვეს“ (ტ. ზ. 1981), „ხალხი გარბის“ (ტ. ზ. 1992), „ქოლგები“ (183X95. 1977) და სხვა. ამასთან, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, იგი სრულად

ინდივიდუალურად უდგება თითოეული ნამუშევრის მხატვრულ გადაწყვეტას. ნამუშევართა ერთ ჯგუფში იგი ცალკეული ადამიანების სრულ პორტრეტულ დახასიათებას გვაძლევს, გამოსახავს პიროვნებებს, რომელთაც განსაზღვრულ მომენტში კონკრეტული მოვლენა აერთიანებთ და ყოველი მათგანის დასრულებულ პორტრეტულ სახეს ქმნის. ასეთ ნამუშევართა ჯგუფს მიეკუთვნება „ცირკის მაყურებლები“, „კვარტეტი“ და „ჭირისუფლები“. ამ კომპოზიციებში მხატვართა საერთო იდეის, რიტმის და განწყობის გადმოცემასთან ერთად, შეძლო პერსონაჟთა პორტრეტების ინდივიდუალიზება.

„ცირკის მაყურებლები“ გაფაციცებით ადევნებენ თვალყურს საცირკო წარმოდგენას, მაგრამ მათ როგორც ნებისმიერ ჩვეულებრივ მოკვდავს, არაფრის შეცვლა არ ძალუძთ და პასიურ მაყურებლებად გვევლინებიან. მხოლოდ ფართოდ გახეული, სევდიან თვალებში აირეკლება ის ფარული სურვილები, რომლებიც ამხელენ მომავლის იმედსა და ბედნიერებისაკენ სწრაფვას.

„ჭირისუფლები“ ასახულია საყვარელი ადამიანის დაკარგვით დამწუხრებულ, ძაძებში ჩაცმულ ქალთა ჯგუფში. მხატვარი გვაწვდის თითოეული ქალის პორტრეტულ დახასიათებას. მათი უტრიორებულად გაზრდილი ხელები დარდის გამომსახატე ექსპრესიულ მოძრაობაშია მოცემული. კომპოზიციის გაწონასწორებით, ვერტიკალური ხაზების რიტმით, საერთო ნაღვლიანი განწყობილებით მიღწეულია აზრისა და შეგრძნების მთლიანობა. ამ მხრივ ასევე აღსანიშნავია „კვარტეტი“. ძველი ავეჯით მოწყობილ სახლში მეცადინეობენ ახალგაზრდა მუსიკოსები, მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და ჩაცმულობის მეშვეობით მხატვარი გვაძლევს ყოველი მათგანის ყოფით დახასიათებას. აშკარაა, რომ ამ კომპოზიციას ქმნის თავად მუსიკა, რომელიც ამავე დროს

სხვადასხვაგვარად მოქმედებს თითოეულ მათგანზე და მხატვარი სახეების სწორედ ამ შემოქმედების შედეგად მიღებულ გამოქვეყნებას ვგთავაზობს

სურათების მეორე ჯგუფში მას სრულიად საპირისპირო ამოცანის გადაწყვეტა ამოძრავებს. ამ ნამუშევრებში მას აბსოლუტურად არ აინტერესებს პერსონაჟთა სახეები. იგი ცალკეულ ადამიანებს, ინდივიდებს კი არა, არამედ მასას გამოხატავს. ამ შემთხვევაში, მხატვარს უფრო აინტერესებს მოვლენა და ამ მოვლენიდან მიღებული ემოციები. ამის დამადასტურებელია უსახო ადამიანებით შექმნილი კომპოზიციები.

მთელ რიგ ნამუშევრებში მხატვარი მყარებულზე ემოციურ ზეგავლენას ახდენს შიშისმომგვრელი სცენებით, რომელთა მოტივები აღებულია რეალური ცხოვრებიდან და არ წარმოადგენს ფანტაზიის ნაყოფს.

„კატა ჩამოახრჩვეს“ — თოქზე ჩამომხრჩვალ კატის გარშემო გამხდარი მხრებაწურული ბავშვების გუნდი შეკრებილა. მათი თამაში ტრაგედიით დამთავრდა. სიცოცხლეში პირველად ჩადენილი დანაშაულის შემდეგ წამიერ მღვდარებას დაუსადაგურებია. ამ მძიმე მომენტს ოსტატურად გადმოსცემს მხატვარი. ჩადენილი დანაშაულის გამძლავრების მიზნით, ვახტანგ გაბუნიამ ისინი სახეების გარეშე გამოსახა, რასაც სხვა შემთხვევაში ასეთ დიდ ყურადღებას ანიჭებს. ბავშვები თითქოს მარიონეტებად გადაქცეულან. ყოველივე ამას ემატება ღამის შავ ფერში გახვეული ქუჩები, რომელიც კიდევ უფრო აძლიერებს ისედაც ამობოქრებულ შინაგან მღელვარებას.

მსგავს მხატვრულ ხერხებს ვახტანგ გაბუნიას სხვა ნამუშევრებშიც მიმართავს. „ხალხი გარბის“ — უსახო ადამიანთა ჯგუფი, უხილავი ძალით მიმართული, გაუთვითნობიერებლად მიყვება უსინათლო ქალს.

მხატვარი გადმოსცემს მის გარშემო არსებულ სინამდვილეს, მაგრამ პრიორიტეტს ანიჭებს მხოლოდ ადამიანს, და ყოველივე ადამიანურს. ამ მხრივ სინტერესო ნამუშევარს წარმოადგენს „პიონერები“, სადაც გამოსახულია ერთი ფერის ტანსაცმლით შემოსილი და ერთნაირი გამოქვეყნების მქონე მწყობრში ჩამდგარი ბავშვები.

ხშირად, ჯგუფურ პორტრეტებში, სადაც ათობით ადამიანი გამოსახული, მათ შორის არანაირი ურთიერთობა არ იკითხება. საკუთარ გარსში ჩაკეტილი ადამიანები არც კი ცდილობენ ამ გარსიდან თავის დაღწევას. ისინი ან ერთნაირად შემოგვცქერიან სასურათო სიბრტყიდან, ან სრულიად ინდიფერენტულები არიან, მაგრამ თითქმის ყველა შემთხვევაში, თითოეული პერსონაჟი სახეებით დამოუკიდებელი არსებაა და (დედა-შვილის გამოსახულებებს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, სადაც მხატვარი, უპირველეს ყოვლისა, ასახავს დედის სათუთ დამოკიდებულებას შვილისადმი, ზრუნავს მის ბედზე ამ წინააღმდეგობებით აღსავსე სამყაროში) თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი არსებაა. ასე გადმოსცა ვახტანგ გაბუნიამ ჩვენი დროის ერთ-ერთი მწვავე პრობლემა. მართალია, XX საუკუნეში ადამიანმა ნაბიჯი გადადგა პიროვნული თავისუფლებისა და ემანსიპაციისაკენ, სულ უფრო მძლავრად ვითარდება ტექნიკური პროგრესი, მაგრამ მან დაკარგა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, რაც მას გააჩნდა, იგი ურთიერთობებში გაუცხოების გზას დაადგა და თითქოს აღარც ცდილობს თავი დააღწიოს ამ მდგომარეობას.

საინტერესოა ის მხატვრული ხერხები, რომელთა გამოყენებითაც აღწევს ოსტატი მსგავს შედეგებს. მნიშვნელოვნად მიგვაჩინა მხატვრის რეალობასთან დამოკიდებულების თავისებურება. არც ერთ ნამუშევარში იგი სრულ აბსტრაქციას არ მიმართავს; რეალური სამყარო და პერ-

სონაჟები ყველგან ამოიცნობა, მაგრამ ნამუშევრების ასლო გაცნობისას აშკარა ზღვება მხატვრის უფრო შორს მიმავალ მისწრაფებები, ვიდრე ხილული სამყაროს ილუზორული ხატის შექმნა. მხატვარი შეგებულად უგულვებელყოფს შუქ-ჩრდილსა და პერსპექტივის კანონებს, რომელიც რეალური ხელოვნებისათვისაა დამახასიათებელი, თუმცა რიგ შემთხვევაში მკლავდება ამ კანონების ზედმიწევნით ცოდნა. მართალია, ვერსად ვერ ვხვდებით პერსპექტივის პრინციპების გამოყენებას (როდესაც შორს მდგომი საგნები უფრო ზუნდოვნად აისახება წინა პლანთან შედარებით), მაგრამ მაყურებელი ადვილად ამოიცნობს საგნების ზუსტ კონფიგურაციას, რისი მეშვეობითაც მხატვარი აგებს სიბრტყის მონაცვლეობაზე დამყარებულ ვარემოს, რომელიც ქალაქური სივრცის ექვივალენტად გამოიყენება. ასევე საკმაოდ განყენებული გამოსახულების ქვეშ ადამიანის რეალური კონფიგურაციაა გამკლავებული. მოცულობის გამოკვეთას ემსახურება ნეიტრალური ფონი, რომელიც ღია ფერის გამოსახულების უკან მუქია, ან პირიქით, მუქი გამოსახულების უკან უთუოდ ღიაა. ამასთან ვახსენებ ვაზუნასთან შუქ-ჩრდილს არაფერი საერთო არა აქვს შუქ-ჩრდილის ნატურალისტური გამოსახვის ხერხთან, ხოლო კონტურის ხაზი ფერადოვანი ლაქის დაბოლოებად უფრო აღიქმება, ვიდრე კონტურად, რაც ასევე ფორმის გამოკვეთას ემსახურება.

ნამუშევრებში „ტყვეები“ (1979 წ. ტ. ზ.) და „მგალობელი ტყვეები“ (1980 წ. ტ. ზ.) გაძლიერებულია ტრაგიკულობისა და სულიერი დრამის შეგრძნება. ეს ჯგუფურ პორტრეტებში მიიღწევა ერთი და იგივე სახის მეტნაკლებად ზუსტი გამეორებით, რაც სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვარი მათ იდენტურად გამოსახავს. პირიქით, იგი ცვლის თითოეულის პოზას, გამომეტყველებას, ყოველ მათგანს წარმოადგენს სხვადასხვა კუთხით, რაც

თითოეულს განსხვავებულ ემოციურ დატვირთვას ანიჭებს. ამით მხატვარს სურს გვიჩვენოს ერთი იდეით შეპყრობილი ადამიანები, რომელთაც ერთ „სამსახურში“ ყოფნა სულიერად აახლოებს, ხოლო ეს სულიერი სიახლოვე ვ. ვაზუნასთან გარეგნული სიახლოვითაც გადმოიცემა. ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანთა იდენტიფიკაცია არ არის მხატვრისათვის აუცილებელი, იგი ჯგუფურ პორტრეტებში, როგორცაა „გასვენება ზამთარში“ და „გასივრება“ (1979 წ. 76X61 მუყაო. ზეთი). ადამიანთა ჯგუფს მაყურებლისაგან ზურგით შებრუნებულებს წარმოგვიდგენს. პირველ შემთხვევაში ესენი არიან მოზრდილი ადამიანები, რომლებიც პროცესისა მიუყვებიან. მიუხედავად იმისა, რომ გამოსახულებებს სახეები არ უჩანთ, მდუმარე მსვლელობით გადმოიცემა მოვლენის ტრაგიზმი. ადამიანთა ზურგით გამოსახვის შემთხვევაში მაყურებელს თავისი თავის იდენტიფიკაციის შესაძლებლობა ეძლევა. ასევე გამოსახება ყმაწვილთა ჯგუფიც, მსგავს ფორმებში აბსოლუტურად მსგავსი გარეგნობით, ისინი მორჩილად მიუყვებიან თავიანთ მსწავლებელს, მსვლელობის რიტმს მხოლოდ ერთი მოსწავლე არღვევს, რომლის მხერაც მაყურებლისკენაა მიმართული. ამ მხრივ მხატვარი კიდევ უფრო შორს მიდის ნამუშევრებში „ქოლგები“. ქალაქის ვიწრო ქუჩა ქოლგებით არის გავსებული. რა თქმა უნდა, მათ ქვეშ იგულისხმებიან ადამიანები, რომელთაც ჩვენ ვერსად ვერ ვხვდავთ. ქოლგების თავზე საათი გამოსახება, წვიმიანი ამინდი საშუალებას აძლევს ქოლგების მფლობელებს უჩინრად გაიარონ გზის ეს მონაკვეთი, მაგრამ მხატვარი საათის მეშვეობით შევასხენებს, რომ თუ ადამიანს რაიმეს გაკეთება სურს, მან გზის სწორედ ამ მონაკვეთში უნდა შესძლოს ეს. ადამიანები იცვლებიან ადამიანებით, ქოლგები თითქოს მათ მფლობელებზე გვესაუბრებიან, მომა-

ვალში მათი შემცველებზე გამოჩნდებიან, მაგრამ ადამიანს არ უნდა დაეფიქსდეს, რომ სიცოცხლე ძალზე სწრაფმავალია.

„ქოლგები“ მხატვარს, ფერადოვნების თვალსაზრისით, სხვადასხვა ვარიაციებში აქვს შესრულებული. საერთოდ ფერი ვახტანგ გაბუნიას შემოქმედებაში ერთობ თავშეკავებულად გამოიყენება. მხატვარს გათვითცნობიერებული აქვს ფერის, როგორც ფერწერის ერთ-ერთი ძირითადი ხერხის მნიშვნელობა და მას გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებს. ასე მაგალითად, ფერადოვნებით მხოლოდ პიროვნებები ან დადებითი მოვლენები არიან შემკულნი. უმეტესად იგი ცივ ტონებს, ცისფერს, ლურჯსა და მონაცრისფეროს იყენებს, ხოლო ემოციურ დატვირთვას აძლიერებს აქა-იქ შეტანილი წითელი, რძისფერი და ოქროსფერი ძუნწი აქცენტებით.

„სეავები“ (1992 წ. ტ. ზ.) აღვეგორიული ხასიათის ნამუშევარია. ფრინველები გარშემოხვევიან სისხლიან ლეშს. ნაწარმოებში გადატანილი მნიშვნელობითაა ასახული 90-იან წლებში საქართველოში დატრიალებული ტრაგედია. ასევე გადატანილი მნიშვნელობისაა საბჭოეთის პერიოდში შექმნილი ნამუშევარი „ლომი ვალიაში“ (1985 წელი. ტ. ზ.).

ვახტანგ გაბუნიას საკუთარი მიდგომა გამოარჩევს ნატურმორტების შექმნისას. მხატვარი გამოსახავს ადამიანის გარემოცველ სამყაროს. „ლაიფა“ (1994 წ. ტ. ზ.), „შარფი იატაკზე“ (1989 წ. ტ. ზ.), „ბავშვის საწოლი“ (1980 წ. ტ. ზ.), „ჩაყვანული ონკანი“ (1980 წ. ტ. ზ.), „საკერავი მანქანა“ (1983 წ. ტ. ზ.). გამოხატავენ მხატვრის დამოკიდებულებას საგნებისადმი. ადამიანის გარეშე ეს ნივთები დაკარგავდნენ თავიანთ მნიშვნელობას. ვახტანგ გაბუნია თითოეული ამ ნივთის გამოსახვით აღწერს მის მფლობელს, გვაძლევს მის დახასიათებას.

მხატვარი არ გაურბის ისეთ რთულ თემებს, როგორცაა სიკვდილისა და სიც-

ოცხლის პრობლემა, მთელი რიგი ნამუშევრები შექმნილია სწორედ ამ თემაზე. ასეთებია: „ფხვძიმე ქალი“ (1977 წ. 66X51 მუყაო. ზ.) სხეულში ჩასახული ახალი სიცოცხლით, რომელიც რამდენიმე ხანში მოველინება ქვეყანას და სიკვდილი, სიცოცხლის მუდამ თანმხლები მოვლენა „ქირისუფლები“, „გასვენება ზამთარში“.

ვახტანგ გაბუნიას შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს დროის პრობლემას. მრავალ კომპოზიციაში მხატვარი გამოსახავს საათს. „გატეხილი საათი“ (1993 წ. ტ. ზ.), „კიბეები“ (1993 წ. ტ. ზ.), „ქოლგები“. ყველა ამ კომპოზიციაში, დროის გვერდით, ყურადღება ენიჭება მოძრაობას. „კიბეებში“ მოძრაობა სპირალისებურად ვითარდება, „ქოლგებში“ უსასრულო გზაა მოცემული. „გატეხილ საათში“ დიდი ზომის საათია გამოსახული. მხატვარი ზოგადად მიუთითებს დროისა და ადამიანის ურთიერთმიმართებაზე. დრო ზოგადად უსასრულოა, მაშინ როდესაც ადამიანის დრო შეზღუდული და წინასწარ განსაზღვრულია.

მხატვარი თავის გმირებს თავად უქმნის ქალაქურ გარემოს, რომელიც ფანტაზიის ნაყოფიცაა და რეალური ატმოსფეროც. ამ გარემოში არაა ბუნების პეიზაჟები, აქ წარმოდგენილია მხოლოდ ადამიანის მიერ შექმნილი სამყარო. ყურადღებას იმსახურებს ის სივრცე, რომელშიც ვახტანგ გაბუნია ათავსებს თავის პერსონაჟებს. ისინი გამოისახებიან ან შენობაში ან ქალაქის ქუჩაში. სივრცე ყველგან შეზღუდული და წინასწარ განსაზღვრულია. „ცირკის მაყურებლებში“ ტრიბუნაზე მსხდომი მაყურებელი იმდენად ახლოდანაა ასახული, რომ სივრცის ადგილი საერთოდ გამოდევნილია. ქალაქის ქუჩებში ყველგან ვიწრო და შენობებით მოჩარჩობულია, ზოგან კი, რთული ხედვითი რაკურსის არჩევით, ისედაც შემოსაზღვრული სივრცე, კიდევ უფრო მცირდება და მოკლდება. ამასთან, აღსა-

ნიშნავია რელიგიურ სიუჟეტებზე შექმნილი ნამუშევრების გადაწყვეტა, სადაც სრულიად ნეიტრალური ფონი უსასრულო სივრცის შესატყვის სურათს ქმნის. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვარს სივრცისადმი დროის პრობლემის მსგავსი მიდგომა გააჩნია, როდესაც ადამიანის სივრცე შეზღუდულია, ხოლო სივრცე ზოგადად უსასრულო. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს ხელოვნურად შექმნილი გარსი დამთრგუნველი და უფერულია ადამიანებისათვის. ალბათ სწორედ აქედანაა მისი გმირების სევდიანი ხასიათი, რომელსაც მხატვარი დიდი თანაგრძნობით ეკიდება, რადგანაც მათში ჩანს ოპტიმიზმის ის მარცვალი, რომელიც მომავალში უნდა გავივადეს. ვახტანგ გაბუნია უბრალოდ ხაზს უსვამს იმას, რომ ცხოვრებაში არის ბედნიერებისა და მწუხარების წუთები, რომ არ არსებობს მუდამ ბედნიერი ან უბედური ადამიანი. მისი აზრით, ყოველი პიროვნება გაჩენილია იმისათვის, რომ სამყაროში შეიტანოს რაღაც ახალი, უკეთესობისაკენ შეაბრუნოს იგი. მხატვარს აინტერესებდა ადამიანის არსებობის მიზანი. ცხოვრება დაბადებასა და სიკვდილის შორის, რომელიც მისი აზრით, უმინზოდ არ უნდა იყოს გატარებული.

ვახტანგ გაბუნიას შემოქმედებაში სულიერება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. ეს ჩანს მის ყველა ნამუშევარში. ამაზე კარგად მეტყველებს მის მიერ რელიგიურ თემატიკაზე შექმნილი მრავალი ტილო: „ქრისტე“ (1995 წ. ტ. ზ.) გამოისახება დიდი ცისფერი თვალებით, რომელიც საოცარი ძალით იზიდავს და მარადიულ სიმშვიდეს სთავაზობს ადამიანს. „ყვითელი ქრისტე“ (1995 წ. ტ. ზ.) მხატვარს მზის სინათლესთან და სიბოზს წყაროსთან ჰყავს გაიგივებული.

XX საუკუნეში რელიგიური თემატიკის, კედლის მხატვრობა, იშვიათი გამოწვევაა ნაკლის გარდა, თითქმის დავიწყებას მიეცა. აქედან გამომდინარე, საეკლესიო გა-

საგებია, თუ რაოდენ რთული უნდა ყოფილიყო მხატვრისათვის ძველი ტრადიციებისაკენ მიბრუნება.

1997 წელს, ვახტანგ გაბუნიამ დაიწყო შავნაბადას სატრაპეზოს მოხატვა. მოსამხადებელი სამუშაოები წელიწადნახევარი გაგრძელდა, ხოლო საკუთრივ კედლების მოხატვა სამ თვეში უკვე დასრულებული იყო.

აქ გამოსახულნი არიან წმინდანები და ის საერო პირები, რომლებმაც საქართველოს ისტორიაში უადრესად დიდი წვლილი შეიტანეს, ვახტანგ გაბუნია ამ ფრესკებში განაგრძობს ტრადიციას როგორც ფერადონების, ისე მონუმენტალიზმის თვალსაზრისით. აქ ერთდროულად იგრძნობა ტრადიციების გაზიარება და მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა. კი ერთი საკითხი გვევლინება მნიშვნელოვნად მხატვრის ფერწერულ ტილოებსა და ფრესკებს შორის პარალელის გასაგებად. ვახტანგ გაბუნიას მიდგომა ფერწერისადმი, მაშინაც კი, როდესაც იგი კედლის მხატვრობას არ ქმნიდა, გარკვეულწილად ეფუძნებოდა შუასაუკუნეობრივი მხატვრობის გამოცდილებებს, რაც გამოიხატება როგორც სიმბრტყობრივ გამოსახულებაში, ისე პერსპექტივისა და შექმნილი კანონების გამოყენების შევსებულ და სიმბოლურ აზროვნებაში.

სტილის თვალსაზრისით, ვახტანგ გაბუნიას შემოქმედებაში, ბოლო ორი ათწლეულის მანძილზე, იმპრესიონისტული წერის მანერადან, მეტი სტილიზაციისა და სისადავისაკენ სწრაფვა შეინიშნება. მხატვარს ყოველი ჟანრის მიმართ თავისი განსაკუთრებული მიდგომა ახასიათებს. მისი ყოველი გამოსახულება კონკრეტული იდეური დატვირთვის მატარებელია, რომლებიც თანდათანობით იხსნებიან მაყურებლის წინაშე. ვახტანგ გაბუნიას მკვეთრად გამოვლენილი პოზიცია იძლევა თავისუფალი აზროვნებისა და პრობლემების სიღრმისეული წვდომის შესაძლებლობას.

დანაშაული ხელშეწყობა სამყაროში*

„თეთრფეხა ბრიტანელი კათილისმყოფელი“

1892 წლის 23 მაისს, როცა წვიმიანი ინგლისური შემოდგომის შემდეგ მზემ პირველად გამოიხედა, გულის მძიმე უკმარისობისგან მოკვდა 62 წლის გრევილ ჯონ ჩესტერი. მწუხარებამ მარტო მისი მეგობრები როდი მოიცვა, ლონდონის ყველა მუზეუმმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იმ გლოვის დღეს დროშები დახარა. იმპერიამ დაკარგა თავისი ერთი იმ გამრჯელ და ღირსეულ შვილთაგანი, რომელიც მას ბითუმად და ცალობით ამდიდრებდა არქეოლოგიური განძებით. ჩესტერის სიკვდილის ამბავი რამდენიმე კვირის შემდეგ ელვის სისწრაფით გავრცელდა ნილოსის ნაპირებზე. როცა ეს სამგლოვიარო ცნობა წაიკითხეს, მხოლოდ ჩესტერის ქაიროელი და ალექსანდრიელი მეგობრები კი არა, უამრავი სიძველით მოვაჭრეც შეწუხდა. თეთრფეხა ბრიტანელი კეთილისმყოფელის სიკვდილმა მათ თავზარი დასცა.

გრევილ ჯონ ჩესტერის მამა იყო ნორფოლკის საგრაფოს დასახლება და

ნტონის მკვიდრი მღვდელი უილიამ ჩესტერი. გრევილ ჯონმა ოქსფორდის ბეიაოლ-კოლეჯის კურსის გასრულების შემდეგ იორკშირის საგრაფოს კრეიკში თავიდან ჯერ მეორე მოქალაგის ადგილი დაიკავა, შემდეგ კი რამდენიმე ღარიბი მრეელი გამოიცვალა, სანამ ცხოვრებისთვის სამყოფი ჯამაგირის მიღებას შესძლებდა. ის იმ ადამიანთა ტიპს ეკუთვნოდა, რომლებიც არანაირად არ ზოგავენ თავს და ამით თავიანთ ჯანმრთელობას ვნებენ. სავსებით დაძაბუნებულმა ჩესტერმა 1865 წელს თავი მიანება კენტის საგრაფოს აივიდის საეკლესიო მიდამოებში მოქალაქედ მსახურებას. მან იმდენად შეირყია ჯანმრთელობა, რომ ექიმებმა ურჩიეს, რაკი ზამთრის ნესტიანი და ცივი თვეები ვნებდა, ეს პერიოდი სადმე სამზრეთში დაეყო. იტალიასა და საბერძნეთში ზანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ ის უოლტ ბეზანტის (1836-1901) ასისტენტად, თან, პალესტინის კვლევით ფონდში მსახურობდა, აგრეთვე მუშაობდა სირიასა და პალესტინაში. 1975 წლიდან დამოუკიდებლად თანმიმდევრობით მოგზაურობს სირიაში, პალესტინასა და ეგვიპტეში.

* გაგრძელება. იხ. „ხელოვნება“ № 9-10, 1998.

ჩესტერი თავიდან ცნობისწადი-ლით აგროვებდა იმ ძველ ძეგლებს, რომელთა მოძიებასაც სიძველეებით მოვაჭრის თანდაყოლილი ინსტინქტის მეშვეობით შეუცდომლად ახერხებდა. მუზეუმების კურატორებს ზოგჯერ ცალკეულ ნივთებს სთავაზობდა, და თავისი საკუთარი კოლექციიდან ბრიტანეთის მუზეუმსაც კი აჩუქა ერთი შესანიშნავი საგანი. ეგვიპტეში უკვე თავისი პირველი მოგზაურობიდან ლონდონში ჩამოიტანა კოპტური ხელნაწერები და ეგვიპტური პაპირუსები; ბრიტანეთის მუზეუმის დირექციამ მის მიერ „იმპორტირებული“ საგნები მაშინვე შეიძინა. ჩესტერისგან დიდი სიამოვნებით ყიდულობდნენ ამ საგნებს, რადგან მისგან მოთხოვნილი საფასური მოგზაურობასთან დაკავშირებული ხარჯების ფარგლებში ეტეოდა. ასეთმა კეთილშობილურმა ქმედებებმა მრაველი წლის მანძილზე ის ბრიტანეთის მუზეუმის სამმართველოს სასურველ სტუმრად აქცია. თეოლოგიის სფეროს სპეციალისტ ჩესტერს არქეოლოგიაში სპეციალურად არასოდეს უმუშავია, მაგრამ მას ინგლისში ყოველთვის უმაღლესი კლასის არქეოლოგიური ნიმუშები ჩამოჰქონდა.

როცა ბრიტანეთის მუზეუმის მმართველობამ 1876-1880 წლებში გადაწყვიტა წინა აზიაში გაეგზავნა ოფიციალური და არაოფიციალური შესყიდვის აგენტები, ჩესტერი, ეგვიპტეში ყოფნისას, დიდხანს აყალიბებდა შემკრებ პუნქტებს. ვაჭრობისას ის არასოდეს და არავის, ადგილობრივ ყველაზე ჩერჩეტ პირებსაც კი არ ატყუებდა.

როცა ჩესტერი ვირით დადიოდა სოფელ-სოფელ, ფელაპები სიზარულთ ესალმებოდნენ მას, როგორც კეთილ ნაცნობს და მისდამი გულისყურს იჩენდნენ. არაბულის საყვალუროდ მცოდნე ჩესტერი თავის ძიებებს

ასეთი კითხვით იწყებდა: „აქ ვინმე იაფი მძივებს ყიდის?“ იქ, სადაც მძივების გაყიდვის მსურველები არ იყვნენ, ის სიამოვნებით ჯდებოდა ლერწმის ტილოფებზე და გლეხებთან ერთად ჩაის სვამდა ან ნარგილეთი აბოლებდა თამბაქოს (ნარგილე სპარს. აღმოსავლეთის ქვეყნებში გავრცელებული თამბაქოს მოსაწვევი მოწყობილობა, რომელიც შედგება წყლის ჭურჭლის ტყავის გრძელი მილისა და ჩიბუხისაგან, მთარგ).

ზემო ეგვიპტის ფელაპებთან მეგობრული დამოკიდებულება მედლის მხოლოდ ერთი მხარე იყო. გაქნილ და ეშმაკ გადაწყვიდელებთან გარიგებებისას ჩესტერი თავის მოწინააღმდეგეებზე უფრო დახვეწილი ხდებოდა და ყოველთვის, კამათის დროსაც კი, სავსებით ინარჩუნებდა სიმშვიდეს. სწორედ მის ამ სიმტკიცესა და თავდაჭერილობას უნდა უმაღლოდეს ბრიტანეთის მუზეუმში იმას, რომ თელ-ელ-იახუდიიში რამსეს III-ის სასახლის მოჭიქული აგურებისა და შორენკეცების უბადლო კოლექციები ამჟამად მასთანაა დავანებული.

ჩესტერი იყო იმ ქვეყნების რისხვა, რომელთა საზღვრებსაც ის აბიჯებდა მოგზაურობების დროს. ეს ახოვანი, ხმელი კაცი ინგლისურის გარდა სხვა მდიდრულ უნიფორმას ვერ იტანდა. უცხოელებს ძალზე ცოვად ეკიდებოდა, მათთან ურთიერთობაში პირდაპირ ღვარძლიან გულზეადობას იჩენდა, ის თეატრალური ზერზებით მებაყვებს ისე აფრთხობდა, რომ ისინი ღორის ტყავის ჩემოდნების თუნდაც ღვედების შეხსნასაც კი ვერ ბედავდნენ. იქ, სადაც მისი ჭეშმარიტად ბრიტანული უპირატესობა უძღური იყო, მებაყვებს ბაკშიშით (ბაკშიში — სპარს. — ძველი, შესაწირავი, საჩუქარი — მთარგ.) ან ბანკნოტების დასტებით ქრთამავდა. და თუ საზღვრის გუშავი სისუსტეს იჩენდა,

ის სხვაგვარად იქცეოდა: შესანიშნავად იცნობდა რა ქვეყნის კანონებს, შეემლო გამყიდველი, ორველი კაცის უწმინდური სინდისის დაშოშმინება. ჩესტერი ზოგაერთ მებაჟეს იმით აცდენდა, რომ თავს ისე აჩვენებდა, თითქოს ადგილობრივი ენისა ინჩიბინჩი არ ეგებოდა; ბოლოს და ბოლოს მებაჟეები მას ეხმარებოდნენ მძიმე ტვირთის — არადა, ეს ტვირთი შედგებოდა ბრინჯაოს ქანდაკებებისა და მძიმე ქვის სტელეებისგან (სტელა — ბერძ. — ქვის ფილა, რომელზედაც წარწერა ან რელიეფური გამოსახულებაა—**მთარგ.**) გადატანაში, რამდენადაც მოგზაური, რომელმაც უცხო ენები არ იცოდა, თავაზიანად, კრძალვით არწმუნებდა მათ, რომ მხოლოდ მისი კუთვნილი რაღაცეები მიჰქონდა. ჩესტერს ქვეყნიდან ამგვარი ტრიუკებით გაჰქონდა ჩემოდნები და ყუთები, მებაჟეები კი შვებას გრძნობდნენ, როცა ეს, მათი აზრით უგასაკისო, უცნაური სახის ბატონი თვალს ეფარებოდა.

ეს გაბედული კაცი, რომელიც ხშირად გადადიოდა საზღვრებზე, ციხეში არც ერთხელ არ მჯდარა. მეგობრებს ის კმაყოფილებით მოუთხრობდა თავის tight-ებზე (მოგებულ ბრძოლებზე). თუმცა, ერთხელ საქმე მისთვის ცუდად დატრიალდა. სირიიდან ჩესტერის გამგზავრებამდე ცოტა ხნით ადრე, რომელიც ბერძენმა ის დაასმინა საბაჟო ხელისუფლებასთან და ბარგი დაუკავეს. როცა უკანონო ვაჭრობის ბრალდება წაუყენეს, მან გადაწყვიტა მუდირის, საბაჟოს განყოფილების დირექტორის წინაშე თავისი ყველა შენაძენი გამოელაგებინა. იმავე საღამოს ჩესტერი ქალაქ ჯაბელის ციხეში აღმოჩნდა, მეორე დღეს კი, დილით, მუდირმა გემის გასვლის წინ მას გზა დაულოცა. საქმე ისაა, რომ ჩესტერმა მუდირს რეკვიზირებული ფასეულობები მიჰყიდა. ბეირუთში ტვირთს ისე უნდა გაეველო საბაჟო გასინჯვა. ჩესტერი უკანასკნელ წუთს გულმშვიდად იყენებს მარჯვე ხერხს — „იწვევს“ ერთ ადგილობრივ მკვიდრს, რომელიც ტვი-

რთის მთელ ამ გორას ყველას განაგონად თავის საკუთრებად აცხადებს. მუდირმა ბრძანა, რომ თავისი მკვიდრმა მულის ტვირთისათვის ხელი არ ეხლოთ.

1881 წელს სერ ფლინდერს პოტრი (1853-1942) ეგვიპტეში თავის თანამემამულეებს შეხვდა. პოტრი იუწყება, რომ გრევილ ჯონ ჩესტერი იმ დროს ოცდამეცხრამეტეჯერ მოგზაურობდა ნილოსის ნაპირებზე. მთლიანად კი ჩესტერმა, რომელიც აღნიშნული შეხვედრადან ხუთი წლის შემდეგ გარდაიცვალა, სიძველეთა შესყიდვასთან დაკავშირებული ორმოცდაათზე მეტი მოგზაურობა განახორციელა.

შარაონის ყველა-კრულვა

1922 წლის 5 ნოემბერს, 49 წლის ეგვიპტოლოგი ჰოვარდ კარტერი მეფეთა ველის კლდოვან ფერდობზე რომელიც სამარხის კვალს წააწყდა, ერთ-ერთი ქოხის ფუნდამენტქვეშ, რომელშიც მუშები ცხოვრობდნენ, მოულოდნელად გაიხსნა ქვევით ჩამავალი კიბის პირველი საფეხურები. მთელი კიბე საჩქაროდ მოასუფთავეს. შემდეგ გზა გადაღობა ქვის კედელმა, რომელზეც იპოვეს ადრე უკვე ცნობილი საფლავის ქვის მეფის სამარხებისთვის ჩვეულებრივი ტვიფრი: ტურა და ცხრა ფიგურა. ტვიფრი ხელუხლებელი აღმოჩნდა.

დოქტორი კარტერი ძალიან ღელავდა, როცა ლუქსორიდან ლონდონში ლორდ კარნარვონს უგზავნიდა დეპეშას: „გასაოცარი აღმოჩენა. ველზე ნაპოვნია ხელუხლებელტვიფრებიანი სამარხი, თქვენს ჩამოსვლამდე ყველა სამუშაო შეჩერებულია. ბედნიერ მგზავრობას გისურვებთ. ჰ. კარტერი“.

ექსპედიციას სუბსიდია ლორდმა კარნარვონმა მისცა — მას თავისი ბედის ვარსკვლავისა სჯეროდა. მაგრამ ამ ცნობამ მეცხრე ცას სწია... ორი კვირის შემდეგ ის უკვე გათხრების ადგილზე იყო და, დაუყოვნებლივ, ჩემოდა-

ნიც კი რომ არ გაუხსნია, ისე გაემართა სამარხისკენ. ყველა ტვიფრი სრულად იყო აღბეჭდილი, ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მძარცველები აქაურობას არ გაჰკარებდნენ. კარტერი, კარნარვონი და მათი ყველა მხლებელი, როცა დერეფნებს მიუყვებოდნენ და კამერებს ერთიმეორის მიყოლებით ტოვებდნენ უკან, თითქმის ყოველ ნაბიჯზე აწყვდებოდნენ განძებს. და აი, ბოლო კამერა. პირდაღებულ სიბნელეში პირველმა კარტერმა შეაბიჯა.

აბა, რას ხედავთ თქვენ იქ! ხმამაღლა დაიწურჩულა კარნარვონმა, რომელიც უკვე თავს ვერ იკავებდა.

პასუხად სანთლის სუსტმა აღმა იელვა და რამდენიმე სულის ამომხდელი წამის შემდეგ ყრუდ გაისმა კარტერის ხმა:

— აურაცხელ, ზღაპრულ განძეულს ვხედავ...

ამ განძეულის ელვარებით დაბრმავებულმა კარტერმა მაშინვე ვერ შენიშნა თვალში ნაკლებ საცემი თიხის ფირფიტა ამ მოკლე იეროგლიფური წარწერითურთ: „სიკვდილის ფიწლები განგმირავენ იმას, ვინც დაარღვევს ფარაონის მყუდროებას“. არ შეიძლება იმის თქმა, თითქოს ეს შრისხანე გაფრთხილება მეცნიერმა აინუნშიც არ ჩააგდო. არა, თვით კარტერი არ შეშინებულა — მაგრამ, ვინ იცის, რა ამბავი დატრიალდებოდა, როცა მუშები გაიგებდნენ, თუ რა ეწერა იმ ტექსტში. ამას შეეძლო მსოფლიოში უანალოგო გათხრები დაეღუპა. არა, კარტერს ამის დაშვება არ შეეძლო და მისი ჩუმი განკარგულებით ფირფიტა ნაპოვნი ინვენტარის ნუსხაში არ შეიტანეს. დიდმა მეცნიერმა, ეტყობა, შესძლო გათვალისწინებინა ყველაფერი, გარდა ერთისა: ფარაონის განძეულის დიდ კატალოგში აღმოჩნდა ავეგაროზი, ამულეტი. ცოტა ხნის შემდეგ მის ზურგის მხარეზე ამოიკითხეს ტექსტი: „მე ისა ვარ, ვინც უდაბნოს დაძაბებით უკუაქ-

ცევს საფლავთა შემბალაველთ. მე ისა ვარ, ვინც ტუტანჰამონის სამარხის საგუმავოზე დავს“.

ეს მკაცრი გაფრთხილება იყო.

1923 წლის 13 თებერვალს ტუტანჰამონის სამარხ კამერაში კარტერისა და კარნარვონის კვალდაკვალ ჩვიდმეტი ადამიანი მიაბიჯებდა. „ეტყობა, ტვიფრის ამტყვევა არავის უნდოდა: როგორც კი გაიხსნა კარები, ჩვენ იქ დაუპატიჟებელ სტუმრებად ვიგრძენით თავი“, — წერდა შემდეგში კარტერი.

კარტერი ამ „ჩვენში“, ალბათ, კარნარვონს გულისხმობდა: ლორდმა ლუქსორში სულ რამდენიმე დღე დაჰყო და მოულოდნელად გაემართა ქაიროში. გამზავრების სისწრაფე პანიკას ჰგავდა. ექსპედიციის მეცენატს სამარხთან ახლო მეზობლობა აშკარად უძიძიდა. ის ისე დაადგა გზას, რომ იქ ნაპოვნი განძეულობის ნუსხის შედგენასაც კი არ დალოდებია.

პრილის მთლად დასაწყისში ლუქსორში ქაიროდან ცუდი ცნობა მოვიდა: კარნარვონი მძიმე, იღუპალი ავადმყოფობით, საწოლსაა მიჯაჭვულიო.

სიკვდილამდე სულ რამდენიმე წუთით აღრე, კარნარვონს დაეწყო ბოღვა, ის დროდადრო ტუტანჰამონს ახსენებდა — ეტყობა, ეს მხოლოდ მომაკვდავი ლორდისა და მისი თანამოსაუბრისთვის გასაგები საუბარი იყო. ბუნებრივია, ამ საუბრის ძაფი წყდებოდა. იქვე მსხდომმა ქალებმა შემდეგში ვერა და ვერ შესძლეს გაეხსენებინათ, თუ კერძოდ რაზე იყო საუბარი. მაგრამ სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში ლორდი გონს მოვიდა, ცოლს მიუბრუნდა და უთხრა: „აი, დაბოლოს, ყველაფერი გასრულდა. მე ძაბილი გავიგონე, ის თავისკენ მიზიდავს“. ეს ლორდ კარნარვონის უკანასკნელი ფრაზა იყო.

კარნარვონი 57 წლის ასაკში აღესრულა, თუმცა მას მალე სასიკვდილო კაცის პირი არანაირად არ უჩანდა. პო-



და, სწორედ მაშინ გაახსენდათ ფარაონის წყევლა-კრულვა: სამარხიდან ამოღებული მუშია იმ დღეებში ქაიროს მუზეუმის მაგიდაზე ესვენა — ის თითქოს გვამის ბოლო შებღალვას ელოდაო. როცა მას ბანდებს შეხსნიან, დღის სინათლეს იხილავს ტუტანჰამონის ავგაროზი, ამულეტი, რომლის ზურგის მხარეს იეროგლიფები იყო გამოყვანილი.

რამდენიმე თვის შემდეგ ერთიმეორეზე მიყოლებით აღესრულა ტუტანჰამონის საფლავის გახსნის ორი მონაწილე — არტურ კ. მეისი და ჯორჯ ჯეიკოლდი.

სიკვდილს სიკვდილი მოსდევდა. ინგლისელ მრეწველ ჯოელ ვულფს არქეოლოგია არასოდეს იზიდავდა, მაგრამ ლორდ კარნარვონის სიკვდილის საიდუმლოებამ მას, კაცს, რომლისთვისაც ავანტიურული მიდრეკილებები უცხო იყო — გულმა დაუყოვნებლივ შეფთა ველისკენ გააქანა. იქ კარტიერთან ვიზიტით მისულმა, მას პირდაპირ გამოსძალა აკლამის ნახვის ნება. იქ დიდხანს, კაცმა რომ თქვას, მძაფრი შეგრძნებების უბრალოდ მოყვარულის კვლობაზე, მეტისმეტად დიდხანს დაყოვნდა. შინ დაბრუნდა... და უეცრად გარდაიცვალა, იმდენად უეცრად, რომ მოგზაურობის შესახებ ვინმესთვის თავისი შთაბეჭდილებების გაზიარებაც კი ვერ მოასწრო.

რენტგენოლოგი არჩიბალდ დუგლას რიდი. მას ანდეს ტუტანჰამონის მუშიას შემოხვეული ბანდების გაჭრა, და იგულისხმებდა, რომ რენტგენოსკოპიაც მან გააკეთა. მის მიერ შესრულებულმა მთელმა მუშაობამ სპეციალისტების ქება-დიდება დაიმსახურა, მაგრამ ჭაბუკი ფარაონის იდუმალი გუშავის თვალსაზრისი აშკარად სხვაგვარი იყო. ის იყო დუგლას რიდმა მშობლიურ მიწაზე ფეხი დადგა, რომ მან საშინელი პირისღებინების დაყუჩება ვერ შესძლო. მყისიერი სისუსტე, თავბრუ... სიკვდილი...

თითზე ჩამოსათვლელ წლებში აღესრულა ოცდაორი ადამიანი: მხოლოდ მათგანი ტუტანჰამონის აკლამაში იყო ნამყოფი, სხვებს მისი მუშიის გამოკვლევა მოუხდათ.

ქაიროს ბუნდოვანი, ურთიერთსაწინააღმდეგო და მთლად დაუჯერებელი ხმები მოეფინა. ყველაზე უდრეკი, მითქმა-მოთქმის ამტანი ადამიანებიც კი შეძრწუნდნენ ქაიროს ეროვნულ მუზეუმში დატრიალებული მოვლენების შემდეგ. სადაც 1886 წლიდან ესვენა ფარაონ რამსე II-ის ნეშტი, რომელსაც სპეციალისტები ბეჯითად აკვირდებოდნენ.

... იშვიათად ნესტიანი და ცხელი საღამო იყო. ჩვეულებრივ, სარკოფაგების ღარბაზი სავსე იყო დამთავალიერებლებით. ჩამოხნელების შემდეგ შუქმა იფეთქა და უცებ რამსეს II-ის სარკოფაგიდან მოისმა მკვეთრი, გაბმული ღრჭიალი. იქ მყოფებმა დაინახეს სისხლის გამყინავი სურათი: სარკოფაგის მოქანავე მინაზე გაიფლვა რამსესის მუნჯური ყვირილით მოქცეულმა პირმა; მისი სხეული შეირხა, მას შემოხვეული ბანდები დაწყდა და გულზე დაკრებილმა ხელებმა უცებ მკვეთრად და საშინლად დაარტყეს მინის სახურავს და დამტვრეული მინის ნამსხვრევები იატაკზე მიმოიფანტა. კაცს ეგონებოდა, რომ გამხმარი და საიმედოდ გაბანდული გვამი, სადაცაა სტუმრებს ეცემაო. პირველ რიგებში მდგომთაგან ბერს გული წაუვიდა. ატყდა ვაიუსველებელი. ადამიანები ხელ-ფეხისა და თავ-პირის მტვრევა-მტვრევით ცვიოდნენ ღარბაზიდან ჩამავალ კიბეზე. ფანჯრებიდან მხტომელთა შორის ასეთი ჯგლეფთა არ იყო, და მათი სიმარდე და სიმარჯვე შესაძლოა ოლიმპიურ ჩემპიონებსაც კი შეშურებოდათ.

გაზეთების დღის გამოშვებებმა საღებაეები არ დაიშურეს ამ მოვლენით პირის ჩასატყბარუნებლად და ფარაონის წყევლა-კრულვის ნაირნაირად ვანსამარტავად. მეცნიერებმა აღზუნებული საგაზეთო ალიაქოთი საგრძნობლად მი-

აყურეს ასეთი ახსნით — მოვლენის მიზეზი ის იყო, რომ იმ საღამოს დარბაზში საკმაოდ დახუთული პაერი, ძალიან დიდი სიციხე და ტენიანობა იყო, ხოლო მუშებისთვის აკლდამის მშრალი, გრილი პაერია მიზანშეწონილი.

აი, კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომელიც ვენდერბერგმა გვაუწყა:

— 1912 წლის 14 აპრილს, ჩაიძირა ყველაზე სწრაფმალი, ყველაზე დიდი და იმ დროისთვის აშენებულ ლაინერთაგან ყველაზე სრულყოფილი გემი „ტიტანიკი“, რომელიც საუთემპტონ-ნიუ-იორკის მარშრუტს ასრულებდა. ჩაუძირავად მიჩნეული გემი აისბერგთან შეჯახების შედეგად დაიღუპა. ამ კატასტროფაში თავისი იღუპული როლის თამაში ბედად კაპიტან სმიტს ეწერა. ეს იყო უზადო რეპუტაციის ზღვაოსანი, ნამდვილი ზღვის ლოში. მაგრამ 1912 წლის 14 აპრილს მისი თითქმის ყველა ბრძანება, საკციელი და მანერაც კი აშკარად რადიკალირად აუხსნელი უცნაურობებით იყო აღბეჭდილი; თავიდან მან გემის კურსის შეცვლა ბრძანა; ამის შემდეგ კი მოძრაობის სიჩქარის უკიდურესად გაზრდის განკარგულება გასცა; მერე, როცა უკვე წყალში ფანჯრების სასწრაფოდ ჩაშვება გახდა საჭირო, სმიტმა თავისი ქმედებებით ეკიპაჟის მოქმედებებში მხოლოდ აურზაური შეიტანა; ყველაფერს წამები წყვეტდა, არადა, ისე ჩანდა, რომ კაპიტანმა მთლიანად დაკარგა ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილების მიღების უნარი. როცა მან ეკიპაჟს, ბოლოს და ბოლოს, გადარჩენის თავისი გეგმა გააცნო, * უკვე დავიანებულნი იყო.

„ტიტანიკის“ ბორტზე იმყოფებოდა ორი ათასი მგზავრი, ხოლო მის ტრიუმფში ჩატივრთული იყო თორმეტი ათასი ბოთლი მინერალური წყალი, შვიდი ათასი ტომარა ყავა, ოცდაათი ათასი კვერცხი და.. ერთი ევკლიპტური მუშია. ის ლორდ ქანთერვილს ლონდონიდან ნიუ-იორკში მიჰქონდა. ეს იყო წინასწარმეტყველი ქალის, ამენო-

ფის IV-ის დროის ფრიად პოპულარული პიროვნების დაბალზამებული მუშაობა, რაზეც ასეთ შემთხვევაში აუცილებელი მდიდარი სამკაულებისა და ავეჯ-რობების სიუხვეც დალაღებდა. ქალის თავქვემ იდო ოსირისის ფიგურა ასეთი წარწერით: „აღსდგე ფერფლიდან, და მხერა შენი შემუსრავს ყველას, ვინც კი გზად გადაგელობება“.

„მუშია მეტისმეტად ძვირი ტვირთი იყო საიმისოდ, რომ ის ტრიუმფში დებოლატ, — განაგრძობს ვენდერბერგი, — და ხის ყუთი, რომელშიც ის იდო, ბოლოს და ბოლოს, პირდაპირ კაპიტანის ბოგთან მოათავსეს. მაგრამ ხომ უკვე ცნობილია, რომ ბევრი მკვლევარი, რომლებსაც საქმე მუშებთან ჰქონდათ, შემდეგ გონის გარკვეული ამღვრევით იტანჯებოდა — ცხადლივ ბოდავდა, მამუნდებოდა, გარემოსადმი ინტერესს, ქმედითუნარიანობას კარგავდა. და ვინ იცის — კაპიტანი სმიტი, იქნებ, სწორედ წარჩინებული წინასწარმეტყველი ქალის სხივურმა „მხერამ“ განგმირა და ის ფარაონების წყველა-კრულვის კიდევ ერთ მსხვერპლად იქცა?“

რა დაკარგა საბარძნითა?

...1821 წლის მაისში ლუვრი აღელვებულ პარიზელთა ალყაში მოექცა. რა იყო ამის მიზეზი? ის, რომ საფრანგეთის მეფის ლიუდოვიკ XVIII-ის, თურქეთში საფრანგეთის ელჩის მარკიზ დე რივიერისა და ოცდაათი წლის ოფიცრის, შედგომში სახელგანთქმული ფრანგი მეცნიერისა და მოგზაურის დიუმონ-დერვილის წყალობით პარიზში აღმოჩნდა... ვენერა მილოსელი.

თეთრი მარმარილოსგან ანონიმი მოქანდაკის მიერ გამოკეთილი ქმნილება ჩამოზიდული იყო ბერძნულ კუნძულ მილოსიდან, და აქედან მოდის მისი სახელწოდება — მილოსელი. ეს „სილამაზის ეტალონი“ ორი ათასი წლისაა. ვენერა ნამდვილად ყველაფრით გვედფრთოვანებს: გრაციოზული ტანადობითაც,

ვარცხნილობითაც, სახის ნატიფი ნაკეთებითაც და სამოსლის აკურატული ნაკეთებითაც. ამ სახელგანთქმულ ქანდაკებას, როგორც ცნობილია, არც ერთი ხელი არა აქვს. ერთი ლეგენდის თანახმად, მას ერთ ხელში ვაშლი ეჭირა, მეორეში — ფარი. მაგრამ მას ხელები გათხრების ან გადატანის დროს არ დაუკარგავს. ეს ქანდაკება გასულ საუკუნეში თურქებისა და ფრანგების შეხლამემოხლის მსხვერპლი გახდა.

გალანტური ფრანგი კავალრები საჭირო სიმაღლეზე აღმოჩნდნენ და მათ ლამის გაბარა „ესტაფეტის“ ტყვიამფრქვევთა ცეცხლით გამოსტაცეს ანტიკური მზეთუნახავი თურქული ხომალდის ეკიპაჟს, ზომილდისა, რომელმაც სცადა ვენერა მილოსელის შესყიდვისას ფრანგებისთვის გადაეწერო. ფრანგების კვალდაკვალ მოსული ინგლისური ფრეგატი და პოლანდიური ბრიგი მშრალზე დარჩნენ: „ესტაფეტა“ საბერძნეთის დალოცვილი ნაპირიდან მთელი სისწრაფით მიჰქროდა მხსნელი ტულონისკენ...

აი, როგორ იპოვეს და გაიტანეს საბერძნეთიდან ეს სახელგანთქმული ქანდაკება, აღიარებული მსოფლიო შედეგური, რომელიც დღეს პარიზში ლუვრს ამშვენებს.

...1920 წლის 2 აპრილს ფრანგულმა გაბარა „ესტაფეტამ“ ღუზა ჩაუშვა საბერძნეთის კუნძულ მილოსთან, რომელიც კიკლადების არქიპელაგის ერთ-ერთი კუნძულია. 24 წლის ფრანგი ოფიცერი ვუტიე ნაპირზე გადავიდა იქაური მიდამოებით თვალის დასატკბობად. ის გორაკის ფერდობზე სეირნობდა, როცა გაიგონა ვანცვიფრების გამომხატველი ყვირილი დ დაინახა, რომ პატარა ველის მხნელი გლეხი ცდილობდა ხელებიდან არ გაეშვა მძიმე გუთანის, რომელიც ნელა ვარდებოდა ორმოში. ყვირილი რომ გაიგონა, ვუტიე მივიარდა იორგოსთან, — ასე ეძახდნენ იმ გლეხს, — და დაჯზმარა მას გუთანის ორმოდან ამოთრევაში.

ქვევითკენ ჩასული ვუტიე და იორგოსი გაშეშდნენ: ისინი იმყოფებოდნენ რალაც ნაგებობის თაღებქვეშ მწიფისქვეშა ტაძარი იყო, ან ოდესღაც აქ მდგარი სასახლე. ცოტაც და, მათ მშვენიერი ქალის ქანდაკება დაინახეს.

— როგორი ჯადოსნური მარმარილოა — პირველ ყოვლისა ეს გაიფიქრა განცვიფრებულმა ზღვაოსანმა. — ღმერთქალია... ნამდვილი ანტიკური ღმერთქალი...

მიშველეთო, იყვირა ვუტიემ, და ნახევარი საათის შემდეგ აფროდიტე ანუ ვენერა, რომელსაც შემდეგ მილოსელი ეწოდა, მცხუნვარე მზეზე იდგა და მას ზღვის ბრიზი ელამუნებოდა. იორგოსი წარმოუდგენლად ბედნიერი იყო. აბა, რა იქნებოდა, მის საგვარეულო ნაკვეთზე ზომ ქანდაკება აღმოჩნდა და ის სულ მალე მდიდარი კაცი იქნება და შესძლებს შეიძინოს პატარა დუქანი, თავისი სახლი გაარემონტოს ან სულაც ახალი იყიდოს. მას გულშიც კი არ შეეძლო გაეელო, ბედი ასე თუ გაუღიმებოდა... ვუტიემ მხარზე ხელი დაადო გაოგნებულ გლეხს:

— იორგოს, აი, თქვენ ბე, ასი პიასტრი. ეს ქანდაკება არ მისცეთ არავის, ეინც ჩემი სახელით არ მოვა... რაც არ უნდა იყოს, ეს ქანდაკება ზომ პირველებმა მე და თქვენ ვნახეთ...

— კი, ბატონო! — და იორგოსი თავისი განძის საყარაულოდ დარჩა.

იმავ საღამოს ვუტიე ელაპარაკა კუნძულზე საფრანგეთის საკონსულოს წარმომადგენელს. გაოცდა იმით, რომ ცივად მიიღეს:

— როგორი ენთუზიაზმია!.. ახალგაზრდაც, საფრანგეთის მთავრობას ჩემთვის აქ ყოველგვარი საეჭვო შედეგების შექმნის უფლებამოსილება არ მოუნიჭებია...

— მაგრამ, მუსიე, თქვენ ის რომ გენახათ... მე რომ ასე ღარიბი არ ვიყო... საფრანგეთი არ გააპტიებთ თქვენ ამ ქანდაკების დაკარგვას. დაფიქრდით, წარმოიდგინეთ ლუვრი, მშვენიერების უამრავზე უამრავი დამფასებელი...

მთელი მსოფლიოს გაზეთები ჰყვებიან ანტიკურ დემერტალზე... და თქვენი სახელი, მესიე, გაისმის ამ გაზეთების ფურცლებზე... თქვენ შეგიძლიათ დაწინაურების იმედი იქონიოთ — ყრუ პატარა კუნძულის ნაცვლად სტამბული გელით! მე თქვენი იმედი მაქვს, მესიე! გაითვალისწინეთ, არც ერთი წუთის დაკარგვა არ შეიძლება — მთელი კუნძული მხოლოდ ამ მონაპოვარზე ლაპარაკობს. არადა, ინგლისის საკონსულოც აქაა და ნურც თურქებს დაივიწყებთ... საბერძნეთი ხომ მათ ეკუთვნით.

როცა ვუტიე ამ გულცივ ჩინონიკს ვერ შეუთანხმდა, მიბრუნდა იორგოსთან და ფულის სულ ცოტა ხანში გადახდა ალუთქვა. რამდენიმე დღის შემდეგ კი სასწაული მოხდა. „ესტაფეტის“ გვერდით ღუზა ჩაუშვა მეორე ფრანგულმა გაბარამ, რომელსაც, მისი ფრიად შთაბეჭდავი მასშტაბების მიუხედავად, „ბეკკა“ ერქვა. გემის ბორტზე უფროსი ოფიცრის ჩინით იმყოფებოდა ოცდაათი წლის, ჯერ არც თუ სახელგანთქმული დიუმონ-დიურვილი. მას არაფრის ახსნა არ სჭირდებოდა.

— გასაოცარი ამბავია! — ამის თქმაც შესძლო მან.

— აფსუს! ჩვენ მას ცხვირწინ გვაცლიან, მილოსის მონასტრის ეკონომი ყოველდღე მიდის იორგოსთან და ევაჭრება. ის აპირებს ამ ქანდაკების ერთი თავისი ნაცნობი თურქისთვის ყიდვას. ჩვენ იმედის უკანასკნელ შანსს ის გვიტოვებს, რომ იორგოსი წესიერი კაცია და თურქები სძულს, მაგრამ ასე დიდხანს არ შეიძლება გაგრძელდეს... არადა, ჩემი გემი აქედან ზვალ გადის. ახლა თქვენ სცადეთ რამის გაკეთება.

— რას იტყვით, კონსტანტინოპოლში ჩვენს ელჩს ხომ არ დაველაპარაკოთ? ის ხელოვნების მოყვარულ და მცოდნე კაცადაა ცნობილი.

„ესტაფეტა“ 21 აპრილს დაადგა გზას, „ბეკკა“ კი მას მიჰყვა. კონსტანტინოპოლში დიუმონ-დიურვილი ელჩთან, მარკიზ რივიერთან მიიჭრა.

— თქვენო აღმატებულება, ეს ხელოვნების ბრწყინვალე ნაწარმოებია! მაგრამ უნდა კინქაროთ, — და დაწვდილითაა ლებით უამბო ყველაფერი.

— მე გავაკეთებ ყველაფერს, რაც კი შესაძლებელია. მეფეს მოვახსენებ.

იმ დროისთვის, როცა ქანდაკების ყიდვა გადაწყვეტილი იყო, ცნობილი გახდა, რომ მილოსისკენ მთელი სისწრაფით მიჰქროდა ინგლისის ფრეგატი. ბუნებრივია, არა იმისთვის, რომ ვენერას ქანდაკება მხოლოდ ენახა... იგივე დავალება მიიღო ჰოლანდიის ბრიგამც და კუნძულისკენ თურქეთის გემი „გალაქსიდიც“ გაეშურა.

... როცა „ესტაფეტამ“ ღუზა ნაცნობ ადგილთან ჩაუშვა, მატროსებმა ბერების მთელი კორტეჟი დაინახეს. მათ ვენერა საკაცებით პირდაპირ ნაპირისკენ მიჰქონდათ. იორგოსმა ფრანგების მოლოდინში აღბათ, მოთმინება დაკარგა და ქანდაკება მილოსის მონასტრს დაუთმო.

— კაპიტანო! — შიშართავს ვუტიე თავის მეთაურს. — მარკიზ დე რივიერმა მიბრძანა, რაც არ უნდა მოხდეს, ვენერა ბორტზე უნდა ავიტანოთ, უბრძანეთ თქვენს მატროსებს...

— ერთი ტყვიამფრქვევი და ოცდაოთხი კაცი გიყოფათ? ვუტიე, დესანტს თქვენ უმეთაურებთ!

ხმელეთზე უკვე შეინძნეს, რომ გემზე თადარიგს იჭერდნენ ფრანგები, მათ ნაპირს მოაყენეს კანჯო, რომელშიც შეიარაღებული მატროსები ისხდნენ. „გალაქსიდიზე“ გაისმა შეძახილები: „იარაღი, აიღეთ! მათ უნდათ დემერტალი წაგვართვან!“ თურქებმა ბრძოლისთვის მზადება დაიწყეს — ისინი ხომ თავიანთ „წყლებში“ იყვნენ..

— ერთი ტყვიაც რომ გავარდეს, — იყვირა კაპიტანმა, — ჩვენ შევძლებთ პასუხი გაგვით და ნაფოტებად გაქცით.

ნაპირზე კი ფრანგებს მიუხედავ ვენერადადებული საკაცების ბორტზე თითქმის ხელჩართული ბრძოლით ატანა, ეიდრე მარკიზ დე რივიერას პი-

რადი მდივანს ადგილობრივი მონასტრის წინამძღვართან მოლაპარაკებებს აწარმოებდა:

— მე იორგოსს ქანდაკებაში 750 პიასტრი გადავუხადე...

— მაგრამ საფრანგეთი თქვენ 8 ათას ფრანკს გთავაზობთ. მოგეხსენებათ, ეს დიდი თანხაა. ამდენი ფულით თქვენნი მონასტრის სასახლედ გადაქცევას შესძლებთ.

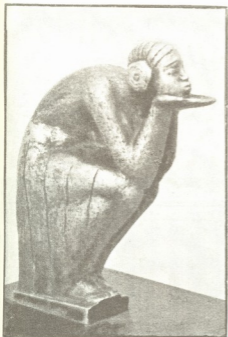
— მე მინდოდა თურქებისთვის მეამებინა, მაგრამ კიდევ უფრო მეტი ხალისით გავუწევ სამსახურს საფრანგეთის მეფეს. ამას გარდა, ძალაც თქვენს მხარეზეა, — ბერმა საფრანგეთის საბრძოლოდ გამზადებული გემისკენ გაიხედა. — ვენერა თქვენია!

...ვუტიეს განძის ტულონამდე გაყოლა დაეკისრა. 1821 წლის 7 მაისს კი სახელგანთქმულმა სიყვარულისა და სილამაზის ბერძნულმა ქალღმერთმა ლუვრში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა. აქ მის პირველ მნახველთა შორის იყვნენ თვით საფრანგეთის მეფე, პარიზის მაღალი საზოგადოება, საზღვარგარეთის დიპლომატთა კორპუსი, მათ შორის ინგლისის, ჰოლანდიისა და თურქეთის ელჩები, რომლებმაც პირველად ახლა გაიგეს, თუ რა დაკარგეს მათმა ქვეყნებმა. მაგრამ ნამდ-

ვილად წააგო მხოლოდ საბერძნეთმა, რომელიც იმ დროს თურქეთის ყველა კვეშ იყო მოქცეული: იმ დროს საზღვარგარეთ გაზიდული მთელი არქეოლოგიური განძი ზომ სწორედ მას ეკუთვნოდა. მან თავის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ყველა ძეგლი „ყოველთა ელინთა“ ნაციონალურ საკუთრებად მხოლოდ 1834 წელს გამოაცხადა. არსებითად, ეს იყო ისტორიაში პირველი კანონი საფლავთა ოფიციალურ და არაოფიციალურ მძარცველთაგან, ყველა ჯურის ავანტიურისტთაგან, განძთამძიებელთაგან, სიმძველეების შემსყიდველთაგან ძეგლების დაცვის შესახებ.

ვენერა მილოსელის ქანდაკებამ საფრანგეთის სამეფო კარი აღაფრთოვანა, ის ლუვრში გამოფინეს. დიუმონს ბევრგვარი პატივი და წყალობა მიეგო. მის მიერ გადარჩენილმა ვენერამ, თუმც ის უხელებო იყო, მთელ მსოფლიოში დიდი ინტერესი გამოიწვია. მისი ასლები მრავლდებოდა და არა მარტო ანტიკვარულ მაღაზიებში იყიდებოდა. მის ირგვლივ ატეხილი აჟიოტაჟი ზოგჯერ აბსურდულ სიტუაციებსაც ქმნიდა.

თარგმან **ჯუმაზარ თითხარიაზ.**



ჟ. რუხაძე
„წყურვილი“
ი. რევაზიშვილი
„მუზა“
გამოფენის კუთხე.



მ. გრაგული
„ტორსი“
ა. ჩევაზაშვიდი
„სახანკლეში“
ვახოტყენის კუთხე



ა. პაპუაშვილი
„მესტიერე“
ბ. წილუტაშვილი
„რომანსი“
გამოფენის კუთხე



უსახლო უფლისწულის სასახლო ძიებანი*

მარია ზაზიკა

სტენაზე სიცარიელეა, აბსოლუტური სიცარიელე. რუსთაველის თეატრის სცენა, თავისი არსებობის მანძილზე, პირველად არის ასეთი „განძარცული“. ფარდის ნაცვლად გამოყენებული, თოკებით მყარად გადაჭიმული ხარის ტყავი, კიდევ უფრო ამძაფრებს სიცარიელის გრძობას. მხატვრული გაფორმების რაიმე კანონიკურ სისტემაზე აქ ლაპარაკიც კი ზედმეტია. სცენურ მოედანზე პლანშეტიც კი არ აგია.

თვალი უნებლიედ გარბის არიერ-სცენისაკენ. იქ, სცენის სიღრმეში, მთელს უკანა კედელზე, ჩვენს თვალწინ გადაიშლება პანორამა, რომელშიც მთელი სამყაროა არეკლილი.

მომწვანო-მოყავისფრო ტონები, ადამიანების და ცხოველების ბუნდოვანი გამოსახულებები, ციხე-კოშკები, სამონასტრო ნაგებობები, რომელიც წვეროსან მოხუცებს ხელთ უპყრიათ, მიწას შეჭიდებული ხარები და გუთნისდედები, მინდვრები და ზვრები — ერთმანეთშია გადახლართული, ღრუბლებშია გახვეული და თითქოს აღარც დედამიწას ეკუთვნიან და არც ზეცას. ასე ასახავს ადამიანთა საცხოვრისს მხატვარი ნიკოლოზ ივანატოვი. ეს პირველი შთაბეჭდილებაა. მერე და მე-

რე, თვალი ამჩნევს ნაცნობ კონტურებს, ფერებს, ხაზებს. ეს სომ საქართველოცაა, ასე გულუბრყვილოდ და განსაცვიფრებლად ჩახლართულად ასახული სცენოგრაფის მიერ. სულ მალე, წარმოდგენის დაწყებისთანავე, ეს პანო მოქმედების ექოდ გადაიქცევა. ან იქნებ პირიქით, თავად მოქმედება გადაიქცევა ამ მხატვრული პანოს გამოძახილად. ჯერჯერობით კი სცენაზე სიცარიელე და სიწყნარეა. მხოლოდ პანოზე ასახული ეს ჩახლართული გზები არღვევენ უსაგნო სივრცის სიმყუდროვეს.

და უეცრად, ამ გარინდებულ სიცარიელეში, რომლის სიმყუდროვე უზენაესი სამსჯავროს პრელუდიას მოგვავიწყებს, ზარების გუგუნის ხმაზე შემოიჭრებიან აფორიაქებული ადამიანები და თავზარდაცემულნი, დაფეთებულნი, ერთმანეთში ეძიებენ პასუხს: „რა ამბავია?!“ „რა მოხდა?!“ „სანძარია?!“, „ომია?!“.

მოხდა რაღაც განსაკუთრებული, მოხდა რაღაც არაჩვეულებრივი, დაიბადა შთამომავალი, დაიბადა გვარის გამგრძელებელი, დაიბადა ტახტის მემკვიდრე, დაიბადა სიცოცხლის მაუწყებელი, ადამიანი დაიბადა, დაიბადა ის, ვის დაბადებასაც მრავალი წელი ამაოდ ელოდნენ მეფე-დედოფალი. და მაყურებელს წინასწარ განზრახულად ემცნობოდა, რომ სწორედ ეს, უფლისწულის დაბადება, საკენძომოვლენა იქნება სპექტაკლში. რომ დაბა-

* ერთი თავი კრებილიდან „რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები“.

დების სასწაულად გამოცხადება არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს და რომ ამ დაბადებამ უნდა გადაწყვიტოს არა მარტო სამეფოს, არა მარტო მეფე-დედოფლის, თავად სპექტაკლის ბედიც.

„მოგვილოცავს, მეფეო! მოგვილოცავს, დედოფალო!.. ღმერთმან გიციცხლოთ ვაჟიშვილი! ბედნიერმცა არის ძე თქვენი და კურთხეულ ამიერიდან უკუნისამდე.

სინათლით მზე იყოს მისი მოშურნე. თსუთმეტის დღისა მთვარე მისგან ნათელსა ითხოვდეს. ვარსკვლავნი მისსა კამკამებას ინატროდნენ.

ვარდი და ზამბახი პირსა მისსა ჰყვოდეს, მელნის გუბენი გიშრის ლერწმით შემოესაროს, დაე, თან დაჰყვეს ჩვენს უფლისწულს ღომის სიმძლავრე, ვეფხის სიპარად და შვარდნის სიამაყე“.

რა გასაკვირია, რომ უფლისწულის ქვეყნად მოვლინებას მოჰყვება მილოცვა და დალოცვა, პირფერობა და ლიქნა, სიბრძნის დემონსტრირება და სიყვარულით ქაღილი და ამ მარად ადამიანურ ყაყანსა და გნისში, კეთილისყოფილურ ზორგავაში, დისონანსად გაისმის უცნობის სიტყვები: „და მიეც მას გულსმძევა ვირისა, ერთგულება ძალისა და ძალი ჭიანჭველისა“.

უცნობის მკრეხელობით გაცემული მასა ავისმომასწავებლად ყურდება. ჩვენთვისაც აშკარა ხდება, საქმე გვექნება მოვლენის არაორდინარულ, არასტანდარტულ გაზრებასთან.

და აი, ბოროტად დადუმებული მასა უცრად ამოძრავდება, თოკებით შეკრავს კანდიერ უცნობს და მეფეს წარუდგავს. საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი თავად მიზანსცენა: ვეზირები უცნობს თოკს ტანზე ორჯერ შემოახვევენ, უკან დაიხვევენ და თოკის ბოლოებით, ვითარცა აღვირით, უპყრით უცნობი. ხალხის მასა, ქაოტური გადაადგილების შემდეგ, წრიულად განლაგდება და სახელდახელოდ შექმნილი მეფის ტახტის შორიანლო იყრის თავს.

განრისხებული მეფის შეკითხვაზე, რისი თქმა სურს ამ ქარავნით ვათავსედე-

ბულ ბერიკაცს, გაკოჭილი უცნობი პასუხობს: „ვირი გაატარეთ ტალახში, ერთხელ კარგად დაეფლოს. მერე ის გზა გაახმეთ. თუ ის ვირი იმ ადგილს კიდევ გაივლის, უგუნური იქნება.“

ძალი გლახაკი კაცისა, მჭლე და მშინერი, მდიდარს მიაბარეთ, გაასუქოს. მერე ორთავეს უხმონ, თუ ძალმა ღარიბი დათმოს და მდიდარს გაჰყვეს, ორგული იყოს.

ჭიანჭველა შეიპყარით და თორმეტი დღე ჭიქაში აშომილეთ. მერე გაუშვით. თუ თავის ზომამზე ოთხჯერ მეტი არ წაიღოს, უსუსური იყოს“.

ყოველი ქარავნის შემდეგ, ვეზირები თოკს კიდევ უფრო უჭერდნენ მოხუცს, ის კი მაინც წინ მიიწევდა. მედეგად, სცუნა მეტაფორულ იერს იქნა: ჭეშმარიტება გაკოჭილია, მაგრამ მისი დაოკება შეუძლებელია.

უცნობის ბრძნულ-იგავური პასუხით მოხიბლული მეფე ბრძანებდა მის განთავისუფლებას და მას, ამასთანავე, უფლისწულისთვის სახელის შერჩევის პატივს მიაგებდა. მაგრამ მოხუცი კვლავ როყიოდ, მოურიდებლად აუწყებდა მორჭმულ და გამგებიან მეფეს, რომ სახელი უფლისწულმა სჯობს ცხოვრების გზაზე თავად მოიპოვოს.

მეფე უფლისწულის მოძღვრად ალაგულენდა ბრძენ მოხუცს და სახელის სამოწინელად უფლისწულის გადაშეება ცხოვრების მორევეში, წარმოშობდა სპექტაკლის ძირითად, მამოძრავებელ მხატვრულ მუხტს.

და არსებული ფონის ასეთი კონტრპუნქტი ცხადყოფდა, რომ ამბის განვითარება უეჭველად დაუკავშირდება ცხოვრების ფილოსოფიას, ალბათ ნიცემს, შესაძლოა დილტეის, იქნებ ბერგსონსაც, რომელთა სახელები და მოძღვრება სწორედ ნი-იან წლებში გახდა ფართოდ ცნობილი. და რაღა თქმა უნდა, ეგზისტენციალიზმს, ესოდენ პოპულარულს ამ წლებში და მის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას, რომ გმირული აქტი, ჩადენილი ადამიანის მი-



ერ, მას პიროვნებად აქცევს. უაჭველი იყო, სპექტაკლში ნაჩვენები იქნებოდა ის საფეხურები, რომლებიც ადამიანმა უნდა გაიაროს დაბადებიდან პიროვნებად ჩამოყალიბებამდე. და ჩვენს ინტერესს აორკეცებდა ის ვითარება, რომ ყოველივე ეს გადმოცემული იქნებოდა ორატორულად, იგავური ფორმით, ანუ იმ ქვეტექსტური აზროვნებით, რამაც წარმოშვა კიდეც სპექტაკლის კონტრაპუნქტი.

არ უნდა გამოვკრჩხეს ის ფაქტიც, რომ ეს ნი-იანი წლებია, უფრო ზუსტად, 1965 წელი, საბჭოური ტოტალიტარიზმის რღვევის პირველი, გაუბედავი ათწლეული. და აი, თეატრი მაყურებელს სთავაზობს ინდივიდუალისტურ კონცეფციას — ადამიანის პიროვნებად ქცევის არასაბჭოურ მოდელს. ამ სპექტაკლს ოდნავ, სულ რამდენიმე თვით წინ უსწრებს რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებული „სეილემის პროცესის“ დადგმა. ერთ სეზონში განხორციელებული ეს ორი სპექტაკლი, მომავალში რუსთაველის თეატრის მოქალაქეობრივი მრწამსის განმსაზღვრელი გახდება.

მაშ ასე, ღია სამყაროში საალაბედო მოგზაურობით იწყება ნორჩი უფლისწულის პიროვნებად ქცევის პროცესი. მეფე-დედოფალი და ხალხის მასა სტოეპენსცენას. ისინი მხატვრულ პანოსთან განთავსებულ კულისებში უჩინარდებიან და თითქოს უერთდებიან, ერწყმან ბრბოს. უკვე ვეზირად დანიშნულ მოძღვართან მართლად დარჩენილი უფლისწული იწყებს იმით, რითაც ყველა ადამიანი იწყებს ყოფის შემეცნებას:

„უფლისწული — აგე, იქ რა არის?
ვეზირი — იქ? სოფელია... სხვა არაფერი.

უფლისწული — იმის იქით?
ვეზირი — ბნელი, უღრანი ტყეებია.
უფლისწული — უფრო იქით?
ვეზირი — გაუვალი ჭაობებია.
უფლისწული — უფრო იქით?
ვეზირი — ცივი მყინვარებია, უძირო უფსკრულებია, ქარიშხლიანი, მშფოთვარე ზღვები, სხვა არაფერი.

უფლისწული — იმის იქით?
ვეზირი — მტკრიანი გზები, სიფათიანი

გზები, ავსალხიანი გზები, აუბელიანი გზები.

უფლისწული — იმის იქით!!!
ვეზირი — მიდი და ნახე. ჰიშკარი გააღე“.

ეს ეპიზოდი თამაშდებოდა ავანსცენაზე, პირით მაყურებელთა დარბაზისაკენ და უწინდა არაჩვეულებრივ თეატრალურ ინტიმს. იგი გვიჩვენებდა, რაოდენ მრავლისმეტყველი და ირაციონალურია უფლისწულის ლტოლვა იმისაკენ, რაც არის „იმის იქით“. უფლისწულის ეს ქვეშეცნული ინტერესი, უსასრულობის დაუფლების მარადადამიანური სურვილი იგავურ ემპირიზმთან ერთად, უწინდა სპექტაკლის გრძნობად-აზრობრივ ქსოვილს.

აი, თუნდაც, არჩევანის პრობლემა, ასევე მარადადამიანური და მარადმწვანელებური, როგორც თავად ადამიანის ყოფა მარადცვალებად გარემოში:

„მოგზაური — ადამიანო, დაიბადე და მერე რისთვის?

ვეზირი — წვალებისათვის.
მოგზაური — ცხოვრებისათვის! და თუ ცხოვრება გინდა...

ვეზირი — დრო გაატარე, სხვა დაჩაგრე! ძალა იხმარე! მოატყუე! მოიპარე!

მოგზაური — გაიარე...

ვეზირი — გზა სიხარბისა და მხეველელობისა! გზა სისულელისა და მლიქვნელობისა! გზა სინანულისა და უბედურებისა! გზა სიძულვილისა და მტრობისა! იყავ შენი ვნებების მომა! დაასწარი, თვით გახდი მოძმის მჩაგვრელი! დაასწარი! თვით გახდი მტერი! არ დაგინდობენ დანი და ძმანი!

მოგზაური — არა! იყავი ადამიანი! თვით ეძიე! აღსდგე ჭაბუკო და მიეცე თავი გზასა შორსა და უსასრულოსა, თვით ეძიე სახელი შენი, გზა შენი, ცხოვრება შენი!!!“

ამჟამად იყო, სპექტაკლის შემქმნელებს განზრახული ჰქონდათ აესახათ მსოფლიოს, რაც მარადადამიანურია ყოველდღიურ ყოფაში. ამით აიხსნება ის ვითარება, რომ ყოველი სცენა სპექტაკლში საკაცობრიო არსის გამოვლენის დამოუკიდებელ ფრაგმენტად გამოიყურებოდა, თუმცა კი, აზრობრივი პარტიტურით დაკავშირებუ-

ლი იყო წინამორბედ სცენასთან. ამ სპექტაკლში პირველად იქნა გამოყენებული მუსიკალური პრინციპები სცენებს შორის ურთიერთკავშირის დასამყარებლად. სწორედ ფრაგმენტულობა და სცენების შიდა-მუსიკალური ურთიერთკავშირი წარმოშობდა აზრთა და გრძობათა უსასრულო მრავალფეროვნებას.

წარმოდგენა, სრულიად აშკარად, აგებული იყო ფუგის პრინციპზე, ანუ ისეთ მრავალხმიანობაზე, როცა მომდევნო თემა წინამორბედის იმიტაციას ანხორციელებს და, ამასთანავე, ქმნის საფესურს მომდევნო, ახალი თემისათვის.

ცნობილია, რომ ფუგა პოლიფონიის უმაღლესი სახეობაა და მისი პრინციპების გადმოტანა თეატრალურ ქმედებაში თავისთავად დიდი სიახლე იყო.

მეორეს მხრივ, ფუგის პრინციპებმა მოითხოვა სცენურ ქმედებაში მკაფიო პარტიტურის ჩამოყალიბება. ივავ-არაკეზი, ამ ვითარებაში, ფუგის სტრუქტურის უმთავრეს საყრდენად იქცა.

ყოველივე ამან განაპირობა ეპიზოდებს შორის მყარი შიდაკავშირი და სპექტაკლს შეუქმნა გრძობად-აზრობრივი გამოთიანების უდიდესი პოტენციალი. სწორედ ამიტომ, სპექტაკლში ასე ორგანულად თანაარსებობდნენ ტრაგიკული და კომიკური, სატირა და გროტესკი, ივავი და რეალობა, სარკაზმი და ლირიკა. და ყოველი ეს შრე აზრობრივად ამსოლუტურად მკაფიო და ემოციურობის თვალსაზრისით განსაცვიფრებლად დამუხტული იყო.

აგერ, პირველი ლირიკული სცენა სპექტაკლში. უფლისწული პირველად თავის ცხოვრებაში, თავისუფლად მკვალი, გზამარაზე გადაყრება ნაწინავებიან გოგონას:

„გოგონა — ვინა ხარ?

უფლისწული — რა სასაცილო ხარ?!

გოგონა — მტკიცია, ე, ელა! (გოგონას სილამაზით მოჯადოებული უფლისწული გოგონას ნაწინავეებს დასწვდა).“

ან კიდევ:

„უფლისწული — რა ლამაზია... წვიმა... როცა წვიმა მოდის თვალებიდან, ძალიან ლამაზი თვალები გიხდება. მიყურე! რა

ლამაზი ხარ, როგორი თვალები გაქვს, თითქოს პატარა ტბებია“.

სოსო ლალიძის და მზია მალაქაძის, ამ ორი პირმშვენიერი მსახიობის ეს დუეტი, სპექტაკლის ლირიკული ინტონაციის კამერტონად გვევლინებოდა და ეს ლირიზმი წარმოდგენის სულიერი შიდა-დინების მუდმივი მეგზური ხდებოდა, ანუ ქმნიდა სპექტაკლის შიდაპლანს. და როგორც წესი, ასეთ ლირიკულ სცენებს, სისასტიკით და ცინიზმით აღსავსე ეპიზოდები მოსდევდა. ასეთი იყო მომდევნო ფრაგმენტი დალაქისა და მისი მრევლისა, სადაც დალაქი — გოგი ხარაბაძე, პიერ-ბოლიზებული, გროტესკული საღებავებით გამოსახავდა სადისტ პარიკმახერს, რომელიც მხოლოდ ნაცნობის შეილს პარსავს ფაქიზად, ხოლო სხვას ყველას, კი არ პარსავს, ფხეკს, გადააყუდებს და სამართებელს ისე უღერებს, თითქოსდა გაპარსვას კი არა, ყელის გამოჭრას უპირებსო.

შესაბამისად, „გადაყუდებულნი“ ისეთ ჭყვიტინს ტყენდნენ, მათი ხმა ცას სწვდებოდა. მხოლოდ უფლისწულმა მოახსენა მადლობა ასეთი ოსტატური მომსახურებისათვის, რითაც დიდად განაცვიფრა მრავლისმნახველი დალაქი. ეს ეპიზოდი გათამამებული იყო სცენის შუაგულში და მოშორებით მდგარი გასაპარსი ემაწვილები ისეთი სიფრთხილით უახლოვდებოდნენ დალაქს, თითქოსდა გილიოტინაზე აღიანო.

ამ სატირულ-გროტესკულ სცენას კვლავ მოსდევდა ლირიკული, თითქმის სასიყვარულო სცენა მოლიმარ გოგონასთან, რომელსაც არაჩვეულებრივი პოეტური სიღრმით და მისტიკური შეფერილობით განასახიერებდა იზა გიგოშვილი. აი, რამდენიმე ნაწყვეტი ამ ლირიკულ-რომანტიკული სცენიდან: საქსოვი ძაფის დიდი გორგალი, საიდანაც ნატყორცი, მიუგორდა მოლიმარ გოგონას. გორგლის მესაკუთრე ჯერ არ ჩანს. თითქოს ქართული მითოსიდან გვევლინება ეს სიმბოლო — შინიდან გასვლის და უკან მობრუნებისა. მოგვიანებით შევიტყობთ, რომ ეს ძაფის გორგალი, უფლისწულის საალაღბედო გადაადგილების ორიენტირია.

„მოლიმარი გოგონა — ექვე-ექვე, ნახე რა ვიპოვე?“

უფლისწული — ჩემია ეგ გორგალი.

მოლიმარი გოგონა — ჩემთან მოგორდა.

უფლისწული — ჰო, მენტან მომიყვანა ჩემმა გორგალმა.

მოლიმარი გოგონა — ჩემთან დარჩები?

უფლისწული — ვერა... შორს უნდა წავიდე.

მოლიმარი გოგონა — მაშინ გორგალი დამიტოვებ.

უფლისწული — არ შემიძლია, გორგალს მივყვები. რა ღამაში ხარ როცა ილიმეში, თვალეში მზით განათებულ ცას მიგიკავს. მე შეგონა მხოლოდ ცრემლიანი თვალეშია ღამაში.

მოლიმარი გოგონა — როცა ვტირი, მაშინაც მეღიძება, მრცხვენია ჩემი ცრემლების“.

და იქვე:

„მოლიმარი გოგონა — წვიმა რომ მოვა, ერთად ვიდგეთ წვიმაში, იცი, წვიმა გლობს, ხანდახან მიწა ისე გუგუნებს... მიწაზე როცა ვაწვები, მიწა სუნთქავს...“

უფლისწული — თავბრუ დამეხვა. ასე მგონია, ფეხს ვერ გადავდგამ, თითქოს ვკვავდები. მე კი უნდა ვიარო.

მოლიმარი გოგონა — სიარული კარგია, დგომაც. სიარულში ბევრ რამეს პოულობ, ახალ ხეებს, ახალ ბალახებს. როცა დგახარ, ფიქრით უფრო მეტ რამეს ხედავ, თითქოს მზესთან მიდინარ ახლოს, ან ღრუბლებთან.

უფლისწული — იქნებ მენს თემებში გავებნეო? რა კარგია ასე გაშლილი ხშირი თმა, სულ ფეხისძირამდე გაიზარდე, კარგი!

მოლიმარი გოგონა — თვითონ გაიზარდება. თმა ბალახსა ჰგავს. ნახე, ცა რა მაღალია!“

და უფლისწული უკვე მეორედ უძლებს ცდუნებას დარჩეს მასთან, ვინც ასე ხიბლავს და აჯადოებს.

მაგრამ მისი მიზანი, სახელის ძიება, უზენაესია. ეს ეპიზოდი პროსტენიუმზე თამაშდებოდა და აღსავსე იყო დინამიზმით. ძაფის გორგალი, ეს შესანიშნავი

დეტალი, განსაკუთრებულ სანერგებს იძენდა და ამასთანავე, ფიზიკური კმედების საბაზიცი იყო.

გიგულიძე

ნელა, თითქოს ფეხაკრეფით მოიპარებოდა, სექტაკლში თავის კუთვნილ ადგილს იკავებდნენ იგავები. რეალური სამყაროდან იგავურში გადასვლა წარმოდგენაში თითქმის შეუფარულად, თანდათანობით ხორციელდებოდა და მყურებელი ვერც კი ასწრებდა იმის დაფიქსირებას, როდის მიატოვა სინამდვილე და როდის ამოყო თავი იგავების ფანტასტიკურ სამყაროში.

თავად იგავ-არაკების მიზანსცენურ ინტერპრეტაციას სექტაკლისათვის უღიძესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ცხოველებად და ფრინველებად ქცეული ბერიკებო ქმნიდნენ წარმოდგენის გრძობად ფონს, წარმოშობდნენ სცენურ იდუმალეზებს, ანუ უპირველეს ფასეულობას თეატრალურ ხელოვნებაში. ასე, მაგალითად, მელიასა და წეროს ცნობილი ამო ურთიერთსტუმრობა, როცა მელას არ შეუძლია ჭამოს დოქიდან, ხოლო წეროს არ ძალუძს თეფშზე მოთავსებული საჭამანდი აითვისოს, უაღრესი დახვეწილობით და პლასტიკურ მიმიკურ გამომსახველობით გათამაშებული დათო პაპუაშვილის და მზია მალაკელიძის მიერ, ქმნიდა არა მარტო სცენის, არამედ მთლიანად სექტაკლის რიტმულ-ვიზუალურ ფონს და ფარულ-იგავურ წილს.

იგივე ითქმის ძაღლის და მამლის დამობილებებზე, ყვეფით და ყივილით რომ აპირებენ სოფლის ამენებას; წეროზე, რომლის უფლისწულთან დიალოგი საოცრად მრავალპლანაინი გამოდგა და ერთდროულად ითავსებდა უკიდურეს სუბიექტივიზმს, სათნო იუმორს და ფილოსოფიურობას:

„უფლისწული — ვინ ხარ?

წერო — ფრინველი.

უფლისწული — რა გქვია?

წერო — წერო.

უფლისწული — ცალ ფეხზე რატომ დგახარ?

წერო — მეშინია, მეორე ფეხიც რომ დავდგა, დეღამიწა არ ჩიანგრავს.

უფლისწული — კი, მაგრამ, როდესაც სიარულს დაიწყებ?

წერო — ჯერ ერთ ნაბიჯს გადმოვდამ წინ, მერე მეორეს ავწევ და წინ დავდვამ, მერე ისევ ამას დავდვამ წინ, ამას ავწევ”.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მზია მალაკელიძე არა მარტო იდეალურად გამოსახვდა წეროს გროტესკულ ფიგურას, იგი, ამავე დროს, განსაკუთრებულ იდუმალუბასაც სძენდა აღნიშნულ ფრაგმენტს. ქორეოგრაფმა იური ზარეცკიმ, სწორედ ამ სპექტაკლში პირველად გამოავლინა თავისი არაორდინარული შესაძლებლობები.

ამ პანტომიმურ ფრაგმენტებს ასლდა ეროვნული სულისკვეთებით განმსჭვალული, იუმორით აღსავსე ატონალური მუსიკის პასაჟები, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებდა წარმოდგენის გრძნობად-ემოციურ შრეს. კომპოზიტორმა ნოდარ მამისაშვილმა ამბოლუტური სიზუსტით მიაგნო სპექტაკლისათვის საჭირო მუსიკალურ ინტონაციას.

იგავეზის პარალელურად, მთელი სიხრულით იწყებდა განვითარებას სიცრუის თემა, რომელიც ისევე, როგორც იგავეზი, მრავალსახოვანი იყო და უმძლავრესი შენაკადებით გამდიდრებული, სპექტაკლში ინტერპრეტირებული იყო ხან როგორც გარდუვალი და საჭირო ილუზია, ხან როგორც ადამიანებთან ურთიერთობის უცილობელი ატრიბუტი. ხან კი, მას უზარმაზარი ემპირიული მნიშვნელობა ენიჭებოდა და აყვანილი იყო სიბრძნის ხარისხში. ასეთ მომენტებში შეუძლებელი იყო არ გაგხსენებოდა წარმოდგენის სათაური — „სიბრძნე სიცრუისა“ — უკვე ახალი ინტერპრეტაციით: რაოდენი სიბრძნე იმალემა სიცრუეში, სიცრუე, სამწუხაროდ, სიბრძნის განუყრელი თანამგზავრია. სიცრუის აუცილებლობა სპექტაკლს უქმნიდა ტრაგიკულ ანაბეჭდს და ოჯი მთლიანად ფილოსოფიურ სიბრტყეზე გადააქყავდა.

წარმოდგენის სახელწოდება, რა თქმა უნდა, არ იყო სულხან-საბა ორბელიანის ლიტერატურული ქმნილების ჭეშმარიტი სახელწოდების ადეკვატური. სულხან-საბამ; როგორც ეს ისტორიულმა გამოკვლე-

ვებმა ცხადყვეს, თავის პირველ ნაწარმოებს „წიგნი სიბრძნე-სიცრუისა“ უწოდა და თავად ცნებები სიბრძნე და სიცრუე ერთმანეთისგან ტირეთი გამიჯნა. ჟამთა ვითარებაში სათაურიდან გაქრა არა მარტო სიტყვა „წიგნი“, არამედ გამმიჯნავი ტირეც; რამაც შინაარსი შეუცვალა სახელწოდებას.

მაგრამ რუსთაველის თეატრს, თავისი განზრახვიდან გამომდინარე, სახელწოდების სწორედ მომდევნო, ქვეტექსტის შემცველი ვერსია აძლევდა ხელს. და თავად ვიღებ ვამტიცო, რომ ეს წადილი, სიცრუე აეზიდათ სიბრძნის სიმაღლეზე და შემდგომ, მისი უკეთ დამსხვრევის მიზნით, სწორედ ამ სიმაღლიდან გადმოვვლოთ იგი, დროის პოლიტიკური კონიუნქტურით იყო ნაკარნახევი. რევოლუციურ ილუზიებზე აგებული ტოტალური სახელმწიფო სულ მალე, ტოტალური სიცრუის სახელმწიფოდ იქცა და თეატრმა იგი თავის სა-მიზნედ გაიხადა. ეს, ამასთანავე, ერთ-ერთი მიზეზი იყო იმისა, რომ ნანა ხატი-სკაცმა შეცვალა პიესის პირვანდელი სახელწოდება — „უსახელო უფლისწული“, რაც, პრინციპში, ზუსტად შეესაბამებოდა ნაწარმოების სიუჟეტს და მის მთავარ ინტრიგას, მაგრამ არ შეიცავდა თეატრისთვის სასურველ ქვეტექსტს:

„უფლისწული — რა ლამაზი სასახლეა... ნეტავ რითია ნაგები?

ბერიკაცი — სიცრუით.

უფლისწული — სიცრუით ასეთი სილამაზე?

ბერიკაცი — აბა, ცვაღე, შენ იცრუე, თუ გაგიჭირდება, დაგეხმარები...”

ასეთი საკვანძო მნიშვნელობის დუეტები, როგორც წესი, ავანსცენაზე თამაშდებოდა და ნათდებოდა პროექტორით, რაც იდუმალების იერს სძენდა მოცემულ ფრაგმენტს. მოძღვარი, აქ, ლამის ლუციფერად გვევლინებოდა და გამოცდის მიზნით, სიცრუისკენ უბიძგებდა ყმაწვილს. მაგრამ უფლისწულმა არ იცის, რომ მხოლოდ ბრძნულ სიცრუეს აქვს ვასავალი და საბრალო, ას არგამსაც დაიმსახურებს. აი, მისი დამლუპველი სიცრუის ნიმუში: სცენაზე სახელდახელოდ მოწყობილ შაპის სასახლეში, მუთაქებით და ბალიშებით გა-



რემეორტყმული მოწყენილობისაგან გა-
თანგული შაპი უდიდესი სიხარულით
ხედება უფლისწულის გამოჩენას და
სთხოვს მას რაიმე სასიერო უამბოს, სა-
უბრით გაართოს. უფლისწული არნახულ
ამბებს ყვება, კეთილად ცრუობს. მაგრამ
შაპს ეს არ აკმაყოფილებს, მას გულისშემ-
ძვრელი ამბების მოსმენა სურს.

„შაპი — ეგ ყველაფერი ჩვენთვის კარ-
გად ცნობილია. ახლა ახალი რამე გვითხა-
რი, ცოტა გაგვართუ, მოწყენილები ვართ.

უფლისწული — წუხელ, შუალამისას,
მოფრინდა ერთი უცხო ფრინველი და
მთელი სასახლე თავისი კაცებით, სახლე-
ბით, გლანეებით, ცხენებით და აქლემე-
ბით, სრულებით აიტაცა და წაიღო. წაი-
ღო და წაიღო...

შაპი — (გაოგნებული) წაიღო?!

კარისკაცები — წაიღო?! (კარისკაცები
მისტრიკურმა შიშმა შეიპყრო).

შაპი — (სასოწარკვეთით) წაიღო?!

კარისკაცები — წაიღო?! (უეცრად გა-
მოერკვნენ და აღშფოთდნენ).

შაპი — (მწერალად, გამეხებით) წაი-
ღო?!

კარისკაცები — (მუქარით) წაიღო,
არა?!

უფლისწული — (გულუბრყვილოდ) წა-
იღო და წაიღო...

შაპი — (ღრიალებს) ეგ რაღა ტყუი-
ლია, დაჯერება არ შეიძლება, რა სათქმე-
ლია, შე უტყინო, მაგისთანა ტყუილი.
მთელი ჩემი სასახლე და მისი ვეზირები
ერთმა ფრინველმა წაიღოს?! მომწყდი
თავიდან შე... შე... ასი არგანი მაგას!

და ამ სცენას მოსდევდა სიცრუის თე-
მის კადანსური გადაწყვეტა — უფლისწუ-
ლი აღიარებდა, რომ ვერ ჩაწვდა სიცრუ-
ის მნიშვნელობას, ხოლო აღმზრდელი შთა-
ავონებდა მას, რომ სიცრუე სიბრძნის ერ-
თი უმთავრესი დარგთაგანია, რომელიც
უნდა შეისწავლო მხოლოდ იმიტომ, რომ
შემდგომში იგი უარყო.

„ბერიკაცი — ყრმაო.

უფლისწული — რა-ო?

ბერიკაცი — სადა ხარ?

უფლისწული — ჭურში ვხივარ.

ბერიკაცი — მანდ რა გინდა?

უფლისწული — ვეძებ.

ბერიკაცი — რას ეძებ?

უფლისწული — სიმართლეს.

ბერიკაცი — იპოვნე?

უფლისწული — ვიპოვნე.

ბერიკაცი — რა სიმართლე.

უფლისწული — ერთი კაცი ტყუილს
რომ ამბობს, ტყუილი ჰქვია, ორი კაცი
ტყუილს რომ ამბობს, მართალი ჰქვია.

ბერიკაცი — კიდევ?

უფლისწული — კიდევ ის, რომ ქვეყა-
ნა სიცრუეზეა აგებული“.

უფლისწულის ამ სიტყვებს მოსდევდა
აპარტე:

„ბერიკაცი — ამან ჯერ ვერ გაიგო
რამე მდგომარეობს სიბრძნე სიცრუისა“.

სცენის ლიუკში ჩამძვარალი უფლისწუ-
ლი მართლაც ჭურში მჯდომარეს მიავა-
და და თავს მხოლოდ ბოლო სიტყვებზე
ამოპყოფდა. საკვანძო მნიშვნელობის სცე-
ნის ასეთი გათამაშება, ირონიულ ელფერს
სძენდა უმნიშვნელოვანეს სიტყვებს.

ამ დიალოგს ორგანულად ერწყმოდა
ძროხის თხად შესყიდვის ამბავი, რომელ-
საც შესანიშნავად გაითამაშებდნენ კახი
კავსაძე — გლეხი და ნოდარ ფირანიშვი-
ლი — ყადი. განსაკუთრებით თავშესაქ-
ცევი და სასიერო იყო სცენა, რომელშიც
კავსაძე-გლეხი ყადს ქალად, მზევიან-
რად მოაჩვენებს თავს, წამოსასხამში გა-
ხვეული თავისი ვეება ფიგურით, ცეკ-
ვითა და რონიით აუეღ-ჩაუვლის ყადის
სახლს. ამასთანავე, თავის ცეკვა-რონის,
თავისსავე ბევრით-მუსიკალურ თან-
ხლებასაც დაურთავს. ხოლო შემდგომ,
უკვე შინ შეპატიჟებულ ვენებააშლილ,
ალტაცებულ და გაბრიყვებულ ყადს ძრო-
ხის კუდზე ჩამოუგდებს საუბარს. იმედ-
გაცრუებული, სასოწარკვეთილი, მაგრამ
ბედს შერიგებული ფირანიშვილი-ყა-
დი, საქმიანად ეკითხებოდა ძროხის კუ-
დით შეიარაღებულ კავსაძე-გლეხს:
„ისა ხარ?“ და კავსაძე-გლეხი, უკვე
თავისი ბანით პასუხობდა: „ისა ვარ“.

სცენების ცვლა სპექტაკლში ელვისებუ-
რი სისწრაფით ხორციელდებოდა. სახელ-
დასქელოდ იქმნებოდა ეპიზოდი, თამაშ-
დებოდა სხვადასხვა „გასაღებში“, გამოი-
ყვანებოდა მორალი და ახლა ახალი, მო-
მდევნო სცენის გათამაშება იწყებოდა.

ბუნებრივია, სცენების ასეთი კადრული ცვლა შესაბამის სცენოგრაფიულ ხერხს მოითხოვდა, და ასეთი ხერხი ნაპოვნი იქნა. პირველად რუსთაველის თეატრში, სწორედ ამ სპექტაკლში იქნა გამოყენებული კინეტიკური ანუ მოძრავი სცენოგრაფია. ორღობე, ჭა, ბაზარი, ყადის სახლი, სასამართლო, შაჰის სასახლე, ფარდაგები — ყოველივე ეს პერსონაჟებს თავად შემოჰქონდათ და სცენის დასრულების შემდგომ, თავადვე უკან გაჰქონდათ. უდიდესი როლი ჰქონდა მნიშვნეული სინათლის პარტიტურასაც. სხვადასხვა დანიშნულებით გამოიყენებოდა სოფიტებიც, რამპაც და პროექტორებიც. ასევე, ფუნქციურად იცვლებოდა პანოს განათებაც. ყოველივე ეს ანტიილუსორული თეატრის პრინციპებს ეყრდნობოდა და სრულიად ბუნებრივად წარმოშობდა გაუცხოების ეფექტს.

რუსთაველის თეატრის ისტორიაში ეს იყო პირველი და უკვე ბევრის მაუწყებელი გარღვევა ტრადიციის კანონიკური რკალისა. ეს იყო პირველი სპექტაკლი, სადაც სრულიად დაუფარავად სცენოგრაფია ეყრდნობოდა არა ავტორს, არამედ რეჟისორს.

თვით კულისებშიც კი აღარ წარმოადგენდა მსახიობების თავშესაფარს. იგი თითქოს საიდუმლო ლაბირინთი იყო, სადაც შემსრულებლები ჩაიკარგებოდნენ და მერე, უცერად, ახალ იპოსტასში აღვლენილნი, კვლავ მოველინებოდნენ სცენურ მოედანს. და თავად ეს სცენური მოედანიც თითქოს გზაგასაყარი იყო, რომლის აქეთ-იქით უამრავ ბილიკებს, მინდვრებს, მთებს და უფსკრულებს მოყვარათ თავი.

სპექტაკლის გროტესკულ შრეს ამჟღავნებდა ნაციონალური ნიღბების გამოყენება. სწორედ ნიღბების წყალობით იგი უშუალოდ უკავშირდებოდა ბერიკაომას. სწორედ ნაციონალური ნიღბები ქმნიდნენ სპეციფიკურ დისტანციას მსახიობსა და პერსონაჟს შორის, რაც აპარტით მთავრდებოდა და უთუოდ მოვაგონებდა ბრესტ-ლისკატორის ძიებებს „ღია თეატრის“ სფეროში.

ასეთივე „ბერიკული“ იყო პერსონაჟთა ჩაცმულობაც. მასში შეტანილი იყო ნა-

ციონალური შტრიხები, ხოლო ფერთა პარმონიაში დაცული იყო ეროვნული კოლორიტი. ამასთანავე, ყოველივე ეს ვემდებარებოდა მკაფიოდ მონიშნულ სტილიზაციას. ჩვენში წარმომოხილი ასოციაცია ბრესტ-ლისკატორის „ღია თეატრთან“, შემთხვევითობას როდი მიეწერება. 60-იანი წლების რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ძიებანი მიმდინარეობდა სწორედ ბრესტის „ეპიკური თეატრის“ ეგვიდით და უკვე ამ მიმართულებით მოაოვებულიც ჰქონდა უდიდესი წარმატება სპექტაკლ „ჭინჭრაქას“ სახით.

და აი, სპექტაკლში „სიბრძნე სიცრუისა“, რუსთაველის თეატრი თავად შექმნის თავის ბრესტს, შეიძლება ითქვას, ბრესტზე უფრო უბრესტესს, რომლის ფესვები ღრმად იქნება გადგმული ქართულ საკულტო-მისტერიალურ წარმოდგენებში, რომელთაგან უმთავრესი — ბერიკაობა, გადაიქცევა იმ საფუძვლად, რომელზეც შემდგომში აიგება სრულიად ინდივიდუალური თეატრალური სამყარო.

იგავების ციკლს ორგანულად მოჰყვებოდა სპექტაკლის ფილოსოფიური შრისათვის ასევე საკანძო მნიშვნელობის სცენა, ყრუთა გაბასება, რომელიც აშკარად გაგლენთილი იყო აბსურდის თეატრის სულისკვეთებით. აქაც გასაკვირი არაფერია, 60-იან წლებში უკვე კარგად ვიცნობდით იონესკოს და ბეკეტის შემოქმედებას. ამასთანავე, ეს არ იყო აბსურდისტიკის შემოქმედებითი ხელწერის ბრმა კალკირება. იგი ორგანულად გამომდინარეობდა სპექტაკლის ზოგად ფილოსოფიური კონცეფციიდან და ამავე დროს ქმნიდა ხიდს ემპირიულ შრესა და იგავებს შორის.

„ყრუთა გაბასებაში“ განთავსებული იყო სპექტაკლის ერთი უმთავრესი სათქმელთაგანი — აზროვნებისა და მეტყველების მიუხედავად, ადამიანებს ერთმანეთის ძნელად ესმით და მათი ურთიერთობა მხოლოდ გაუგებრობაზეა დაფუძნებული. სწორედ ამიტომ, ადამიანს არ ძალუძს სინამდვილის ადეკვატური აღქმა. ასეთი აგნოსტიკური კონცეფციის გაცხადება,

იმ დროისათვის, მოქალაქეობრივი გმირობის ტოლფასი იყო.

ეს ეპიზოდი თამაშდებოდა სცენის შუაგულში. ყრუთა უმრავლესობა, ვიდრე რაიმეს გაარკვევდნენ, ერთმანეთს უახლოვდებოდნენ და ყურში ჩასძახოდნენ სათქმელს. არაადეკვატური პასუხი კიდევ უფრო კომიკურს ხდიდა აღნიშნულ ფრაგმენტს.

ჩვეულებრივ, საკვანძო მნიშვნელობის სცენებს, როგორც შენაკადები თან ახლდა ერთი, რაიმე სენტენციით გაქლენთილი ეპიზოდი, ზოგჯერ მცირე, ზოგჯერ მონზონდოვანი. ასეთ შენაკადურ სენტენციას შეიცავდა ეპიზოდი, რომელშიც ძმებს, ღამით, ერთმანეთისგან დაფარულად, ერთმანეთის ბედელში ხორბალი შეაქვთ. „სამადლო საქმე მალვით სჯობია!“ აი, რა შეადგენდა ამ ეპიზოდის შორალს:

„უფლისწული — ღამით, მალვით რომ არ ირბინოთ, ცხადად მიეცით ერთმანეთს, რა...“

II ძმა — რას ამბობ... კაცის გული ვიწროა, განაყოფი — განაყოფის ქიშარუნდა იყოს. ცხადად სიკეთეს როგორ იხამ? სამადლო საქმე მალვით სჯობია. კაცმა შენზე ამაგი საქვეყნოდ რომ გაიღოს, ძმაც რომ იყოს, გეწყინება“.

იგავურობის გამო, ბევრი სხვა, იმ დროისათვის მიუღებელი სენტენციაც გადაურჩა ცენზურის „მსახერხალ ხელს“ და ნიჰილიზმად არ „მოინათლა“. ასეთად შეიძლება ჩათვლილიყო ანტაგონისტურად გამოშვებული სენტენცია „კარგისთვის კარგი არავის უქმნია“, რომლის აგრესიულობას კიდევ უფრო ამძაფრებდა რეფრენი — „მოუჭირე გველო“, რაც ზეაღმავალი ინტონაციით წარმოითქმებოდა.

ამასთანავე, სენტენციას წინ უსწრებდა შეძახილი — „რას სჩადი, უმადურო, სიკვდილს გადაგარჩინე“.

„მოუჭირე გველოს“ წარმოთქვამდნენ ისინი, ვისაც წარსულში სიკეთეზე სიკეთით არ უპასუხეს. მაგრამ მართლაც მოულოდნელი და რამდენადმე არაადამიანურად სასტიკი იყო ამ სცენის ფინალი. მულა გადაარჩენს გლეხს, გველს გამოიტყუებს და მოკლავს. გლეხს მოეწონება მე-

ლას ბეწვი და მას შუბს მიუღლებს. მელას შეძახილზე „რას სჩადი, უმადურო, სიკვდილს გადაგარჩინე“ — უმადურო, ზირი ერთად პასუხობდა — „კარგისათვის კარგი ვის უქმნიაო“.

და აი, დაღლილი, ცხოვრების თავბრუდამხვევი პერიპეტეიებით გასავათებული უფლისწული ბრუნდება სასახლეში. მუსიკალური ფონი მკვეთრად სტილიზებული ნაცვლად, მონუმენტური ხდებოდა. ასლებურად ნათებოდა პანო.

შესახედად შესაბრალოსი, ფიზიკური განადგურების პირას მდგომი, დაღლილი, მაგრამ რაღაც არამპევენიური რწმენით განმსჭვალული უფლისწულის გარეგნული იერი, საბაბს უქმნის ვეზირებს, შური იძიონ აღმზრდელზე. და აი, გაისმოდა სიტყვები:

„I ვეზირი — ამისთანად მეფის ძის აღზრდა ვის უნახავს, ან ვის სძენია?“

II ვეზირი — შიშლით დაბნედილა.

III ვეზირი — ფეხზე დგომით ტყრფნი დახეთქვია! უცხენ-უეტლოდ ფეხშიშველი დაეხეტება!

IV ვეზირი — შეუპყრიათ, ასი არგანი უკრავს — რა ბრალი მქონდა?!“ და მეფის მრისხანების პასუხად, გაისმოდა აღმზრდელის სიტყვებიც:

„აღმზრდელი — მეფეო, ყოველთა გლახაკთა, უღონოთა და მდბალთა ჳირნი მისწავლებია... ავსა და ცუდსა საქმეს ბოლო მოკლე და საწყენი აქვს, და კარგსა და სამადლოსა, დაუღვეელი უკუნისამდე“...

აღმზრდელის პასუხით კვლავაც მოჯადოებული მეფე ხედება, რომ მისმა ძემ, უფლისწულმა, მართლაც გაიარა გზა აღამიანური მარტვილობისა, მართლაცდა შეიცნო სიქველე სიმართლისა, მართლაც შეიმეცნა სიბრძნე სიკრუსისა. იგი მზადაა დასაჩუქროს, დააწინაუროს, დაამწყალობოს აღმზრდელი. მაგრამ უცნობი ისევე უჩუმრად ქრება, როგორც თავის დროზე მოველინა მეფის კარს.

დასასრულ, უკვე ამკარა ფარსში გადაზრდილი სპექტაკლი, კვლავაც კრებდა უკვე ბერიკებად გადაქცეულ პერსონალებს. ტრაგედიისა და კომედიის ნიღბებით აღჭურვილნი, ბერიკები აჯამებდნენ

ყოველივე იმას, რაც სპექტაკლში გათამაშდა, ოღონდ მოტირლები ჰესიმისტურად, მოცინრები ოპტიმისტურად:

„მტირალი კაცი — ხომ დიდია ეს ქვეყანა?

დანარჩენი მოტირალები — ხომ დიდია?

უფლისწული — დიას, დიდია.

მოტირალი კაცი — და რა ხანმოკლეა, არა? ადამიანი რამდენს წვლობს, რამდენს ცდილობს, რამდენს აშენებს, მოდის სეტყვა, მოდის ქარი, მოდის ომი. ადამიანი ისევ ცდილობს, ისევ აშენებს, ისევ და ისევ, ისევ და ისევ...

მოტირალები — ისევ და ისევ.

მოცინარი კაცი — ხომ დიდია ეს ქვეყანა?

უფლისწული — დიას, დიდია...

მოცინარი — და რა ხანმოკლეა, არა?

უფლისწული — მერე... რა?

მოცინარი კაცი — ადამიანი რამდენს წვლობს, რამდენს ცდილობს, რამდენს აშენებს. მოდის სეტყვა, მოდის ქარი, მოდის ომი, ადამიანი ისევ ცდილობს, ისევ აშენებს, ისევ და ისევ... ისევ და ისევ...

მოცინარები — ისევ და ისევ... ისევ და ისევ...

უფლისწული — ეპეჰეი! დიას, გავიარე გზა სიხარბისა და მხვეჭელობის, გავიარე გზა სისულელის და მლიქვნელობის, გავიარე გზა სინანულისა და უბედობის, გავიარე გზა სიძულვილისა და მტრობის... სირცხვილიც ვნახე, სიკვდილიც... სიკეთის ფასიც გავიგე... მინდა გავინაწილო ჩემი საუნჯე... ჩემო მიწაო... მიიღე ჩემი მოწყალება, ჩემი სიყვარული მიიღე... დამბადებელიცა შენი კურთხეულ არს, სვემცა შენი ბედნიერ ამალღებულ არს, სახელიმცა შენი ნუ დაიღვეს!“

და აქ გაისმოდა აღმზრდელის ხმა: „დაიბადა!“ რასაც მოჰყვებოდა მოტირალთა და მოცინართა გუნდის ამოძახილი — „ადამიანი დაიბადა!“

ასეთი ამალღებული, ჰუმანისტური თრთოლევით აღსაყეს სიტყვებით მთავრდებოდა სპექტაკლი. და ეს სატირულ-გროტესკული, ფარსულ-ბურლესკური წარმოდგენა, ფინალის წყალობით, გადაიქცეოდა წმინდა წყლის მორალიტედ. რაც

სასეზებით შეესაბამებოდა სულხან-სანაორბელიანის შემოქმედებით სულიწველით თებას.

კვლავ და კვლავ პირველად რუსთაველისი თეატრის ისტორიაში, მსახიობები განასახიერებდნენ რამდენიმე პერსონაჟს, რაც თავისთავად კარნახობდა მათ შესრულების პირობებს — მათ კი არ უნდა განეცადათ, უნდა აესახათ თავისი გმირი ეს გმირი კი, უეჭველად უნდა ყოფილიყო გროტესკული, არქეტიპული და, ამასთანავე, მაქსიმალურად ეროვნული.

ძალიან ხშირად, პერსონაჟები პირდაპირ ქართული ეთნოსიდან ან ეპოსიდან მოვლენილებს ჩამოჰკავდნენ.

მაგრამ ზემოთქმულის მიუხედავად, მოხდა ისე, რომ მსახიობების მიერ ნათამაშევი რამდენიმე როლიდან, ერთი მათგანი განსაკუთრებით გვაძახსოვრდებოდა.

ნოდარ ფირანიშვილმა შექმნა მოგზაურის, ყადის, შაჰის კარისკაცის, ყრუს, გუშაგის სახეები, მაგრამ იგი უთუოდ გვამახსოვრდებოდა როგორც ყადი.

გოგი ხარაბაძემ წარმოგვიდგინა მეორე ვეზირი, დალაქი, ვაჭარი, მეომარი, მოსამართლე, დასამახსოვრებელი კი უეჭველად: დალაქი იყო.

რეზო ჩხეიძის ექვსი როლიდან — მესამე ვეზირი, შაჰი, აქიმი, ყრუ, ყასაბი, ჭლახკი — უთუოდ შაჰი იყო მსახიობის გამარჯვება.

იზა გიგოშვილმა გამოიყენა ასაკობრივი და სიტუაციური მსგავსება და მოახერხა გაემთლიანებია სულელი ნანოს და მწვანეკაბიანი გოგონას ჰიპოსტასი და სპექტაკლის მისტიკურ შრეს ერთპიროვნულად დაეუფლა.

გოგი ჭიჭინაძის ოთხი როლიდან — მოგზაური, ყასაბი, ყრუ, ბრმა — მხოლოდ ბრმა ახდენდა ღრმა შთაბეჭდილებას.

გოგი ქავთარაძის სამი როლიდან — ბერიკაცი, მოქალაქე, ვეზირი — რელიეფურობით ბერიკაცი ანუ აღმზრდელი გამოიჩნეოდა.

მზია მალაყელიძის სოფლელი გოგონა და წერო, თითქმის თანაბარი ძალით იყო წარმოსახული, მაგრამ მისი წერო დღემდე დაუვიწყარია.

დათო პაპუაშვილის მეღამე, უთუოდ გა-
დაფარა მის მიერვე შესრულებული ყმაწ-
ვილი და ყადის მსახური.

ნანა ფაჩუაშვილის დედოფალსა და სო-
ფლის გოგონას შორის, უთუოდ სოფლის
გოგონას ჰქონდა უპირატესობა.

მერაბ თავაძემაც თანაბარი ძალით გა-
ნასახიერა მეფე და მამალი. მაგრამ მამა-
ლი, რა თქმა უნდა, უფრო შეეხამებოდა
სპექტაკლის „თამაშის წესს“.

კახი კავსაძის მიერ შექმნილი როლე-
ბი — გლეხი — იგივე მწვეინარი, ყმაწ-
ვილი, მოცინარი, გვსზღავდნენ სიმსუ-
ბუქით და ტემპერამენტით. მაგრამ გლე-
ხი, შემდგომში მწვეინარი, სპექტაკლის
ცალკეულ პლასტად იქცა.

ცხადია, აქედან ჩვენც შეგვიძლია გა-
მოვიყვანოთ შორალი, რაც, უთუოდ, სპე-
ქტაკლის დამდგმელთათვისაც კარგად
იყო ცნობილი, რომ იერსახე მხოლოდ მა-
შინ გვაშინებდა თვის, თუკი იგი არა
მარტო წარმოსახული, არამედ ნაგრძნო-
ბიც არის მსახიობის მიერ.

მაგრამ სპექტაკლის მსგავსება იდეათა
დრამასთან, თავისთავად გამოიქცავედა
აქცენტს სამსახიობო შესრულებაზე. ამ-
გვარი მსხვერპლშეწირვის გარეშე ასეთი
წარმოდგენა ვერ შეიქმნებოდა. იგი არატ-
რადიციულად გამოიყურებოდა არა მარ-
ტო მრავალროლიანობის, კინეტიკური
სცენოგრაფიის, ატონალური მუსიკის,
გროტესკული პლასტიკის გამო; არა მარ-
ტო იმით, რომ იგი მართლაცდა ბერიკა-
ობა იყო და არა სპექტაკლი, ამ ცნების
ტრადიციული გაგებით; არამედ პირველ-
ყოვლისა იმით, რომ თავად დადგმის
პროცესი აბსოლუტურად განსხვავდებო-
და რუსთაველის თეატრის სადადგმო
ტრადიციებისაგან. სპექტაკლს ერთი პი-
როვნება — რეჟისორი კი არა, თავად თე-
ატრი ღვაძდა, მთელი დასი, რეჟისორების
კორპუსი, სხვადასხვა შემოქმედებითი სა-
ამქრობები, ადმინისტრაციული ნაწილის
ჩათვლით. ბუნებრივია, პირველი სმა ნა-
ნა ხატისკაცს ეკუთვნოდა, როგორც იდე-
ის ავტორს და სულისჩამდგმელს. მის
შემდგომ, განკარგულების უფლებით სარ-
გებლობდა თენგიზ მიალაშვილი, რო-
გორც მთელი პროცესის თანამშავერი და

თანადამდგმელი. ხოლო შორიდან, თით-
ქოსდა უხილავი დირიჟორის ფუნქციებს
ასრულებსო, დადგმასთან დაკავშირებულ
მოვლენებს უდიდესი გულისყურით თვალს
ადევნებდა არჩილ ჩხარტიშვილი. ეს სპექ-
ტაკლი ჩვეულებრივად არ იდგმებოდა.
მისი დადგმით თეატრი მოშავლის შემოქ-
მედებით პროგრამას სახავდა.

შედგავდ კი, კვლავაც პირველად რუს-
თაველის თეატრის ისტორიაში, მსახიო-
ბები თამაშობდნენ არა ცალკეულ პერსო-
ნაჟებს, არამედ მთლიანად სპექტაკლს.

შემდგომში, თამაშის ეს წესი განხორ-
ცილდება ისეთ სახელგანთქმულ სპექტა-
კლებში, როგორცაა „ყვარყვარე“ და
„კავკასიური ცარცის წრე“.

და მინც, ყოველივეს თავი და თავი,
სპექტაკლის ჩამსახველი და, თუ გნებავთ,
მისი დედაბოძი, რა თქმა უნდა, ნანა ხა-
ტისკაცი იყო. მისმა შთაგონებამ შექმნა
პიესა „უსახელო უფლისწული“ და სპექ-
ტაკლიც, ძირითადად, მისივე ძალისხმევით
განხორციელდა.

ახლა ერთ საჩოთირო საკითხსაც უნდა
გადავწვდეთ.

იყო თუ არა პიესა „უსახელო უფლის-
წული“ ინსცენირება სულხან-საბა ორბე-
ლიანის წიგნისა „სიბრძნე-სიცრუისა“?

არა, არ იყო.

ჰქონდათ თუ არა, „უსახელო უფლის-
წულის“ პერსონაჟებს რამე საერთო სულ-
ხან-საბას წიგნის პერსონაჟებთან?

არა, აჰ ჰქონდათ.

ემთხვეოდა თუ არა, „უსახელო უფლის-
წულის“ ძირითადი სათქმელი სულხან-
საბას იგავების წიგნის ძირითად კონცეფ-
ციას?

არა, არ ემთხვეოდა.

სულხან-საბა ორბელიანმა იგავების
წიგნი ისე შექმნა, რომ ნაწარმოების მხა-
ტრულ კომპოზიციაზე ყურადღება არ
გაუშვავილებია. მისთვის მთავარი თავად
იგავ-არაკები იყო. ამას მოწმობს ის ფაქ-
ტი, რომ თუმც მეფისწულის აღზრდა სი-
უქეტური განვითარების უმთავრეს საყრ-
დენს წარმოადგენს, წიგნში არ არის
თქმული, რით დამთავრდა რუქას, ლეო-
ნის, სედრაქის, ჯუმბერის, ვაზირის, მე-

ფის და სხვათა დავა. ასეთი „Non finito“ ნანა ხატისკაცმა არ გაიზიარა.

ასევე სრულიად სხვაა „სიბრძნე-სიცრუის“ ფაბულა. ფინეზ მეფე, ისევე როგორც მეფე „უსახელო უფლისწულში“, შეჭირვებულია უშვილობით. გამოხდა ხანი, მეფეს მიეცა უმშვენიერესი ვაჟი და მას სახელად ჯუმბერი დაარქვა.

მეფემ ჯუმბერი აღსაზრდელად ახალგაზრდა ბრძენს, ლეონს მიაბარა, რამაც რუქაში შური აღძრა. რუქას შური, მომავალში, ლეონთან მწვავე დაპირისპირების საბაზი გახდება და, ფაქტობრივად, მათი კამათი აღსაზრდელის წვრთნის საშუალებებზე, შეადგენს კიდევ ნაწარმოების მხატვრულ ღერძს.

როგორც დავინახეთ, „უსახელო უფლისწულში“ მეფის ვაჟის აღზრდელად უცნობი ბრძენი ინიშნება. ამასთანავე, მას კონკრეტული ოპონენტი არ ჰყავს, თუმცა კი, მთელი სასახლის კარი კრიჭაში უდგას.

ფინეზმა ვაჟს ჯუმბერი დაარქვა. „უსახელო უფლისწულში“ კი სწორედ სახელის ძიება და შემდგომში მისი პოვნაა მთავარი სიუჟეტური კვანძი.

„უსახელო უფლისწული“, განსხვავებით „სიბრძნე-სიცრუის“ წიგნისაგან, კომპოზიციურად მყარად შეკრული ნაწარმოებია.

ამრიგად, ნანა ხატისკაცმა შექმნა ამსოლუტურად ორიგინალური დრამატურგიული ოპუსი, და თუ მასში ზოგიერთი ეპიზოდი იგავ-არაკების სახით ნასესხებია სულხან-საბასაგან, ეს არსებითად, ვითარებას არ ცვლის. იგავ-არაკების ფაბულის ასეთი დასესხება ცნობილი ფაქტია ლიტერატურის ამ ჟანრის ისტორიაში. იგავების მთარული სიუჟეტები მოგზაურობენ ეზოებიდან ფედრუსში, ფედრუსიდან ლაფონტენში, ლაფონტენიდან სუმაროკოვსა და კრილოვში. ევროპელთა ურთიერთგავლენაზე რომ არაფერი ვთქვათ, თვით ევროპიდან საკმაოზე მეტად დამორბეულ ინდოეთში, პანჩატანტრამ რაღაც სასწაულის წყალობით, იგავებში გაიმორა ევროპის მთარული ფაბულები... სწორედ ამიტომ, იგავ-არაკე-

ბში მთავარია არა სიუჟეტი, არამედ მათი ინტერპრეტაცია.

ამ თვალსაზრისითაც, ნანა ხატისკაცმა სრულიად ახალი შინაარსით ააქლერა სულხან-საბას ცნობილი იგავები.

მაშ, თუ ასეა, რატომ გაქრა ნანა ხატისკაცის ავტორობა პიესის სახელწოდებასთან ერთად და აფიშაზე რატომ ფიგურირებდა მხოლოდ სულხან-საბა ორბელიანის სახელი და მისი ნაწარმოების სათაური?

ასეთ ნაბიჯს თეატრის მხრიდან რამდენიმე გამართლება ჰქონდა: პირველი ის, რომ თეატრს დასჭირდა სულხან-საბა ორბელიანი როგორც ეპოქალური პერსონაჟი; მეორე ის, რომ „სიბრძნე-სიცრუის წიგნს“ უდიდეს პატივს მიაგებს ქართველი ერი. სწორედ აქედან გამომდინარე, გიორგი ლეონიძემ ამ წიგნს ქართველი ერის სულიერი ცხოვრების კატეხიზმო უწოდა. და მართლაც, თითქოს ეზოთერიკული სამყაროდან ამოზრდილი, სპექტაკლში მუდმივად რიალებდა სულხან-საბას სული, მისი სამწერლო ევრეგორი; და მესამე, სულხან-საბას პიესის ავტორად გამოცხადება, დროის კონიუნქტურით იყო ნაკარანახევი. არსებულ იდეოლოგიასთან მწვავე დაპირისპირება მიეწერებოდა სულხან-საბა ორბელიანს და არა სპექტაკლის ავტორებს.

დაბოლოს, სულხან-საბა, როგორც ეპოქალური პერსონაჟი თეატრს დასჭირდა სპექტაკლისთვის ეროვნული, სახალხო სახილველის იერის მისანიჭებლად. და თეატრის საიდუმლო ჩანაფიქრმა გაამართლა კიდევ. სპექტაკლმა გაიჟღერა როგორც კლასიკური ნაწარმოების თამამმა მოდიფიკაციამ.

წინამდებარე წერილში არაერთხელ აღვნიშნეთ წარმოდგენაში გამოყენებული მხატვრული ხერხების პირველობა. და რაკი ყოველმა მათგანმა შემდგომში განვითარება ჰპოვა, ეს იმაზე მეტყველებს, რომ „სიბრძნე სიცრუისა“ რუსთაველის თეატრში, თავად იყო ეპოქალური სპექტაკლი. მისი ექო ჩვენს დღეებამდე აღწევს და უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუნდაც ევრეგორის სახით, მომავალშიც მიაწვდენს თავის სწას ახალ თაობებს.

სამყარო თეატრალის თვალით*

ნოდარ გურაბანიძე

მარი არა ჩანს...

კინორეჟისორ ვისკონტიზე მოგვითხრობენ, რომ, როცა იგი ქმნიდა თავის ცნობილ ფილმს „ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში“ — ერთი ეპიზოდის გადაღებისას ძალიან განერვიულდა. არისტოკრატის ბინაში მიმდინარე სცენის კადრებით ძალიან უკმაყოფილო იყო. რამდენიმე დუბლი გადაიღო, მაგრამ სულ რაღაც „აკლდა“ კადრს. ბოლოს, როგორც იქნა, მიხვდა თუ სახელდობრ რა „აკლდა“ მას, როგორც ხელოვანსა და პიროვნებას — არისტოკრატიულ წრეში აღზრდილ ამ მამაკაცს. დიდგვაროვანი ვისკონტების შთამომავალი, ეს ჭეშმარიტად რაფინირებული არისტოკრატი, რომელსაც სისხლში და ხორცში ჰქონდა გამჟღარო მალალი საზოგადოების ცხოვრების ატმოსფერო, „ვერ იღებდა“ არისტოკრატთა ცხოვრების ერთ ეპიზოდს, რადგან მთელი არსებით ვერ გრძნობდა იქ გამეფებულ ატმოსფეროს. ბოლოს მიხვდა, რომ ამ ატმოსფეროს შესაქმნელად მას აკლდა საგვარეულო ოჯახებისათვის დამახასიათებელი სურნელება. მრავალფეროვანი კომპოზიციის შემცველი ნელსაცხებელი შოიტანეს თანაშემწეებმა და ვიდრე რეჟისორის „ადმგზნები“ სურნელებით არ აავსეს მთელი ინტერიერი, მანამდე ვერ შესძლო გადაღების დამთავრება.

რასაკვირველია, ეს „სურნელი“ ფილმში არ იგრძნობოდა, მაგრამ იგი უმნიშვნელოვანესი იყო თვით რეჟისორისათვის, როგორც მისი შემოქმედების იმპულსი.

განუმეორებელი ბალერინა გალინა ულანოვა (ვლადიმერ ვასილევსი მას „ახალგაზრდა ბოტინელის მარადიულ ქალწულს“ უწოდებს) თავის მოგონებებში წერს: „თუ ცეკვა ბაღში მიწვევა, აუცილებლად უნდა მცოდნოდა თუ რა ხეები, ბუჩქები თუ ყვავილები ხარობდნენ იქ. ცეკვის დროს, წარმოიდგინეთ, მე ვგრძნობდი ამ ყვავილების არომატს“. როგორც ჩანს, დეკორაცია ულანოვასათვის იყო ცოცხალი ბუნება, რომელიც მასთან ერთად სუნთქავდა. ამიტომ უწოდებს მას მაია პლისეცკაია „ყველაზე ესთეტიურ ბალერინას“.

* გაგრძელება.

მართლაც, კლასიკური ცეკვის ეს „ბელკანტო“ შეუდარებელი იყო არა მხოლოდ ტექნიკის განსაკვირვებელი ვირტუოზობით, არამედ სულის უმცირეს ფიბრებამდე გმირის განცდების ცხოვრებით. კვლავ მოუხმობ მაია პლის-ეცკაიას: „უიზელში“ ულანოვა მიუწვდომელი იყო. შეშლილობის სცენაში ყველანი ამქვეყნიურ მკრთალ-მოლოურჯო შუქში ვიყავით გახვეულნი. მაგრამ, მაინც, ყველანი ისევ ცოცხალ არსებებად ვრჩებოდით. მხოლოდ ულანოვა იყო ნამდვილად გარდაცვლილი. მეორე მოქმედებაში, იგი იყო აბსოლუტურად უწონო და უზორცო, ვკონებ გამჭვირვალეც კი. ეს, მართლაც, აჩრდილის ცეკვა იყო. მე, მირტას როლის შემსრულებელი, ვგრძნობდი, რომ სცენაზე იმქვეყნიური არსება ცეკვავდა. არა, ეს ნამდვილი მოლანდება იყო“.

შემოქმედთა ბუნების საიდუმლო ჩვენთვის გაუგებარ მრავალ უცნაურობას იტევს. თუმცა ის, რაც შევიტყვე ვისკონტიზე და ულანოვაზე, წესით, მაინც-დამაინც არ უნდა გამკვირვებოდა: საკაეშირო ჟურნალ „ტეატრის“ დაკვეთით ეწერდი სტატიას „სერგო ზაქარიაძე ფიროსმანის როლში“. მრავალგზის შევხვდი ბ-ნ სერგოს. ერთ-ერთ ასეთ შეხვედრაზე (ვაკის პარკის ღია რესტორანში ჩვენ ორნი ვუსხედით მაგიდას) მან მითხრა — „სანამ ჩემი გმირის სხეულის სუნს არ ვიგრძნობ და მის ხმას არ გავიგონებ, მანამდე ნებისმიერი როლი ჩემთვის მხოლოდ ცარიელი ტექსტია“. ბოლოს კი სულ მთლად გამაოგნებელი რამ მითხრა: „საერთოდ კი, პირველად როლს ყურის ბიბლიოგებით ვგრძნობო“.

რამაზ ჩხიკვაძის „უცნოურობათაგან“ — ერთი ასეთია. სპექტაკლის დაწყებამდე, კულისეუმში მდგარი და თავის გამოსვლის მომლოდინე, როლის პირველ სიტყვებს კი არ იმეორებს, არამედ ოპერის სოლისტივით უცნაურ სიტყვებს გაიმღერებს ხოლმე. მაგრამ ხმას კი არ ავარჯიშებს, არამედ როლის ინტონაციას იხსენებს, ამ ინტონაციას უსმენს.

როგორც ჩანს, ზმირად ასეთი „წვრილმანები“, რომლებიც ჩვენთვის უცნობია და კაცმა რომ თქვას, არცაა საჭირო, რომ ვიცოდეთ, დიდ როლს თამაშობენ შემოქმედებითი ძიების პროცესში.

იეროგლიფის ილუვალეა

იაპონელი და ჩინელი ქალების განსაკუთრებული ვრაციის მიმართ მრავალგზის გამოუჩენიათ ყურადღება ძველ და ახალ მოგზაურებს, მწერლებსა თუ მხატვრებს.

ჩინეთში ქართული კულტურის მოღვაწეთა მცირე ჯგუფის (ხელმძღვანელი ბ-ნი ვალერი ასათიანი) ოფიციალური ვიზიტისას, მეც ვერ ავციდი საოცრად პლასტიური ჩინელი ქალების მოძრაობათაგან მოგვირდ ესთეტიკურ სიამოვნებას. უპირველესად, ჩემი ყურადღება მიიპყრო მათი ხელის მტკნების უჩვეულოდ მოქნილმა, ნატიფმა და, ვიტყვოდი, ჭეშმარიტად არტისტულმა მოძრაობამ. ხელის ეს ვირტუოზობა, უეჭველია, სათავეს იღებს ჩინური იეროგლიფების წერის (თუ ხატვის?) ტრადიციიდან. გაოცებული ვადევნებდი თვალს იეროგლიფების ურთულესი ზეულების გამოყვანის პროცესს. თითოეული იეროგლიფი არა მარტო კალიგრაფის მტკიცე ხელს საჭიროებს, არამედ არტისტულად გაწაფულსაც, რადგან ყოველი დამოუკიდებელი იეროგლიფი პატარა არქიტექტურული შედეგია და მის შექმნაში მონაწილეობს არა მხოლოდ ხელი, არამედ მთელი სხეული (შემთხვევითი არ არის, რომ ჩინეთში, ათასწლეულების მანძილზე იეროგლიფური დამწერლობა სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ სახეობად ითვლებოდა).

„პეკინის ოპერაში“ — ამ მუსიკალურად და პლასტიკურად უნიკალურ თეატრში, სადაც აქსესუარი მინიმუმამდეა დაყვანილი, სრულიად განსაკუთრებული როლი ენიჭება ხელის მტევენის მოძრაობას, რომლის მკვეთრი და მოწვევითი აბრისი სინქრონულად ერწყმის ოპერის მუსიკას, ერთგვარი „პლასტიკური სტოკატოი“ ამბავრებს მუსიკალურ ფრაზას (აქ აღარაფერს ვამბობ ჩინურ ცირკზე, რომელიც უნიკალურია თუნდაც, მხოლოდ პლასტიკის თვალსაზრისით). ხელის ეს პლასტიკა ქალის მთელ სხეულზე ვრცელდება და თავბრუდამხვევი ვიბრაციით აესებს მას. (თუ თვით სხეულის ვიბრაციის თრთოლვა ამოძრავებს ამ ხელს?). ხოლო თუ ეს ქალი გეიშაა, ანუ ბავშვობიდან შეუთვისებია მამაკაცის მონუსხვის ხელოვნება, მაშინ, იცოდეთ, რომ ყველა მისი მოძრაობა ცერემონიალური ეტიკეტით შეღამაზებული არარსებული ძაფებიდან უმტკიცეს ბადეს ქსოვს, და თუ იავოს სიტყვებს მოვიშველიებთ, „ამ ბადეში გაახვევს ყველას“. როგორც იაპონური კულტურის ბრწყინვალე მცოდნე ვსევოლოდ ოფინიკოვი შენიშნავდა თავის წიგნში „საკურას ტოტი“ — «Гейша — это искусница, искусница развлечь мужчин, причем не только умением петь и танцевать, но и своей образованностью».

საერთოდ ჩინური ხელოვნება, განსხვავებით, ვთქვათ, იაპონურისაგან, იდეალურად სრულყოფილი ფორმისაკენაა მიდრეკილი. მაგალითად, — ფაიფურის ღარნაკის სულ უმცირესი, ძლივს შესამჩნევი დეფორმაციაც კი, საშინელ წყუნად ითვლება, რადგან, ამ შემთხვევაში (მათი აზრით) „ღარნაკი ჰკარგავს ჩრდილს“. ამგვარ ესთეტიკაზე აღზრდილი ჩინელი ქალის მოძრაობა, თან თუ იგი პლასტიკურ ხელოვნებასაც არის დაუფლებული, უზადოა, ანუ იგი არ „ჰკარგავს ჩრდილს“. მათზე შეიძლება გავიმეოროთ ჩინელ კერამიკოსებზე ნათქვამი ფრაზა: „ისინი ქმნიდნენ ფაიფურს — ნეფრტიტით თეთრს, ქალაღღვით სალუქს, სარკესავით ელვარეს, ციმბალის დარად მჟღერს“. ასოციაციების უცნაური უკუსვლით, რუსთაველის თეატრის ღოჯის ბარიერი და მასზე დასვენებული თეთრი მკლავი დამიდგა თვალწინ. ეს იყო ჩვენი უნიჭიერესი მსახიობის ნინო კასრამის ხელი, რობერტ სტურუას სპექტაკლში „სენჯანელი კეთილი აღამიანი“. ღოჯას მინათებული ზინათლის სხივი მხოლოდ ამ ხელის თამაშს ანათებდა, ეს ამ როლის ერთგვარი „პრელუდია“ იყო. შემდეგ ღოჯიდან სცენაზე გადასული მსახიობი ხელების უნატიფესი მოძრაობით მთელი როლის პარტიტურას მიმზიდველი „მელოდიურობით“ აესებდა.

სხვათა შორის, „კავკასიური ცარცის წრისადმი“ მიძღვნილ მრავალ რეცენზიაში ზშირად აღუნიშნავთ, რომ რ. სტურუას ამ სპექტაკლში თვალსაჩინო აღმოსავლური თეატრის ელემენტებია. უჭკველია, უპირველესად აქ იგულისხმება გრუმეს, ამ „სოფლის მადონას“, ხელების მოძრაობის მთელი პლასტიკური გამა, რომელიც მშვენიერს ხდიდა საერთო სურათს და იგულისხმება აგრეთვე, „პეკინური ოპერისათვის“ დამახასიათებელი მუსიკისა და პლასტიკის ზუსტი სინქრონულობა.

საოცარი ისაა, რომ რ. სტურუა საერთოდ არაა ჩინეთში და იაპონიაში ნამყოფი და ვგონებ, არც „პეკინის ოპერა“ უნახავს. ეს უფრო მიეწერება უცნაური ასოციაციებისა და ხილვების სფეროს, რითაც ზშირად გვაოცებს ზოლმე ჩვენი რეჟისორი.

საქანელა

ვიქტორ ბერიოზკინი თავის მრავალმხრივ საყურადღებო წიგნში «Искусство сценографии мирового театра» (от истоков до середины XX века) წარმტაცად მოგვითხრობს (თუმც ნაშრომი წმინდა მეცნიერული ხასიათისაა) წინარე ისტორიის უძველეს რიტუალებზე და წეს-ჩვეულებებზეც. — ანთროპომორფული, ზომომორფული თუ ანთროპოზომორფული — განსხეულებულდენ მითოპოეტურ ხატებში მხოლოდ იმ ადამიანთა მონაწილეობით, რომლებიც ამა თუ იმ წეს-ჩვეულებას ასრულებდნენ. ავტორი აღნიშნავს, რომ მრავალი ხალხის წეს-ჩვეულებაში (ОБРЯД) იყო „ქმედება“ საქანელათი. საქანელას დგამდნენ ტყეში ან ეზოში, სახლში და მინდორში, ვხაჯვარედინზე თუ ტაძრის მოედანზე. ისინი მოწულნი იყვნენ მცენარეთაგან, ან თოკებისაგან. შესაძლოა ეს ყოფილიყო კუნძუ დაძვარებული ხის ტანიც, რომელიც მზის მართულებით მოძრაობდა. როგორი ხასიათი ან ფორმაც არ უნდა ჰქონოდა და რა კონკრეტული საწესჩვეულებო სიტუაციაც არ უნდა ყოფილიყო (ყველიერი, ადღგომა, ქორწილი, გახაფხულის დადგომა), საქანელა უკავშირდებოდა ა ღ რ ძ ი ნ ე ბ ი ს, გ ა ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა ვ ე ბ ი ს, ავადმყოფობისგან თუ სხვა უბედურებისგან, განკურნების, ჭირნახულის გაზრდის რიტუალს: რაც უფრო მაღალი იყო ქანი, მით უკეთესი იქნებოდა მოსავალი, მით უფრო გამრავლდებოდა საქანელი, ხოლო საქორწილო წეს-ჩვეულებაში ქალიშვილების საქანელათი გაქანება სიყვარულის პოეტური გამოხატულება და ამავე დროს, მაგიური ქმედება იყო შ თ ა მ ო მ ა ვ ლ ო ბ ი ს გ ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ი ს მ ი ზ ნ ი თ.

ახლა დავბრუნდეთ ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში და გავიხსენოთ თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ბიზნების“ ერთ-ერთი ბრწყინვალე, უაღრესად მეტყველი მეტაფორა — სწორედ საქანელათი გამოხატული. მარგოს (მსახიობი ნანი ჩიქვინიძე) და ჯაყოს (მსახიობი გივი ჩუგუშვილი) ნეტარების ჟამი დასდგომიათ. მარგო, რომლის სისხლნაკლულ სხეულში ქალურ ვნებებს ეძინა, ახლა, მას შემდეგ რაც უკვე შეიგარძნო ფიზიკურად ძლიერი მამაკაცისგან მოგვრილი სხეულებრივი ტპობა, უკვე სრულქმნილი, აღორძინებული, ვნებას, ძალას ტლანქ ალერსს დაწაფებული ქალია. და აი, იგი შემოჯდება ცკლესიის გვერდზე ჩამოკიდებულ საქანელაზე, ძლიერად გააქანებს მას და აქეთ-იქით, დაბლა-მაღლა დაფრინავს. ამ დროს, საქანელას ქვეშ გაშობილი ჯაყო ნეტარებს ქალის ამ ფრენით, ქვემოდან ვნებიანად შესცქერის და ცხოველურ აღტკინებას თუ სიამოვნებას გამოხატავს. სქესობრივი სიახლოვით, ერთმანეთის სხეულით ეს ტპობა მათი ურთიერთობის აპოთეოზია და იგი აღიქმება არა მხოლოდ მეტაფორულად გამოხატულ სქესობრივ ურთიერთობად, არამედ როგორც აღორძინების, გაახალგაზრდავების, შვილიერების საკრალურ აქტად. თუმცა, ეს მიზანსცენა ორმაგ აზრსაც ატარებს — მარგო „აღორძინდა“ ფიზიკურად, როგორც დედაკაცი, „გაახალგაზრდავდა“ როგორც ქალი, ხოლო ჯაყო „აღორძინდა“ სულიერად როგორც მამაკაცი, რადგან ამ ტლანქ პირუტყვში სიყვარულის ნაპერწკალი ცოტათი მანაც გაკრთა...

ამ სცენით მთავრდება პირველი მოქმედება. მეტაფორა დასრულებულ აზრს იძენდა მომდევნო სცენებში. საქანელა, როგორც ვთქვით, ქ ო რ წ ი ნ ე ბ ი ს, ნ ა ყ ო ფ ი ე რ ე ბ ი ს, შ თ ა მ ო მ ა ვ ლ ო ბ ი ს გ ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ი ს რ ი ტ უ ა ლ უ რ ი წ ე ს - ჩ ვ ე ვ ი ს შემადგენელი ელემენტია. და აი, მარგოსა და ჯაყოს ურთიერ-

თობა ქორწინებით გვირგვინდება. და ჯერისწერის შემდეგ მათი გამოსვლა ეკლესიიდან საზეიმო და „ამაღლებული“. სამაგიეროდ, სამუდამოდაა „დამდაბლებული“, განადგურებული თეიმურაზ ხევისთავი (მსახიობი ნოდარ მგალობლიშვილი), რომლის ძირს დაცემულ სხეულს დაუბრკოლებლად, ერთგვარად გამოშწვევი სიამაყით გადააბიჯებს ბედნიერი ცოლ-ქმარი...

სხვათა შორის, საქანელას პოეტურ მეტაფორად ქცევას ქართული თეატრის ადრეულ პრაქტიკაშიც ვხვდებით. 1948 წელს დადგმულ რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში „პირველი ნაბიჯი“ (გიორგი წერეთლის რომანის ინსცენირება. რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე), რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად, ერთ-ერთი საუკეთესო და ემოციური სცენა იყო ბახვასა (მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი) და ესმას (მსახიობი ნათელა მგალობლიშვილი) წრფელი სიყვარულის, ლირიული აღსარებების მომავალ ბედნიერებაზე აგებული სიყვარულის გამოხატულება. ეს სცენა სწორედ სცენის შუაში ჩამოშვებულ საქანელაზე იმართებოდა. სიყვარულის, აღერსის, ტრფობის სხივებში გახვეული ახალგაზრდები, თითქოს ბედნიერებისაგან წონადაკარგულნი, ჰაერში ლივლივებდნენ. ეს სცენა ტრაგიკული ეპიზოდით მთავრდებოდა: იერემია წარბას მიერ სასიკვდილოდ დაჭრილ ესმას ხელში აიტაცებდა გიორგი გეგეჭკორი და ავანსცენაზე გამობოძდა... უკან კი, სინათლის სხივით განათებული საქანელა ინერციით კვლავ ქანაობდა, ამჯერად როგორც უბედურების მაუწყებელი... მახსოვს, ამ მიზანსცენას ყოველთვის ტაშით ხვდებოდა მაყურებელი...

შეიძლება უადვილო არ იყოს აქ ვახტანგ ტაბლიაშვილის შედეგის, კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ გახსენებაც, სადაც საქანელას ფრენა ულამაზეს ბაღში, ულამაზესი მედეა ჯაფარიძის გაცისკროვნებული სახით, წმინდა სიყვარულის, უნატიფესი გრძნობების, სულიერების და ჭეშმარიტი ამაღლების, აღმაფრენის ხატებად აღიქმებოდა.

ასე გაცოცხლდა ქართველ ხელოვანთა ქმნილებებში ეს არქეტიპული „საქანელა“.

იოანე პოლუხანა პოეტი

„სელოვნება“ 1999 წ.
№ 3-4

მოქალაქე გენერალი

კომედია ერთ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

როზე
იორბე
მერტენი
თავადიშვილი
შნაპსი
მამასახლისი
გლახევი

გამოსვლა პირველი

მერტენის სახლის წინ

როზე. იორბე.

იორბე (გამოდის, ფოცხით ხელში, კარებისკენ მიბრუნდება და იძახის)
გესმის, როზე, საუვარელო?

როზე (გამოწმდება კარის ზღურბლზე). გესმის, ჩემო იორბე, მაშ არ გესმის?

იორბე. მდელიზე გაეალ და თხუნელების სოროებს გავთხრი.

როზე. პო, ეგრე ქენი.

იორბე. მერე ანუელზე გადაეალ და ენახე როგორ გამოიყურება იჭაურობა.

როზე. საქმეს რომ მორჩები ბოსტანში გადმოდის და საუზმეს დაგაბვედრებ.

იორბე. მოვუსხდეთ ერთმანეთს გვერდით და პირი ჩავიგებრიელოთ.

როზე. ისეთ წვენს გაგიკეთებ, შენ რომ გაგებზარდება.

იორბე. ვინდა იმისთანა იყვეს, რომ მთელი ქვეყნისასაც სჯობდეს, შენ თუ გვერდით არ მეჯექი, რა გემოს ჩავატან.

როზე. მეც ვგრე არა ვარ?

იორბე. აბა, კარგად იყავ, როზე.

როზე. შენც კარგად მეყოლე, იორბე.

იორბე (როზე რამდენიმე ნაბიჯს გააღდა, შეჩერდება და უკან მოიხედავს. ერთმანეთს პეროვან კონხას უგზავნიან. იორბე უკან ბრუნდება). ყური მიგდე, როზე! ხალხისაგან ხომ მართალ სიტყვას ვერ გაიგონებ?

როზე. გაგონებით კი გაიგონებ, მაგრამ ათასში ერთხელ თუ. რაო, რაზედ ამბობ?

იორბე. იმაზედ, რომ აქაოდა, ცოლ-ქმარს ერთმანეთი ისე როდილა უყვართ, ვიდრე ქორწინებამდეო. მამ, არა ტყუიან? რამდენი ხანია, რაც მე და შენ ერთმანეთისა ვართ? დაიცა, დავითვალო!

როზე. თორმეტი კვირა.

იორბე. არა, მართლა? მერედა, განა იორბეს ისევე არ უყვარს თავისი როზიკოი, როგორც როზიკოს იორბეი? აბა პა, კარგად იყა!

როზე. კარგად იყავ. მაინც რამდენჯერ გვითქვამს ეს სიტყვები ერთმანეთისთვის, არა?

იორბე (შიდის). და კიდევ რამდენჯერ ვიტყვით!

როზე. თანაც, სულ ერთმანეთის ძებნა-პოვნაში ვიქნებით მუდამ!

იორბე (შეჩერდება). ნახე, რა პაერია!

როზე. მე მალე მოვალ. მშვიდობით!

იორბე (შიდის). მშვიდობით!

როზე (კარებში). იორბე!

იორბე (ბრუნდება). რა იყო?

როზე. რაღაც რო დაგავიწყდა!

იორბე (თავისთავზე იფურება). რაი!

როზე (მოირბენს). ერთიც ხო უნდა მაკოცო?

იორბე. როზე, ჩემო ყველაუ!

როზე. იორბე, ძვირფასო! (ერთმანეთს კოცნიან).

ბავოსვლა მორა

ივინივე. თავადიშვილი.

თავადიშვილი. აი, ყოჩაღ, შვილნო ჩემო! ბარაქლა! თქვენი შემყურე განა შეამჩნევს როგორ გარბის დრო?

იორბე. ვერც ჩვენ ვამჩნევთ, ბატონო ჩემო.

როზე. (ეშმაკურად). მალე ვეღარც თქვენ შეამჩნევთ.

თავადიშვილი. ეგ ვითომ რატომაო?

როზე. კარგით ერთი. აბა, ეგ რა დასამალია!.. თანაც ისეთი კარგი გოგო.

თავადიშვილი (ღიმილით). ვინა?

იორბე. პა! როზე მართალს ამბობს. მართლაც ძაან გოგოა!

როზე. და თქვენც ახალგაზრდა და ლამაზი ბატონიშვილი ბრძანდებით.

თავადიშვილი. და შენ, იორბე, ამას ამისთანა ლაპარაკს არ უშლი?



იორბმ. ახლა ილაპარაკოს რა! უწინ კი, რაღა დავიშალოთ და, თქვენზე ეჭვიც მქონდა.

თავადიშვილი. და არც ტყუილად. როზე მე ყოველთვის მომწონდა, როზემ. ხუმრობთ, ბატონო?

იორბმ. მე კი მაშინ სულაც არ მეხუმრებოდა.

როზემ. მე ამას ხელში ვყავდი შეკლული.

იორბმ. მე კი ამას.

თავადიშვილი. ახლა?

იორბმ. ახლა რაღა, აკი ჩემი ცოლია და ძაან კარგიც.

თავადიშვილი. ეჭვი არ შეპარება.

როზემ (მრავალმნიშვნელოვნად). თქვენა?..

თავადიშვილი. რა მე?

იორბმ (თავის დაკრთთ). შეგვიძლია მოვილოცოთ?

თავადიშვილი. რა?

როზემ (ქედმოხრილი). ნუკი გაგვირისხდებით...

იორბმ. თქვენც მალე გეყოლებათ გულით საყვარელი ქალი.

თავადიშვილი. მე კი არც ვიცოდი.

როზემ. რამდენიმე დღის მერე მაგ უარზე აღარ იდგებით.

იორბმ. თანაც რა თავაზიანი გოგოა.

თავადიშვილი. მაინც ვინა, გამაგებინეთ.

როზემ. ფროილიან კაროლინე. ამას წინათ რომ თავის მოხუც დედასთან

ერთად გაახლათ.

თავადიშვილი. აი, თურმე, რა არ გასვენებთ! ძაან აღლო კი გქონიათ!

იორბმ. ვიცოდი, რომ ეს შეკითხვა მოსარიდებელი არ იქნებოდა.

როზემ. კარგია, რომ თქვენც ქორწინდებით.

იორბმ. სულ სხვა კაცად გადაიქცევით. აი, ნახეთ, თუ არა.

როზემ. ახლა მე შინ ყოფნა ყველაფერს მირჩევნია.

იორბმ. მე კი ისე მგონია, ამ სახლში დავებადე-მეთქი.

როზემ. მაშაწმეი რომ გაზეთების კითხვას მოყვება და მთელი ქვეყნის ჭირ-ვარამს დარდად გაიხდის ხოლმე, ჩვენც გაეინაბებით და ხელიხელჩაკი-

დებულნი ხმაამოუღებლად ვსხედვართ და ვუსმენთ.

იორბმ. ზოგჯერ კი ე ბერიკაცი ატეხავს ვაგლახს, არიქათ, ყველაფერი ყირაზე დადგაო, და მაშინ ჩვენც უფრო მაგრად მივეკრობით ხოლმე ერთმანეთს და ვხარობთ, რომ მშვიდობიანად და მყუდროდა ვართ მოყურებულნი.

თავადიშვილი. მაგაზე კარგი რაღა იქნება.

როზემ. და მოყვება თუ არა თავშიცემას, ვაიმე, როგორ გადავარჩინო ფრანგი ხალხი ამოდენა ვალების გადახდასო, იორბგეს წაჭურჩურლებ ხოლმე, აი, ხომ ხედავ, მე და შენ ვალებში არ უნდა ვავყოთ კისერი-მეთქი.

იორბმ. და მერე რომ მთლად გაცეცხლდება ხოლმე, იქაურებს თურმე ქონებასაც ართმევენ და მამულ-დედულსაცო, მე და როზე ვთათბირობთ, როგორ აჯობებს იმ ჩვენი კარ-მიდამოს გადაკეთება, რომლის ყიდვასაც ლატარიაში მოგებული ფულით ვაპირებთ.

თავადიშვილი. მართლაც ჭკვიანი ყმაწვილები ხართ.

როზემ. და ბედნიერებიც.

თავადიშვილი. მსიამოვნებს, მაგას რომ ამბობთ.

იორბმ. მალე თქვენს თავზეც გამოსცდით მაგას.

როზემ. აი, მაშინ კი იქნება მოლხენა სასახლეში!

იორბმ. როგორც მაშინ, განსვენებული ქალბატონი დედათქვენი რომ ცოცხალი ბრძანდებოდა.



როზე. აკი ყველა მასთან მორბოდა რჩევა-ღარიგებისათვის, ვისაც კი რაიმე სენი შეპყრობია.

იორბე. ან რა სველსაფენები უკეთებია ჩვენთვის, თუ ვინმე კოპებს დაგვასხამდა ხოლმე.

როზე. ან ღამწერიხა რა მალამოები იცოდა!

თავადიშვილი. ცოლის შერთვა თუ დავაპირე, ვეცდები მისნაირი ქალი მოვიძებნო.

იორბე. აკი მოგიძებნიათ და ეგ არის!

როზე. მეც აგრე მგონია. ნუ გავვიწყრებით, ბატონო, ასე რომ გავითამამდით.

იორბე. არადა, სული გველევა მოლოდინში...

როზე. როდის ვიხილავთ ჩვენსავეთ გაბედნიერებულს?

იორბე. ოღონდ, ნულარ გააჯანჯლებთ კი.

როზე. ტყუილ-უბრალოდ ნულარ ჰკარგავთ ღროს.

იორბე. თორემ ზომ ზედავთ, ჩვენც კი გავისწარიით.

თავადიშვილი. ენახოთ.

იორბე. რა უშავს, თუ ჩვენი ბიჭუნა ცოტა უფროსი იქნება თქვენსაზე? უკეთ დაიჭერს თვალს ჭაბუკ იუნკერზე.

როზე. კარგი იქნება თუ ერთად ითამაშებენ. ზომ არ დაუშლით?

თავადიშვილი. უერ გაჩნდნენ მაინც... რა თქმა უნდა, ჩემი შვილებიც თქვენს ბავშვებთან ერთად უნდა გაიზარდონ, როგორც მე ვიზრდებოდი თქვენთან ერთად.

როზე. რახ გავიზარებთ!

იორბე. ასე მგონია, თვალწინ მიდგანან-შეთქი.

გამოსვლა მესამე

ივინიუე. შერთენი ფანჯარასთან.

მერთენი. როზე! როზე! რა ჰქენი საუზმისა!

როზე. ახლავე! ახლავე!

მერთენი. ელოდე ისევ (ზურავს ფანჯარას).

როზე. ახლავე მანდ გავჩნდები!

იორბე. მიდი, როზე, მიდი, გენცვა!

როზე. ვაიმე, რა დღეს დამაყრის.

თავადიშვილი. სულ იმ კონცის ბრალი კია, ზედ რომ წამოგასწარიით.

მეც სულ გადამავეწყდა, რომ სანადიროდა ვარ გამოსული.

იორბე. ბრალი სულ თქვენი ხათრიანობისა უფროა, მოწყალე ბატონო.

როზე. რასაკვირველია. მე ზომ მაგან გადამავეწყა მამაჩემი.

იორბე. მეც აღარაფერი მახსოვს — აღარც მდელი, აღარც ანუელი, აღარც ბოსტანი.

თავადიშვილი. ჰოდა, რაკი აგრეა, ყველამ ჩვენს გზას მივხედოთ.

(ერთმანეთს თავს უკრავენ და სხვადასხვა მხარეს გადიან. როზე შინ შედის).

(მერტენის ოთახი. ბუხარი, განჯინა, თახჩები, სკამებზემოწყობილი
მაგიდა. მარცხნივ ფანჯარა. მოპირდაპირე მხარეს კედელზე
კიბუა მიყუდებული).
მერტენი. როზე.

მერტიანი. როზე, სადა ხარ?

როზე. აქა, მაში.

მერტიანი. სად დამეკარგე?

როზე. ჩვენმა თავადიშვილმა ჩამოიარა და, მისი გულკეთილობის ამბავი
ხომ იცი, გამოგვესაუბრა.

მერტიანი. ჩემი ყავა რა იქნა?

როზე (ხელს იშვერს ბუხრისკენ). აგერ, იქ დგას.

მერტიანი. მეცა ვხედავ. რძე სადღაა?

როზე. ახლავე შეთბება. (შიდის განჯინასთან, გასაღებების ასხმულიდან,
რომელიც ქაშარზე აქვს ჩამოიდებული, ერთ გასაღებს გამოარჩევს და განჯი-
ნას ადებს, გამოიღებს ნაღებიან ქილას და ბუხარში შედგამს.)

მერტიანი (მცირე ღუპილის შემდეგ). არ შეგშენის ეგ საქციელი, როზე.

როზე (კვლავ ფუხფუხშია). რა საქციელი, მამაჩემო?

მერტიანი. რა და ის, რომ იმ შენი იორგეს გულისთვის ჩემზე სულ აიყარე
გული.

როზე (განაგრძობს ფუხფუხს). ეგ საიდან გამოიყვანე!

მერტიანი. იქიდან, რომ მისთვის მასლაათის დროცა გაქვს და გამასპინძ-
ლებისაც.

როზე. იმისთვისაც, მამაჩემო, პური და კარაქი მიუტანე და ეგ იყო სულ.

მერტიანი. სულ კი იმას დასტრიალებ თავსა და!

როზე. არა-შეთქი! თქვენზეც იმდენსავე ვფიქრობ, რამდენსაც მასზე.

მერტიანი. არადა, გათხოვებაზე რომ გაგიმართე ხელი, აკი დამპირდი...

როზე. ... ყველაფერი ძველებურად იქნება-შეთქი.

მერტიანი. შერე, სად არის შენი სიტყვა?

როზე. როგორ თუ სად. აჰა, აი, ყავა.

მერტიანი. და უწინდებობა დილდილობით საქებარი აღარ მყავხარ?

როზე. აი რძეც (ისევ განჯინას მიაშურებს).

მერტიანი. და აღარ დამჭირდება ხან რისი ლოდინი და ხან რისი?

როზე. აი, ფინჯანი! კოვზი! შაქარი! კარაქიანი პური გინდა?

მერტიანი. არა, არა!.. შენ ჩემთვის პასუხი არ გავიცია.

როზე (უფითებს საუზმეზე). აი, ჩემი პასუხი.

მერტიანი. კარგი, აგრე იყოს. მიაბზე რამე.

როზე. წასასვლელი რო ვარ?

მერტიანი. ისევე?

როზე. იორგეს სუპი უნდა ჩაუტანო, თორემ ყავის დამლევი ის არ არის.

მერტიანი. რატომ სახლში არა ჭამს?

როზე. ჯერ წამუშავება უყვარს. ბოსტანში ფანჯატური გამართა და ჩვენ
აქ ცეცხლს ვანთებთ, სუპს ვაცხელებთ და ერთად შევექცევით ხოლმე.

მერტიანი. მამ წადი!.. სულ ეგრე არ ხდება, განა?

როზე. მაინც როგორ?

მერტიანი. დედ-მამა მიგდებული გყავთ და მარტო ქმრებზედღა ხართ გა-
დაგებული.

როზე. განა ასე არ მოითხოვს წესი?

მერთენი. წადი, პო!

როზა. სადილად რაჲმ გემრიელს მოგიზადებ, მაგრამ ჯერ არ რას.

მერთენი. აბა, შენ იცი.

როზა. რა იყო, რა სულ მებუზღუნები.

მერთენი. არა, რას გერჩი.

როზა. მაშ, კარგად დარჩით!

მერთენი. გააწიე-მეთქი აქედან! მეც წავალ, ცოტას გავივლ-გამოვივლი.

გამოსვლა მესუთა

მერთენი მარტო, ზის და სვამს.

კიდევ კარგი, წავიდა. გუშინ შნაპსი შემხვდა და მითხრა: გამოვივლით, ბავშვები რომ მინდვრად იქნებიან გასულებით და დამპირდა ბევრ ახალ ამბავს შეგატყობინებთო. — დიდი შერეკილი ვინმე კია ეს შნაპსი! ყველაფერი იცის! — ამ ჩვენს იორგეს მაინც ეგუებოდეს როგორმე! ის კი დაქადნებულია, ერთხელ კიდევ რომ ვნახო ჩვენსაო, ძელებს არ შევარჩენ მთელსაო, და იზამს კიდევ — კაი ბიჭი კია ეს ჩვენი თორგე. იორგე კი არა, ნამდვილი იორლაა! მაშ! — ეს რა ხმა ისმის (შიდის კართან). ბიჭოს! შნაპსი! — აკი გამომეცხადა კიდევ!

გამოსვლა მეექვსე

მერთენი. შნაპსი.

შნაპსი (კარებში შემოყოფს თავს). მარტო ხართ, ძია მერთენ?

მერთენი. შინ შემობრძანდით, გეთაყვა!

შნაპსი (ცალ ფეხს ზღურბლს გაღმოდგამს). იორგე წასულია, დავინახე. როზეც თან გააყვა?

მერთენი. პო, ნათლიმამ შნაპს, როგორც ყოველთვის.

შნაპსი. პოდა, მე აქა ვარ.

მერთენი. მეტიხმეტად კი ფრთხილობთ.

შნაპსი. სიფრთხილეს თავი არ სტკივაო, ხომ გავიგონიათ.

მერთენი. საიდან მობრძანებულხართ?

შნაპსი. კმ! კმ!

მერთენი. მთელი რვა დღეა, აღარ გამოჩენილხართ.

შნაპსი. პო, აგრე იქნება.

მერთენი. სადმე შორ ადგილებში თუ იყავით მავანთა და მავანთა სამკურნალოდ!

შნაპსი. ძია მარტინ!.. მე ხომ ჯერ მკურნალობას ვსწავლობდი და მეტი არაფერი.

მერთენი. ვსწავლობდიო?.. თქვენ თუ კიდევ სწავლა გაკლიათ და...

შნაპსი. სწავლა სიბერემდეო, მოგეხსენებათ.

მერთენი. დიდი თავმდაბალი ვინმე ხართ.

შნაპსი. როგორც ყველა დიდი აღამიანი.

მერთენი. სიდიდეზე თუ მიღვა საქმე, ტანით ჩემზე პატარაც კი ხართ.

შნაპსი. ძია მარტინ, მაგაზე ხომ არ არის საქმე? მთავარი აი აქ არის!

აქ! (შუბლზე იკაკუნებს თითს.)

მერთენი. გასაგებია.

შნაპსი. არიან ამქვეყნად ისეთებიც, ვისაც ამისი დაფასების უნარი შესწევს.

მერთენი. რა თქმა უნდა.

შნაპსი. გენდობიან...

მერთენი. დარწმუნებული ვარ.

შნაპსი. გებულობ...

მერთენი (მოუთმენლად). მაინც რას?

შნაპსი. გავალებენ...

მერთენი. რასა-მეთქი, კაცო? სული ნუ დამალევენ!

შნაპსი (გაბლენძოლი). ხლები გავლენიანი კაცი.

მერთენი. ნუთუ?

შნაპსი. ამ რამდენიმე დღეში შეიტყობთ.

მერთენი. ეგ არის, მაშ! ახლავე დაფქვით, რაც იცით!

შნაპსი. არ შემიძლია. ისიც საკმარისია, რაც წამოვროშე.

მერთენი (იჭვინულებს). ნათლია შნაპსო!

შნაპსი. დიახ?

მერთენი. აქ შემომხედეთ!

შნაპსი. აჰა!

მერთენი. პირდაპირ თვალბში.

შნაპსი. ასე?

მერთენი. შიგ თვალბში.

შნაპსი. დალაზვროს ეშმაკმა! აჰა, გიყურებთ-მეთქი და მეტი რა ქვან! მიკვირს კიდეც, აქამდე რომ უძლებთ ჩემს შემოხედვას.

მერთენი. გამიგონეთ!

შნაპსი. ვისმენთ.

მერთენი. იქნებ გინდათ, მიაბოთ...

შნაპსი. რა?

მერთენი. ისეთივე ამბავი?

შნაპსი. ეგ რამ გაფიქრებინათ?

მერთენი. ან...

შნაპსი. არა-მეთქი, ძია მარტინ!

მერთენი. ან თქვენი გაუთავებელი ღრეობებისა და თქვენი დიდად პატივცემული წინაპრების შესახებ?

შნაპსი. ის ზომ ზუმრობა იყო და მეტი არაფერი! ახლა კი საქმე სახუმარო არ გახლავთ.

მერთენი. დამარწმუნეთ!

შნაპსი. კი, ბატონო! მარტო თქვენ.

მერთენი. მოთმინება აღარ მყოფნის.

შნაპსი. მაშ, ყური მივდეთ!.. ჩვენ აქ მარტონი ვართ?

მერთენი. რასაკვირველია! იორგე მინდორშია გასული, და როზუც მასთან გაეშურა.

შნაპსი (პოზაში დგება) ყურები კარგად გამოიფხიკეთ! თვალბები კარგად გაახილეთ!

მერთენი. რაღას უყურებთ, განაგრძეთ!

შნაპსი. თქვენ ალბათ ხშირად გსმენიათ... ყურს ზომ არავინ გვიგდებს?

მერთენი. არაინ.

შნაპსი. ... რომ სახელოვანი იაკობინელნი... მაშ აქ დამალული არავინ არის?

მერთენი. რა თქმა უნდა, არა.

შნაპსი. ეძებენ ჭკვიან ხალხს ყველა ქვეყანაში, ეცნობიან მათ და იფუნებენ კიდეც.

მერთენი. ჰო, ამბობენ.

შნაპსი. ჰოდა, ჩემი ამბავი რომ მისვლიათ... რაღაც ფანაფურნი მესმის!

მერთენი. არაფერ არის-მეთქი, აკი ვითხარით!

შნაპსი. ჩემი ამბავი რაინის გაღმაც კი გასულა...

მერთენი. შორს კია.

შნაპსი. და აგერ მთელი ნახევარი წელიწადია რაღას არ ცდილობენ...

მერთენი. ამოშაქრე რაღა, შე კაი კაცი!

შნაპსი. როგორმე ჩამაბან თავისუფლებისა და თანასწორობის საქმეში.

მერთენი. კარგი რა!

შნაპსი. პარიზშიც კი შეუტყვიათ ჩემი ჭკუის ამბავი...

მერთენი. რას ამბობ, კაცი!

შნაპსი. ჩემი მარადფათიანობა...

მერთენი. რას არ გაიგონებ კაცი!

შნაპსი. მაშე ბატონმა იაკობინელებმა მთელი ნახევარი წელი ისე მიტრიალეს, როგორც კატა უვლის ხოლმე გარშემო ცხელ ფაფას...

მერთენი. აი, საკვირველება თუ გინდათ, ეგ არის!

შნაპსი. ... ვიდრე ამ რვა დღის წინ ქალაქში არ გამოშიძახეს.

მერთენი. ვიღაც უცხოელის მოსარჩენად, ფეხი რომ ჰქონდაო მოტეხილი, ასე მითხარით.

შნაპსი. ასე მითხრეს მე.

მერთენი. ჩვენ კი გვიკვირდა...

შნაპსი. მეც.

მერთენი. ნუთუ ქალაქში დასტაქრები აკლდათო.

შნაპსი. ასე იყო თუ ისე, მეც გაკვირვებული გახლდით — და გავემგზავრე.

მერთენი. კაი ვიქნით.

შნაპსი. მივაგენი პაციენტს.

მერთენი. ჰოო?

შნაპსი. შევხსენი ფეხზე არტახები...

მერთენი. და...

შნაპსი. ისეთივე საღ-საღამათი არ შემრჩა ხელში, როგორიც ჩემი?

მერთენი. რაო?

შნაპსი. გავშტერდი კაცი!

მერთენი. წარმომიდგენია!

შნაპსი. ის ვაჟბატონი კი იცინის...

მერთენი. მა რას იზამდა...

შნაპსი. და ყელზე ჩამომეკიდა.

მერთენი. არა მართლა?

შნაპსი. „მოქალაქე შნაპს“ — მომძახის აღტაცებული.

მერთენი. მოქალაქე შნაპსო? მოდი და ნუ გაკვირდები.

შნაპსი. უძვირფასესო ძმაო!

მერთენი. ვითომ რაიო, რა მინდაო?

შნაპსი. მერე ყველაფერში გამომიტყდა.

მერთენი. რაო, რა მჭირსო?

შნაპსი. იაკობინელთა კლუბის წარმოგზავნილი ვარო.

მერთენი. როგორ გამოიყურებოდა?

შნაპსი. როგორც ყველა სხვანი.

მერთენი. ხომ არ შეგეშინდათ მისი?

შნაპსი. მე შეგეშინდა?

მერთენი. და ესაუბრებოდით, როგორც თანასწორს?

შნაპსი. მაშ არა და!.. აკი ყველანი თანასწორნი ვართ!

მერთენი. ეგ ცარიელი სიტყვებია!

შნაპსი. მაშ, ყველაფერს დაწვრილებით გაიმბობთ.

მერთენი. მაშ, მაშ!

შნაპსი. მე მან თავიანთ საზოგადოებაში მიმიღო.

მერთენი. ეგ როგორღა მოხდა?

შნაპსი. დიდი ზარ-ზეიმით.

მერთენი. ნეტავი მაცოდინა.

შნაპსი. თავადვე შევიძლიათ ნახოთ.

მერთენი. როგორ?

შნაპსი. აი, შეხედეთ: ამ სადალაქო ჩანთაში თან დამაქვს მთელი საიდუ-
მლოებანი.

მერთენი. მართლა, კაცო?

შნაპსი. უყურეთ!

მერთენი. აბა, აბა?

შნაპსი. ნუ ჩქარობთ, ყველაფერს წესით და რიგით მივყვით.

მერთენი. პოდა, მაჩვენეთ, რაღა!

შნაპსი. (პაუზის შემდეგ). უპირველეს ყოვლისა, ერთხელ კიდევ გადა-
მეხვია.

მერთენი. თავაზიანი ბატონი ყოფილა!

შნაპსი. მეც რა ჩიტი მნახა!

მერთენი. ბიჭოს!

შნაპსი. მერე ამოიღო... (ჩანთიდან იღებს წითელ ჩანს.)

მერთენი. წითელი ქუდი? მერედა, თქვენ ხომ უცოლო ხართ?

შნაპსი. ეგ არაფერს ნიშნავს... ეს ქუდი თავისუფლების მაუწყებელი ქუ-
დი გახლავთ.

მერთენი. მაჩვენეთ ერთი!

შნაპსი. და დამახურა თავზე. (იხურავს ჩანს.)

მერთენი. ახლა კი მართლაც მასხარასავით გამოიყურებით.

შნაპსი. მერე სერთუკი. (ჩანთიდან ეროვნულ უნიფორმას დაითრევს.)

მერთენი. ლამაზი მორთულობა კია.

შნაპსი. ხელი შემომამშველეთ, ძია მარტინ, თორემ ცოტა მიჭერს.

მერთენი (ერთ ვაი-ვაგლახში არიან მუნდირის ჩახაცმულად) ეს ჭაპან-
წვეტაღა გვაკლდა! აბა ჰე, ცოტაც, ცოტაცა და...

შნაპსი. ეს თავისუფლების მუნდირია.

მერთენი. მე ჩემი ხალვათი გლებური ქურთუკი მაგას ბევრად მირ-
ჩვენია.

შნაპსი. აბა, ახლა აქეთ მოიხედეთ! ამ ხმაღზე რაღას იტყვიან?

მერთენი. რა უჭირს.

შნაპსი. ესეც კოკარდა.

მერთენი. ეროვნულია?

შნაპსი. მაშა! (ამაგრებს სამკუთხა ქულზე.)

მერთენი. მაგ ძველ ქულს კი არ უხდება.

შნაპსი. თქვენ კი არ გინდათ ასეთი გქონდეთ?

მერთენი. ვიფიქრებ მაგაზე.

შნაპსი. იმ უცნობა რომ გამომაწყო...

მერთანი. საკუთარი ხელით?

შნაპსი. მაშ ახლა ჩვენ ყველანი ერთმანეთის მსახურები ვართო.

მერთანი. რაღა გვიშავს.

შნაპსი. ასე მითხრა...

მერთანი. მერე მაგით რაო?

შნაპსი. აქ მე ბევრი თქვენებური მოკვრიბე ჯარისთვისო...

მერთანი. მაშ, მართლა მართალი ყოფილა.

შნაპსი. ... მაგრამ იხეთი კი ვერავინ ვნახე, თქვენზე მეტად რომ ვენდოო.

მერთანი. ნამეტანი შეუქიხართ.

შნაპსი. ... აბა, თქვენ იცით, როგორ გამიმართლებთ იმედებსო.

მერთანი. მაინც როგორო?

შნაპსი. მიდით თქვენს შეგობრებთან და გააცანით ჩვენი განზრახულობანიო!

მერთანი. მაინც რომლებიო?

შნაპსი. ახლავე!.. და როცა მოგიგროვდებათ ათასამდე პატიოსანი...

მერთანი. ათასამდე პატიოსანი? ეგ კი მეტისმეტი მოუნდომებია!

შნაპსი. კეთილგონიერი და გულადი ვაჟკაციო...

მერთანი. მერეო?

შნაპსი. დაიწყეთ თქვენს სოფელში რევოლუციასო.

მერთანი. ჩვენს სოფელში? აქა, ჩვენთან?

შნაპსი. მაშა, კაცო!

მერთანი. ღმერთმა დაგვიფაროს!

შნაპსი. ერიპა! მა სად გინდათ?

მერთანი. მე რა ვიცი. ყველგან, სადაც გონდა — იქ, ოღონდ აქ არა!

შნაპსი. ყური მიგდეთ, ახლა იქნება, რაც იქნება.

მერთანი. მაგაზე მეტი რაღა უნდა იყოს?

შნაპსი. დაიწყეთ რევოლუციასო, ასე მითხრა.

მერთანი. ღმერთმა ნუ ქნას!

შნაპსი. მომინიჭებია თქვენთვის ყველანაირი უფლებამოსილება და და-მინიშნიხართ...

მერთანი. რათაო?

შნაპსი. რათაო და, მოქალაქე გენერლათაო.

მერთანი. გენერლათაო?... ბატონო შნაპს, პერ შნაპს! როგორა ფლერს, მა? რაღა ეგ და რაღა ოსტ-ინდოეთის გენერალ-გუბერნატორობა.

შნაპსი. აბა, დაწყნარდეთ! ახლა ხუმრობის დრო არ გახლავთ.

მერთანი. აგრე ჩანს.

შნაპსი. წარჩინების ნიშნად კი გექნებათ აი ეს უღვაშები...

მერთანი. უღვაშები?

შნაპსი. რომლებიც უნდა ატაროს ყველა მოქალაქე გენერალმაო.

მერთანი. არა მართლა?

შნაპსი (იმაგრებს უღვაშებს). აი, ახლა კი შესაფერისად გამოიყურებითო...

მერთანი. ჭეშმარიტად!

შნაპსი. ავტორიტეტულადო...

მერთანი. გადაირევი კაცი!

შნაპსი. ჩაუღვებით რა სათავეში თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებს, სასწაულებს მოახდენთო.

მერთანი. ოღონდაც რომ ვერე იქნება, ბატონო გენერალო.

შნაპსი. ბატონო გენერალო თქმა არ შეიძლება. უნდა თქვათ ჩემო გენერალო, ან მოქალაქე გენერალო-თქო! აღარაფერ აღარ უნდა იყოს ბატონი

მერთანი. ჩემო გენერალო!

შნაპსი. რა გნებავთ, მოქალაქე?

მერთანი. კი მაგრამ, მე რომ ერთი უბრალო გლეხი ვარ?

შნაპსი. ჩვენ ყველანი მოქალაქეები ვართ.

მერთანი. ეს მაინც მითხარით, რა იქნება ყოველივე ამის ბოლო?

შნაპსი. დაფუძნება ჩვენი პრინციპებისა, როგორც ახლა ამბობენ.

მერთანი. სულ ეგ არის?

შნაპსი. დიახ.

მერთანი. მე კი შეგონა ბოლოს ყველანი ერთმანეთს დავერევით და თავ-პირს დავალეწავთ-მეთქი.

შნაპსი. პოდა, ჯერ მოისმინეთ.

მერთანი. აბა, კიდე რა!

შნაპსი. განზრახულობანი, რომლებიც მე უნდა გავაფრცველო...

მერთანი. ჰო, მართლა, სულ გადამავიწყდა ეგენი.

შნაპსი. მისმინეთ-მეთქი!

მერთანი (ოთახში ბოლთის ცემით გართული შემთხვევით ფანჯარაში გაიხედავს). ვაიმე!

შნაპსი. რა იყო?

მერთანი. ბატონო გენერალო! ჩემო გენერალო!.. აგერ, მთაზე იორგე ჩამოღის.

შნაპსი. დასწყევლოს ღმერთმა!

მერთანი. ბატონო... ჩემო გენერალო! ხელში დიდი კომბალი უჭირავს.

შნაპსი (ფანჯარასთან მიიჭრება). გავიჭედე და ეგ არის.

მერთანი. მეც აგრე შგონია.

შნაპსი. ვაი თუ...

მერთანი. ეგ არის და!

შნაპსი. იორგეზე ამბობთ?

მერთანი. არა, კომბალზე.

შნაპსი. იმაზე უარესი რაღა უნდა იყოს, როცა გიმუხთლებენ.

მერთანი. მეც მანდა ვარ.

შნაპსი. კარგი საქმე ჩაიშლება, თუ ჩვენი განზრახვა ვადაზე ადრე გამჟღავნდა.

მერთანი. რაღა თქმა უნდა!

შნაპსი. დამძალეთ სადმე.

მერთანი. სხვენზე აძვერით.

შნაპსი. ჰო! ჰო!

მერთანი. თივაში შერგეთ თავი!

შნაპსი. აბა, რას ვიზამ!

მერთანი. ვალე. ბატონო გენერალო. მტერი კარზე მოვდგომიათ.

შნაპსი. არიქა, ჩანთა მომაწოდეთ! (ჩანთას სტაცებს ხელს.)

მერთანი. გასწით! გასწით!

შნაპსი (აღის კიბეზე). ოღონდ არ გამამხილოთ.

მერთანი. არა, არა.

შნაპსი. არ გეგონოთ შემშინებოდეს.

მერთანი. როგორ გეკადრებათ!

შნაპსი. ამას მხოლოდ კეთილგონიერება მკარნახობს.

მერთანი. ყოჩაღ! დაუჩქარეთ-მეთქი!

შნაპსი (სხვენიდან). მხოლოდ კეთილგონიერების გამო!



მერტენი. იორგე კომპლით ზელში.

იორგე. რა იქნა ის არამზადა?

მერტენი. ვინ?

იორგე. მართალია, მამა?

მერტენი. რა?

იორგე. როზემ მითხრა, შინიდან რომ მოვდიოდი, თვალი მოვკარ როგორ მიიპარებოდა ჩვენი სახლისკენ შნაპსია თუ რაღაცაო.

მერტენი. მართალია, შემოიარა, მაგრამ მე მაშინვე გარეთ გაუძახე.

იორგე. კარგი ვიქნაით, თორემ აქ თუ მოვასწარი, ზელ-ფეხს შემოვამტრე.

მერტენი. ტყუილად ცხარობ აგრე.

იორგე. როგორ თუ ტყუილად? იმის მერე, რაც აქ გამოატყვერინა?

მერტენი. მაგ ამბავმა უკვე ჭირი მოგჭამა.

იორგე. მერე რატომ აღარ ისვენებს? ახლაც, როცა როზე ჩემი ცოლია...

მერტენი. რას ამბობ, კაცო?

იორგე. წავა, წამოვა, და მიადგება ისევ... არ გვეშვება.

მერტენი. როგორ თუ მიადგება?

იორგე. აი, ამას წინათაც შეხვედრია როზესა და უთქვამს: „სლამო მშვიდობისა, როზე! ყველას უწინდელივით რჩება თვალი შენზე! ერთ ოფიცერს, აქეთ რო ჩამოუვლია, უკითხიხარ კიდევცაო“.

მერტენი. შეიძლება ეგრეც იყო.

იორგე. მერედა, მაგას ვინ ეკითხება, ბალი ათი შაურიაო. არა, სულ ტყუილებსა სჩამავს.

მერტენი. ალბათ.

იორგე. ერთი უცხო კაცი, სასახლეში რომ სტუმრად ჰყავდათ, სულ თქვენს ქებაში იყო. იქნებ ქალაქში სწვეოდით, დიდად ნასიამოვნები დაგრჩებათო. გრძელ ქუნაზედა სდგას, ექვსასოცდათექვსმეტ ნომერშიო.

მერტენი. ეგ კი ძაან მაჭანკლობა უკისრია.

იორგე. ეგ რიღას მკისრებული არ არის.

მერტენი. მჯერა.

იორგე. როზე სულ მკვახე-მკვახე პასუხებით ისტუმრებს, ეგ ეშმაკის კერძი კი სულ იბოღმება. ვინ იცის, ახლაც რაიმე ვერაგობა უდევს გულში.

მერტენი. არც ეგეთი უკეთურია. ალბათ ხუმრობს და მეტი არაფერი.

იორგე. ძაან ხუმრობა კი სცოდნია! ერთი ზელში მომადგდებინა სადმე და...

მერტენი. ნუ გაგიჟდები! მაგაზე ჯარიმაა.

იორგე. სიამოვნებით გადავიზდი. მაგის გულისთვის არის, ახლა რომ როზეს დაეშორდი. ვინ იცის ახლაც იმას ეტორღიალებს! აბა, წავედი, გავიქეცი! (სასწრაფოდ გადის.)

გამოსვლა მერკე

მერტენი. მერე შნაპსი.

მერტენი. მაღლობა ღმერთს, ვერაფერს მიხვდა! ატყდებოდა დაკა-დაკა! (ფანჯარასთან.) რას გარბის! უკვე მთასთან მისულა. ახლა კი შეუძლია ჩემს გენერალს ხანვრიდან თავის გამოყოფა. განა არ არის გასაკვირი, რომ ახლა

ყოველად უმაქნისი ხალხი ექცევა სათავეში? ყველა გაზეთი ამაზე წერს. აა, ეს უკლებლივ, სხვენზე რომ გატრუნულა, აკი არაფერში ღმერთს არ უქნია, და საღუმისი უმიზნებს! არადა, ვინ იცის, რა მოხდეს! ძაან გლაზა დრო კი დაგვიდგა; ვეღარ გაგივია კაცს, ვის რა უნდა. ყოველ შემთხვევაში, ცოტას თავს მოუქონავ. იქნებ საღმე გამომაღგეს... ჩემო გენერალო!

შნაპსი (სხვენის კრიჭასთან მომდგარი, თან ძირს თივა ცვივა). წავიდა? მირტენი. ფაფუ.

შნაპსი (მთელ ტანზე თივა აყრია). მოვდივარ.

მირტენი. აგრე რამ დაგავლახავთ, გენერალო შნაპს.

შნაპსი (კიბის ხაფეზურზე დგას და თივას იბერტყავს ტანისამოსიდან).

ასეა ბრძოლის ველზეც, ყოველთვის კოპწიად ვერ გამოხვალ.

მირტენი. ჩამოდით მაინც.

შნაპსი. მართლა წასულა?

მირტენი. უკვე ცხრა მთას იქით იქნება. თქვენზე თქვა, ვინ იცის როზესთან წავიდაო და, იცოცხლე, მოძუძვა.

შნაპსი (ჩაშოდის). ძალიან კარგი. აბა, ახლა ეგ შემოსასვლელი კარი ჩარაზეთ.

მირტენი. ეგ ხომ უფრო ეჭვში ჩააგდებს ყველას?

შნაპსი. გვირჩევნია ეჭვის თვალით გვიყურონ, ვიდრე ჩაგვაველონ. ჩაკეტეთ-მეთქი, მია მარტინ, და ყველაფერს უცბად ჩაგიკაკლავთ ბოლომდე.

მირტენი (გაუშართება კარისკენ). კაი, ბატონო.

შნაპსი. თუ დააკაუნეს, დავტაცებ ზელს ჩანთასა და უკანა კარიდან გავვარდები. თქვენი თავისა კი თქვენ იცით.

გამოსვლა მამხრამ

შნაპსი. შერე შერტენი.

შნაპსი. კარგი იქნებოდა ცოტა რამ წასახემსებელი დამეცინცლა მისთვის ამ დილაადრიან. როგორ არ რცხვენია! შეძლებული კაცია და ასე კი ძუნწობს! (ფეხაკრუფით გაუვლ-გაშოულის განჯინას.) რა თქმა უნდა, როგორც ყოველთვის, ყველაფერი დაკეტილია და გასაღებები როზესა აქვს წაღებული... თანაც ვითომ რა დაშავდება, რომ ზელთ მოვივლო ორიოდე ტალერიც პატრიოტული კონტრიბუციისა. (ისევ განჯინასთან.) კარებებს მთლად ჭრიალი გაუდიო, კლიტეებიც დაუხეთავია. ყველაფერი გავერანებულია. მე კი კუჭი მეწვის, ჯიბეშიც არაფერი მიჭყავის... შნაპს! მოქალაქე გენერალო! მიხედე საქმეს! გვარვინე ერთი, რის მაქნისი ხარ!

მირტენი (ბრუნდება). ყველაფერი გადაკეტე. აბა, მოკლედ მოხტერ.

შნაპსი. როგორც მოგვიხერხდება.

მირტენი. ვაითუ ბავშვები მალე დაბრუნდნენ.

შნაპსი. ეგ არის და! ეგენი რომ ერთად შეიყრებიან, ვილას ახსოვს შუადლეა თუ საღამო ხანი.

მირტენი. დიდ საფრთხეში იგდებთ თავს.

შნაპსი. მაშ მისმინეთ.

მირტენი. მაშ დაიწყეთ და მიჰყეთ.

შნაპსი (მარჯობა შემდეგ). და მაინც, რო დაფიქრდები ხოლმე...

მირტენი. კიდე ეჭვებს აჭმევიწებ თავსა, კაცო?

შნაპსი. თქვენ მე ჭეშმარიტად ჭკვიან კაცად მიმაჩნებართ, რაც მართალია მართალია.

მმრტმნი. დიდი მადლობელი ვარ!
შნაპსნი. თუმცა განათლება კი ვაკლიათ.

მმრტმნი. რა ვქნა, რაცა ვარ, ევა ვარ.

შნაპსნი (მედლიფურად). კარგი, მაგრამ, გაუნათლებელ მოკვდავთ, რომელ
თაც საერთოდ მდამბიობდად უზმობენ...

მმრტმნი. ვითომ?

შნაპსნი. უმჯობესია ყველაფერი მაგალითებით განუმარტო, შედარებებით.

მმრტმნი. ჰოდა, ბარემ მოწყეთ.

შნაპსნი. აი, მაგალითად... (ბეჯითად სცემს ბოლთას ოთახში და მერტენს
უცხად ზედ მიადგება.)

მმრტმნი. დიდი როყიო მაგალითია.

შნაპსნი. ბოდიში, მაგრამ მე რევოლუციურ ვუნებაზედა ვარ.

მმრტმნი. მე კი ეგ ვერაფრად შევაშნიკება.

შნაპსნი. მაგალითად... (ჯიქურ მიიწევს მერტენისკენ.)

მმრტმნი. გამანებეთ-მეთქი, კაცო, თავი!

შნაპსნი. მაგალითად, ჩვენ გავერთიანდით.

მმრტმნი. ვინ ჩვენ?

შნაპსნი. მე და თქვენ. და კიდევ ცხრაას ოთხმოცდაცხრამეტი...

მმრტმნი. პატიოსანი ადამიანი?

შნაპსნი. ესეც თქვენი ათასი კაცი.

მმრტმნი. ნაღლია.

შნაპსნი. გაწევთ თავადის კარმიდამოსკენ თოფებითა და დამბაჩებით შე-
იარაღებულნი.

მმრტმნი. მერედა, ვინ მოგვაშაეებს თოფებსა და დამბაჩებს?

შნაპსნი. ყველაფერს ვიშოვნით. ვერ ზედავთ, რომ ხმალი უკვე მატვს?
(მერტენი განზე გაყავს.)

მმრტმნი. ნელა, ნელა!

შნაპსნი. მივადგებით თავადის კარმიდამოს და გამოვიხშობთ თავადს. მე-
რე კი შევდივართ, აი, ასე. (უნუნუნებს როგორ შევლენ.)

მმრტმნი (ხელს გაითავისუფლებს). მომისმინეთ, უნდა მოგახსენოთ, რომ
თქვენთან ერთად წამომსვლელი არა ვარ. ჩვენ ჩვენს თავად-ახნაურებს დიხბაც
რომ ბევრ რასზე ვუმაღლით.

შნაპსნი. სისულელეა! მადლიერება იხეთი რამ არის, რასაც ამას იქით
უნდა გამოეთხოვოთ.

მმრტმნი. ესე იგი, როგორ?

შნაპსნი. ძალიან უბრალოდ. გამოეთხოვეთ, მორჩა და გათავდა. აი, ნახაეთ,
უმაღურებაზე მარჯვე რამ ამქვეყნად არაფერია.

მმრტმნი. მაგას რა მომაფიქრებდა.

შნაპსნი. სინჯეთ და ნახათ. ნუ გეშინიათ, ეს ხომ მართლა არ ხდება.

მმრტმნი. აჰ, ჰო, ეს ხომ მაგალითია.

შნაპსნი (იხვე განზე ექაჩება). აგერ, შევდივართ კიდევ... არა, იცით რა?

მმრტმნი. რა?

შნაპსნი. ასე აჯობებს: თქვენ ვითომ თავადი ხართ. (ახლა შორე მხარეს
გადაყავს.) აი, აქ დადგეთ.

მმრტმნი. ა, ბატონო.

შნაპსნი. მე შემოვდივარ მოქალაქეთა კომიტეტთან ერთად.

მმრტმნი. ცხრაას ოთხმოცდაცხრამეტი რომ არიან?

შნაპსნი. დაახლოებით.

მმრტმნი. კაი, ბატონო.

შნაპსი. „ბატონო ჩემო!“ ვუუბნებთ მე.

მმართვენი. ოღონდ ცოტა დინჯად!

შნაპსი. არა, ასე არ ივარგებს. ბატონი არავინ არ უნდა იყოს.

მმართვენი. მაშ როგორ იტყვი?

შნაპსი. მოიცათ... მოკლედ, ასე: თავისუფლებისა და თანასწორობის სახელით განახვეთ საკუჭნაოი ესე და სარდაფნი თქვენნი! თქვენ გამომძღარხართ და ჩვენ კი ჭამა გვინდა.

მმართვენი. თუ სახლის პატრონებმა უკვე ისაღიღეს, შეიძლება სთხოვოთ კიდეც.

შნაპსი. გამოაღვეთ კარადანი თქვენნი! ზომ ხედავთ არც ტანთ გვაცვია და არც ფერხთ!

მმართვენი. ფუჰ! ახლა იმას ზომ არ დაიწყებთ...

შნაპსი. დავიწყებთ კი არა, მეტსაც ვიზამთ. მოხსენით თავი თქვენს ქიხებს! ჯიბეში გროშ-კაპიკი არ გვიგდია.

მმართვენი. ახლა მაგას ნეტავ ვინ დაგიჯერებთ.

შნაპსი. გაგვეცი-თქეთქი პასუხი.

მმართვენი. რა უნდა თქვა?

შნაპსი (გაანზღებულად). როგორ თუ რა უნდა თქვათ? ზმა ამოიღეთ!

მმართვენი. თქვენ კი ზმას დაუწიეთ!

შნაპსი. სულ ვუ არის, რისი თქმაც შევიძლიათ? დიდი კანდიერებაა თქვენგან! (განჯინას შივარდება.) მთელი ეს საკუჭნაო ბოქლომებით დაგიხუნძლიათ.

მმართვენი. როზუს მანდ რაჟე აქვს შენახული.

შნაპსი (გულწრფელად). ნუ გავიწყდებათ, რომ ეს სინამდვილეში არ ხდება.

მმართვენი. პო, მართლა.

შნაპსი (იმავე კილოზე). სკივრიც დაგიკეტიათ.

მმართვენი. მანდ ტანისამოსი ალაგია.

შნაპსი. გასაღებები სად არის?

მმართვენი. როზესა აქვს წაღებულად. ძალიან ზადარგიანი, წესრიგის მოყვარული გოგოა. ყველაფერს კეტავს და გასაღებები თან დააქვს.

შნაპსი. ტყუილად ნუ მიზეზობთ! სად არის-მეთქი გასაღებები?

მმართვენი. აკი ვითხარით, მე არა მაქვს.

შნაპსი. მაშინ იძულებული ვიქნები გავტეხო. (ზმალს დაამრობს და განჯინას შივარდება.)

მმართვენი. რა ეშმაკი შეგიჯდათ?

შნაპსი. ეს სულ სამაგალითოდ.

მმართვენი. ხელი არ ახლოთ.

შნაპსი. რაო? მეურჩებით კიდეც? (იწევებს ლარტყების ამრობას.)

მმართვენი. რა ეშმაკმა გადაგართათ!

შნაპსი. ახლავე გაიღება! (განჯინაობს კარის მტვრევას.) ჭრაჟ, ჭრაჟ! გეხმით?

მმართვენი (ღარბის წინ და უკან). როზე! როზე! სადა ხარ?

შნაპსი (გამომტვრევს კარს). ესეც ასე! გესმით, რა ჭრიალი გაუღის?

მმართვენი. იორგე! იორგე!

შნაპსი. კრინტი აღარ დასძრათ და დაუფიქრდით, მე ზომ მხოლოდ თვალსაჩინოებისთვის გიჩვენებთ ამას.

მმართვენი. მარტო მიჩვენებთ? მე კი მეგონა, ხელიც შეაშველა-მეთქი.

შნაპსი. გონს მოღით! დაგავიწყდათ, რომ თქვენ თავადი ხართ. (ამასობაში განჯინის კარი იღება.)



მერთენი. ღმერთო შეგვიწყალე! განჯინა გაიღო, ღარტყები აგლეჯილია ბოქლოში მოფუტკნული. რას იტყვოს როზე? ჯანდაბამდისაც გზა გქონიათ! გეცოდეთ, მე შავის მომთმენი არა ვარ! რა მხეცობაა! რა თავუბლთა! შეუყვრი მტკვრივ ლებს და მამასახლისსაც მივაკითხავ!

შნაპსი (როშელმაყ ამასობაში განჯინა დაათვალიერა და ქილებიცა და ქვაბებიც მიმოიხილა). მამასახლისსაო? თქვენს მოსისხლე მტერს? იმ ბლენძსა? **მერთენი.** აი, დაგლახურთ ეშმაკმა!

შნაპსი. უნდა უწყოდეთ, რომ მამასახლისად დაინიშნებით თქვენ, როგორც კი თავისუფლების ზეს დავრგავთ.

მერთენი. მამასახლისად? მახსოვს, ოდესღაც ჩვენი მიწა-წყლის საიდუმლო მოსამართლედ არჩევას მპირდებოდნენ.

შნაპსი. ახლა სხვა დროა. აღარავინ აღარავის აღარ ატყუებს.

მერთენი. ნეტავი მართლაც აგრე იყო.

შნაპსი. აღარავინ აღარავის აღარ იგდებს აბურად.

მერთენი. ფრიად სასიამოვნო მოსასმენია.

შნაპსი. მაშასადამე, უწინარეს ყოვლისა...

მერთენი. გამხადეთ მამასახლისი.

შნაპსი. ეჭვი არ შეგეპაროთ. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, მოისმინეთ, რაზეა ლაპარაკი.

მერთენი. ლაპარაკი იმაზეა, რომ განჯინა დავეკტოთ.

შნაპსი. არა, კაცო.

მერთენი. და უკანვე მივაკრათ ღარტყები.

შნაპსი. არავითარ შემთხვევაში. ლაპარაკი იმაზეა, რომ თქვენ შეიგნოთ, რატომ მაინცა და მაინც მე ამირჩიეს გენერლად.

მერთენი. რაღა დავიძლოთ, და ცოტა გაუგებარი კია ჩემთვის.

შნაპსი. თუნდაც Exempti gratia.

მერთენი. ისეუ მაგალითი?

შნაპსი. ჯერ ზომ არცერთი მაგალითი არ მოგვიშველიებია.

მერთენი. მე (ზოგნი შეტიც კი იყო.

შნაპსი. მაშ, ასე... (გაღმობილებს განჯინიდან რძით სახსე დიდ ქილას და ღვამს მაგილაზე.)

მერთენი. თუ ღმერთი გწამთ, მაგას ხელს ნუ ახლებთ! როზემ დაიბარა, მანდ საუკეთესო არაქანიაო.

შნაპსი. მით უკეთესი. დიდად გამახარეთ.

მერთენი. უფრო მომცრო ქილა მაინც აგედოთ, რაკი სხვაგვარად არ იქნება.

შნაპსი. არა, მაგალითისათვის ყველაზე დიდი ქილაა საჭირო.

მერთენი. მაშინ, აი რას გეტყვით: სულაც ფეხებზე მკიდია ევ თქვენნი მაგალითები.

შნაპსი. ჰოო?

მერთენი. და შეგიძლიათ შეაყოლოთ აქედან.

შნაპსი. ერიპა!

მერთენი. არც აღარაფრის მოსმენა არ მსურს.

შნაპსი. მაშ, აღარ გსურთ?

მერთენი. არა.

შნაპსი. არც არაფრის გაგება გინდათ?

მერთენი. არ მინდა.

შნაპსი. და არაფერზე არ მეთანხმებით?

მერთენი. არა.



შნაპსი (ხმაღს იძრობს). მაშ, თუ აგრეა, მე გასწავლით ჭკუას.

მერთენი. ხმლითა, განა? კარგი ამბავია, მე და ჩემმა ღმერთმა.

შნაპსი (უტევეს). იცოდეთ, თქვენ ვალდებული ხართ მიეჩვიოთ ახლებურად ფიქრს; უნდა იყოთ გონიერი, უნდა იყოთ თავისუფალი, უნდა იყოთ თანასწორი, გინდათ თუ არა თქვენ ეს.

მერთენი (განზე). იორგე! იორგე, მოდი, რაღა! ნეტავ ეს აქ რამ დამამალვინა.

შნაპსი. მაშ, მზად ხართ, მომისმინოთ?

მერთენი. რასაკვირველია.

შნაპსი, და უარს არ ამბობთ შეგონებაზე?

მერთენი. არაფრის გულისათვის.

შნაპსი. აი, ახლა კი სწორედ ირგებით.

მერთენი. მეც აგრე მგონია.

შნაპსი. აბა, ახლა აქ მიყურეთ!

მერთენი. სრული გულისყურით გისმენთ და გიყურებთ.

შნაპსი. წარმოიდგინეთ, რომ ეს ქილა არის სოფელი.

მერთენი. სოფელი?

შნაპსი. ან ქალაქი.

მერთენი. სასაცილოა!

შნაპსი. ან ციხე-სიმაგრე.

მერთენი. სასწაული თუ ჭინდათ, ეს არის!

შნაპსი. დიახ! მაგალითად, ციხე-სიმაგრე.

მერთენი (განზე). როდის გათავდება ეს მაგალითები.

შნაპსი. მე მას ალყას ვარტყამ.

მერთენი. რატომ?

შნაპსი. ვუხმობ მოლაპარაკებისათვის. ტრა-ტა-ტა! ტრა-ტა-ტა! (ბაძავს ბუკის ხმას.)

მერთენი. სულ გააფრინა.

შნაპსი. მათ კი არ სურთ დანებება, თავს იფასებენ.

მერთენი. სწორადაც იქცევიან. (განზე.) როზე მაინც მოვვისწრებლეს ალყის მოსაგერიებლად.

შნაპსი. მე მას ცეცხლს ვუშენ! ბახ! ბუხ!

მერთენი. ვერ ყოფილა საქმე კარვად!

შნაპსი. მე კი სულ უფრო ვაზურებ. დღე და ღამე ჯოჯოხეთურ ცეცხლს ვაყრი. ბახ! ბახ! ბახ! ციხე-სიმაგრე მნებდება.

მერთენი. აფსუს!

შნაპსი (უახლოვდება ქილას). შეედივარ შიგ.

მერთენი. ცუდად არის საქმე.

შნაპსი (იღებს კოვზს). ვუხმობ მოქალაქეებს.

მერთენი. სულ მთლად წავხდით.

შნაპსი. კეთილმზრახველნი სასწრაფოდ თავს იყრიან ჩემს გარშემო. მე ვჯდები (ჯდება.) და მივმართავ მათ სიტყვით.

მერთენი. საბრალო ქოთანნი!

შნაპსი. ძმავო მოქალაქენო! ვეუბნები მათ.

მერთენი. რას ერჩი, კაი სიტყვაა.

შნაპსი. „მწყინს, რომ თქვენს შორის ვერ ვხედავ თანხმობას“.

მერთენი. ქილაში კი მშვიდობიანობა სუფევს.

შნაპსი. იქ ჩუმი ღუღილია.

მერთენი (ყურს უვლებს). არაფერი მესმის.

შნაპსნი. „თქვენ დაკარგული გაქვთ თანასწორობის საწყისი მდგომარეობა.“

მმრტმნი. ვე როგორღა ვავიგო?

შნაპსნი (პათოსით). „და რაკი თქვენ ყველანი ჯერ კიდევ მოუხდელი რამე
ბრძანდებოდით, ერთი თქვენი წვეთი მეორისაგან არ გამოირჩეოდა.“

მმრტმნი. ვის რა ეთქმის.

შნაპსნი. „მაგრამ, აგერ, აიჭერით.“

მმრტმნი. როგორ, მოქალაქენი?

შნაპსნი. „და დაცალკევდით.“

მმრტმნი. ერთი ამათ დამიხედე!

შნაპსნი. „და ვხედავ, არაქანში მდიდრებიც გამოჩნდნენ...“

მმრტმნი. მომკლავს სიცილით.

შნაპსნი. „მდიდრები ზევით აცურებულან.“

მმრტმნი. მდიდრები და მუჟეა არაქანი? ჰა-ჰა-ჰა!

შნაპსნი. ისინი აქაც ზემოდან მოექცნენ! ეს ჩვენ არ უნდა დაუშვათ.

მმრტმნი. ამას რა მოგვათმენინებს!

შნაპსნი. ამიტომ მე მათ განვარიდებ. (კოვზით არაქანი თეფშზე გადა-
აქვს.)

მმრტმნი. ღმერთო ჩემო! წადი და გაუძელი.

შნაპსნი. მოვხადე ნალები და დამხვდა მაწონი.

მმრტმნი. აბა, რა გეგონა!

შნაპსნი. ვერც ამაზე ვიტყვით უარს.

მმრტმნი. მა რა იქნება.

შნაპსნი. ეს კარგი, მსუყე საშუალო ფენაა.

მმრტმნი. მაწონი — საშუალო ფენა? რას არ გაიგონებ კაცი!

შნაპსნი. ერთი ჩემებურად ამოვხაპო. (ხაპავს.)

მმრტმნი. იცის ბიჭმა.

შნაპსნი. ახლა ერთმანეთში აეურევე, (ურევს). და ვასწავლი, როგორ უნდა
შეეგონ ერთად ყოფნას.

მმრტმნი. ნეტავ მერე რა იქნება?

შნაპსნი (წამოდგება, შილის განჯინასთან) გავიხედ-გამოვიხედავ, და ვხე-
დავ (გამოიღებს იქიდან გრძელ პურს) თავადის კარ-მიდამოს.

მმრტმნი. ვე პურია.

შნაპსნი. შემამულეებს, როგორც წესი, საუკეთესო ველ-მინდვრები უჭი-
რავთ, და ამიტომ თავად-აზნაურთა გამოსახატავად ყველაზე უპრიანი პური
იქნება.

მმრტმნი. მაშ, შავ პურსაც იქით უკრავთ თავს. ყველაფერი უნდა გათანას-
წორდეს.

შნაპსნი. რასაკვირველია! თუ თანასწორობაა, თანასწორობა იყოს.

მმრტმნი (განწე). ეს ხმალი მაინც არ პქონდეს! ასე რა ოზრობის თანას-
წორობა გამოგვივა.

შნაპსნი. აქაც სათანადო ნაწილს ჩამოვაჭრით...

მმრტმნი. იორვე მაინც მოვიდოდეს!

შნაპსნი. და მერე ვფხვნით.

მმრტმნი. ფხვნით?

შნაპსნი. დიახ, რათა მოვთოკოთ მისი თავგასულობა და მოვაშლევინოთ
ყოყლოჩინობა.

მმრტმნი. ეგაც მაგას!

შნაპსნი. მერე ყველაფერს ერთმანეთში აეურევთ.

მმრტმნი. მალე მორჩებით?

შნაპსი (ჩაფიქრებით). ახლა ცოტა სულიერი შვებაც ხომ გვინდა.

მმრტმნი. ეგ საიდანღა უნდა გააჩინოთ.

შნაპსი. აგერ, იქით, საშაქრეს ვხედავ. (წაუტანება საშაქრეს, მაგიდანვე წამოიჭრება)

რომ ღვას ყავის ფინჯნების გვერდით.)

მმრტმნი (ხელს დაუჭერს). არ გაბედოთ! ხელი არ ახლოთ! როზე მთელი

კვირის სამყოფე შაქარს ამიწონის ხოლმე და უნდა ვიმყოფინო.

შნაპსი (ხმაღზე ხელს გაიფლებს). მოქალაქე!

მმრტმნი. მოითმინეთ!

შნაპსი. სულიერ მუფეთ ყოველთვის ყველაზე გემრიელი, ყველაზე ტკბილი ნაჭრები უნდა ერგოთ...

მმრტმნი. ჰო, ვინმეს ხომ უნდა დარჩეს ეგ ნაჭრები.

შნაპსი. ჰოდა ჩვენც ისინი შაქრით გამოვსახოთ. ესეც დაფხვანთ.

მმრტმნი. ღმერთო, რა ვქნა, რა მოვუხერხო!

შნაპსი. და მოვყაროთ.

მმრტმნი (განზე). ამას კი, გაგიხარია, გაზღვევინებ. (შიღის ფანჯარასთან.) ჩუ, მგონი იორგე მოდის!

შნაპსი. და ეს თავისუფლებიხა და თანასწორობის მოტკბილმეყო რძეც მზად არის.

მმრტმნი (ფანჯარასთან, თავისთვის). არა, მოვტყუელი.

შნაპსი. მოდით აქ! რას უდგებართ მაგ ფანჯარასთან?

მმრტმნი. მეგონა, ვიღაც მოდის-მეთქი.

შნაპსი. იორგე თუ? (წამოღება.)

მმრტმნი. არავინა ჩანს.

შნაპსი. აბა, მე გავიხედო. (შიღის ფანჯარასთან და ზედ გადაწვება მერტმნი.)

გამოსვლა მათი

ივინივე. იორგე შემოიპარება უკანა კარიდან.

იორგე (ხმაღაბლა). ეს ვინ ეშმაკი შემოთრეულა მამასთან? შნაპსი თუა.

მმრტმნი (ფანჯარასთან). ზედ ნუ მაწეებით-მეთქი, გუებნებით!

შნაპსი. მინდა შევხედო. (გადაეყულება ფანჯარაში.)

მმრტმნი. რას?

შნაპსი. რასა და, რას აკეთებენ ჩემი ჯარისკაცები.

იორგე (როგორც ზემოთ). მისი ხმაა! რას დამგვანებია?

შნაპსი. ყოჩაღ, ჩემო მამაცო მეგობრებო!

მმრტმნი. ვის ელაპარაკებით?

შნაპსი. ვერ ხედავთ, ჩემი ბიჭები ცეკვა-თამაშით გარს როგორ უვლიან თავისუფლების ხეს?

მმრტმნი. მოგლანდებით! მანდ კაცის ჭაჭანება არ არის.

იორგე. ის არის, ნამდვილად ის ბრძანდება! ნეტავ რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ეს ჩვენი ბერიკაცი მასთან ერთად ჩაკეტალა?.. ან არაჩაირად გამოტყვლარკულა ეს მატრებააში! კიდეც კარგი, რომ უკანა კარი ღია დამზავდა!

შნაპსი. აგერ, შეხედეთ, რარიგად განუმარტავენ თქვენს ცოლებსა და ასულებს თავისუფლებისა და თანასწორობის პრინციპებს!

მმრტმნი (ცდილობს ხელიდან დაუსხლტეს, მაგრამ შნაპსი არ უშვებს). ეგ კი მეტისმეტია!

იორგე. ნეტავ რას მიედ-შოელებიან? რო არაფერი მესმის! (შიმოიხედავს).

რაო? განჯინა გაუღიათ! მაგიდაზე მაწონი უდგათ! ესენი, მგონი, სასაუბროდ გამართულან!

შნაპსი (ისევ იმ პოზაში). გიხაროდეთ, შეხედეთ, რა ერთსულოვნად ვართ
ლობს ყველა!

მმრტმნი. მთლად აგრევიათ თავში ტვინი. მე მანდ ვერავის ვხედავ.

იორბე (უკან მიდგება). ცოტა ხანს ყურს დაუვადებ.

შნაპსი (ხელს შეუსვებს შერთენს). მე ყოველივე ამას გონების თვალით ვხედავ. თქვენ კი მალე მაგათ თვალნათლივ დაინახავთ თქვენი სახლის წინ.

მმრტმნი. მე ჯერჯერობით ჩემს სახლში ვერაფერ სასიკეთოს ვერ ვხედავ.

შნაპსი (ერთხელ კიდევ გაიხედავს ფანჯრიდან, განზე). სრული სიწყინარეა. შესაშფოთებელი არაფერია. აბა, სასწრაფოდ მაგიდას მივესხდეთ! (მიდის მაგიდასთან.)

მმრტმნი. ნეტავ ჩემს თვალებს შენ არ ენახე!

შნაპსი. ჭოი, ჭამადო თავისუფლებისა და თანასწორობისაჲ, კურთხეულ იყავენ!... აქ შეხედეთ!

მმრტმნი. რაღა გინდათ?

შნაპსი. აი, მოქალაქე გენერალი მაგიდასთან ჯდება.

მმრტმნი. მე კი არ ვიცოდი!

შნაპსი. და ყველაფერს შესანსლავს.

მმრტმნი. მარტო?

შნაპსი (ჭამს). არა, რატომ!.. თავისიანებთან ერთად.

მმრტმნი. კიდევ კარგი, აქ მაინც შეაწუხა სინდისმა.

შნაპსი. დაბრძანდით, მოქალაქე მარტინ.

მმრტმნი. მადლობა მომიხსენებია!

შნაპსი. მიირთვიეთ.

მმრტმნი. მე არ მშია.

შნაპსი. ნუ გერიდებათ ჩემი. ჩვენ ყველანი თანასწორნი ვართ.

მმრტმნი. ვხედავ, ბატონო.

შნაპსი. თქვენ შესანიშნავი მოქალაქე ხართ.

მმრტმნი. მე მაგაზე არაფერი მეთქმის.

შნაპსი. თქვენ იქნებით ჩემი კაპრალი.

მმრტმნი. რაღა მიჭირს!

შნაპსი. მოიდგით სკამი, ჩემო კაპრალო.

მმრტმნი. თქვენ ხუმრობთ, ჩემო გენერალო.

შნაპსი (წამოდგება და თავს უკრავს). ჩემო კაპრალო!

მმრტმნი. ჩემო გენერალო!

(ამასობაში იორგე უკნიდან მიეპარება შნაპსსა და ჯოხს დაკრავს სახალ-მოდ წელში მოხრილს.)

შნაპსი. ვაი, ეს რა იყო?

იორბე. ესეც შენ, ჩემო გენერალო!

მმრტმნი. ყოჩაღ, იორგე!

იორბე (კიდევ ურტყამს). ჩემო კაპრალო!

შნაპსი. მიშველეთ, წმიდაო თავისუფლებავ!

იორბე. გამოგიჭირეთ თუ არა!

მმრტმნი. მიდი, უთაქე!

შნაპსი. წმიდაო თანასწორობავ, შენ შემეწიე!

იორბე. იმღერეთ, მეც ბანს გეტყვი!

შნაპსი (ხმალს იძრობს და თავდაცვისთვის გაეშალება). მიხსენ, რევოლუციის წმიდა ძალავ, გადამარჩინე!

იორბე. რაო, თავსაც იცავ?

მერტენი. ფრთხილად, თორემ გაიქაჩა!

იორბე. ნეტავ კი მიპქაროს რამე და მერე მიყუროს!

შნაპსი. ოჰ, ვაი ჩემს თავს!

იორბე. აჰა, მოგზვდა?

მერტენი. ხმალი წაართვი, ხმალი!

იორბე (შნაპსს ხმალს გააგდებინებს). აჰა, ესეც ასე!

შნაპსი (მაგიდას და სკამებს ეფარება). დადგა კაპიტულაციის დრო.

იორბე. აჰა, გამო მანდეღან!

შნაპსი. ძვირფასო იორბე, მე ხომ ვიხუმრე!

იორბე. მეც. (ჯოხს მოუქნევს, მაგრამ მაგიდას მოახვედრებს.)

მერტენი. მაგას მოსცხე, მაგას!

შნაპსი (სკამებიდან გამოძვრება და მაგიდის ირგვლივ ღარბის). მაგრამ...

იორბე (უკან მისდევს). ვერ წამიხვალ.

შნაპსი (ფანჯარასთან აღმოჩნდება). მიშველეთ! მიშველეთ!

იორბე. ჩუმად ეგდე!

შნაპსი (მაგიდას ირგვლივ ურბენს). გვიშველეთ! გვიშველეთ!

მერტენი (შნაპსს გზას გადაუღობავს). ერთი ამას ხმა ჩაუწყვიტე!

შნაპსი (ორ სკამს ამოფარებული). შემიბრალებთ! მაკმარეთ!

იორბე. გამოუთრიე!

შნაპსი (ორივეს ფეხებში მიუგდებს სკამებს, ორივე უკან გადახტება).

აჰა, ესეც თქვენ!

იორბე. დამაცა!

შნაპსი. ეგ არის, მაშ! (გავარდება უკანა კარში.)

იორბე. მაინც დაეიჭერ. (უკან გამოედევნება.)

მერტენი (სკამით დაშვებულ ფეხს ისრებს და კოჭლობით ღადის). აი,

ნამდვილი ქაჯი! არ მომტეხა ფეხი? თუმცა თავადაც მავრები მოხვდა.

გამოსვლა მითიარმებით

მერტენი. როზე. მერე იორბე.

როზე (ქუჩიდან). მამა! მამა!

მერტენი. ვაი ჩემს თავს! როზე! რა ეუთხრა ახლა?

როზე. გამიღეთ კარი, მამა! რა ხმაურია მანდ?

მერტენი (ფანჯარასთან). მოვდივარ! მოიცა ცოტა!

იორბე (ოთახში შემოდის უკანა კარიდან). უჰ, ეს ობრისშვილი! სხვენში

შემასწრო და ჩაიკეტა! მაგრამ მე გარედან ჩავრაზე და ვეღარსად წაგვივა!

როზე. მამა! სადა ხართ! ვააღეთ!

იორბე. ეს ხომ როზეა.

მერტენი. გასწი, თორემ, ხომ ხედავ, ძლივს დავდივარ. გაულე კარი.

(იორვე გაღის.)

მერტენი. აი, უბედურება! საწყალი როზე! მერე რა არაყანი! (ჯდება.)

იორბე (შემოდის როზესთან ერთად). აჰ უყურე როზე!

როზე. რა არის ეს, რა ამბავში ყოფილხართ?

იორბე. იცი?..

როზე. ჩემი ქილა! მამა, ეს რა ამბავია?

მერტენი. შნაპსი...

იორბე. აბა, ერთი წარმოიდგინე...

როზა. ჩემი განჯინა! შაქარი! (აქეთ-იქით აწყდება ოთახში.) ვაიმე! ვაიმე! ვაიმე! ვაიმე!

იორბე. დაწყნარდი, აქა მყავს გამოკეტილი.

როზა. კიდევ კარგი. ახლავე გადავცეთ მოსამართლეებს. აგერ, მოდიან კიდევ.

მმართველი (წამოხტება, კოჭლობს). ვინა?

როზა. მეზობლები მამასახლისთან გაქცეულან, როგორც კი ჩვენსა ხმაური ამტყდარა.

მმართველი. მამასახლისთანაო! ვაიმე, დაეღუპულვარ და ეგ არის!

როზა. ჩემი საუკეთესო არაქანი!

იორბე. მაგას როგორ შევარჩენ.

მმართველი. ყური დამივადეთ, შვილებო, მომიხმინეთ! დაეხსენით მაგ არაქანსაცა და ყველაფერს.

როზა. ვითომ რატომ?

მმართველი. გაჩუმდი და ყური მიგდე! ჩვენგან არ ეგების შნაპსის გათქმა. ვითომ სულაც არ გვინახავს.

იორბე. ნეტა მართლა ეგრე ყოფილიყო!

მმართველი. ჰოდა, გამიგონე! დავიღუპებით, ეგ რომ აქ ნახონ. ის ზომ იაკობინელთა კლუბის მოგზავნილია.

როზა. არ გამაგიფო! ეგ სალაზანა?

მმართველი. აბა! ფორმაში გამოწყობილი თუ დანახეს, წასულია მაგის საქმე.

იორბე. ჰო, შნაპსს მუნდირი აცვია.

მმართველი. ჩვენზე კი ეჭვს მოიტანენ და სასამართლოში წავგვალავენ. ღმერთმა ნუ იცის მაგათი თავი და ტანი!

იორბე. ჰო, მაგრამ, ზომ შეგვიძლია ვუთხრათ...

მმართველი. გაიქე აბა და უთხარი, არაფერიც არ მომხდარა-თქო.

იორბე. თუ დამიჯერებს! (გარბის.)

როზა. ვერ დავმშვიდებულვარ. ვაი, ჩემო გადასარევო არაქანო!

მმართველი. ეგ რა სალაპარაკოა! შენ იმაზე იფიქრე, თავი როგორ დავიძვრინოთ ამ დავიდარაბისგან.

როზა. რაღა ფიქრი გვინდა. უთხარით, ამ მატრაბახმა მთლად თავგზა ამიბნია და იორბემ ცოტა გვერდები დაუზილა-თქო.

მმართველი. შე რა გითხრა! რა იქნებოდა, ცოტა ადრე მოგსვლოდა თავში ეგ დიდებული აზრი. იორბე უკვე ჩასული იქნება მათთან და აღბათ ყველაფერს უარყოფს. ჩვენ კი ისევ საეჭვოდ ვიხდით საქმეს. ღმერთო, ეს რა ხათაბალაში გავებით! ეს რა დღეში ჩავცვივდით!

როზა. უჰ, ის წყვეული!

გამოსვლა მითორმეტა

ივინივე. მამასახლისი. იორბე. გლეხები.

მამასახლისი (შემოვარდება ოთახში). არა-მეთქი, არა, ყველაფერი უნდა გამოვიძიო.

იორბე (უკან ექანება შას). ზომ გითხარით, არაფერი ყოფილა-მეთქი.

მმართველი. ამას ვის ვხედავ ჩემს სახლში — მამასახლისს? ვაიმე, მე უბედურს!

როზე (წინ წამოვდგება). ნუ სწუხდებით, ბატონო მამასახლისო!
მამასახლისო. სულაც არ ვწუხდები! მე ჩემს მოვალეობას ვასრულებ.

ვინ გაყვიროდა, გვიშველეთ?

როზე. ვხუმრობდით.

მამასახლისო. სად გაგონილა ასეთი ხუმრობა! ვინ ითხოვდა-მეთქი
შველას?

როზე. მე... მე და იორგე წაკინკლავდით.

მამასახლისო. წაკინკლავდით?

როზე (აქეთ-იქით დაატარებს ოთახში მამასახლისს და, თითქოს ახსენ-
დებაო. უამბობს). აი აქ, განჯინაში, მედგა მშვენიერი არაუნით სავსე ქილა...
მე განჯინა დაკვეთე და წავედი... ამ დროს იორგე შემოხეტებულა... დამაცა, ვა-
ჟბატონო! შემოხეტებულა და მადაზეც მოსულა... და კარებიც გამომტყრევია.

მამასახლისო. ხელავ შენ?

როზე. მოუხდია ნაღები... და კაი ლაზათიანად უჯერებია გული... აი, ცო-
ტა კიდე ჩარჩენილა ჯამში... ამ დროს მეც მოვედი... და გაებრაზდი, მაგრამ
რა გაებრაზდი... და... ერთი კარგადაც გავასილაქე... ამან კიდე მე მტაცა ხე-
ლი... და დამიწყო ღიტიანი... მე ვიკვილე... დავიწყეთ ბლლარქუნი, მიფყარ-მოფ-
ყარეთ სკამები... ერთი მათგანი მამაჩემს მოხვდა ფეხზე... არა, მამი?

მმრტმნი. ხომ ხელავთ, ძლივს დავაბიჯებ.

როზე. პოდა, მერე, გაბრაზებულმა კიდე უფრო მაგრად ვიკვილე... და...

მამასახლისო. და ავღვები და ტყუილებით გაუმასპინძლები მამასახ-
ლისსაო, განა?

როზე. მე ტყუილებს არ გეუბნებით.

მამასახლისო. მე მგონი, თქვენ თავადაც ვერ ხვდებით, რა გეარიანად
ბლანდავთ მაგ ტყუილებს. გგონიათ, ეკრაფერს მივიხვდათ ბიჭი?

იორგე. მაინც რას?

მამასახლისო (როზეს). თქვენ არ იყავით, წელან რომ ჩემს სახლთან
ჩაიარეთ?

როზე. დიახ.

მამასახლისო. აი, ეს ხალხი წინ არ შემოგხვედრიათ?

როზე. არ მახსოვს.

მამასახლისო (გლუხებს). ეს ხომ შეგხვდათ?

ბლმნი. როგორ არა, გაგვესაუბრა და ვუთხარიოთ კიდეც, რომ მაგის მამის
სახლიდან საშინელი ხმაური ისმოდა.

მმრტმნი. მორჩა, მოგველო ბოლო!

როზე. ჯანდაბას თქვენი თავი!

იორგე. მართალი უთქვამთ, ტყუილს მოკლე ფეხები ასხიაო!

მამასახლისო. აჰა, ახლა რაღას იტყვით, ვეჟო! (ერთმანეთს შეკურებენ,
მამასახლისი ოთახში გაივლ-გამოივლის და წითელ ჩანს დაინახავს.) ოჰო, ეს
რაღაა?

იორგე. მე რა ვიცი.

მამასახლისო (მიმოიხვდავს და შენიშნავს კოკარდიან ქულს). ესა?

როზე. არაფერი მესმის.

მამასახლისო (ქულს შერთნის გაუწვდის). აჰა! იქნებ თქვენ იცით? იქნებ
თქვენ მაინც გაგეგებათ რამე?

მმრტმნი (განზე). რა ვქნა, რა ვუთხრა?

მამასახლისო. მაშინ მე გაგაგებინებთ. ასეთი ქულები იმათ ახურავთ,
ვინც თავისუფლებაზე სდებენ თავს. ეს კი ეროვნული კოკარდა გახლავთ. ხომ
საინტერესო მინაგნებია? რას გარუმებულხართ... ყველაფერი აშკარაა... ესე იგი,



ამ სახლში შეთქმულთა კლუბია მოწყობილი, მუხანათთა ბრბოს დაუყრია თავი და მემბოხეთ თავიანთი ბუნაგი დაუდევით!.. ხელავთ, რას გადააწყვდით გაგვიღიმა ბელმა?.. თქვენ, ალბათ, რალაც-რალაცები ვერ გაგიყვით ერთმანეთში, ისევე, როგორც ფრანგებს... და სწვდით კიდევე ერთმანეთს თმებში და გაშართეთ ბასტიანუბუ არა? და გათქვით კიდეც თავი. დიდებულთა!.. ახლა ისიც მოვისმინოთ, რა მოყვა ყოველივე ამას.

როზმ. ჩვენო ძვირფასო ბატონო მამასახლისო!

მამასახლისი. დაციწვასაც ნებულობთ? თუ ჭკუა გაქვთ, უნდა მეხვეწოთ.

იორბმ. უნდა იცოდეთ, რომ...

მამასახლისი. მე უნდა ვიცოდე? მალე თქვენ თვითონ სულ სხვაგვარად აჭიკჭიკლებით.

მმრტმნი. ნათლიმამ ბატონო!

მამასახლისი. ახლა გაგიხდით ნათლიმამა?

როზმ. როგორ, მე თქვენი ნათლული არა ვარ?

მამასახლისი. მას შემდეგ ბეერმა წყალმა ჩაიარა.

მმრტმნი. ნება მიბოძეთ, მოგახსენოთ.

მამასახლისი. გაჩუმიდით-მეთქი! შეგრცხვეთ მაინც! თქვენ არ იყავით, თავისუფლების ხისკენ მარშით სიარულს რომ აპირებდით?.. განა თქვენ არ დათქვით პირველივე ხეზე ჩამოგეკიდეთ?.. ჩვენთვის ცნობილი გახლავთ, თუ რაებს რომაებს შფოთის ამტებთა მიერ შეგულიანებული ხალხი ჩვენს ხელისუფლებაზე და რას ფიქრობს მასზე! იცოცხლეთ, დღეს დააყრიან მაგ ვიგინდარებს. არც თქვენ გადავისვამენ თავზე ხელს. (გლუხებს.) გაიყვანეთ ესენი აქედან და პირდაპირ მოსამართლესთან მიაბრძანეთ! აქ კი ყველაფერი აიწერება და დაილუქება! იარაღიც, თოფის წამალიც, კოკარდებიც! შეუდევით ძიებას! გასწით! გამეცალეთ!

მმრტმნი. რა უბედური ვყოფილვარ.

როზმ. ნება დამრთეთ, აგიხსნათ, ბატონო მამასახლისო.

მამასახლისი. ესე იგი, კიდეც ტყუილები მოგაჩმახინოთ, არა, მამხელ როზენ? აბა, მიბრძანდით!

იორბმ. რაკი სხვანაირად არ გამოდის, მაშინ შნაპსიც წამოვიდეს. თუ საქმის გარჩევაა, გარჩევა იყოს.

მამასახლისი. შნაპსი რა შუაშია?

იორბმ. მე გეუბნებით, რომ...

როზმ (ფანჯარასთან). ავერ, საბედნიეროდ, ბატონი თავადიშვილიც მობრძანდება.

მამასახლისი. ის ყველაფერს თავის დროზე შეიტყობს.

იორბმ. დაუძახე!

როზმ. ბატონო! მოწყალეო მუფევე! მოგვეხმარეთ! გვიშველეთ!

მამასახლისი. გაჩუმიდით! ეგ თქვენ ვერაფერს გიშველით. გაუხარდება კიდეც, ავისმზრახველთა კვალს რომ მივაგენით. თანაც ეს საქმე საპოლიციოა და სისხლისსამართლისებური და გვექვემდებარება ჩვენ — ესე იგი, მე, მოსამართლეს, მთავრობას, თავადს! სხვების ჭკუის სასწავლებლად სამაგალითოდ უნდა დაგსაჯოთ კაცმა!

მმრტმნი. ესეც თქვენი მაგალითი!



ფინივე. თავადიშვილი.

თავადიშვილი. შეილნო ჩემნო, რა გაგჭირვებით?

როზა. გვიშველეთ რამე, მოწყალეო ხელმწიფე!

მამასახლისი. შეხედეთ, თქვენო მოწყალეზავ, რა ვიპოვნეთ ამ სახლში.

თავადიშვილი. რა?

მამასახლისი. თავისუფლების მაძებართა ჩაჩი.

თავადიშვილი. უცნაურია!

მამასახლისი. ეროვნული კოკარდა.

თავადიშვილი. ეგ რაღას ნიშნავს?

მამასახლისი. შეთქმულებას! ამბობს! სახელმწიფოს ღალატს! (ქალი

და კოკარდა ხელში უჭირავს, მერე კი თან მიაქვს.)

თავადიშვილი. ამათ მე თვითონ დავკითხავ.

მამასახლისი. ნება მიბოძეთ გაეჩხრიკო სახლი! ვინ იცის, რა აქვთ დამალული.

თავადიშვილი. თქვენ გაჩუბდით!

როზა. მოწყალეო მუფე!

თავადიშვილი. ეს ნივთები...

მირტანი. შნაპსმა მოიტანა.

იორბე. როცა მე შინ არ ვახლდით.

მირტანი. გატეხა განჯინა...

როზა. ეცა არაყნიან ქილებს...

მირტანი. და უნდოდა გავენათლებინე თანასწორობისა და თავისუფლების საკითხებში.

თავადიშვილი. ახლა სად არის?

იორბე. უკანა ოთახში. მე რომ მივდევი, შემასწრო და ჩაიკეტა.

თავადიშვილი. აქ მოიყვანეთ! (იორბე, მამასახლისი და გლეხები გაღიან.) როგორც ვატყობ, ეს ისევ იმ ვაჟბატონ შნაპსის ოინებია.

მირტანი. სწორედ აგრე ვახლავთ.

თავადიშვილი. როდის მოვიდა თქვენთან?

მირტანი. მარტო რომ დამიგულა.

როზა. იორბესი ეშინია.

მირტანი. მეც ცნობისმოყვარეობამ აღარ დამაყენა და...

თავადიშვილი. ამბობენ, ეგ ზოგჯერ გემართებათ ზოლმე.

მირტანი. მაპატიეთ!

თავადიშვილი. და გარდა მავისა, თქვენ, ცოტა არ იყოს, ადვილად მიმნდობიც ბრძანებულხართ.

მირტანი. ისეთი გატაცებით მსჯელობდა ყველანაირ საკითხზე...

თავადიშვილი. რომ ანკესზედაც წამოგავოთ.

მირტანი. მართალი ბრძანებაა.

როზა. იმას კი სხვა არაფერი სდომებია, გარდა წასაუზმებისა. აი, შეხედეთ, ბატონო, რა კარგი არაყანი შეუსვლეკია. ცალკე კიდე პური დაუქუცმაცებია და შაქრიც მოუღავეებია. და ახლა მთელი ეს ბარაქა გადასაყრელი გამიზნდა. აბა, რაღა გული მიმივა ამეებზე, რაკი მაგ უწმინდურმა წამიბილწა თავისი დინგით.

თავადიშვილი. ერთი სიტყვით, მას მხოლოდ წასაუზმება სდომია, არა?

მერთანი. თუ იმას ჰკითხეთ, დიასაც. მე კი მითხრა, იაკობინელების წარმოგზავნილი ვარო.

თავადიშვილი. კიდეც რაო?

მერთანი. გადაიცივა ფორმა და შეიარაღდა.

თავადიშვილი. რა სისულელეა!

მერთანი. გინდა თუ არა, მოქალაქე გენერალი ვარო და მერე უარესებიც მოაყოლა.

თავადიშვილი. ეგრე იციან.

მერთანი. ჯერ ჰკვიანად ეჭირა თავი, ზრდილობიანად ირჯებოდა, მერე კი მთლად გამზეცდა, განჯინაც დაამტვრია და გამოაღვა ყველაფერი, რასაც თვალი დაადგა.

თავადიშვილი. ზუსტად ეგრევე იქცევიან მისი თანამოღვაწენიც!

მერთანი. მე კი ჩემი დამემართა და...

თავადიშვილი. მაგრამ, არც ისე უმსგავსად, როგორც ეს იმ პროვინციებში ხდება, სადაც მისი მსგავსნი უკვე დეპატრონენ მდგომარეობას; მათ დაიწყეს პირფერობითა და დაპირებებით, აიყოლიეს ალალი გულის ადამიანები, და დამთავრეს ძალადობით, ძარცვით, პატიოსანი ხალხის რბევითა და სხვა კიდეც ბევრნაირი დენა-შევიწროებით. ღმერთს მადლობა შესწირეთ, რომ ასე იოლად გადარჩით!

როზა. შეგვეწევით, ბატონო?

თავადიშვილი. როგორც ვაჭვობ, თქვენ არაფერი დავიშავებიათ.

მერთანი. აგერ, მოდიან!

გამოსვლა მეთოთხვითა

იგინიე. იორგე. შამასხლისი. გლეხებს შემოჰყავთ
შნაპსი, ფორმაში, ხმლითა და უღვაშებით შემკობილი

თავადიშვილი. წინ, ბატონო გენერალო!

შამასხლისი. აი, ეს გახლავთ ყველაფრის ავან-ჩავანი! შეხედეთ ერთი! ყველაფერი ისეა, როგორც ვახუშტის წერენ. ფორმა! ხმლი! (შნაპსს თავზე ჩამოაცვამს წითელ ჩაჩს, შასზე კი — კულს.) ჩაჩი! სამკუთხა ქული! დაე, ასე იდგეს საძრახის ბოძთან! წაიყვანეთ მოსამართლესთან ახლავე! დააკითხვინეთ! მერე ბორკილები შეასხით და რეზიდენციაში უკარით თავი!

თავადიშვილი. წყნარად, წყნარად!

შამასხლისი. აფრინეთ შიკრიკები! ეს არამზადა მართო როდია! აწამეთ! უნდა ამხილოთ მისი თანამზრახველნი! მიუსიეთ ჯარი! დაუყოვნებლივ გაუჩხრიკეთ სახლი!

თავადიშვილი. ხომ ვითხარით, გაჩუმდით-მეთქი!.. შნაპს, ეს რა მატრებაზობებია?

შნაპსი. მართლაც რომ მხოლოდ მატრებაზობა გახლავთ და მეტი არაფერი.

თავადიშვილი. ეგ ტანსაცმელი საიდან გამოატყვრინეთ? მიპასუხეთ უცბად, მიუკებ-მოუკიბავად! მე უკვე ყველაფერი ვიცი.

შნაპსი. თქვენ ვერსაიდან ვერ გეცოდინებათ, მოწყალეო მეუფე, რომ ეს ტანსაცმელი მთელი თავისი სამხედრო აღჭურვილობით ერთი საცოდავი კაციისაგან მერგო მემკვიდრეობით.

თავადიშვილი. მემკვიდრეობით? უცნაურია! საერთოდ კი უფრო მთავარ-
ვას არჩევთ ხოლმე.

შნაპსი. ვთხოვთ, მომისმინოთ.

მირტაშვილი. ნეტავ რის თქმას აპირებს?

შნაპსი. ქალაქში რომ ფრანგი სამხედრო ტყვეების უკანასკნელი ჯგუფი
გაატარეს...

თავადიშვილი. მერე?

შნაპსი. ცნობისმოყვარეობამ აღარ დამაყენა და მათთან გაუძვევრი.

თავადიშვილი. მერე, მერე?

შნაპსი. ერთი საწყალი ფრანგი ავადმყოფობისაგან ისე იყო მისაგათებუ-
ლი, რომ ქალაქის გარეუბნის სასტუმროში დაეტოვებინათ.

მამასახლისი. მოხსნა ტყუილების გუდას თავი!

შნაპსი. დაუწყე მკურნალობა და... თქვენი ჭირი წაიღო.

თავადიშვილი. რა თქმა უნდა, აგრე იქნებოდა.

შნაპსი. სწორედ მან დამიტოვა ანდერძით ყველაფერი, რაც რამ ებადა,
რაკი ვუვლიდი.

თავადიშვილი. და გაისტუმრეთ კიდეც საიქიოს.

შნაპსი. სულ კი ეს მუნდირი და ხმალი ჰქონდა.

თავადიშვილი. ეს ჩაჩი? კოკარდა?

შნაპსი. ჩერებსა და ძონძებში ჩაფარდნილ ჩანთაში ვუნახე.

თავადიშვილი. გენერლის პატენტთან ერთად, არა?

შნაპსი. მერე აქ გეახელით ამ არიფ მერტენთან.

მირტაშვილი. არიფიო? აი შე ლირფო!

შნაპსი. სამწუხაროდ, ვერც თუ დიდად იღბლიანი გამოვდექი: ვერ მო-
ვასწარი ბოლომდე შეგეშნა ეს შესანიშნავი სალაფაფე, და რის ვაივაგლახით
კი ვიკვლე ხელში. სწორედ მის გამო მომიხდა იორჯესთან მცირეოდენი ჩხუნ-
კალი.

თავადიშვილი. კმარა, გეყოფათ! მართალს კი ამბობთ?

შნაპსი. ვაიკითხეთ ქალაქში! შემიძლია გითხრათ, სად გავყვილე ის ზურგ-
ჩანთა. ეს ტანსაცმელი კი სადალაქო ჩანთით მოვიტანე აქ.

თავადიშვილი. ყველაფერს დრო გამოაჩენს.

მამასახლისი. არ დაუჯეროთ!

თავადიშვილი. მე თავად ვიცი, რისი გაკეთებაც მმართებს. თუ ყველა-
ფერი დადასტურდა, ასეთი უბრალო რამისთვის დასჯა არ შეიძლება. ეს სულ
ზედმეტ შიშინობასა და უნდობლობას გამოიწვევს მშვიდობიან ქვეყანაში. სა-
შიში კი ჩვენ არაფერი გვჭირს. შვილნი ჩემნი, გიყვარდეთ ერთმანეთი, მიხედეთ
და მოუარეთ თქვენს მიწა-წყალს და ექმენით მზრუნველ პატრონებად თქვენს
სახლ-კარს.

როზა. ეგ ჩვენი ვალია.

იორბე. არის და იქნება კიდეც.

თავადიშვილი. თქვენ კი, დარბაისელო კაცო, დიდად საქებურ საქცი-
ელად ჩავეთვლებათ, თუ აქაური ნიადაგის ცოდნასა და ამინდის გამოცნობის
თქვენებურ უნარს დროულად თესვასა და ჭირნახულის აღების საქმეს მოახმართ.
სხვა ქვეყნებმა კი, დაე, თავადვე მიხედონ თავიანთ თავსა და, პოლიტიკურ ცი-
სკიდურს, უკიდურეს შემთხვევაში, კვირაობითა და უქმე დღეებში შეავლეთ
ხოლმე თვალი.

მირტაშვილი. კაცმა რომ თქვას, მართლა აგრე არ აჯობებს, განა?

თავადიშვილი. დაე, ყველამ ჯერ თავის თავს მიხედოს — გასასარჯ-გა-
საკეთებელსაც ბევრს რასმე იპოვის. გამოიყენოს განგებისაგან ჩვენთვის ბოძე-

ბული ყოველი მშვიდობიანი დღე. საკუთარი თავისა და მახლობელთა კეთილ-
დღეობისათვის სამართლიანი ზრუნვა საერთო საქმესაც სიკეთეს მოუტანს.

მამასახლისი (ერთბუნად სულ იმის ცდაშია, როგორმე სიტყვა ჩაურ-
თოს). კი, მაგრამ, ამის ასე დატოვება როგორ შეიძლება! შედეგებზედაც იფიქ-
რეთ! ასეთი რამეები რომ დაუსჯელი დარჩეს...

თავადიშვილი. ოღონდ დაწყნარდით! ნაჩქარევი ბრძანება, ნაჩქარევი
სასჯელი უფრო მეტ ბოროტებას თესავს. იმ ქვეყანაში, სადაც მისი მესვეური
არავის არ ეშალება, სადაც ყველა წოდების ადამიანები სამართლიანად ირჯებიან
ერთუროთის მიმართ, სადაც არავის ეშლება ხელი თავის მოღვაწეობაში, სადაც
საყოველთაოდ გავრცელებულია გონივრული განსჯა და ცოდნა, იქ არ შეიძლე-
ბა წარმოიქმნას რაიმე პარტიები. რაც კი ქვეყნიერებაზე ხდება, ყველაფერი ცნო-
ბისწადილს უნდა გვიცხოველებდეს, მაგრამ ჩვენზე შემოქმედებას ვერ უნდა
ახდენდეს სხვათა მხარეებში ატეხილი შფოთი და დრტყინვა-არეულობა, თუნდაც
ამან მთელი ერები მოიცვას, ვიცხოვროთ მშვიდად, ვიყვნეთ მადლიერნი ამ სიმ-
შვიდისათვის და გავიხაროთ იმით, რომ დაგვნათის ნათელი ცა და თავს არ დაგ-
ვტრიალებენ საავდრო ღრუბლები, რაც სხვა არაფერს გვიქადის, გარდა იმისა,
რომ აურიცხველი უბედურება დაგვატყდეს თავს.

როზმ. ნეტავ სულ თქვენი ლაპარაკი მასმენია!

იორბე. მართალს ამბობ, როზე!.. კიდევ გვიბრძანეთ რამე, ჩვენო კეთი-
ლო ბატონო.

თავადიშვილი. მე უკვე ყველაფერი ვთქვი (წინ წამოვადებს შნაპსს) და
რამდენს ნიშნავს ის, რომ ახლა, ამ წუთს, შეგვიძლია სასაცილოდ ავიგდოთ ფს
კოკარდა, ეს ქუდი, ეს მუნდირი, რომლებმაც ამდენი უბედურება მოუტანეს ადა-
მიანებს!

როზმ. დიახ, მართლაც რომ სასაცილო საყურებელი ბრძანდებით, ბატო-
ნო შნაპს!

იორბე. მართლა რა ბრიყვული იერი აქვს!

შნაპსი. სხვა რაღა გზა მაქვს, უნდა მოვითმინო. (თვალს გააპარებს რძია-
ნი ქილისკენ.) ერთი ეს პატრიოტული კონტრიბუციის ნარჩენები რომ მანაც
დამეთრია როგორმე, ვიდრე აქედან გავალწევდე!

როზმ. მაშ! ვერ მოგართევს!

შთაბეჭდილებები

ვიწყებთ კლასიკური ბავლების და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მხატვრობის ზურაბ კიკაძე-იშვილის მოგონებათა ბეჭედას.

ბ-ნ ზურაბი საბავლებო სცენის ერთ-ერთი უბრწყინველესი მოცეკვავე იყო. ათეული წლების მანძილზე იგი ბრწყინველა გენიალური ვახტანგ ვაზუციანის გვერდით თბილისის ოპერისა და ბავლების თეატრის სცენაზე. ნიკოლაი ტარასოვიცა და ბ-ნი ვახტანგის მოწაფე, 50-იანი წლების დასასრული-სათვის უკვე კაშკაშა ვარსკვლავი იყო. დაუფიქრებელი მხიბვარე, დაჯიშვი, ვორდე... ისევე როგორც — კლასიკურ ჩემპეტუარში მის მიერ შექმნილი სხვა სახეები. თვალსაჩინო კვადი დატოვა როგორც ქორეოგრაფმა, ჩვენშიცა და საზღვარგარეთაც (შვეიცია, იაპონია). საგანტროლო გამოხვედრებით ზომ თავადაც მოიხვეჭა დიდი სახელი, ქართული საბავლებო სკოლის ავტორიტეტის ზრდასაც დიდად შეუწყო ხელი. (რამდ.)

ზურაბ კიკაძე-იშვილი

ჩემი პირველი მოგზაურობა საზღვარგარეთ მოხდა 1947 წელს. მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტებთან ერთად ვერა წიგნაძე და მე გავემგზავრეთ ჩეხოსლოვაკიაში, ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალზე. აქ ჩვენ პირველად შევხვდით ჩვენს თანატოლებს — ქალიშვილებსა და ვაჟებს მსოფლიოს ყველა კუთხიდან. ომი ახალ დამთავრებული იყო და ყველას სიცოცხლე უხაროდა. იმართებოდა კონცერტები, სპორტული შეჯიბრებები, მეგობრული შეხვედრები. ახალგაზრდები საუბრობდნენ იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მომავალი მშვიდობიანი მსოფლიო, უზიარებდნენ ერთმანეთს თავიანთ ფიქრებს, ნატურებს, ყველაფერს, რისაც სწამდათ და სჯეროდათ. ყველაზე მეტად კი სჯეროდათ იმისა, რომ ომი არასოდეს არ გამეორდება და მათი ერთმანეთთან შეხვედრა ამის საწინდარია.

ჩვენ, ქართველმა მოცეკვავეებმა, საკონცერტო ნომრად წარმოვადგინეთ ნაწყვეტი ანდრია ბალანჩივიძის ბალეტიდან „მთების გული“. კონცერტის შემდეგ წითელი ვარდებით სავსე კალათა მოგვართვის. კალათას ბარათი ჰქონდა დართული. ბარათში ეწერა: — „ჩვენ, ბალანჩინის მოწაფეები, წარმატებას ვულოცავთ ნიჟიერ ქართველ მოცეკვავეებს“.

ამ დროისათვის ჩვენ უკვე ბევრი რამ ვიცოდით მის ნოვატორულ ქორეოგრაფიულ ძიებებზე, რომლებმაც უდიდესი გავლენა

მოახდინეს მსოფლიო საბავლებო ხელოვნებაზე. ვნატრობდი მასთან შეხვედრას, მაგრამ ყრუ „რკინის კედლის“ წლებში, ამაზე მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლებოდა... როგორ წარმომედგინა მაშინ, რომ ეს ოცნება რეალობად გადაიქცეოდა...

მეორედ საზღვარგარეთ 1949 წელს მოვხვდი, როგორც ახალგაზრდობის მორიგ ფორუმის მონაწილე. ამჯერად ეს ფორუმი ბუდაპეშტში გაიმართა. ვერა წიგნაძე და მე მონაწილეობა უნდა მიგველო ბალეტის ახალგაზრდა მოცეკვავეების პირველ კონკურსში. მასში მონაწილეობის მისაღებად ჩამოვიდნენ საბავლებო წყვილები, რომლებიც მსოფლიოს საუკეთესო დასებს ამშვენებდნენ. ჩამოვიდნენ დიდი თეატრის წამყვანი მოცეკვავეებიც — მია პლისეცკაია, რაისა სტრუჩკოვა, იური კონდრატიევი, ა. ფარმანიანი, ალექსანდრე ლაფაური. ვერას და მე უნდა შეგვესრულებინა ჰა-დე-დე „უიზლის“ მეორე მოქმედებიდან და ნაწყვეტები ბალეტიდან „ლაურენსია“. ძალიან ვლელავდით. ჟოურის ხელმძღვანელობდა ცნობილი ქორეოგრაფი, მსოფლიოში სახელმწიფო საცეკვაო ანსამბლის შემქმნელი, იგორ მოისევევი. მომზადებისთვის მოგვეცეს ერთი კვირა. რეპეტიციებს ბუდაპეშტის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სარეპეტიციო დარბაზში გავდიოდით. დარბაზი ყოველთვის სავსე იყო.

სამჭოთა საბალეტო სკოლა მსოფლიოში უდიდესი ავტორიტეტით სარგებლობდა, ჩვენ კი მისი წარმომადგენლები ვიყავით, მისი იმდროინდელი უმცროსი თაობა.

დადგა კონკურსის დღეც. ჩვენი გამოსვლა ბოლო იყო. ამან კიდევ უფრო გაავითარებდა ღელვა. შედეგებმა ყველანაირ მოლოდინს გადააქარბა. მეორე ადგილი დავიკავეთ. ჩვენს წინ დიდი თეატრის მოცეკვავეები იყვნენ, ჩვენს შემდეგ კი, ამერიკელები და ფრანგები. კვირა დღეს გაიმართა დასკვნითი კონცერტი. ორკესტრის დირიჟორობდა სახელგანთქმული მესტრო, დიდი თეატრის წამყვანი დირიჟორი იური ფაერი. ჩვენ ჩვენი საკონცერტო პროგრამა ვავიმეორეთ. წყვილების გამოსვლისასაც აცხადებდნენ თუ რომელს რა ჯილდო ერგო. იმის გამო, რომ მთავარი განსაცდელი უკან იყო, ჩვენ რაღაც განსაკუთრებული თავისუფლება და სილაღე ვიგრძინეთ, ნამდვილი აღმადრენა დაგვეუფლა. შეიძლება ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ ჩვენი გამოსვლის შემდეგ, როდესაც გამოაცხადეს ჩვენი მეორე პრემია (რომლითაც ჩვენ დიდად ვამაყობდით), დარბაზში ჯერ უკმაყოფილო ჩოჩქოლი ატყდა, მერე კი იქუხა ოვაციებმა. მსახიობი არასოდეს ცდება — ყოველთვის ზუსტად სახლერავს თუ რაოდენ გულწრფელია დარბაზის რეაქცია. ეს რეაქცია კი განსაკუთრებული იყო. მაყურებლებს სურდათ ვგრძნობინებინათ ჩვენთვის, რომ მათთვის სწორედ ჩვენ ვიყავით პირველები.

კონცერტის შემდეგ უამრავი ხალხი შემოგვეხვია, გვილოცავდნენ, გვართმევდნენ ავტოგრაფებს. ასეთმა მიღებამ ჩვენი პატივცემული ჟიურის წევრებიც ააღლვა, იგორ შოისევეს სურვილიც კი გაუჩნდა აეხსნა ჩემთვის ჟიურის გადაწყვეტილების მთავარი მიზეზი „სომ არ შეგვეძლო დიდი თეატრის მსახიობებისთვის მიგვეცა მეორე, თქვენთვის კი პირველი პრემია“.

პრესამ ძალიან ფართოდ გააშუქა ჩვენი წარმატება. ჩვენზე უკვე დიდ იმედებს ამყარებდნენ, დარწმუნდნენ, რომ ჩვენ მართლაც შეგვეძლო თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების უკვე აღიარებული ოსტატების გაყრდით დადგომა, ჩვენთვის

უკვე გახსნილი „ვიწრო კორიდორი“ დეპოკრატულ ქვეყნებში (როგორც მაშინ უწოდებდნენ „სოციალისტურმახმამყმამ ქვეყნებს“) თანდათან უფრო ფართოვდებოდა. უკვე თბილისში ვიყავი, როდესაც დეპუტატი მოვიდა ჩვენი საოპერო თეატრის დირექციისაში; ვერას და მე შევედითმი გავაგზავნიდნენ საგასტროლოდ. საგასტროლო ჯგუფში ბალეტის მოცეკვავეები მხოლოდ ჩვენ ვიყავით, დიდი თეატრის სოლისტებიდან ჩვენს ჯგუფში იყვნენ — ცნობილი ბანი მისაილოვი, მევიოლინე ბეზროდნი და ბეერი სხვა თვალსაჩინო ხელოვანი.

ეს მოგზაურობა, ალბათ, არასოდეს დამავიწყდება, წასვლის წინ დედა უნდა მენახა. წასვლამდე საში დღით ადრე მატარებელით ვავემგზავრე სოხუმში. საღამოს, ჩემი წასვლის შემდეგ, თბილისში დეპუტატი მიუღიათ დედაჩემის გარდაცვალების შესახებ. მე კი მთელი დამე არაფერი ვიცოდი. დედა სანატორიუმში იწვა, მეც, სოხუმში ჩამოსვლისას, იქ ვავემგზავრე. მის ოთახში რომ შევედი, ლოგინი ცარიელი დამხვდა და მხოლოდ იმ წამს მივხვდი, თუ რა უბედურება მეწია. ყველა თავს შემომეხვია — ნათესავები, ნაცნობები... ყველას უნდოდა დამხმარებოდა, ჩემი დარდი გაეზიარებინა. განსაკუთრებული სითბო ჩემმა კოლეგებმა, სოხუმის თეატრის მსახიობებმა, გამოიჩინეს. მანქანა მათხოვეს. დედა თბილისში გადმოვასვენე. წასვლაზე უკვე აღარც ვფიქრობდი... არც სურვილი მქონდა სადმე წასვლისა. მაგრამ მსახიობი თუ ხარ, ყველაფრისათვის მზად უნდა იყო იმიტომ, რომ შენზე სხვები არიან დამოკიდებულნი — შენი პარტნიორები, თეატრი, მაყურებელი. აღმოჩნდა, რომ შევედითმი ჩემი გულისათვის გასტროლები ერთი კვირით გადაუღიათ, და ჩემი წასვლა აუცილებელი იყო, მესამე დღეს ვაფრინდი მოსკოვში, მოსკოვიდან კი სტოკჰოლმში. საოცარი რამ მოხდა. სტოკჰოლმში გამგზავრებამდე მე ეს ქალაქი სიზმარში ვნახე. თვითმფრინავიდან რომ ჩამოვედი და ქალაქში ვავემგზავრე, აღმოვაჩინე, რომ ჩემს სიზმარს ცხადში ვხედავდი. ამას იმიტომ ვყვები, რომ შემდგომში შევედეთმა უდიდესი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში. ეტყობა, მე ამას წი-



ნასწარ ვგრძნობდი. ადამიანებს, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში, ხშირად უფლებათ სოღმე მომავლის წინათგრძნობა. ჩემში ეს შეგრძნება ამ გრძნულ სიზმარში „გაცხადდა“. მაგრამ მაშინ ამან მხოლოდ გაკვირვება გამოიწვია.

გასტროლები თვენახევარი გავრძელდა. სტოკოლმში სამი კონცერტი ჩავატარეთ, შემდეგ, გეტებორგში გავემგზავრეთ, შვეციის მეორე დიდ ქალაქში. ყველგან უდიდესი სითბოთი და სიხარულით გვხვდებოდნენ. ჩვენი დუეტიც ძალიან მოსწონდათ. გაზეთებში ჩვენს შესახებ ბევრს წერდნენ. კურიოზებიც იყო. ერთ გაზეთში გამოქვეყნებულ სტატიას წინ უძლოდა: „ჩამოვიდნენ ბალეტის ვარსკვლავები თბილისის შალიაპინის (!) თეატრიდან“. ეტყობა რეცენზენტს რაღაც გავგო შალიაპინის ბიოგრაფიის „თბილისურ პერიოდზე“ და მან თამამად დაუკავშირა „შისი სახელი ჩვენს ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრს.“

აქ, გეტებორგში, ჩვენ პირველად შეხვდით რუს ემიგრანტებს. ეს სწორედ ისეთი სახის შეხვედრა იყო, რომლისაც ყველაზე მეტად ეშინოდათ ჩვენი ოფიციალური წრეების წარმომადგენლებს, რომლებიც წინასწარ აფრთხილებდნენ ყველას, ვინც საზღვარგარეთ მიდიოდა: „არავითარი კავშირი ემიგრაციასთან“.

ემიგრაციასთან სიახლოვე უფრო სამიში ჩვენთვის კი არა, სწორედ იმათთვის იყო, ვინც ვითომცდა ჩვენს უშიშროებაზე ზრუნავდა. ემიგრანტებმა ხომ ბევრად უფრო მეტი იცოდნენ ჩვენს ქვეყანაზე, ვიდრე ჩვენ, ვინც ამ ქვეყანაში ეცხოვრობდით. ჩვენ მხოლოდ „ფასადს“ ვხედავდით, ისინი კი ეცნობოდნენ ყველაფერს, რაც ამ „ფასადს“ მიღმა ხდებოდა. ისინი, ვინც ჩვენ გეტებორგში გვეწვივენ, სწორედ ასეთი, ჩვენს ცხოვრებაში ღრმად გათვითცნობიერებული ადამიანები იყვნენ. მაგრამ სანამ მოვიდოდნენ, წინასწარ „შეგვამზადეს“... კონცერტის დაწყებამდე ნახევარი საათით ადრე მოვდიოდით თეატრში. რეპერტიციას გავდიოდით, მერე გრიმს ვიკეთებდით. ჩემს ოთახში რომ შევედი, მაგიდაზე საბჭოური ჟურნალი „ოგონიოკი“ დამხვდა. ვიფიქრე, —

რა ყურადღებინაები არიან შევლები. დაფურცელა რომ დავიწყე, გვერდებს შუამცირე ზომის ბარათები აღმოვაჩინე. რათები „პროკლამაციები“ აღმოჩნდა. რუსულ ენაზე. მათში იმდენი რამ ამოვიკითხე ჩვენი ქვეყნის შესახებ, რაც სიზმარშიაც არ დამეხიზმრებოდა. ასეთივე „ბარათები“ სხვებმაც მიიღეს. სცენაზე რომ ავედით, დავინახეთ, რომ სცენა მთლიანად თეთრი ფურცლებით იყო მოფენილი. ცარიელ დარბაზს გადავხედეთ და ერთერთ იარუსზე დავინახეთ სამი მამაკაცის სილუეტი. ცოტა ხნის შემდეგ ისინი სცენაზე აღმოჩნდნენ, მოგვიახლოვდნენ და სუფთა რუსულ ენაზე გავკვირებ საუბარი. ჯერ გვკითხეს როგორ მოგვწონს შედედითი, მერე საბჭოთა კავშირზე დაგვიწყეს ლაპარაკი. გაიმეორეს ის, რაც ჩვენ უკვე წავიკითხეთ „ბარათში“. შემოგვთავაზეს მანქანით გასეირნება. ჩვენგან უარი რომ მიიღეს, წავიდნენ, მეტი ჩვენ ისინი არ გვინახავს.

გეტებორგიდან მალევე წავედი. არაჩვეულებრივად ლამაზი ქალაქია. საღამოობით კოპენჰაგენი მოჩანს. ამ ორ ქალაქს მხოლოდ მდინარე ამორებს. ამ მდინარეზე ბარჯა დადის. ათ წუთში მგზავრი უკვე მეორე ქალაქშია. შემდეგ ისევ სტოკოლმში ჩავედით. მეორე დღე თავისუფალი გვექონდა. სამეფო თეატრში დავგვატარეთ. ვადიოდა „ბოქემა“ ელიზავეტა შეარცკოფის მონაწილეობით. ის სიაშოვნება, რაც მე იმ საღამოს მივიღე, ჩემს სიცოცხლეში არ დამავიწყდება. პირველად ვიხილე მომღერალი, რომლის სიმღერის უბადლო ნიჭი უდრიდა მის შეუღარებელ სამსახიობო მონაცემებს. მომღერლის საშემსრულებლო ოსტატობამ და მისმა თამაშმა ისეთი შთაბეჭდილება შემიქმნა, თითქოს პირველად ვუსმენდი „ბოქემას“. ისეთი ახალი, აქამდე შეუცნობადი სიღრმეები „განათდა“ ამ ჩემთვის კარგად ცნობილ ნაწარმოებში.

სტუმრები საბჭოთა კავშირიდან იმ დროს იშვიათობა იყო ვეროპული ქვეყნებისათვის. ამიტომ არ არის გასაკვირი ის განსაკუთრებული ინტერესი, რასაც შევლები იჩენდნენ ჩვენს მიმართ. ყველაფერი აინტერესებდათ: თუ ვინ ვართ, როგორ ვცხო-



ლათინურ ამერიკაში
ეოერ ჰაბუკიანი,
ვერა წონაძე,
მოემა ვერგარა,
ზურაბ კიკელიძე,
იმპრესარიო ტუსკაოსი,
ოდისეი დიმიტრიადი.

რობთ, რას ვკითხულობთ, როგორ ვიც-
ვამთ. ჩემი ერთი კვირით დაგვიანების მი-
ზეზიც კი გაიგეს და ამის შესახებ ფარ-
თოდ აუწყეს გაზეთების მკითხველებს.

სტოკჰოლმს ტყუილად არ უწოდებენ
„ჩრდილოეთის ვენეციას“. თითქმის მთე-
ლი ქალაქი წყალზეა აშენებული. სამშო-
ბლოში წამოსვლის წინ ქალაქის მერმა მი-
გვიღო „რატუსა“-ში. ეს არაჩვეულებრი-
ვად საინტერესო და ლამაზი შენობა ქა-
ლაქის ნებისმიერი წერტილიდან მოჩანს.
ერთი მისი დარბაზი მთლიანად ოქროს
ფირფიტებით არის მოპირკეთებული.

მეორე დღეს კი, სამშობლოში გამოვემ-
გზავრეთ. როდესაც შევდეთს ვემშვიდო-
ბებოდი, მეგონა, რომ ეს ჩემი პირველი
და უკანასკნელი მოგზაურობა იყო ამ არა-
ჩვეულებრივ ქვეყანაში. ენაობდი, რომ
ძალზედ ცოტა დრო გვქონდა, რომ უფრო
კარგად გავცნობოდი იქაურ ხალხს, ქვეყ-
ნის ღირსშესანიშნაობებს...

მაგრამ ჩემი შევდეთში გამგზავრების
წინ ნანახი სიზმარი კიდევ ერთხელ ახდა.
70-იანი წლების დასაწყისში მე კვლავ ვე-
წვიე ამ ქვეყანას, როგორც ქორეოგრაფი
და პედაგოგი იმ სახელგანთქმული თეატ-
რისა, რომლის სცენაზე შედგა ჩემი პირ-
ველი საზღვარგარეთული გასტროლები.
ამის შესახებ მე ჩემს მკითხველებს „მო-
გონებების“ მორიგ თავში მოვახსენებ. ახ-
ლა კი ჩემი მიზანია მოვუყვე მათ ჩემს
ადრეულ საზღვარგარეთულ შთაბეჭდილე-
ბებზე, რომლებიც ემთხვევიან ჩვენი ქვე-
ყნის იმ პერიოდს, როდესაც უბრალო „მო-

კვდაეთ“ შორის, მხოლოდ ხელოვნების
ხალხს, ისიც ძალზე იშვიათად, ეძლეოდათ
სამშაულებზე ენახათ მსოფლიოს შორეულ
ქვეყნები.

ჩვენს დროში ადამიანმა შეიძლება მთე-
ლი ცხოვრება ერთ ქალაქში გაატაროს,
მაგრამ ტელევიზიისა და პრესის მეშვეო-
ბით იგი მაინც ბევრ საინტერესოს გაიგებს
ამა თუ იმ ქვეყნის შესახებ. შეიძლება არ
მოგვეწონდეს მრავალრიცხოვან სატელევი-
ზიო არხებზე „გამლილი“ უამრავი „სე-
რიალები“, მაგრამ ის, რომ ამ სერიალე-
ბმა მრავალი ჩვენთვის ნაკლებადცნობი-
ლი ქვეყნების ისტორია, პრობლემები და
ხალხი გავაცნო, კამათს არ იწვევს დღეს.
ბავშვებმა კი იციან, თუ რა პქვია ბრა-
ზილიის დედაქალაქს, რა ენაზე ლაპარა-
კობენ ბრაზილიელები, რაზე ფიქრობენ,
რა აწუხებთ. ჩვენ ამის მეთადიც არ ვი-
ცოდით, როდესაც პირველად აღმოჩნდით
ლათინურ ამერიკაში.

ეს მოხდა 1958 წელს. ქართული ბალე-
ტი, ვახტანგ ჰაბუკიანის თაოსნობით, გა-
ემგზავრა ლათინურ ამერიკაში. გასტრო-
ლები ბრაზილიაში დავიწყეთ რიო-დე-ჟა-
ნეიროს ოპერისა და ბალეტის თეატრში.
ჩვენი ბრიგადის ხელმძღვანელი იყო დი-
მიტრი მქედლიძე. ორკესტრს ღირიფორო
ბდა ოდისეი დიმიტრიადი, რეჰერტურაში,
გარდა ნაწყვეტებისა მაჭავარიანის ბალე-
ტიდან „ოტელო“, შეტანილი იყო ქართუ-
ლი ბალეტები და საბალეტო კლასიკა.

ბედნიერება გვქონდა, ამ ქვეყანაში თი-
თქმის ერთი თვე დავრჩენილიყავით. უდი-

დესი წარმატება ვეკონდა, ბილეთების შოვნა შეუძლებელი იყო, მსურველი იმდენი იყო, რომ ჩვენი ვასტროლები ორგანიზატორებმა გეთხოვეს კონცერტები სტადიონზე გაგვემართა. ვცხოვრობდით კოპაკაბანაზე, რიო-დე-ჟანეიროს ერთ-ერთ უღამაზეს ოტელში, ოკეანის სანაპიროზე. ბრაზილიაში მოხდა ჩემი მეორე შეხვედრა ადამიანებთან, რომელთაც თავის სამშობლოში არ დაედგომებოდათ. მათ უყვარდათ და ენატრებოდათ სამშობლო და ამიტომ სარგებლობდნენ ყოველი ბედნიერი შემთხვევით, რომ მეტი გაეგოთ იმის შესახებ თუ რა ხდება მათ ქვეყანაში, როგორ არიან მათი ახლობლები და მეგობრები.

ბრაზილიელ მოცეკვავეებთან ერთად, ჩვენთან ხშირად მოდიოდა სტუმრად კიევის საბალეტო დასის ყოფილი მოცეკვავე ევეგენია ეგოროვა, ის რიო-დე-ჟანეიროში II მსოფლიო ომის შემდეგ მოხვდა. იქამდე გერმანული საკონცენტრაციო ბანაკის ყველა საშინელება გაიარა. როდესაც გაიგო, თუ რა ბედი ეწიათ სამშობლოში დაბრუნებულ ტყვეებს, გადაწყვიტა საზღვარგარეთ დარჩენა. ჩვენი ნახვა ძალიან გაუხარდა. ჩვენ ხომ პირველი სტუმრები ვიყავით საბჭოთა კავშირიდან. თითქმის სულ ჩვენთან იყო, ყველა ჩვენს გამოსვლას ესწრებოდა. ერთხელ, მან მოიყვანა თავისი ამხანაგი მოემა ვერგარა, ერთ-ერთი უმდიდრესი ბრაზილიელი ფაბრიკანტის ქალიშვილი. მოემა და მე ბევრ დროს ვატარებდით ერთად. დაშორებისას მოემამ მთხოვა წერილები მიმეწერა მისთვის. მაგრამ იმ დროს ფაბრიკანტის შვილთან მიმოწერის გაბმა შეუძლებელი იყო. ახლანდელი ახალგაზრდებისათვის, რომლებიც e-mail-ით, ფაქსითა და ინტერნეტით უკავშირდებიან ერთმანეთს რაღაც წუთებში, ეს გაუგებარია. მისგანაც არავითარი წერილი არ მიმიღია. დამარჩა მხოლოდ მისი საიზიტიო ბარათი, სადაც მან თავისი „გატეხილი“, ჟენია ეგოროვასგან ნაწვავლი, რუსულით დამიწერა: „Я забил много говорит по русски но не забил ты! Love! Моема“. როგორ არა ჰკავს ეს ხანმოკლე მოკრძალებული „სიყვარულის ისტორია“ იმ ბობოქარ ბედნიერ რომანებს, რომლებსაც ასე უხ-

ვად გვთავაზობენ დღევანდელი საზღვარგარეთული ფილმები. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ადამიანს ახსენისათვის მხოლოდ ერთი მოტივი გააჩნია — „დრო იყო ასეთი!“

სან-პაულოში ჩვენი დასის ყველაზე ახლო მეგობარი საქვეყნოდ ცნობილი ბრაზილიელი მწერალი ჟორჟი ამაღუ გახდა. მან ყველანი თავის ვილაში დაგვპატიჟა. მთელი თავისი ოჯახი გაგვაცნო, რომლის წევრები, ისევე როგორც თვითონ ამაღუ, არცერთ წარმოდგენას არ აკლდებოდნენ.

ერთხელ დილით მე და ოდისეი დიმიტრიადი სასტუმროს ვესტიბიულში ვისხედით. მოულოდნელად სასტუმროს კარებს ამერიკული მანქანა „კადილაკი“ მოადგა. კადილაკიდან ორი მანდილოსანი გადმოვიდა და პირდაპირ პორტიესაკენ გაემართა. ოდისემ მხოლოდ იმის თქმა მოასწრო: — „შეხედე რა ლამაზი ქალები არიან!“ და ქალები ჩვენსკენ გამოემართნენ. ჩვენ სწრაფად ავდექით და მივეგებეთ. წარმოგვიდგინეს თავი. ერთ-ერთი მათგანი ქართველი აღმოჩნდა — ირინე სახეიშვილი. მან გვიამბო, რომ ქმარი ბრაზილიელი ჰყავს, ქვეყნის ყოფილი პრეზიდენტის ვაჟი, რომ პროფესიით მოქანდაკეა, საკმაოდ ცნობილი. საინტერესო ბედის ადამიანი აღმოჩნდა. იგი ზუგდიდში დაიბადა. 12 წლის იყო, როდესაც დედამ არდადეგებზე კიევში წაიყვანა. მამა იქ მუშაობდა ვაჭრობის დარგში. კიევში ომმა მოუსწრო. მამა მეორე დღესვე ჯარში გაიწვიეს. ომიდან იგი აღარ დაბრუნებულა. ირინე და დედამისი კიევში დარჩნენ, უკან წამოსვლა ვერ მოახერხეს. ამასობაში კიევში გერმანელები შევიდნენ. აქედან დაიწყო მათი ტანჯვა. დრო გადიოდა, ირინე 14 წლის გახდა და იგი სხვა ახალგაზრდა გოგონებთან ერთად გერმანიაში წაიყვანეს. დედას დააშორეს. ეს იყო მისი ცხოვრების ყველაზე საშინელი პერიოდი. უმწეო, შესახებდავად ძალიან ლამაზი გოგონა უცხო ქვეყანაში, სრულიად დაუცველი, ყოველგვარ უფლებებს მოკლებული. ერთი წლის შემდეგ მან, როგორც იქნა, შესძლო დედასთან დაკავშირება. დედა ისევ კიევში იყო. წარმოიდგინეთ, რა გადაიტანა მან, როდესაც შეილისაგან წერილი მიიღო: —

ჯონ ტარასი,
ჯორჯ ზადანჩინი,
ზურაბ კოკაღიშვილი
ამერიკული დასის სოლისტი-
ბთან ერთად.



დედა, როგორმე ჩამოდი და წამიყვანე აქედან, მე ასეთ ცხოვრებას ვერ გავუძლებ და თავს ჩამოვიხრჩობო!

დედამ, რაც გააჩნდა ყველაფერი გაყიდა და რაღაც სასწაულით ბერლინში ჩააღწია. დედა-შვილი შეხვდნენ ერთმანეთს. სად უნდა წასულიყვნენ? გზა მათთვის ყველგან დაკეტილი იყო. მაგრამ ღმერთის წყალობით, იტალიაში მოხვდნენ. იქ დედა შეხვდა იტალიაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტს, რომელმაც დიდი დახმარება გაუწია ირინეს. მას მოქანდაკის ნიჭი აღმოაჩნდა. დაიწყო სწავლა სამხატვრო აკადემიაში. თავისი ნიჭით პედაგოგების ყურადღება მიიქცია. ომის მიწურულს კი ირინე სხვა სტუდენტებთან ერთად ბრაზილიაში გააგზავნეს. იქ შეხვდა იგი თავის ნამდვილ ბედნიერებას. გათხოვდა, დედაც ჩაიყვანა, ერთ დღეს ირინემ ყველანი თავის ვილაში მიგვიწვია, სასტუმრო ოთახში ჩოსაში გამოწყობილი ქართველი მამაკაცის — ირინეს მამის სურათი ეკიდა.

ირინეს ორი შვილი ჰყავს — გოგი და თამუნა—ბრაზილიელი ზავშეები ქართული სახელებით.

სუფრაზე ირინემ სადღევრძელო წარმოთქვა. თქვენი ჩამოსვლა, — თქვა მან, — ჩემთვის ორმხრივი ბედნიერებაა: მე შემიძლია გავაცნო ჩემს მეუღლეს ჩემი საამაყო მამულიშვილები; ამავე დროს, მეც

ვარ იმ ხელოვნების მონაწილე, რომელმაც მთელი ბრაზილიის არნახული ალტაცება გამოიწვია.

ირინემ სხვა ქართველი ემიგრანტებზე გავაცანო, მათ შორის ჩემი მეგობრის ირაკლი ორჯონიკიძის მამა. ირაკლის მამა დაღუპული ევონა. მამას კი ეშინოდა თავის გამოჩენა, შეიღს ჩირქი არ მოეცხოო. თბილისში ჩამოსვლისთანავე შეეატყობინე ირაკლის, რომ მამამისი ცოცხალია, მისთვის ეს მეორე დაბადება იყო. მამა-შვილს შორის დამყარდა მიმოწერა. 60-იან წლებში მამა თბილისში ჩამოვიდა, ღრმად მოხუცებული, ავადმყოფი. მისი სიცოცხლის ბოლო დღეები სამშობლოში დაბრუნებით და შვილებთან შეხვედრის სიხარულით იყო გათბარი.

ბრაზილიის შემდეგ არგენტინაში გავემგზავრეთ. ბუენოს-აირესმა სანკტ-პეტერ-ბურგი გამასხენა. მისი უღამაზესი შენობებითა და პროსპექტებით. ქალაქში მდინარე ლაპლატა მოედინება. მის მეორე ნაპირზე მონტევიდეო მოჩანს.

ბუენოს-აირესში საუცხოოდ მივიღეს. ჩენი ჩამოსვლისათვის ყველა ბილეთი უკვე გაყიდული იყო. აქ ჩვენ ისევ შევხვდით ჩვენს თანამემამულეებს. აქ 260 ქართული ოჯახი ცხოვრობდა. ისინი ყოველკვირას იკრიბებოდნენ სომხურ კლუბში და უსმენდნენ ფირფიტებზე ჩაწერილ ქართულ სიმღერებს. ყველანი ჩვენს წარმო-



გენას ესწრებოდნენ. გავიცანით ცნობილი ქართველი მწერალი აკაკი პაპავა და მისი ოჯახი. ძალიან დამეგობრდით. დამშვიდობებისას მთხოვა, რომ მისი წიგნი, რომელიც ბუენოს-აირესში გამოვიდა, ქართულ ენაზე, გადამეცა მისი მეგობრისათვის, სოსო გრიშაშვილისათვის. წიგნის სათაური იყო — „საქართველოს უკანასკნელ პატარაში“. ემიგრანტის მიერ ვადმოცემული წიგნის საზღვარზე გადატანა ნი-იან წლებში ძალიან სახიფათო იყო, მაგრამ უარი ვერ ვუთხარი. საბედნიეროდ, ჩემი ბარგი არ გაუჩხრეკიათ. თბილისში რომ ჩამოვედი, წიგნი მაშინვე მივუტანე იოსებ გრიშაშვილს და ყველაფერი დაწვრილებით ვუამბე.

მასწენდებდა კიდევ ერთი შეხვედრა არგენტინაში. კონცერტის დაწყებამდე დიდ დრო იყო დარჩენილი. მე თეატრის წინ ვიდექი. უცბად ვიღაც კაცი მომიახლოვდა და ესპანურად დამელაპარაკა. მე რუსულად გავეცი პასუხი. მაშინ ისიც რუსულზე გადავიდა და მკითხა — რუსი მსახიობი ხარ? მე ქართულად ვუპასუხე — არა, ქართველი! და უცბად გავიგონე: „ბიჭო, შენი ჰირომე, ქართველო!“ ტირილი დაიწყო. შევეკითხე: „ბიძია, თქვენ სადაურხ ბრძანდებით?“ — მეთქი. აღმოჩნდა, რომ ყოფილი თბილისელია, ზურაბ ციციშვილი. გამასწენდა ჩემი კოლეგა, ციკვის სახელმწიფო ანსამბლის მოცეკვავე თემო ციციშვილი. ვიცოდი, რომ მამა ემიგრანტი ჰყავდა. ეს იყო მთავარი მიზეზი იმისა, რომ თემოს საზღვარგარეთ არ უშვებდნენ. ვკითხე: „თქვენი შვილი ხომ არ არის?“ — მეთქი, აღმოჩნდა, რომ მე სწორედ თემოს მამას შეეხვდი. ამ დღიდან ბატონი ზურაბი არ მომშორებია. გამაცნო თავისი მეუღლე, რუსი ქალი, უაღრესად სათნო და კეთილშობილი ადამიანი. ბატონმა ზურაბმა მთხოვა: „შვილო, თემოს გადაეცი, რომ რაც გამაჩნია, ყველაფერი მისია და მე მხოლოდ იმაზე ვლოცულობ, ისე არ წავიდე ამ ქვენიდან, რომ ჩემი შვილი არ ვნახო“.

როდესაც სამშობლოში მოვემგზავრებოდით, აეროპორტში მომინახულა. შვილისათვის ოქროს საათი ვადმოცემა და ტირილით გამომემშვიდობა.

ჩამოსვლის მეორე დღეს შეეხვდი თე-

მოს. მან მამის საცხოვრებელი ადგილი არ იცოდა. მე ვადავეცი მისამართი ოქროს საათი. ამის შემდეგ მათ შორის დაიწყო მიმოწერა. თემო იმის შემდეგ არ მინახავს, მაგრამ ბატონმა ზურაბმა რამოდენიმე წლის შემდეგ გამასწენა თავი.

საფრანგეთი, ლევილი, — ადგილი პარიზის მახლობლად. ლევილის სასაფლაოზე ბევრი ქართველი ემიგრანტი ასვენია. ქართული წარწერები ფილებზე: ნოე გორდანი, რამიშვილი, ფაღვები... ერთერთ სასაფლაოზე წავიკითხე: თავადი ზურაბ ციციშვილი, წარწერის ზევით, სურათი...

ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი შეხვედრა, რაოდენ გასაკვირი არ უნდა იყოს, თბილისში შედგა. აქ მე ისევ ვუბრუნდები ჯორჯ ბალანჩინს. ოდესღაც მან თქვა: „მე არასოდეს დამავიწყდება, რომ ქართველი ვარ, ჩვენ კი, ყველანი ვცეკვავთ“.

ჯორჯ ბალანჩინი არასოდეს არ ივიწყებდა, რომ იგი ქართველია. მე სათუთად ვინახავ ფოტოსურათს, რომელზედაც ჩვენ ორივენი ვართ გადაღებულები მისი დასის წამყვან ბალერინებთან ერთად. ფოტოს წარწერა ახლავს: «Дорогому Зурабу на добрую память. Георгий Балачинвадзе». მესხიერებაში კი სამუდამოდ ჩამრჩა მისი სიტყვები: — „მრავალი წლის შემდეგ ეს პირველი ფოტოსურათია, რომელსაც მე ჩემს ქართულ სახელსა და გვარს ვაწერ. ვერ წარმოიდგენ რა სიხარულია ეს ჩემთვის“.

ბალანჩინმა გრძელი და საკმაოდ რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. პეტროგრადიდან, სადაც იგი დაიბადა და სადაც მან საბალეტო სკოლა დაამთავრა, იგავემგზავრა გერმანიაში, შემდგომ საფრანგეთში დამკვიდრდა, სადაც აღმოჩნდა მკიდრო კავშირში დიაგილევთან. სწორედ დიაგილევემა მონათლა გიორგი ბალანჩინი ვაქე ჯორჯ ბალანჩინად. პარიზში დამყარდა პირადი კონტაქტები პროკოფიევთან და სტრავინსკისთან, რომლებმაც განაპირობეს ამ დიდი თანაგარსკვალაველის მსოფლიო აღიარება.

მე წილად მხვდა ბედნიერება რამდენჯერმე შეეხვედროდი ჯორჯ ბალანჩინს, დღეს მინდა მკითხველს გაუზიარო ის მო-

გონებები, რომლებიც მაკავშირებს ამ დიდ პიროვნებასთან.

ეს შესვენება შედგა 1962 წ. ბალანჩინი ჩამოვიდა საქართველოში. ძნელია იმის გადმოცემა, რაოდენ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ბალანჩინის ქორეოგრაფიამ. ეს იყო კლასიკური ბალეტის ასლებური გახსნა, მუსიკის, მართლაც რომ, „თვლით დანახვა“.

მე არცერთი რეპეტიცია, არცერთი გავეთილი არ გამომიტოვებია. სპექტაკლებზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ჩემი დამოკიდებულება მისი ხელოვნებისადმი უყურადღებოდ არ დარჩენია ბალანჩინს — „ზურაბ, ჩამოდი ამერიკაში, — მითხრა მან — და თუ სურვილი გექვება, ჩემთან იცეკვე“... არ ვიცი, რამდენად სერიოზული იყო ეს წინადადება, მხოლოდ ეს შეეკადრე: „რატო თქვენს ძმისშვილს, ცისკარას არ შესთავაზებთ იგივეს? მუპა სუსა — „რთული დროა და მეშინია, რაიმე უსიამოვნება არ მივყავნო ჩემი ძმის ოჯახს და ამავე დროს, ვაი თუ, ამეკრძალოს საქართველოში ჩამოსვლა“.

რამდენიმე წლის შემდეგ, ნიუ-იორკში ყოფნისას, ბალანჩინის რეპეტიციას დავესწარი კარნეგი-პოლში. შუალაშეში ვათვალისწინებდი ამ შესანიშნავი შენობის დარბაზებში უხვად გამოფენილ სურათებსა და სამუსეუმო ექსპონატებს. ჩემთვის, როგორც ქართველისათვის, ძალზედ საამაყო იყო, როდესაც შალაპინისა და ანა პავლოვას პორტრეტების გვერდით ვახტანგ ჭაბუკიანის ფოტოსურათი აღმოვაჩინე.

ბალანჩინთან შესვენება ამერიკაში თბილი და მეგობრული იყო. სპექტაკლის შემდეგ დამპატივებანი ბანკეტზე ჩინურ რესტორანში. ბანკეტი გაგრძელდა დილის ექვს საათამდე და ამდენად საშუალება მომეცა საკმაოდ ხანგრძლივად მესაუბრა ჩემს მასპინძელთან. საუბრის თემა ისევ ბალეტი იყო, ბალეტის მსახიობები. ჩემს შეკითხვებზე, თუ რომელი მოცეკვავე მოსწონს მას ყველაზე მეტად, ბალანჩინმა მიბასუსა — ინა ზუბკოვსკაია.

ინა ზუბკოვსკაია, მართლაც, შესანიშნავი მოცეკვავე იყო, თანაც ძალზე ლამაზი; ქალური. ბალანჩინი კი, ქალური სილამაზის უდიდესი მოტრფიალე და პატივის-

ცემელი გახლდათ. ქალს ბალეტში პირველ ადგილს ანიჭებდა. შეიძლება ამიტომაც აქვს ნათქვამი მას ერთ-ერთ ინტერვიუში — „ბალეტს ხელოვნებაში წოდებულია არა ინტელექტუალური, არამედ ვიზუალური აღქმისათვის. განა შეიძლება რაიმეს თქმა ლამაზ ყვავილზე“. ყველა მისი მეუღლე ბალეტის მოცეკვავე იყო. მათ ყველას „მუზებს“ უწოდებდა, თავის თავს კი, „აპოლონს“, რომელმაც ისინი არაჩვეულებრივ, მითიურ არსებებად აქცია.

ამავე დროს, ბალანჩინი თვლიდა, რომ ოჯახური სიმშვიდე არ არის მისი სვედრი. ამბობდა, რომ იგი „მშრომელი აღამიანია“, „მეზალე“, რომ იგი გზაში დაიბნა და მისი მწოდებაა, მუდამ გზაში იყოს.

ამ გზაზე კი, ყველაზე სანუკვარი ადგილი მისი სამშობლო იყო. „თითქმის მთელი მსოფლიო მაქვს შემოვილილი, ამბობდა იგი, მაგრამ საქართველოში განსაკუთრებით ველავ“. პირველად რომ ჩამოვიდა საქართველოში, მეორე დღესვე ქუთაისს გაემგზავრა, ძმასთან, ანდრასთან ერთად, მამის საფლავის სანახავად. მან დაიჩოქა საფლავზე და თქვა: „ძლივს ავიხრულე მრავალი წლის ნატვრა“.

1990 წ., ჩემი ყოფნა ტოკიოში — (მე იქ ვმუშაობდი როგორც „ტოკიო ბალეტის“ ბალეტმეისტერი) — დემთხვა ბალანჩინის დასის გასტროლებს. ბალანჩინი ამ დროს ცოცხალი აღარ იყო. დასის ხელმძღვანელი გახლდათ ჯონ ტარასი (ნიუ-იორკში დაბადებული, წარმოშობით უკრაინელი), მოცეკვავე და ქორეოგრაფი. ადრე იგი თან ახლდა ბალანჩინს საქართველოში გასტროლებს. მე და ჩემი ქალიშვილი მაკო მიგვიწვიეს სპექტაკლზე. შემდეგ გაიმართა ბანკეტი. ჯონ ტარასმა ჩვენი თავი წარუდგინა მთელ დასს, ჩემს ქალიშვილს გადასცა საჩუქარი, მე კი — ვერცხლის მედალი, ბალანჩინის ემბლეით, რომელსაც თან ვატარებ და მეტად ძვირფასია ჩემთვის.

ჯონ ტარასისაგან გავიგე, თუ რა დიდი პატივი მიაგო ამერიკელმა ხალხმა ჩვენს თანამემამულეს მის უკანასკნელ გზაზე, როგორ ღირსეულად დააფასა მისი ღვაწლი მსოფლიო საბალეტო ხელოვნებაში.

ბის განვითარების საქმეში. მისი გარდაცვალება აღქმული იყო, როგორც ეროვნული ტრაგედია, როგორც ჰუმანიტარული „ეროვნული საუნჯის“ დაკარგვა.

„ამერიკელები ასეთი პატივით აცილებენ მხოლოდ მათთვის ყველაზე სათაყვანებელ პრეზიდენტებს“. — დაასრულა თავისი მონაყოლი ჯონ ტარასმა. ჩემი წერილი კი, მინდა დავასრულო მოგონებით, რომელიც ბალანჩინის საქართველოში ნეორედ ჩამოსვლასთან არის დაკავშირებული.

ჩემმა სიძემ, აწ განსვენებულმა პროფესორმა შოთა ვარსიაშვილმა, სპეტაკმა პიროვნებამ და დიდად განათლებულმა ადამიანმა, ჩემს პატარა ვაჟს გიორგის აჩუქა თავისი მამის დეკანოზ დავით ზაქარაიას-ძე ვარსიაშვილის ნაქონი წმ. გიორგის ხატი. ეს ხატი, როგორც რელიქვია ინახებოდა ჩვენს ოჯახში. ოჯახურ თათბირზე გადაწყდა მისი გადაცემა გიორგი ბალანჩივადისთვის, რომელიც ღრმად მორწმუნე ადამიანი იყო. (არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ საქართველოში ჩამოსვლისას, მან ორივეჯერ, უპირველეს ყოვლისა, ეკლესიას მიაშურა). როდესაც ბატონ გიორგის ჩვენი ოჯახის ხატი გადავეცი, მან დაიჩოქა, აკოცა ხატს და მითხრა: „ზურაბ, ეს ხატი სულ ჩემთან იქნება, არ მოვიშორებ, ასეთი ძვირფასი საჩუქარი არასდროს არ მიმიღია, დავიბარებ, რომ საფლავში ჩამაყოლონ“. შემდეგ რაც მოხდა, ჯონ ტარასისგან გავიგე, როგორ აასრულეს გიორგი ბალანჩივადის ანდერძი. და მიიბარეს ამერიკის მიწას დიდებული, წმინდა გიორგის ქართული ხატი.

წინამდებარე წერილის სახელწოდება, მეოცე საუკუნის დიდი პოეტის ტომას ელიოტის ამავე სახელწოდების შრომის პერიფრაზია. ეს სახელწოდება ჩვენ სრულიად შეგნებულად ავირჩიეთ, რადგან, ჯერ ერთი, თავიდანვე ნათელი გამხდარიყო ჩვენი პოზიციის გამოიჯვანა საბჭოური ლიტერატურაში ტრადიციის შესახებ არსებული თვალსაზრისისგან, უფრო სწორად, ტრადიციის მარქსისტული თვალსაზრისით ინტერპრეტაციისა და მისი ისტორიული მატერიალიზმის საფუძველზე განხილვისაგან; მეორე, ჩვენ გვსურდა შემოგვესაზღვრა ის სფერო, სადაც გარკვევით გამოჩნდებოდა ხელოვანისა და ტრადიციის მიმართების საკითხი და მესამე, დაგვეფიქსირებინა ჩვენი დამოკიდებულება აღნიშნული სტატიის ავტორის — ტ. ს. ელიოტის თვალსაზრისის მიმართ, რადგან მიგვაჩნია, რომ მან ხელოვნებაში ტრადიციის ადგილისა და მნიშვნელობის სფერო გააფართოვა და იგი მთელ ევროპულ ხელოვნებასა და ტრადიციას დაუკავშირა, რითაც ეროვნული ტრადიციების სფერომ ზოგადკულტურული ასპექტი შეიძინა.

გვინდა თავიდანვე ჩამოვყალიბოთ თეზისი, რომლის დასაბუთებასაც შევეცდებით აღნიშნულ შრომაში; ხელოვანი — ინდივიდუალური ტალანტი — გენიოსი — თავის შემოქმედებაში ტრადიციას ანგრევს, ინახავს და ახალ ტრადიციას უდებს საფუძველს. ამ დებულების დასაბუთებისთვის უპირველესად გვინდა გავერკვეთ იმ მოზღვავებულ განმარტებებში, რაც ტრადიციის შესახებ არსებობს მსოფლიო კულტუროლოგიაში.

1. რა არის ტრადიცია

ტრადიცია ლათინური სიტყვაა და აღნიშნავს გადაცემას. საინტერესოა, კაცობრიობამ თავისი არსებობის განმავლობაში რა განძი შემოინახა და რა სახით ხდება ეს გადაცემა. ამ საკითხების გასარკვევ-

ბრძანების და ინფორმაციები

ბალანტი

დავით ბარბაქაძე

ვად უპირველესად საჭიროა გავიგოთ როგორ ესმით თავად „ტრადიციის“ არსი. კ. რ. პოპერი შრომაში „წინადადება და უარყოფა“ გამოთქვამს აზრს, რომ რაციონალური აზროვნების თავისებურ ცდომილებად უნდა ჩაითვალოს ტრადიციის, როგორც პრობლემისადმი, ასევე მისი, როგორც საზოგადოებრივი მოვლენისადმი არაკეთილგანწყობილება. ამგვარად, თანამედროვე ლიტერატურაში გამოიკვეთება თვალსაზრისი ტრადიციის თეორიის შექმნის აუცილებლობის შესახებ. ეფი შაკი თავის წიგნში „უტოპია და ტრადიციონალიზმი“, აღნიშნული საკითხის შესწავლის ორ სიძნელეს აღნიშნავს. პირველია ემოციური ატმოსფერო, რაც ამ პრობლემას ახლავს თან. „ტრადიციის“ ტერმინის თავისებურება, რომელიც მეტაფიზიკურ პათოსს გამოავლენს, ის განსაკუთრებით, რომ ისინი ვინც სიამოვნებით ხმარობს ამ ტერმინს გარკვეული საგნის გამოსახატავად და ისინიც ვინც გაურბიან მის ხმარებას, საერთოდ არ ცდილობენ მოგვცენ განმარტება და მხოლოდ ამ ტერმინით აღნიშნული მოვლენის დადებით ან უარყოფით მხარეს აღნიშნავენ.

მეორე სიძნელე, რომელსაც ე. შაკი აღ-

ნიშნავს, არის ის, თუ რა შეიძლება ვიგულისხმობთ და რა შეიძლება არ ვიგულისხმობთ ტერმინ „ტრადიციაში“. ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ თუ ტერმინს „ტრადიცია“ გავიგებთ ზუსტი მნიშვნელობით, მაშინ ტრადიციული იქნება საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა ელემენტი იმ ზოგიერთი სიხალის გარდა, რომელსაც ყოველი საუკუნე თავად ქმნის და ასევე სხვა საზოგადოებიდან გადმოაქვს მაშინ, როცა ადგილი აქვს ღიფუზიის პროცესს. ამ შემთხვევაში „ტრადიციის“ ცნება თითქმის „კულტურის“ სინონიმი ხდება. მით უფრო, თუ „ტრადიციას“ განვიხილავთ „ისტორიულად“ და წინ წამოვწევთ კულტურაში საზოგადოებრივი მემკვიდრეობის ფენომენს. არიან მთელი რიგი მკვლევარები, მაგალითად რ. ლოუნი, რომელიც ამტკიცებს, რომ კულტურა არის „საზოგადოებრივი ტრადიციების ერთობლიობა“.¹

ხშირ შემთხვევაში, ტერმინ „ტრადიციის“ ხმარობენ საზოგადოების კულტურის ძალიან ფართო გაგებითაც. ყოველი მოვლენა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა წარსულში, შესაძლოა გარკვეულ ვითარებაში მიჩნეულ იყოს ტრადიციად, ასეთი

მიდგომით, მთელი წარსული პოტენციურ ტრადიციად გადაიქცევა.

ჩვენ მართებულად არ მიგვაჩნია კულტურისა და ტრადიციის გაიგივება. ტ. ს. ელიოტი ცდილობს განმარტოს, თუ როგორ ესმის „კულტურის“ ცნება. ეს არის ერთ ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა ცხოვრების სტილი, რომელიც ვლინდება ამ ხალხის ხელოვნებაში, სოციალურ სისტემაში, წეს-ჩვეულებებში, რელიგიაში. მაგრამ ელიოტის აზრით, ეს ჯერ კიდევ არ არის კულტურა, თუმცა ამ ტერმინს ვხმარობთ, რადგან, ადამიანი უფრო მეტია იმაზე, ვიდრე მისი სხეულის ნაწილების კრებული, ასევე კულტურა უფრო მეტია, ვიდრე მისი ხელოვნების, წესებისა და რელიგიური რწმენის ერთობლიობა, რადგან ისინი ზემოქმედებენ ერთმანეთზე. კულტურა შეიძლება განესაზღვროთ როგორც ის, რაც ცხოვრებას დასაფასებელს ხდის იმისთვის, რათა იცხოვრო.² ნ. ჭავჭავაძის განმარტებით, „კულტურა — ეს ობიექტური გონია, ადამიანური გონი, ზორცქესსმული მის ქმნილებებსა და ზერხებში, სტილში, მის ცხოველქმედებაში“.³

ტრადიცია კულტურის ფენომენია, შესაძლოა კულტურის სიმბოლოც. ტრადიცია კულტურის რავგარობის გამოსახულებაა, რადგან მიგვაჩნია, რომ ტრადიციის თავისებურება ნიშანდობლივ გავლენას ახდენს კულტურაზე და შესაძლოა არა ერთადერთი, მაგრამ უდავოდ ერთ-ერთი ნიშანია სხვადასხვა ხალხთა კულტურათა თავისებურებებისა ან განსხვავებისა. არჩილ ბეგიაშვილი ტრადიციის ასეთ განმარტებას იძლევა: „წარსულის ზოგიერთი ელემენტის შენახვის ტენდენცია, რომელიც თავს იჩენს საზოგადოების განვითარების პროცესში, ჩამოყალიბდა გარკვეული სოციალური ფაქტორის სახით, რომელსაც ტრადიცია ეწოდება“.⁴ ერთი შეხედვით თითქოს სადავო არაფერია, მაგრამ უკმარისობის გრძნობა გვეუფლება. საინტერესოა, რომ როგორც კი წამოიჭრება საკითხი აწმყოსა და წარსულის ურთიერთკავშირის შესახებ, უმაღლესედა საუბარი ტრადიციის შესახებ. ამ

ტერმინით იხსენიება ისტორიის სხვადასხვა სფერო და სათანადო ყურადღება არ ექცევა იმ ფაქტს, რომ არაერთგვარულად მოვლენებთან გვაქვს საქმე. ვულფსა და კოლბის მიერ შედგენილ ლექსიკონში ვკითხულობთ: „ტრადიცია, ზუსტი მნიშვნელობით, ნეიტრალური ტერმინია და იხმარება „ტრანსმისიის გამოსახატავად უმეტესწილად ზეპირმეტყველებით, რომელთა მეშვეობით ქცევის, შეფასებისა და რწმენის წესები გადაეცემა თაობიდან თაობას და ამგვარი სახით მუარდებიან“.⁵ ყოველივე ამის გამოსახატავად ზოგჯერ ხმარობენ „საზოგადოებრივი მექვიდრეობის გადაცემას“, ზოგჯერ კი ამკვიდრებენ ტერმინს „ზეპირი ტრადიცია“.

ალსანიშნავია, რომ საზოგადოებრივ მეცნიერებაში, წარსულის შესწავლისას, გარკვეულ დეფინიციას ახდენენ იმ საზოგადოებათა შორის, რომელსაც არ ჰქონდა დამწერლობა და იმ საზოგადოებასთან, რომელსაც დამწერლობა ჰქონდა. ამ განსხვავებას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, რადგან დამწერლობის არქონას, ისევე, როგორც მის არსებობას, კულტურისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. საზოგადოებრივი მექვიდრეობის გადაცემის გზების შესწავლა მეცნიერების სხვადასხვა სფეროს შესწავლის ობიექტია და არაერთხელ გამოიყენება გავრცელებული თვალსაზრისი, რომ საზოგადოება ყალიბდება არა მხოლოდ ამ საზოგადოების ცოცხალი წევრებით, არამედ ყოველივე იმით, რაც დაგვიტოვეს წარსულმა თაობებმა.

რაოდენ მართებულად არ უნდა იყოს აღნიშნული თვალსაზრისი, იგი არ არის საკმარისი ჩვენთვის საინტერესო პრობლემაში გასარკვევად, რადგან მიგვაჩნია, რომ საზოგადოებრივი მექვიდრეობის გადაცემა არ ემთხვევა ტრადიციის ცნებას. ამიტომ შევეცდებით დავასახლოთ ტერმინი „ტრადიციის“ მომცველი საკითხების წრე.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად გვესახება თაობათა კომუნიკაციის საკითხი. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარები, რომლებიც იკვლევენ „დამწერლობამდე“ საზოგადოებას, სადაც თვალსაჩინო

ნოა თაობათა ურთიერთკავშირი, ღირებულად მიიჩნევენ ყოველივე იმას, რაც მათ გადაეცემათ ქცევების, შეგრძნებებისა და აზროვნების სახით. ისინი თვლიან, რომ საზოგადოება, რომელიც თავის ტრადიციებს წმინდად ინახავს, ძლიერი და მყარი ხდება. რა თქმა უნდა, არსებობს თვალსაზრისი, რომელიც ამ შეხედულებას უარყოფს. მაგრამ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა სწორედ „დამწერლობამდელი“ საზოგადოების თავისებურება, რათა მივაკვლიოთ იმ ფესვებს, თუ როგორ ხდებოდა ადამიანის ადამიანად ჩამოყალიბება და როგორ ეყრებოდა საფუძველი ტრადიციას.

2. ცოტაოდენი ისტორიიდან

ზნე-ჩვეულებები და ტაბუს სისტემა თავისებური სახის საზოგადოებრივი ინსტიტუტია, რომელიც უხსოვარი დროიდან ყალიბდებოდა და ტომობრივი ცხოვრების მყარად ჩამოყალიბებული ფორმაა. ის, რაც უხუცესებმა შემოინახეს კულტურის ძირითად სიმბოლოდ, მათი ზნე-ჩვეულებები და აკრძალვები — შეძლებისდაგვარად უცვლელად გადაეცემათ შვილებს და შვილიშვილებს. ზნე-ჩვეულება ეს იყო სინამდვილის გათამაშება, რომელიც მითში მოითხრობა. მითი ისტორიაა, რომელიც გვიხსნის ზნე-ჩვეულების წარმოშობას და ამ ჩვეულებას ანიჭებს საზრისს, პირველყოფილი ადამიანი ზნე-ჩვეულებაში განსაკუთრებულ აზრს პოულობს, რადგან პრიმიტიული ცნობიერება არ გამოყოფს უძველეს მარადიულისაგან. სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდნენ წინაპრები, მათ მიერ აღიქმება, როგორც მარადიული სამეფო. პირველყოფილი ადამიანები თვლიდნენ, რომ თუ წინაპართა სამოსში გამოეწყობოდნენ და მათ როლს გაითამაშებდნენ, ამ რიტუალით შეუერთდებოდნენ ძველ მარადიულ სამყაროს, შეუერთდებოდნენ მარადისობას. პირველყოფილი რელიგია ზნე-ჩვეულებითი ქმედებაა. ეს არის თამაში დატვირთული გარკვეული აზრით, მაგრამ თავისი ფორმით თამაშია.

რამდენადაც ცნობილია, ქვის ხანის ადამიანებმა დაიწყეს დასაფლავების წესის შესრულება. ეს იყო კულტურის აქტი და ალბათ დაკავშირებული რომელიღაც ფანტასტიურ წარმოდგენასთან. შესაძლოა ახლობლის სიკვდილი ძნელად ივიწყებოდა და აღიქმებოდა როგორც საერთო სამიშროება, როგორც სიკვდილი საერთოდ, რომლისგანაც უნდა დიცვათ თავი გარკვეული წესით. მაგრამ როგორ ნიდაგზე შეიძლება აღმოცენებულიყო ზნე-ჩვეულება?

მ. მაპარდაშვილი შემდეგნაირად ხსნის ზნე-ჩვეულების ჩამოყალიბების პროცესსა და მის მნიშვნელობას.⁶ მითის შერწყმას რიტუალთან აქვს არა მხოლოდ სამყაროზე მართებული და არამართებული წარმოდგენა, არამედ აქვს კონსტრუქციული ადამიანად ქმნის მნიშვნელოვანი მხარე. იქმნება რაღაც ისეთი, რაც არ იქნებოდა, ადამიანს რომ არ გაეელო მითისა და რიტუალის გზით. გაეისწნეთ მიცვალებულის დატირების ცერემონიალის ტრადიციული არქაული სიტუაცია. საქართველოს მთიან რაიონებში ზნობად შესვდებით მიცვალებულის დატირებას პროფესიონალი დამტირებლების მიერ. ეს ინსცენირებასთან მიახლოებული ძალზედ ინტენსიური სიმღერაა — თავისებური სახის მისტერია. ასეთი დატირება, როგორც საქართველოშია (და ალბათ სხვაგანაც) წარმოადგენს უფრო რთული, განვითარებული მისტერიის არქაულ გადმონაშთს, როცა დარდი თამაშდება მრავალმხრივი და მონოტონური სიმღერით, რომელიც ყვირილში გადაიზრდება. ყოველივე ეს პროფესიონალების მიერ სრულდება. დამტირებლები, რა თქმა უნდა, არ განიცდიან იმას, რასაც მიცვალებულის ახლობლები, მაგრამ ერთი უდავოა: ძლიერ მასიურ ზემოქმედებას მგრძნობელობაზე გადააყვს ადამიანი, რომელიც ამ რიტუალის მონაწილეა, რაღაც განსაკუთრებულ მდგომარეობაში. მამარდაშვილი შემდეგნაირად ხსნის ამ პროცესს: თუ ადამიანური კავშირები და დამოკიდებულებები იმ ზომით, რა ზომითაც ისინი დროში ხანგრძლიობენ და მეორედებიან და საერთოდ ყველა განცდა, ჩვენი ნერვული რეაქციების და მდგომარე-

ომის ზნეობრივ დინებას მინდობილი იქნებოდნენ, მაშინ ისინი გაიფანტებოდნენ თავად დროის დინებით და დაექვემდებარებოდნენ დაშლის პროცესს, ჩვენ ვიცით, რომ დროის ხანგრძლივობის გამო შეუძლებელია ვიმყოფებოდეთ ერთსა და იმავე მდგომარეობაში. ვთქვათ სიხარულის, აგზნების, გონებრივი დაძაბვის, ბრახის და ა. შ. თავისთავად ნებისმიერი ასეთი მდგომარეობა ქაოსს ექვემდებარება. იგივე ხდება მიცვალებულის სსოვნასთან. თავისთავს მინდობილი უბედურების განცდა იფანტება. არა აქვს საკუთარ თავში — როგორც ფსიქიკურ მდგომარეობაში — ხანგრძლივობის მიზეზი, მიზეზი ადამიანური მემკვიდრეობის, ტრადიციის შენარჩუნების, ყოველივე ის, რაც წინაპართა პატივისცემად იწოდება. ე. ი. ფაქტიურად ჩვენ შემდეგ აზრს ვიღებთ — დავიწყება ბუნებრივია (ისევე როგორც ცხოველი ივიწყებს ძველ მდგომარეობას) სსოვნა—ხელოვნურია. რადგან რიტუალური ტირილი, როცა ეს ტირილი ნოტების მიხედვითაა და ტექნიკური დეტალებით თამაშდება, ჩვენი მდგომარეობის ინტენსიფიცირებას ახდენს სრულიად ფორმალურად. შესაძლებელია ამას ფორმალური მხარე ეწოდოს იმ აზრით, რომ მას შინაპრისთან უშუალო დამოკიდებულება არ აქვს. საქმე არა უბედურების განცდის შინაარსს ეხება, არამედ იმას, რათა გათამაშდეს უბედურება მოქმედების ტექნიკური და პრაქტიკული ელემენტებით. ამგვარად, ისინი მოქმედებენ ადამიანურ არსებაზე და გადააქვთ ცხოვრებისა და ყოფიერების ჩვეულებრივი მდგომარეობა სხვა რეჟიმში; სწორედ იმ რეჟიმში, რომელშიც არის სსოვნა, არის მემკვიდრეობა, არის დროში ხანგრძლივობა, რომელიც დაშლას არ ექვემდებარება. ჩვენ გვახსოვს, გვიყვარს, გვაქვს სინდისი — ეს სუფთა ადამიანური მდგომარეობაა, მას შემდეგ, როცა გავიარეთ ადამიანად ქმნის რთული პროცესი.

ცხადია, რიტუალური ტირილის მიზანი ადამიანთა გულის აჩუყება კი არ არის, არამედ ის ჩვენში ქმნის სსოვნის სტრუქტურას.

ამგვარად რიტუალი, რომლისგანაც გარკვეული ზნე-ჩვეულება იღებს სათავეს და მკვიდრდება, შინაგანი დატვირთვის მატარებელია. იგი აწესრიგებს ადამიანად ქმნის რთულ პროცესს. მსგავსი მაგალითების მოყვანა შეიძლება ნებისმიერი სფეროდან, მაგრამ აღსანიშნავია ერთი რამ. რიტუალური ტირილი, რომელსაც გარკვეული ინსცენირება ახლავს, შეუძლებელია უცვლელად მეორდებოდეს. კარკასი რჩება, მაგრამ იჭრება გარკვეული ელემენტები და იმპროვიზაციის საშუალებას იძლევა. ეს ალბათ დამოკიდებულია სხვადასხვა მონაწილის ტემპერამენტზე, მის მონაცემებზე. ასევეა რიტუალური ცეკვა. მისი ცალკეული ელემენტები დასწავლადია, მაგრამ მთლიანად ცეკვის სწავლება შეუძლებელია. მასში ყოველთვის არის იმპროვიზაციის საშუალება და როცა მოცეკვავე ექსტაზს აღწევს, ტრადიციულ აღზრდილი ადამიანი, ტრადიციის მქმნელად, შემოქმედად გვევლინება.

ამგვარად ჩვენი უძველეს წინაპართა ადამიანად ქმნადობის რთული გზის გავლისას „გათამაშებული“ გარკვეული ზნე-ჩვეულებები და რიტუალები შემორჩა ადამიანთა მოდგმას, რომელიც გარკვეული ტიპის საზოგადოებაში კვლავ და კვლავ მეორდება, თუმცა იკარგება უძველესი რიტუალის შინაარსი, მაგრამ გარკვეული ფორმის სახით მაინც მეორდება, როგორც მარადიული ღირებულებების მატარებელი; საზოგადოება მას უკომპრომისოდ იღებს „ის რაც ყოველთვის იყო“, „ყოველთვის კეთდებოდა“. ამგვარად აღნიშნული ადათ-წესები და ზნე-ჩვეულებები ნორმატიულობის ხასიათს ატარებენ და თავისი შინაარსით ანტიისტორიულია. ეს უმეტესწილად დამწერლობის გარეშე არსებული საზოგადოების მახასიათებელია, მაგრამ, ნაწილობრივ იმ საზოგადოებაზეც ვრცელდება, რომელიც ე. წ. „ტრადიციულ საზოგადოებად“ ჩამოყალიბდა.

შეიძლება აღინიშნოს, რომ უძველეს წინაპართა გარკვეული წარმოდგენა კოსმოსზე, შესაძლოა სასმუცელი სახით, დღემდეა შემორჩენილი — რაც ისე შეითვისა კაცობრიობამ, რომ აღარც კი ცნობიერდება, როგორც ტრადიციული. ასეთ

მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს მსოფლიო ხის სახეობა (რაც ბიბლიაში სიკეთისა და ბოროტების შემეცნების ხეა), ამ ხის ფესვები მიწისქვეშა სამეფოში ჩადის, ხოლო ტოტები ზეცას უერთდება. მის მარჯვნივ და ზევით კარგი საგნებია მოთავსებული, ხოლო მარცხნივ და ქვევით მშამიანი და ცუდი. მეცნიერული თვალსაზრისით მარჯვენა და მარცხენა მხარე არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, როგორც ზედა და ქვედა მხარე. მაგრამ ენამ შემოინახა ამ კატეგორიების მითოლოგიური მნიშვნელობა და ახალი გამოთქმების დამკვიდრების დროსაც კი გამოიყენება ძველი წესები.

ამგვარად, კულტურამ, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, შემოინახა სხვადასხვა ეპოქის ადამიანთა გამოცდილება. შემთხვევით ხომ არ მიიჩნევენ მას კოლექტივის „არაგენეტიკურ მესხიერებად“. კულტურა „მესხიერება“ და მაშინაც კი, როცა თანამედროვე კულტურაზე ვსაუბრობთ, ყოველთვის ვგულისხმობთ იმ უდიდეს გზას, რომელიც გაიარა ადამიანთა მოდგმამ, რათა შექმნილიყო კაცობრიობის კულტურა.

მისი უხსოვარდროინდელი საცავი მოიცავს უამრავ გაუშიფრავ ტექსტსა და სიმბოლოს, რომლებიც დროთა განმავლობაში იცვლიდნენ თავის მნიშვნელობასაც, მაგრამ ინარჩუნებდნენ უძველეს საზრისს. ასეთად გვესახება, მაგალითად, მარადიული ხე, დატირების ცერემონიული ან სხვა ზნე-ჩვეულება და ადამიანის ან მართო უძველეს საუკუნეთა ადამიანების ყოფა, არამედ უფრო მახლობელი საუკუნეების ადამიანთა ქცევა, რომელსაც ვიკვებთ ლიტერატურული ნაწარმოებიდან, ხშირად აუხსნელი რჩება ჩვენთვის, რადგან გვინდა ჩვენი გადასახედიდან დავინახოთ და ჩვენს თვალსაზრისს შევფუარდოთ მათი ქცევები და მსოფლგაგება, მაშინ როცა, მათ საკუთარი საზომი აქვთ, საკუთარი თვალსაწიერი და იმ კულტურისათვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში მოქმედებენ. შეუძლებელია მათი მექანიკური ამორთვა გარკვეული კულტურის სფეროდან და სხვა კულტურაში ჩართვა,

რადგან მაშინ დაიკარგება არა მარტო მათი ხიბლი, არამედ მათი ცხოვრებისეული საზრისიც. დაიკარგება ამ კულტურის მახასიათებელი — მისი ტრადიციები. კულტურის სულიერი ღირებულებები მეტწილად ხელოვნებაში ვლინდება. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ტრადიციის კვლევისას ბუნებრივად წამოიჭრება მხატვრულ შემოქმედებაში ტრადიციის განხილვის აუცილებლობა.

3. ტრადიცია და მხატვრული შემოქმედება

ხელოვნებაში ტრადიციის მნიშვნელობის გასაჩვენებლად საჭიროა გაეისხნოთ რა ადგილი უკავია მხატვრულ შემოქმედებაში ტრადიციას.

მხატვრული ტრადიციის სპეციფიკა, უპირველეს ყოვლისა, წარმოიშობა თავად ხელოვნების თავისებურებით. ტრადიცია არ გვეძლევა უშუალოდ, როგორც დასაკირებელი ობიექტი, მაგრამ ყოველთვის თავს იჩენს ხელოვნების განვითარების პროცესში.

მხატვრული ტრადიციები, იმის გამო, რომ ხელოვნება კულტურის ქვესისტემაში რეალურად არსებობს, ყოველთვის სხვა სოციალურ-კულტურულ ტრადიციებთან ერთად გვევლინება. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ტრადიციები არ აღიწერება სხვა კულტურის ტრადიციების მეშვეობით.

ტრადიცია კულტურის ინტეგრალური ნაწილია და წარმოადგენს ერთ-ერთ საშუალებას უზრუნველყოს მისი განვითარება, წინსვლა. ძველისა და ახლის ობიექტურ კავშირს ახორციელებს მემკვიდრეობა. ტრადიცია და მემკვიდრეობა ერთი რიგის მოვლენებია, მაგრამ მნიშვნელოვანია დავინახოთ განვითარების პროცესში ტრადიციის თავისებურება. მემკვიდრეობა (ცხადია, არ იგულისხმება ბიოლოგიური მემკვიდრეობა), არის წარსულის ათვისება დღევანდლობით, ხოლო ტრადიცია მექანიზმია, ე. ი. მემკვიდრეობის განხორციელების სერხი, მისი კონკრეტული გამოვლინება.

მემკვიდრეობითობის დანიშნულებაა წარსულის პოზიტიური ელემენტების შენარჩუნება, ხოლო ტრადიცია არის ის წარსული, რომელიც აწმყოშიც განაგრძობს მოქმედებას. თანამედროვეობა განსაზღვრავს წარსული მემკვიდრეობის აქტუალობას, ამ მხრივ ტრადიცია უფრო ფართო ფუნქციას ასრულებს კულტურაში. იგი უზრუნველყოფს არა მარტო ძველის შენახვის, არამედ მის რეალურ ფუნქციონირებას.

კულტურაში მხატვრული ტრადიცია შედის როგორც ინფორმაციის ერთ-ერთი დამატებითი ნაწილი, ხელოვნება ქმნის და გადასცემს საზოგადოებრივი ადამიანის გამოცდილებას, მის სულიერ ქმედით დამოკიდებულებას სამყაროსადმი. მხატვრული ტრადიცია აგროვებს, ინახავს და გადასცემს მხატვრულ გამოცდილებას. ძველი კულტურის ელემენტები ფუნქციონირებენ აწმყოში, ქმნიან აქტუალურ კულტურას.

მხატვრული მემკვიდრეობა — სხვა ეპოქაში წინაპართა მიერ შექმნილი სულიერი ღირებულებებია, ე. ი. ობიექტურად არსებული წარსული ღირებულებები, მაშინ, როცა ტრადიცია, ეს უკვე ამ მემკვიდრეობის სუბიექტური ჩართვაა მხატვრის — შემოქმედლის მიერ ახალი ღირებულებების შექმნის პროცესში. ამგვარად, ტრადიცია ითვალისწინებს სწორედ „ჩართვას“ კანონზომიერ კონკრეტულ განვითარებაში. მემკვიდრეობა წარსულს ეხება, ტრადიცია კი ერთდროულად წარსულსა და აწმყოს და გარკვეულ დამოკიდებულებას ქმნის მათ შორის. ამგვარად, ხელოვნებაში, მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი ბუნების მეშვეობით ტრადიცია ჩვეულებრივ იღებს პერსონიფიცირებულ ხასიათს.

ამდენად, შემოქმედის ინდივიდუალობა და ეპოქის მოთხოვნილებები განაპირობებს ძველი მემკვიდრეობიდან ახალში შემოტანის არჩევანს. შემოქმედი წარსული ეპოქების ღირებულებიდან იღებს იმას, რაც მნიშვნელობს ახალში. იგი თავის შემოქმედებაში წინ წამოსწევს ამ ღირე-

ბულებებს. ამდენად, ზოგადად შეიძლება გამოიყოს პროგრესული და რეაქციული ტრადიციები. როგორც წესი, პროგრესული ღირებულებების დამკვიდრებას ყოველთვის ელოდება წინააღმდეგობა. ძველი უზრალოდ არ ტოვებს ასპარეზს და მისი კონსერვატორობა უხელებს შემოქმედს ცხოვრებას და მოღვაწეობას. ეს ბრძოლა ხშირად თაობათა შორის ბრძოლის სახესაც იღებს, რადგან ისევე როგორც ახალს, ასევე ძველსაც, თავისი მომხრეები ჰყავს. ხელოვნების ისტორიის განვითარების გზაზე ბევრი წინააღმდეგობა შეინიშნება ტრადიციათა ცვლის პროცესში. საკმარისია გავისწნოთ შუა საუკუნეების ხელოვნების ახალი რენესანსული ხელოვნებით შეცვლის პროცესი. როცა კანონიზირებულ ქრისტიანულ ხელოვნებას დაუპირისპირდა აღორძინების ეპოქა, რომელშიც თავისი ღირებულებების ძიება არა ქრისტიანულ ხელოვნებაში დაიწყო, არამედ ანტიკურობაში, მაგრამ ახალი ხელოვნებისთვის ბერძენთა სიმდიდრე და ფუფუნება კი არ იყო მხოლოდ ძიების ობიექტი, არამედ ადამიანის სრულქმნილი სახე. სწორედ ეს ღირებულება შეიქნა ამოსავალი ახალი ეპოქისთვის, სწორედ ამიტომ, საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ძლიერმა, თავისუფალმა და გონიერმა ადამიანმა დაიმკვიდრა ადვილი.

ის პიროვნებები, რომლებიც თავის საქმედ თვლიდნენ ანტიკური ლიტერატურისა და ფილოსოფიის შესწავლას, თავის მოღვაწეობას „ჰუმანიზმს“ უწოდებდნენ. ამით მტკიცდებოდა, რომ ახალი კულტურის შინაარსს ადამიანთა მიერ შექმნილი — უმაღლეს ღირებულებად მიჩნეული — ადამიანი წარმოადგენდა. თითქოს აღმოაჩინეს სამყარო და ადამიანი, ადამიანური სიცოცხლის წადილით აღვსილი ენერჯული ადემიანი, სისხლხორციით სავსე, ხშირად სისხლიანი ვნებებით აღვსილი მიწიერი არსება.

ახალი კულტურის ადამიანები, ჰუმანი-სტები, ადამიანის თავისუფლების იდეას მიიჩნევდნენ ახალი დროის უმთავრეს სიმბოლოდ, როგორც ადამიანის საუკეთესო მონაპოვარს, რომელიც ათავისუფლებს

წარსული ჩაგვრისაგან და საკუთარი პიროვნების დაფუძნების საშუალებას იძლევა. რა თქმა უნდა, ეს იდეები შემოქმედების საშუალებითაც გამოითქვა. სერვანტესმა თავისი გმირის საშუალებით გამოთქვა აღნიშნული აზრი: „თავისუფლება, სანაო, ეს უდიდესი სიკეთეა, რომელიც ზეცამ უძღვნა კაცობრიობას, მას ვერ შეეძრება ვერაფრითარი უძვირფასესი განძი, რომელიც მიწის წიაღში ან ზღვის სიღრმეშია დამალული“.

აღორძინების ეპოქის შემოქმედებმა ახალი იდეები მოიტანეს და ხელოვნებაშიც ახალი პრინციპების დამკვიდრებას დაუდეს საფუძველი. ეს გლობალური მოვლენა იყო და როგორც მეცნიერება, ასევე მთელი ხელოვნება, ახალი ნიშნით იყო აღმშენებული. თავისუფლების მოყვარული აზროვნების ადამიანები სულ მალე დაუპირისპირდნენ ახალ დიებიებს, რომელიც ახალი ეპოქის შემოქმედებს მოჰქონდათ.

ამგვარად, ტრადიცია გვევლინება, როგორც შემდგომი მოღვაწეობის საზომი და სხვადასხვა სახის ორგანიზებული სტრუქტურით გამოირჩევა. მისი ყველაზე მკაცრი სტრუქტურა — კანონია, ხელოვნების კანონიზირება კი შეუძლებელია. ამიტომ, ყოველივე ახალს ხელოვნებაში ვერ უწევს წინააღმდეგობას ტრადიციის კანონის შემოტევა. რენესანსული აკადემიზმის საფუძველზე — იგნორირება ხდება ახალი შემოქმედებითი მიმდინარეობების (რომანტიზმი, ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი და სხვა), ტრადიციის ზეწოლით ძლიერ „პრესს“ განიცდიდნენ ახალი მიმდინარეობის შემოქმედნი. ძველი ყოველთვის თავისი კონსერვატულობით გამოირჩევა. ძველი ცდილობს შეინარჩუნოს თავისი პრინციპები და წინ აღუდგეს ყოველივე ახალს. ეს გრძელდება მანამ, სანამ ახალი ტრადიციები არ ჩამოყალიბდება.

ძველის ყველა ელემენტი როდი ხდება ტრადიციის ნაწილი; ბუნებრივად იკარგება ზოგი რამ, ზოგი სხვაგვარად გადაიცემა (საცავებში, მუზეუმებში). ამიტომ შეიძლება საუბარი აქტუალურ და პოტენ-

ციურ ტრადიციებზე, ისევე როგორც პროგრესულ და კონსერვატულ ტრადიციებზე, ახალი ტრადიციების შექმნის პროცესში ყოველთვის თავს იჩენს ძველი ტრადიციები — ის ტრადიციები, რომელიც ინდივიდუალური შემოქმედის არჩევანით სორციელდება. ე. ი. თავს იჩენს ნოვატორობა, რისი საფუძველიც მოდერნიზმა.

უდიდესი ხელოვნება ნაკლებ მგრძობიარეა დროის მიმართ, ის დროის გამოცდას უძლებს. კლასიკა მოდერნიზმის მიერ იქმნება. დანტე შუასაუკუნეების უდიდესი მოდერნისტია, შექსპირი რეფორმაციის პერიოდის მეკვლე. უდიდესი ხელოვნება არ შეიძლება არ იყოს მოდერნისტული, რადგან შემოქმედება გამოირებას ვერ იტანს; ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივია ახალი ხედვა, ახალი პერსპექტივების წვდომა. შემოქმედისათვის უმთავრესია ახალი სიტყვა და აბსოლუტური სიახლის დაფუძნება. სწორედ ეს არის მოდერნიზმის აუცილებელი ნიშანი.

ხელოვნების რომანტიული გაგების წინააღმდეგ მიმართულ სიტყვაში ორტეგა დე გრეტი აღნიშნავდა — ხელოვნება არ შედგება ფსიქიური გადამდებლობისაგან, რადგან ეს უკანასკნელი არაცნობიერი ფენომენია, ხელოვნებას კი სრული სიცხადე შემოაქვს. ეს ინტელექტის შუადღეა. ესთეტიკურად მისთვის უცხოა ტირილი და სიცილი. სილამაზის ექსტი ვერ იტანს მელანქოლიას და ღიმილს.

პოეტი იქ იწყება, სადაც ადამიანი უჩინარდება. ამ უკანასკნელის ბედია — იცხოვროს თავისი ადამიანური ცხოვრებით, პოეტის მისიაა — შექმნას ის, რაც არ არსებობს. ეს უკვე ახალი საუკუნის ესთეტიკური პრინციპია, რომლის საწყისები უკვე ჩანდა წარსული თაობის შემოქმედებაში (ბოდლერი და სხვ.) არა სრულყოფილი სილამაზის, არამედ შინაგანი შიშისა და თრთოლების გადმოცემა.

მეოცე საუკუნის მეორე ათწლეულების შემოქმედებმა შეწყვიტეს ადამიანის განდიდების რენესანსული ტრადიცია და ეპოქას უთხრეს სიმართლე მასში არსებულ საშინელებებსა და წყლულებზე, ეკ-

ოლოგიურ კატასტროფებსა და ატომურ აფეთქებებზე, ყოველი იმ სიმძიმესა და ტრავმაზე, რომელიც ადამიანს თრგუნავს და ანადგურებს. ახალი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია არა პესიმიზმის დანერგვა, არამედ უღმომელი შეულამაზებელი სიმართლე ადამიანის, კაცობრიობის გადარჩენისათვის.

ძველი ღირებულებების ნგრევამ, ღირებულების, რომელთაც თავისი მნიშვნელობა არ დაუკარგავთ, სანაცვლოდ მშვენიერი ტრისტანი და ისოლდას ჩონჩხადქცეული სახეა შემოგთავაზა (სალვადორ დალი). ერთი შეხედვით თითქოს დაირღვა „დროთა კავშირი“, დაირღვა ათასწლეულების ტრადიცია, მაგრამ ასე სრულიადაც არ ფიქრობენ ახალი დროის შემოქმედნი.

მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი, რომლის შემოქმედებაც, ალბათ, თანამედროვე ხელოვნების სახეა, ადამიანი, რომელსაც შეეძლო ეთქვა „სიურეალიზმი — ეს მე ვარ“, ტრადიციას ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას. „ტრადიცია სწორედ მეტამორფოზის საშუალებით მოიპოვებს სისხლსა და ხორცს ტრადიცია — ეს კანის შეცვლაა, ახალი შენი და მხოლოდ შენი კანის მოპოვებაა, მაგრამ ამავე დროს, ბუნებით დაპროგრამირებული და ამდენად გარდაუვალი. მე არასოდეს არ ვჭრი ცოცხალზე. ჩემი საქმე — რევოლუცია კი არ არის, არამედ აღორძინება, მე არ ვწავხ სიღებს, არამედ წინ მივდივარ. მე ვაგრძელებ, ეს კი ნიშნავს, რომ ასევე ვიწყებ, რადგან ვსრომობ რომ დავამთავრო და ვუბრუნდები დასაწყისს — რათა ავღორძინდეთ“.⁷

მეოცე საუკუნის დასაწყისში იყო მიმდინარეობები, მაგალითად, ფუტურისმი, რომელიც მოუწოდებდა სწორედ ხიდეების ნგრევას და ტრადიციასთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტას. „იალქანიდან“ ძველი შემკვიდრების გადაგდებას. მათი მოწოდებები მკაცრი და დაუნდობელი იყო. მაგრამ ვერც ერთმა ასეთმა მიმდინარეობამ ვერ მოახერხა თავისი თავის დაფუძნება. მხატვრული ძიების გზაზე ხშირია გარკვეული სახის მაქსიმალიზმი, მაგრამ ხელოვნების განვითარების კანონსომიერება

მივითითებს ტრადიციის გარდაუვალობასა და მნიშვნელობაზე. სალვადორ დალი წერდა: „ჯერ კიდევ კაცობრიობის კულტურის გაირიყავს, როცა ჩვენს მიწაზე ხელოვნების პირველი მარცვლი დავარდა, რომელსაც დასავლური უნდა დარქმეოდა, ყველა ფოთლიდან იყო არჩეული ეს, გასაოცარი, თავის გვარში ერთადერთი, — აკანთის ფოთოლი. იგი ჩვენი კოსმოგონიის მარადიული სიმბოლო გახდა, მთელი დასავლური ცივილიზაციის სიმბოლო, ანტიკური სიმდიდრის შემკვიდრე. მთელი დასავლური ცივილიზაცია აკანთის ფოთოლში განხორციელდა, ზუსტად ისე, როგორც აღმოსავლური, აზიის კულტურა, ლოტოსის ყვავილში. აკანთის ფოთლის მცენარეული ზმანება კორინთის კოლონადების წუნდადებულ ჩუქურთმაში ჩაიყინა, და მას შემდეგ ტრადიცია არ შემწყვდარა. მინევრა ინახავდა მას და მიაცილებდა ქარიშხალსა და საუკუნეების წყვილადში. აკანთის ფოთოლს, თითქმის ყველაზე ადრეულს ორნამენტური მოტივიდან, მინიჭებული ჰქონდა უკვდავება. ვეროპული არქიტექტურის ცვლილებების მიუხედავად მასში აგრძელებს სიცოცხლეს მისი მოხაზულობა. ურიცხვ მელოდიებში ისმის მისი მელოდია. თავად მცენარეული ზმანებაში ეპოქათა შორის გაღწევისათვის იცვლიან სახეებს. აკანთის ფოთოლი იგრინებოდა, ჰკნებოდა, იმართებოდა, აღდგებოდა და კვლავ მწვანდებოდა. რევოლუციის ავდარში სიკვდილმაც უწია მას, მაგრამ მხოლოდ იმისთვის, რათა როდისმე გადამწვარზე კვლავ ამწვანებულიყო შეუდარებელი სინატიფით გადაყენსა თავისი ჩუქურთმის სილუეტით, რომელიც უფრო მშვენიერად გამხდარიყო.

ადამიანები კლავდნენ და კლავდნენ ერთმანეთს... ისე ჩანდა, თითქოს შუა საუკუნეებმა ტალახში გათელეს ეს ჰაწაწინა სიცოცხლე. აკანათის ფოთოლი, მაგრამ როცა მას არავინ არ იგონებდა, როცა ის აღვაგვის პირისაგან მიწისა. აკანთის ფოთოლი არავინ იცის საიდან აღდგა და გამწვანდა რუინებში ისე, თითქოს ყველა ეს კატაკლიზმა, წარღვნა, ხანძარი და ყველა ეს უბედურება, რაც კაცობრიობას დაატყდა თავს, მოსდა მხოლოდ იმიტომ, რათა

შემდეგ კვლავ აყვავებულიყო ეს უკვდავი ფოთოლი, ტრადიციის პირში, მარად ახალგაზრდა, კვლავ იმავე ვერსაცნობ ახალ იპოსტასში — მარადმწვანე ცოცხალ ტრადიციისაში“.⁸

ზუსტად იგივეს გამოვჩენთ შეიძლება ქართული ტაძრის კარიბჭეზე ამოტვიფრულ ვაზის ჩუქურთმაზე, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში თავის თავში ატარებდა ეროვნული კულტურის თავისებურებას და საუკუნეებს გამოატარა ქართული ჩუქურთმის მშვენიერება — ვაზის ტოტში ჩაგრეხილი — ცოცხალი ტრადიციის საიდუმლოება.

4. ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი

ხელოვნება გენიოსის — ინდივიდუალური ტალანტის ქმნილებაა.

გენია ბუნებით მოცემული ნიჭია, ის ადამიანის შრომა-გარჯით არ გამოიშვება, ის ბუნების მადლია. კანტი ასეთ დახასიათებას იძლევა: „გენია სულის თანდაყოლილი უნარია, რომლის საშუალებითაც ბუნება წესს აძლევს ხელოვნებას“.⁹ გენიოსის ქმნილება ისეთი ორიგინალობით უნდა ხასიათდებოდეს, რომ გახდეს სანიშნო — ის იმსახურებს იმას, რომ იყოს მიზანძვის საგანი, შეფასების საზომი და წესი. ხელოვანმა თავად არ იცის, როგორ ქმნის თავის ნაწარმოებს, გენიოსს არ ძალუძს თავისი სურვილებისა და თავისი გეგმის შესატყვისად წარმოქმნას ისინი და გამოხატოს გარკვეულ წესებში. თუ ხელოვანისათვის საიდუმლოა ის, თუ როგორ ქმნის იგი თავის შედეგს, ვასაგებია, რომ მისი წესად ჩამოყალიბება და სხვებისთვის გადაცემა შეუძლებელია. ინდივიდუალური ტალანტი უკვე არსებულ წესებს კი არ იყენებს, არამედ, თავად არის კანონმდებელი, თავად უდგენს ხელოვნებას წესებს და ამიტომ რეზულტატიც თვისობრივად სრულიად ახალი ხელოვნებაა. ეს კანონები და წესები მხოლოდ მის მიერ შექმნილი ნაწარმოებისთვის არის ნორმატიული. მათი განმეორება ვერასოდეს ვერ მოგვცემს ხელოვნების ქმნილებას.

გენიოსის შემოქმედება მის შემდგომ თაობებზე განისაზღვრება არა საკუთრივ გენიოსის ბუნების არსის წვდომით, არამედ იმის დასწავლით, რაც მას გენიად ხდის, არამედ იმ სიმაღლის, იმ ახალი მწვერვლების დაპყრობით, რომელიც ადრეულ სიმაღლეთა ტოლფასია. ყოველი ეპოქის ახალი თაობა საკუთრივ აღმოაჩენს შედეგს, ახლად განიცდის მსოფლიო კულტურის ეპოქას. „ყოველ ხელოვნებაზე არსებობს მემკვიდრეობითობა. როცა დიდოსტატებს ვხედავთ, მაშინ ყოველთვის ვაოულობთ, რომ მან შესძლო თავის წინაპართა თვისებების გამოყენება და სწორედ ამის წყალობით გახდა დიადი. რაფაელის მსგავსი ადამიანები არ იზადებიან ცარიელ ადგილზე. ისინი ეყრდნობიან ანტიკურ ხელოვნებას და ყოველივე იმ საუკეთესოს, რაც მანამდე იყო შექმნილი. მათ რომ არ შეძლებოდათ თავისი დროის უპირატესობის გამოყენება, მაშინ ისინი სალაპარაკოდ არ ეღიერებოდა“.¹⁰ მსოფლიო კულტურის, როგორც მემკვიდრეობითი განძის ათვისება აუცილებელი მომენტია შემოქმედისათვის — ინდივიდუალური ტალანტისათვის, სწორედ იგი არის კულტურული-ისტორიული მემკვიდრეობის მატარებელი, რადგან სწორედ მისი წყალობით ხორციელდება შემოქმედებითი პოტენციალის გადაცემა თაობიდან თაობაში. სწორედ მის შემოქმედებაში ხდება შენახვა ტრადიციების და ამ ტრადიციების შემდგომ თაობისათვის გადაცემა. მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ იგი კანონმდებელია ახალი წესების, რომლის შემოვებითაც იქმნება ახალი ხელოვნება, ის ბუნებრივად ანგრევს ძველ ტრადიციებს და ახალ ტრადიციებს უდებს საფუძველს. მართალია არც ლენინარდო და რაფაელი, არც დანტე და შექსპირი არ წარმოიშვება ცარიელ ადგილზე, მაგრამ მათ მიერ ტრადიციად მიჩნეული ორიენტირები, ახალი ღირებულებითი ორიენტირებით უნდა შეიცვალოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში არ იქნება, არ შეიქმნება ახალი ხელოვნება, არ დაედება საფუძველი ახალ ტრადიციებს.

გენოსი ყოველთვის ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული, იგი იკვებება საკუთარი ერის შემკვიდრებითი საგანძურით, ეროვნული ტრადიციებით, მაგრამ მან თუ არ გაარღვია ეროვნულობის საზღვრები და არ ეზიარა ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს, მისი ქმნილებები ვერ მოიპოვებენ აღიარებას.

მწერალი მთელი თავისი არსებით უნდა განიშლავდეს როგორც მშობლიური ლიტერატურით, ასევე მთელი ევროპული ლიტერატურით პოპეროსიდან მოყოლებული, — მიიჩნევს ელიოტი და ყველაზე დიდ ცოდვად მიიჩნევს „მეხსიერების“ გარეშე არსებობას, საკუთარი ფესვებიდან მოწყვეტასა და ტრადიციის დაიწყებას. ყოველი ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია თვითგანახლება, ახალი აღმოჩენები, ახალი შემოქმედებითი ქმედება. ეს კი ელიოტის მიხედვით ორი არსებითი მომენტის შემცველია: მიიღოს და თავის თავში მოიცვას გარედან მიღებული გავლენა და მეორე, დაუბრუნდეს წარსულს და დაეწაფოს მის უკვდავ წყაროებს. „არ არსებობს პოეზიაში ისეთი მოვლენა, როგორც სრული ორიგინალობა, რომელიც წარსულით არ იყოს დავალებული — წერს ელიოტი. იმისგან დამოუკიდებლად, როდის დაიბადა ვირგილიუსი, დანტე, შექსპირი ან გოეთე, მათი გამოჩენით მთელი მომავალი ევროპული პოეზია შეიცვალა“.¹¹

ტრადიცია უპირველესად გულისხმობს ისტორიის გრძნობას... ეს ისტორიის გრძნობა ითვალისწინებს წარსულის შეგრძნებას არა მარტო როგორც გარდასულს, არამედ, როგორც აწმყოს: იგი აიძულებს ადამიანს თავის თავში შეიგრძნოს არა მარტო საკუთარი თაობა, არამედ მთელი ევროპული ლიტერატურა და წყვეული პოპეროსიდან (და მის შიგნით — თავისი ქვეყნის მთელი ლიტერატურა, როგორც რაღაც არსებითად ერთდროული, ერთდროულობის რიგის ჩამოყალიბებული. ეს ისტორიის გრძნობა — გრძნობა წარუვალისა და წარმავალის — წარუვალთან და წარმავალთან გადაბოლოობის შეგრძნება — სწორედ ეს განსაზღვრავს მწერლის კუთვნილებას ტრადი-

ციასთან და სწორედ იგი მწერალს აძლევს საშუალებას განსაკუთრებული სიმამართლით გააცნობიეროს თავისი ადგილი დროში, თავის თანამედროვეობაში.

იმისათვის, რათა დაერწმუნდეთ ჩვენი პოზიციის სისწორეში და არ გავითვალისწინოთ უსაფუძვლო კრიტიკა, კვლავ მივყვეთ ელიოტის ნაზრევს:

„ვერც ერთი პოეტი, ვერც ერთი მხატვარი, ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, ვერ გამოავლენს თავს მთლიანად. მხატვრის შემოქმედების საზრისი, მისი ღირებულება სისრულეს იძენს მხოლოდ წარსულის პოეტებთან და მხატვრებთან შედარების დროს. მასზე განცალკევებით ვერ იმსჯელებენ. კონტრასტის და შედარებისთვის იგი უნდა მოათავსო ერთ რიგში გარდასულ დროთა ოსტატების გვერდით. ჩემთვის ეს არის არა მარტო ისტორიული, არამედ ესთეტიკური კრიტიკის პრინციპი. სულაც არ არის სავალდებულო, რომ სასწორის ისარი, რომლის პინაზე დევს პოეტის ნაწარმოები, აუცილებლად გადაიხაროს წარსულის შედევრებისაკენ; აქ არ არის ცალმხრივი კავშირი: ხელოვნების ახალი ნაწარმოების შექმნა მოიცავს მის წინამორბედ ყველა ნაწარმოებს, არსებული ძეგლები ქმნიან ერთგვარ იდეალურ მოწესრიგებულ რიგს, რომელიც სახეს იცვლის ხოლმე, როგორც კი მათ შორის გაჩნდება ხელოვნების ნამდვილად ახალი ნაწარმოები, ეს დადგენილი რიგი სრულყოფილია ახალი ნაწარმოების გაჩენამდე, და იმისათვის, რომ არ წაბოროტდეს სიახლის წინაშე, იგი მთლიანად, ოდნავ მაინც უნდა შეიცვალოს. ასე გარდაიქმნება ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების შეფარდება, პროპორცია, მნიშვნელობა, მთლიანთან მიმართებაში, ეს არის სწორედ ძველისა და ახლის კავშირის დაცვა“.¹² ამგვარად, ტრადიციაში ახლის შემოტანის პრინციპი, სწორედ ამ ტრადიციის გაღრმავებასა და გამდიდრებას ემსახურება.

შემოქმედმა მსგავსებაში უნდა მიიღოს, რომ ხელოვნება დროის, სვლის გამო არ ხდება უკეთესი, მხოლოდ მისი მასალა იცვლის სახეს. შემოქმედმა უნდა გაითვალისწინოს რომ ევროპული ცნობი-



ერება, მისი ქვეყნის ცნობიერება, მის საკუთარ ცნობიერებაზე მნიშვნელოვანია, მუდამ იცვლება, ეს შეცვლა კი განვითარებაა, რომელიც გზიდან არაფერს არ გადაყრის. არ ჩამოწერს გამოუსადეგარობისათვის. არც შექსპირს და არც პომპროსს და არც კლდის გამოქვაბულის ნახატებს. ეს განვითარება მხატვრის თვალში არ ემთხვევა გაუკეთესობას... განსხვავება ძველსა და ახალს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ ახალი, წარსულის ისეთ რაკურსში და იმ ხარისხში გაიაზრებს, რომელიც მიუღწეველია წარსულისთვის საკუთარი თავის შემეცნებისათვის.

ცხადია, რომ ელიოტმა ტრადიციის სფერო გააფართოვა და ზოგად ევროპულ კულტურას დაუკავშირა. მაგრამ ამ კუთხით ტრადიცია მაშინ შეინარჩუნებს თავის არსებობას, თუ თვითველი ქვეყნის კულტურა იქნება ერთ-ერთი და განუმეორებელი. მათ ვააზრებული ექნებათ ეს ურთიერთკავშირი და გაითავისებენ სხვის გავლენას. მაშინ შესაძლებელი იქნება საერთო ევროპულ კულტურაზე საუბარი, სადაც თითოეულ მათგანს ექნება თავისი საკუთარი თვითმყოფადი კულტურა, რელიგია. ელიოტი ჩერდება ქრისტიანული კულტურის მნიშვნელობაზე ევროპულ კულტურაზე, რადგან სწორედ ქრისტიანობის ზეგავლენით ევროპა გახდა იმად, რაც დღეს არის. რადგან მათ აერთიანებთ საერთო კულტურული ელემენტები, რომელიც ქრისტიანობამ მოიტანა. შემთხვევითი არ არის, რომ თუ დღეს აზიის ქვეყნებს, დაეუშვათ, ქრისტიანობას ვაზიარებთ, ის მაინც არ გახდება ევროპული კულტურის ნაწილი, რადგან სწორედ ქრისტიანობაში განვითარდა ევროპის კულტურა.

აღნიშნული აზრი ნიშანდობლივად გვესახება ჩვენი თანამედროვე ყოფისა და კულტურის დასახასიათებლად. მართალია, ქართულ კულტურაში ქრისტიანული ტრადიციების წყვეტალომა, ფორმალურად, ერთი შეხედვით თითქოს არ განსორციელებულა, მაგრამ ქრისტიანული ტრადიციების ნგრევამ საბჭოურ სისტემაში უკიდურესი სახე მიიღო. ადამიანთა იძულებითმა ურწმუნოებამ პირველ რიგში რეა-

ლური ძაფი გაწყვიტა ტრადიციასთან და მსოლოდ ფორმალური მხარე შეტრიალდა. სტიანობის წიაღში იშვა ეროვნული ლიტერატურა, სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა. მიუხედავად არაქრისტიანული გარემოცვისა და აზიური კულტურის ელემენტების გავლენისა, ქართველი კაცი უფროსილდებოდა საუკუნოვან მონაპოვარს და თავის აზროვნების, ქვეყნისა და ზნეობის წესებს საფუძვლად სწორედ ქრისტიანობის ნიშნით აღბეჭდავდა, გაუძლო ურიცხვ ბრძოლებსა და ათასწლეულეში გამოატარა თავისი რწმენა და კულტურა. მაგრამ უფრო მძიმე განსაცდელი ემუქრებოდა, ეს იყო ახალი სისტემა — საბჭოური;

ურწმუნოების მორევმა შთანთქა არა ერთი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი. „ახალი კულტურის“ მესვეურები ბრძოლას უცხადებდნენ ყოველივე იმას, რაც ჩვენი კულტურისა და ტრადიციების საგანძურს შეადგენდა. ძალისმიერმა იდეოლოგიამ თავისი სისხლიანი კვალი დაამჩნია ქართულ კულტურას, მეცნიერებას და საერთოდ სულიერ კულტურას. „ქვეყნის პოლიტიკური სტრუქტურა ზემოქმედებას ახდენს მის კულტურაზე და ამავე დროს თავად „უარიყოფა“ ამ კულტურის ზემოქმედებით... პრეზუმფცია, რომ ყველა სხვა კულტურა გერმანული კულტურის გარდა ან ბარბაროსულია ან „დაცემული“, პიტლერული გერმანიის შეცდომა იყო, მოელოს ბოლო მსგავს პრეზუმფციას“.¹³ განა ეს დებულება ნიშანდობლივი არ არის საბჭოური სისტემის მიმართ, იდეოლოგიაზე, რომელმაც ფაშისტური გერმანიისაგან განსხვავებით საკმაოდ ხანგრძლივად იარსება და თავისი ძლიერი ანაბეჭდი დაასვა არა მარტო ხელოვნებას, არამედ სულიერი მოღვაწეობის ყველა სფეროს.

სწორედ გონითი ორგანიზმის სიკვდილის წინაშე დადგა დღეს საქართველო. ერთ ენაზე მოლაპარაკე ადამიანთა არსებებს, ერთმანეთის აღარ ესმით. სულიერებას ვერ აღადგენს რელიგიური რიტუალებები ფორმალური დაცვა და არც გუშინდელ ურწმუნოთა დღეს გამაძლავლებული პირჯერის წერა, რადგან ქრისტიანობის

არსი სომ მის ზნეობრივ პრინციპებში გამოიხატება, მისი დაკარგვის მიზეზად კი სწორედ სულიერების დაქვეითება მიგვაჩნია. ტანჯვით, უდიდესი ძალისხმევით შეიძლება ყოველივეს ახლიდან დაწყება, მაგრამ ის უკვე ახლად გამოჭრილი სამოსის მსგავსი იქნება.

ჩვენ ქრისტიანული მემკვიდრეობისაგან, ქრისტიანული რწმენის გარდა, ბევრი რამით ვართ დატვირთული, — მიიჩნევს ელიოტი. მისი საშუალებით შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ ჩვენი სელონების ევოლუციას, მისი შემწეობით დაიბადა ჩვენი რომის სამართლის კონცეფცია, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი გახდა დასავლური სამყაროს ფორმირება. მის საფუძველზე შეიქმნა ჩვენი წარმოდგენა პირად და საზოგადოებრივ ზნეობაზე და მან მოგვცა ჩვენ ლიტერატურაში საბერძნეთი და რომი.

აღბათ ჩვენც ზუსტად იგივეს გამოვრება შეგვეძლო, ჩვენს წარმომავლობასაც ძირი უძველეს ბერძულ ცივილიზაციაში აქვს გამდგარი, მანაც ორიათასწლოვანი ქრისტიანობა გამოიარა ქართველებში, შესაძლოა ეს იყო ერთ-ერთი ძირითადი საზი იმ სწრაფვისა, რომელიც საქართველოს მუდამ ჰქონდა ევროპისაკენ და ამიტომ მუდამ ახლობელი იყო ჩვენთვის მისი სელონება და კულტურა. მათ სომ ერთიანი ქრისტიანული მსოფლმხედველობა აერთიანებს.

იქნებ როდისმე, უდიდესი ძალისხმევითა

და ტანჯვით, ძველ ნამსწერებზე კვლავ ამწვანდეს ჩვენი „აკანთის ფოთოლი“ ზის დაგრეხილი ტოტი ახალ იმოსტასში — ცოცხალ ტრადიციაში.

შენიშვნები:

1. Ежа Шакний — Утопия и традиция — М. Прогресс, 1990.
2. Т. С. Элиот — К определению понятия культуры. 1968 г. 156.
3. Н. З. Чавчавадзе — Культура «ценности». Т. 1984, стр. 31.
- 4 კ. „ტრადიცია წეს-ჩვეულებები, თანამედროვეობა“. თბ., 1977, გვ. 112.
- 5 ეტი შაკი. დასაბ. შრომა, გვ. 284.
6. Мамардашвили М. — Лекции по античной философии — М., 1998, стр. 14—15 (АГРАФ).
7. Тайная жизнь Сальвадора Даля, написанная им самим — М., 1998, 346, «Сворог и К».
- 8 იქვე, გვ. 340.
9. Кант И. — собр. соч. в шести томах. М., 1968, т. 5, стр. 327.
10. Энкерман Н. П. — Разговоры с Гете. М., 1934, стр. 318.
- 11 თ. ს. ელიოტი. იქვე, გვ. 149.
12. Элиот Т. С. — Традиция и индивидуальный тамит — в кн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. 1987, стр. 170.
13. Элиот Т. С. — К определению понятия культуры — Л., 1968, стр. 154.

სივრცე-დროითი მონუსხვების ტექნიკური კინემატოგრაფი

ივანე ჯავახიშვილი

სელმონების სფეროში ნაწარმოებთა ანალიზის სივრცე-დროითი მეთოდი პირველად დიდმა გერმანელმა მოაზროვნემ გოტჰოლდ ფრაიმ ლესინგმა (1729-1781) ჩამოაყალიბა ტრაქტატში „ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ“ (1766 წ.). იგი წერს: „თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხელოვნება) თავის მიზანში სულ სხვა საშუალებებსა და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელდობრ ფიგურებსა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი — დანაწევრებულ ბგერებს დროში; თუ უდავოა, რომ გამოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების მიმართ მოხერხებულ და მჭიდრო კავშირში უნდა იყვნენ, — მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული გამოსახვის ნიშნები უნდა აღნიშნავდნენ მხოლოდ იმ საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხოლო გამოსახვის ნიშნები, რომლებიც ერთიმეორეს მოსდევენ დროში. პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ საგნებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეო-

რეს მოსდევენ, ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მოსდევენ ერთმანეთს დროში“ (1,100).

ლესინგი პირველი არ არის ხელოვნების დარგების (პოეზიისა და ფერწერის) განცალკევებაში, ასეთ დანაწევრებას უკვე ანტიკურ პერიოდში აღწერილებენ. იგი, რა თქმა უნდა, არისტოტელეს ეყრდნობა — „...ყველაფერი ეს სხვა არაფერია, თუ არა მიზანია; განსხვავდებიან კი ისინი ერთმანეთისგან სამკვარად: ან მიზანის სხვადასხვა საშუალებებით, ან მისი სხვადასხვა საგნებით, ან სხვადასხვა, არაერთნაირი ხერხებით“ (2, 646). მაგრამ ლესინგი პირველი იყენებს ამ განცალკევებას, როგორც ესთეტიკური ანალიზის უნივერსალურ პრინციპს, ამ პრინციპზე დაყრდნობით, იქვე, XVIII საუკუნეში ხდება ხელოვნების სფეროს, ესთეტიკის სისტემატიზაციის ხელოვნების დარგებად დაყოფის ახალი მოდელის ჩამოყალიბება [სივრცითი, დროითი და სივრცე-დროითი მოწესრიგების ტიპის დარგები (3,40)]. მაგრამ თვით ლესინგისთვის სულაც არ იყო

საინტერესო ხელოვნების მორფოლოგია-ური კვლევა, მისი მიზანი სულ სხვაა. გავისვენოთ, რომ ლესინგი, ისევე როგორც თითქმის ყველა განმანათლებელი (ვოლტერი, დიდრო, მერსიე...), უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს, დრამას (დრამა მისთვის „უმალესი გვარის“ პოეზიაა). იგი თეატრის, დრამის დემოკრატიზაციისთვის იბრძვის, კლასიციზმის მიერ დამკვიდრებული ფორმალური შაბლონების დარღვევას ცდილობს (მისთვის „შექსპირი უფრო ახლა ძველებთან თავისი არსით, კორნელი კი — მექანიკური სტრუქტურით“. აქვე შეგახსენებთ, რომ შექსპირი იმ დროში ბარბაროსია თვით ვოლტერისთვისაც კი).

კლასიციზმისთვის, რომელიც ასევე ანტიკას ეყრდნობა, არისტოტელეს „სამგვარი განსხვავებიდან“ (მიბაძვის საში სახე — რას, რით და როგორ) მნიშვნელოვანია მესამე, „როგორ“ და შესაბამისად, კლასიციზმის ხელოვნებაში სჭარბობს სტილისტურ-ჟანრობრივი დიფერენციაცია (მაღალი და დაბალი სტილი, ენართა სიმრავლე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში). ლესინგი ამ პოლემიკაში არისტოტელეს სამეულის პირველ ორ წევრზე აკეთებს აქცენტს (რას, რით). რეალური ობიექტებისა და მათი ესთეტიური აღქმის სტრუქტურაში საერთო, უნივერსალურ სივრცე-დროით საფუძველს გამოყოფს და მასზე აფუძნებს ანალიზის მეთოდს. ლესინგისათვის მხოლოდ ანალიზის მეთოდი მნიშვნელოვანია, მის მიზანს არ წარმოადგენს ხელოვნების მწყობრი სტრუქტურული სისტემის შექმნა, იგი მხოლოდ ხელოვნების ორი დარგით პოეზიით და ფერწერით იფარგლება, მისთვის უპირატესად მნიშვნელოვანი დარგი თეატრი, დრამა საერთოდ არ შედის ამ დაყოფაში, მხოლოდ გაკვრით მოიხსენიებს აქტიორის (მსახიობის) ხელოვნების „შუალედურ“ მდგომარეობას გამომსახველ ხელოვნებასა და პოეზიას შორის.

ლესინგის თეორიას აკრიტიკებდნენ არა მარტო იმ ეპოქაში (XVIII ს.), არამედ დღესაც. ჩვენს დროში ბევრ მკვლევარს

მიჩნია, რომ ლესინგის მიდგომა საკმაოდ ხელოვნურია, რადგან იგი ეყრდნობა კლასიკური ფიზიკის მოძველებულ ხედვას (ნიუტონის ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი აბსოლუტური სივრცე და აბსოლუტური დრო). რაღაც წილი სიმართლისა ალბათ ასეთ მიდგომაში არის, მაგრამ თუ გავიხსენებთ და გავითვალისწინებთ იმას, რომ ლესინგისთვის და განსაკუთრებით ჩვენთვის, ეს მეთოდი ანალიზის მეთოდია და თვით ანალიზი, ანუ განცალკევება, მეცნიერებაში არა მხოლოდ რეალური, არამედ აზრობრივი დანაწევრების საშუალებაა, ურომლისოდაც შეუძლებელია რაიმე მთლიანობის გაგება-აღწერა, მაშინ გასაგები გახდება, რომ ასეთი მიდგომა, ე.ი. მეთოდურ-ანალიზური მიდგომა, სულაც არ ეწინააღმდეგება სივრცე-დროითი ერთიანობის თანამედროვე პრინციპს.

მოდით კიდევ ერთხელ, უფრო მკაფიოდ ჩამოვყავალიბოთ ლესინგის პრინციპი — ფორმა გამომსახველობით ხელოვნებებში აუცილებლად სივრცობრივია, რადგან ვიზუალურად საგნები ყველაზე კარგად წარმოგვიდგებიან ერთიმეორის გვერდით დროის ერთიან მომენტში. ლიტერატურული ენის შემადგენელი სიტყვები განლაგებულნი არიან ერთიმეორის მიყოლებით დროში, ე.ი. ლიტერატურული ფორმა თხრობით (დროით) მიმდევრობას ეყრდნობა.

ჩვენს საუკუნეში ლესინგის მეთოდის ნაყოფიერი გამოყენების მაგალითი მოგვცა ამერიკელმა ლიტერატურის მკვლევარმა ჯოზეფ ნ. ფრენკმა გაანალიზებულ X X საუკუნის ლიტერატურა ისეთი მწერლების შემოქმედების საფუძველზე, როგორებიც არიან, თ. ს. ელიოტი, ეზრა პაუნდი, მარსელ პრუსტი და ჯეიმს ჯოისი, ფრენკი მიდის დასკვნამდე, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში შეიძინევა სივრცითი ფორმისკენ მისწრაფების ტენდენცია. „ყველა ეს მწერალი იმედოვნებს, რომ მკითხველი აღიქვამს მათ ნაწარმოებებს არა ქრონოლოგიურ, არამედ სივრცით განზომილებაში, დროის მყისიერ მომენტში“ (4,197). ასეთ ტენდენციის ახსნისათვის ფრენკი მიმარ-

თავს ვიღებდნენ ვორინგერის (1881-1965) ნაშრომს „Abstraktion und Einfuhrland“ [„აბსტრაგირება და შთაგრძნობა“]. წიგნის ფრაგმენტული რუსული თარგმანი მოცემულია (5,206).

ამ წიგნში ვორინგერი ცდილობს ახსნას გამოშასხველობით ხელოვნებაში ნატურალისტური და არანატურალისტური სტილების მონაცვლეობა (ვორინგერისათვის ტერმინი „ნატურალიზმი“ არ არის იდენტური ნატურალისტური მიმდევრობისა ევროპულ ხელოვნებაში). იგი აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ორივე ტიპი წარმოიშობა სხვადასხვა სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების მიზნით და შესაძლებელია გაგებული იქნეს იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ გამოვიყვლებთ სხვადასხვა ეპოქის მსოფლშეგრძნებას,

ნატურალიზმი, ვორინგერის მიხედვით, წარმოიშობა კულტურებში, სადაც მიღწეულია ჰარმონიული წონასწორობა ადამიანსა და კოსმოსს შორის. კლასიკური ეპოქის საბერძნეთში, აღორძინების ეპოქიდან XIX საუკუნემდე, ადამიანს სამყაროსადმი აქვს ნდობის და სიახლოვის შეგრძნება. ამიტომაც იგი (შემოქმედი, ადამიანი) ქმნის ნატურალისტურ ხელოვნებას, რომელიც აღფრთოვანებით გაამოსახავს ობიექტური, სამგანზომილებიანი ორგანული სამყაროს ფორმებსა და მოვლენებს.

მეორეს მხრივ, როდესაც ურთიერთობა კოსმოსსა და ადამიანს შორის ხდება დისჰარმონიული, გაუწონასწორებელი, ჩვენ აღმოვაჩენთ არაორგანული, ხაზოვან-გეომეტრიული სტილის გამოვლენას (აბსტრაქტული ფორმები, რომლებიც გაწონასწორებულია და ჰარმონიულია). პირველყოფილი ხალხებისათვის გარე სამყარო გაურკვეველი ქაოსია, ამიტომაც ისინი მიმართავენ უფრო მყარ აბსტრაქტულ ფორმებს. რომანულ და ბიზანტიურ არანატურალისტურ სტილებში ბუნებრივი სამყაროს უარყოფა სპირიტუალიზაციის შედეგია. ორივე შემთხვევაში მხატვრული ნება ქმნის ესთეტიკურ ფორმებს სულიერი მოთხოვნილებების შესაბამისად.

ლესინგის მიხედვით გამოშასხველობითი ხელოვნება აბსოლუტურად სივრცობრივია ლიტერატურასთან შედარებით. მაგრამ თუ დავაზუსტებთ, თვისებრივობის ხარისხი სხვადასხვაა იმისა და მიხედვით, რამდენად მისაღებია, ან მიუღებელია სამგანზომილებიანი სივრცის გამოსახვა სხვადასხვა ეპოქებში. ასეთი ლოგიკით, ერთი მიხედვით, მივდივართ პარადოქსამდე — გამოშასხველობითი ხელოვნება განსაკუთრებით სივრცობრივია — როცა მას (სივრცობრივ პერსპექტივას) გამოსახავს, რადგანაც სამგანზომილებიანი სივრცის გამოსახულებას მეტი დროითი ხარისხი ახლავს.

ფრენკი, იშველიებს რა ფსიქოლოგიურ ხერხებს აზრს იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ადამიანი ცდილობს გაექცეს თავისუფლებას, რადგან მას აღარ აქვს ძალა თავი გაართვას გიგანტური ქალაქების ცხოვრებას, ასკენის: „არ არის გასაკვირი, რომ მხატვრები, კულტურაში მიმდინარე ცვლილებათა ყველაზე მგრძობიარე ბარიეტრები, მიმართავენ მსოფლშეგრძნებით ახლოებულ (სივრცობრივ) სტილს... ხელოვნების ორივე დარგში, როგორც სივრცობრივში, ასევე დროითში, XX საუკუნეში ესთეტიკური ფორმის ევოლუცია აღმოჩნდა აბსოლუტურად იდენტური: ორივე, რამდენადაც შესაძლებელია, ცდილობს გადალახოს დრო, როგორც შემეცნების სპეციფიური პირობა; ასეთი იდენტურობის მიზეზი იმაშია, რომ ორივე ხელოვნება აღმოცენდება ერთსა და იმავე სულიერ და ემოციურ ატმოსფეროში.

მსგავს პარალელიზმს, ოლონდ უკვე ევროპული კულტურის ორ სხვადასხვა სფეროში — ფერწერისა და ფილოსოფიის განვითარებაში, ხედავს ესპანელი ფილოსოფოსი ხოსე ორტეგა-ი-კასეტი (1883-1955). „...ფერწერის განვითარება ჯოტოდან ჩვენს დღემამდე — ხელოვნების ერთიანი ნაბიჯია, დასასრულამდე მისული ეტაპია. საოცარია, რომ ერთი მარტივი კანონი აპირობებს დასავლური ფერწერის ურიცხვ მეტამორფოზას. უფრო გასაოცარი და დამაფიქრებელი მეორეა: ანალოგიურ კანონს ემორჩილება ევროპული ფილოსოფიის ბე-

დღც. ასეთ პარალელიზმს ევროპული კულტურის ორი განსაკუთრებულად განსხვავებული სფეროს განვითარებაში, მივყავართ ევროპული სულის ევოლუციის ერთიანი სიღრმისეული საფუძვლის არსებობის აზრამდე...“ (6,187).

მარტივი კანონი, რომელიც, ორტეგას აზრით, აპირობებს დიდ გადატრიალებებს ფერწერაში, შემდეგია: თავდაპირველად გამოსახვდნენ საგნებს, შემდეგ — შეგრძნებებს, დაბოლოს, იდეებს. სხვა სიტყვებით, მხატვრების ყურადღება ჯერ მიპყრობილი იყო გარე რეალობაზე, შემდეგ — სუბიექტურზე, დაბოლოს გადავიდა ინტრასუბიექტურზე. მაგრამ მსგავსი გზა გაიარა დასავლურმა ფილოსოფიამაც.

ჯოტოს — მყარი, განცალკევებული სხეულების მხატვრის დროს, ფილოსოფია ინდივიდუალურ სუბსტანციებს განიხილავდა როგორც უკანასკნელ და საბოლოო რეალობებს. XVII საუკუნეში დეკარტისათვის ისეთივე რეალურია სივრცე, როგორც სივრცითი ველსაკესისათვის. 1880 წლისათვის, როდესაც იმპრესიონისტებმა დაიწყეს სუფთა შეგრძნებების ფიქსირება ტილოებზე, ფილოსოფოსებმა მთელი უნივერსალური რეალობა სუფთა შეგრძნებამდე დაიყვანეს (ავენარისისა და მახის სენსუალიზმი). „სეზანისა და ნამდვილი კუბისტების (კუბიზმი ორტეგასათვის ექსპრესიონიზმის ნაწილი) მსოლოდ ფერწერის გაღრმავების შემდგომი მცდელობაა. იმპრესიონისტთა თემა — შეგრძნებები, არსით სუბიექტური მდგომარეობებია, ე. ი. რეალობები, სუბიექტის ნამდვილი მოდიფიკაციები, მათ სიღრმისეულ შემცველობას წარმოადგენენ იდეები. იდეები — ასევე რეალობებია, მაგრამ ინდივიდის სულში არსებულნი. ...ეს ნიშნავს, რომ იდეები სუბიექტური რეალობები, რომლებიც შეიცავენ ვირტუალურ ობიექტებს, მთლიანი ახლადწამორჩენილი სამყაროა, განსხვავებული ხილვადი სამყაროსაგან, იდუმალად ამოტივტივებული ფსიქიკის სიღრმედან“ (6, 199). ფილოსოფიაც არ ჩერდება სუბიექტურზე, ყურადღებას ამხვეილებს „ცნობიერების შემცველო-

ბაზე“ — ინტრასუბიექტურზე. „ჩვენნი ჭკუის, აზრის გამოწვანის ზოგჯერ არ აქვს ანალოგი რეალობაში, მაგრამ სწორი არ არის ვილაპარაკოთ სუფთა სუბიექტურზე, ილუზიათა სამყარო არ გადადის რეალობაში, მაგრამ, ამასთან, ის მინც სამყაროდ, აზრთა და სრულყოფილებით შესრულებულ ობიექტურ უნივერსუმად რჩება. ...ეს ვირტუალური, ან თუ ვისარგებლებთ უახლესი ფილოსოფიის ენით, იდეალური ობიექტებია“ (6,202).

როგორც ვხედავთ, ზემოთ ნახსენებ ფერწერისა და ლიტერატურის განვითარების პარალელიზმს დაემატა კიდევ ერთი პარალელი — ფილოსოფია. ეს ბუნებრივია, რადგან სამივე ავტორი (ფრენკი, ვორინგერი, ორტეგა) ევროპული კულტურის განვითარებას ერთიან პროცესში განიხილავს, ერთიან სულიერ წინაპირობას უძებნს საფუძვლად. ამ ერთიანობას თითოეულ ეპოქაში ადამიანთა მსგავსი მსოფლაქმა განაპირობებს, ხოლო მსოფლაქმაში სამყაროს ვიზუალურ მოდელს, სივრცე-დროით მოწესრიგებას, გადაწყვეტი თუ არა, უდიდესი როლი მინც ენიჭება. ანალიზის სივრცე-დროითი მეთოდი ინსტრუმენტია, რომლის საშუალებით შესაძლებელია კულტურის პროცესებში ასეთი ერთიანობის საფუძვლების მოძიება.

ვიდრე შემდგომ საკითხზე გადავიდოდეთ, შეინიშნის სახით, ერთ მომენტზე შევჩეროთ ყურადღება. ორტეგას ციტატებში რამდენჯერმე არის ნახსენები ტერმინი „ვირტუალური“ (ვირტუალური ობიექტები). ეს ტერმინი დღეს საკმაოდ ფართოდ გამოიყენება კინემატოგრაფიაში და არა მარტო მასში („ვირტუალური რეალობა“). თვით ტერმინი „ვირტუალურის“ პირველადი ლათინური სიტყვის virtualis მნიშვნელობა — შესაძლებელი, ისეთი, რომელიც შესაძლებელია, ან უნდა გამოვლინდეს განსაზღვრულ პირობებში — ზედებს ფრიად მნიშვნელოვან ასოციაციას. კერძოდ, არისტოტელესთან — „...პოეტის ამოცანაა — ილაპარაკოს არა იმაზე, რაც იყო, არამედ იმაზე, რაც შეიძლება ყოფილიყო, ალბათობისა და აუცილებლობის შე-

საძლემლობის ძალით" (2, 655). საკითხის ასე დასმა არისტოტელესთვის ძალზედ მნიშვნელოვანია, რადგან იგი ამგვარი „შესაძლემლობის“ ნიშნით განასხვავებს ხელოვნებას (კერძოდ, ამ შემთხვევაში პოეზიას) მეცნიერებისაგან (ისტორიისაგან), ეს კი ხელოვნების ავტონომიურობის ერთ-ერთი ნიშანია. არისტოტელეს ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვივლით, რომ მთლიანად ხელოვნება არის „შესაძლებელი“, ან ვირტუალური რეალობა. ეს საკითხი ცალკე საუბრის თემაა, მაგრამ ერთი ზედაპირული დასკვნის გაკეთება მაინც შეიძლება — ისეთი თანამედროვე მოვლენა, როგორცაა, კინემატოგრაფი და სატელევიზიო სანახაობა, რომელთა შექმნაში გამოიყენება ულტრათანამედროვე საშუალებები (ვიდეო-აუდიო-კომპიუტერული ტექნიკა ვირტუალური რეალობის შესაქმნელად), თავისი არსით არც თუ მთლად დაშორებია ანტიკურობას.

დავუბრუნდეთ ძირითად თემას — აქამდე ჩვენ შევეხეთ ხელოვნების ერთ-მნიშვნელოვნად სივრცობრივ ან დროით დარგებს (ფერწერა, ლიტერატურა); ლესინგის სივრცე-დროითი ანალიზის გამოყენების შედეგად აღმოჩნდა, რომ სივრცობრივ დარგებში შესაძლებელია დროითი და დროით დარგებში სივრცობრივი მოწესრიგების ფაქტორების არსებობა, რაც კარგად ესადაგება სივრცე-დროითი ერთიანობის თანამედროვე პრინციპს; მაგრამ არაფერი გვითქვამს ისეთი „სინთეზური“, სივრცე-დროითი ბუნების ხელოვნებაზე, როგორცაა კინემატოგრაფი. შესაძლებელია კი ამგვარი დამანაწევრებელი მეთოდის მიყენება სივრცე-დროითი ერთიანობის მომცველი ისეთი ხელოვნებისათვის როგორცაა კინემატოგრაფი? ამ საკითხის გარკვევისათვის ისევ ხელოვნების ტრადიციულ დარგებს მივმართოთ და დავაკვირდეთ რა ხდება მაშინ, როდესაც „ცალმხრივობა“ ირღვევა.

პირველი მაგალითი XIX საუკუნის ლიტერატურიდან ავიღოთ — მიწათმო-

ქმედთა ყრილობის ცნობილი სცენა გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარიდან“. ფლობერი ისე აგებს ეპიზოდს, რომ მისი ქმედება ერთდროულად მიმდინარეობს სამ დონეზე. ქვემოთა დონე — მოედანზე მღვლეარე ხალხისა და საქონლის მასა, მოედნის ამაღლება — ოფიციალური ორატორები; და ყველაფერ ამის მაღლა, როდოფი და ემა, რომლებიც სასიყვარულო საუბართან ერთად თვალებს ადევნებენ მოედანზე მიმდინარე მოვლენებს. ფლობერის ჩანაფიქრით ყველაფერი ერთდროულად უნდა ხდებოდეს, მკითხველს ერთდროულად უნდა ესმოდეს საქონლის ბღვილიც, შეყვარებულთა ჩურჩულიც და ჩინოვნიკთა რიტორიკაც. მაგრამ ამის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ გამოსახვის თანმიმდევრობის დარღვევით. სწორედ ამას აკეთებს ფლობერი, იგი მოქმედებას აგებს სხვადასხვა დონეს შორის მალა-დაბლა სვლით. „ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ფლობერის (ამ ეპიზოდის აგების) მეთოდი, რომელსაც შეიძლება კინემატოგრაფული ეწოდოს — ეს ანალოგია უცბად მოდის თავში“ (4,200).

მეორე მაგალითი ავიღოთ უფრო შორეული ეპოქიდან, XVII საუკუნეში მოღვაწე დიდი ესპანელი ფერმწერის დიეგო ველასკესის შემოქმედებიდან, მისი ცნობილი ტლო „მქსოველები“ (1657წ., მადრიდი, პრადო) წარმოვიდგენს სცენას სამეფო ხალიჩების მანუფაქტურიდან. სურათის წინა პლანზე გამოსახული არიან ნახევრად ჩაბნელებულ სახელოსნოში მომუშავე მქსოველი ქალები. სურათის სიღრმეში, კამაროვანი თაღის ქვეშ გამოფენილია ხალიჩა, რომელზედაც აღბეჭდილია მითოსური სიუჟეტის სცენა — მქსოველ არაქნასა და ქალღმერთ ათენას შეჯიბრი (არაქნა შეჯიბრში აჯობებს ქალღმერთს, რის გამოც განრისხებული ათენა მას ობობად გადააქცევს). მქსოველ ქალებსა და მითოსური სიუჟეტის ხალიჩას შორის, განათებულ შემადღებაზე, გამოსახულნი არიან ათენსა და არაქნას სამოსელში გამოწყობილი მსახიობი ქალები. „...ველასკესის სურათში იდეის რეპრეზენტაციის დონეთა თანმიმდევრობა წარმოვიდგება,

როგორც ვადასვლა რეალური სივრცეიდან თეატრალურ და შემდგომ მითოსურ სივრცეებზე“ (7,167). დონეთა ასეთი ურთიერთობა ქმნის სურათის რთულ ტექსტს, რომლის „წაკითხვა“ მაყურებლისაგან მოითხოვს გამოსახულების სხვადასხვა დონეთა ვიზუალურ-აზრობრივ შეთავსება-შეჯერებას, რაც მხოლოდ კინემატოგრაფული „ხედვით“ არის შესაძლებელი (უფრო რთული „ტექსტი“ ველასკესის „მენინებში“, თუმცა მსგავსი მაგალითები მრავლად შეიძლება მოვიტანოთ საერთოდ ფერწერის ისტორიიდან).

და კიდევ ერთი მაგალითი, სერჯეი ეიზენშტეინის მოჰყავს სიტყვები პარიზული კორესპონდენციიდან: „ქმნიდა რა თავის „ბალზაკს“, როდენი ცდილობდა აღედგინა მწერლის გარემომცველი ატმოსფერო. ...მას უნდოდა, რომ მისი სკულპტურის ხედვისას შესაძლებელი ყოფილიყო ოთახის უწყსრივობის, აულაგებელი საწოლის, იატაკზე გაფანტული კორექტურის ფურცლების წარმოდგენა. მას უნდოდა, რომ გენიალური ბალზაკის ყველა გმირი წარმოჩენილიყო ბალზაკის გარშემო...“

— განა ეს კინოს მომავალი პრინციპების უზურპაცია არ არის?“ (8,85). იკვირვებს ეიზენშტეინი, თუმცა გააკვირვება აქ მხოლოდ რიტორიკული ხერხია და მეტი არაფერი. შემდგომი სტრიქონებიდან, რომელშიც იგი უკვე ჯოისის „ულისიგზე“ საუბრობს, ირკვევა, რომ მას კარვად აქვს გაცნობიერებული ასეთი „ორფენოვანი“ ხერხის მნიშვნელობა ხელოვნებაში (ჯოისის „ულისეს“ გავლენით იგი ქმნის კინემატოგრაფული „შინაგანი მონოლოგის“ თეორიას (9). და მაინც, ეიზენშტეინის აზრით, ვასვლა აუცილებლად იწვევს ამ ხელოვნების ძირების მოშლას...

ძნელია ამ საკითხში ეიზენშტეინის დაეთანხმო (მის ამ მოსაზრებას იდეოლოგიური საფუძველი აქვს), რადგან ყველაფერს, რაზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, სწორედ საწინააღმდეგო დასკვნამდე მივყავართ — ნებისმიერი ხელოვნების დარგი, მიუხედავად მისი მოწესრიგების ძირეული პრინციპისა, ცდილ-

ობს გავიდეს საკუთარი „შეზღუდულობიდან“, შეავსოს სივრცე-დროითი ერთიანობა. XX საუკუნეში ასეთი ტენდენცია უნივერსალურ ხასიათს ატარებს.

აქვე კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შენიშვნა, რომელიც მნიშვნელოვანია კინემატოგრაფის არსის გაგებაში: „კინო, რომელიც ისე, როგორც არც ერთი ხელოვნება, ერთადერთია, რომელსაც შეუძლია მოგვცეს განზოგადებული სახე: ადამიანის და იმისა, რასაც ის ხედავს, ადამიანისა და მისი გარემოცვისა, ადამიანისა და იმისა, რასაც იგი აგროვებს თავის გარშემო“ (8,89).

მსგავს მოსაზრებას ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის შემდეგ (ეიზენშტეინის ხსენებული სტატია 1940 წელს გამოქვეყნდა) გამოთქვამს პიერ პაოლო პაზოლინი: „ამგვარ ნებას სრულიად განსაზღვრული ხასიათი აქვს. ის განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ დამკვირვებელს შეუძლია სხვა მხრიდან დაინახოს ადგილი, რომლიდანაც ის აკვირდება“ (10,191). მართალია, ნება ამ შემთხვევაში კინოსცენარის ნებაა, მაგრამ ფფიქრობ, იგი ზოგადად კინემატოგრაფისათვის არის მართებული (საინტერესოა, რომ ჟან-ლუკ გოდარი თავის სტატეგებსა და ინტერვიუებში კინოს შესახებ ხშირად იმეორებს ანდრე მალროს გამოთქვამს: „გესმოდეს საკუთარი ხმა — ყურით და არა ყელით“, რომელიც არსით ანლოსაა ხსენებულ აზრებთან).

ამრიგად, თუ ტრადიციული ხელოვნების დარგებში ძირეული „შეზღუდულობიდან გასვლის“ სივრცე-დროითი ტენდენცია ზოგადად ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ, რომ თვით კინემატოგრაფში როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დარგში, შესაძლებელი უნდა იყოს მოწესრიგების სივრცითი და დროითი ტენდენციების არსებობა-განცალკევება.

* * *

თანამედროვე ესთეტიკურ-მორფოლოგიურ სისტემებში კინემატოგრაფს, როგორც ხელოვნების დარგს, მიკუთვნებული აქვს სივრცე-დროითი მოწესრიგების ხელოვნების ადგილი. ხელოვნების დარ-

გების ძირეული გამოსახვის საშუალებების სიერცე-დროითი ხასიათის მიხედვით დაყოფას მხოლოდ სისტემატიზაციის, ხელოვნების სფეროს ერთიანი მოწესრიგებული სისტემის ჩამოყალიბება-აღწერის ფუნქცია აქვს. ხელოვნების თითოეული დარგი, განსაკუთრებით ბოლო პერიოდში, ცდილობს საკუთარი ძირეული საშუალებების „შეზღუდულობიდან გასვლას“, საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების გაფართოებას. მაგრამ ასეთი „გასვლები“ არ წარმოადგენს თვითმიზანს, მათ (გასვლებს) საერთო კულტურული ტენდენცია უდევს საფუძვლად და ბუნებრივია, კინემატოგრაფსაც, როგორც კულტურის სფერს ნაწილს და ხელოვნების ერთ-ერთ დარგს, უნდა შეესოს მსგავსი მოვლენა.

თუმცა, კინემატოგრაფთან დაკავშირებით, პირობითი ტერმინი „გასვლა“ აზრს კარგავს, რადგან მისთვის (კინემატოგრაფისთვის) სიერცე-დროით მოწესრიგებაში ორივე, სიერციითი და დროითი პრინციპი ძირეული საშუალებებია. ამიტომ მართებული იქნება დავაფიქსიროთ ერთ-ერთის, სიერციითი ან დროითი მოწესრიგების უპირატესი ტენდენცია კინოხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე.

თავდაპირველად კი, დასაწყისში კინემატოგრაფი, როგორც ხელოვნების ახალგაზრდა დარგი უბრალოდ „იძულებულია“ ისარგებლოს ხელოვნების უფროსი დარგების გამოცდილებით. ბუნებრივია, გამოცდილების გაზიარების საფუძველზე კინემატოგრაფში შემოდის თითოეული დარგისათვის (ძირითადად ფერწერა და ლიტერატურა) დამახასიათებელი, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული მოწესრიგების ფორმალური პრინციპები. მაგრამ იქამდისაც, ვიდრე კინემატოგრაფი თავის თავს ხელოვნებად აღიქვამდა, პირველ, მოკლე, სანახაობით სიუჟეტებს საფუძვლად უდევს ან „გაცოცხლებული სურათების“ (სიერციითი), ან „გაცოცხლებული დრამის“ (დროითი) პრინციპები. შემდგომ ეტაპზე კინემატოგრაფისტებს და რაც მთავარია, მაყურებელსაც, აღარ აკმაყოფი-

ლებთ უბრალო პრინციპული, მოკლე (გაცოცხლებული) სიუჟეტები საჭირო ხდება უფრო ხანგრძლივი რთული სანახაობების შექმნა. წინა პლანზე გამოდის არა უბრალო ჩვენების, არამედ „თხრობის“ პრინციპი. თხრობისათვის კი საჭირო ხდება განსაკუთრებული კინემატოგრაფიული საშუალებების შექმნა. და 10-ანი წლებისათვის კინემატოგრაფი უკვე ასერხებს საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების მოძიების საფუძველზე (გამოსახულების ხედებად დაყოფა, ცალ-ცალკე გადაღებული ნაჭრების შეკავშირება-მონტაჟი და სხვ.) პირველი ესთეტიკური სანახაობების შექმნას (ისტორიული დრამები, მელოდრამები...).

მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი, მხოლოდ თხრობა ვერ აკმაყოფილებს ხელოვანის მოთხოვნილებას, მისთვის აუცილებელია თავისი აზრების, წარმოდგენების, იდეების, შეგრძნებების გამოთქმის, წარმოჩენის საშუალება.

პირველ ნაბიჯს ამ მიმართულებით დავსმ დევიდ უარკ გრიფითი (1875-1948). მისი ფილმები „ერის დაბადება“ (1915) და „შეუწყნარებლობა“ (1916) სწორედ ხელოვანის პირადი, საკუთარი მსოფლაქემის გადმოცემის, გამოთქმის მცდელობაა. უზარმაზარია გრიფითის დამსახურება კინემატოგრაფის ხელოვნებად ჩამოყალიბებაში, „მან შექმნა კინოხელოვნების სინტაქსი — გამოსახულების მონტაჟი და მრავალი მხატვრული ხერხი, რომელთა საშუალებით კინო მათე მუზად და ხელოვნების მეშვიდე დარგად იქცა“ (11,37). დაუშვამტო კიდევ, რომ გრიფითმა ფილმის წყობის იმ დროისათვის სრულიად განსაკუთრებული სტრუქტურა შექმნა (დროში და სივრცეში დაშორებული მოვლენების ერთიანი გააზრება, ერთიან მხატვრულ სივრცეში შეთავსება — „შეუწყნარებლობაში“), რომლის პრინციპებსაც შემდგომში თავიანთ შემოქმედებაში ეფუძნებიან ისეთი დიდი რეჟისორები, როგორებიც არიან დრეიერი („ფურცლები სატანას დღიურიდან“, 1920), უელსი („მოქალაქე კინი“, 1941), კუროსავა („რასიომონი“, 1950) და სხვ. მაგრამ

იმ პერიოდში, თანამედროვეებზე უდიდესი გავლენა მოახდინა გრიფითის მონტაჟურმა ხერხებმა. და ეს გასაკვირი არც არის, რადგან, როგორც მოგახსენეთ, კინო ჯერ კიდევ ასალგაზრდა ხელოვნებაა, მას საკუთარი გამომსახველობითი ხერხების, საშუალებების ძებნა, ე. ი. საკუთარი ენის ჩაოყალიბება სჭირდება და ამ ძიებების გზაზე გრიფითის მონტაჟში მძლავრი ბიძგი მისცა კინემატოგრაფის შემდგომ განვითარებას.

გრიფითის „პარალელურ მონტაჟს“ მოჰყვა კულეშოვის მონტაჟური ექსპერიმენტები და ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟი“ რუსეთში (12), აბელ განსის „აჩქარებული მონტაჟი“ საფრანგეთში და სხვ. ეკრანულ ხმას მოკლებული მუხჯი კინო მეტყველების ისეთ ხერხებს ეძებს, რომლებიც მას ენობრივი სისტემებისათვის დამახასიათებელი გამოთქმის მოქნილობასა და გარკვეულობას მიანიჭებს, ამიტომაც სამონტაჟო ხერხების უმეტესობა ლიტერატურიდან, ე. ი. დროითი ხელოვნების დარგიდან, იღებს დასაბამს (იხ. ეიზენშტეინის „დიოკნისი, გრიფითი და ჩვენ“ (13).

ამავე პერიოდში არანაკლები ყურადღება ექცევა კადრის პლასტიკას (ფრანგულ „აჟანგარდსა“ და გერმანულ „ექსპრესიონიზმში“). მაგრამ მუხჯი კინოს დინამიურ წყობაში კადრების ერთმანეთთან „შეჯახების“ შედეგად წარმოქმნილი მეტაფორულობა ცალკეული კადრის დამოუკიდებელ, თავისთავად ღირებულებას ამცირებს (მსხვილი ხედი კი თავისი ექსპრესიულობით, სიმკვეთრით და ერთგვარი „ფიზიკური ხელშესახებითობით“ აძლიერებდა კიდევ მონტაჟურ ეფექტს).

მუხჯი კინოს მეტყველების სისტემაში კადრი ენობრივი ნიშნის ფუნქციას ასრულებს და საერთოდ, მუხჯი კინოს მონტაჟურ რიგში დროითი მოწესრიგების პრინციპი დომინირებს.

ოცინანი წლების მიწურულს, ოცდაათიანი წლების დასაწყისში კინოში მოსული ხმა მუხჯი კინოს მესვეურთა შემფოთებას იწვევს. მართლაც, ეკრანიდან ერთბაშად მოვარდნილი სიტყვა, ხმაური, მუ-

სიკა წალეკვით ემუქრება მუხჯი კინოს/ჩამოყალიბებულ გამომსახველობით სისტემას. მაგრამ შემფოთება უსაფუძვლად გამოდგება, 30-ანი წლების ბოლოსთვის დამყარდა წონასწორობა ხედვით და ხმოვან რიგებს შორის. თუმცა დანაკარგებიც სახეზეა, დინამიური, ექსპრესიული მონტაჟი უკანა პლანზე იწვევს, მას მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში მიმართავენ.

კინოში დანერგვლიმა ტექნიკურმა სიასლემ მეტი შემოქმედებითი თავისუფლება მიანიჭა ხელოვანს, ხმამ თავის თავზე აიღო კინომეტყველების სტრუქტურაში თხრობითი ფუნქციის დიდი წილი. მუხჯი კინოში თხრობა მხოლოდ გამოსახულების საშუალებით შეიძლებოდა, რეჟისორი იძულებული იყო ყოველი ცალკეული მოვლენისათვის ცალკეული კადრი ან, უკიდურეს შემთხვევაში, წარწერიანი კადრი (ტიტრი) დაეთმო. მრავალი წვირლწვირილი კადრის დროში მოწესრიგების აუცილებლობა განაპირობებდა მონტაჟის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ხმოვან კინოში რეჟისორი უფრო თავისუფლად, თავისი ჩანაფიქრისა და გემოვნების შესაბამისად აკვებს კადრს, ყველა დანარჩენი ინფორმაცია მას შეუძლია ხმოვანი რიგის საშუალებით შეიტანოს ფილმის ქსოვილში. ამიტომაც ძირითადი აქცენტი გადატანილია კადრის პლასტიკაზე, სივრცეში მოწესრიგებაზე, სიღრმისეულ მიზანსცენაზე. სამონტაჟო ნაჭრების, პლანების რაოდენობა მცირდება, მონტაჟური გადასვლებიც შეუმჩნეველი ხდება — ხმოვანი კინო არამონტაჟურ ხასიათს იღებს.

კადრის სივრცის ათვისების ასეთმა გაფართოებულმა შესაძლებლობამ სრულად გამოავლინა კინემატოგრაფის ძირეული თვისება, სივრცე-დროის განუყოფელმა. რეჟისორი კადრის სივრცეში ახდენს დროით მოწესრიგებას, ე. ი. იმას, რაც ადრე მუხჯი კინოში მონტაჟით მიიღწეოდა.

კადრის სიღრმისეულ მოწესრიგებას, სიღრმისეულ მიზანსცენას 30-ანი წლებში დიდ ყურადღებას უთმობს ჟან რენუარი. 40-ანი წლების დასაწყისში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ორსონ

უელსის „მოქალაქე კინი“, ფილმი, სადაც რეჟისორი ზუსტად ახერხებს ტრადიციული მონტაჟისა და სიღრმისეული მიზანსცენის გამოსახველობითი შესაძლებლობების შეთავსებას. სიღრმისეული მიზანსცენა (ან შიდაკადრობრივი მონტაჟი) ასევე დიდ ადგომს იკავებს ამ პერიოდის სხვა დიდი რეჟისორების შემოქმედებაშიც — ვისკონტი, დრეიერი, უაილერი, ეიზენშტეინი („ივანე მირისხანე“), როსელინი, ნეორეალისტები და სხვ.

„... სმის გამოყენებამ (კინოში) საკმაოდ ნათლად გვიჩვენა, რომ ის მოვიდა არა გასაუქმებლად, არამედ კინოხელოვნების „ძველი აღთქმის“ განსახორციელებლად“ (14,81).

ფრანგი კინოკრიტიკოსის ანდრე ბაზენის (1918-1958) ეს გამონათქვამი ორმოცდაათიან წლებს განეკუთვნება („კინონის ევოლუცია“, 1955) და იგი, რა თქმა უნდა, კინოხელოვნების განვითარების წინა, 30-40-იანი წლების პერიოდს შეეხება. ამიტომაც ვასაგებია, რომ კინოგამოსახულების სიღრმისეული მოწესრიგების ტენდენციას ბაზენი რეალიზმისაკენ დაბრუნებლად აღიქვამს. მისთვის 20-ანი წლების დინამიური მონტაჟი, და არა მარტო მონტაჟი, ექსპრესიონისტული გამოსახულებაც, მაყურებელზე ხელოვნური, ძალადობამდე დაყვანილი ზემოქმედების, თავსმოხვევის საშუალებაა. იგი უპირატესობას კადრის სიღრმისეულ მოწესრიგებას ანიჭებს, რომელიც მაყურებლისთვის ბუნებრივად, თავისთავადაც, რეალურ სამყაროში მიმდინარე პროცესების მსგავსად აგებს კინომოქმედებას. ბაზენის ასეთი პოზიცია თავდაპირველად მონტაჟის უარყოფად, ანტიმონტაჟური კინოს თეორიად მიიჩნეეს. სინამდვილეში ბაზენი არ უარყოფს მონტაჟს, იგი დრამატურგიულ ან სხვა ლოგიკაზე დამყარებულ მონტაჟს ისევე აუცილებლად მიიჩნევს, როგორც კადრის სივრცის სიღრმისეულ მოწესრიგებას. ამასთან იგი აღნიშნავს, რომ კადრის სიღრმეში ხდება დროითი მოწესრიგებაც (რაც მონტაჟის მთავარი ფუნქციაა), ამით ის ახლოსაა საბჭოთა-რუსული კინოს თეორეტი-

კოსებთან, რომლებსაც ეიზენშტეინის ნაწარმოებზე დაყრდნობით ჩამოაყალიბებს მონტაჟის ზოგადი თეორია, რომელშიც მონტაჟი არა მარტო ფირის ნაჭრების თანმიმდევრული განლაგების პრინციპია, არამედ კადრის სიღრმისეული მოწესრიგებაც მონტაჟური ბუნებისაა („კადრშიდა მონტაჟი“ (15).

მუნჯი კინოს პერიოდიდან ბაზენი გამოყოფს ისეთ რეჟისორებს (შტროგეიმს, მურნაუს, ფლაერტის, დრეიერს), რომელთა შემოქმედებაში მონტაჟი არ თამაშობს გადაწყვეტ როლს და თანადროულ კინემატოგრაფში ამ რეჟისორებისაკენ დაბრუნების ტენდენციას შედავს (უნდა აღინიშნოს, რომ კრიტიკოსთა აზრით კარლ თეოდორ დრეიერის „ჟანა დ'არკის ვენზანი“ (1927) მიჩნეულია მუნჯი კინოს ერთგვარ „შეჯამებად“, ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული ყველა საშუალებისა და ხერხის, მათ შორის მონტაჟის, გამოყენების თვალსაზრისითაც (16).

ამასთან, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ბაზენისთვის რეალიზმი კინოში არ არის ადეკვატური რეალისტური მიმდინარეობისა ტრადიციული გაგებით (სოც-რეალიზმში — რეალისტურია ხელოვნება, რომელიც სინამდვილეს ბაძავს ან რეალისტური ხერხებით, ან რეალისტური, ე. ი. კლასობრივი, არსით. მაგ. ბრეტის შემოქმედება). იგი (ბაზენი) ლაპარაკობს არა რეალისტურ ასახვაზე, არამედ რეალურობის, სინამდვილის ილუზიაზე. გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ბაზენი კინემატოგრაფის ფორმალურ, კინონის („კინონის ევოლუცია“) მხარეზე ამახვილებს ყურადღებას და არა მის იდეოლოგიურ შემცველობაზე. ამ კუთხით ბაზენის „კინემატოგრაფის ძველი აღთქმის განსახორციელება“. ჩვენ სწორედ დარღვეული წონასწორობის, მონტაჟური კინოს ცალმხრივი, დროითი მოწესრიგების ტენდენციიდან მის სრულფასოვან, სივრცე-დროითი მოწესრიგებისაკენ გადასვლა-აღდგენის მნიშვნელობით შეიძლება გავიგოთ.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ ევროპული კინემატოგრაფის შემდგომი ეტაპის განვითარებაც სწორედ ბაზენთან არის და-

კავშირებული. ფრანგ კინემატოგრაფისტთა ე. წ. „ასალი ტალა“ ზაზენის გარემოცვიდან გამოდის. აღსანიშნავია, რომ ასალგაზრდა კინოკრიტიკოსთა და კინემატოგრაფისტთა ამ ჯგუფს ახასიათებს „მოდერნიზმის“ ყველა თვისება. თანამდროული გაბატონებული ხელოვნების („მამათა კინოს“ — ტრიუფო) უარყოფა, სულიერად და ფორმით ახლობელი წინა პერიოდის მოღვაწეების გამოყოფა და საკუთარი კლასიკის შექმნა და ა. შ. ამ მხრივ ფრანგული „ასალი ტალა“ და საერთოდ, ამ პერიოდის ევროპული კინო, მნიშვნელოვნად განსხვავდება 20-იანი წლების ავანგარდისაგან. „წარმოდგენა კინოზე, როგორც ასალი ფორმის პოეზიაზე, ეყრდნობა რწმენას იმის შესახებ, რომ კინემატოგრაფი ჰქმნის ახალ ენას...“ [17, 230]. სწორედ „ასალი ენის“ შესაძლებლობით იზიდავს „ძველი“ ხელოვნების (ლიტერატურა, ფერწერა) განახლების მოსურნე შემოქმედებს 20-იანი წლების კინო. 60-ანი წლების ასალი ევროპული კინო საკუთრივ კინემატოგრაფისტის განვითარების შედეგია, იგი საკუთარ წიაღშივე უარყოფს დრომოჭმულს და ეძებს ახალ საყრდენებს, ახალ ფორმებს (თუმცა კავშირი ხელოვნების სხვა დარგებთან, განსაკუთრებით ლიტერატურასთან, ისევ მჭიდროა). ამიტომაც არის ასეთ კინემატოგრაფში ხშირი დეკონსტრუქცია, ციტირება, ალუზია და სხვ.

70-ანი წლების ევროპული კინო სიმწიფის ასაკშია, უკვე შემუშავდა ახალი გამომსახველობითი სერაზემი, ხელოვანი თავისუფალია როგორც ესთეტიური შაბლონისაგან, ასევე იდეოლოგიური ზეგავლენისაგან (ამ პერიოდისთვის დასავლეთ ევროპაში მემარცხენეობის „ბუნტარული სენა“ ჩაცხრა), რეჟისორები საკუთარ, სუბიექტურ მსოფლაქმას, მსოფლშეგრძნებას გამოხატავენ; მათი ყურადღების ცენტრში აღამიანის, ხელოვანის და ევროპული კულტურის, ცივილიზაციის ბედაა.

ფრანსუა ტრიუფო ფილმში „ორი ინგლისელი ქალი და კონტინენტი“ (1971) ევროპული კულტურის სიერ-

ცეს ორ ნაწილად ყოფს — XIX საუკუნის საფრანგეთი და ინგლისი. ამასთან, ეს დაყოფა პირობითია, არსებობს არის კონტრასტული დაპირისპირება, განსხვავება მხოლოდ ინტერიერის და ლანდშაფტის ფერთა და განათების გრადაციით არის მოცემული. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის გმირები ხშირად მოგზაურობენ კუნძულსა და კონტინენტს შორის, არსად არ არის ნაჩვენები თვით მოგზაურობა, მხოლოდ ერთხელ შემოდის კადრში ორთქლმავლიანი მატარებელი, ისიც მხოლოდ დროის ნიშნად აღიქმება და არა გადაადგილების საშუალებად. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ტრიუფოსათვის საფრანგეთი და ინგლისი ერთიანი სივრცის ისეთივე სხვადასხვა მხარეა, როგორც პრუსტისათვის — „სვანის“ და „გერმანტების“ მხარეები. ფილმის გმირი, პრუსტის მსგავსად, ფილმის ბოლოსკენ იწყებს რომანის წერას იმის შესახებ, რაც უკვე ვნახეთ. ტრიუფოს ფილმის ქსოვილში ჩართული აქვს იმპრესიონისტული და პოსტიმპრესიონისტული ფერწერული ტილოები, როდენის „ბალზაკი“, XIX საუკუნისათვის დამახასიათებელი თხრობის ეპისტოლარული სტილი, რომანული სიუჟეტი... ყველაფერი ამის ფიქსირება, შეგრძნება, გაგება მხოლოდ ერთიან, ერთდროულად წარმოდგენილ სივრცეში შეიძლება.

იგივე ტენდენცია შეიძლება გამოვყოთ 70-ან წლებში ისეთი უხუცესი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებაში, როგორცაა ლუკინო ვისკონტი. ფილმის „სიკვდილი ვენეციაში“ (1971) ძირითადი თემაა ევროპული კულტურა და აღამიანი; აქაც იგივე პერიოდი — საუკუნეების მიჯნა. ისევ რთული, ევროპული კულტურის მრავალი მოვლენის მომცველი ტექსტი, თომას მანისეული აშენახი და ნიცმეს ცხოვრება, მალერის მუსიკა და ვენეცია... კულტურის კრიზისი და მისი ძირების აღმოსავლურ-დასავლური მიმართება. ვისკონტის ფილმის მნიშვნელობა მხოლოდ ამ რთული ერთიანობის ელემენტთა, ცალკეულ „კოდთა“ ერთდროული შეპირისპირებით შეიძლება გავიგოთ. ასეთივე რთუ-

ლია, „დამუხტულია“ სააზროვნო-ვიზუალური ელემენტებით ფილმის თვითიუნიკალური კადრი, სცენა. ვისკონტი საერთოდ კადრის პლასტიკის დიდი ოსტატია, გამოსახულება მის ყოველ ფილმში მალალი გემოვნებით, „მრავალფეროვანი“ წყობით გამოირჩევა, მაგრამ აქ, ამ ფილმში („სიკვდილი ვენეციაში“) მისი ოსტატობა განსაკუთრებულად შთაბეჭდავია. მისთვის ტრადიციული დახვეწილი კადრის კომპოზიციას, ინტერიერთა წყობას, შიდაკადრობრივ მოწესრიგებას ემატება საოცრად ეფექტური, ფსიქო-ემოციური ზემოქმედებაზე გათვლილი ოპტიკურ-ტექნიკური ხერხები — უცნაური ზემოქმედების პანორამა რესტორნის სცენაში, პანორამის დასაწყისში კამერა აშენბახის „თვლით“ იწყებს ხედვას, დასასრულს, 360 გრადუსით შემობრუნების შემდეგ, კადრში ვხედავთ არა იმას, რაც აშენბახმა შეიძლება დაინახოს, არამედ თვით აშენბახს! (გაიხსენეთ ზემოთ ნათქვამი: „... დამკვირვებელს შეუძლია სხვა მხრიდან დაინახოს ადგილი, რომლიდანაც ის აკვირდება“), ანდა აშენბახის მიერ გრძელფოკუსიანი ობიექტივით გადაღებული ტაძრის დევისი ცნობილი სცენა, სადაც სივრცე ოპტიკურად ისეა შემჭიდროვებული, რომ გგონიათ, აშენბახი ესესაა მისწვდება ტაძრის...

გამოსახულების მაღალმხატვრული შიდაკადრობრივი (ე. ი. სივრცითი) მოწესრიგების კიდევ მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლებოდა ამ და ცოტა წინა პერიოდის სხვა რეჟისორების შემოქმედებიდან (ჰიჩკოკის „ჩიტები“ და ალენ რენეს „გასულ ზაფხულს მარიენბადში“, 60-ანი წლების ანტონიონის შემოქმედება, მისი 70-ანი წლების „Blow up“ და „პროფესია რეპორტიორი“, პაზოლინის „დეკამერონი“, ბერტოლუჩის ფილმები და სხვ.). მაგრამ, ვფიქრობ, კინემატოგრაფის სივრცობრივი მოწესრიგების ტენდენცია, თანაც არა მარტო გამოსახულების, კადრის მოწესრიგების, არამედ ზოგადად, ნაწარმოების, ფილმის ერთიან, სააზროვნო დონეზე, საკმაოდ კარგად გამოვლინდა ორ მოყვანილ მაგალითშიც.

შვენიშნოთ, რომ აქ და საერთოდ ყველგან, ლაპარაკია მხოლოდ ტენდენციასზე და არა კანონზომიერებაზე. ვალეკი ნიშნავს, რომ იქვე, იმავე პერიოდში, შეიძლება არსებობდეს საწინააღმდეგო ტენდენციაც, რაც სულაც არ ეწინააღმდეგება მოყვანილი ანალიზის შედეგებს.

როგორც ვხედავთ, სივრცითი მოწესრიგების ტენდენცია 60-70-ანი წლების ევროპულ კინოში აშკარაა. ასეთ ტენდენციას, რა თქმა უნდა, პიროვნების, ხელოვანის ინდივიდუალური ხედვა უდევს საფუძვლად. ერთიანი, ერთდროული (მეისიერი) ხედვა, წარსულის და თანადროულიობის განუყოფელ სურათში, ერთ სივრცეში წარმოდგენა ანგრევს დროის ბარიერებს. ჩამოთვლილი რეჟისორების ფილმებში ასეთი ერთიანობა, ყოვლისმომცველობა საცნაურია, ვლინდება, მიუხედავად იმისა თუ რომელ ეპოქას ასახავს ხელოვანი — ალორძინებას („დეკამერონი“), XIX-XX საუკუნეების მიჯნას, თუ თანადროულობას (60-ან წლებს „Blow up“-ში). პაზოლინი „დეკამერონში“ მხოლოდ ტრეჩენტოს ეპოქას არ წარმოადგენს (მიუხედავად იმისა, რომ იგი დიდი სიზუსტით აღადგენს იმ დროის ჩამოულობასა და ყოფის ელემენტებს). მისთვის საერთოდ ალორძინების ეპოქა საინტერესო — ფილმში ხშირია ციტატები, ალუზიები ტრეჩენტოს (რომელსაც „დეკამერონი“ განეკუთვნება) შემდგომი პერიოდის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან (ლეონარდო, ბრევიელი, ბოსხი). ამასთან, ფილმის პერსონაჟები იმ ტიპის ადამიანთა პირველსახეებია, რომლებიც ასევე პირველსახეებად აღიქმებიან მის თანამედროვე თემატიკის ფილმებშიც („აკატონე“). მუდმივი პირველსახეა აგრეთვე ხელოვანი ჭოტოს მოწაფე მხატვარი „დეკამერონში“, რომელიც ფილმის ბოლოს, ფრესკის დასრულების შემდეგ აღარებს რა შესრულებულ სამუშაოს მის სიზმრისეულ წარმოდგენას, ასკენის, „სიზმარი მინც უფრო მშვენიერი იყო“. გაიხსენეთ „Blow up“-ის ფინალი (ჩოგბურთის წარმოსახვითი თამაში) — აქაც, ადამიან-

ნის სუბიექტური ხედვის, წარმოდგენის გარდაუვალობა, პრიორიტეტი....

კინემატოგრაფი, იმეორებს რა ხელოვნების სხვა დარგებში მიმდინარე პროცესებს (ერთიანი კულტურული და სულიერი საფუძვლების გამო) 80-ანი წლებისათვის უკვე შემდგომ ტენდენციას წარმოაჩენს. ამ პერიოდის ამერიკულ კინოპროდუქციაში დიდ ადგილს იკავებს „ტერმინატორისა“ და „ვირტუალურ რეალობის“ სერიალების მსგავსი ფილმები. და ეს არ არის მხოლოდ ტრადიციული ფანტასტიკური, სათავადასავლო ან საშინელებათა ფილმების ქანრის შემდგომი გაფორმება, აქაც, მსგავსად ევროპული ფერმწერისა, სუბიექტურის შემდგომი, ინტრასუბიექტური ხედვის გამოვლენასთან გვაქვს საქმე. ეკრანზე ჩნდებიან წარმოსახვითი, ირეალური ობიექტები, რომლებმაც მხოლოდ ინდივიდის სულში შეიძლება იარსებონ (სპილბერგის „იურის პერიოდის პარკი“ წარმოგვიდგენს ისეთ არსებებს, რომლებიც რეალურად არსებობდნენ ისტორიანდელ პერიოდში დედამიწაზე და რომელთა დღევანდელი არსებობა მხოლოდ ადამიანის თავშია შესაძლებელი). განსაკუთრებით საინტერესო „ვირტუალური სივრცე“ იქმნება ზოგიერთ თანამედროვე, მაღალი გემოვნებით და ხელოვნებით შექმნილ ვიდეოინსტალაციებში („ვიდეოკაპები“ და რეკლამები).

კულტურისა და ხელოვნების ზოგად კონტექსტში კინემატოგრაფზე საუბრისას ალბათ აუცილებელია კიდევ ერთ, მნიშვნელოვან მოვლენას მივაქციოთ ყურადღება. დღეს შეიძლება უპიკეთვას, რომ კინემატოგრაფმა თავისი არსებობის ერთ (პირველ) საუკუნეში გაიარა იგივე სტადიები, რაც საერთოდ ხელოვნებამ დასაბამიდან დღემდე. მხედველობაში მავს ხელოვნების ერთიანი სფეროს და მისი დარგის — კინემატოგრაფის ორთოგენეზურ-ფილოგენეზური მიმართება (საკმაოდ პირობითი გაგებით, რადგან ხსენებული ტერმინები ბუნებრივი სამყაროს ორგანიზმთა განვითარებას ეხება).

მოველინა რა სამყაროს როგორც ატრაქციონი, სანახაობა, კინემატოგრაფი შემდგომ ეტაპზე იდეოლოგიურ-მორალისტური ფუნქციის მატარებელი ხდება, მსგავსად ზოგადად ხელოვნებისა, რომელიც მისტერიულ-კარნავალური სანახაობებიდან და თამაშობებიდან გადადის და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს საკულტო-რიტუალურ კომპლექსში. XX საუკუნეში რელიგიურ-საკულტო სფეროს ადგილს იდეოლოგია იკავებს და თვით რელიგიაც, სადაც იგი ფუნქციონირებს, ნებისთი უნებლიეთ, ამავე სფეროში შედის. ჯერ კიდევ 20-ანი წლების დასაწყისში იტალიელები დგამენ ისტორიულ-პატრიოტულ ფილმებს, პირველ „სუპერკოლონებს“ („კაბირია“ და სხვ.). გასაგებია, რომ 20-იანი წლების ტოტალიტარული რეჟიმისათვის და ომისშემდგომი საბჭოთა იდეოლოგიისათვის კინემატოგრაფი „ყველა სხვა ხელოვნებებს შორის უმნიშვნელოვანესია...“, მაგრამ მკაფიოდ გამოკვეთილ იდეოლოგიურ-ეთიკურ ფუნქციას ატარებდა და ხშირ შემთხვევაში ახლაც ატარებს ისეთ დემოკრატიულ ქვეყანაშიც კი, როგორცაა ამერიკის შეერთებული შტატები (გაიხსენეთ პოლიციის ცნობილი 1934 წლის „საწარმოო კოდექსი“). თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კინემატოგრაფს XX საუკუნის ხელისუფალნი, გვიჩვენებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ გამარჯვებული ქვეყნების (სსრკ, აშშ, ინგლისი, საფრანკეთი) საერთაშორისო ტრიბუნალმა აკრძალა ნაცისტული პერიოდის პროპაგანდისტული ფილმების ჩვენება და ეს გასაგებია, მაგრამ გერმანელ რეჟისორს ლენი რიფენშტალს, რომელსაც შექმნილი ჰქონდა ერთი ფილმი ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ყრილობაზე, „ნების ტრიუმფი“ (1934, რომელიც 60-ან წლებში ამერიკელმა კინომცოდნეებმა მსოფლიოს საუკეთესო დოკუმენტურ ფილმად აღიარეს), საერთოდ აეკრძალა ფილმების გადაღება. თუმცა, სხვა ხელოვნებებს, რომლებიც არანაკლებ აქ-

ტიურად თანამშრომლობდნენ ნაცისტურ რეჟიმთან, ასე მკაცრად არ მოპყრობიან.

50-ანი წლების წამყვანი კინემატოგრაფისტების ბრძოლა „საავტორო კინოსათვის“ წარმოებდა არა მარტო დრამატურგიულ-ფორმალურ, არამედ იდეოლოგიურ-ეთიკური შაბლონებისაგან და ნორმებისაგან განთავისუფლების მიზნით, მაგრამ კინემატოგრაფის „განთავისუფლებას“ სხვა მოუღენამაც შეუწყო ხელი. ომისშემდგომ პერიოდში დასავლეთის ქვეყნებში მაღალი ტემპით განვითარდა ტელევიზია, იმდენად მაღალი, რომ წარმოიქმნა ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის კონკურენციის საშიშროება. მასობრივი მაყურებლის „გადაბირებით“ ტელევიზიამ, რა თქმა უნდა, შეასუსტა კინემატოგრაფის პოპულარობა, მაგრამ ამ მოუღენას ჰქონდა დადებითი მომენტიც, რომლითაც სრულად ისარგებლა საუკუნის მეორე ნახევრის კინემატოგრაფმა. ტელევიზია, მაღალი მასობრივი კომუნიკაციური შესაძლებლობებით და იოლი ხელმისაწვდომობით, წარმოადგენს იდეალურ საშუალებას იდეოლოგიურ-ეთიკური და სარეკლამო ზემოქმედებისათვის. ამ შესაძლებლობების გაცნობიერება საკმაოდ მალე მოხდა პოლიტიკისა და ბიზნესის სფეროებში, შედეგად დიდი ნაწილი ყურადღებისა კინემატოგრაფიდან ტელევიზიაზე გადავიდა. ასეთ პირობებში შესაძლებელი გახდა კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების დარგის სახელმწიფო და სოციალური ინსტიტუტებისგან დამოუკიდებელი (შედარებით, რა თქმა უნდა) არსებობა (ტრადიციული კინომწარმოებელი გიგანტების გვერდით იქმნება თავისუფალი კინოსტუდიები, გაერთიანებები და სხვ.). 70-იანი წლებისთვის კინემატოგრაფი ხელოვნების ისეთივე ჩვეულებრივი დარგია, როგორც ნებისმიერი სხვა და მასში ისევე თამამად და ხშირ შემთხვევაში ტრადიციულისგან განსხვავებულად, ნოვატორულად შეუძლია გამოთქვას თავისი აზრი ხელოვნება, როგორც ლიტერატურასა და ხელოვნების

სხვა დარგებში. ამასთან, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ ასევე აღიქვას და ხელოვნების სხვა დარგებისაგან არაგანსაკუთრებულ მოთხოვნილებას უყენებს მას ფართო მაყურებელიც. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შესაბამე ეტაპზე მოხდა კინემატოგრაფის, ხელოვნების დარგის სრული ავტონომიზაცია.

მოყვანილი შედარება საკმაოდ პირობითია, რადგან ტრადიციული ხელოვნებისგან განსხვავებით, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში სრულად შედიოდა რელიგიურ-მსოფლმხედველურ კომპლექსში, კინემატოგრაფი, XX საუკუნის ხელოვნება, პირდაპირ ან აშკარად არასოდეს ყოფილა ასეთ დაქვემდებარებაში. თუმცა, განსაკუთრებული ყურადღება და უპირატესი მნიშვნელობის მინიჭება ხელოვნების რომელიმე დარგისათვის არარელიგიური, „თავისუფალი“ პერიოდებისთვისაც არის დამახასიათებელი. ხელოვნების დამოუკიდებლობის გზაზე პირველი ნაბიჯები ფერწერამ გადადგა აღორძინების ეპოქაში და მისი როლი და ადგილიც განსაკუთრებული გახლდათ იმ პერიოდის ცხოვრებასა და აზროვნებაში. ხელოვნების რელიგიის სფეროდან სრული გამოსვლის შემდეგ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განსაკუთრებულ მორალურ-ეთიკურ და აღმზრდელობით ფუნქციას ხელოვნების ხან ერთი, ხან მეორე დარგი იძენს, XVIII საუკუნეში — თეატრი, დრამატურგია (იტალიაში ოპერა), XIX საუკუნეში — ლიტერატურა და კერძოდ რომანი.

ტელევიზიასთან და საერთოდ, ტელეკომუნიკაციური სისტემების განვითარებასთან არის დაკავშირებული XX საუკუნის ბოლო პერიოდის უმნიშვნელოვანესი ძვრები. აი, რას ამბობს თანამედროვე ფრანგი მოაზროვნე პოლ ვირილიო:

„ნიუტონის ეპოქაში დრო და სივრცე აბსოლუტურნი იყვნენ, ეინშტეინის ეპოქაში აბსოლუტურია სიჩქარე, დრო და სივრცე კი ფარდობითია. ჩვენ ვართ პირველი თაობა, რომელმაც ავამოქმედეთ სინათლის სიჩქარე, ამასთან,

არა მხოლოდ იმისათვის, რომ დავინახოთ და მოვიხსინოთ, არამედ იმისათვის, რომ ვიმოქმედოთ ამ სინქარზე ტელევიზიისა და სხვა საშუალებით. პლანეტა დედამიწას არ გააჩნია სათანადო ზომები, რომ ასეთ სინქარსთან დაპირისპირებაში შეინარჩუნოს განგრძობადობა.

„კოსმოსისათვის სინათლის სინქარე 300 ათასი კილომეტრი წაშში არარობაა, რადგან თვით იგი უკიდევანაო, მაგრამ დედამიწა სხვა საქმეა, სივრცე უბრალოდ აღარ რჩება. პირველი სიხსლოვე, იყო მეტაბოლური, ფიზიკური, ცოცხალი, ის სიხსლოვე, რომელიც ჩვენ გვაკავშირებს. სიხსლოვის მეორე ტიპი გასლდათ მექანიკური (მატარებლები, ლიფტები, თვითმფრინავები). ავამოქმედეთ რა მანქანური ტალღები, ჩვენ მივდივართ სიხსლოვის მესამე ტიპამდე — სიხსლოვე დისტანციის ვარეშე. ეს არის, ასე ვთქვათ, „ტელესიხსლოვე“, რომელიც გულისხმობს აბსოლუტურ გამჭვილადობას, გამჭვირვალეობას“ [18].

სიხსლოვის იმ მეორე ტიპა, რომელსაც პოლ ვირილიო ასსენებს (მექანიკური) XIX საუკუნის ბოლოს, XX საუკუნის დასაწყისში, მოიტანა ისეთი ძვრები საზაროს წყობის მოდელში, რომლის შედეგაცაა ჩვენი საუკუნის არნახული განვითარების ტემპი, აი, რას წერდა საუკუნის დასაწყისში ორტევა: „ფიზიკის კანონების შესაბამისად, რომლებიც გვიმტკიცებენ, რომ საგნები იყოფებიან იქ, სადაც ისინი ზემოქმედებენ, ჩვენ დღეს შეგვიძლია ვადიაროთ, რომ ის, რაც ხდება დედამიწის ერთ წერტილში, ხდება ყველგან. დამორებულის ამ სიხსლოვემ, დაუსწრებლის ამ თანადასწრებამ განსაკუთრებულად გააფართოვა თითოეული ადამიანის ცხოვრების ჰორიზონტი“ (19, 66).

ჩვენ ჯერ კიდევ ბოლომდე არა გვაქვს წარმოდგენილი, რომ უკვე სიხსლოვის მესამე ტიპის პერიოდში ვცხოვრობთ. მატარებლების, თვითმფრინავების, ინფორმაციის, ცოდნის გავრცელების ასეთმა სისწრაფემ თუ აგრერიგად დიდი ცვლილებები მოიტანა XX საუკუნეში, წარმოიდგინეთ რა

ცვლილებებს მოიტანს ინფორმაციის და არამარტო ინფორმაციის, ქმედებების, რეაქციებისა და სხვა მოვლენების სიერი გავრცელება. მსოფლიო აბსოლუტურად გამჭვირვალე ხდება, კომუნიკაციური სისტემები ტოტალურად ბატონობენ მთელ სივრცეზე.

თუ ორტევა საუკუნის დასაწყისში „დაუსწრებლის თანადასწრებაზე“ საუბრობს, რომლის ხასიათიც ტექნიკის განვითარების იმ ეტაპზე პირობითია და თანაც სხვადასხვა ბარიერების მშვეობით შერჩევადი, დღეს, ტოტალური გამჭვირვალეობის პირობებში, მაშინ როდესაც შეუძლებელია ასეთ გამჭვირვალეობას საზღვრები დაახვედრო (შეუძლებელია შემოფარგლო გამჭვირვალეობის სივრცე), „დაუსწრებელი“ აღარ არსებობს, ჩვენ ყველაფრის „თანადასწრე“, შეიძლება ითქვას მონაწილე ვართ (გაიხსენეთ CNN-ს პირდაპირი, სადღღამისო რეპორტაჟები ერაყის ომიდან და მოსკოვის მოვლენებიდან).

იცვლება საზაროს სივრცე-დროითი სტრუქტურა, იმდენად, რომ წარმოქმნება ერთგვარი გარება — საქმე გვაქვს ორგვარ ოპტიკასთან, რეალური სივრცის ოპტიკა სიმძიმის ძალითა და გეომეტრიული შეფარდებებით და მეორე, ელექტრომანქანური ოპტიკა, რომელიც გვაძლევს საშუალებას ვიყოთ სხვა ადგილას რეალურ დროში (მყის თანადასწრება), ამასთან, არა მარტო დავინახოთ და გავიგოთ, არამედ ამ ოპტიკაში უახლოეს დროში შესაძლებელი იქნება სხვა გრძობადი, მაგალითად შეხების ფუნქციის თანაარსებობა (უკვე შექმნილია გასაბერი ხელთათმანი, რომელსაც შეუძლია მიიღოს თბური და სხვა სიგნალები. ასეთი ხელთათმანის ტელეტაქტილობით, ტელეშეგრძნებით შეგვიძლია ათასობით კილომეტრით დამორებული სხვა ადამიანის ხელის სითბო ვიგრძნოთ).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ისევე, როგორც საუკუნის დასაწყისში საზაროს ახალმა მსოფლალქმამ, ახალმა სტრუქ-



ტურამ განაპირობა საკაცობრიო კულტურის შემდგომი განვითარება, ასევე საუკუნის ბოლოს მომხდარი ტექნოლოგიური ძვრები, ტელეკომუნიკაციური, კომპიუტერული, და სხვა სისტემების ფართო დანერგვა დაზადებას, წარმოშობს ახალ სედეას, ახალ მსოფლშეგრძნებას. რა თქმა უნდა ეს არ იქნება რაიმე რევოლუციური ცვლილება, რაიმე სრულიად განსხვავებული, კულტურის განვითარების ღრმა ფესვებს მოწყვეტილი, კონტექსტიდან ამოვარდნილი და მხოლოდ ტექნოლოგიური პროცესებიდან გამომდინარე. ისევე როგორც XX საუკუნის დასაწყისში, სულიერ განახლებას განიცდის კულტურის მთელი სფერო და მისი ყოველი დარგი ცალ-ცალკე.

შეიცვლება ადამიანის ადგილი, ცვლილებას განიცდიან მისი შიდა და გარე ფუნქციონალური სისტემები. ადამიანის აღქმა გამძიდრდება და გაძლიერდება (ტელეტაქტილობით და კომპიუტერული ტექნიკის ფუნქციონირების უზარმაზარი სისწრაფით) და ალბათ მაშინ გამართლდება შარლ ლუი მონტესკიეს აზრი, რომელიც XVIII საუკუნეში გამოითქვა: „ჩვენ რომ შექმნილი ვყოფილიყავით სხვანაირად, მაშინ სხვანაირადც შევიგრძნობდით. ჩვენს ორგანიზმს რომ ჰქონოდა ერთი ორგანოთი ან მეტი ან ნაკლები, ჩვენი მჭვრეტეველება, ჩვენი პოეზიის გაგება შეიცვლებოდა; არსებულისაგან განსხვავებულ ორგანოთა განლაგება ისევე და ისევე მიგვიყვანდა პოეზიის სხვა გაგებასთან“ (20, 738).

როგორი იქნება მომავალი საუკუნის სედეა, ეს ჯერ ჩვენთვის უცნობია, მისი საფუძვლები ჯერ მხოლოდ სადღაც, ჩუმად, ცალკეული პიროვნებების ცნობიერებაში ყალიბდება, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ უახლოეს მომავალში სამყარო და ბევრი რამ მასში სახეს იცვლის და მათ შორის სელოვნება და კინემატოგრაფი და ისიც დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მოხდება ყველაფერი არაშემთხვევით, ისე როგორც უნდა მოხდეს...

1. დესინგი. გ. ე. „ლაოკონი“, ანტიკური ბიხსა და პოეზიის საზღვრების შესახებ. თბ., 1986.
2. Аристотель. Поэтика. Соч. т. 4, М., 1984, с. 646.
3. Каган М. Морфология искусства, М., 1972.
4. Френк Д. Пространственная форма в современной литературе. «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.», М., 1987, с. 194.
5. Воррингер В. Абстракция и одухотворение. «Современная книга по эстетике». М., 1957, с. 206.
6. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. «Эстетика. Философия. культуры». М., 1991, с. 186.
7. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. М., 1986.
8. Эйзенштейн С. Гордость. Соч. т. 5, М., 1968, с. 85.
9. Эйзенштейн С. «Одолжайтесь!» Соч. Т. 2, М., 1964, с. 60.
10. Пазолини П. П. Сценарии как структура тяготеющая к иной структуре. Ж. Киносценарии. М., 4, 1989, с. 186.
11. ამირჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოზელოვნებაზე. თბ., 1990.
12. Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа. «Вопросы киноискусства». М., 11, 1968, с. 94.
13. Эйзенштейн С. Диккенс. Грифит и мы. Соч. Т. 5, М., 1968, с. 129.
14. Базен А. Что такое кино? М., 1972.
15. Соколов В. С. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена. Сб. «Монтаж». М., 1968, с. 32.
16. Schamus I. Dreyer's Textual Realism. „Garl Th. Dreyer“, New York, 1988, p. 59.
17. Из истории Французской киномысли. Немое кино Сер. «Сinema», М., 1988.
18. Вирилио П. Великий автомат. Газ. «Независимая газета». М., 26.04.96, с. 8.
19. Ортега-и Гассет Х. Восстание масс. «Дегуманизация искусства». М., 1991, с. 40.
20. Монтескье Ш. Л. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства. Избр. соч. М., 1955, с. 735.

თანამედროვე გვირის პრობლემა უახლეს ქართულ კინოში

(ნაშრომმა III ადგილი დაიკავა სტუ-
დენტთა რესპუბლიკურ სამეცნიერო კონ-
ფერენციაზე).

თამარ ჩახავაშვილი

შეიძლება თუ არა კინემატოგრაფმა გვირის სასიათის გარეშე იარსებოს, რა როლი ენიჭება ადამიანის ფუნქციას კინოში, უნდა გავითვალისწინოთ თუ არა პიროვნება, ინდივიდი, როდესაც ვსაუბრობთ კინოზე და საერთოდ რა არის გვირი, გვირი ეკრანზე? შევეცდები შეძლებისდაგვარად ვისაუბრო ამ საკითხებზე.

ცნობილი გერმანელი — კინოს თეორეტიკოსი ზიგფრიდ კაკაუერი წერს, რომ კინოს საფუძველში დევს ფიზიკური რეალობა. კინოს მასალაა ფირზე აღბეჭდილი რეალობა. იგი ვერ იტანს თეატრისათვის დამახასიათებელ პირობითობას. ნებისმიერი დეკორაცია სინამდვილის შთაბეჭდილებას უნდა სტოვებდეს. ჩემი აზრით, ხშირ შემთხვევაში ძნელია ხელოვნებამ სინამდვილისაგან იზოლირებულად იარსებოს. (ისტორიიდან გვახსოვს, რომ არაერთხელ ხელოვნების განვითარების ეტაპები არსებულ რეალობას განუსაზღვრავს. მხედვე-

ლობაში მაქვს სხვადასხვა მიმდინარეობები და მიმართულებები. მაგ., ფრანგული ავანგარდი, გერმანული ექსპრესიონიზმი, იტალიური ნეორეალიზმი, მაგრამ ნებისმიერი მიმართულება დროის გარკვეულ ჩარჩოში თავსდება. ე. ი. აქვს დასაწყისი და დასასრული. თუმცა მისი ესთეტიკური მონაპოვარი რჩება ხელოვნების არსენალში).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, აუცილებელი არ არის, რომ ხელოვნება მხოლოდ და მხოლოდ მიმდინარე ზოგადსაკაცობრიო პროცესებით თუ კონკრეტულად საკუთარი ხალხის ინტერესებით ისაზრდოს, არამედ შესაძლოა სწორედ ამ დროს რადიკალურად განსხვავებული პრობლემა თუ სათქმელი ჰქონდეს. უბრალოდ ვფიქრობ, რომ თანამედროვეობა გარკვეულწილად გავლენას ახდენს შემოქმედზე. კონფლიქტი, იდეა თუ სათქმელი უნდა განზოგადდეს, განივრცოს. ჩვეულებრივ მაყურებელს თუ კინოს სპეციალისტს ანალიზის, კამა-

თის, ფიქრის საშუალება უნდა მიეცეს. უნდა დაიბადოს განსხვავებული აზრები, სწორედ ამ დროს ყალიბდება ჯანსაღი ურთიერთობა ეკრანსა და მაყურებელს, ხელოვანსა და მაყურებელს შორის. ერთ რამეში, ალბათ დამეთანხმებით, ძნელია მოწყდე არსებულ სინამდვილეს, ძნელია გაეცე რეალობას. ცნობიერად თუ არაცნობიერად ის შენზე მოქმედებს და სწორად სწორედ ამ გადასახედიდან აფასებ შენთვის მნიშვნელოვან ფაქტებსა თუ მოვლენებს. გამოსატყვევებ სუბიექტურ პოზიციას და ვარკვეულწილად ქმნი ისტორიას.

განსაკუთრებით კი დღეს, როდესაც ადამიანს საშუალება აქვს გაიგოს და საკუთარი თვალთა იხილოს ყველა მნიშვნელოვანი. მოკლენა მსოფლიოს მასშტაბით. ეს კი ერთი არაჩვეულებრივი, თუ შეიძლება მას ასე ეწოდოს, ხელოვნების — ტელევიზიის წყალობით არის შესაძლებელი. ეს არის მისობრივი კომუნიკაციის საშუალება — აუდიო, ვიზუალური, ელექტრონული ხელოვნება, რომელსაც შეუძლია ნებისმიერი კუთხიდან მოგვაწოდოს ინფორმაცია.

როგორც აღვნიშნე, ხელოვნება და რეალობა მჭიდრო კავშირშია სინამდვილესთან. განსაკუთრებით კი კრიზისის დროს, როცა თითქოს გამოსავალი არსაიდან ჩანს, როცა თითქმის ტოტალური უიმედობაა ებატონებული. მიმდინარე მოვლენებს კი განსაკუთრებით მძაფრად ხელოვანი ადამიანი შეიგრძნობს სოლმე. ხელოვანის თვალი ხომ ისეთი მგრძობიარეა, რომ მის მზერას არაფერი გამორჩება. თითქოს უმნიშვნელო მოვლენა მისთვის შესაძლოა შთაგონების წყაროდ იქცეს. ის ჩვეულებრივ ობიექტულზე მეტს უნდა ხედავდეს, მოვლენას უფრო ღრმად უნდა იკვლევდეს. სწორედ ამიტომაა წარმოუდგენელი, თანამედროვე ხელოვნება თანამედროვე სინამდვილისაგან ორი პოლუსივით იყოს დაცილებული. შეუძლებელია ცხოვრობდე ამ ქალაქში და არ გაღელვებდეს ის ყველაფერი, რაც ჩვენს თავზე ხდება ბოლო 9-10 წლის განმავლობაში. ამან სწორედ

მომავალი თაობის მომავალზე იქონია გავლენა. გინდა თუ არა, ნებსით თუ უნებლიედ თანამონაწილე ხდება არა მარტო კონკრეტულად შენი ქვეყნის პრობლემების, არამედ ერთგვარი მსოფლიო პროცესში. ეს ყველაფერი თითქოს შენგან დამოუკიდებლად, სტიქიურად ხდება.

ასლა მინდა ჩემი კვლევის საკითხთან მივიღე. ორიოდ სიტყვით, (ზოგადად) ვისაუბრებ გმირის ხასიათის პრობლემებზე.

საჭიროა თუ არა ხასიათები კინოხელოვნებაში? აქვე გაისმის პასუხიც: — რა თქმა უნდა! წარმოუდგენელია ხელოვნება ხასიათების გარეშე!

მაგრამ თანამედროვე კინოში შეინიშნება ხასიათის უარყოფის ტენდენციები. საფრანგეთში „ახალი რომანი“-ს წარმომადგენლები განიხილავენ ხასიათს, როგორც მოძველებულს, ძველმოდურს: „ალარ არსებობენ ხასიათები, ალარ არსებობენ ისტორიები, არც სიუჟეტები, არც საგნები. სამაგიეროდ არსებობს თვალი, რომელიც აფიქსირებს, ყური, რომელიც იჭერს! ვის?.. რას?.. სამყაროს, რომელმაც დაკარგა წონასწორობა, უშინაარსო, უპასუხისმგებლო საზოგადოებას“¹.

ამ სტილით დაწერილი ზოგიერთი რომანი და აბსურდის თეატრის დადგმები უარყოფენ აზრს, თხრობის საგანს, ხასიათებს. ამის დასასაბუთებლად ხშირად კაფკა მოპყავთ სოლმე. ილია ვაისფელდი ივლის, რომ ამგვარი შედარება არ შეიძლება. — „სწორედ კაფკამ არ შექმნა ადამიანის სახე, რომელიც გახლენილია მის მიერ შეუცნობელი გარემოთი, მოვლენების სტიქიით? ნუთუ ვერ ვგრძნობთ ყველაფერ ამის მიღმა, რასაც კაფკა წერს, მის საკუთარ ტრაგიკულ ფიგურას, მის განუმეორებლობას, მის ხასიათს?“² კაფკა

1. Женни Лючиони, М. Дюраси «Абстрактный роман» — Espirit, Париж, 1958.

2. Характер в кино-сборник. И. Ваисфельд — Искусство. 1974.

არ უარყოფს ხასიათებს, თუმცა ანტიხასიათები ლიტერატურაში არსებობენ და ისინი სტიქიის მსგავსად კინოშიც გადმოდიან. გაჩნდა ლოზუნგები: „ხელოვნება ხასიათების გარეშე“, „ფოტოგრაფიული სინამდვილე“, „მატერიალურ სინამდვილესთან დაბრუნება“, **ზიგფრიდ კრაკაუერი**, რა თქმა უნდა, მართალია, როდესაც ამბობს, კინოს საფუძველი ფიზიკური რეალობაა და მოუწოდებს კინემატოგრაფისტებს დარჩნენ სინამდვილის ერთგულნი, მაგრამ ასევე თვლის, რომ ფიზიკური რეალობა შეიძლება არსებობდეს კონცეფციის, ავტორის ინდივიდუალურობის გარეშე. ლოზუნგი „ფოტოგრაფიული რეალობა“, რომელიც არც პირობითობაზე, არც ფანტასტიკაზე და არც იგავზე არ იგება, მისი საფუძველია დოკუმენტურობა, მაგრამ როგორია ეს დოკუმენტურობა. თეორეტიკოსის აზრით, სამყარო ფრაგმენტულია; მასში ყველაფერი გაუთავებლად იცვლება. თანამედროვე ადამიანის ცნობიერება გაფანტულია და მას არ ძალუძს შეიცნოს გარესსამყარო. ამასთან დაკავშირებით ვანისფელი თვლის, რომ კრაკაუერის მსგავსი თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, რომ კინოს რსტორიაში არ არის ადგილი მსოფლდამოკიდებულებისთვის.

მაგრამ იქ, სადაც არ არის მსოფლდამოკიდებულება, აზრები, ქრება მხატვრის პიროვნება და გმირის ინდივიდუალიზმი. ჯონ ჰოვარდ ლოუსინი აღნიშნავს: „ფიზიკური რეალობის მტკიცება ამცირებს პიროვნებას“.

კინემატოგრაფს გმირის, პიროვნების გარეშე, კინემატოგრაფს ანტიხასიათების აქვს საკუთარი ხასიათი. იგი თითქოს გამოხატავს შეცვლილი დროის ტენდენციებს.

ეკრანზე ჩნდება პასიური გმირის ხასიათი. სწორედ ასეთ გმირებს ანსახიერებს იტალიელი მსახიობი მარჩელო მასტროიანი. იგი ამბობს, რომ ამგვარი გმირის არსებობა ომისშემდგომ წლებში ბუნებრივია: „ეთვლი, რომ 40 წლის, კარგი აღნაგობის,

ჭკვიანი და უსუსური კაცი აღარ არის საინტერესო. მე დავიღალე ასეთი გმირებით. აღარ შეიძლება შენს თავზე კიდევ იტირო. ასეთ გმირებს მე ანტიგმირებს ვუწოდებ, მაგრამ ეს ხალხი უკვე სცენიდან ჩამოდის, წარსულს ეკუთვნის. ჩემი აზრით, საუკეთესო ავტორების საუკეთესო ფილმებში უნდა გამოჩნდნენ ახალი გმირები, რომლებიც იტყვიან: მორჩა, უნდა იმოქმედო! მე ველოდები ასეთი ადამიანების ეკრანზე გამოჩენას, მათ ახალგაზრდობაც ელოდება: ხოლო კითხვაზე — იყოს თუ არა ხასიათი ეკრანზე, გმირი ეკრანზე? — იგი პასუხობს: — რა თქმა უნდა!“

რა თქმა უნდა გმირებმა უნდა იარსებონ ეკრანზე.

როგორ გმირებს ვსვდებით უკანასკნელი წლების ქართულ კინოში? მე, რა თქმა უნდა, ყველა ფილმის განხილვას არ დავიწყებ, არამედ ვისაუბრებ მხოლოდ იმ ფილმების გმირებზე, რომლებიც ჩემი აზრით საერთო კონცეფციით ერთიანდებიან, ერთმანეთს გვიან და ამავე დროს ერთმანეთსაც განსხვავდებიან.

როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, სმირად არსებული სინამდვილე გავლენას ახდენს ხელოვნებაზე და ამიტომაც ახალგაზრდა ავტორების შემოქმედებაში მძაფრად აისახა რეალობა. ყველამ კარგად ვიცით, როგორია ეს სინამდვილე. იყო წლები, როდესაც კინო საერთოდ არ კეთდებოდა, კინოთეატრში არავინ დადიოდა. დღეს კი კრიზისია ეკონომიკაში, პოლიტიკური, სოციალური, მორალური. როგორ შეიძლება ამ ყველაფერმა ხელოვნებაზე არ იმოქმედოს, განსაკუთრებით კი კინოზე, რომელიც ტექნიკასთან არის დაკავშირებული. ის, რაც ბოლო წლებში კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ხდება, თითქოს უკარგავს სურვილს მომავალ კინომოღვაწეებს შექმნან ახალი, თვითმყოფადი, განსაკუთრებული. თანამედროვე რეჟისორებს რთულ დროში უხდებათ მუშაობა. ისინი ვერ მოულოდნენ თანხებს იმისთვის, რომ ჩანაფიქრი განახორციელონ. მაგრამ საქმე იმაშია,

რომ იაფფასიანი ფილმებიც კი არ გამოდნის, როგორც ნეორეალიზმის დროს, რომელიც მათ ესთეტიკად იქცა. ძვირადღირებულ კომერციულ კინოზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, სოლო საავტორო კინოს შექმნა რთულია. თუ ბოლოსდაბოლოს როგორც იქნა რეჟისორი გადასაღებ მოედანზე მივა და მუშაობას დაიწყებ, ეტყობა ისე შედის აზარტში, რომ ელემენტარულ, პრიმიტიულ სათქმელს, რომელიც 20 წუთიან ფილმში შეიძლება თქვა, ჭიმავენ საათი და ოცი, ოცდაათი წუთი და უფრო მეტად პრიმიტიულებენ მას. უკეთეს შემთხვევაში ფილმის დამთავრების შემდეგ მაყურებელი ხვდება სათქმელს, მაგრამ ვერაფრით ხვდება ამდენი დრო რისთვის დაკარგა. საქმე იმაშია, რომ ქართულმა კინომ ერთი არაჩვეულებრივად კარგი ტრადიცია (თუ შეიძლება მას ასე ვუწოდო) დავიწყა, რასაც ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ჰქვია.

სანამ უახლესი ქართული კინოს გმირებზე დავიწყებ საუბარს, მანამდე ვფიქრომ აუცილებელია. გავისხენოთ 80-იანელთა შემოქმედება. 80-იანელები ნიშნავს ახალი თაობის მოსვლას ქართულ კინოში ახალი იდეებით, ახალი ხედვით, ახალი სტილით და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია — ახალი გმირებით. თუკი 60-70-იანი წლების ქართული კინო უფრო პოეტური, შეიძლება ითქვას რომანტიკულიც კი იყო, ახალმა თაობამ ყველაფერი რადიკალურად შეცვალა. ცვლილება ამკარად თვალმისაცემია. სულ სხვა გარემოს გვთავაზობენ ახალგაზრდა ავტორები. ეს ის თბილისი აღარ არის, რომელსაც ოთარ როსელიანის ფილმებში ვხვდავდით, ქუჩებიც სხვანაირია, სახლებიც. აღარ მოჩანს სინათლე, თითქმის ყველა ფილმში სიბნელე ჭარბობს, ჭარბობს ხმაური. შეიცვალა კოლორიტი, ინტონაცია, მეტყველება. ფილმის თემებიც აბსოლუტურად ახალია. ჩვენი ავტორები მანამდე მიუღებელ, აკრძალულ თემებზე გვესაუბრებიან. როგორები არიან გმირები? უმეტესად დაბალი

სოციალური ფენიდან გამოსული ჩვეულებრივი ადამიანები: მაწანწალები, მღვბავები, ნარკომანები, მკვლევები, უსაქმურები, გზას აცდენილები. თუკი 60-70-იანი წლების გმირებთან ჯერ კიდევ გვხვდება ცნება იდეალი, ახლა აბსოლუტურად უიდეოალო, ინერტულ, ინდიფერენტულ ადამიანებს ვხვდებით. ისინი თითქოს დაბნეულები, არაფრის გამკეთებლები და საკუთარ თავში გაურკვეველები არიან, არადა უკლებლივ ყველა ახალგაზრდაა, ენერგიული, ნეკერიც, მაგრამ ამ უკუღმართი ცხოვრების უაზრო დინებას აყოლილნი საუკეთესო წლებს უქმად ფანტავენ. ავტორები ტ. კოტეტიშვილი, ალ. ცაბაძე, დ. ცინცაძე, თ. ბაბლუანი ცდილობენ გააშიშვლონ სინამდვილე ჩვენს თვალწინ. კიდევ ერთხელ დავგანახონ, თუ რა ხდება ჩვენს თავს, ეძრთება მომავალ თაობას, რომელიც, პრინციპში, გამოსავალს ვერ პოულობს. არავის უკვირს ის, თუ რა ხდება ეკრანზე, ყველაფერი კარგად ნაცნობია. უბრალოდ, ისევ და ისევ გვიწევს ამ სინამდვილესთან შეჯახება. იცით, ყველაზე მეტად რა მალე შეფოთებს — იმედიც არსად არის. (60-70-იანი წლების ნამუშევრებს თუ გავისხენებთ, იმედი სწორედ რომ არსებობს: „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „გიორგობის თვე“). ახალი გმირები კი უიმედონი, უპრინციპონი არიან. იშვიათად შეხვდებით ბედნიერ გმირს. 80-იანელთა შემოქმედებაში თითქოს ერთი და იგივე გმირის სახე გადადის ფილმიდან ფილმში. მათგან კი ტატო კოტეტიშვილის მთავარი პერსონაჟები გამოიჩნევიან. „ანემია“ — ასე დაარქვა მან თავის შესანიშნავ სურათს. მთავარი გმირები არიან ამირანი და ნიკა. ისინი ეძებენ გზას, რომლითაც გაექცევიან ქაოსს, არეულობას, უსამართლობას. ისინი გარბიან ქალაქიდან სოფელში. სულთ მუამბოხენი არიან. ვერ ვგუთბიან გაბატონებულ რეალობას, აქვთ პროტესტის გრძნობა, ე. ი. აქვთ საკუთარი პოზიცია.

რევისორების ამ თაობამ სათქმელი თქვა, თანაც განსხვავებულად, თავისებურად. საკუთარი სტილი შეიმუშავა და შეიძლება ითქვას მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართული კინოს ისტორიაში. შემთხვევით არ გავიხსენე 80-ანი წლების კინემატოგრაფი, რადგან 90-იანი წლების ნამუშევრებში გმირის სახე თითქოს მეორდება. სწორედ ამაზე მინდა შევაჩერო თქვენი ყურადღება. ვისაუბრებ ჩვენი დროის ადამიანებზე. ეს ფილმები მათზეა, ვინც ახლა დადის ჩვენს ქალაქში, ვინც ახლა ქმნის ან ანგრევს ოჯახს, უყვარს ან სძულს, მიზნისკენ მიდის ან მიზანი საერთოდ არა აქვს.

უკვე ვისაუბრე იმის შესახებ, რომ რევისორებს რთულ დროში უხდებოდათ მუშაობა. მოუხედავად ამისა, მანც დავასახელებ რამდენიმე სურათს და ამ კონკრეტული მაგალითების საშუალებით შევეცადები ვისაუბრო იმ კონცეფციებზე, რომლებშიც აშკარად გამოიყოფა ამ ნამუშევრებში. შევეხები ფილმებს: დ. ცინცაძის „ზღვარზე“, დ. ნაცვლიშვილის „ლეონარდო“, გ. შენგელაიას „ორფეოსის სიკვდილი“, ერ. ბადურაშვილის „თბილისი ჩემი სახლია“, თ. ბაბლუანის „უძინართა შუე“ და ლ. ანჯაფარიძის „ორმაგი სახე“.

რა თქმა უნდა, არის რამდენიმე სურათი, რომელზედაც შეგნებულად არ ვისაუბრობ, ვინაიდან ისინი თემატურად არ ჰასუნობენ ჩემს მიერ დასმულ პრობლემას. ნ. ჯორჯაძის „შეყვარებული კულინარიის 1001 რეცეპტი“, ნ. ჯანელიძის „იანანა“, გ. ჩოხელის „სამოთხის გვირიტები“ და ზ. კოლედიშვილის „გარიგება“.

დ. ცინცაძის ფილმის „ზღვარზე“ მთავარი გმირი ნიკა იმ ახალი თაობის ავტორთა გმირებს ჰგავს, ზემოთ რომ ვისაუბრე. ფილმში 1991 წლის თბილისის ომია აღწერილი. სიუჟეტის განვითარების მანძილზე ნიკა გაურბის ამ არეულ სიტუაციას, არ უნდა ჩარევა, არადა ყოველ ფენის ნაბიჯზე უწევს იმ ადამიანებთან შეჯახება, ვინც ავტომატით, ყუმბარებით

ხელში იბრძვის ერთი ქალაქის ერთ ქუნაზე. ბევრმა მათგანმა არც კი იცის ვის ესერის, ან რატომ ესერის. უბრალოდ მათ ხიბლავთ ამერიკელი ზოევაციის იმიჯი. ნიკა სკოლის მასწავლებელია, ცოლს გაცილებული, პრობლემები აქვს შვილთან ურთიერთობაში, ჰყავს მეგობარი ქალი. სწორედ მასთან ერთად უნდა გაქცევა ამ ქაოტური ატმოსფეროდან. მას ამ ქალთან მხოლოდ ფიზიკური სიახლოვე აკავშირებს. ნიკას პოზიცია არ გააჩნია, ის ინერტული, პასიური გმირია. შეიძლება იყო ან ერთ, ან მეორე მხარეს, მაგრამ არც ერთს ესროლედ და არც მეორეს. ამ შემთხვევაში გმირის პოზიცია გაურკვეველია. იგი ბოლომდე ცდილობს განზე დარჩენას, მაშინაც კი, როცა პირადად ეხებოდა, მაგალითად, უძარცვავენ მანქანას. ისე მივდივართ ფინალამდე, რომ გვგონია, როგორც იქნება ნიკა აუცილებლად გაქცევა. რა ხდება ფინალში? მისი მეგობარი მატარებელშია, ნიკა კი გარეთაა. მატარებელი მოძრაობას იწყებს. ნიკა არ მიდის. შემთხვევით შეხვედრილი ნაცნობი მებრძოლი ავტომატს დაუტოვებს: „თუ რამეა პაერში ისროლე“. ყველასათვის მოულოდნელად ნიკა დაიწყებს ავტომატის სროლას, ესერის ყველას, ვისაც კი დაინახავს. ამ ნამუშევარს აკლია სიღრმე, ანალიზი. ეს იყო სწორედ ზღვარზე მისული ადამიანის მდგომარეობა, რომელმაც ვერ გაარკვეა რა უნდოდა. თურმე ძნელი ყოფილა განზე გადგომა. მან ვერ შეძლო აქედან წასვლა, აიღო ავტომატი და ყველა დასოცა. მისთვის სულ ერთი იყო, ვის ესროდა. ალბათ, ნებისმიერი ადამიანის ცნობიერებაში ღებვა კულმინაციური მომენტი თუ ექსტრემალური სიტუაცია და ყველა სხვადასხვაგვარად იქცევა. აუღელვებელი, მშვიდი, წყნარი ნიკა მოულოდნელად აგრესიული და სახიფათო ხდება. ასეთია დ. ცინცაძის გმირი — ისიც უიდეალო, უპრინციპო, ინერტული — სწორედ ამის გამო ხდება იგი მკვლელი.

თუ „ანემია“-ში ამ ქაოსიდან, ინდიფერენტული ადამიანებისაგან გაქცევა ნიკასთვის გამოსავალი იყო, დათო ნაცვლიშვილის ფილმის „ლეონარდო“-ს გმირსაც ამ ცხოვრებიდან ნებაყოფლობით წასვლის სურვილი აქვს. ის არ მიდის ნიკას მსგავსად სოფელში. იგი მხატვარია, მუსიკოსია, პოეტიც. შემთხვევით ყველას მკვდარი ჰგონია, ლეონარდომ არ იცის რა ქნას. ადგეს სასახლიდან თუ თავი ცოცხლად დაამარხვისოს. ამ სურათშიც თბილისის ომია. ბრძოლის სცენებს ვერ ვხვდებით, მაგრამ გვემის სროლის ხმა. ლეონარდო ველოსიპედით სეირნობს ნანგრევებად ქცეულ რუსთაველის პარსპეტზე. სპექტაკლივით დადგმული პანაშვიდი, ჭირისუფლები, ქელეხისთვის მზადება. ისევ ეს გაუცხოებული ადამიანები. ადამიანები, რომელთათვის სიკვდილიც კი აღარაფერს ნიშნავს. მათ არ სჭირდებათ ხელოვანი. ჰოდა, არც ლეონარდოს უნდა აქ დარჩენა. იგი ცოცხლად დამარხვას არჩევს — ეს ხომ ტრაგედიაა, ხოლო ის საზოგადოება, რომელსაც ლეონარდო გაექცა, ისიც განწირულია — კიდევ ერთი ტრაგედია. ეს ფილმი ჩვენი რეალობის თანამედროვე „კიტჩია“.

ეროვნული მოძრაობის ჩასახვის პერიოდია ასახული გიორგი შენგელაიას ფილმში „ორფეოსის სიკვდილი“. აქაც ვხვდებით გაუცხოებულ, გასაცდენილ ადამიანებს: ნარკომანებს, მკვლევებს, მეძავეებს. სათაურის გაკონებისთანავე ვხვდებით, რომ ფინალი ტრაგიკული იქნება. ეს არის ორი ადამიანის ისტორია. ორი გმირი, რომელთა გზები შემთხვევით გადაიკვეთება. ბანი ვახტანგი ინტელიგენტი, ლექტორი, რომელიც სწავლობს პუბლებს (ზ. ყიფშიძე) და მეძავე ნინო (ნ. კასრაძე). ვახტანგის სახე გამოირჩევა ახალი თაობის ამირისაგან. ის ასაკითაც უფროსია ამავე პერიოდში გადაღებული ფილმების პერსონაჟებზე. მას აქვს პროფესია, თავისი საქმიანობა, ყოველთვის დალაგებული სახლი, ჰყავს მეგობრები, სტუდენტები, რომლებიც გადაღებული თვალებით უსმენენ.

ნინო კი ერთი მეძავე ქალია. სასიამოვნო გარეგნობის, არც უჭკუოა. ის შვე სამყაროში საკმაოდ გავლენიანი კაცის საყვარელია. ეს კაცი ნარკოტიკებსაც შეაჩვევს და ამით თავის თავზე საბოლოოდ დამოკიდებულს გახდის. ნინოსა და ვახტანგის ურთიერთობა ძალიან სუფთაა, მოკრძალებული. ისინი ნელ-ნელა მიიღვებიან ერთმანეთისაკენ. აქვე იმასაც აღვნიშნავ, რომ მინცდამინც მოხიზლული არ დავრჩი ზ. ყიფშიძის სამსახიობო ოსტატობით. ის თითქოს შემოჭრილი იყო, ბოლომდე ვერ გაიხსნა. თუმცა იმასაც ვიტყვი, რომ ვახტანგისა და ნინოს ურთიერთობის ხაზი საკმაოდ კარგადაა გადაწყვეტილი.

სურათი თანამედროვეობას ასახავს. ახლახანს იღვიძებს ეროვნული მოძრაობა. ქუჩებში მიტინგებია. ვახტანგს თავისი მკვეთრად გამოხატული პოზიცია აქვს. მან მიატოვა მიტინგი მეგობართან საუბრისას, რომელიც ეუბნება, რომ ჩვენ უნდა ვიდგეთ იქ, სადაც ხალხია, ვეგებულობთ, რომ ვახტანგი ასე არ ფიქრობს. მისი აზრით ეს ყველაფერი სისხლსა და ნგრევას მოიქანს. ამის შესახებ თურმე სტატიაც ჰქონია გამოქვეყნებული, რომელმაც დიდი კამათი და მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. ამ ფილმში ვახტანგის სახე ძალიან გამოკვეთილია. იგი თითქოს ამოვარდნილია თავისი გარემომცველი სამყაროდან. თითქოს ამ დროში არ უნდა დაზადებულიყო. არსებობდა მისი გარემოსთან შეუგუებლობის შიშინტი. ჰქონდა პროტესტის გრძნობა, რაც მთავარია, მას არ ეშინოდა თავისი პოზიციის.

ნინოს არეულ ცხოვრებაში ნათელი წერტილი სწორედ ვახტანგი გახდება. ვახტანგი იქნება ერთადერთი, ვინც მარტო პერიოდში მის გვერდით დადგება, ვინც დახმარებას აღმოუჩენს. ნინოსაც უნდა თავის დაღწევა ამ გულისამრევი გარემოდან, მაგრამ არ შეუძლია. ნინოს ქუჩაში კლავენ. ვახტანგი კი თავის ოთახში სამუშაო მაგიდასთან ამთავრებს ცხოვრებას.

მინდა პარალელები გავავლო ვახტანგ-

სა და ახალი თაობის გმირებს შორის. ვახტანგი მათგან განსხვავდება პრინციპულადაა, მტკიცე პოზიციით, საქმისადმი ერთგულებით. შესაძლოა შტრინგები ვიპოვოთ „ანემის“ გმირებშიც. ნინოც არ არის ბოლომდე ათქვეფილი იმ წრეში, სადაც იგი ტრიალებს. მეძავი ქალის ისტორიას კიდევ უფრო მძაფრად გვიამბობს რეჟისორი ერ. ბადურაშვილი ფილმში „თბილისის ჩემი სახლია“. მთავარი გმირი ერთი სოფელი გოგონაა — ლილი (ნ. ლევაია). ის მეოცნებე იყო თეთრი ბაფთით, მაგრამ შეაცდინეს, მოატყუეს და მიატოვეს. გაუჩნდა შვილი. ლილის სოფელში აღარ დაედგომებოდა. იძულებული იყო ქალაქში ჩამოსულიყო. ის იქცა მეძავად. შეეცვალა გარეგნობა, იერი, ის არც სოფელი იყო, არც ქალაქელი. ბინას ქირაობდა, პოლიციაშიც ხვდებოდა დროდადრო, ჭლექი აქონდა, რომელიც სულ უფრო ურთულდებოდა. უკვე შიშველ დაავადებული მამას ჩამოჰყავს სოფელში; მას საკუთარი შვილი ვერ ცნობს: „დედაჩემი ლამაზია“. მიტოვებული, გაუბედურებული ლილი სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს. კიდევ ერთი სურათი ტრაგიკული თინალით. ისევე გზასაცდენილი გმირი, ოლონდ ქალი. ახალი თაობის ავტორთა შემოქმედებაში ეს პირველი მცდელობაა, როდესაც ისინი თამამად საუბრობენ ქალზე. მეძავის თემა სომ მარადიული თემაა ლიტერატურასა და კინოში.

ჩემს მიერ განხილული ფილმებიდან გამოირჩევა თ. ბაბულაიანის „უძინართა მზე“. ეს ფილმი წარსულის გახსენებაა, ნოსტალგიაა. ავტორმა სურათი მამას მიუძღვნა. ეს ერთგვარი ჟესტი სწორედ წარსულისადმი მონატრებად იკითხება. ფილმში ძალიან ბევრს სმეაურობენ, იკინებინან. სურათი მოგვიტყობს ერთი საინტერესო ქართული ოჯახის შესახებ. ოჯახის უფროსი ექიმაა. ჰყავს ცოლი და ორი შვილი. იგი კიბოს წამალზე მუშაობს და წლების მანძილზე ატარებს დაკვირვებებს, ცდებს ვირთხებზე. გელა ბენდელიანი — ინტელი-

გენტი, განათლებული, საქმის ერთგულია. ეს ის თაობაა, რომელსაც ჯერ კიდევ სჯეროდა იდელების, ტრადიციების, მიზნებისაკენ მიიღებოდნენ და სმირად ეწირებოდნენ კიდევ საკუთარ საქმეს. გელას გამორჩენისთანავე მაყურებელს სიმპათია უჩნდება, რომელიც სურათის დასრულების შემდეგაც რჩება. აუცილებლად თანავარძობა გვიჩნდება არა მარტო გელას, არამედ მთელი ოჯახის მიმართაც. მინდა ყურადღება შევაჩერო დათოზე. დათო სწორედ ახალი თაობის გმირია. იგი ჰგავს უკვე დახასიათებულ გმირებს, რომლებიც ძალზე ბევრია თანამედროვე ქართულ ეკრანზე. იბარავს, ყაჩაღობს, სულიგნობს, ცინეშიც მჯდარა, ცუდ წრეში ტრიალებს. ისიც გაურკვეველ მდგომარეობაში იმყოფება, არც მისთვის არსებობს გამოსავალი. მიუხედავად ყველაფრისა, დათოც სიმბათის აღგვიძრავს და ვგრძნობთ, რომ ის არ არის და ვერც იქნება ნაძირალა, არაკაცია, რომ მასში არის ძლიერი გენი, სწორედ მისი შესანიშნავი წინაპრების გენი — სისხლი, რომელიც მასში ჩქეფს, სუფთაა. სადღაც მის შიგნით აღმოვაჩინოთ ნათელ ადგილს, რომელსაც მოვლავ სჭირდება. მისი დაღებითი თვისებები რამდენიმე ეპიზოდში გვხვდება. მაგ.; არასწორი გზით აღებულ ფულს იგი გზაზე დადებს, უკან წაუვა, მოტრიალდება და გაითამაშებს თითქოს ეს ფული შემთხვევით იპოვა. რადგან ოჯახს უჭირს, ამ ფულს სახლში მიიტანს და ყველას ეტყვის: „დედას ვფიცავარ ვიპოვე“. იგი თავად ეძებს საკუთარი საქცილის გამართლებას. იცის, რომ არასწორად იქცევა, მაგრამ გამოსავალს ვერ პოულობს. საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი მამა-შვილის ურთიერთობა. ეს არის ორი თაობის ურთიერთობა. თითქოს სრულიად განსხვავებულია, მაგრამ ამავე დროს მთლიანი. ასევე საინტერესო სახეები შექმნეს დათოს დედამ და დამ — აგნესამ. ეს არის უანგარო, კეთილი ოჯახი. სწორედ ასეთ პატრიოსან ადამიანებს გაუჭირდათ ამ ცხოვე-

რებასთან შეგუება. ფინალში ბნ გელას ბრმა ნაწლავი ასტიკედება. ის და დათო მიდიან სააგადმყოფოში და მამა შეილის დახმარებით თავადვე იკეთებს ოპერაციას, მაგრამ ისევ და ისევ დათოს უყურადღებობის თუ დაუდევრობის გამო მან ერთ-ერთი ინსტრუმენტი, რომელიც იატაკზე დაუვარდა, აიღო და ისევ თავის ადგილას დადო. მამას ინფექცია შეეჭრება, რის შედეგადაც დაიღუპება. ეს ნამდვილი ტრაგედიაა, დათოს ცხოვრებაში უძძიმესი და მოუნებელი ტკივილი. რეჟისორმა თემურ ბაბლუანმა ამ ფილმით თითქოს ვალი მოიხნადა უფროსი თაობის წინაშე. ჩვენც მოგვანატრა ეს მეოცნებე, ამაღლებული, სულით მდიდარი ადამიანები. ისინი ალბათ ვერ ცხოვრობენ. მათი სიკვდილის შემდეგაც კი უიმედოდ არ ვრჩებით, რადგან ისინი სტოვებენ შვილებს, სადაც მათი გენია.

ბოლო სურათი, რომელზედაც ვსაუბრობ, არის ლ. ანჯაფარიძის „ორმაგი სახე“. ისევ ის გმირი. ახალგაზრდა, კარგი გარეგნობის, ენერგიული, ნარკომანი, მკვლეელი, ნასამართლვეი. სიუჟეტი მთლიანად ამ მთავარი გმირის ირგვლივ ვითარდება და ავტორიც ძირითად აქცენტს სწორედ მასზე აკეთებს. არც გიოს — ასე ჰქვია ჩვენს გმირს, აქვს იდეალი. ციხიდან გამოსული გიო შეიტყობს, რომ თურმე შეილი ჰყოლია, ისიც გიორგი, მაგრამ ინვალიდი. სწორედ მისი შეილი, ლამაზი, ოქროსთმიანი, ხუჭუჭა ბავშვი გახდება მისი იდეალი, მისი ცხოვრების მიზანი. იგი მთლიანად შეცვლის მამას. თურმე გიოს საოცარი სიყვარული სცოდნია. მოულოდნელად მასში აღმოვაჩინეთ იმხელა ძალას, იმხელა რწმენას, რომ გული გვწყდება მის ფუჭად განვლილ ცხოვრებაზე, იმ შეცდომებზე, რომლებიც მხოლოდ მისი გამოსასწორებელია და ვხვდებით, რომ ავადმყოფი შეილიც ღვთის ნებაა, იმ არასწორი სიყვარულის ბრალია, რომელსაც ჩვენ თითქმის ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვხვდებით და წყნარად ვაგრძელებთ

გზას. ბავშვს კი მხოლოდ სასწაული იქნება.

ჩვენს თვალწინ თითქოს გმირის ტრანსფორმაცია ხდება. ის ახლა ამბოლუტურად სხვაა. შეილის გარდა არაფერი აინტერესებს. ის მზადაა სიცოცხლევც კი დათმოს.

უკანასკნელი იმედი ის სასწაულმოქმედი ეკლესიაა, რომელსაც ღმერთმა მამა-შვილობა უწოდა და ვიცი, რომ გიო ნებისმიერ დარტყმას გაუძლებს, მას სწამს, მას სჯერა, რომ ისინი შეილის, თუნდაც ამისთვის სიცოცხლევც კი დასრულდეს.

და მართლაც, მათ მოეცლინათ უდიდესი სასწაული, რომელიც ზეციდან ეძლევა ადამიანს და უფლის ყოვლისშემძლეობას აკრძნობინებს. პატარა გიორგი ფეხზე დგება. მას აღარ სჭირდება ინვალიდის ეტლი. როგორც ხედავთ, სურათს ბედნიერი დასასრული აქვს. ახალი თაობის შემოქმედებაში ეს ახალი ფინალი იყო ე. წ. „ჰეფი ენდი“.

რამდენი ხანია აღარ გვინახავს ქართულ კინოში ბედნიერი დასასრული, გამარჯვებული ადამიანი, ბედნიერი გმირი. მოხეტიალე თბილისელი ბიჭები, უპასუხისმგებლო, უმიზნო გმირები — სწორედ ესენი ბევრი რეჟისორის მთავარ გმირებად იქცნენ. თავად საზოგადოების დიდი ნაწილიც ასეთივე იყო.

ლ. ანჯაფარიძის ეს ფილმი, მიუხედავად ბევრი ხარვეზისა, რომელზედაც საუბრისგან თავს ვიკავებ, მაინც წინ გადადგმულ ნაბიჯად მეჩვენება. თითქოს მისმა გმირმა იბოვა გამოსავალი, აღმოაჩინა არაჩვეულებრივი რწმენა და გააკეთა ის, რაც მხოლოდ მისი გასაკეთებელი იყო.

შევც ამ ბედნიერი დასასრულით მინდა დაგასრულო საუბარი უახლესი ქართული კინოს გმირებზე. მათგან განსხვავებით პირადად მე იმედით ვუყურებ მომავალს.

ისევ და ისევ მოვა ახალი თაობა ქართულ კინოში, ახალი იდეებით, თემებით, ახალი სტილით და რაც მთავარია, ახალი გმირებით...

ХЕЛОВНЕБА («ИСКУССТВО»)

№ 3-4 1999 ГОДА

Елена Топуридзе ИСКУССТВО КАК ЦЕННОСТЬ

Автор исходит из той точки зрения, что прекрасное и искусство в принципе идентичны, ибо эстетическое полностью осуществляет себя только в искусстве. Исследуется сущность и статус существования эстетической ценности, структура искусства, которая по мнению автора образуется тремя нераздельными ценностными системами (универсальной или формальной, индивидуальной и содержательной), его связь со свободой, стремление человека к самоутверждению, вопрос о специфике прекрасного в природе. (стр. 2).

Мариам Малагурадзе ДЛЯ НАУЧНО-ИДЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ

Однофункциональная архитектура веками проповедует идею своей функции (пирамиды, культовые сооружения, жилища...).

Предлагается повышение роли в достижений науки и техники при многофункциональной архитектуре, требующая поэтапного уточнения - изменения ряда своих функций, без изменения несущего остова и проповедуя идеи, общечеловеческого, регионального, национального или городского уровней.

Анализируются результаты конкурса многофункционального комплекса у площади Руставели в г. Тбилиси (стр. 16).

Тамара Хурошвили ГРУЗИНСКИЙ ФОРТЕПЬЯННЫЙ КОНЦЕРТ

В продолжении статьи, начатой в № 3—4 за 1998 г. прослеживается путь развития одного из основополагающих

жанров грузинского музыкального искусства — фортепьянной музыки, в частности фортепьянного концерта (стр. 25).

ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГИМНАЗИИ ИМ. ПАЛИАШВИЛИ — 60 ЛЕТ

Материал посвящается 60-летию со дня основания музыкальной гимназии им. З. Палиашвили, — «Десятилетке одаренных детей», юбилей которой отмечался недавно в торжественной обстановке (стр. 31).

Нато Зумбадзе ПАМЯТЬ

Статья посвящена памяти талантливого музыковеда-фольклориста, ученого, педагога, руководителя ансамбля «Мтиები» и детской студии «Амери-Имери» Эдиреша Гараканидзе, который прожил кратко, но очень содержательную, многогранную творческую жизнь (стр. 33).

Гванца Гвинджилия ТРАДИЦИИ ИССЛЕДОВАНИЯ СООТНОШЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ К РОМАНТИЗМУ В ГРУЗИНСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Грузинская национальная композиторская школа сформировалась в конце XIX и в первой четверти XX века в творениях З. Палиашвили и его современников: М. Баланчивадзе, Д. Аракишвили, Н. Сулханишвили, В. Долидзе. Грузинская новая профессиональная школа с начальных этапов зарождения оказалась под влиянием музыкального романтизма. Почву для формирования музыкального романтизма в



Грузии, создали романтические тенденции, которые перманентно встречаются в истории грузинской культуры.

Изучения генезиса грузинской национальной композиторской школы с точки зрения романтических тенденций является одним из интересных вопросов грузинского музыковедения (стр. 36).

Нана Кипиани

ИСКУССТВО РУЧНОЙ РОСПИСИ ТКАНИ

В статье дается анализ творчества молодой художницы И. Арсенишвили, которая всего два года назад начала свой самостоятельный путь в живописи и за этот короткий срок создала много интересных работ в области искусства ручной росписи ткани (батика) (стр. 44).

Натела Арвеладзе

К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ ФОРМ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ТЕАТРА

Изучение истории театра, новый подход к истории театра требует воспитания кадров ученых специалистов.

По этому принципиальное значение приобретает преобразование системы обучения, становление театроведа как ученого специалиста (стр. 50).

Гванца Грдзелидзе

«ОТЕЦ» СТРИНДБЕРГА В ТЕАТРЕ ИМ. МАРДЖАНИШВИЛИ

В статье, напечатанной под рубрикой «Мастерская молодого критика», подчеркивается художественно-смысловое содержание постановки пьесы Стриндберга режиссером Темуром Чхеидзе. Автор дает высокую оценку постановке, особо выделяет актера З. Кипишидзе в главной роли (стр. 55).

Ната Чавчавадзе

ВОСПОМИНАНИЕ

Автор статьи рассказывает о творческой жизни замечательного дириже-

ра и педагога, народного артиста Грузии, лауреата премии им. З. Палиашвили, кавалера ордена Чести, профессора Дидима Мирцхулава, имя которого тесно связано с Тбилиским Государственным академическим театром оперы и балета им. З. Палиашвили (стр. 60).

Нато Вацадзе

ХУДОЖНИК И СОВРЕМЕННОСТЬ

Автор статьи и анализирует творческие особенности художника Вахтанга Габуния, подчеркивает индивидуальность и философское мышление живописного видения художника. Статья напечатана под рубрикой «Мастерская молодого критика» (стр. 65).

ПРЕСТУПЛЕНИЯ В МИРЕ ИСКУССТВ

Печатается перевод фрагментов из книги «Преступления в мире искусств» из серии «Энциклопедия преступлений и катастроф» — конкретно из ее первой части «Кто самый злой и самый низкий вор?» — «Седобородый британский благодетель»... (стр. 72).

Мераб Гегия

СЛАВНЫЕ ПОИСКИ БЕЗЫМЯННОГО ПРИНЦА

В статье проанализирован новаторский спектакль 60-ых годов «Мудрость вымысла» и его значение в деле развития грузинского театра второй половины XX века (стр. 84).

Нодар Гурабанидзе

МИР ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛА

Печатается продолжение эссеистских зарисовок Н. Гурабанидзе, записанных автором в течении многих лет (стр. 96).

საქართველოს
საბჭოთაო კულტურის
მინისტროს
საგარეო კავშირების
დეპარტამენტი

Иоган Вольфганг Гете
ГРАЖДАНИН ГЕНЕРАЛ

Пьесу с немецкого перевел Георгий Джабашвили (стр. 101).

Зураб Кикаленишвили
МОИ ПЕРВЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ
ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Известный грузинский хореограф и балетмейстер Зураб Кикаленишвили знакомит читателя со своими первыми впечатлениями от поездок за рубежом (стр. 129).

Лали Церцвадзе
ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ
ТАЛАНТ

В статье широко обзревается взаимоотношения искусства и традиции, традиции и культуры, первоисточников традиции (обычай, религия, ритуал, время и др.) и новаторского художественного творчества (стр. 132).

Ираკлий Мchedlishvili
ТЕНДЕНЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-
ВРЕМЕННОГО УПОРЯДОЧЕНИЯ
В КИНЕМАТОГРАФЕ

Согласно Лессингу, форма в изобразительных искусствах неизбежно пространственна, так как зрительно предметы лучше всего представляются друг подле друга в единый момент времени. Применяя теорию Лессинга как метод

анализа к современной литературе, Д. Фрэнк приходит к выводу, что литература первой половины XX века в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме.

Метод пространственно - временного анализа можно применить и к кинематографу. Уже в первых зрелищных лентах можно проследить спонтанно заложенные принципы построения — «оживших картинок» или «ожившей драмы».

С приходом звука в кино акцент переходит к пространству, пластике кадра, мизансцене (внутрикадровый монтаж). А к 50—60-ым годам устанавливается «равновесие» между тенденциями пространственного и временного упорядочения.

К 90-ым годам нашего столетия человечество начинает жить в двойной оптике — обычной световой и электромагнитной («виртуальная реальность», «киберпространство»). Меняется пространственно-временная структура мира и изменяющееся мироощущение, предчувствие XXI века уже сейчас отражается в кинематографе (стр. 151).

Тамара Чахвашвили
ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО
ГЕРОЯ В НОВЕЙШЕМ
ГРУЗИНСКОМ КИНО

В статье молодого киноведа, напечатанной под рубрикой «Мастерская молодого критика», отражены текущие творческие процессы в грузинском кино. Высказано сожаление по поводу упрощения понятия героя. Труд премирован на республиканской научной конференции (стр. 166).

გადაეცა წარმოებას :9.04.99.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28.06.99.

ჭალაღლის ფორმატი 70X108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
სააღრიცხვო-სავაჭრომეტრო 18,9
შეკვეთა № 497. ტირაჟი 250.

შპსი « ლარი »

69/12

