

ISSN 0189-1807

ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

4-5-6 · 95

ინფორმაცია 76177

ხელოვნება

მურნალი ზამთრის
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

4-5-6—95

მურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მოადგილე
ლამარა ელიოზიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეობრაფია
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვინაძე

საქართველოს მურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1995

რედაქციის მისამართი: 880002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის
სამინისტროს მიერ № 0769

ნომერები:

თეატრი	ელენე თოფურაძე —	
	ალამინის კროზლიმა კართულ ფოლკლორში	2
	დარეჯან კიკნაველიძე —	
	„ზრან-კრი“ — „პატარა უფლისწულს“	23
	იან კოტი —	
	შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე	37
	პიტერ ბრუკი —	
	სამუაროსთან წილნაპარი შექსპირი	79
	ფი გროტოვსკი —	
	„ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“	82
მხატვრობა	გურამ ბათიაშვილი —	
	თავადი შირვაშიძე (პიესა)	144
	ჭუმბერ მალაღურაძე —	
	ნოვატორ შემოქმედთა რეალურად განთავისუფლება	
	სტიმულისათვის	29
	სამსონ ლეჟავა —	
	დრამატიზმგულიც, სახეივოც	118
	ნინო სამხარაძე —	
	ოთხმოცინაელთა ძიებანი	99
	ვლ. სტასოვი —	
ფრანსისკო გოია	112	
მუსიკა	ნინო ხატიაშვილი —	
	ბილა ბარტოკის კვარტეტები	47
	ლადო დონაძე —	
	ქართული სიმფონიური მუსიკა	131
	მზია ჭავჭავაძე —	
კამერული სიმღერის წამოწყობები საქართველოში	95	
კინო	პაატა იაქაშვილი —	
	კინემატოგრაფის ასი წელი და ქართული კინოცხოვრების	
	პარადოქსები	127
1995 წლის ნომრების საძიებელი	175	

ადამიანის პრობლემა ქართულ ფოლკლორში

(მითი ამირანზე და მითოსური ცნობიერება)

ელენე თოფურიკა

ეს სტატია პირველი ნაწილია იმ გამოკვლევისა, რომელმაც ქართული ფოლკლორის ყველა ჟანრი (ეპოსი, ზღაპარი, ლირიკა და ა. შ.) უნდა მოიცვას და ამის შედეგად შექმნას გარკვეული წარმოდგენა იმაზე, თუ როგორ წყდებოდა ჩვენს ხალხურ შემოქმედებაში ადამიანის პრობლემა, როგორ ესმოდათ ჩვენს წინაპრებს არსებობის საზრისი, როგორ ესახებოდათ მათ ადამიანის იდეალი. ვფიქრობ, რომ ამ პრობლემის გარკვევა, ამავე დროს, ქართული ხასიათის გარკვევაც იქნება, თუმცა „ეროვნული ხასიათი“ საკმაოდ ხელმოუხელთებელი რამ არის.

ბუნებრივია, რომ კვლევა ამირანის მითის ანალიზით უნდა დაიწყოს, ეს თქმულება ხომ უძველესი ქართული ეპოსია. მართალია, ამირანის მითმა შემდგომში ქრისტიანობის გავლენა განიცადა, ასე ვთქვათ — „გაქრისტიანდა“. მაგრამ ამ მითისათვის დამახასიათებელი „სიმბოლური ენის“ ნიშან-თვისებად შემოინახა და ძირითადი სიუჟეტუ-

რი ხაზიც. მითის ძველთაძველი სიმბოლიკა ამ გამოკვლევის საგანს არ წარმოადგენს, ის საკმაოდ კარგადაა გაანალიზებული ეთნოგრაფებისა და ისტორიკოსების მიერ. ჩემთვის საინტერესოა და მნიშვნელოვანიც ამირანის მითის ჩვენამდე მოღწეული ფორმა, რადგანაც ის მოგვითხრობს ქართველურ ეთნოსთა და შემდეგ მათ საფუძველზე შექმნილი ერის ხასიათის განვითარებაზე და მისი ხასიათის იმ ნიშნებზე, რომლებიც დღემდე ცოცხლობენ ქართველებში.

მითი ამირანზე თავისი შინაარსით საკმაოდ უცნაურია, მე ვიტყვოდი პარადოქსალური. მართლაც, ამირანი გმირთა გმირია, იგი გამოირჩევა არაჩვეულებრივი, ექსტრადინამიკური ვაჟაკობით, ამიტომ ხალხს ეამაყებოდა და ეამაყება დღესაც, რომ ის მისი შვილია; მაგრამ ამავე დროს ის ჰგმობს ამირანს, მეტიც, უარს ამბობს მის განთავისუფლებაზე, მისთვის ბოროტების ახსნაზე.



მითი ამირანზე იმ ეპოქას ეკუთვნის, როდესაც ადამიანებმა მითების შექმნა დაიწყეს. ეს ცივილიზაციის გარიჟრაჟის ეპოქა იყო. ზოგიერთი მეცნიერის (მაგ. ე. ტაილორი) აზრით მითმზეველი ადამიანები ჯერ კიდევ ველურ, ბარბაროსულ მდგომარეობაში იყვნენ. მიუხედავად ამისა სწორედ ამ პერიოდში ამოქმედდა მითოსური ცნობიერება და მასთან ერთად მხატვრული და პირველყოფილი რელიგიური ცნობიერებაც.

მე ვიტყვი, რომ ადამიანი როგორც ასეთი, ამ პერიოდში იწყებს თავის ისტორიას და ეს პერიოდი, მიუხედავად იმისა, რომ მას ველურს, ბარბაროსულს უწოდებენ, ქმნის საკმაოდ რთულ და ღრმა მნიშვნელობის მქონე კულტურას. ამ კულტურაში ვლინდება ამა თუ იმ ტომისა თუ ეთნოსის გონის უკვე გარკვეულად გამოხატული თვისებები და ისინი თავის მხრივ, განაპირობებენ მათ შთამომავალთა გონითობას.

მითოსურ და მხატვრულ ცნობიერებათა „სახლი“ ფანტაზიაა და ის, იდეალურად მაინც, წინ უსწრებს რაციონს. მრავალი მეცნიერის აზრით მითოსური ცნობიერება მხოლოდ პირველყოფილ ადამიანს ახასიათებდა და ის, როგორც ასეთი, დღეს არ არსებობს, დღევანდელი „მითების მჭედლები“ კი ქმნიან მითოლოგიებს და არა მითებს, სხვა სიტყვებით, თანამედროვე ხელოვანნი არსებული მითების ცნობიერი გადააზრებით ან ახალი მითოსური ფაბულების საფუძველზე თხზავენ თავიანთ მით-პარადიმებს:

ვფიქრობ, ეს ასე არ არის. მხატვრული ცნობიერების ვაცნობიერებელი მოქმედების პროცესში როგორც წესი, ჩაერთვება ხოლმე მითოსური ცნობიერებაც. მაგრამ ეს ჩართვა არაცნობიერად ხდება. საქმე ისაა, რომ მხატვრული ცნობიერება მჭიდრო და ორგანულ კავშირშია მითოსურ ცნობიერებასთან: ორივე „იკვებება“ ფსიქიკის არაცნობიერი სფეროს საგანძურით, ორივე „ჩაძირულია“ მასში თავისი ფესვებით. ამდენად, მითოსური ცნობიერება მხოლოდ

ოდ ახალი არ არის იმ თვალსაზრისით, რომ ის ახალ მითებს ქმნის; ის „ძველიც“ არის იმის გამო, რომ მას არაცნობიერის სფეროდან, ე. წ. „პოლქტიური მეხსიერებიდან“ დღის სინათლეზე ანუ ცნობიერებაში ამოაქვს მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილების გარკვეული მომენტები: ესენია ძველთაძველი წარმოდგენები, ჩვევები, ლტოლვები, ცრუ აზრები, ინსტინქტები და სხვა.

ე. ტაილორი თავის ცნობილ წიგნში „პირველყოფილი კულტურა“ («Первобытная культура», 1989, გვ. 32, 66, 67) წერს: განვითარებადი ცივილიზაციის გზაზე საგზაო ნიშანთა სახით მიმოფანტულია გარკვეული მნიშვნელობის შემცველი ნაშთები. ისინი დღესაც ცოცხლობენ ჩვენში როგორც ბარბაროსული აზრისა და ცხოვრების ძეგლები, და დღესაც იჩენენ ხოლმე თავს, თუმცა სახეშეცვლილი და უცნაური სახით (ცრუ აზრებში, ანდაზებში, ზღაპრებში, ჩვევებში და ა. შ.).

ამგვარად, მიუხედავად ტომის თუ ეთნოსის გონის განვითარებისა, მიუხედავად მისი სწრაფვისა ცხოვრების ზნეობრივი მოწესრიგებისაკენ და პროგრესისაკენ, მასში დროდადრო ის თვისებები მეორდება, რომლებიც არქაულ ეპოქაში მცხოვრებ ჩვენს წინაპრებს ახასიათებდათ.

თომას მანი, რომელიც იზიარებს აზრს პიროვნებისა და არაცნობიერი სტიქიის ორ განული და მჭიდრო კავშირის შესახებ, წერს, რომ „ადამიანების ინდივიდუალობის არცთუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი მხარე იმყოფება მითისათვის დამახასიათებელი კოლექტიური ყოფიერების დაუნაწევრებულობის ტყვეობაში“ ((Т. Манн, Сочин. т. 9 გვ. 187). დაახლოებით იგივეს მანი ათქმევინებს იოსებს რომანში „იოსები და მისი ძმები“: თქმულებაში მოცემული ნიმუში უფსკრულიდან ამოდის... და წარმოადგენს იმას, რაც ჩვენ ვაკავშირებთ“. იმის გამო, რომ მანი ცდილობს შეძლებისდაგვარად მოუპოვოს პიროვნებას დამოუკიდებლობა არაცნობიერისაგან, ის განაგრძობს: მაგრამ „მე“



ეკუთვნის გონს და ის თავისუფალია; სიცოცხლე კი მხოლოდ მაშინ არის ზნეობრივად მოწესრიგებული, როდესაც უფსკრულის დამაკავშირებელ ნიშნებს ის ავსებს „მეს“ ღვთაებრივი თავისუფლებით.

მითოსური ცნობიერების „მოქმედება“ დაკავშირებულია არქეტიპების ცნებასთან, რომელიც მეცნიერებაში იუნგმა შემოიტანა. არქეტიპები ის თავისებური სქემებია, ანუ ის პირველსახეებია, რომელთა უწყვეტ პროეცირებას ახდენს კოლექტიური არაცნობიერი. ისინი აპრიორულად აფორმებენ ადამიანის წარმოდგენებს. პრინციპში მათ ფორმალური ხასიათი აქვთ, შინაარსს კი იძენენ მაშინ, როდესაც (ცნობიერებაში შეღწევისას) ცნობიერი გამოცდილების მასალით ივსებიან. მაგრამ მიუხედავად არქეტიპების ფორმალურობისა და უშინაარსობისა, მათ, იუნგის აზრით, თანსდევთ ცოცხალი ემოციური ტონები და ჩაგოებისა და გატაცების უნარი აქვთ.

როგორი დამოკიდებულება აქვს უნდა გვქონდეს ფსიქოანალიზისადმი, ბევრი მისი დებულება უდავო ჭეშმარიტების შემცველია. მაგალითად ის, რომ ფსიქიკა ირაციონალური მთლიანობა არის, რომ ის მრავალი ფენისაგან შედგება, რომლებშიც მუდამ მიმდინარეობენ სხვადასხვა პროცესები, რომ ძველ ხალხთა გამოცდილება არაცნობიერის მეშვეობით გადაეცემა მომდევნო თაობებს; რომ არაცნობიერი ზემოქმედებს ცნობიერებაზე და თავისებურად ცხადდება მასში; რომ არაცნობიერმა შემოინახა არქაული, ანუ „სიმბოლური ენა“, რომელიც მითებში და ზელოვნებაში ვლინდება; რომ არქეტიპები გადამწყვეტ როლს თამაშობენ შემოქმედებისა და მითების შექმნის პროცესში, რასაც ცხადყოფს მთელი მსოფლიოს მითებში თუნდაც მთარული სიუჟეტების არსებობა; რომ „არაცნობიერის უსასრულობა“, რომელიც „აქვბავს“ ზელოვნებას და მითს, რაზედაც ჯერ კიდევ შელინგი ლაპარაკობდა, აპირობებს ზელოვნების ნაწარმოებისა და მითის გაკების თუ ინტერპრეტაციის უსასრულო რაოდენობას და რომ მწე-

ლია მტკიცება თუ რის თქმა სურდათ თვით მათ შემქმნელებს.

არქეტიპის ყველაზე ნათლად გამოთქმული განმარტება, ალბათ თ. მანს ეკუთვნის, რადგანაც იუნგის დიდ შემოქმედებით შემკვიდრობაში, ზოგჯერ გვხვდება მისი ბუნდოვანი ან ორაზროვანი გადმოცემა. თ. მანი წერს: „ტიპიურში ყოველთვის ძალიან ბევრია მითიური იმ აზრით, რომ ტიპიური, როგორც ყოველი მითი—არის დასაბამითი ნიშუმი, სიცოცხლის დასაბამითი ფორმა, დროის გარე არსებული სქემა, ძველთაგან მოცემული ფორმულა; მასში მოქცეულია სიცოცხლე, რომელიც თავის თავს აცნობიერებს და ბუნდოვნად ისწრაფვის კვლავ მოიპოვოს მისთვის ოდესღაც წინასწარმოხაზული ნიშნები“ (ციტ. ნაწ. გვ. 175).

აქვე იუნგის მიერ მოცემული ფსიქიკის სქემაში მინდა მოვიხსენიო კიდევ ერთი ფენა. ეს არის ე. წ. „ჩრდილი“; ჩრდილი ფაქტურად განდევნილი, უმეტეს შემთხვევაში არასრულფასოვანი და ბოროტმოქმედი პიროვნებაა, რომელიც თავისი ბოლო ტოტებით ცხოველურ წინაპართა სამყაროს აღწევს და ამდენად მოიცავს არაცნობიერის მთელ ისტორიულ ასპექტს. უფრო ქვემოთ იუნგი ზოგჯერ ათავსებს „ცხოველადამიანს“ (Tiermensch) — ეს სფერო უკვე წმინდა ცხოველური ინსტინქტების სამყაროს წარმოადგენს.

ამგვარად, მითი და ზელოვნება ორგანულად დაკავშირებულია არქეტიპებთან, რადგანაც დასაბამით აპრიორულ ფორმებთან, რომლებიც შინაარსით ცნობიერებაში ივსებიან. მაგრამ მითისა და ზელოვნების შინაარსი მოდის არაცნობიერის სხვადასხვა ფენებიდანაც, ესაა ტომის, ეთნოსის, ერის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება, რომელიც კოლექტიურ მესხიერებაშია მიმოფანტული და დროდადრო ცნობიერებაში ამოტივტივდება ხოლმე. ესაა „ჩრდილი“ თავისი არასრულფასოვნებითა და სიმბოროტით (მე ვიტყვოდი, ადამიანში არსებული ბოროტი საწყისი, რომელიც მეტნაკლებად უთირისპირდება მორალურ



ცნობიერებას) დაბოლოს, წმინდა ცხოველური ინსტიტუტების სფერო.

განსხვავება განვითარების დაბალ და უფრო მაღლა მდგომ ეთნოსებს შორის შემდეგშია: პირველ შემთხვევაში პრინციპში ყოველივეს გაცნობიერება მითოსური ცნობიერებით ხდება, ხოლო მეორეში — იწყება ცნობიერების დიფერენციაცია. ხდება რელიგიური, მხატვრული, მორალური და ა. შ. ცნობიერებათა გამოცალკეება, ხოლო მითოსური ცნობიერება თითქოს უჩინარდება. მაგრამ სინამდვილეში ის განაგრძობს მოქმედებას, არა მარტო ხელოვნებაში (ან მასთან მჭიდრო კავშირში) არამედ დამოუკიდებლადაც, მაგ. სოციალური თუ პოლიტიკური ფსიქოლოგიის სფეროში. ცნობილია, რომ მითი და მასა ერთმანეთისაგან განუყოფელია, რომ მითს შეუძლია დაიმორჩილოს მასა, განსაკუთრებით კი იქ, სადაც, როგორც ამობენ, ძირითად ჯგუფური ცნობიერება გაბატონდება ხოლმე. ამითაა პირობადებული პოპულისტური მითების სიცოცხლისუნარიანობა.

პოპულისტურ მითში ადამიანი ეთავიანება იმ ძალას, რომელთანაც ის აიკნება თავის თავს. ეს გაიგივება ადამიანში ბადებს ამ ძალის თანამოზიარეობის შეგრძნებას, რომელიც სიამაყისა და მომავალი წარმატების გრძნობას წარმოშობს. მითი ხსნის პირადი პასუხისმგებლობის განცდას და ქმნის აზროვნებისა და ქცევის სტანდარტულ ნიმუშებს.

ყოველი მითის, მათ შორის ტოტალიტარული მითის შექმნის პროცესში უნდა განვასხვაოთ ორი მხარე. ერთი მხრივ, რაღაც ძალა, ამ შემთხვევაში ადამიანი-ლიდერი, რომელიც არსებულ სიტუაციას ზუსტ ალღოს უღებს, მეორე მხრივ, ის ვინც ამ ლიდერს აღიარებს. ამ უკანასკნელში მიმდინარეობს ორნაირი ფსიქოლოგიური პროცესი: ეს ადამიანები ლიდერის შერაცხვისას ანხორციელებენ საკუთარი არსის პროექციას მასზე და აიგივებენ მასთან თავის თავს. ასეთ შემთხვევაში ლიდერი ისეთივეა როგორც ყველა სხვა და ამავე

დროს იგი მაინც „სხვად“ რჩება, მათგან გამორჩეულია.

ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ლიდერთან თუ რაიმე სხვა ძალასთან (მაგ. ტექნიკის ფეტიშიზაცია) გაიგივება პირველყოფილ ადამიანთა ცნობიერების ნიშან-თვისებას წარმოადგენს და მომდევნო პერიოდებში მისი „ნაშთის“ სახით ამოტივტივდება ხოლმე ჩვენს ცნობიერებაშიც.

პირველყოფილი ადამიანი ვერ ანსხვავებს ბუნებრივსა და ზებუნებრივს. ეს მითს რელიგიისაგან განასხვავებს, სადაც ბუნებრივი უკვე უპირისპირდება ზებუნებრივს, იმქვეყნიურს. ამიტომ პირველყოფილ ადამიანში მაგიური რიტუალი და რეალური ქცევა შერწყმულია. მაგ. ახალი გვინეის მკვიდრი იმისათვის, რომ მოაპოვოს გამარჯვება სიყვარულში აიგივებს თავს მთვარესთან (მარაისთან), რომელიც თვალწარმტაცი სილამაზის მამაკაცად წარმოუდგენია და ამბობს: „მე ვარ მარაი და დავეუფლები ქალს“.

აზროვნების ამ წყობას თომას მანმა მითოლოგიური გაიგივება უწოდა და მასში უძველესი ცნობიერების დამახასიათებელ ნიშანს ხედავდა. ამის მაგალითად გერმანელ მწერალს მოყავს ნაპოლეონი, რომელიც წუხდა, რომ თანამედროვე აზროვნება არ აძლევს მას საშუალებას ალექსანდრე მაკედონელის მსგავსად თავი იუპიტერ-ამონის შვილად გამოაცხადოს. მაგრამ, განაგრძობს მანი, არავითარი ეჭვის შეტანა არ შეიძლება იმაში, რომ აღმოსავლეთში ლაშქრობის დროს ის მითოლოგიურად აიგივებდა თავის თავს ალექსანდრე მაკედონელთან მაინც. როდესაც ნაპოლეონი დასავლეთისაკენ შემობრუნდა, მან განაცხადა: „მე — კარლოს დიდი ვარ“ მან არ თქვა — „მე მას ვგვარ“, ან „ჩვენი ბედი ანალოგიურია“, ან „მე მის მსგავსად...“ არამედ — „მე ვარ ის“. სწორედ ასეთია, მანის აზრით, მითის ფორმულა, ამდენად კი სიცოცხლე მითში — „მარადიული განმეორება“ (Thomas Mann, *Gesam Werke*, B. Bd. X, s. 517)



აღნიშნული გაიგივების ფენომენს უკვე ცნობიერად მიმართავენ თავის შემოქმედებაში ის მწერლები, რომლებმაც ფსიქოანალიზის კონცეფციის გავლენა განიცადეს, ასეთია, მაგალითად, ამერიკელი დრამატურგი იუჯინ ო'ნილი („გლოვა უხდება ელექტრას“, „ბანჯკვლიანი მაიმუნი“ და სხვ.)

როგორც ზემოთ ვთქვით, მითოსური და მხატვრული ცნობიერება ერთმანეთთან მჭიდრო, ორგანულ კავშირში მოქმედებენ. მათი ერთობლივი მოქმედება ზოგჯერ არაცნობიერია, ზოგჯერ კი ცნობიერად მიმართული. ამიტომ, ჩემი აზრით, მათი მსგავსება უფრო მნიშვნელოვანია (განსაკუთრებით ხელოვნებისათვის) ვიდრე განსხვავება.

ძირითადად რაც მათ აერთიანებს და ანათესავებს შემდეგია: ორივე მხატვრული სახეებით „აზროვნებს“; ორივე ორგანულად დაკავშირებულია არაცნობიერის უღრმეს ფენებთან, იმ ფენებთან, სადაც მოქმედებენ არქეტიპები, სადაც ბუდობს კოლექტიური მეხსიერება, ადამიანის ბოროტი საწყისი და ძველთაძველ ინსტინქტთა სამეფო; ერთი და მეორეც ქმნის პარადიგმებს, რომლებშიც ცხადდება ადამიანის, ეთნოსის, ერისა და მთელი კაცობრიობის არსებობის მოდელი, ამიტომ მითიც და ხელოვნებაც გვთავაზობენ ცხოვრების მარადიული განმეორების სურათს და ამავე დროს თავისებური წინასწარმეტყველების უნარს ფლობენ.

თითოეული ეთნოსისა თუ ერის მითი და ხელოვნება ამა თუ იმ ხალხის ინდივიდუალური და ამავე დროს მთელი კაცობრიობის ნიშან-თვისებათა მატარებელია. ეს გასაკებიცაა, რადგანაც ცნობიერი და არაცნობიერი თავისი სტრუქტურით საერთოა ხალხთა მთელი მოდემისათვის. ეს გარემოება ხსნის აგრეთვე ე. წ. მოარული სიუჟეტების არსებობას მითებში, ზღაპრებში და ა. შ.

კიდევ ერთხელ უნდა აღვნიშნო, რომ პრობლემა, თუ როგორია მოცემული ეთნოსისა თუ ერის ინდივიდუალური ე.

განუმეორებელი თვისებები — ძალიან ზედ რთული პრობლემაა. ჩვენ შეგვიძლია ჩამოვთვალოთ ერთი რომელიმე ხალხის მთელი რიგი თვისებები, მაგრამ ამ თვისებებს შემდეგ ნებისმიერ ხალხში აღმოვაჩენთ. ასეთია, მაგალითად, ვაჟაკობა, თავისუფლების სიყვარული, სიამაყე, თვალთმაქცობა, ეშმაკობა და ა. შ.

ვფიქრობ, რომ ეროვნული თვისებების დადგენა რაციოს ენით თითქმის შეუძლებელია. ისინი ინტუიტიურად იწვდომებიან ფანტაზიის ნაშრომდარის — მითებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა საფუძველზე; ეროვნული თვისებები ვლინდება აგრეთვე პლასტიკაში, ტემპერამენტში, იუმორის თავისებურებაში, მაგრამ ამის აღქმისათვისაც ინტუციას საჭირო. გარდა ამისა, თუ მხედველობაში გვაქვს ლიტერატურა, აქ უდიდეს როლს თვით ენა თამაშობს, რადგანაც მის ლექსიკაში, მეტაფორებში, ხატოვან გამოთქმებში, მასში ჩაქსოვულ სიმბოლურ მნიშვნელობებში იხსნება ის, რაც ამ ენის გარეშე დაფარული, გაუხსნელი დარჩება.

ამგვარად, მითოსური ცნობიერება მუდამ მოქმედებს: ერთი მხრივ, პოპულისტური მითების შექმნის სახით, მეორე მხრივ შემოქმედებაში, აქ კი მისი მოქმედება ერთდროულად ცნობიერიცაა და არაცნობიერიც. თუ ჩვენ მხედველობაში ვიქონიებთ XIX და XX საუკუნის საქართველოს, აქ მითების მთხვევლთა შორის (გაცნობიერებული იყო ეს მათ მიერ თუ არა), უნდა დავასახელოთ პირველყოლისა აკაკი წერეთელი, ვაჟაფშაველა, ფიროსმანი, გრიგოლ რობაქიძე და ოთარ ჭილაძე. არსებობს მრავალი მაგალითი თეატრალურ ხელოვნებაშიც.

რობაქიძე მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მუშაობდა მითის პრობლემაზე, რადგანაც სრულიად სამართლიანად თვლიდა, რომ მითში ცხადდება ეროვნული გონის განუმეორებელ ინდივიდუალობა. ამიტომ გარდა მითების ქმნისა მხატვრულ ნაწარ-

მოგბთა სახით, მან არაერთი სტატია თუ ესე უძღვნა საკუთრივ მითის საკითხებს. რობაქიძის შემოქმედებაში ჩანს ფსიქონალიზის საკმაოდ ძლიერია გავლენა. ის კარგად იცნობდა იუნგის მიერ შემოთავაზებულ ფსიქიკის სტრუქტურას, ეს ჩანს თუნდც იმაში, რომ ის არქეტიპებს იხსენიებს და ადამიანის ფსიქიკის ყველაზე ქვედა ფენას — ინსტიქტების სფეროდ მიიჩნევს, რომელიც როგორც ასეთი დაკავშირებულია ცხოველთა სამყაროსთან.

უძველესი ადამიანის ცხოვრებაში, წერს რობაქიძე, დომინანტურ როლს ინსტიქტები თამაშობენ. ინსტიქტთა მოქმედება დროთა განმავლობაში სუსტდება, მაგრამ მთლიანად არ ქრება. როგორც მოცემული ეთნოსის (და კაცობრიობის) ცხოვრებისეული გამოცდილება, ის კოლექტიურ მეხსიერებაში ილექება. ამდენად, მასში ილექება არა მარტო სულიერი, არამედ „ცხოველური“, „სხეულებრივი“ მომენტების მრავალგვარობაც, რომელიც ველურ თუ პრემიტიულ ადამიანს ახასიათებდა.

ცხოველში ინსტიქტები არ წარმოადგენენ ბოროტ საწყისს, მასში ისინი ნორმალურ, მისთვის აუცილებელ მომენტებად გვევლინებიან, ადამიანში კი ისინი რუდიმენტულ, ანუ დამორჩილებულ ძალად გვესახებიან. პრინციპში ადამიანში ინსტიქტი ნებას ემორჩილება, მაგრამ გარკვეულ შემთხვევაში ის უფრო ძლიერი შეიძლება აღმოჩნდეს ვიდრე ნება და არ დაემორჩილოს მას. ამგვარი სიტუაციებიდან ყველაზე რთული სიტუაცია ისაა, როდესაც ინსტიქტი უკავშირდება ადამიანის ბოროტ საწყისს და ამით „იადვილებს“ საქმეს.

სტალინის ერთ-ერთმა თანამშრომელმა სთქვა, რომ მას „წინაისტორიულა ხვლიკის თავი“ აქვსო, რობაქიძე კი ამბობს, რომ სტალინს რეპტილიის ყნოსვა, ალღო ჰქონდა, ხოლო მისი ნაყვავილარი სახე თითქოსდა ხაზს უსვამდა ამ „წინაისტორიულობას“, ამგვარად, მისი აზრით, სტალინის ფენომენი ამტკიცებს, რომ ადამიანში ფსიქიკის უღრ-

მესი სფეროდან შეიძლება „ამოტივტივდეს“ როგორც სულიერი, ისევე „სხეულებრივი“, „ცხოველური“ ნიშან-თვისებანიც.

სტალინის ამ რეპტილიური „წინაისტორიულობით“ რობაქიძე ხსნის მასში დაბადებულ სიძულვილს სამყაროს ორგანული მრავალსახეობისადმი, ნიჭილი-ზმისადმი მიდრეკილებას, სიცოცხლის სიძულვილს და შიშს, თითქოსდა ყველგან ჩასაფრებული მტრების მიმართ. „წინაისტორიულობის“ მძლავრი ნაშთი, დაუშრეტელი ცხოველური ინსტიქტების სახით, სტალინში რაციოს კვებავდა. რაციოსა და ინსტიქტების გაერთიანება, უკანასკნელთა დომინირებით, სტალინში უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე ლენინში, თუმცა ის მისგან მოტეხილ „ნამსხვრევს“ წარმოადგენდა.

ინსტიქტისა და რაციოს ამგვარ კავშირს რობაქიძე საერთოდ თანამედროვე, ღმერთდაკარგული, ლოგოსდაკარგული ადამიანის დამახასიათებელ თვისებად თვლის; მაგრამ განსაკუთრებით ის ნიშანდობლივია ბოლშევიზმისათვის, რადგანაც ევროპამ და ამერიკამ დაკარგეს კავშირი სიცოცხლის უმდაბლეს ფენებთან (მიწასთან, ფესვებთან, მოგონებებთან, ინსტიქტებთან), ბოლშევიკებში კი ისინი დაუშრეტელნი აღმოჩნდნენ.

სწორედ ცხოველური ინსტიქტების დომინანტობამ რაციოზე გადამწვევტი როლი ითამაშა სტალინის გამარჯვებაში. არამითოლოგიურ ეპოქაში, წერს რობაქიძე, ყოფილ რუსულ იმპერიაში ჩნდება ადამიანი, რომელიც გაუგონარ ტოტემისტურ ძალას ფლობს. ადრეულ ეპოქებში ტომის წინამძღვარში ხდებოდა მთელი გვარის ძალის კონცენტრაცია. ანალოგიურად სტალინში აკუმულირებული აღმოჩნდა პროლეტარიატის ენერჯია. ის იყო რევოლუციურ ძალთა გამტარი არსება, მაგრამ არ იყო ადამიანი.

რობაქიძე ანსხვავებს ბოროტების, სიძულვილის ორ დემონს — არიმანს და ლიუციფერს, მათ ბრძოლაში კი ყოველთვის არიმანი იმარჯვებდა. ამიტომ



სტალინმა კიდევაც სძლია ტროცკის. სხვა თანამებრძოლთა დამარცხება კი უკვე სიძნელეს აღარ წარმოადგენდა.

მიუხედავად იმისა, რომ სტალინის რობაქიძისეული დახასიათება გარკვეულწილად მითია, მასში არსებითად, როგორც ყოველ მითში, ბევრი სიმართლეა. რაც მთავარია კი ჩემს თემასთან დაკავშირებით — შემდეგია: არამითოლოგიურ ეპოქებში მცხოვრებ ადამიანებში იბადებიან ხოლმე ისეთებიც, რომლებიც წინაისტორიული თვისებებით არიან დაჯილდოებულნი, რაც საფუძველს უქმნის მითების სტიქიურ თხზვას და თანაც იმგვარი ადამიანების გაჩენას, რომლებიც ცხოველური ინსტინქტებით სულდგმულობენ, რაც მათ ადამიანურ თვისებებისაგან დაცლილ არსებებად ხდის. ისინი არც ადამიანები არიან და არც ცხოველები. ამგვარი მითთხზვა, მაგალითად, არის „ბელადის“, „წინამძღოლის“ — კერძოდ, მითად ქცევა. ახალმოვლენიდ ფარაონის დაბალზამირებულ მითს, რობაქიძის თქმით, ბოლშევიკების ბელადიც წარმოადგენდა.

რობაქიძისეულ დახასიათებაში სტალინი ბოლშევიზმის ყველა უარყოფითი „წინაისტორიული“ თვისებების მატარებელი არის, მაგრამ ის უფრო ზოგადსაკაცობრიო ბოროტების განსახიერებად წარმოგვიდგება, ვიდრე წმინდა ქართულ მოვლენად, გავიხსენოთ თუნდაც ჰიტლერი.

წერილში თამარ მეფეზე რობაქიძე უკვე ასახელებს სწორედ ქართველთა ხასიათის უარყოფით თვისებებს. მათ პირველშობილ ცოდვად ის „ავ ზნეს — სიფიცხეს“ და „გონების სიჯიუტეს“ მიიჩნევს. ამ პირველშობილი ცოდვით გაპირობებული უნდობლობა და მტრობა კი — ისტორიულად ღუპავდა ხოლმე საქართველოს.

ამ ზნის მქონე უამრავ ქართველს რობაქიძე უპირისპირებს თამარ მეფის ხასიათს, რომელსაც არ ჰქონია არც ზემოაღნიშნული ორი და არც სხვა რომელიმე ცოდვა, მაგალითად, გვირგვინის, ე. ი. ძალაუფლების მოპოვების, გარეშე

მტრზე გამარჯვების, ოქროს დაგროვების წყურვილი და ა. შ.

თამარი უსაზღვროდ კეთილი და სათნო ადამიანი იყო. ისტორიკოსის სიტყვებით, მან მშვიდად დაძლია თავის თავში სიფიცხე და გონების სიჯიუტე და ამის გამო შეძლო ექცია საქართველო მთლიან ორგანიზმად და შეენარჩუნებინა სამეფოს ერთიანობა, ყველა შეერიგებინა და ყველასათვის მშვიდობა დაედგინა.

ამიტომ იყო, რომ თამარ მეფე, რობაქიძის აზრით, ქართველებისათვის ლეგენდარულ (მე ვიტყვოდი — მითიურ) პიროვნებად იქცა. მის გვერდით იწრილებიან ისეთი სახელებიც კი, როგორცაა დავით აღმაშენებელი ან გიორგი III. მითი არ შექმნილა რუსთაველზედაც, რომელიც საქართველოს მგზნებარე გონი არის. თამარი კი ქართული გონის მართლმადიდებელი ნერვა; მისი სახელი ადრეაღებდა სახალხო ისტორიის გათიშულ ხაზებს, ის ქვაზე გამოკვეთილი იეროგლიფი კი არ არის, ამბობს რობაქიძე, არამედ იეროგლიფია, რომელიც მოხაზულია ქართული სულის ნერვით და მისი საფლავი — ქართველის გულია.

რეგორც ვხედავთ, მითები თავის თავში შეიცავენ ეთნოსის თუ ერის როგორც დადებით ისე უარყოფით თვისებებს. მითის პარადიგმულობა კი, ანუ მისი არსებობის მოდელად მიჩნევა, მთქმნელი ხალხის მსოფლადქმის პოზიციაში ცხადდება. ეს პოზიცია გვეუბნება იმაზე თუ რა შედის, მაგრამ არ უნდა შედიოდეს, სხვა სიტყვებით — რა არის დასაძლევნი იმაში, რასაც არსებობის მოდელი გვთავაზობს. ამიტომ მითის პარადიგმულობა არა მარტო გვეუბნება იმის შესახებ — თუ რა იყო, რა არის და რა იქნება —, არამედ მიგვიითმებს იმაზე, რაც შეძლებისდაგვარად უნდა დაძლეულ იქნას. ამაშია მითის სიბრძნე და, თუ გნებავთ, მაღალი ზნეობრიობა.

ამავე დროს უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ საუკუნეების მანძილზე მითები გარკვეულ ცვლილებასაც განიცდიან, მათ



არქაულ შინაარსს მეტნაკლებად სიუჟეტური და აზრობრივი შრეები ემატებოდა. ამ თვალსაზრისით ბევრ ჩვენთვის ცნობილ მითს შეიძლება პირობითად „შერეული“ მითი ვუწოდოთ. ამგვარ მითებს ყველგან ვხვდავთ, ცხადია — საქართველოშიც. მეცნიერნი წარმატებით იკვლევენ მითების ძველთაძველი შრეების სიმბოლური ენის საზღრისს, მაგრამ ამ უკანასკნელის დადგენა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მთლიანად გავრცელდეს მითის იმ შინაარსზე, რომელიც მან მისი გადააზრების შედეგად მიიღო.

ზემოთქმული, ჩემი აზრით, საფუძვლად უნდა დაედოს ამირანზე მითის ანალიზსაც, რადგანაც ეს მითი შერეული მითის კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს. ამირანის ანალიზის შემდეგ შეძლებისდაგვარად ვეცდები გამოვაყვლინო ის კავშირი, რომელიც, ჩემი აზრით, არსებობს ამირანის მითისა და თანამედროვე ქართველი მითმთხვეული შემოქმედის ო. ჭილაძის რომანს „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ — შორის, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ორ მითს შორის უნდა აღსდგეს დიდწილად გათიშული, მაგრამ არსებული გამაერთიანებელი ხაზები.

მხედველობაში მაქვს ის გარემოება, რომ ამირანის მითი XIX საუკუნის დასასრულ პერიოდში ახლებურად იყო გააზრებული (აკაკი წერეთელი, ვაჟა ფშაველა). ამის შედეგად ამირანმა ახალი შეფასება მიიღო. მაგრამ ხალხურ ფოლკლორში დარჩა „ძველი“ ამირანიც თავისი საზრისითა და სიმართლით. სწორედ ეს ძველი ამირანი დგას ქართული გონის განვითარების დასაწყისში, იმ ხაზის დასაწყისში, რომელიც დღევანდლამდე მოდის, თუმცა მისი გარკვეული მონაკვეთები ერთმანეთისაგან მოწყვეტილია. რაც შეეხება ო. ჭილაძის ზემოაღნიშნულ რომანს, ის თავისებურად ასრულებს იმ ხაზს, რომელიც ამირანიანთ იწყება და გარკვეული თვალსაზრისით მისით მთავრდება. რომანის ავტორი ნებით თუ უნებლიეთ (არაცნობიერად) — ნაწარმოების

გარკვეულ ასპექტში, კერძოდ, ქართული ხასიათის გახსნაში და მის შეფხვებაში ეხმიანება თქმულებას ამირანზე. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ აღნიშნულ ხაზზე დგას ილიას შემოქმედებაც, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს „ბედნიერი ერი“ და „რა ვაკეთეთ? რას ვშვრებოდით?“

ამირანის მითს ქართულ ფოლკლორში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. მისი მნიშვნელობა ნათელია თუნდაც იმ ფაქტთან, რომ ეს მითი გავრცელებული იყო საქართველოს მრავალ კუთხეში და ამასთანავე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. უკვე XII საუკუნეში ის ლიტერატურული გადაამუშავების ობიექტად იქცა.

ამირანის მითი ჩვენი ფოლკლორის უძველესი ძეგლია. ცხადია, ქრისტეს სახე მასში ქრისტიანობის ეპოქაში გაჩნდა, ხოლო თუ რა ეპილოგი ჰქონდა მას წარმართულ ეპოქაში, უცნობია. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მითი ამირანზე საინტერესოა მისი გარკვეული მსგავსებით პრომეთეს მითთან. გარდა ამისა უნდა გვახსოვდეს, რომ თქმულება ამირანზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართული სანადირო სიმღერების უძველეს ციკლებთან, ანუ სანადირო მითებთან (E. Virsaladze, *Грузинский охотничий миф и поэзия*, М., 1976).

მე არ შევეხები იმას თუ სად გაჩნდა პირველად მითი, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი ამირან-პრომეთეს მითს უწოდებს. ჩემი განხილვის საგანს წარმოადგენს ვერსიები, რომლებიც ამჟამად გავაჩნია. სწორედ ამ ვერსიების ანალიზმა უნდა გაარკვიოს თუ როგორი იყო ძველი ქართველების არსებობის მოდელი, რა ეამაყებოდნენ მათ და რას თვლიდნენ დასავლობად.

ე. ვირსალაძე თქმულებას ამირანზე პირობითად ჰყოფს სამ ციკლად, ესენია: ამირანის დაბადება, მისი საგმირო საქმენი და დასჯა. პირველი ციკლის ვარიანტების მიხედვით ამირანი უფრო ხშირად წარმოდგენილია ცხოველთა ქაღმერთისა და მონადირის შვილად.



თქმულების ზოგიერთ სხვა ვერსიაში ამირანის მამის ვინაობა საერთოდ უცნობია, ზოგიერთში კი — ამირანი, ქალღმერთის შეყვარებულია (ციტ. შხ. გვ. 109).

განვიხილოთ ამირანზე თქმულების ფშავური, ქართლური, რაჭული და სვანური ვერსიები.

ფშავურ ვერსიაში (ამბავი ბადრისა, უსიპისა და ამირანისა) ერთ კაცს სახელად სულკალმახს სამი ვაჟი ჰყავდა: ბადრი, უსიპი და ამირანი. დედას დარეჯანს განსაკუთრებულად უყვარდა უმცროსი ვაჟი — ამირანი, რის გამოც მას დარეჯანის საკუთარ ძეს ეძახდნენ. ამირანის ნათლობის დღეს სტუმრად გზახად ჩაცმული ქრისტე მოვიდა და სულკალმახს სთხოვა შენი შვილი მონათვლინეო. ქრისტემ ამირანს დაანათლა დაქანებული ზეავის შეუდრეკლობა, თორმეტუღელა ხარ-კამეჩის ღონე და მგლის მუხლი, ბაღლობაში სიბეჩავე, ვაჟკაცობაში — ომი და ჭირსახდელი.

მამისა და დედის სიკვდილის შემდეგ ძმებს მართლაც ბევრი უბედურება გადახდათ. ამირანი რომ გაიზარდა, არაჩვეულებრივად ღონიერი ვაჟკაცი დადგა, დაემსგავსა სააფროდ გამზადებულ ღრუბელს. ვახშმად მას სამი კამეჩიც არ ჰყოფნიდა. მისი ძმები კი ძალიან ლამაზები იყვნენ. ბადრი — ლამაზ ქალს, ხოლო უსიპი — ბროლის ციხეს ჰგავდა.

ქართლურ ვერსიაში (ამირან დარუჯანაშვილი) — სულკალმახი, ბადრი და უსიპი ძმები არიან, რომელთა გვარია დარუჯანაშვილი. უსიპი გამოირჩეოდა თავისი მჭკვერე ხმით. რომ დაიყვირებდა, მისი ხმით დამფრთხალ დევებს ძღვენი მოჰქონდათ. დაყვირების დროს უსიპი რკინის ქუდს იხურავდა, რათა თავი არ გასკდომოდა.

ერთხელ ნადირობის დროს უსიპმა მთიან ადგილას კოშკი ნახა, რომელშიც მზეთუნახავი ქალი იჯდა. მან დღე დაღამე დაჰყო ამ ქალთან. წასვლისას მისცა აღმასის ბეჭედი და დაბარა: თუ ქალი მოგეცეს, ეს ბეჭედი მისი იყოს, თუ ვაჟი, ის თავად დაირჩენს თავის

თავს, მე კი სამ დღეში მოვეკვდები ასეც მოხდა.

ქალს ვაჟი მიეცა, მას მუცლიდან მოკლე ხმალი დაჰყვა. ბავშვი უფალმა მონათლა და სახელად ამირანი უწოდა. ათი წლისას, ამირანს უკვე ომის გადახდა შეეძლო. გაიგო რა, რომ მისი ბიძები დევებს დაუნაგრაათ, ამოჟლიტა დევები და მამის ქუდიც დაიხურა.

რაჭულ ვერსიაში (ამირანის ლექსი) მიუვალ კლდეზე მცხოვრებ მზეთუნახავ ქალთან ასვლა მოახერხა ერთმა ოქრომჭედელმა და აიძულა ქალი დანებებოდა მას. ოქრომჭედელი დილით ნადირობდა, ღამით კი ქალთან ადიოდა. მზეთუნახავს იგი თავისი გრძელი თმით აპყავდა.

ცოლმა, რომ გაიგო ქმრის დაღატი, კაცს იძულებით ოქროს მაკრატელი გამოაჭდევინა და მის სატრფოს თმა მოაჭრა. სიკვდილის წინ მზეთუნახავმა დააბარა შეყვარებულს: როცა მოვეკვები, მუცელი გამიპე და ვაჟი ამოიყვანე. ის წელს ზევით ოქროს, ხოლო წელს ქვეით ვერცხლია, შუბლზე კი ეწერება სახელი ამირანობა. გამოუჭედე მას ოქროს აკვანი და ბატონ იამანის წყაროზე მიიტანეო, ის კარგად გაზრდისო. ოქრომჭედელმა დანაბარები შეასრულა.

იამანმა ამირანი თავის შვილებთან უსიპთან და ბადრისთან ერთად გაზარდა. მაგრამ ერთხელ იამანმა თავისი დანაბარები არ შეასრულა, არ მისცა ამირანს ბალხეთ ბაღლანისძის ქალი. განაწყენებულმა ამირანმა ძმებთან ერთად დატოვა სახლი და დევებთან ბრძოლა დაიწყო.

სვანურ ვერსიაში ამირანი მონადირე დარჯალანის და ოქროსნაწნავებიანი დალის ვაჟია. აქაც მონადირის ცოლი წააჭრის დალის ნაწნავეებს, რის შედეგად ის კვდება. მონადირე მუცლიდან შვილს ამოიღებს და ცალთვალა იამანს მიუყვანს. იამანი მას თავის შვილებთან უსიპთან და ბადრისთან გაზრდის. ძმები რომ წამოიზრდებიან, ცისმარე დღეს მინდვრად გადიან და ყველას, ვინც



შეხვედბათ სცემენ, მერე კი მიდიან დევთან საბრძოლველად.

როგორც დავინახეთ, ყველა ვარიანტში ამირანი არაჩვეულებრივი ძალღონითაა დაჯილდოებული და ეს სიკეთე მას ღმერთისაგან აქვს მოცემული. ფაქტიურად თითქმის ყველგან ამირანიც ნახვერადღეთაებაა.

მეორე და მესამე ციკლში მოთხრობილია ამირანის საგმირო საქმეებზე და მის დასჯაზე.

ფშაურ ვერსიაში ამირანი წააწყდება კოშკს, სადაც წვეს მიცვალებული გმირი ცამცუმი. ცამცუმის მიერ დატოვებულ წერილში ჩამოთვლილი იყო მისი, საგმირო საქმენი, თუ როგორ შემუსრა ყველა მტერი და მხოლოდ ბაყბაყდევის ჯავრი გაჰყოლია, ვინც კი მას მოკლავს და მე დამმარხავსო, იმან წაიღოსო ჩემი შუბი, ოქრო-ვერცხლი, მისთვის ალალი იყოს ცოლიცა და რაშიც გმირის ანდერძის შესრულებაში დარწმუნებულ ამირანს სურს ცამცუმის ქონების წაღება. მაგრამ ძმები ბაყბაყდევის მოკვლამდე სირცხვილად ჩათვლიან ცამცუმის ქონების დაუფლებას.

ამირანთან ბრძოლაში ბაყბაყდევი შეეხვეწება, ოღონდ მე ნუ მომკლავო და ყამართან მისასვლელ გზას გასწავლოო. ძმებმა უთხრეს დევთან დაზავება შეუძლებელიაო. ამირანმა დევს რომ ორი თავი მოაჭრა, ის კვლავ შეეხვეწა — ის მაინც ამისრულე, ჩემი თავიდან რომ სამი ჭია ამოძვრება, იმათ ნუ მოკლავ. უსიპმა კვლავ ურჩია ჭიების დახოცვა, ისინი სასიკეთოდ ამომძვრალნი არ იქნებიანო. მაგრამ ამირანმა არ დაუჯერა: ამ დევმა რა მიყო და ის ჭიები რას მიზამენო.

უსიპი კვლავ უფრო გონიერი აღმოჩნდა ძმაზე: ყამართან გამძლოლი შიკრიკი მატყუარა აღმოჩნდა, ხოლო ჭიები გველუშაპებად იქცნენ. ძმებმა უარი უთხრეს დახმარებაზე, შენი გამრუდებული გზა შენვე გაასწორეო, თან ბრალად დასდეს, შენი საცოლის გამო დავიჩაგრეთო. გაბრაზებულმა ამირანმა უსიპს მტერი და უტვინო უწოდა, ბადრის კი — დიაცი.

ამირანმა ორ გველეშაპს სძლია, მესამე კი ვერ მოერია. ამ გველეშაპმა ამირანი გადაყლაპა და სახლისაკენ გასწია. ახლა კი მიეშველნენ ძმები ამირანს, უსიპმა ისრით გველეშაპს ცხრა ადლი კული მოსწყვიტა, რომლის გარეშე ის ვერ მოინელებდა მსხვერპლს. გაბრაზების ჟამს ფიცხელს, ხოლო ფიქრისას ნელს — ამირანს, არ გაახსენდა ჯიბეში რომ აღმასის დანა ჰქონდა. მაშინ უსიპის რჩევით ბადრომ ჩასძახა — დანით მუცელი გამოუჭერი ქარცეცხლსაო. გველეშაპის მუცლიდან ამირანი გაქოსებული გამოვიდა. უსიპმა დასცინა: ამირანი დაიბადა, გოჭსა ჰგავდა ხუხულასაო.

განაწყენებულმა ამირანმა ძმას კვლავ მოსისხლე მტერი უწოდა, ქვეგამხედვარე ხარო, გულში ჩემი მარცხი გწადია და ლალატი ვიდექსო. ამ ეპიზოდშიც ამირანი, თავის ძმებთან შედარებით ეჭვიან, თავმომწონე და დაუფიქრებელი ქცევის ადამიანად გვევლინება, რომელიც ყველას, ვინც მას არ ეთავყვანება, მტრად რაცხს, რომელსაც არ ძალუძს დაინახოს თავისი ნაკლი და გარედან შეხედოს თავის თავს. ცხადია, მას იუმორის გრძნობა აკლია. რობაქიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის გონების სიჯიუტეს და ზნის სიფიცხეს ავლენს. მართალია, შემდეგში ის მწარედ დასტირის ბრძოლაში დახოცილ ძმებს და თავსაც კი იკლავს, მაგრამ მისი სიდიადის ძირითად ბირთვის მაინც მისი ვაჟკაცობა, ხმლის სრულყოფილი ხმარება წარმოადგენს. ამდენად, მისი გამარჯვება ყოველთვის „ფიზიკურია“ და არა სულიერი.

სიფიცხე და გონების სიჯიუტე მის ქცევაში ცხადდება ყამართან ყოფნის დროსაც. ამირანს სიფიცხის დასაძლევად ნებისყოფა აკლია, ჯერ დაფიქრებისა და მერე მოქმედების უნარი. იგი აფექტებსაა აყოლილი. ასე მაგალითად, მიუხედავად ყამარის გაფრთხილებისა არ გატეხოო ჭურჭელი, ამირანი მაინც დასცემს წიხლს „ურჩ“ ჯამს, რასაც ის მოჰყვება, რომ ქალის მამა, ქაჯებისა და



უმშაკების მეფე, გაიგებს შეილის მოტაცების ამბავს და დაედევნება ამირანს.

ამირანის ზნეში ისეთი თვისებაა, როგორცაა საკუთარი თავის ქება. გაამაყებულს ჰგონია, რომ ყამარის მამის ლაშქარს მარტოც გაუმკლავდება. მაგრამ ლაშქრის მოსპობის შემდეგ, ცოლის რჩევის გარეშე ყამარის მამას ვედარ მოერევა. ომი არ იცისო, შესძახებს ყამარი, „დაბლა შემოჰკარ რბილოსა“. ამირანმაც ფეხებში შემოჰკარა ხმალი და მოკლა ქაჯთა ბატონი. ყამარის სიტყვები „ომი არ იციო“ — სწორედ იმას მიუთითებს, რომ ბრძოლაში, ხმლის ქნევის ცოდნის გარდა, დაფიქრებაც აუცილებელია.

მრავალი ბრძოლის წარმატებით დასრულების შემდეგ ამირანი იმდენად გაზვიადდა, რომ „თავის მომრევი აღარავინ ეგონა ქვეყანაზე“. ამიტომ საშინლად გაწილდება, როდესაც გაიგებს მასზე ღონიერი ვაჟაკის — ამბრის არსებობას. ამირანი მიცვალებული ამბრის ბარკალსაც ვერ დაძრავს ადგილიდან. ამბრის დედა დასცინებს — მკვდარმა გაჯობა ცოცხალსა, ცოცხალს რა ედრებოდო.

გაწილებულ და სირცხვილნაჭამ ამირანს ისევ უფალი დაეხმარება, მოუმატებს ღონეს, თუმცა აქვე დასძენს: ვიცი, ჩემ მადლს ვერ შეიფერებ და კვლავ ავზე მოიხმარ და კიდევ სირცხვილსა ჭამო ამიერიდან ამირანის მომრევი აღარავინ იყო, რამაც კიდევ მეტად გაამპართავნა და მთლად დაუკარგა გონიერება და სინდისი.

ახლა ქრისტე გამოიხმო ჭიდაობაში უფალმა შეარცხვინა:

ამდენი როგორ არ გესმის, რომ ნათლისას არ უნდა დაეჭიდო. მაგრამ ამირანის უგუნურებამ და უმადურობამ (სიკეთის დავიწყებამ) აქაც თავისი გაიტანა.

გაწყრა ქრისტე და თავისი ჯოხი ისე დაარჭო მიწაში, რომ ამირანმა ძვრაც ვერ უყო. მერე დასწყევლა ღრეთმა ამირანი და ხეზე მიაბა, ხოლო ზედ თოვლყნულიანი გერგუტი და ყაზბეგი დაახურა, რათა მას ცა და ქვეყანა არ ენახა.

მას შემდეგ ამირანს ღმერთი ერთ

პურს და ერთ ხელადა ღვინოს უგზავნის ყორანის მეშვეობით. მიჯაჭვულ ამირანს ერთი პატარა გოშია ჰყავს, რომელიც ლოკავს და ათხელებს ჯაჭვს. მაგრამ როცა საქმე მის გაწყვეტაზე მიდგება სწორედ მაშინ — დიდ ხუთშაბათს, მჭედელი დაჰკრავს კვერს გრდემლსა და ჯაჭვი ისევ სქელდება.

წელიწადში ერთხელ გაედება ხოლმე ამირანს გერგუტის კარი, მაგრამ ის ქვეყანას და სინათლეს აღარც უცქერის, რადგანაც მათი დანახვა კვლავ უღვიძებს მიყურებულ ტკივილს. აქ საინტერესოა, ის ფაქტი, რომ ლაპარაკია არა იმდენად ფიზიკურ, რამდენადაც სულიერ ტკივილზე. ერთხელ მონადირემ სცადა დახმარებოდა ამირანს ჯაჭვის აწყვეტაში, მაგრამ ტუტუცი ცოლის გადაძვირებულ ვერ მიადწია მიზანს.

ქართლური ვერსიის მეორე და მესამე ციკლი პირინცაში იმეორებს ფშავერი ვერსიის ამბებს. ამირანი აქაც არ შეისმენს ბიძების რჩევას, მეორდება გველემშაპის და უფლის დახმარების ამბავი და ა. შ. მაგრამ ღმერთის დახმარებით გათამამებული ამირანი გზად მიმავალი ყველა ხეს დაღეწავს. უფალი გაუწყრება: „ეს ამოდენა ღონე რომ მივეცი, ხალხს სულ გამიწყვეტსო“. ამგვარად, ამ ვერსიაში უფალი მიაჟაჭვავს ამირანს და თავზე უხარამხარ მთას გადააფარებს იმის შიშით, რომ გმირი თავისი სიტუტუცის გამო შეიძლება ხალხს დაერიოს და გაწყვიტოს.

ქართლური ვერსიით ამირანს კარი ედება შვიდ წელიწადში ერთხელ. ყოველ დიდხუთშაბათს კი მჭედლები კვერის დარტყმით კვლავ ასქელებენ გოშიას ლოკვით დაღეულ ჯაჭვს. აქაც არაფერია თქმული ფიზიკურ ტკივილზე, მაგრამ აქცენტირებულია ამირანის მიერ ქრისტიანული რწმენის გახსენებისა და სინდისის ქენჯნის მომენტი.

ამირანის მიჯაჭვულობამ, ე. ი. „უმოქმედობამ“, ანუ ხმლის ტრიალის შეუძლებლობამ გაადვილა მასში დაფიქრების და განსჯის უნარი, რამაც საგმირო საქმეთა გადაფასებაც კი გამოწვია.

თუ წინათ ამირანი ხალხს გაწყვეტით



ემუქრებოდა, ახლა მას გული შესტივა მის ადგილსამყოფელთან შემთხვევით მოსული პატრა მწვემსის მძიმე ცხოვრებაზე, ის მოუჭერს ხელს ბიჭის პურს და სამ წვეთ სისხლს გამოადენს. მერე თავის პურს მოუჭერს ხელს — რძეს გამოადენს და იტყვის: პური ამისთანა უნდა გიცხვებოდეთო.

ამირანს პატარა მწვემსიც ვერ შევლის — მასაც ერთი ტუტუცი დედაკაცი გზაში დააყოვნებს და ამ დროს ამირანის ხერულში შესასვლელი კარი დაიხურება. ამიტომ ამბობენ: ამირანი თუ როდისმე აეშვა, მჭედლებისა და ქალების სინსილას გაწყვეტსო.

რაჭულ ვერსიაშიც, გარკვეული ვარიაციებით, მეორდება ამირანის გმირულ საქმეთა ამბავი. რაც შეეხება მის უარყოფით თვისებებს, აქ მათ ემატება ფიცის გატეხვაც. ამირანმა შეჭფიცა დევის ქალიშვილს, — თუ მამაშენის მოკვლაში დაეხმარები, ცოლად შევირთავო. შემდეგ თავი გადააყვანინა ზღვაზე და მიატოვა. ამას მოსდევს მისი დასჯა. როგორც კი მიატოვა ქალი, საშინლად მოშვიდა, თურმე აქამდე საჭმელი არ სჭირდებოდა; რადგან ღვთითა ცხოვრობდა. ამირანი აღმოჩნდება მიტოვებული ქალის ბიძის სახლში. დევის ქალიშვილი მას მოკვლას დაუპირებს, ამირანი შეეხეწება ჯერ მაჭამეო, მერე კი რაც ვინდა ის მიქენიო. მაგრამ რომ გაძლება, დევსაც მოკლავს და ხარად ქცეულ ქალსაც, აქაც მხოლოდ ბადრის რჩევა წაადგება.

რაჭულ ვარსიაში ყამარის მაგიერ გამოყვანილია თამარ ბაღდალანაძე. მის მამასთან ბრძოლაში ამირანი ღმერთსა სთხოვს დახმარებას. აქ სახლში დაბრუნების შემდეგ, ამირანი იწყებს ხალხის შეწუხებას. ყველას, ვისაც შეხვდებოდა, ბერსა თუ ერს, ეტაკებოდა და მიწაზე დასცემდა. მამის ხალხმა ამირანის ნათლიას — ღმერთს, შესჩვილა: რა გავითენე ასეთი, რომ აღარა გვაქვს მისგან საშველიო.

ერთხელ ამირანს ხელჯოხიანი ბერიკაცი შემოხვდა. ეს ბერიკაცი თურმე ღმერთი ყოფილა. ამირანმა უთხრა —

დამეტაკეო. — „მე, ბერიკაცს, რო არ მეტაკო, ამ ჯოხს დავაბოჯგებ, სარტყელი შეიხსენი და ერთი პირი კისერს გამოაბი, მეორე ამ ჯოხს და თუ ამოსწევ, გეტაკებო““. შემდეგ ღმერთმა ჯოხი პალოდ აქცია, სარტყელი კი ჯაჭვად ეჯაჯგურება ამირანი ამ პალოს, იწვევს ის ზევით, მაგრამ მოფრინდება ჩიტი, დააჯდება პალოს, გაბრაზდება ამირანი, უროს დაარტყამს პალოს და ისევ მიწის სიღრმეში ჩაუშვებს. ერთხელ მონადირეც სცადა გაენთავისუფლებინა ამირანი, მაგრამ ქალმა დაუშალა, რომ აიშვას გასწყვეტს ხალხსაო. ამგვარად, ამ ვერსიაში, ამირანი უკვე ხალხის მტრად გვევლინება.

სვანურ ვერსიაში ამირანს ძალა ანგელოზის მიერ აქვს დანათლული. აქ იგი უკვე ფიცის სამგზის გამტეხად გვევლინება. პირველად „ამირანმა მისცა ქრისტე თავდებად“ დევის დას, არაფერს გაენებო, მაგრამ დევს რომ დასცემს, მერე ქალსაც მოჭრის თავს. მეორედ ის კლავს დევს, რომელიც ზღვაზე გადაიყვანს იმ პირობით, რომ ამირანი მას არ მოკლავს. მესამედ, მცვალებულ გმირს ანდრერობს, ქრისტეს ფიცით სიტყვას მისცემს, რომ დაუძმობილდება მის შვილს და არასოდეს არ უღალატებს. მაგრამ ვაჟი რომ ორ ირემს მოინადირებს, ამირანს შეეშინდება: ეს რომ დავაჟაკცდება, მე მაჯობებსო და მოკლავს ანდრერობის შვილს. ასე გატეხა ამირანმა სამჯერ ფიცი. ამგვარად, სვანურ ვერსიაში ამირანი არა მარტო ფიცის გამტეხია, არამედ თუკი საქმე მის პირველობას შეეხება, შურიანია და მოღალატეც.

ბოლოს ამირანის შემბმელი აღარავინ დარჩება ქვეყანაზე. მან მხოლოდ სამი დევი, სამი ველური ღორი გაუშვა და სამი მუხა დატოვა. სვანურ ვარიანტშიც ქვეყნის გაპარტახება, ამირანს განანადგურებელ, ბოროტ ძალად ხდის.

თავის სიცოცხლის მანძილზე, თქმულია ეპოსში, ამირანმა ღმერთს ბევრი



აწყენინა. უღირსი და ბოროტი ქცევისათვის ღმერთმა შეაბა მას რკინის ჯაჭვი და მიაბა რკინისავე პალოს, რომლის აწყვეტა ამირანს არ შეუძლია.

ამგვარად, ოთხივე ვერსიაში ამირანი უდიდესი ძალ-ღონის პატრონი და უებრი მეომარია. მისი მოქმედება გამართლებულია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის დევებს და ბოროტ ძალებს ანადგურებს. მაგრამ მის ვაჟკაცობას აკლია გონიერება, დაფიქრება, მოსაზრებულობაში მას ქალებიც კი ჯობნიან. ამირანს არ შეუძლია დაფიქრება, თავისი მოქმედების წინასწარ გაზომვა, ის ჯიუტია, არ გააჩნია მორალური ნორმები და ყველა სიტუაციაში მხოლოდ პრველობაზე ფიქრობს. ის ფიცის გამტეხია, ისე უყვარს თავისი თავი, რომ თუ ვინმე ხოტბას არ ასხამს — მტრად რაცხავს; არც მოხუცის მორიდება აქვს, არც მადლიერების გრძნობა იმათ მიმართ, ვინც გასაჭირში დახმარებია, აკლია ქართველებისათვის დამახასიათებელი იუმორი, თუმცა ამ თქმულების შემქმნელებს ის არ აკლდათ.

კირკვეორის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ უნდა ვოქვათ, რომ ის „ესთეტიკონია“, რომელიც ტყება თავისი ძალ-ღონით, შეუდრეკლობით და რომელმაც კერპად აქცია თავისი თავი.

ე. ვირსალაძე წერს (ციტ. შრ. გვ. 110) ამირანი არის „კულტურული გმირის ტიპის“ განვითარება. ეს გმირი ებრძვის ძველ ღმერთებს, რომლებიც მატრიარქატის ეპოქაში ბატონობდნენ. ამირანის კულტურული საქმიანობის მაგალითად ვირსალაძეს მოყავს მის მიერ დამარხვის წესის შეცვლა ან მზის ამოსვლისა და ჩასვლის მოწესრიგება (ეპიზოდი, როცა დევის მუცელში ყოფნისას, ამირანი მას გვერდს ამოუჭრის და მის მაგიერ ხის ჩელტს ჩადგამს „ამირანს რომ ჩელტი არ მიეყენებინა ქვეყანა დაილუპებოდა“). (ხალხური სიბრძნე, „ნაკადული“, 1964, ტ. III, გვ. 57).

ცხადია, მატრიარქატის პატრიარქატის შეცვლის ეპოქა პროგრესული იყო. შესაძლოა მართლაც არქაულ ეპოქაში

ყამარის მოტაცება სიმბოლურად ვსირებული იყო ცეცხლის მოტაცებასთან, როგორც ფიქრობენ ივ. ჯავახიშვილი, პ. ინგოროყვა, შ. ნუსტუბიძე და სხვა. შესაძლოა ისიც, რომ მითი ამირანზე გატანილი იყო კავკასიიდან და შემდეგ შესისხლბორცებული და ფერშეცვლილი უკანვე შემობრუნდა (აკაკი წერეთელი). მაგრამ არა მგონია, რომ აქ მნიშვნელოვან არგუმენტად გამოდგებოდეს პრომეთეს მიჯაჭვულობა კავკასიონის ქედზე.

შავი ზღვის სანაპიროს და კოლხეთის რელიეფს უკვე კარგად იცნობდნენ არგონავტებზე მითების შემქმნელი საბერძნეთის ტომები. აქ მედია პირდაპირ დასახელებული იყო კოლხეთის მეფის ქალიშვილად. საკითხავია, რატომ არ უნდა ეთქვა, მაგალითად, ჰესიოდეს, რომ პრომეთეს რაღაცა კავშირი კავკასიასთან ჰქონდა? თანაც ტიტანების წარმომავლობის ისტორია ხომ ბერძნულ კოსმოგონიურ, ე. ი. უძველეს მითებთანაა დაკავშირებული.

სავარაუდოა, რომ კავკასიონის ქედი თავისი სიდიადითა და სიპირქუშით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა ძველ ბერძნებზე და პრომეთეს მასზე მიჯაჭვის ფაქტი ემთოურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით სავსებით გასაგებია. სრულიად მართალია მიხეილ ჩიქოვანი, როცა აღნიშნავს, რომ რა სახე ჰქონდა ჰესიოდელ პრომეთეს ჩვენ არ ვიცით. (მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, წიგ. I, თბილისი, 1959, გვ. 198) მაგრამ ამირანის მითზე მსჯელობაც ჰიპოთეზის ფარგლებს ვერ გასცდება.

შემდეგ მ. ჩიქოვანი ლაპარაკობს ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ შესახებ, კერძოდ იმაზე, რომ კავკასიის მაგიერ ის ასახელებს „აზიას“, მაგრამ მერე აზუსტებს ადგილს, როგორც იმ ქვეყანას, სადაც სკვითები, ხალიბები და არიმასპები ცხოვრობდნენ. ჩიქოვანს მოყავს დრამატურგის სქოლიასტრის განმარტება, რომ ის კავკასიას გულისხმობდა. მაგრამ რატომ უნდა დაუჯეროთ ესქილეს ან მის სქოლიასტს თუ ჰესიოდეს არ ვუჯერებთ? ესქილემ-



აც რომ პრომეთეს მითის თავისებური გადაზრება მოგვცა, თუმცა ის უფრო ახლოს იდგა ჰესიოდესთან და არქულ თქმულებასთან პრომეთეზე, ვიდრე ამირანიან არქულ მითთან და მითუმეტეს პრომეთესთან.

ამირანიანის საქართველოს ტერიტორიაზე წარმოშობის არგუმენტად ვირსალამეს მოჰყავს მისი მჭიდრო კავშირი ძველ სანადირო მითოლოგიურ სიმღერებთან. მათ გამოძახილს წარმოადგენს, მაგალითად, ამირანის მიერ ტახების გაწყვეტა.

ტახი იყო ნადირობის ღვთაების ერთი ნადირი. მასზე იჯდა მეხეთხა. ღვთაების ნადირთა გადაწყვეტისათვის, ე. ი. ტახუს დარღვევისათვის, რომელიც კრძალავდა იმაზე მეტი ნადირის მოკვლას, ვიდრე მონადირეს სჭირდებოდა არსებობისათვის — ის ისჯებოდა. იგივე ბრალდება წაყენებული აქვს ყურშას, რომელმაც სვანურ ვერსიაში ბევრი ჯიხვი გაწყვიტა. ყურშა დაკავშირებულია წარმოდგენასთან იმ მონადირეზე, რომელიც ნადირთა ღვთაებამ დატოვა კლდეზე (ციტ. შრ. გვ. 111—112). როგორც ვხედავთ, ამირანიანის არქულ მითშიც მისი გმირი არ იყო უდანაშაულო.

მ. ჩიქოვანი, ცდილობს რა „გაამართლოს“ ამირანის ჭიდილი ქრისტესთან, წერს: მართალია, ამირანი „კეთილისმყოფელ ღვთაებას ებრძვის, მაგრამ არა იმ მიზნით, რომ თვითონ დაიჭიროს მისი ადგილი, არამედ იმისთვის, რომ განთავისუფლდეს შემზღვეველი პირობებისაგან, რომელიც ნათლიამისმა დაუდვა“. ამირანს არ შეეძლო ახალგაზრდობაშივე წინ აღსდგომოდა „მკაცრ“ პირობებს, მაგრამ როდესაც დაუჟაყცდა, დაიწყო ზრუნვა სრული თავისუფლებისათვის“. ამისთვის საჭიროა ნათლიის „იძულება მოხსნას ის შემზღვეველი პირობები, რომლებიც ყრმობისას დაუდვა“, მაგრამ ამირანს არ ძალუძს დასძლიოს სარწმუნოებრივი შეზღუდულობა. მას არ ძალუძს დათრგუნოს ღვრიური ძალა და მსხვერპლად ეწირება ეროვნული თავისუფლების იდეას“. ციტ. შრ. გვ (176)

ნათელია, რომ მითში არავითარ ეროვნული თვისუფლების იდეაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. რაც შეეხება პიროვნულ თავისუფლებას და მის შემზღვეველ პირობებს, ამაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. „ღვთიური შემზღვეველი“ ძალა პრინციპში მორალური კანონების ძალაა, რომელიც შინაგან ძალას წარმოადგენს და არა გარედან მოხვეულის. ამირანის ე. წ. თავისუფლება კი მხოლოდ თვითნებობა და მორალის ელემენტარული დარღვევაა. ამასთანავე მითში არსად არა ჩანს, რომ ქრისტეს რაიმე პირობები დაუდია ნათლულისათვის.

პატრიოტული იდეა მითმა მიიღო XIX საუკ. დამლევს აკაკისა და ვაჟას გააზრებაში, („თორნიკე ერისთავი“ (1884) და „ამირანი“ (1884)). აქ ამირანი წარმოდგენილია ეროვნულ გმირად, რომელიც აიწყვეტს ჯაჭვს და გაანთავისუფლებს საქართველოს. (ვაჟა: „როდის ადგება ამირან...“ აკაკი: „...მოვა დრო და თავს აიშვებს, იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა-გმირი!.. სიხარულად შეეცკლება იმდენი ხნის გასაჭირი“).

თუკი ჩვენ შევადარებთ ხალხურ ამირანს და პრომეთეს, როგორც გარკვეული თვალსაზრისით მონათესავე მითოლოგიურ გმირებს, დავინახავთ, რომ მათ აკავშირებს სასჯელის მსგავსება — მიჯაჭვულობა კლდეზე, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ამირანი ფიზიკურ წამებას არ განიცდის, ხოლო პრომეთეს ეს ტანჯვა არ ასცდენია.

უფრო მნიშვნელოვანია ამ ორი გმირის განსხვავება. ეს განსხვავება მათ შინაგან სამყაროს ეხება და ეთიკურ ღირებულებებთან მიმართებაში ვლინდება. პრომეთე ადამიანების ქიმაგია. მათთვის ის იტაცებს ოლიმპოდან ცეცხლს, ასწავლის სხვადასხვა ხელობას და ა. შ. რის შედეგად კაცობრიობას მატერიალური კულტურის პროგრესისაკენ უხსნის გზას.

ესქილე უკვე არსებული მითის საფუძველზე აღრმავებს პრომეთეს სახეს. ის ქმნის ადამიანის ტირანიისაგან განთავისუფლების ღმერთთან მეტრო-



ლი ტიტანის სახეს, რომელიც არა მარტო მატერიალური პროგრესის მოთავეა (რაც უკვე წარსულშია, რადგანაც ესქილესთან პრომეთე არ ისჯება ცეცხლის მოტაცებისათვის), არამედ გონითი, სულიერი პროგრესის ფუძემდებელია.

პრომეთეს სძულს ზევსი იმიტომ, რომ ის ტირანია, რომელსაც არ სურს შევლიოს თავის უსაზღვრო ბატონობას, რომელსაც არ ძალუძს უარი სთქვას სხვების დამონებაზე.

პრომეთე ბრძენია და წინასწარმეტყველი. მან იცის, რომ ზევსიც არაა მარადიული, რომ მის ტირანიას თავისუფლება შეცვლის. პრომეთე ადამიანთა უმაღლეს ღირებულებათა — თავისუფლების, სამართლიანობის, სიკეთის — დამცველია. მაგრამ მან ისიც იცის, რომ თავისუფლების მიღწევას დასჭირდება მრავალი ათასეული წელი, რომელიც მისთვის ტანჯვით აღსაესე იქნება. ის თავისი ნებით ირჩევს მომავალ საშინელ ფიზიკურ და სულიერ ტანჯვას, რადგანაც იცის, რომ სულიერი მონობა ფიზიკურ მონობაზე გაცილებით უფრო შემზარავია. პრომეთემ ისიც იცის, რომ მისი გმირობა მომავალ თაობებს სჭირდება, რომ მათთვის ის გზამკვლევი იქნება. ის დროთა მთლიანობის დამფუძნებელია, თვითცნობიერების დაბადების მოთავეა, ამიტომ მისი ტანჯვა ჭეშმარიტად ტრაგიკულია, ხოლო მისი „უფალი“ — ზევსი ამაზრზენია და მომავალი ცივილიზაციებისათვის მარად არსებული საშინელი საფრთხის სიმბოლოდ გვევლინება. ესქილეს ტრაგედია „სპარსელები“ ცხადყოფს, რომ სახელმწიფოს იცავენ არა კედლები, არამედ პიროვნულად თავისუფალი მოქალაქენი, რომ მხოლოდ ეს თავისუფლება შეიძლება იყოს მისი დამოუკიდებლობისა და სიძლიერის საწინდარი და დამცველი.

ამირანის ხასიათის, მისი სახის პარადიგმულობის გაგების თვალსაზრისით ყურადსადებ კონცეფციად მიმაჩნია ქართული ხასიათის რობაქიძესეული

ინტერპრეტაცია, რომელსაც ის ვეძღვეს ესეში „უცნობი საქართველო“ რობაქიძე თვლის, რომ ქართველები „მზის შვილი“ არიან. მაგრამ დავით აღმაშენებლის დროის ერთ-ერთი მემატთანე (რაც უკვე ძველ მემატთანეთა მიერადაც იყო თქმული) ამბობს: მოდგმა ქართველთა „ორგულია თვისთა უფალთა მიმართ“. როგორ შეიძლება — კითხულობს რობაქიძე — მზის შვილი იყვნენ ორგულები?

რობაქიძის აზრით ქართული ხასიათის ეს საიდუმლოება ადვილად ასახსნელია. ქართველთა ორგულობა თურმე მათი თვისება კი არაა, არამედ „საფრთხეა“. რას ნიშნავს საფრთხე? მაგალითად რობაქიძეს მოყავს გენიის ბუნება: გენია არის ცეცხლი, რომელსაც მასალა სჭირდება; თუ არ მისცემ მასალას იგი, არაბთა თქმით, თავის თავს „შესჯამს“, და იფერფლება, ფერფლი კი — „საფრთხეა“ გენიისა და არა მისი თვისება, თავად გენია კი ცეცხლია და არა ფერფლი.

ქართველთა „საფრთხე“ მათ „მზის-შვილობაში“ მდგომარეობს. მზისშვილი პირველყოფილისა „თავისთავადია“. თუ ვინმე შელახავს ქართველის „თავისთავადობას“, ის განზე დგება ხოლმე და თავნება ხდება. თავნებობა კი ბაღებს განდგომას, განკერძოებას, გათიშვას, რამაც განაპირობა საქართველოს შინაგანი რღვევა. ეს თვისება არ ჰქონდათ გაცნობიერებული ქართველების მეთაურებს და ამიტომ მათ ქართველთა ბედი მართებულად ვერ წარმართეს.

ჩვენი ხალხის ქვეშეცნეულ ფენებში, განაგრძობს რობაქიძე, ეს ასე არ იყო. საბუთად მოჰყავს ქართული ნადიმი, რომლის თავისებურების გაგებით ხსნის ქართული ხასიათის „საიდუმლოებას“. „ბრძანებით“ ქართველებში ვერაფერს მიადწევ, „შესახელებით“ კი ყველაფერს. ქართველი ბრძანებას ვერ იტანს, რადგანაც თუ რაღაცა სხვისი ბრძანებით გააკეთა, მისი „სახელი“ ამ საქმეში ქრება და ეს მისთვის აუტანელია.

ქართველი „პირველობის“ მოშურნეა



და ეს „პირველობა“ ყოველი ქართველისა ნადიმში, სუფრაზე ხორციელდება. სუფრასთან ყველა რაღაცაში „პირველია“, ზოგი სიმღერაში, ზოგი მჭვერმეტყველებაში, ზოგი შაირობაში და ა. შ. თუ რომელიმე მოქიფვეს სუფრასთან მოქიშვე აღმოუჩნდება, მაშინ მისი „პირველობა“ რაიმე განსაკუთრებულ ნიშანს მიიღებს და ამით თითოეულის „პირველობა“ დაცული დარჩება. ამიტომ „ქიფი“ საქართველოში ნამდვილი რიტუალია. ნადიმზე ერთმანეთთან შეხვედრა პოლიფონიურ ჰარმონიას ქმნის, ნადიმით ქართველები ძღვევენ განდგომას, განკერძოებას, გათიშვას.

სწორედ ზემოაღნიშნულის გაგება, რობაქიძის აზრით, ნათელს ხდის ამირანის სახეს, პრომეთეზე მითის ქართული ვარიანტის არსს. გასაოცარია ის ფაქტი, რომ ყოველი წლის ენებისკვირის ზუთშაბათს მჭედლები სიმბოლური ჯაჭვის ჭედვას იწყებენ — თუ ამირანმა აიწყვიტა, ახალი ჯაჭვი მზად გვექნებაო. ვინმემ შეიძლება თქვას: როგორ, პრომეთე, რომელმაც ცეცხლი მოუტანა კაცობრიობას, ქართული მითი ახალი ჯაჭვით უგრძელებს მიჯაჭვულობას? მაგრამ ეს გასაგებია, რადგანაც ცეცხლი მან ძალმომრეობით მოიპოვა. ორივე, ასკენის რობაქიძე, პრომეთეც და მისი ქართული ეპონიმი ამირანი — „თავნება“ („ურჩი“) გმირები არიან.

რობაქიძის აზრით, პრომეთეს მითი ვერავითარი მხრიდან ვერ შეედრება მის ქართულ ვარიანტს. ეს თვალსაზრისი რობაქიძეს დასაბუთებული არა აქვს, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ამის დამატკიცებელ არგუმენტად მას შემდეგი მოსაზრება მიაჩნია: სწორედ ქართული ეპოსი პასუხს იძლევა იმ კითხვაზე, რომლის გადასაწყვეტად თავს იმტვრევდნენ ევროპელი მეცნიერნი.

კითხვა ასეთია — რატომ უკორტნის არწივი თუ ძერა ამირანს (პრომეთეს) მანცადამაინც ღვიძლს. ღვიძლი, განმარტავს რობაქიძე, ის ორგანოა, რომელიც მართავს სიფხიზლის მიმოქცევას, მისი დაშავება უძილობას იწვევს. გარ-

და ამისა ყოველი „თავნება“ „მენ“ პიროვნება (Ichperson) არის. „მას შემხლოდ თავისი თავი ახსოვს, იგი მუდამ „ფხიზელია“, მზადაა თავდასხმისათვის. პრომეთე „თავნება“ და მაშასადამე „ფხიზელი“: როგორც „მენ“ პიროვნება, ანუ „მტაცებელი“ თუ „მოძალადე“. ამ თვისებამ შეაძლებინა მას „მოეტაცა“ ცეცხლი, ხოლო ღმერთები სჯიან მას სწორედ ამ თვისების გაძდიერებით, ძერას მიერ ღვიძლის დაზიანებით. პრომეთე სულ უფრო და უფრო ხდება „ფხიზელი“ (ლიტ. საქართველო, 18/1, 1991, გვ. 12)

რაც შეეხება ქართულ ხასიათს, რობაქიძეს ის სწორად აქვს მონიშნული; მაგ., პირველობის ყველგან და ყველგან მოშურნეობა, რაც ცხადდება სუფრასთან, სადაც თითოეული მჯობთა-მჯობია. მაგრამ ქართველნი რომ „მზისშვილნი“ არიან, ეს რობაქიძისეული მითია. ადამიანი, რომელიც მზიან ქვეყანაში დაიბადა, სულაც არაა აუცილებელი იყოს „მზისშვილი“, რომელშიც დადებითი სიბოლიკაა ნაგულისხმევი.

უცნაურად ჩანს მსჯელობა ამირანსა და პრომეთეს შესახებ. პრომეთეს ურჩობა გამოწვეულია ადამიანთა გადარჩენის, მათი მატერიალური და გონითი პროგრესის უზრუნველყოფით. მისი სიფხიზლე მის წინასწარგანჭვრეტაში, მოვლენათა ღრმა შეფასებაში მღვდობრეობს. ის არც პირველობის მოშურნეა და ა. შ. რობაქიძის მიერ აღნიშნული ხასიათის ნიშნები მხოლოდ ამირანზე ვრცელდება. რაც შეეხება ღვიძლის დარღვევის ფუნქციის შედეგებს, ეს მედიცინის სფეროა და მე ამაზე ვერაფერს ვიტყვი.

არსებობს მითოსურ მოდელებში ჩვენ ვპოულობთ ხოლმე გმირთა ან მოვლენათა როგორც დადებით, იდეალურ, ისე უარყოფით მხარეებს. მაგრამ უარყოფითი თვისებები, როგორც წესი, წარმოდგენილია როგორც დასაძრახისი, ეთიკურად თუ სხვა რაიმე თვალსაზრისით მიუღებელი თვისებები. ისინი უარიყოფიან გარკვეული იდეალური პო-



ზიციდან, რომელიც პარადიგმის საფუძველს წარმოადგენს. ასეთია ამირანიანის შემქმნელთა პოზიციაც.

ამირანის თქმულებაში ჩვენ ვხედავთ ორ საპირისპირო შეფასებას. ერთი მხრივ, ის არაჩვეულებრივი ღონის პატრონია, ბოროტ ძალებთან უებარი მებრძოლი და შეუდარებელი მონადირე. მეორეს მხრივ, ის ზვიადია, ყველაფერში პირველობის მოსურნეა, ორგულია, უმადურია და ა. შ.; საქართველოს არსებობის მრავალი საუკუნის მანძილზე ვაჟკაცობა, შუღრეკელობა მამაკაცური არსებობის მოდელი იყო. ამან აქცია ამირანი ქართველი ხალხის თვალში მამაკაცის ეტალონად და განაპირობა მისი პოპულარობა.

ამასთანავე, ქრისტიანობის გავრცელებამ საქართველოში მოიტანა ახალი მსოფლხედვა, თვითცნობიერების განვითარება და ახალი ზნეობრივი ნორმები და ღირებულებები. ამის შემდეგ გადაფასებულ იქნა ამირანის თვისებებიც. ქართველი ერისათვის ხმლის ვაჟკაცური ტრიალი, იმის ცოდნის გარეშე თურა მიზანი აქვს ამ ქმედებას, უკვე ვაჟკაცობა კი არ იყო, ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით, არამედ თვითნებობა და უგუნურება.

ამირანის ერთი შეხედვით პარადოქსალურ დაგმობაში, მისთვის მარად ახალი ჯაჭვის „გამოჭედვაში“, ცხადდება ქართული ხალხური გონის ღრმა სიბრძნე, რომელიც ისწრაფვის პიროვნული თავისუფლებისაკენ, მაგრამ კატეგორიულად არ იღებს თვითნებობას, და მისით გაპირობებულ უზნეობას.

ქართული ეროვნული გონის ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ილიამ თავის „ბედნიერ ერში“ და „რა ვაკეთეთ? რას ვშვრებოდით?“ მოგვცა ძალზე მწარე, მაგრამ ჭეშმარიტი სურათი ქართული ხასიათის იმ თვისებებისა, რომელიც იყო, არის და იქნება საქართველოს შესაძლებელი გადაგვარებისა თუ დაღუპვის მიზეზი.

უფიქრობ, რომ თანამედროვე საქართველოში სხვა მწერლებთან ერთად აღნიშნულ ხაზს ო. ჭილაძე განაგრძობს.

მის პირველ რომანში „გზაზე ერთდგომი მიდიოდა“ (1986) ჩვენ საქმე გვაქვს მითოსური ცნობიერების მოქმედებასთან, რომელიც ცნობიერიცაა და არა-ცნობიერიც. ამავე დროს, ჩვენ ვხედავთ მასში ამირანიანის და სხვა ქართულ თქმულებათა გამოძახილს.

ო. ჭილაძის რომანს მრავალი შინაარსობრივი ფენა აქვს. ყველა ისინი არსებობის გარკვეულ მოდელებს გვთავაზობენ. მაგრამ მე შევეჩები რომანის იმ მომენტებს, რომლებიც, ჩემი აზრით რალაციანირად ეხმარებიან ამირანის მითს ან საერთოდ ავლენენ ქართული ხასიათის ზოგიერთ მხარეს — ძველთაგანვე მისთვის ნიშანდობლივს და გადმოსულს ახალ დროშიც.

სიუჟეტურად, რომანი, არგონავტების კოლხეთის დედაქალაქში — ვანში — ჩამოსვლით იწყება, მაშინ როდესაც ვანი აყვავებული და ძლიერი ქვეყნის ცენტრი იყო და მთავრდება მისი დაცემით, ხოლო ამ დაცემის მიზეზი ვანელთა ხასიათითაა გაპირობებული.

ამავე დროს, არგონავტებთან დაკავშირებულ ამბებს მხოლოდ თავისებური შესავლის ხასიათი აქვს, რომანის ცენტრში კი მეომარ უხიეროს ოჯახის ბედ-იღბალია. სწორედ მათი ისტორიის პრიზმაში ვლინდება ქართული ხასიათი, რომელიც სამოთხის მსგავს, დარიანგის ბაღივით აყვავებულ ვანს, ამშორებულ წუმბედ აქცევს.

სანამ უხიეროს ოჯახის ამბავს შევეჩებით, ჩემი აზრით, საჭიროა, რამდენიმე სიტყვა იქვას მედეას შესახებ. ქართველებს რატომღაც ეამაყებათ ზოლმე, რომ აიეტის ქალიშვილი მედეა მათი შორეული წინაპარია. მაგრამ რა გვაქვს საამაყო? რა ვააკეთა მედეამ? გაწირა მამა, ძმა, სამშობლო თავისი გრძნობის გამო და შესაძლებელია იმის გამოც, რომ სხვა ქვეყანაში დედოფლობა ან სხვა ქვეყნის გმირის ცოლობა უფრო მომხიბვლელ ხვედრად ჩათვალა. ნუ დაგვავიწყდება ისიც, რომ ის უბრალო ქალი კი არ იყო, არამედ მეფის ასული და ამდენად მას გაორმაგებული პასუხისმგებლობის გრძნობა უნდა ჰქონოდა,



მან კი სამშობლო ანაცვალა მისთვის კერძად ქვეულ იაზონს. ქართველი ქალის კერპების წინაშე ქედღრეკილობისა და უგუნურების მაგალითს მისი დაც წარმოადგენს.

შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ ევროპიდემ მედეას თავისი შვილებიც მოაკვლევინა, რათა შური ეძია აზონზე.

საქმე მხოლოდ იმაში კი არა, რომ მედეა ქალია; საერთოდ ქართველი ქალისა თუ კაცის ხასიათში ის უარყოფითი თვისებებია, რომლის კრებითი სახე მოგვცა ილიამ თავის ნაწარმოებებში „ბედნიერი ერი“ და „რა ვაკეთეთ? რას ვშვრებოლით?“ რაც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ. ილია ასე ვგახსიათებს — უზღუდონი, გზამრუდონი, მტრის არ მცნობნი, მოყვრის მგმობი და ა. შ.

მართლაც, ზღუდე როგორც ასეთი, მედეასათვის არ არსებობს; ის გრძნეული ქალია, მაგრამ მტერს ვერ ცნობს, მოყვარეს კი ადვილად დალატობს და თავის „სახლს“ თავადვე უკიდებს ცეცხლს. აიეტიც „უზღუდოა“. უზღუდოა ის სტუმრის გადაჭარბებულ პატივისცემაში, მასაც დაფიქრების, მოვლენათა წინასწარგანჭვრეტის უნარი აკლია. რა ელის ქვეყანას კარგად იცის მხოლოდ აიეტის ვაჟმა აფრასიონემ, მაგრამ მან ისიც იცის, რომ გონების სიბრმავეთა და განდიდების მანიით დაავადებული დები და მამა მას არ დაუჯერებენ და ამიტომ ღუმს.

როგორც შემდეგ დავინახავთ, რომანში ფაქტიურად ყველა ვანელი „უხეიროა“ — რატომ ან როგორ — ამას პირველ რიგში ცხადყოფს უფროსი უხეიროს ოჯახის სამი თაობა. უფროსი უხეიროს მრწამსი ძირშივე მანკიერია, რაც ვლინდება მის წარმოდგენაში ადამიანზე: „იქამდე ხარ კაცი, სანამ მეორე კაცის მოკვლა შეგიძლია“ (გვ. 172). უხეირო დაფიქრების გარეშე ხმალს ატრიალებს — კლავს მრავალ თანამემამულეს და ერთი წუთით არ ეჭვდება თავისი საქმიანობის სიმათლემში. მთელი თავისი აქტიური სიცოცხლის მანძილზე, ამირანის მსგავსად,

ის მხოლოდ იმ ადგილს (და არა ადგილს) მიანს) ხედავდა, სადაც უნდა ეტყვიანა შუბი; მაგრამ უბედური შემთხვევის გამო ვანის „დაყვრობისას“, უხეირო ამირანის მსგავსად, „მიჯაჭვული“ აღმოჩნდა, ოღონდ არა კლდეზე, არამედ ლოგინზე, მიჯაჭვული საშუღამოდ.

უხეიროს „უხეირობა“ ნაწილობრივ ისევ აიეტის „დანაშაულია“. როდესაც ის დაფიქრდება თავის წარსულ ქმედებაზე, ის აღმოაჩენს იმ თავის შეცდომას, რომელმაც ქვეყანა დალუპვამდე მიიყვანა. მან არ განჭვრეტიტა არა მარტო კრეტის მეფის შორსმჭვრეტელი ნაბიჯი, არამედ ვერ განსაჯა, რომ ოყაჯადო უფროსს კოლხეთიდან განდევნილი მისი თანამემამულენიც გაყვენენ. სამშობლოდან განდევნილი კოლხები, რომლებიც ხელმოცარულნი, ჯავრნაჭამნი დარჩნენ, მგლებივით საშიშნი და დაუნდობლები დაბრუნდნენ. მათაც არ აღმოაჩნდათ მიმტყვევლობის უნარი.

დებილი უმცროსი ოყაჯადოს მეთაურობით მათ მინოსის ჩანაფიქრი განახორციელეს და აყვავებული ვანი მოკლეს ხანში ურჩხულის ამონარწყვევით მწვანე, დაბუშტულ და ლორწოიან ჭაობად აქციეს. ესაა ჩვენი ერის არსებობის ის ტრაგიკული მოღელი, რომელიც ჩვენი ისტორიის აქამდე ცნობილ ეპოქაში მარად მეორდებოდა.

უხეირო სამშობლოდან განდევნილ კოლხთა წარმომადგენელი იყო. აიეტს მხოლოდ მასზე დაწყდა გული, რადგანაც ის უებრო ვაჟკაცი და მეომარი იყო, რომელიც მთელ ლაშქრად ღირდა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, რომანის ავტორმა მას სახელად უხეირო შეარქვა, შეარქვა იმიტომ, რომ მას არ გააჩნდა ფიქრის და თავისი მოქმედების ზნეობრივი შეფასების უნარი. ამაშია მისი და ამირანის ბედ-იღბალის გარკვეული ანალოგიურობა და მათი მიჯაჭვულობის აზრი, რადგანაც ამ მიჯაჭვულობამ განარღია ისინი ყველასაგან და საშუალება მისცა ზნეობრივი განწმენდისა.

ლოგინზე მიჯაჭვულმა უხეირომ გაიგო განლილი ცხოვრების უაზრობა,



წაქცეულმა შეძლო დაენახა ის, „რაზე-
დაც ფეხზემდგარი დაუდევრად მიაბი-
ჯებდა“ (გვ. 182). ახლა მისმა გვაგებით
გავსებულმა მახსოვრობამ შეაწუხა, და
იმისათვის, რათა განთავისუფლებული-
ყო მტანჯველი წუხილისაგან და რა-
ღაცნაირად მაინც მოენანიებია მოკლუ-
ლთა წინაშე თავისი ცოდვა, დაემარხა,
დაებინავებინა ისინი, დაიწყო აფრის-
ხელა ტილოზე მოქარგული სასაფლა-
ოს შექმნა, რომელიც ამავე დროს მის
მოგონებათა წიგნად უნდა ქცეულიყო.
ეს „ქარგვა“ იყო უაზრო დაუდევრობით
მის მიერ დახოცილი ხალხის დაჭირე-
ბა, ამავე დროს შეუძლებლობა ამიერი-
დან ამ მიცვალებულთა სამყაროს სვე-
დანი მოგონებებისაგან თავის დახსნა.

აქ მინდა კვლავ გავიხსენო ამირანზე
მითის ქართული ვერსია, ერთადერთი
ვერსია, სადაც იკვეთება მის ცნობიერე-
ბაში გაღვიძებული ფიქრი ხალხის
ბედ-იღბალზე, რომელსაც წინათ არა-
სოდეს შეუწუხებია. ამირანის უსაზღ-
ვრო თვითნებობამ და სიკეთის დავიწყე-
ბამ იგი უფლისა და ხალხის ღალატა-
მდე მიიყვანა. პირველობის ვენებით ატა-
ცებულმა, მან ღმერთისა და ხალხის
სიყვარული და ნდობა დაკარგა, რის შე-
დეგად სამარადისო მარტოობასთან მი-
ჯაჭვული აღმოჩნდა.

ამირანის ხვედრი მისი სახის შემქ-
მნელი ხალხის სიბრძნეზე და სამართ-
ლიან განსჯაზე მეტყველებს. ამირანის-
ეული ვაჟკაცობა მას არ სჭირდება, იგი
სახიფათოა და მხოლოდ უბედურების
მომტანია. ამიტომ დიდხუთშაბათს ქა-
რთველი მჭედლები გრდემლს უროს და-
არტყამენ ხოლმე, რათა ამირანმა ვერ
გაწყვიტოს ჯაჭვი.

ო. ჭილაძის რომანში გმირების უმ-
რავლესობა გზამრუდია. თითოეულ მა-
თვანს „უხეირო“ შეიძლება ვუწოდოთ.
არა მარტო უფროსი უხეირო თვლიდა
თავს გაპაპულეზულ, დასახიჩრებულ
კაცად. იგივე გრძნობა ყველა ვანელს
აწამებდა. როდესაც გავარდა ხმა დარი-
ანანგის ბაღის გაქრობის შესახებ, რო-
მელიც ოყავადოს თვალაბმულ ჯარის-
კაცებს გაეპარტახებინათ, ყოფილი ბა-

ღისაკენ უაზროდ გაქცეულ ყოველ
ნელს თავისი ბუზანკალი მთარბეზნებ-
და, მაგრამ შედეგი ყველასათვის ერთი
იყო: დანაშაულის გრძნობა, განუწყვე-
ტელი მოლოდინი სასჯელისა და სიძ-
ულვილი იმ წამიერი თავაშვებულობისა,
მოუშორებელ ლაქასავით, მუწუკავით
რომ გასჩნოდა მარადიულ მორჩილე-
ბას. ახლა ისინიც თავს გაბითურებულ-
ად თვლიდნენ, ვიდაცის ფეხის ამყოლ-
ებად და თვითონვე ჩაქოლავდნენ... იმ
ვიდაცას, თუკი ამის საშუალება მიეცე-
მოდათ“ (ციტ. ნაწ. გვ. 310) დახს, ჩა-
ქოლავდნენ, რადგანაც თავის თავზე
პასუხისმგებლობის აღება არავის სურ-
და, მათ თვალში, როგორც ყოველთვის,
ღამნაშავე მაინც „სხვა“, „მტერი“ იყო.

უფროსი უხეიროსაგან განსხვავებით,
მისი ვაჟი ფარნაოზი სიცოცხლის ბო-
ლომდე „ფიქრით“ დატანჯული ადამი-
ანი იყო, მაგრამ ისიც „უხეირო“ აღ-
მოჩნდა. ბავშვობიდანვე მას ინო უყვარ-
და, მაგრამ მანაც ვერ მოახერხა სხვათა
მიერ გამრუდებული გზის გასწორება
და ინოს გადარჩენა, რომელიც ღედა-
მისმა მებაძე გახადა. ინოს მიმართ ფა-
რნაოზი მოიქცა დახლოებით ისე, რო-
გორც აბესალომი ეთერს მოექცა.

აბესალომმა მარადიული სიყვარულ-
ის ფიცი მისცა სატრფოს, მაგრამ რო-
გორც კი ეთერს მკბენარი დაეხვია, გა-
მოიყვანა ცოლი ხალხში და დაიძახა:
ვის გინდათ ქალი ეთერიო, მე სანადირო-
დ მივალო. ამიტომ მარეზის თხოვნა-
ზე დაუბრუნდი აბესალომსო, ეთერმა
მიუგო: ამოიღო და ყმასა მიმცა! უღირსი
გვირგვინოსანი. აბესალომის სიკვდილ-
მა ღალატი მაინც ვერ გამოისყიდა. შე-
ყვარებულთა საფლავებს შორის მურმა-
ნი (სიბოროტე) დაიმარხა, რომელმაც
ნარის სახით ვარდისა და იას მოხვევა
სამარადისოდ შეუძლებელი გახდა, ეს
კი აბესალომის მიუტყევებელი ღალა-
ტის, მისი დანაშაულის შედეგი გახლ-
დათ.

აბესალომის მსგავსად, ფარნაოზმა
განსაცდელის ჟამს თავი აარიდა ინოს
გადარჩენას. „სანადიროდ წასვლის“ მა-



გიერ, მან გამოაქანდაკა ინოს თავი და დამარხა იგი. ფარნაოზს ეგონა, რომ ამ სიმბოლური დამარხვით, ის განთავისუფლდებოდა ინოს სიყვარულისაგან, მაგრამ მისი დავიწყება ვერ შეძლო.

მხოლოდ სიცოცხლის დასასრულს ფარნაოზმა მთელი სიგრძე-სიგანით გააცნობიერა, რომ სწორედ მან გააუბედურა ინოც, ცოლიც და შვილიც, რომ სამივე მისი უგუნურების მსხვერპლი გახდა. ის თავად ყოფილა ბოროტების სათავე, რადგანაც „მთელი სიცოცხლე თვალთმაქცობდა და ცუდი ქურდით სხვებს ადებდა ხელს... როცა გველი თვითონ ჰყავდა დამალული“ (ციტ. ნაწ. 523 გვ.) მამამისი დაშინებული, გააპაპებული კაცი იყო და რა არის. გასაკვირი, რომ მის თესლს, ფარნაოზს, იგივე ხეველი ერგო, რომ მანაც ვერავის მოუტანა სიკეთე.

„უხეირო“ — წუმად ქცეულ ვანში, ფარნაოზის ვაჟი, პატარა უხეიროც აღმოჩნდა. ქალაქში მხოლოდ ბავშვებს შერჩათ თავისუფლების წყურვილი, რაც გაცხადდა ფრენის შესწავლის ოცნებაში. ოყჯადოს ჯარისკაცებმა ქალაქის ბავშვები უმოწყალოდ გამოლტეს, მაგრამ მათი ქომაგი არავინ აღმოჩნდა.

მამის მონათხრობმა ვანში ოდესღაც არსებული დარიაჩანგის ბაღის შესახებ დააფიქრა პატარა უხეირო და წინასწარმეტყველური სიტყვები ათქმევინა: „მეც შენოდენა გავიზრდები, ჩვენი სახელიც ჭაობში იქნებაო“ (ციტ. ნაწ გვ. 492). სხვა ბავშვებისაგან განსხვავებით უხეირომ „ნამდვილი“ გაფრენა მოინდომა. დედალოსზე მონათხრობით გატაცებული, ტაძრის გუმბათზე აიპარა, ხელები ფრთებივით გაშალა და გადმოხტა. ამით მან გაბედა და სამზოვზე გამოიტანა, ის რაც ფარნაოზს აწამებდა. ამით მან თითქოს მამის ცხოვრებაც გამართლა და მარადიული ყოყმანისა და შიშის გრძნობა მოაშორა. მაგრამ სინამდვილეში ბავშვის სიკვდილმა მხოლოდ გაზარდა ფარნაოზის და ყველა უფროსი ვანელის დანაშაული. ისინი ისევ განზე მდგომნი დარჩნენ,

ქედმორეკილნი, შეშინებულნი და გატყუარნი. ვანის დამპალ სახელმწიფოში ბავშვის დაღუპვამ ვერაფერი შეცვალა, ამიტომ მისი თავგანწირვა „უხეირო“ აღმოჩნდა. ყოვლად მთქმენი, ვით ჯორცხენი ნახედნი ვანელები დარჩნენ ისევ „თავდახრილნი“, როგორც მანამდე იყვნენ.

ვანელებისათვის რომ გვეკითხა თუ რას აკეთებდნენ? რას შერებოდნენ? მათ ილიას სიტყვებით უნდა ეპასუხნათ: ჩვენც ერთმანეთს გულმოდგინეთ ვწეწდით და ვიწეწებოდით, ფერმიხდილნი ბუხლობაში ერთმანეთს ვეჯობებოდით. ერთმანეთის მტრობით ჩვენს სახლს ცეცხლი ჩვენვე წაუჟიდად.

ბეზლობისა და ურთიერთის წეწვის მკვეთრ მაგალითს ჭილაძის რომანში ფარნაოზის დისშვილის კუსას და ვანის მეფის ოყჯადოს უმცროსის „საქმიანობა“ წარმოადგენს. ისინი იმ ვანელთარიცხვს ეკუთვნიან, რომლებიც თავისთვის „ხეირიანნი“ არიან. სიძულვილით დაბოლმილნი, ისინი სპობენ ყოველივე კეთილსა და ნათელს.

კუსა, ავტორის სიტყვებით, „ბედისწერასავით გარდაუვალი იყო“ ციტ. ნაწ. გვ. 221, გარდაუვალი, ნათელია, ოყჯადოსა და მისი დედის ცუცას შემზარავად გროტესკული დიადა. კუსა არაფრის მცოდნე და არაფრის გამკეთებელი იყო. „სიძულვილის გუთნისდედას“, „შიშის მთესველს“, მას თავად მუდამ ყველაფრის ეშინოდა, საკუთარი ჩრდილისაც და ამ ჩრდილსაც არ ენდობოდა. ფარნაოზის თქმით, კუსასთვის ბუნებას გესლის ჯირკვლები გამოეყოლებინა და რამდენჯერაც არ უნდა ამოენთხია, მაინც ვერასოდეს განიწმინდებოდა მთლიანად, რადგან თვითონვე იყო გესლის წყარო.

კუსა ქვის მატლი იყო, მატლი მამინ „ჩნდება, როცა ყველაფერი დამთავრებულია და იმას უჩნდება, რაც აღარავის სჭირდება“ ციტ. ნაწ. (324). როგორც მატლს კუსას არ შეეძლო ჰქონოდა სამშობლო, მისი რწმენით,

მთელი ქვეყანა მისი მტრებით და მო-
შურნე ხალხით იყო დასახლებული.

კუსას რაღაცა მაღალი თანამდებობა
ჰქონდა სასახლეში, თუმცა არაფერს
აკეთებდა და არც იცოდა თუ რისთვის
უხდიდნენ ფულს. როდესაც პატარა
უხეირო დაიღუპა, კუსა მიხვდა, რომ
სწორედ ბიძის დასმენა გადარჩენდა.
იგი სასწრაფოდ გაიქცა სასახლეში,
რათა მთავარი „მოღალატე“ სხვას არ
დაესახელებინა, „ფრენის“ იდეა მის-
თვის დაებრალბინა.

მხოლოდ ბიძის დასმენის შემდეგ
დამშვიდდა კუსა და მიხვდა თუ რისთ-
ვის უხდიდნენ მას ფულს — მხოლოდ
ამ დღისთვის, თითქოს იცოდნენ, რომ
ეს დღე აუცილებლად დადგებოდა. მაგ-
რამ რას იზამ, საღაც ოყაჯადოები მე-
ფობენ, კუსას ეს ძველთაძველი ხელო-
ბაც ყვავის.

ამირანის მითს გარკვეულ ასპექტში
ეხმიანება ო. ჭილაძის რომანის გმირი
ოყაჯადო უმცროსი. მხედველობაში
მაქვს ქართველების ის თვისება, რო-
მელიც პირველობის ყველაზე ბატონო-
ბის მანიაში და მისგან გამომდინარე
სხვა უარყოფით თვისებებში მდგომარე-
ობს. მეფის გროტესკულ სახეს რომან-
ში ქმნის ორი სხვადასხვა სქესის ადა-
მიანის უცნაური „ნაერთი“: ბრივე ოყა-
ჯადო და მისი ფეხებწართმეული დედა
ცუცა, რომელიც ხელით დაყავს შვილს.
ოყაჯადო — „ფეხებია“, ცუცა კი „თა-
ვია“. ამიტომ ცუცა ჩასწურულებს
ხოლმე თუ რა უნდა გააკეთოს მეფემ.

საქმე ისაა, რომ სხვაზე ბატონობას
დამპალ სახელმწიფოში დიდი ჭკუა და
ზნეობა არ დასჭირდება, მას ისეთი დი-
აციც გაუძღვება როგორც ცუცაა —
უზნეო, თვალთმაქცი, ეშმაკი და სიძუ-
ლვილით დაბოღმილი.

ცუცას უტახტოდ გაძლება არ შეეძ-
ლო, ვერ იცოცხლებდა. ამიტომ უფრო-
სი ოყაჯადოსაგან შვილი რომ არ გა-
უნჩნდა, აიეტის მეჯინიბეს დაუწვა. ამის
გამო იყო, რომ მის შვილს საჯინიბოს
იატაკივით ბრტყელი სახე ჰქონდა, მაგ-
რამ მაინც მეფე ერქვა. ცუცას სჭირდებო-
და ეს გონებანღუნვი შვილი, რადგა-

ნაც მათი განუყრელობა ბადებდა
ტახტს, გვირგვინს, აბსოლუტურ ბატონო-
ბას ყველაზე. ცხადია ცუცასნაირი
ქალის ჭკუით მავალი კაცი ვერ გაუძ-
ლებოდა ქვეყანას და მხოლოდ წუმბედ
თუ აქცევდა მას. მაგრამ მეფე რა — პი-
რველობას ხომ მიაღწია, ხომ დათესა
ყველას გულში შიში, თვალთმაქცობა,
უზნეობა და ყველანი ხომ ჯორ-ცხენები-
ვით გახედნა.

ბატონობით ტკობის გემო ცუცამ
შვილსაც აგრძნობინა, ისიც მიახვედრა
თუ რას ნიშნავდა „მფრინავი“ ბავშვე-
ბის გაჩენა. „... ხალხს რომ ფრენა ესწა-
ვლა ან ტახტს რაღა ფასი ექნებოდა, ან-
და რაღა ფასი ექნებოდა ამ ტახტზე
მჯდომარეს. აუშვა თავი ცისთვის და
იქამდე ეპარწუნა, სანამ არ მოსწყინდებო-
და... ვიღაც ჩაუფრინდებოდა კალთა-
ში“ (ციტ. ნაწ. გვ. 501)

ამგვარად, ვფიქრობ, რომ მითოსური
ცნობიერება დღესაც „ჩართულია“ ყო-
ველი ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმე-
დებით პროცესში. ამავე დროს ნებით
თუ უნებლიეთ, ე. ი. ცნობიერად თუ
არაცნობიერად ფსიქიკის უღრმესი
შრეებიდან ამოტივტივდება ხოლმე იქ
დალექილი მრავალსაუკუნოვანი გამო-
ცდილების უსასრულო მომენტები და
ვლინდება ამა თუ იმ ერის ხასიათის და-
ლებითი თუ უარყოფითი თვისებები.

ამის გამო სხვადასხვა თაობათა მო-
რის იქმნება მონაცვლეობათა ერთიანი
ხაზი თუ „გზა“ რომელიც მათ აკავში-
რებს და არსებობის მოდელთა „მარა-
დიულ განმეორებას“ აპირობებს. ამ გა-
ნმეორების ერთ-ერთი მაგალითია ო.
ჭილაძის რომანი — „გზაზე ერთი კაცი
მიდიოდა“. თავისებურად ეს „კაცი“
ამირანის განვლილ გზას იმეორებს.

„ბრან-პრი“ — „კაგაკა უფდისნუდს“

დარეჯან კიკნაშვილიძე

ციმბირის I საერთაშორისო საბავშვო თეატრალური ფესტივალი, რომელიც 95 წლის 20—28 თებერვალს ჩატარდა ქალაქ ნოვოკუზნეცკში, ზამთრის პერიოდს დაემთხვა. „რა კარგია, რომ ამ ქვეყნად მოიძებნება ადგილი, სადაც თამაშობენ ბავშვები“. ეს სასიამეორო სტრიქონები ფესტივალის ჰიმნად შესრულდა. ასეთი ადგილი ბავშვებისათვის ყველგან არის თეატრი. ფესტივალს ამ დღეებით ტარდებოდა: „თეატრი სადაც თამაშობდნენ ბავშვები“. ასეთი სახის ფესტივალები მრავალჯერ გამართულა მოსკოვსა თუ სხვა ქალაქებში. ქართული ბავშვები არა ერთგზის ყოფილან ამ ზემის სტუმრები. ქართული ფოლკლორის მოსწავლეთა სასახლის საბავშვო თეატრი მესამედ მიიწვიეს ამ ფესტივალზე.

ფესტივალის მონაწილენი — 250-მდე კაცი (ბავშვები და უფროსები) ვცხოვრობდით ქალაქიდან 20 კმ-ის დაშორებით, დაბა კოსტონოვკაში—„კოსმონავტების“ ბაზაზე, საკმაოდ კომფორტაბელურად ნაკვებ ორსართულიან, ლამაზ კოტეჯებში. ცხელი წყალი, სითბო, სინათლე, სისუფთავე, 3-ჯერადი საუცხოო კვება მაღალი მომსახურებით, დარაც მთავარია, სიმშვიდე, დღეს, ეს ყოველივე ქართველებისათვის კომფორტია.

ბუნება მართლაც რომანტიულია. თოვლით გადაფარული უსიერი, წიწვოვანი ტყე ტაიგისა, ყინვისაგან გაჭახჭახებუ-

ლი გარემო, ცისფერი რომ გადაჰკრავს შებინდებისა და განთიადის ზანს, ძლიერი და ღონიერი ციმბირის სუსხი, ხან ქარბუქი და ნისლი, ხან ვარსკვლავებით გაკაშკაშებული, მთვარის შუქით განათებული მიდამო, და ხან კი მზით ნათელმოფენილი სისპეტაკე თოვლისა; გარინდებული, დიდებული პეიზაჟი ზამთრისა. ყველგან სიმშვიდე, სიფაქიზე და სილამაზე.

ფესტივალის ოფიციალურ გახსნას წინ უძღოდა მეგობრობის კოცონი, რომლის გარშემო ძველებურად აჟღერდარუსული „ჩასტუშკები“. შესრულდა ხალხური სიმღერები, ცეკვები და თამაშობები. ბოლოს ეს სიამოვნება ტაიგაში დაასრულა „რუსული ტროიკის“ მობრძანებამ, რომელიც განუყოფელი აქსესუარია რუსული ყოფისა.

რამოდენიმე სიტყვა ფესტივალში მონაწილე კოლექტივებზე: საქართველოდან მიწვეული იყო ორი კოლექტივი. ერთი საბავშვო — ქართული ფოლკლორის მოსწავლეთა სასახლის დრამატული თეატრი და მეორე — სტუდენტური აგარარული უნივერსიტეტის თეატრი „ბერკეები“. ორივე თეატრის რეჟისორია გოგი თოლაძე, რომელსაც ჩვენი თეატრალური საზოგადოება კარგად იცნობს, როგორც მარჯანიშვილის სახ. თეატრის რეჟისორს.

დასაწყისშივე უნდა ითქვას, რომ ეს იყო ძალზე მაღალი დონის, მართალია,



მოყვარულთა, მაგრამ საკმაოდ პრესტიჟული კოლექტივებისაგან შემდგარი დათვალაიერება. სულ 11-მდე კოლექტივი მონაწილეობდა. აქედან საერთაშორისო სტატუსს ფესტივალს აძლევდა რიგიდან და თბილისიდან ჩასული თეატრები, რადგან დანარჩენი კოლექტივები რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებიდან იყვნენ. ძირითადად კი მოსკოვიდან.

გვინდა დავიწყოთ რუსეთის დელაქა-ლაქის თეატრებით და გაავცნოთ ამ საბავშვო ფესტივალების სულისჩამდგმელი და მისი უშუალო ინიციატორი — ბატონი სერგეი კაზარნოვსკი. მოსკოვის დიდი თეატრალური საბავშვო სტუდიის „კლას-ცენტრის“ რეჟისორი, ამავე დროს, საბავშვო თეატრების ასოციაციების პრეზიდენტი, ამ ფესტივალზე, ჩვენი უშუალო მასპინძელი გახლდათ ხელოვნებაზე და ბავშვებზე უზომოდ შეყვარებული პიროვნება. ენერგიული, ჭკვიანი, გამჭრიახი ებრაელი, უამრავი ქველმოქმედი საქმეების წამომწყები და ავტორი. მოსკოვის თეატრალურ წრეში კარგად იცნობენ მის სტუდიაში აღზრდილ არა ერთ თაობას. ბატ. კაზარნოვსკის მრავალმხრივი საერთაშორისო შემოქმედებითი და მეგობრული კონტაქტები აქვს. ამ ხელოვანს ძალიან უყვარს ქართველები და ქართული კულტურა. სწორედ ამან დააკავშირა იგი ჩვენს თეატრალურ კოლექტივებს, მისი უშუალო რეკომენდაციით მოხდა ჩვენი მიწვევა ამ ფესტივალზე.

„კლას-ცენტრს“ ფესტივალზე ორი სპექტაკლი ჰქონდა ჩამოტანილი — შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და მიუზიკლი პოპულარულ ჯაზურ-ესტრადულ მელიოდიებზე „ენი-ბენკი“ (ორივე სპექტაკლის რეჟისორია — კაზარნოვსკი). ამ უკანასკნელით გაიხსნა ფესტივალი. კლასიკურ ქორეოგრაფიაზე და ნაწილობრივ ჯაზურ ბალეტზე აგებული, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ეს ბრწყინვალე ნიმუში, აგერ უკვე რამოდენიმე წელია რაც ამ თეატრის რეპერტუარშია და მის სავიზიტო ბარათად ითვლება. სპექტაკლმა წარმა-

ტებით მოიარა უცხოეთის მრავალი ქალაქი და ფესტივალი.

„რომეო და ჯულიეტა“ შედარებით ახალი სპექტაკლია, თუმცა მანაც მოასწრო და მოიარა უცხოეთის რამოდენიმე ქვეყანა... მათ შორის ამერიკა, ინგლისი, ირლანდია.

სპექტაკლი წმინდა ავანგარდისტული ფორმით იყო გადაწყვეტილი, რამაც მისდამი მაყურებელთა და ჟიურის წევრთა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება შექმნა, თუმცა წარმოდგენაში იყო საინტერესო, ნოვატორული რეჟისორული მიგნებები და გააზრებები, მეტაფორული სახეებიც, მაგრამ ყოველივე ამას იმდენად არაადექვატური რეაქციები ახლდა მაყურებელთა დარბაზიდან, რომ სპექტაკლი შემდგომში სერიოზული მსჯელობის საგანი არ გამხდარა.

მცირე ინფორმაცია სხვა მონაწილე კოლექტივებზეც. მოსკოვის ახალგაზრდა მსახიობთა მუსიკალურ თეატრს, ფესტივალზე ჩამოტანილი ჰქონდა ლ. ბარტის შესანიშნავ მელიოდიაზე შექმნილი მიუზიკლი „ოლივერი“, დიკენსის ამავე ნაწარმოების მიხედვით. კოლექტივს სათავეში უდგას მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის ახლადდამთავრებული მსახიობი და რეჟისორი — ალექსანდრე ფედოროვი. ეს იყო ქორეოგრაფიული და ვოკალური შესრულების მაღალი ნიშნით აღბეჭდილი, მართლაც, ევროპული კლასის სპექტაკლი.

მიუზიკლი-ზღაპარი ჰქონდა აგრეთვე, წარმოდგენილი მოსკოვის საბავშვო თეატრს. „პიტერ პენი და ვენდი“ — ასე ერქვა სპექტაკლს, რომელიც ინგლისელი მწერლის ჯეიმს ბარის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით იქნა შექმნილი. კალეიდოსკოპივით მონაცვლე მიზანსცენებში უხვად იყო გამოყენებული სხვადასხვა ზღაპრული ელემენტები, აკრობატიკული ტრიუკები, გასართობი — მხიარული ნომრები, რაც სანახაობრივს ხდიდა სპექტაკლს.

ქ. ნოვოკუზნეცკიდან ფესტივალში მონაწილეობას იღებდა საბავშვო თეატრი „ახალგაზრდობა“, რომელმაც წარმოადგინა გერმანული დრამატურგის



კ. გაუფის ზღაპარზე შექმნილი მიუზიკლი „ელიკსირ კრეიტერვეისი“.

ამ სპექტაკლმა განცვიფრებაში მიიყვანა მაყურებელი, უპირველესად ფანტასმაგორიებითა და უჩვეულო ფერადონებით შესრულებული ბრწყინვალე კოსტიუმებით, რომელნიც ბოსხისა და დალის ნახატებს მიაგავდა. თუმცა, როცა ამ თეატრის პროგრამას გაეცნობოდა, აღარ გაიკვირვებდით: სპექტაკლის დადგმას ახორციელებდა ერთდროულად სამი ქალაქის მოსკოვის, სანკტ-პეტერბურგისა და ნოვოკუზნეცკის თეატრების შემოქმედებითი კოლექტივები. ხოლო მათ უკან კიდევ იდგნენ გენერალური სპონსორები.

ცალკე უნდა გამოვეყოთ ყრუ-მუნჯთა პანტომიმის საბავშვო თეატრი სტუდია „ბიანო“, რომელიც თავდაპირველად 1986 წ. ქ. ნიჟნოვგოროდის ინტერნატთან შეიქმნა. ხოლო 1993 წლიდან მიიღო დამოუკიდებელი ორგანიზაციის სტატუსი. ამ კოლექტივსაც უკვე აქვს საერთაშორისო აღიარება. იგი არის მრავალი საერთაშორისო და მსოფლიო თეატრალური ფესტივლების მონაწილე და ლაურეატი და „გრან-პრის“ მფლობელიც. თეატრში ერთად მუშაობენ მუნჯებიც და ნორმალური სმენის ბავშვებიც. ძალიან დიდი და ნათელი იმპულსები მოდიოდა ამ ბავშვების ყოველი მოძრაობიდან. მათი სულის მეტყველება გამომსახველად გადადიოდა ხელების, თვალების, სხეულის თითოეულ მოძრაობაში, ზუსტად და ფაქიზად გრძნობდნენ ურთულესი მუსიკალური პარტიტურის ყველა ნიუანსს და ისე იმპროვიზირებდნენ, რომ თუ არა წინასწარი ინფორმაცია, ვერასგზით ვერ დავეუშვებდი, რომ არასრულყოფილი ბავშვების ხელოვნებას უყურებდი.

ფერი-მუსიკა-პლასტიკა ამ სპექტაკლში ისეთ ერთიან ჰარმონიაში იყო მოყვანილი, რომ იგი თავიდან ბოლომდე აღიქმებოდა როგორც მუსიკალური და ფერწერულ-პლასტიკური პოეზიის მაღალი ნიმუში.

სპექტაკლის ბოლოს, თვალცრემლიანი მაყურებლები, საკომუნიკაციო შეხატებით ვაკებინებდით აღფრთოვანებასა

და მოწონებას. ქვეცნობიერად, უმეტეს სიბაბს, ალბათ, ერთი აზრი გვეტრიალებდა, რომ „გრან-პრი“-ს მთავარი პრეტენდენტი „ბიანოს“ თეატრი იქნებოდა.

და ბოლოს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს რიგის კლასიკური თეატრი „ნიკა“, რომელიც 2 წელია რაც შექიმნა პუშკინის ლიცეუმის ბაზაზე (რუსულენოვანი კონტივენტის ძალებით). „ნიკას“ რეპერტუარში მხოლოდ კლასიკური ნაწარმოებებია (ჩეხოვი, პუშკინი, ბულგაკოვი და სხვა). ფესტივალზე მათ წარმოდგენილი ჰქონდათ ა. ჩხოვისა და ა. ვერჩენოს „თეატრალური მინიატურები“, აქტიორული ნამუშევრებისთვის ქ. რიგაში 1993 წ. ჩატარებულ თეატრის მოყვარულთა რესპუბლიკურ დათვალეიერებაზე მიიღეს ყველაზე მაღალი შეფასება.

სხვა კოლექტივებზე ჩვენ აღარ შევეჩერდებით...

როგორც ვხედავთ, ფესტივალის თეატრალური სპექტრი ძირითადად მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ჟანრის სპექტაკლებს მოიცავდა (გარდა ქართული თეატრებისა).

რუსეთის საბავშვო თეატრალური ხელოვნება ძირითადი მხატვრული ტენდენციებით, ჩანს, ევროპული თეატრის გავლენას განიცდის და ამ მხრივ, მას გადადგმულიც აქვთ სერიოზული შემოქმედებითი ნაბიჯები. მაყურებლის დიდ მოწონებას იმსახურებს სწორედ სინთეზური ხელოვნების ამგვარი შოუ-გასართობი სპექტაკლები, სადაც შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს პლასტიკა, პანტომიმა, ქორეოგრაფია, სიტყვა და აქტიორული შესრულება.

მართლაც, ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლები გამოირჩეოდნენ თანადროულობით, სანახაობრიობით, დინამიურობით, რიტმით, ტემპერამენტით, მასობრივი სცენების გამომსახველობით, მიუზიკლებისათვის აუცილებელი სამსახიობო ტექნიკით, ხშირ შემთხვევებში, კარგი ვოკალითაც. მაგრამ მაყურებელი ხელოვნებაში ეძებს სულს. და სწორედ ხელოვნების ეს მთავარი ობიექტი, ადამიანი-გმირი არ ჩანდა ფეს-



ტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლებში, ამ მხრივ, თითქმის ყველა სცენური სახე მოკლებული იყო ყოველგვარ აზრობრივ-ემოციურ დატვირთვას. რომეო და ჯულიეტაც კი უსახურნი და უფერულნი იყვნენ. ნამდვილი აქტიორული ხელოვნების გარეშე, კი, მოგვხსენებათ, თეატრი არ არსებობს. და მე ვიტყვოდი, სწორედ ეს იყო ამ ფესტივალის „აქილესის ქუსლი“. აქ სწორედ გადაწყვეტი სიტყვა სთქვა ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ.

ანტუან დე-სენტ ეკვიუპერის „პატარა უფლისწული“ და მერაბ ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ ორი კონტრასტული ჟანრისა და სტილის ნაწარმოები. პირველი — ყველასათვის ნაცნობი და დაუფიწყარი ფილოსოფიური პლანის ზღაპარი, ზოგადსაკაცობრიო იდეებითა და დანიშნულებით. მეორე — უაღრესად ქართული და მყარ ეროვნულ ნიადაგზე შექმნილი ტრაგიკომედია.

ქართული ფოლკლორის მოსწავლეთა დრამატულმა თეატრმა, ძალზე ექსტრემალურ პირობებში და დროში (იანვრის თვეში, გაყინული და გაციებული შენობის უსინათლო დარბაზში, სანახევროდ სანთლების შუქზე) საგანგებოდ ფესტივალისათვის მოამზადა „პატარა უფლისწული“.

ეს ნაწარმოები შემთხვევით არ იქნა შერჩეული. რამოდენიმე წლის წინ ამ პიესას თეატრში სხვა თაობა თამაშობდა. რეჟისორმა სპექტაკლისათვის ახლა სხვა კონცეფცია შემუშავა.

„პატარა უფლისწულის“ პრემიერა შედგა ნოვოკუზნეცკის ფესტივალზე. ამიტომაც რაიმე შემოქმედებითი შედეგებისათვის ფსიქოლიგურად არ ვიყავით შემზადებულნი (თანაც სპექტაკლი არ ითარგმნებოდა).

ამ მხრივ, „ბერიკებს“ ბევრად უკეთესი მდგომარეობა ჰქონდა. მან უკვე ორგზის წარმატებით მოიარა ჩელიაბინსკის საერთაშორისო და კორეის მსოფლიო ფესტივალები.

ფესტივალის საპროგრამო კალენდარით — 25 თებერვალი, ფესტივალის მე-5 დღე, ქართულ თეატრებს დაეთ-

მოთ. ამჯერად ეს „ღირსშესანიშნავი“ საბჭოური თარიღი ბედნიერი და ჩვენი დელეგაციისათვის.

ნელ-ნელა ქრება სინათლე. გაისმა უკანასკნელი გაჩურჩულება კულისებში. დარბაზიც ჩაცხრა და ერთიანად მოიცვა იმ იდეუალმა და მაგიურმა სიჩუმემ, რომელიც ტრადიციულად წინ უსწრებს ხოლმე მსახიობის და მაყურებლის პირველ კონტაქტს თეატრში.

სპექტაკლი დაიწყო. მუქ შინდისფერ ფრაკებში და თეთრ ნიღბებში გამოწყობილი გოგონები სცენაზე გადიან. პირველივე მუსიკალური ემოციური იმპულსი ვერდის „რეკვიემისა“ ძალზე დრამატული და ექსპრესიულია. თავიდანვე ახდენს მაყურებლის სრულ კონცენტრაციას და განაწყობს მას გმირის შინაგან სამყაროსთან ფისიქოლოგიური დიალოგისათვის.

ერთი საათის მანძილზე ვიდექით კულისებში და ვგრძნობდით, რომ სპექტაკლს სულგანახული უსმენდნენ.

სულმოუთქმელად ველოდებით ფინალს, რომელიც თურმე გასაოცარ წუთებს გვიმზადებდა. ახლოვდება ავტორისეული საფინალო მონოლოგი. უკვე დარბაზისკენ მიგვირბის თვალი და აშკარად ვხედავთ თეატრის მკრთალად განათებულ შუქზე მაყურებელთა თვალცრემლიან სახეებს.

აი, ავტორის უკანასკნელი სიტყვაც. ფრაკებში გამოწყობილი გოგონები იხსნიან ნიღბებს, რომლებშიც გაითამაშეს დიდების, ანუ როგორც თავად ეკვიუპერი იტყვოდა „ამ უცნაური ხალხის“ მთელი ბუნება.

სპექტაკლში უფლისწულს 3 გმირი ასახიერებს. ეს ტრიადა (რომელშიც ასაკობრივი ზღვარიც გამოიკვეთება) არ გამოხატავს სპექტაკლში მარტოოდენ იდეის ან მოვლენის განვითარების რაიმე გარკვეულ საფეხურებს. არც გმირის ხასიათის შინაგანი ევოლუციური აღმავლობისათვის არის საგანგებოდ მოქმენილი. ის ერთიანობაში სიმბოლურად მოიაზრება, როგორც სამსახოვნება ერთი არსებისა. დასაწყისშივე ერთად შემოდიან სცენაზე, კრავებივით



უმანკონი და სპეტაკნი და ერთადვე ემშვიდობებიან ტკივილით სავესე ამქვეყნიურ ცხოვრებას. ძნელი სათქმელია, რა რელიგიურ-მისტიკურ სიღრმეებს სწვდება ამით სპეტაკლის ავტორი, მაგრამ პატარა უფლისწულს, ამ ციური პლანეტის მკვიდრს, ვარსკვლავითიდან მოსულს, მართლაც მოაქვს არაამქვეყნიური, ირეალური ცნობიერება, დიდებისთვის ფრიად უჩვეულო და გაუგებარი.

და როდესაც სპეტაკლის ფინალში, ავტორის მზერა მონოლოგის კითხვის დროს ნელ-ნელა მიდის მალლა, ზეცაში... და ნიდაბმოცილებული გოგონები მალლა მიაპყრობენ თვალებს, სცენაზე კვლავ შემოდის სამეული ევენებით ხელში. ზარები წკარუნებენ... ოღნავ ლივლივებს გამჭვირვალე კოსმიური ცისფერი ფარდა, ზევიდან ეშვება ქვევით მიწაზე და უდაბნოს ქვიშისფრად განიფინება... დიდი ჰაეროვანი ბუშტები მსუბუქად ირხევიან ამ კოსმიურ სამყაროში (სცენოგრაფია — ირაკლი იმერლიშვილისა). ზეცისკენ მიპყრობილი მზერა, იქ მოძავალი უფლისწულის გზა, მერამდენად შეგვახსენებს დიდებს ბიბლიურ ჭეშმარიტებებს. ყველაფერი ამ ქვეყნად: ცა, ვარსკვლავები, მთვარე, უფლის ხელით და გონებით ნამოქმედარია, მისი შექმნილია. უმანკობაც ხომ მან შესძინა ადამიანის სულს.

ბავშვობა, ჩვენი სულის განუწყვეტელი ნოსტალგია არის სწორედ ის მეორე სამყარო, რომელიც ასე მტკივნეულად შემოიტანა რეჟისორმა სპეტაკალში. ეს ბევრად განაპირობა ბავშვების უშუალო, გულწრფელმა, ემოციურმა ჭეშრულებამ და სპეტაკლის მუსიკამ (რომლის შინაგანი სტრუქტურა ორგანულ კავშირშია პიესის დრამატურგიულ ხაზთან და მის განვითარებასთან.

როდესაც სპეტაკალი დამთავრდა, დარბაზიდან მოულოდნელად თავს დაგვატყდა მაყურებელთა არნახული ოცავცია. ერთიანად მოსწყდა პარტერიდან თავგანწირული „ბრაუოს“ შემახილები, კივილი. ეს გაგრძელდა რამოდენიმე წუთს. ჩვენი ბავშვები გაოგნებულები

იდგნენ სცენაზე და გულამომჯდარები ტიროდნენ. შემდეგ დაიძრა მაყურებელი და ეგზალტირებულები ამოვარდნენ სცენაზე. ტიროდნენ, გვეხვიოდნენ, გვილოცავდნენ. ძალიან დიდ შეფასებას აძლევდნენ სპეტაკლს: რეჟისორს, ბავშვებს, მთელ სადაღმოდ ჯგუფს. გვეუბნებოდნენ, რომ ეს იყო ქართული თეატრის ნამდვილი გამარჯვება ფესტივალზე. კულისებში შემოვიდნენ ჟიურის წევრები და ისინიც ტიროდნენ. ასეთი რამ ფესტივალზე არ მომხდარა. ყოველი სპეტაკლის მერე, ჟიურის მთელი შემადგენლობა, ამთავრებდა რა თავის მუშაობას, როგორც წესი, ოფიციალურად ტოვებდა დარბაზს და გადიოდა ცალკე, პრეს-კლუბის შეკრებებზე, სადაც იმართებოდა დებატები სპეტაკლების გარშემო. ახლა კი უპრეცედენტო შემთხვევა მოხდა.

ყოველივე ამის მერე ალბათ, ფესტივალზე მონაწილე ნებისმიერ კოლექტივს გაუჭირდებოდა სცენაზე გამოსვლა და თამაში. და, ჩვენდა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისევე და ისევე ქართულ თეატრმა, ქართველმა მსახიობებმა შესძლეს დიდი ძალისხმევით — ერთი ამოსუნთქვით ეთამაშათ მთელი სპეტაკალი — „ბერიკონი“.

ეს იყო ნამდვილი ქართული, ცეცხლოვანი, ტემპერამენტისანი, აქტიორული ოსტატობითა და იმპროვიზაციული ნიჭით გაბრწყინებული სპეტაკალი. სპეტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა წილად.

ფესტივალის თეატრალურ ცხოვრებაში კვლავ უპრეცედენტო შემთხვევა მოხდა. ფესტივალის მონაწილე კოლექტივებმა მოითხოვეს ორივე ქართული სპეტაკლის განმეორება. ჟიურის თანხმობით გადაწყდა: 26-ში დაინიშნა „პატარა უფლისწული“, ხოლო 27-ში „ბერიკონი“. განსაკუთრებული ინტერესი იგრძნობოდა „პატარა უფლისწულის“ გარშემო. ჩვენივე ცნობილი გახდა, რომ ქალაქში ძალიან დიდი რეზონანსი ჰქონდა ამ სპეტაკლს.

ზღვა ხალხი მოვიდა საღამოს წარმოდგენაზე. დარბაზი ვერ იტევდა ფეხზე

მდგომით. ჩვენი უშუალო მასპინძლები ფესტივალზე, ქ. ნოვოკუზნეცის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, თეატრის პერსონალი, ფესტივალის პუბლიკა, საინფორმაციო წყაროები: პრესა, ტელევიზია, რადიო — ყველა უკლებლივ გულშემატკივრობდა ჩვენს ბავშვებს და საერთოდ ქართულ თეატრს.

მაგრამ ყველაზე მეტად გავგაოცა იმან, რომ სპექტაკლის სანახავად მეორედ მოვიდა ჟიურის მთელი შემადგენლობა. განმეორდა 25 თებერვლის სურათი: ტიროდა ჟიურის თავმჯდომარე, კვიპროსელი რეჟისორი — მონიკა ვასილიუ, სიტყვებს ვერ პოულობდა სერგეი კაზარნოვსკი.

„პატარა უფლისწული“ ფესტივალზე სულიერი სიწმინდის სიმბოლოდ იქცა.

27 თებერვალს სტუდენტური თეატრი „ბერიკები“ კვლავ წარმატებას ზეიმობდა. ასე რომ, ფესტივალის დახურვამდე, ქართულმა თეატრმა მაყურებელთა და გულშემატკივართა დიდი წრე შემოიკრიბა თავის გარშემო. გარდა ამისა, ფესტივალის გახსნაზე და დახურვაზე სხვადასხვა სახის შეხვედრებსა თუ საღამოებზე „ბერიკების“ ბიჭებმა ქართული იუმორით, შესანიშნავი პლასტიური და მუსიკალური მონაცემებით, იმიტაციისა და იმპროვიზაციის კარგი უნარით, ისეთი ბრწყინვალე საკონცერტო პროგრამა შექმნეს, რომ ფესტივალის თეატრალური ცხოვრება მათ გარეშე ალბათ ძალიან ბევრს დაკარგავდა.

ნამდვილი კასკადი იყო მათი 5-წუთიანი გამოსვლა ფესტივალის დახურვაზე, როდესაც ჟიურის თავმჯდომარის საპატივცემულოდ სცენიდან ბერძნული სიმღერა გაისმა, სახტად დარჩენილი ქალბატონი მონიკა კარგა ხანს ვერ მოვიდა გონს.

28 თებერვალს, ფესტივალის დახურვაზე, როდესაც ამ დიდი თეატრალური სანახაობის სპონსორმა, გამოაცხადა „გრან-პრის“ მფლობელი, დარბაზი კინალამ დაინგრა აპლოდისმენტებისაგან. მისი შეფასება:

„ყველაფერი გადაწყვიტა 25 თებერვა-

ლმა. 25-ში ჩვენ ვნახეთ „პატარა უფლისწული“ და ჩვენთვის იქ დამთავრდა ფესტივალი. ჩვენ შეგვძრა ამ სპექტაკლმა“.

და როდესაც სცენაზე რეჟისორი გოგი თოღაძე ავიდა, მას ისეთი ოვაციებითა და შეძახილებით შეხვდნენ, რომ ყველასათვის ნათელი იყო: მაყურებელიც, ჟიურიც, სპონსორიც, კონკურსში მონაწილე ყველა კოლექტივი ერთსულოვანი იყო. „გრან-პრი“ ეს, პირველ რიგში, რეჟისორ გოგი თოღაძის კოლოსალური შრომისა და ნიჭის გამარჯვებაა. დაუფასდა, როგორც იტყვიან, რეჟისორ-პედაგოგს ბავშვებთან გაწეული თავისი უანგარო და დაუღალავი მუშაობა. 25 წელია, რაც იგი ერთგულად ემსახურება ბავშვთა თეატრალურ ხელოვნებას ქართული ფოლკლორის მოსწავლეთა სასახლეში და ძნელია ამ სფეროში დღეს მასზე თავდადებული კაცი მოიძებნოს.

სპექტაკლის წარმატება ბევრად განაპირობა, აგრეთვე, სადადგმო ჯგუფის სხვა წევრებმაც. ესენია: მხატვარი — ირაკლი იმერლიშვილი, სამხატვრო აკადემიის ახალგაზრდა ნიჭიერი სტუდენტი (რამდენიმე წელია, რაც წარმატებით თანამშრომლობს ამ რეჟისორთან). პანტომიმა ეკუთვნის გიორგი გომურაშვილს, ქორეოგრაფია — ზაქარია ამონაშვილის.

სპექტაკლში მონაწილეობს ათი ბავშვი და ერთი უფროსი თაობის მსახიობი, იგი ავტორის როლს თამაშობს. აგრარული უნივერსიტეტის სახალხო თეატრის მსახიობი — გოგა გეგელიძე გამოსდილი და ნიჭიერი კაცი, რომელმაც უდაოდ დიდი წვლილი შეიტანა სპექტაკლის გამარჯვებაში.

ასე დამთავრდა ჩვენი ორკვირიანი ზამთრის „ეპოპეა“ ციბირში.

ნოვატორ უეპოქელთა რეალურად განთავისუფლება — სტიქულინსთიკის*

ჯუმაბარ პალაღურაძე

ცნობილია, რომ ადამიანი მხოლოდ შემოქმედებითი შრომის უსაზღვრო შესაძლებლობებით გამოირჩევა დანარჩენი ცოცხალი ბუნებისაგან. ეს, თითქოს და, მცირედი განსხვავება საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ადამიანთა მოვლას არა მარტო უკეთ შეგუებოდა მუდმივად ცვალებად ბუნებას და თავის სასარგებლოდ წარემართა მისი არსებობის რიგი კანონზომიერებები, არამედ გარდაეჭმნა და ხელოვნურად შეექმნა კიდევ თავისი არსებობის უფრო ხელსაყრელი მიკრო გარემოც.

გავიხსენოთ, რომ ბეწვის, ტყავის, ცეცხლის, ..., მხოლოდ შემოქმედებითი გამოყენებით შეძლო ადამიანმა კლიმატის ზღუდეების გადალახვა, საცხოვრებელი სივრცეების მკვეთრი გაფართოება. ასევე, შუბის, შვილდ-ისრისა და სხვა იარაღების შემოქმედმა სუსტმა ადამიანმა სძლია რამოდენიმეჯერ მასზე ძლიერ ცხოველებს, მოიშინაურა მათი ჯოგები, ..., და დღეს, კვლავ შემოქმედებით, შეუძლია იცხოვროს წყალზე, წყლის ქვეშ თუ კოსმოსშიც კი.

ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ ყოველი ნოვატორული ნაღვაწის ავტორი, ყველგან და ყოველთვის იყო არა ყველა ადამიანი ერთდროულად, არამედ ერთეულები, განსაკუთრებული ნიჭით, რწმენითა და ზნეობით გამორჩეული პიროვნებები.

პარადოქსად მოჩანს, მაგრამ რეალობა ასეთი პიროვნებების შებოჭვა, დევნა, დაუცველობა, ნაცვლად მათი ყოველმხრივი განთავისუფლება-წახალისებისა.

რამა არსი და როგორ შეიძლება ამის უკუპროცესით წარმართვა?

ყოველი ნოვატორი შემოქმედის ნაღვაწის მთავარი დამახასიათებელია ის, რომ ისინი რადიკალურად აუმჯობესებენ არსებულს, ზღუდავენ ან მთლიანად უარყოფენ ძველს, ასუსტებენ ძველის მიმდევარ-დამცველებს და მნიშვნელოვნად აძლიერებენ ახლის მფლობელ — ნოვატორს. ეს კი ყოველთვის ნიშნავდა და ნიშნავს, ერთის მიერ უამრავი უპირატესობის დაკარგვას მეორის სასარგებლოდ. ცხადია, რომ უპირატესობათა ასეთი გადანაცვლება ერთს თუ არგებდა, მეორეს ავნებდა. ნოვატორის დამარცხება შეუძლებელი იყო და არის ძველი

* სტატია იბეჭდება საკითხის დასმის წესით (რედ.).

შტამპებით, მეთოდებით, ხერხებით, მაგრამ დამკვიდრებულ უპირატესობათა დათმობასთან შეგუება კი წარმოუდგენელ-დაუშვებელი.

ამიტომ, ძველის მიმდევარ-მეპატრონეც შემოქმედებას მიმართავს, მაგრამ შეზღუდული შესაძლებლობებით და მაგნე ზნობით. ისინი ნოვატორის განიარაღების, დასუსტების გზების ძიებისაკენ წარმართავენ თავის შემოქმედებს. ეს გზებიც (ქურდობა, ყაჩაღობა, მუხთლობა, პირფერობა, გამცემლობა, ცილისწამება და ა. შ.) იხვეწებოდა და მრავალფეროვანი ხდებოდა, ბოროტების გზაზე აღმოჩენილ „შემოქმედთა“ მიერ.

პრეისტორიაში დაწყებული ეს დაპირისპირება უწყვეტად გრძელდებოდა როგორც ყველა ეპოქაში თუ ქვეყანაში, ასევე ადამთა ქმედების ყველა სფეროში, მათ შორის მეცნიერებასა და ხელოვნებაშიც. სამწუხაროდ ეს დღესაც გრძელდება. თავისდაუნებურად თუ შეგნებულად ებრძვიან იმას, რაც ყოველმხრივ მხარდაჭერის ღირსია.

დღეს ეს ბრძოლა ყველგან და ყოველთვის ეფარება და გამოდის უკეთესად კეთების ნიღბით, მაგრამ სინამდვილეში შეუბრალებლად დევნის, ყოველნაირად ამუხრუჭებს, დამკვიდრებულ-გაბატონებული შტამპებისა და იდეოლოგიის არტახებით ბოჭავს ნამდვილ ნოვატორ შემოქმედს.

კანონზომიერია ის, რომ ბრძოლის მონაწილეთა რაოდენობრივი თანაფარდობა ყოველთვის გამოირჩევა შტამპების დამცველთა დიდი სიჭარბით. როგორც წესი, მათ მხარეზეა სახელმწიფო ძალაუფლებაც. ნოვატორი შემოქმედოკი, თითქმის ყოველთვის, ეულია, მაგრამ მყარად დგას ჭეშმარიტებისა თუ უკეთესობის კეთების ძალაზე, კაცთმოყვარეობის საძირკველზე.

ბრძოლის შედეგაც ტიპური და გარდუვალია — ნოვატორის შემოქმედება დროებით მარცხდება, საზოგადოების

წინსვლა დროებით მუხრუჭდება, ბოროტება გამარჯვებას ზეიმობს, მაგრამ ბოლოს მაინც შეაკვდება ჭეშმარიტებას. სიკეთესა და კაცთმოყვარეობას.

მეცნიერებაში ასეთი ორი შემოქმედებითი ძალის დაპირისპირების საუკეთესო მრავალი მაგალითიდან საკმარისია გავიხსენოთ ერთი.

რამდენი მილიონი რიგითი, ყოველდღიური შემოქმედებით დაკავებული ადამიანი იმეორებდა მზის ამოსვლანასვლის შტამპად ქცეულ „სიცხადეს“. ამ მილიონებიდან მხოლოდ ერთი ნოვატორი შემოქმედი — კოპერნიკი დაუპირისპირდა ამ „სიცხადის“ მქადაგებელ-დამცველ-მიმდევრებს, ნოვატორის მიმდევარი ჯორდანო ბრუნო კი დაწვეს, კოპერნიკის ნაშრომი აკრძალული იყო 200 წელი და თვით მან სიკვდილით „გაასწრო“ დასჯას. ერთმა სძლია მილიონებს.

ხუროთმოძღვრებაში ნოვატორული შემოქმედის გადამწყვეტ მნიშვნელობაზე კარგათ მეტყველებს პართენონის ჩუროთმოძღვრება.

ამ ძველის ანალოგიური ორდერით, პრინციპებით, სტილით, მანამდეც და მის შემდეგაც, საბერძნეთშიც, იტალიაშიც და მრავალ სხვა ქვეყანაშიც, მრავალი ძველი აივო, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ მიაღწია ანალოგიურ მხატვრულ ღირსებებს. სხვა ავტორებს ვერ უშველა ვერც ვერც იფივე სტილის გამოყენებამ თუნდაც 19 საუკუნის შემდეგაც კი, ვერც სახსრების გზრდა-შემცირებამ, ვერც იდეოლოგთა ცვლა აღორძინებამ და სხვ.

პართენონის შედევრობას სპეციალისტები ხსნიან სწორედ მისი ავტორების ნოვატორული შემოქმედებით, მათი, თითქოს უმნიშვნელო, გადახვევებით საუკუნეებით დადგენილი შტამპებიდან.

კერძოდ, იქტინემ და კალიკრატემ პართენონი დადგეს არა აკროპოლისის მთავარ ღერძზე, ანუ შტამპური მიდგო-

მით, არამედ ქალაქიდან ყველაზე კარგად აღსაქმელ უმაღლეს ადგილას. ასევე დახვეწილი, სუბიექტური მიდგომით დაარღვიეს ძირითადი ხაზების გეომეტრიული ძორიზონტულობა, მათი უმნიშვნელო ამალღებით შუისაკენ, გაასქელეს კუთხის სვეტები და შეამცირეს მათი დაშორება მეზობელი სვეტისაგან. სვეტების ღერძები დახარეს ტაძრის კედლებისაკენ და სხვ.

რა მოხდებოდა, რომ რომელიმე საბჭოს, თუ რომელიმე რეცენზენტს ავტორებისათვის აეკრძალა ეს გადახვევები? პასუხი დადგენილია ცდით. შექმნეს პართენონის ორი მოდელი — ერთი შტამპების სრული დაცვით, ხოლო მეორე კი — ზემოაღნიშნული გადახვევებით შტამპებიანი მოდელი მნიშვნელოვნად ჩამორჩება მხატვრული შემოქმედების ძალით მეორეს — გადახვევებით შექმნილს. სათავსები, ზომები, მასალა, სტილი ანალოგიურია, შედეგრი კი მხოლოდ ერთია.

ნოვატორი შემოქმედის სრული განთავისუფლების აუცილებლობაზე მიუთითებს მიქელანჯელოს შემოქმედებაც.

პართენონის აგებიდან თითქმის ოცი საუკუნის შემდეგაც კი, დიდი ბრძოლების გადატანა მოუხდა მიქელანჯელოსაც იმისათვის, რომ ისეთივე შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის მიეღწია, როგორც იქტინეს და კალიკრატეს ჰქონდათ ათენის მონათმფლობელური დემოკრატიის პირობებში. რომის პაპები, ჯერ იულიუს II და შემდეგ ლეო X მიხედნენ, რომ გენიოსი შემოქმედის სრული მხარდაჭერის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა შედეგები. მათ არამც თუ განათავისუფლეს ნოვატორი შემოქმედი ყოველგვარი იდეოლოგიურ-დოგმატიკურ-ავტორიტარული არტახებისაგან, არამედ არ მოაკლეს მას სათანადო ფინანსურ-ტექნიკური დახმარებები და აიძულეს კიდევ იგი სულმოუთქმელად

ემუშავა სიქსტეს კაპელის ფრესკებზე. შეიქმნა შედეგები, რომელთა მრავალმხრივი მნიშვნელობა და ფასი განუსაზღვრელია.

ეს მოხდა მაშინ, როცა, ვ. ლ. გლაზინევის მტკიცებით, იმდროინდელ პროფესიონალთა სამშობები (დღევანდელი საბჭოები და ფარული თუ ოფიციალური კავშირები) ყოველნაირ ხერხებს, მათ შორის ცილისწამებასაც, მიმართავდნენ კონკურენტი — ავტორის დასახმარებლად. თურმე აღორძინების ხანაშიც კი, და თვით იტალიაშიც, ჩვეულებრივად იყო მიღებული კონკურენტისათვის ქურდობის ან ყალბი ფულის დამზადების ცილისწამება, რისთვისაც ნოვატორი შემოქმედს დაუყოვნებლივ იჭერდნენ, ხოლო მისი გამართლების პროცესი უადრესად ძვირი და ხანგრძლივი იყო. ასე მოუგონებია რომის სამშობებს ფილარეტისათვის ბრინჯაოს ქურდობა, ხოლო ფილოროვანტისათვის კი — ყალბი ფულის მკეთებლობა.

ნოვატორი შემოქმედი უპირისპირდება არა მარტო შტამპების დამცველებსა თუ ხალხს, არამედ მის გვერდით მოღვაწე მეორე ნოვატორ შემოქმედსაც.

მიქელანჯელომ სამთვინი ბრძოლა გადაიტანა, ჯერ ტიტანებისაგან (ლეონარდო, ბოტიჩელი...) შემდგარ საბჭოსთან „დაეითი“-ს სასურველ ადგილას დადგმისათვის და, მეორეც, ხალხთან, რომელიც შიშველი ქანდაკების დადგმის წინააღმდეგი იყო. ეს შედეგრი ჩაქოლებისაგან გადაარჩინა სპეციალურად დანიშნულმა დამცველმა რაზმმა

სპეციალისტ-რეცენზენტ-საბჭოს დაპირისპირება ნოვატორ შემოქმედთან დღესაც გრძელდება, რასაც ხელს უწყობს ზუროთმომდგრული პროექტების განხილვა-დამტკიცების დამკვიდრებელი წესები და მეთოდები.

ჯერ საპროექტოს განყოფილების ხელმძღვანელობა, შემდეგ საპროექტოს საბჭო, დამკვეთ-დამფინანსებელი, სამ-

შენებლო ორგანიზაციის ტექნიკური განყოფილება, ქალაქის მთავარი არქიტექტორის რეცენზენტი და საბჭო, ბოლოს კი „სახშუნის“ რეცენზენტი თუ საბჭო, ყველა შემდგომისდაგვარად აკრიტიკებს, აცვლევინებს და „აუკეთესებინებს“ ავტორს მის ნაღვაწს. ამის შემდეგ, როგორც დამტკიცებულ პროექტს კვლავ სისტემატურად „აზუსტებს“ უშუალოდ მისი ინჟინერ-მშენებელი და ხელოსანიც კი.

შემოქმედის ასეთი არტახებით შებოჭვა საფუძველი ჩვენი უდიდამო, ნიველირებული, გაუფერულებული შტამპებით ნაგები ხუროთმოძღვრებისა.

ყველაზე სამწუხაროა ის, რომ პროექტის დამტკიცების ასეთი წესები და ტრადიციები ხუროთმოძღვრთა აზროვნებას წარმართავს არა ახლის ძიებისაკენ, არამედ დამკვიდრებული შტამპებისადმი უკეთ მორგება-შეგუებისაკენ. ეს კი არის ადგილზე ტკეპნა, სიახლის, წინსვლის ძიების ჩაკვლა, წამბაძველობის გაბატონება და ერის განწირვა ჩამოსარჩენად.

ასეთ განწირვას კიდევ უფრო აჩქარებდა ის, რომ პროექტის დამტკიცება-შეთანხმების ზემოხსენებული საფეხურიებიდან, რომელიც პროექტს იწუნებენ, როგორც აღვნიშნეთ მისი „გაუაზრობეების“ ნიღბით, მაგრამ სინამდვილეში კი დამპროექტებელის შეცვლის მიზნით, დაკვეთის წართმევის მიზნით.

მაგალითად, ბევრმა ალბათ არც იცის, რომ 60-იან წლებში თბილისში უნივერსიტეტის მშენებლობისათვის გამოყვეს დღევანდელი ფილარმონიის შენობის ტერიტორია. უნივერსიტეტის საპროექტო დოკუმენტაცია შეადგინა სპეციალიზირებულმა საპროექტომ „საქეპროექტმა“. ზემოხსენებული საბჭოების წყალობით პროექტი დაიწუნეს ადგილმდებარეობის შეცვლის მოტივით. მეორედ გამოყვეს დღევანდელი სასტუმრო „აჭარის“ ადგილი. პროექტი კვლავ დაიწუნეს,

კვლავ ახალი ტერიტორიის გამოყოფის საბაბით. მესამედ გამოყვეს დღევანდელი „თბილისის“ უნივერსიტეტის ადგილი, მაგრამ მისი დაპროექტება დაავალეს „თბილქალაქპროექტს“ იმ მოტივით, რომ უნივერსიტეტთან ერთად უნდა დაპროექტებულიყო გრიბოედოვის თეატრიც და მეტროპოლიტენის სადგურიც. „საქეპროექტის“ მრავალგანცდიანი ნაღვაწი, როგორც იტყვიან, წყალში გადაიყარა.

დღეს, როცა პიროვნების საერთაშორისო სტანდარტებით განთავისუფლებაზე მთელი მსოფლიო ზრუნავს, ჩვენთან ვერ ვახერხებთ შემოქმედის ელემენტარულ განთავისუფლებასაც კი. ცივილიზაცია ზოგან უმაღლეს დონეზე აღის, ზოგიერთ ქვეყანაში კი პირველყოფილ დონეზეა გაყინული, ზოგი კი მოჩვენებითი თავისუფლებით თვალთმაქცობს.

განათლების სამინისტროს სპეციალიზირებულმა საპროექტომ შეადგინა კრივის სამ დარბაზიანი კომპლექსის საპროექტო დოკუმენტაცია.

შემოთავაზებული წესებით პროექტის დამტკიცებისას შესაბამისმა საფეხურებმა არა ერთხელ გადააკეთებინეს მის ავტორს ესა თუ ის ნაწილი და ბოლოს, ახალი პროექტის შედგენა დაევალა სხვა არქიტექტორს. სამწუხაროა ის, რომ დამუშავდა მნიშვნელოვნად გაუარესებული ვარიანტი. საკმარისია აღინიშნოს, რომ პროექტის პირველი ვარიანტის მიხედვით, სამივე რიგი მოთავსებული იქნებოდა ერთ, მაგრამ უნივერსიტეტის დარბაზში, ანუ რომლის სიმაღლე იქნებოდა ნორმატულზე ორჯერ და მეტად მაღალი — 9,0 მ., ხოლო ფართობი კი სამჯერ და მეტად გაზრდილი, ანუ (12×18)მ.-ის ნაცვლად გავთვალისწინებული იყო გარშემო სარბეზ ბილიკებიანი დარბაზი ზომებით (28×52) მ. პროექტის მეორე ვარიანტით სამივე მომცრო დარბაზი მხოლოდ კრივი-

სათვის თუ გამოდგებოდა, ისიც მნიშვნელოვნად გაუარესებულ პირობებში სავარჯიშოდ.

ეს კომპლექსი არცერთი პროექტით აღარ შენდება.

ამ ორი პროექტის დაწუნება-წართმევის ფაქტებზე არც შეეჩერებოდა, ისინი რომ ტიპური ხასიათისა არ იყვნენ და, რაც მთავარია, მათი დაწუნება-წართმევა, თითქოს სამართლიან თეორიულ ბაზას არ ემყარებოდეს.

ასეთი ბაზის ქვაკუთხედაა ხუროთმოძღვრების მხატვრული მხარე, ხოლო იშვიათად ფუნქციური, ეკონომიური და სხვ.

დაწუნების თეორიული ბაზის წარმოჩენის ტიპურ მაგალითად გამოდგება კვლავ კრივის სამ დარბაზიანი კომპლექსის დაწუნება.

პროექტის პირველი ვარიანტით გათვალისწინებული იყო უნივერსალური დარბაზის გადახურვა ნაკვეთიანი სახურავის ახლებური კონსტრუქციით. სხვა ქვეყნების პრაქტიკაში ცნობილია ნაკვეთიანი სახურავის მოწყობა მონოლითური რკინაბეტონისაგან.

პროექტში იმის ცდა იყო, რომ პირველად შექმნილიყო ფოლადის წამწები-საგან დახრილად მდებარე ტრაპეციების ურთიერთ შეჭრილი ნაკვეთების სისტემა, რომელიც სიმბოლურად კარგად შეესატყვისებოდა კრივის ხასიათს, ფიზიკურ ორთაბრძოლას.

მშენებლებმა უარი თქვეს მის მონოლითურ რკინაბეტონში გაკეთებაზე. დინამო სტადიონის მთავარმა კონსტრუქტორმა იუარა მისი ასაწყობი რკინაბეტონის ან ფოლადის კონსტრუქციებით გადაწყვეტა. პროფ. დ. ქაჯაიამ (თბილისის სპორტის სასახლისა და სხვა მრავალი საინტერესო კონსტრუქციების ავტორმა) თავის თავზე აიღო იმის პასუხისმგებლობა, რომ ასეთი ნაკვეთების სისტემა ფოლადის კონსტრუქციებით დაეპროექტებინა და ასეთი პროექტი და-

ამუშავა კიდევ. ეს კონსტრუქცია ფოლადის 20%-ის ეკონომიას იძლეოდა.

ქალაქის მთავარი არქიტექტორის საბჭოს ერთ წევრს არ მოეწონა ის, რომ რკინაბეტონის ნაკვლად ჩვენ ვაპირებდით ფოლადის გამოყენებას, მეორე გააღიზიანა ნაკვეთიანი სახურავის ცნობილი ფორმებიდან გადახვევამ, მესამე — წინააღმდეგი იყო ფასადის იმ ვარიანტისა, რომელიც თაღნარის ორდერით იყო გადაწყვეტილი, მეოთხე — სწორედ ეს ფასადი მოსწონდა, მეხუთე — მხარს უჭერდა ფასადის ჟალუზებიანი ვარიანტს, მეექვსეს — ჟალუზებიანი ვარიანტი არ მოსწონდა, რადგან ის შუა აზიის არქიტექტურას აგონებდა, მეექვსე — ამტკიცებდა ფასადის „უცხადეს“ ვარიანტს — ყრუ კედლებისა და შემინული სიბრტყეების მონაცვლეობას, ანუ თბილისის დღევანდელი სატელევიზიო ცენტრის ფასადების გამოხრებას, მეშვიდე მოითხოვდა ერთი სართულის მთლიანად განთავისუფლებას და მაყურებელთა აყვანას მესამე-მეოთხე სართულებზე და ა. შ. და ა. შ. საბოლოოდ პროექტი უარყო „სახმშენის“ საბჭომ და, ვფიქრობ, დროულადაც დაასწრო ავტორს თვითონ ეთქვა უარი მის ავტორობაზე, რადგან ასეთი ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოთხოვნებით პროექტის გადაკეთებას ის ნამდვილად ვერ შეძლებდა.

ამ მაგალითით გვინდა ნათლად წარმოვაჩინოთ ხუროთმოძღვრული პროექტების დამტკიცების ის მავნე წესები და მეთოდები, რომლებიც დაფუძნებულია მცდარ თეორიულ ბაზისზე, ამკვიდრებს შტამპებით გასაშუალებულ უდიდამო ხუროთმოძღვრებას და საწყის-შივე ბოჭაგს, კლაგს, სპობს ყოველგვარ ნოვატორულ შემოქმედებას.

ასეთი თეორიული ბაზისის მცდარობა, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს მხატვრულ საკითხებზე კამათში. ხელოვნების ყველა დარგის ისტორიამ

არაერთხელ დაამტკიცა და ზემოაღნიშნული მაგალითით კვლავ გამოავლინა ის, რომ მხატვრულ მხარეზე კამათი საერთოდ გაუმართლებელია, რადგან ის წაგავს მშობელსა და შვილს შორის უსასრულო კამათს — შვილს მოსწონს საქმროდ (საცოლედ) ერთი, მშობელს კი — მეორე.

ეიფელის კოშკი იმდენად არ მოეწონა გ. მოპასანს, რომ ის გაიქცა პარიზიდან, მაგრამ ეს კოშკი პარიზის ემბლემაა. თბილისში, სატელევიზიო ანძის ფუნქციონირის პლატოზე დადგმის ჩოწინა-აღმდეგები ამტკიცებდნენ, რომ ის დამახინჯებდა მამა დავითის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ სახეს, მაგრამ აქაც მართალი გამოდგა ავტორი, ამ ანძით კიდევ უფრო დამშვენდა თბილისიც და მთაც. იმპრესიონისტებს დევნიდნენ, მაგრამ დღეს შეუძლებელია ფერწერის წარმოდგენა მათი ტილოების გარეშე...

პროექტის დაწესების თეორიული ბაზისის ერთ-ერთი ბურჯია, აგრეთვე, ანაქრონიზმად ქცეული ის მტკიცება, რომ ასაშენებელი ძეგლი თითქოს არ უპასუხებს ჯვევ არსებული განაშენიანებისადმი დაქვემდებარების მოთხოვნებს. მაგალითად ამტკიცებენ, რომ თბილისის ცირკის გაბატონებულ მდგომარეობას უნდა დაექვემდებაროს მისი აღქმის სიერცეში ყოველი ასაშენებელი.

ასეთი მტკიცების ანაქრონიზმობა, ვფიქრობ, მდგომარეობს მის იდეოლოგიურ საფუძველში — ტომის ბელადს, მეფეს ექვემდებარება ყველა, თამადა სუფრის ღმერთია და ა. შ. ცხადია ეს დრომოჭმულია დემოკრატიზაციისა და პიროვნების, მით უფრო შემოქმედის, განთავისუფლების გზებზე დამდგარი კაცობრიობისათვის.

შემოქმედის თავისუფლების იდეოლოგიას, ვფიქრობ, სრულად გამოსახავს ნიუ-იორკის ხუროთმოძღვრება, სადაც ძნელია ვინმემ შეძლოს იმის დამტკიცება, თუ რომელი ცთამბეჭენი რომელს

ექვემდებარება და რომელზეა თვით გაბატონებული. თითოეული მათგანი, უპირველესად თავის ფუნქციას პასუხობს და გამოხატავს მისი ავტორის სუბიექტურ თავისებურებებს.

ვაშინგტონის ხუროთმოძღვრება კი, სადაც ერთი შენობის სიმაღლეც კი არ აღემატება თეთრი სახლის გუმბათის სიმაღლეს, შესანიშნავად გამოხატავს თანამედროვე დემოკრატიის იდეოლოგიას, რომლის მხედვეთაც თითოეული პიროვნება თავისუფალია თავისი პირადი საცხოვრებელ-სამღვაწეოს მოწყობის ფარგლებში, მაგრამ ამასთანავე, ყოველი ექვემდებარება ხალხის მიერ არჩეულ მთავრობას.

ასევე მცდარ თეორიულ ბაზისად მიმანია პროექტის დაწესება მისი ექვემდებარების მოტივით.

გვეჯერა, რომ ხუროთმოძღვრება უცილობლად ეკლექტიკურია დროში, სიერცეში და ადამიანის შემეცნებაში.

დროში ეკლექტიკურობას ვერ აცდება ხუროთმოძღვრება იმის გამო, რომ ყოველი ძეგლის როგორც აგების ისე მისი ფუნქციონირების საფუძველთა საფუძველია საზოგადოების საყოფაცხოვრებო-სულიერი მოთხოვნის დაკმაყოფილება. საზოგადოებაც და მოთხოვნილებებიც მუდმივად იცვლება დროში და თანდათან აგროვებს ერთ სტილში აგებული ძეგლის საწინააღმდეგოდ მოქმედ რეალობებს—სათავსების უკმარისობას, ძეგლთან მისვლის უხერხულობას, კონსტრუქციების ხანგაუმღებლობას, ტემპერატურულ-სინოტივის ცვალებადობისადმი ცვეთადობას, მხატვრული ღირებულებების გადაფასებას და სხვ.

დღის წესრიგში დგება ხანგასული ძეგლის ან რესტავრაციის, ან რეკონსტრუქციის, ან რეკონსტრუქციის, ან სამუზეუმო ზონაში გადატანის, ან მის გარშემო ახალი გზის, შენობის თუ შენობათა კომპლექსის აშენების ამოცანები.

რომელიმე ასეთი ქმედება, როგორც წესი, ერთი სტილის ძეგლს გადააქცევს ეკლექტიკურ ძეგლად.

ამ გზებიდან, ძეგლის სტილის მაქსიმალურად შემნარჩუნებელია რესტავრაცია, მაგრამ მაშინაც კი, ხშირად, შეუძლებელია ძეგლის პირვანდელ მდგომარეობაში აღდგენა. თანამედროვეობამდე მოღწეული ძეგლი, ხშირად თვით წარმოადგენს დროში არაერთგზის გადაკეთება-რეკონსტრუქციას-გაფართოების შედეგს, ცვალებად საზოგადოებათა ცვალებადი მოთხოვნილებების შესაბამისად. ე. ი. თვით ისტორიული ძეგლია გადაწყვეტილი სხვადასხვა არქიტექტურული სტილიდან (თუ სტილებიდან) ნასესხები მხატვრული ელემენტების, არქიტექტურული მოტივებისა, თუ პრინციპების შედარებით; მექანიკური გამოყენებით, ანუ რეალურად ის უკვე წარმოადგენს ეკლექტიკურ ნაწარმოებს.

რეგენერაციისა და, მით უფრო, რეკონსტრუქციის შემთხვევაში, დახვეწილი ერთი სტილის ძეგლის ეკლექტიკურში გადასვლის ვარიანტებზე გაცილებით მეტია.

სივრცეში ხუროთმოძღვრების ეკლექტიკურობა ხომ გარდუვალად უნდა ვადიაროთ, თუ სივრცის საზღვრებს არ შემოვფარგლავთ მხოლოდ ერთი შენობით და მას გავაფართოვებთ ხუროთმოძღვრების ისეთი განუყოფელი ნაწილების ფარგლებში, როგორიცაა ქალაქთშემნებლობა და, მით უფრო, რაიონული დაგეგმარება.

წარმოუდგენელია ისტორიული ქალაქის ხუროთმოძღვრება ეკლექტიკიზმის გარეშე.

ამის კარგი მაგალითია თბილისის რუსთაველის სახ. გამზირის ხუროთმოძღვრება.

ძნელი წარმოსადგენია ეს გამზირი მავრიტანული სტილის ოპერის თეატრის, გვიანდელი ბაროკოს სტილის რუსთაველის სახ. თეატრის, კლასიკურ-

რენესანსული სტილის მეფის ნაცვლის (ყოფილი პიონერთა და მოსწავლეთა) სასახლის, ან თანამედროვე ქართული სულით ამტყვევებული მთავრობის სასახლის მონუმენტური თაღების გარეშე. ყველა ეს ძეგლი ხომ ერთმანეთის გვერდით მდებარეობს და განასახიერებენ სტილების დახვევა-დაპირისპირება-„ჩახუტების“ ნიმუშს. ასეთი გამზირი, ცხადია, ეკლექტიკურია ბრაზილიის ახალი დედაქალაქის ცენტრის, ერთი და იგივე სტილის, ხუროთმოძღვრებასთან შედარებით.

რავინდ რომელიმე ერთ სტილში გადაწყვეტილი რუსთაველის გამზირი მნიშვნელოვნად დაკარგავდა თავისი მხატვრული ზემოქმედების ძალას.

მით უფრო უაზრობა და ერის შემოქმედებითი უუნარობის მაჩვენებელი იქნებოდა ერთ სტილში გადაწყვეტილი მთლიანად საქართველოს ხუროთმოძღვრება. ერთი წამითაც კი ძნელია წარმოიდგინო, ვთქვათ, კლასიკურ სტილში აშენებული სვანეთიც, კახეთიც, აჭარაც, ქართლიც და ა. შ.

დაბოლოს, ყველა უტოპიაზე უტოპიურია ადამიანის აღზრდა-ცხოვრება ერთი სტილის ხუროთმოძღვრების გავლენით. უტოპიურია თვით ადამიანის ემოციური ზემოქმედების უწყვეტობის გამო.

ერთი სტილიდან მიღებული ემოციური დატვირთვა, როგორც წესი, უპირისპირდება სხვა სტილისაგან სხვა სივრცესა და დროში მიღებულ ზემოქმედებას. ამიტომ მთლიანობაში ადამიანი ეცილობდა ეკლექტიკური ხუროთმოძღვრების ზეგავლენით იზრდება და ცხოვრობს.

ადამიანის ემოციური ზემოქმედების ასეთი უწყვეტადობის უნარის გამო ვფიქრობ, ხელოვნების ყველა სახე ეკლექტიკურობის არტახეზშია მოქცეული. ადამიანი ისმენს კლასიკურსაც, ჯაზურსაც და ხალხურ მუსიკალურ ნაწარ-

მოებსაც, ასევე ეცნობა რაფაელის თუ პიკასოს ფერწერასაც, სხვადასხვა დროს და ადგილას, მაგრამ ერთი და იგივე ადამიანი.

თუ ხელოვნების მიზანი ადამიანზე ზემოქმედებაა, ეს ზემოქმედება უცილობლად ეკლექტური იქნება და, აქედან, ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ უაზრობაა რაიმე შემოქმედებითი ნაღვაწის დაწუნება-აკრძალვა ეკლექტრობის მოტივით.

ამრიგად, როგორც ისტორიული გამოცდილების, ისე თეორიული მოტივების ანალიზი გვიჩვენებს რომ ხუროთმოძღვრული პროექტის დაწუნების რაიმე სერიოზული საფუძველი, დღეისათვის აღარ უნდა არსებობდეს. დემოკრატიზაციის, სიტყვის თავისუფლების, საბაზრო ეკონომიკის, სამოღვაწეო სივრცის შეუზღუდავობის გზებს მიყვავართ ნოვატორი შემოქმედის სრული განთავისუფლების აუცილებლობამდემის მიერ შექმნილი ნოვატორული ნაწარმოები განხორციელებას იმსახურებს მაშინაც კი, როცა ის უარყოფით შთაბეჭდილებას მოახდენს, რადგან უარყოფითისა და დადებითის თანაარსებობა გარდევალია, როგორც დაპირისპირებულითა ერთიანობის ერთ-ერთი გამოვლენა.

ამ თვალსაზრისით და ნოვატორი შემოქმედის არა მარტო სრული განთავისუფლების, არამედ შემოქმედების ყოველმხრივი სტიმულისათვის, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, რომ:

1. ხუროთმოძღვრებაში მხატვრული საკითხების გადაწყვეტა მხოლოდ ავტორის კომპეტენცია უნდა გახდეს, მას შეიძლება ურჩიონ, მაგრამ არ აიძულონ;
2. ძეგლის ფუნქციურ-ტექნოლოგიური მხარის შეფასების კომპეტენცია დაეკისროს მხოლოდ დამკვეთ-დამფინანსებელს;
3. ქალაქის მთავარი არქიტექტორის ფუნქცია, ვფიქრობ, შემოიფარგლოს

მხოლოდ გენერალური გეგმის შესაბამისად ტერიტორიის გამოყოფისა და განაშენიანების მოთხოვნების დაცვის ფუნქციებით;

4. პროექტის დამტკიცება, მიზანშეწონილია დაევალოს მხოლოდ ამ სამ პიროვნებას – დამკვეთს, ქალაქის მთავარ არქიტექტორს და ავტორს;

5. გადაუდებლად მიმაჩნია მუდმივმოქმედი, „ყოვლისმცოდნე“, ყოვლისშემძლე საბჭოების გაუქმება. მათ ზოგჯერ, შეცვლის ავტორის ან დამკვეთის ინიციატივა-დაფინანსებით მოწვეული ვიწრო სპეციალისტთა წინადადებების აუქციონ-კონკურსები;

რაიმე ძეგლის, ან მისი რომელიმე ნაწილის ნოვატორულად გადაწყვეტის დაზუსტება-სრულყოფის მიზნით, ავტორი ან დამკვეთი მოიწვევს ამ საკითხის მცოდნე ვიწრო სპეციალისტებს. თითოეული მოწვეული, სათანადო გასამარჯელოს მიიღებს განსახილველი საკითხების მიხედვით გადაწყვეტის ვარიანტის წარმოდგენისათვის. ასეთი ვარიანტების აუქციონი-კონკურსი საშუალებას შეუქმნის ავტორსაც და დამკვეთსაც დააზუსტონ, ან მთლიანად შეცვალონ მათთვის საინტერესო გადაწყვეტა, თანაავტორის ან ახალი ავტორის მოწვევის გზითაც.

მიმაჩნია, რომ ასეთი და მსგავსი საკანონმდებლო ღონისძიებების გატარების გარეშე ვრ შეეძლებოთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების დანქარებული ტემპით ამაღლებას მსოფლიო სტანდარტების დონემდე, სანახაობითი ხუროთმოძღვრების შესაქმნელად.

შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე

შექსპირი ცხოვრებაზე უფრო
ნამდვილია

იან კოტი

იან კოტი (1914) — პოლონელი კრიტიკოსი, ესეისტი, ლიტერატურის ისტორიკოსი. დაიწყო როგორც პოეტმა—სიურეალისტმა. პიტლერის ოუპააციის წლებში იატაკქვეშა გაზეთის გამომცემელი. ომის შემდეგ აქტიური მონაწილე ლიტერატურული ჯგუფისა „სამჰედლო“. ვროკლავისა (1949-1952) და ვარშავის (1953-1968) უნივერსიტეტების პროფესორი. 60-იანი წლების შუა ხანიდან სტაუნი ბრუკის (ნიუ-იორკის შტატი) უნივერსიტეტის პროფესორი. მრავალი წიგნის ავტორი, მათ შორისაა: „მითოლოგია და რეალიზმი“ (1946), „ეტიუდები შექსპირზე“ (1961), „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ (1965), „ღმერთების შთანთქმა: ნარკვევები ბერძნულ ტრაგედიაზე“ (1973), „მარლო, შექსპირი და კარნავალური ტრადიცია“ (1987)

ქ. პ. სარტრისა და ე. იონესკოს პიესების მთარგმნელი. ცხოვრობს შეერთებულ შტატებში. „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ — ესაა ნარკვევების ციკლი, დაწერილი 1950-60-იან წლებში — ესაა მცდელობა კლასიკის წაითხვისა ტოტალიტარიზმის ეპოქის ისტორიული გამოცდილების მეოხებით. წიგნი თარგმნილია თითქმის 20 ენაზე. ამ წიგნისათვის ავტორი წარდგენილი იყო გერდერის (ავსტრია) პრემიაზე. კოტის კონცეფცია მრავალი შექსპირული დადგმის საფუძვლად იქცა. მათ შორისაა პიტერ ბრუკის „მეფე ლირი“ (1963). „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვეს“ მეორე ფრანგული (1978) გამოცემა და მეორე პოლონური (1990) გამოცემა გამოვიდა ბრუკის წინასიტყვაობით.

პიტერ ბრუკი

შექსპირზე მილიონობით სიტყვაა დაწერილი — დღეს, რაიმე ახლის თქმა თითქმის შეუძლებელია. გამონაკლისია კოტი, რომელიც პოლიტიკური მკვლევლობის თეორიაზე ფიქრისას, ვარაუდობდა, რომ რეჟისორული ახსნა-განმარტებანი მსახიობთათვის ასეთნაირად დაიწყებოდა: — არაფეგალური ორგანიზაცია ამზადებს ტერაქტს: შენ მიხვალ ნ-თან და ყუმბარებით სავსე ჩემოდანს მიიტან..

ის წერს, როგორც მეცნიერი

და ერუდიტი. მისი ანალიზი სერიოზულია, ზუსტი, მეცნიერული, თუმცა თავისუფალია ყოველივე იმისაგან, რასაც ჩვენ მეცნიერულობას ვუკავშირებთ. კოტი საშუალებას გვაძლევს გავიაზროთ თუ რა უდიდესი იშვიათობაა როცა ესეისტი და კომენტატორი, თავად განიცდის იმას, რაზედაც წერს. საგანგაშოა იმის გაფიქრება, რომ შექსპირის ვნებებსა და პოლიტიკურ შეხედულებებზე კომენტარების უმეტესობა ცხოვრებისაგან შორს, სურთით დაბარდული ძველი, ინგლისური სახლების სიმყუდროვეში იშვა.



კოტი კი — სრულიად სხვაგვარი ადამიანია, ის თვითონ განეკუთვნება ელისაბედის ეპოქას. მისთვის, ისევე როგორც შექსპირისა და მისი თანამედროვეებისათვის, სამყარო ზორციელი და სამყარო სულიერი ერთმანეთისაგან განუყოფელია. ისინი წვალებით თანაარსებობენ ერთსა და იმავე „კადრში“: პოეტის ფეხები ტალახშია ჩაფლული, მზერა ვარსკვლავებისკენაა მიაყრბობილი, ხელში სატევარი აქვს ჩაბლუჯული. ცოცხალი სამყაროს წინააღმდეგობრიობის უარყოფა შეუძლებელია. აი, მარადიული პარადოქსი — მისი ახსნა შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ მისი განცდა: — პოეზია წინააღმდეგობათა გამაერთიანებელი უსასტიკესი მაგიის ნაირსახეობაა.

შექსპირი — კოტის თანამედროვეა. კოტი — შექსპირის თანამედროვე. შექსპირზე ის მსჯელობს უბრალოდ, საქმის დრმა ცოდნით. მის წიგნს გამოარჩევს თეატრ „გლობუსის“ დარბაზიდან მაყურებლის ახლებური ხედვა, რაც ახალ ფილმზე კრიტიკოსის ელვისებურ რეაქციასთანაა შერწყმული. ეს წიგნი მეცნიერული სამყაროსთვის ძვირფასი შენაძენია, თეატრისთვის — ფასდაუღებელი განძია, მაყურებლისთვის აღმოჩენა.

ჩვენს დროში სწორედ პოლონეთი, ძალზე ინტენსიურად განიცდის ყოველგვარ მღელვარებებს, ხიფათებს, ინტელექტუალურ ამოფრქვევებს, ყოველდღიურ ჩათრევას სოციალურ კონფლიქტებში — განიცდის იმას, რაც შეადგენდა ინგლისის ცხოვრების არსე-ლისაბედის ეპოქაში, ის იყო საშინელი ეპოქა, დახვეწილი, აღმაფრთოვანებელი, ამიტომაც არაფერია საკვირველი, რომ სწორედ პოლონეთი მიგვიითეთებს შექსპირისაკენ მიმავალ გზაზე.

ინგლისურად მოლაპარაკე სამყაროში, რომელმაც დედამიწის დიდი ნაწილისაგან განსხვავებით XX საუკუნეშიც შეძლო უცხოური ოკუპაციის აცილება და უკიდურესი ძალადობისაგან თავის დაღწევა, თეატრალური პუბლიკა და კრიტიკოსები ამჟღავნებდნენ იმის მიდრეკილებას, რომ შექსპირის სამყარო, მისი ისტორიული ქრონიკები და დიდი არქექტიპური ტრაგედიები აღიქვან, როგორც მათგან ერთობ შორეული ზღაპრებისა და ლეგენდების სამყარო. იან კოტის ერუდიციითა და აღქმით დაჯილდოებული ინტელექტუალისათვის, რომელმაც განადგურებულ პოლონეთში გამოიარა ომი, კარგად ნაცნობი გარემოა შექსპირული სამყაროს ძალადობა და ვნებები, სისხლი და ცრემლი. სამოქალაქო ომის ყოველდღიური განცდა, სისასტიკე, იდეოლოგიური შეუწყნარებლობა, შეთქმულებები და მათი სისხლიანი ჩახშობა წარმოადგენდა შექსპირისეული ეპოქის დამახასიათებელ თვისებებს (რასაც ჩვენ ადვილად ვიციწყებთ რადგან საბავშვო წიგნიდან და ტურისტული ბუკლეტებიდან ვიღებთ ელისაბედის დროის შესახებ ჩვენთვის ხელსაყრელ წარმოდგენას) ყოველივე ეს დღესაც გამოარჩევს XX საუკუნის შუა ხანების აღმოსავლეთ ევროპის ატმოსფეროს.

...გასაკვირი არაა, რომ კოტი შექსპირის დიად ისტორიულ ციკლში, „რომაულ“ დრამებსა და ტრაგედიებში (მათი აბსოლუტური გაგებით) ხედავს ნათესაობას თანამედროვე აბსურდის თეატრთან. ჩემს წიგნში, აბსურდის თეატრის შესახებ, მე აღვნიშნე, რომ შექსპირიც — განსაკუთრებით „მეფე ლირში“ — ხუმრობებზე და ავაზაკებზე, მისი დამოკიდებულების მიხედვით შეიძლება განვიხილოთ

იმ ტრადიციების რკალში, საიდანაც გამოვიდნენ ბეკეტი, იონესკო და ჟენე. რასაკვირველია, მე აღვფრთოვანდი იან კოტის ამ წიგნით, სადაც დაწვრილებითა და გამორჩეული ბრწყინვალეობით სწორედ ეს ასპექტი იყო განხილული.

იან კოტის მიღწევა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს კავშირი დაინახა იმგვარი ენერგიული სიცხადით, რომ მისთვის ჰამლეტმა და ლირმამ შეწყვიტეს თავიანთი სტერეოტიპული აზროვნება, როგორც რომანტიკულმა გმირებმა და შევიდნენ ვლადიმირის, ესტრაგონის, ბერანჟეს და ჩაპლინის პატარა მაწანწალას ოჯახში. მისთვის, თვით პროსპეროც კი, რომელიც ამსხვრევს თავის კვერთხს, მარადიული ეგზისტენციალურა სასოწარკვეთის გამოხატულებად იქცა.

„პუდინგს რომ გემო გაუგო, უნდა გასინჯო იგი“ — უყვარდა თქმა ბრუნტს, რომელიც ამ ანდაზას ანგლო-საქსური ეპიორიულ ფილოსოფიის მწვერვალად მიიჩნევდა. თეატრის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე დრამის შესახებ არც ისე ბევრი ნაშრომი გამოუქვეყნებიათ უნივერსიტეტის პროფესორებს, რომელთა მიმართ წარმატებული სპექტაკლების რეჟისორებს გულდიად შეეძლოთ გამოეხატათ მადლიერების გრძნობა შთაგონებისათვის. იან კოტი — იმ რჩეულთაგანია, ვისაც უფლება აქვს განაცხადოს, რომ ოსტატობის ამ საფეხურს მიაღწია. პიტერ ბრუკის სპექტაკლის „მეფე ლირის“ (მთავარ როლში პოლ სკოფილდი), რომელიც თვითმხილველთა მეხსიერებაში აღბეჭდილია ერთ-ერთსაუკეთესო სპექსირულ წარმოდგენად, თვით რეჟისორის მტკიცებით, შთაგონებას წყარო გახლდათ კოტის წიგნის ერთ-ერთი თავი „მეფე ლირი ანუ თამაშის დასასრული“, რომელიც ბრუკმა წაიკითხა 1962 წელს,

მეორე ფრანგული გამოცემისთანავე. ამ დადგმით ეს პიესა, რომელსაც მრავალი თაობა არასცენიურად მიიჩნევდა, მძლავრად შემოვიდა ცხოვრებაში, როგორც ადამიანური ბედის უადრესად თანამედროვე წაკითხვა. და ეს იმიტომ, რომ იგი წარმოდგენილი იყო, არა როგორც საბავშვო წიგნიდან აღებული ჯადოსნური ზღაპარი წარმოდგენად ჯიუტ მეფეზე, არამედ, როგორც სახე და ბერებისა და კვლომისა, ძაღვების ქრონისა და ადამიანის უუნარობისა, მოახდინის გავლენა გარესამყაროზე, იგი უდიდესი რიტუალური პოემაა წარმავლობაზე და სიკვდილზე, ადამიანის მართლობაზე მშფოთვარე სამყაროში. საკუთარი ბედის თვალთახედვიდან და ეპოქის რთული გამოცდილებიდან იან კოტმა შეძლო ეჩვენებინა შექსპირის სწორედ ის სახე, რომელიც ჭეშმარიტია ჩვენი დროისთვის, ვინაიდან დიდი, თვითემპირი, ხელოვნების მოდელირებული ქმნილება მნიშვნელოვანია ყველა საუკუნისათვის — ის ახალი წახნაგებით იშლება, ახალ აზრს იძენს ყოველ ეპოქაში. თანამედროვეობის ხილვა ზედროულში, უკვდავი პიესის ჩვენება როგორც თავისი დროის სარკისა, უდაოდ, კრიტიკოსის ყველაზე კეთილშობილური ამოცანა გახლავთ და მისი მოღვაწეობის საუკეთესო გამართლება (...)

ჩხსლავ მილოში

შექსპირზე იან კოტის წიგნი აღმოცენდა მისი თეატრალური რეცენზიების საფუძველზე. წიგნი, რამდენიმე ენაზე ითარგმნა. საზღვარგარეთ დიდი წარმატება მოიპოვა. დიდი გავლენა მოახდინა რეჟისურაზე, კერძოდ — ინგლისურზე. „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ (1965) — ეს ნაშრომი შესაძლო ეჭვების საწინა-



აღმდევოდ, მეცნიერის კაბინეტური გულმოდგინეობის ნაყოფი არაა. კოტი სცენაზე წარმოდგენილ შექსპირზე ზუსტად ისე რეაგირებდა, როგორც 1956 წელს პოლონელი მასურბელი — „პოლონური ოქტომბრისა“ და მის შემდგომ პერიოდზე. ელისაბედის ეპოქის პოეტი, პოლიტიკური მკვლელობების, ძალაუფლებისთვის უპრინციპო ბრძოლის, ტირანიის და საყოველთაო თვალთვალის ეპოქასთან უფრო თანახმიერი აღმოჩნდა, ვიდრე XX საუკუნის რომელიმე სხვა მწერალი. ისტორიული გამოცდილება ნებისმიერ მათგანს აძლევდა ჰამლეტთან გაიგივების საშუალებას. ახლა — ადრინდელი ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციების საწინააღმდეგოდ — ჰამლეტი აღიქმებოდა უბრალოდ. მამაც ახალგაზრდად, რომელიც საშიში პატრონისა და მისი ჯანსაღების მოსატყუებლად იძულებული იყო გულუბრყვილოდ მოეჩვენებინა თავი. ამგვარად, მოხდა შექსპირის ინტეგრირება თეატრ-

ფორუმის ტრადიციულ პოლონურ კონცეფციაში, სადაც საზოგადოების პრობლემები განიხილებოდა მხატვრულ-იგავურ ენაზე; ეროვნული გამოცდილების ზეგავლენით, რომელიც ცხადყოფს თუ რაოდენ სახიფათოა ინდივიდუალურობის მდგომარეობა თავნება ისტორიის ძალადობისას, პოლონეთში ფართოდ გავრცელდა სამყაროსადმი ეგზისტენციალურადამოკიდებულება. აქ მეფე ღირს თამაშობდნენ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს, „აბსურდის“ პიესების პერსონაჟებს რომ მოვაგონებდათ — კოტი ასეთ მიდგომას თავის სხვა პოლონელ კოლეგებზე უფრო დამაჯერებლად ასახულებდა, ხოლო დასავლეთის ზოგიერთი პროფესორის მაღალგანსწავლული წინააღმდეგობისათვის მას შეეძლო დაეპირისპირებინა მნიშვნელოვანი არგუმენტი: მისი შექსპირი ძალზე უშუალოა, რაი შესაშურია დასავლეთის თეატრის ბევრი თუ არა, ყველა რეჟისორისა და პროფესორისათვის.

იან კოტი

წინასიტყვაობა

ისტორია, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში, არაერთხანია სიჩქარით მიედინება. ჩემი აზრით, პოლონეთში, ამ საუკუნის მეორე ნახევარში ანუ ჩემი თაობის მოწიფულობის პერიოდში, ისტორიას სხვა ქვეყნებთან და სხვა დროებთან შედარებით თითქოს უფრო მეტად შეიგრძნობ. იგი გამაფრებელი და დრამატულია შექსპირის ტრაგედიების მსგავსად. (...) ის-

ტორია — ხალხის ბიოგრაფიაა, მაგრამ, ბოლო ათწლეულში ის ადამიანების პირად ბიოგრაფიად იქცა. თანამედროვე შექსპირმა შეიწოვა ომის გამოცდილება, მასობრივი განადგურება და ტერორი. ამ გამოცდილების ყველაზე მკაფიო „შექსპირული“ სცენა იყო ტირანის სიკვდილი. მაგრამ ტირანის სიკვდილი — ტირანიის დასასრული არაა. (...) მეფე და უზურპატორი, ტირანი და



მისი მემკვიდრე ისტორიის ერთსა და იმავე კიბეს ებლაუჭებიან. როდესაც ხელისუფალი ძალაუფლების სათავეშია მისი მემკვიდრე უკვე პირველ საფეხურზე ადის. ხელისუფალი უკვე ეჯავრებათ მის მიერ ჩადენილი დანაშაულებების გამო. მთელი იმედი მემკვიდრეზეა. მაგრამ მემკვიდრე მიაღწევს თუ არა მწვერვალს, დანაშაულებებით დალაქავებულ იმავე გვირგვინს იდგამს (...) .იმ ქვეყანაში, სადაც წელიწადის ყველა თვე, იანვრიდან დეკემბრამდე, თებერვლიდან ნოემბრამდე — ყოველთვის ხსოვნაა „სისხლისა და ღირსების“ და არა „ხსნისა“, ჩემი შექსპირი, სასტიკი ტრაგედიებში, ხოლო კომედიებშიც — მწარე, უეჭველია, კიდევ დიდხანს იქნება ჩვენი თანამედროვე. ოდესღაც იაპონური თარგმანის წინასიტყვაობაში ვწერდი: „პოლონურ შექსპირს უეჭველად გაიგებენ იაპონიაში, რადგან ორივე ქვეყანამ იცის თუ რა არის მიწისძვრა“.

1987 წ.

მეხუთე

...შექსპირი უზარმაზარია, როგორც სამყარო, როგორც თვით ცხოვრება. თითოეული ეპოქა მასში პოულობს იმას რასაც ეძებს, რისი დანახვაც სურს. XX საუკუნის შუა ხანის მკითხველი კითხულობს „რიჩარდ III“, ან უყურებს სცენაზე, ამ პიესის ვათამაშებას საკუთარი გამოცდილების პრიზმიდან. მას სხვანაირად არ შეუძლია წაკითხვა, ცქერა და ამიტომაც არ აძრწუნებს ან უფრო სწორად — არ აკვირებს შექსპირული სისასტიკე ძალაუფლებისათვის ბრძოლას, ტრაგედიის გმირების ურთიერთზოცვას ის უფრო მშვიდად აღიქვამს, ვიდრე XIX საუკუნის მაყურებელთა და კრიტიკოსთა მრავალი თაობა. მშვიდად — ყოველ შემთხვევაში უფრო გონიერულად. პერსონაჟთა უმეტესობის საშინელ სიკვდილში იგი არ ხედავს არც ესთეტიკურ აუცილებლობას, არც ტრაგედიის სავალდებულო კანონს, რომელიც განაპირობებს კა-

თარზისს, იგი ვერც მრისხანე შექსპირული გენიის სპეციფიკას ხედავს მთავარი გმირების საშინელ სიკვდილს იგი უფრო ისტორიულ გარდუვალობად ან საცხებით ბუნებრივ მოვლენად მიიჩნევს. თვით „ტიტუს ანდრონიკუსში“, რომელიც შექსპირმა, როგორც ჩანს, დაამუშავა და დაწერა იმავე წელს, როდესაც იწერებოდა ტრაგედია „რიჩარდ III“, თანამედროვე მაყურებელი ამჩნევს ვაცილებით უფრო მეტს, ვიდრე უაზრო სისასტიკეთა კარიკატურულსა და გროტესკულ ზედახორას, როგორც ამას აცხადებდა გასული საუკუნის კრიტიკა. და თუ „ტიტუს ანდრონიკუსს“ ისე დადგამ, როგორც ეს პიტერ ბრუკმა გააკეთა, მაყურებელი მეხუთე აქტის ზოცვა-ჟღერტის საერთო სცენას ისეთივე მგზნებარებით დაუკრავს ტაშს, როგორც ამას აკეთებდნენ შექსპირის დროის თერძები, ყასბები და ჯარისკაცები. მაშინ შექსპირის ნაწარმოებება პუბლიკაში უზარმაზარი წარმატებით სარგებლობდა. როცა თანამედროვე მაყურებელი შექსპირულ ტრაგედიებში აღმოაჩენს საკუთარ თანამედროვეობას, ხშირად, მოულოდნელად უახლოვდება შექსპირულ თანამედროვეობას. ყოველ შემთხვევაში, კარგად აღიქვამს მას. ეს, უპირველესად, ისტორიულ ქრონიკებს ეხება.

ისტორიული ტრაგიზმის ორი ძირითადი ტიპი არსებობს. პირველი ეფუძნება იმ შეხედულებებს, რომ ისტორიას თავისი მნიშვნელობა აქვს, იგი ასრულებს ობიექტურ ამოცანებს და მიისწრაფვის განსაზღვრული მიზნისკენ. ისტორია გონიერია, ან, ყოველ შემთხვევაში მისაწვდომია გონიერებისათვის. ამ შემთხვევაში ტრაგიკულია ისტორიის საფასური, პროგრესის საფასური, კაცობრიობამ იძულებით რომ უნდა გადაიხადოს, ტრაგიზმის სიმძლავს მიაღწევს ყველა ის, ვინც უსწრებს თავის დროს, უბიძგებს ისტორიის დაუნდობელ ბორბალს. და რაკი მან გაუსწრო თავის დროს, ეს ბორბალი სამომავლო დერიტას აუცილებლად გასრევს.

პეგელი საჯაროდ აცხადებდა ისტორიული ტრაგიზმის ამგვარ გაგებას. ეს



აზრი ახლობელი იყო ახალგაზრდა მარქსისტისა, მაშინაც კი, როდესაც მან ჰეგელისეული ობიექტური განვითარების იდეები შეცვალა საწარმოო ძალების ასევე ობიექტური განვითარებით, მარქსმა ისტორია მიაჩნდა თხუნელას, რომელიც შეუწყვეტლივ თხრის მიწას. თხუნელა, ცნობიერებას მოკლებულია, მაგრამ მიწას თხრის განსაზღვრული მიმართულებით. მას აქვს თავისი, თხუნელური სიზმრები — მაგრამ ეს მხოლოდ მზისა და ცის ბუნდოვანი წინათგმობაა. მის მოძრაობათა მიმართულებას სიზმრები კი არ განსაზღვრავენ, არამედ მუშაობა თათებისა და დინგისა, შეუწყვეტლივ რომ თხრის მიწას. თხუნელას ბედი ტრაგიკული აღმოჩნდება, თუკი მიწა მას ჩახედავს მანამდე, ვიდრე ზედაპირზე ამოვრება.

...ჩემო თხუნელა
 ეგრე ჩქარა სთხრი მიწას, ვანა?
 ოჰ, რა მუშაა!
 („ჰამლეტი“, I, მოქ., V სურ.,
 თარგმანი ი. მანაბელიას)

ისტორიული ტრაგიზმის სხვა სახეობაც არსებობს. ის აღმოცენდა იმ შეხედულებიდან, რომ ისტორიას აზრი არა აქვს და ერთ ადგილზე დგას, ან გამუდმებით იმეორებს ერთსა და იმავე სასტიკ ციკლს. და რომ ისტორია — ისეთივე ბუნებრივი ძალაა, როგორც სეტყვა, ქარიშხალი, გრივლი, როგორც დაბადება და სიკვდილი. თხუნელა თხრის მიწას, მაგრამ ის არასოდეს არ ამოდის ზედაპირზე. იბადებიან თხუნელების ახალი თაობები, ისინი მიწას ყველა მიმართულებით თხრიან, მაგრამ მათ მიწა მარად თავზე ყვრება. თხუნელა თავის თხუნელურ სიზმრებს ხედავს. მას ეგონა, რომ სამყაროს ბატონ-პატრონია, რომ მიწა, ცა და ვარსკვლავები თხუნელებისთვისაა შექმნილი, რომ არსებობს თხუნელების შემქმნელი მამამკმერთი, რომელმაც მათ უკვდავება აღუთქვა. მაგრამ მოულოდნელად თხუნელამ გააცნობიერა, რომ ის მხოლოდ და მხოლოდ თხუნელაა და რომ მიწა, ცა და ვარსკვლავები მისთვის არ არის

შექმნილი. ის ეწამება, გრძობს, ვერცხებს, მაგრამ მის თხუნელურ ზვედრს წამება, გრძობები და აზრები ვერცვლიან. ის კვლავაც გააგრძელებს თავის მიწისქვეშა გასასვლელის თხრას. ზიწა კი ისევ და ისევ წაყვრება. აი, მაშინ მიხვდა თხუნელა, რომ იგი ტრაგიკული თხუნელაა.

მე მგონი, შექსპირისთვის ისტორიული ტრაგიზმის მეორე გაგება უფრო ახლოს იყო, თანაც არა მხოლოდ „ჰამლეტისა“ და „მეფე ლირის“ პერიოდში. არამედ მთელი შემოქმედების მანძილზე — მოყოლებული ისტორიული ქრონიკებიდან და დამთავრებული „რიჩარდ III“ და „ქარიშხლით“.

1957 წ.

შუა საუკუნის ჰამლეტი

...წარმოუდგენელი იქნებოდა, ალბათ, „ჰამლეტის“ მთლიანად თამაში — ის ექვს საათზე მეტ ხანს გაგრძელდებოდა. იძულებული ხარ აირჩიო, შეკვეცო, დაჭრა შესაძლებელია ამ ზეპირსაში არსებული მხოლოდ ერთი-ერთი „ჰამლეტის“ თამაში. ჩვენი „ჰამლეტი“, ყოველთვის ღარიბი იქნება შექსპირულზე, მაგრამ სამაგიეროდ, ის შეიძლება გამდიდრებული იყოს მთელი ჩვენი თანამედროვეობით.

შეუძლია, უმჯობესია მეთქვა — მოვალეა.

იმიტომ, რომ „ჰამლეტის“ უბრალოდ თამაში შეუძლებელია. ალბათ, სწორედ ანის გამო აცდუნებს ხოლმე რეჟისორსა და მსახიობს. ბევრი თაობა პოულობდა „ჰამლეტში“ თავის თვისებებს. „ჰამლეტში“, როგორც სარკვეში ისე შეიძლება საკუთარი თავის დანახვა, იქნებ სწორედ ამაშია მისი გენიალურობა, სრულყოფილი ჰამლეტი უნდა იყოს უაღრესად შექსპირული „ჰამლეტი“ და ამავე დროს, უაღრესად თანამედროვე. შესაძლებელია თუ არა ეს? არ ვიცა. მაგრამ ნებისმიერი შექსპირული დადგმა ჩვენ შეგვიძლია შევავსოთ მხოლოდ ასე: რამდენია მასში შექსპირიდან და რამდენი ჩვენგან.

მე არ ვლაპარაკობ, რაღაც ყურით

მოტანილ აქტუალურობაზე, არც იმაზე, რომ „ჰამლეტი“ უნდა გაითამაშო ყმაწვილი ეგზისტენციალისტების სარდაფში. მას უკვე ისედაც თამაშობდნენ ფრაკებში, საციროკო ტრიკოებში, შუა საუკუნეების საჭურვლებში და რენესანსული ეპოქის ტანსაცმელში. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ერთი რამ: შექსპირული ტექსტით უნდა შეაღწიო თანამედროვე გამოცდილებაში, ჩვენი მღვლეარებების არსში, ჩვენს აღქმაში.

„ჰამლეტში“ უამრავი რამაა: პოლიტიკა, ძალადობა, მორალი, დისკუსია თეორიისა და პრაქტიკის ერთმნიშვნელობაზე, საოლოლო მიზანზე და ცხოვრების აზრზე, აქ არის ტრაგედია სასიყვარულო, ოჯახური და აგრეთვე სახელმწიფოებრივი, ფილოსოფიური, ესქატოლოგიური და მეტაფიზიკური. ყველაფერია, რაც გნებათ! ამასთან ერთად — გასაოცარი ფსიქოლოგიური კვლევა, სისხლიანი სიუჟეტიცაა, ორთაბრძოლა და დიდი ზოცვა-ჟღერა. რაც გინდა ის აირჩიე. მაგრამ უნდა იცოდე — რისთვის ირჩევ და რატომ. (...)

„ჰამლეტი“ ღრუბელივითაა. თუ არ მოახდენ მის სტალიზირებას და „ბუკინისტურად“ არ ითამაშებ, შეიწოვს მთელ თანამედროვეობას. თავისი განუსაზღვრელობით ის ყველაზე უცნაურია ოდესმე დაწერილ პიესათა შორის, სწორედ თავისი „ნასვრეტების“ გამო. „ჰამლეტი“ — უდიდესი სცენარია, რომლის თანახმად თითოეულმა გმირმა მეტ-ნაკლებად უნდა ითამაშოს ტრაგიკული და სასტიკი როლი ამასთან, ის წარმოსთქვამს შესანიშნავ მონოლოგებს. ის მოწოდებულია შეასრულოს ამოცანა, როგორც მას გარდაუვლად მოახვია თავს სცენარისტმა. სცენარი, გმირებისაგან დამოუკიდებელია. ის წარმოიშვა უფრო ადრე. ის განსაზღვრავს სიტუაციებს, პერსონაჟების ურთიერთდამოკიდებულებას, წინასწარ განსაზღვრავს მათ სიტყვებსა და ჟესტებს. მაგრამ მასში თქმული არ არის, ვინ არიან მისი გმირები. სცენარში, გმირებთან მიმართებაში არაა რაღაც გარეგნული. და ამიტომ

„ჰამლეტი“ შეიძლება ერთობ განსხვავებულად ითამაშო (...)

მოდით, ყურადღებით დაავაკვირდეთ სცენარს. შექსპირმა ის დაწერა, ან შესაძლებელია, რომელიმე მკვლელ ნიმუში გადააკეთა, მაგრამ როლები მას არ გაუნაწილებია. ვინაიდან როლებს არიგებს თანამედროვეობა — ყოველი ეპოქათავისას. ის თეატრის სცენაზე ავზავნის თავის პოლონიუსებს, ფორტინბრასებს, ჰამლეტებსა და ოფელიებს. გზად, მათ უხდებოდა საგრიმიოროში შეხვევა. მაგრამ იქ დიდხანს ნუ ჩამოსხდებიან. მათ შეუძლიათ წამოიცივან უზარმაზარი პარიკები, მოიპაროს უღვაშები ან მიწებიონ წვერები, ამოიცივან შუა საუკუნეების შემოტკეცილი შარვლები ან მხრებზე მოიგდონ ბაირონისეული მოსასხამები. „ჰამლეტი“ შეიძლება ითამაშო ჯავშნებში ან სმოკინგებში. არსებობდა, ეს არც თუ ისე ბევრს ცვლის. ოღონდ გრიმი არ იყოს მეტისმეტად საგანგებო. იმიტომ, რომ გმირთა სახეები თანამედროვე უნდა იყოს. სხვანაირად ისინი „ჰამლეტს“ კი არ ითამაშებენ, არამედ კოსტუმირებულ პიესას (...)

XIX საუკუნის კლასიკური „ჰამლეტ-მცოდნეობა“ განსაკუთრებით იმის შესახებ ფიქრობდა, თუ ვინ არის სინამდვილეში ჰამლეტი და აუგად იხსენიებდნენ შექსპირს იმის გამო, რომ თავისი შედეგური დაწერა დაუდევრად, ააგო არაიანმომდევრულად და საერთოდ უსამაგლესად. „ჰამლეტის“ დღევანდელი გამოკვლევების საერთო ნიშანია — თეატრალური თვალსაზრისი. „ჰამლეტი“ არ წარმოადგენს არც ფილოსოფიურ, არც მორალურ, არც ფსიქოლოგიურ ტრაქტატს. „ჰამლეტი“ ეს თეატრია. თეატრი — ანუ სცენები და როლები. მაგრამ თუ ეს სცენარია, საჭიროა ფორტინბრასის საკითხით დაწყება რადგანაც „ჰამლეტის“ სცენარში გადამწყვეტი როლი ფორტინბრასს ეკუთვნის (...)

ვინ არის ეს ახალგაზრდა ნორვეგიელი პრინცი? რა ძალას წარმოადგენს? ბრმა ბედისწერას, სიცოცხლის აბსურდულობას თუ სამართლიანობის გამარჯვებას? შექსპიროლოგები ყველა ამ სამ განმარტებას რიგრიგობით იცავენ



გადამწყვეტი სიტყვა — რეჟისორზე. შექსპირმა ჩვენ მხოლოდ სახელი მოგვცა. მაგრამ სახელი უმნიშვნელოვანესი: ფორტინზასი — ძლიერი ხელის მამაკაცი. ახალგაზრდა და ძლიერი ვაჟაკის გამოცხადება და ამბობს: „მოაშორეთ ეს ვვამები. ჰამლეტი კარგი ჭაბუკი იყო, მაგრამ ის მოკვდა. ახლა მე ვიქნები თქვენი მეფე. ყოველივე შესანიშნავად აეწყო, ახლახანს გამახსენდა, რომ ამ გვირგვინზე უფლება მაქვს.“ და თვითყაფოვლი იღიმება.

გათამაშდა უდიდესი დრამა. სცენაზე ადამიანები იყვნენ. ისინი იბრძოდნენ, შუთქმულებებში ებმებოდნენ, ერთმანეთს კლავდნენ. სიყვარულისთვის დანაშაულს სჩადიოდნენ და სიყვარულისაგან გონებას კარგავდნენ. ისინი წარმოსთქვამდნენ გასაოცარ სიტყვებს სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და ადამიანის ბედზე, მახეს უგებდნენ ერთმანეთს და თავად ებმებოდნენ მახეში, იცავდნენ თავიანთ ძალაუფლებას ან ძალაუფლების წინააღმდეგ ჯანყდებოდნენ. სამყაროს შეცვლისაკენ მიისწრაფვოდნენ ან მხოლოდ თავის გადარჩენას ცდილობდნენ.

ყველა ისინი რაღაცის მოპოვებას ცდილობდნენ. მათ დანაშაულებებსაც კი ჰქონდა გარკვეული აზრი და აი, მოდის ახალგაზრდა, ძლიერი ვაჟაკი და მომხიბვლელი ღიმილით ამბობს: „აბა, ახლავე მოაშორეთ ეს ვვამები. ახლა მე ვიქნები თქვენი მეფე“.

1965 წ.

„მაკბეტი“, ანუ სიკვდილით დაკავადებული

„...მაკბეტი“ ისტორია შეუცნობადია. როგორც კომპარი. და როგორც კომპარში, აქაც ყველაფერი ნიადაგშერყეულია. მექანიზმი ამოქმედებულია, ახლა მას ნებისმიერის განადგურება შეუძლია ადამიანები კომპარით ბოდავენ, მათ ის ახრჩობს.

„მაკბეტი“ იწყება და მთავრდება ხოცვა-ჟლეტით. სულ უფრო მატულობს სისხლი. ყველა სისხლში იხრჩობა. სისხლი ავსებს სცენას. მაკბეტის თეატრალური დადგმა, სისხლით მორწყული

სამყაროს ხატების გარეშე, ყოველთვის ყალბი იქნება. ამ უდიდეს მექანიზმში არის რაღაც აბსტრაქტული. რიჩარდის სისასტიკენი — ეს სასიკვდილო განაჩენებია. უმეტესობა სისრულეში მოჰყავთ სცენის მიღმა. „მაკბეტი“ სიკვდილი. დანაშაული, მკვლელობა სავსებით კონკრეტულია და ისტორიაც „მაკბეტი“ კონკრეტული, ხელშესახები და სხეულებრივია; ის გახრჩობს, ის მომაკვდავის ხრილია, მახვილის ჩაცემაა, სატევარის დარტყმაა. წერდნენ, რომ „მაკბეტი“ — ამბიციების ტრაგედიაა, „მაკბეტი“ — შიშის ტრაგედიაა, ყოველივე არასწორია. „მაკბეტი“ მხოლოდ ერთი თემაა, მონოთემა. ესაა — მკვლელობის თემა. ისტორია რედუცირებულია თავისთავად უმარტივეს ფორმასთან, ერთადერთ ხატებასთან, ის იყოფა მხოლოდ იმათზე, ვინც კლავს და მათზე, ვისაც კლავენ.

აქ ამბიცია მდგომარეობს მკვლელობის განზრახვასა და მის დაგეგმვაში. ესაა — წინანდელი მკვლელობების მოგონების შიში და შიში ახალი დანაშაულობების გარდუვალობის წინაშე. მეფის სიკვდილია ის უდიდესი, ჭეშმარიტი პირველმკვლელობა, საიდანაც ისტორია იწყება, ამის შემდეგ უკვე აუცილებელია კვლა. ასე იქნება მანამ, სანამ მკვლელი არ იქნება მოკვლული. ახალი მეფე გახდება ის, ვინც მოკლავს მეფეს. ასეთია საქმის ვითარება „რიჩარდ მეხამეში“ და სამეფო დრამებში. საქმის ასეთივე ვითარებაა „მაკბეტი“. ისტორიის უზარმაზარი ბორბალი აგორებულია და რიგრიგობით ყველას სრისავს. მაგრამ „მაკბეტი“ მკვლელობათა ეს ჯაჭვი გაპირობებული არაა მექანიზმის ლოგიკით. მასში რაღაც ღამეული კომპარის შემადრწუნებელი გავზიადებიდანაა.

მაკბეტმა მოკლა, რათა გაათანასწორებოდა სამყაროს, რომელშიც მკვლელობა არსებობს და მკვლელობა შესაძლებელია. მაკბეტმა მხოლოდ იმიტომ კი არ მოკლა, რომ გაამეფებელიყო. მან მოკლა თვითდასამკვიდრებლად. იმ მაკბეტს, რომელსაც ეშინია მკვლელობისა, მან არჩია მკვლელი მაკბეტი. მაგრამ ის



მაკბეტი, რომელმაც მოკლა, უკვე სხვა მაკბეტია. მან უკვე იცის არა მარტო ის, რომ მკვლელობა შეიძლება, არამედ ისიც, რომ ეს საჭიროცაა (...)

პირველივე სცენებიდან მაკბეტი თავის თავს განსაზღვრავს უარყოფის გზით. იგი თავის თავის წინაშე წარსდგება არარსებული სახით. მაგრამ ის არც ისაა, ვინც არის. იგი ჩაძირულია სამყაროში, როგორც არარაობაში, იგი მხოლოდ ისაა, ვინც შეიძლება რომ ყოფილიყო. მაკბეტი მხოლოდ და მხოლოდ ირჩევს თავის თავს, მაგრამ ყოველი არჩევანის შემდეგ თავის თავისთვის იგი სულ უფრო უცხო და საზარელი ხდება. ფორმულები, რითაც მაკბეტი თავისი თავის განსაზღვრას ცდილობს, საოცრად ჰგავს ეგზისტენციალისტების ენას. ყოფნა — მაკბეტისთვის მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა, მისი არსი უკიდურეს შემთხვევაში ორგვარია: ყოფნა დაუღალავი, შემზარავი, წინააღმდეგობაა ეგზისტენციასა და ესენციას შორის, „ჩემთვის“ ყოფნასა და „ჩემში“ ყოფნას შორის (...)

ისტორიის დინებაში მოცემული ფაბულა არაფრით განსხვავდება სამეფო დრამებსა და „მაკბეტში“. რიჩარდი კი იღებს ისტორიის წესებს და ურიგდება თავის როლს. მაკბეტი ოცნებობს სამყაროზე, რომელშიც მკვლელობა უკვე აღარ იქნება და ყველა მკვლელობა დაიწყებას მიეცემა; სამყაროზე, რომელშიც მკვდრებს სამუდამოდ მიწას მიბარებენ და ყველაფერი თავიდან დაიწყება. მაკბეტი კომპარის დასასრულზე ოცნებობს და სულ უფრო ღრმად იძირება კომპარში. მაკბეტი ოცნებობს უღანაშაულო სამყაროზე და, იმავდროულად, სულ უფრო მეტად ეფლობა ბოროტმოქმედებებში. მაკბეტი უკანასკნელ იმედს იმაზე ამყარებს, რომ მკვდრები არ აღსდგებიან.

მაგრამ მკვდრები აღსდგებიან. „მაკბეტში“, ნადიმის დროს, მოკლული ბანქოს სულის გამოჩენა — ყველაზე საკვირველი სცენაა. ბანქოს სულს მაკბე-

ტის გარდა ვერავინ ამჩნევს, კომენტატორები ამ სცენაში ხელავენ მაკბეტისეული შიშისა და ძრწოლის ხორცშესხმას. სული არ არის, სული მხოლოდ მოჩვენებაა. ამასთან შექსპირული „მაკბეტი“ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფსიქოლოგიურადრამა როდია. მაკბეტი ოცნებობდა უკანასკნელ მკვლელობაზე, ისეთ მკვლელობაზე, რომელიც ბოლოს მოუღებდა ყველანაირ მკვლელობას. ახლა მან იცის: ამგვარი მკვლელობა შეუძლებელია (...)

მაკბეტი — მრავალგზის მკვლელი, მაკბეტი — რომლის ხელები სისხლითაა მოთხერილი — ვერ შეეგუა სამყაროს, რომელშიც მკვლელობები არსებობს. იქნებ სწორედ ამაშია მისი ხატების პირქუში დიდებულება და მაკბეტის ისტორიის ტრაგიზმი. მაკბეტს ღიძხანს არ სურდა სინამდვილისა და კომპარის გარდუკალობის მიღება, ვერ ურიგდებოდა თავის როლს. მან ის სხვისად აღიქვა. ახლა, ყველაფერი იცის, იცის რომ არ არის ზსნა კომპარისაგან. იცის, რომ თვით ისაა ბედისწერა და ადამიანთა ზვედრი ან — უფრო თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ — ადამიანის ეგზისტენციალური სიტუაციაა. სხვა არ არსებობს (...)

მაკბეტის თვალში მნიშვნელობა არ აქვს არავითარ ფესტს, მას უკვე აღარ სჯერა ადამიანური ღირსებისა. მაკბეტმა ყველაფერი და ბოლომდე გაიარა. მასში დარჩა მხოლოდ ზიზღი. ცნება „ადამიანი“ გაიფანტა, არაფერი აღარ დარჩა. „მაკბეტის“ ფინალში, „ტროილი და კრესიდას“ ფინალისა და „მეფე ლირის“ ბოლო სცენების მსგავსად, კათარზისი არ ხდება. თვითმკვლელობა — ეს პროტესტია ან საკუთარი დანაშაულის აღიარებაა. მაკბეტი, თავს დამნაშავედ არ სცნობს... პროტესტი, მაგრამ რის წინააღმდეგ აპროტესტებს? ერთადერთი, რაც მას სიკვდილის წინ ძალუძს, ესაა, რაც შეიძლება მეტი სიცოცხლის მოს-



პობა. ასეთია ყოფიერების აბსურდულო-
ბიდან გამოტანილი მისი საბოლოო
დასკვნა. მთელი სამყაროს აფეთქება
მაკეტს ჯერ არ ძალუძს, მაგრამ მკე-
ლელობა, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე
შეუძლია:

რისთვის წავბადო გიჟ რომაელს და
ჩემსავე ხმალზე
რისთვის ავეგო? ვიდრე სხვათა
ვხედავ ცოცხალთა,
სჯობს, რომ მის ძალა მათზე ვცადო.
(„მაკეტი“, V, მოქ., VIII სურ.,
თარგმანი ი. მანაბელიას)

იან კობი.

ჩემთვის შექსპირთან შეხვედრა მოულოდ-
ნელი იყო — ის სულაც არ ყოფილა წინასწარ
განსაზღვრული. მე ამისათვის მზად არ ვიყავი;
ენობრივი, ფილოლოგიური, ისტორიული მომ-
ზადების თვალსაზრისით, მაგრამ, უცებ დავი-
ნახე, რომ შექსპირი სამყაროსა და თეატრის
საიდუმლოებებს მიხსნის. წიგნი შექსპირზე —
შინაგანად — ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვა-
ნის მოვლენად, მთელი ჩემი არსებობის, ყო-
ველივეს, რასაც ვაკეთებდი, იმის აზრად იქცა.
მან მე სიღრმემდე გამხსნა და სამყარო გადა-
მიშალა.

„რესპუბლიკა“,
1991, № 2, გვ. 94.

შექსპირის დრამატურგიას კვლავინდებურად
შეუძლია მაყურებლებში წარმატების იმედი
იქონიოს. (...) შექსპირი, სირთულეებისა და მი-
უხედავად, ყველაზე გასაგები და მისაწვდო-
შია. განა არსებობს უფრო გასაგები პესა,
ვიდრე „რომეო და ჯულიეტა“. პოპულარობის
მეორე მიზეზი, ალბათ, უფრო სერიოზულია.
უდიდეს დრამატურგთა შორის ცოტანი არიან
ისეთნი, ვინც შექსპირის დრამად იძლევა საზრ-
დოს წმინდა თეატრალური ინტერპრეტაციისა-
თვის. შექსპირის თამაში შეიძლება ისტორი-
ულ და თანამედროვე კონსტრუქციებში, დეკორა-
ციებში და უდეკორაციოდ, შეგიძლია ითამა-
შო შეიშველმა ან თითქმის შეიშველმა ან, რო-
გორც ეს, უკანასკნელ დროს, ინგლისშია მო-
დამი, რალანაირ განსაკვიფრებელ ეკლექტი-
კურ სამოსში, სადაც ახლანდელი ტანსაცმე-
ლი შერწყმულია ისტორიულთან და ა. შ. შექს-
პირი ყოველთვის მიმზიდველია რეჟისორები-
სათვის და მნიშვნელოვანწილად მსახიობების-
თვისაც (...) მე შეიძლება ვცდები, მაგრამ მგო-
ნია, რომ შექსპირის „განახლები“ დიადი პე-
რიოდი — 60-70-იანი წლების დასაწყისი —
საბოლოოდ დასრულდა. და, თუმცა ახლა ბე-

ვრი დადგმა, მაგრამ არ იქმნება პიტერ ჰო-
ლის, ბრუკისა და სტრეელის დიდი, გასაო-
ცარი პრემიერების შესაფერისი სპექტაკლები.
როგორც უკვე ვთქვი. არ მყარდება უწყავე-
შირი შექსპირსა და თანამედროვე დრამასა და
თეატრს შორის. შექსპირი — უფრო სარეპერ-
ტუარო პოზიციაა, ვიდრე მხატვრული მოვ-
ლენა.

„თეატრი“,
1990, № 12, გვ. 23. ვარშავა

შექსპირის იდეოლოგიზაცია სულაც არ არის
ისე გავრცელებული, თუმცა ჩემი წიგნი, ნამ-
დვილად წარმოადგენდა მისი ტექსტების პო-
ლიტიკური წაითვისის ცდას. და მაინც, სცენურ
ხორცშესხმაზე გავლენას ახდენენ არა მხოლოდ
რეჟისორები, მსახიობები და კრიტიკოსები,
არამედ დრამატურგებიც. ვთქვათ, განსაკუთ-
რებით დიდი თემა — შექსპირი დადგმული
ბრუკის გავლენით, გარკვეულწილად გერმა-
ნიაში, უმთავრესად კი ინგლისში, სადაც
გვხვდებოდა მკაფიო პოლიტიკური ხასიათის
დადგმები. და მაინც, პოლიტიკური სპექტაკლი
არ იყო — ბრუკის „ზაფხულის ღამის სიზმარ-
ი“ — ეს ყველაზე კლასიკური, ბოლო ოცი
წლის მანძილზე საუკეთესო სპექტაკლი. ბრუ-
კის „მეფე ლირი“ არ იყო პოლიტიკური,
თუმცა მასში ლაბარაქია კატასტროფაზე. იგივე
ეხება სტრეელის დადგმებს. შესაძლოა, გა-
მონაკლისი იყოს პიტერ ჰოლი, ვარდების ომის
ტრილოგიით... პოლიტიკური შექსპირი, ეს ასე
ვთქვათ, გარკვეულწილად პერსპექტივის შეე-
დომაა.

„დილოგი“,
1991, № 1, გვ. 96.
ვარშავა.

ბელა ბარტოკის კვაჩავები

ნიკო სატიაშვილი

ბელა ბარტოკი იმ რჩეულ მუსიკოსთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთაც წილად ზედათ ჩვენი საუკუნის მეტად თვითმყოფადი და მრავალფეროვანი სული გადმოეცათ. მისი შემოქმედებითი ფიგურა სრულიად განცალკევებით დგას; იგი იყო ხელოვანი, რომელსაც არ სურდა ელიარებინა და შერიგებოდა ისტორიულ გარდუვალობას, რომელიც სრულიად ამსხრევდა აქამდე დამკვიდრებულ ტრადიციულ ღირებულებებს. მართლაც, მეოცე საუკუნის არც ერთ უდიდეს კომპოზიტორს არ შეუქმნია ისეთი იდეალური მოდელი პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიული თანაარსებობისა, როგორც ეს ბელა ბარტოკმა გაიდეალებული სოფლის სახით წარმოგვიდგინა. აღნიშნული, სავსებით ბუნებრივია, პარადოქსად მივიჩნით ერთი მხრივ, ჩვენი ეპოქის წინააღმდეგობებით აღსავსე ბუნებიდან გამომდინარე და, მეორე მხრივ, იმიტომ, რომ ეს დიდი ხელოვანი, მთელი სიცოცხლის მანძილზე მარტოობის მძიმე სენს ებრძოდა. ჯერ კიდევ შემოქმედებითი მოღვაწეობის ადრეულ, საწყის ეტაპზე იგი წერს: „...გირჩევთ ამაღლდეთ ინდიფერენტულ სულიერ სიმაღლემდე და არსებულ მდგომარეობას სრული გულგრილობითა და ცივი სიმშვიდით უმზიროთ. ჭეშმარიტად, ამის ქმნა ძალზე რთულია, მაგრამ ეს ადამიანის ყველაზე დიდი ტრიუმფია: იგი ყველაზე, საკუთარ თავზეა ამაღლებული. დროა დრო ვგრძნობ, თითქოს მივაღწიე ამ სიმაღლეს, მაგრამ შემდგომ მას მოსდევს გიგანტური ვარდნა, კვლავ ბრძოლა, მისწრაფება სიმაღლისაკენ; და ასე მეორელხა გამოდგებით. მაგრამ, ოდესმე შევძლებ შევინარჩუნო ეს სიმაღლე“¹. ალბათ, ამავე სიტყვებით შეიძლება გა-

მოვეხატა ბარტოკის შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის პროცესი, რომელიც ყველაზე ნათლად მის ცენტრალურ, საკვარტეტო ჟანრში გამოიკვეთა. კომპოზიტორი საკვარტეტო ტექნიკის მეტად ძუნწ, გრაფიკულ ხერხებს თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი, არსებითი აზრების გადმოცემას ანდობდა. უცნაურია, რომ ბარტოკი ამ ერთგვარ „შეზღუდვაში“ (სიმფონიური ჟანრის განუსაზღვრელ გამოსახველობით შესაძლებლობებთან შედარებით) უფრო თავისუფლად გრძნობდა თავს.

ბარტოკისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით აზრს, რომ ბარტოკის მუსიკაში წვდომის ჭეშმარიტი გზა მისი საკვარტეტო თხზულებებია. მართლაც, კვარტეტები არის ბარტოკის მთელი შემოქმედებითი გზა. კვარტეტში ხდებოდა მისი მუსიკალური აზროვნების არსებითი ნიშნების კონცენტრირებული სახით ფიქსაცია შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის სხვადასხვა პერიოდებში. ბარტოკი — ხელოვანის უმდიდრესი წარმოსახვის სამყარო, შემოქმედებითი პოტენცია მთლიანად და ამომწურავად იხსნება საკვარტეტო თხზულებებში.

ბარტოკის დამსახურება XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი საკვარტეტო ჟანრის განვითარებაში, განუსაზღვრელია, მითუმეტეს, თუ გავიხსენებთ, რომ ეს ჟანრი ვენის კლასიკოსების შემდეგ მეტად არასახარბიელო მდგომარეობაში აღმოჩნდა, რომანტიზმის ეპოქის მუსიკაში მან „თანადროულობის“ მეტად არსებითი მარცვალი თითქოს დაკარგა. ბარტოკის გამოჩენამ მუსიკალურ ხელოვნებაში „იხსნა“ ეს ჟანრი და უფრო მე-



ტიც, აღმოჩნდა, რომ იგი მისთვის ყველაზე „თანამედროვე“ იყოს.²

ამისათვის, რომ შეძლებისდაგვარად მართებულად წარმოვადგინოთ ბარტოკის საკვარტეტო სტილის ევოლუცია, რომელშიც მისი მუსიკალური ესთეტიკა ასე რელიეფურად გამოიკვეთა, მისი მსოფლმხედველობისაგან განუყოფელ, ძირითად ნიშნებს ზოგადად მაინც უნდა შევხვით.

ბელა ბარტოკის წინააღმდეგობებით აღსავსე შემოქმედებითი ფიგურა რომანტიკოსი-ხელოვანის სახეს აცოცხლებს. იგი ამ მხრივ სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა. მხოლოდ ჭეშმარიტ რომანტიკოსს შეეძლო ჩვენს დროში „იდეალურ“ სოფელზე ეოცნება და მარადიული ჭეშმარიტების მხატვრული შემეცნების მეტად რთულ გზაზე ინტელექტუალურ თუ კოსმოსურ სამყაროსთან შედარებით უპირატესობა მისთვის მიენიჭებინა. მას მართლაც სჯეროდა, რომ ადამიანი ბედნიერი მხოლოდ ცივილიზაციისაგან ჯერ კიდევ დაუმსხვრეველ სოფელში შეიძლება ყოფილიყო და ამ საყოველთაო ბედნიერების სიმბოლოდაც სწორედ თავშეუკავებელი, სიცოცხლით აღსავსე ფერხულები მიაჩნდა. ამით აიხსნება ბარტოკის განსაკუთრებული ყურადღება ჰომო ნატურალისისაგან განუყოფელი რიტმებისა და ინტონაციებისათვის ნიშანდობლივი კანონზომიერებებისადმი, რომლებიც ბელა ბარტოკის მუსიკალური აზროვნების ორგანულ ნაწილად იქცა. ბარტოკი, როგორც ტიპური რომანტიკოსი, მხატვრული პრობლემების გადასაწყვეტად კონკრეტულად ერთი სფეროთი როდი შემოისაზღვრება, იგი მრავალი კუთხით განიხილავს მას, მიმართავს რა ინტელექტუალურ სამყაროს, „ღამის მუსიკის“ ჰარმონიებში წარმოგვიჩენს ჯერ კიდევ სრულიად უცნობ კოსმოსურ სივრცეებს თუ პირველსაწყისი ენერგიით, სიცოცხლით აღსავსე ფერხულებს, მაგრამ, ამგვარი არჩევანი „ღამის მუსიკის“ პოეტისათვის შესაძლოა უჩვეულოდ მოგვეჩვენოს. „ღამის მუსიკა“

ხომ ბარტოკის ყველაზე შთაბეჭებითი ფილოსოფიურად მეტად ღრმა მუსიკალური ფურცლებია. ეს არის სრულიად ახალი სამყარო, ჩვენივის აქამდე შეუცნობელი ღამის ბუნების სურნელება, კოსმოსური იდუმალება და ჰარმონია. ბარტოკმა საკუთრივ შინაგანი, უმდიდრესი სმენითი წარმოსახვის მეშვეობით მოგვანიჭა უნარი მოგვესმინა ის, რაც ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის მიუწვდომელი და შეუშენეველი რჩება.

აღსანიშნავია, რომ ბარტოკი მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე უარს არ ამბობს რომანტიკული მუსიკალური აზროვნებისაგან განუყოფელ მონოთემატიზმის პრინციპზე, რომელიც მასთან თანდათან სხვა ხარისხში გადაიზრდება. ამ თვალსაზრისით, ბარტოკი თავისი თანამედროვეებისაგან, კერძოდ შონბერგისაგან განსხვავებით, რომელიც XIX საუკუნის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ლოგიკამ რადიკალურ შედეგებამდე, სერიული ტექნიკის შექმნამდე მიიყვანა, მონოთემატიზმის პრინციპს „ტრადიციული“, რომანტიკული კუთხით ანვითარებს. მიუხედავად ამისა, იგი სრულიად ახალ სიტყვას ამბობს მუსიკალური აზროვნების სფეროში, კერძოდ, თაღისებური მუსიკალური კონსტრუქციების ფუძემდებელი ხდება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი, რომ ვენის ახალი სკოლისა და ბარტოკის მხატვრული ძიებები რაღაც ასპექტში ერთმანეთს გადაკვეთენ, ბარტოკის „ღამის მუსიკა“ სიახლოვეს ამჟღავნებს შონბერგის სკოლის ესთეტიკასთან; „ღამის მუსიკის“ იდუმალებამ გამოიწვია მასთან კონცენტრული თაღისებური ფორმის წარმოშობა, რომელსაც ექსპრესიონისტების „ღია ფორმებთან“ ბევრი აქვს საერთო. როგორც თვითონ ბარტოკი აღნიშნავდა, გარკვეულ ეტაპზე მას საბოლოოდ უნდა ეღიარებინა სერიული ტექნიკა. მაგრამ რატომ თქვა ბარტოკმა უარი კოსმოსურ სამყაროზე როგორც საბოლოო გამოსავალზე, როცა მას უმდიდრესი სმენითი ფანტაზია

და არანაკლებ დახვეწილი ოსტატობა გააჩნდა? მაშინ ბარტოკს უნდა უარყო რომანტიკული მრწამსი, რომლის ერთგულიც სიცოცხლის ბოლომდე დარჩა: „მე რომ პირველი გადამეწერა, ვიტყვოდი: „ბუნების, ხელოვნებისა და მეცნიერების სახელით“⁴³.

რამდენადაც ბარტოკი რომანტიკული მსოფლმხედველობის წყალობით ერთადერთ გამოსავალს მხოლოდ გაიდვალბული სოფლის, ბუნების წიაღიდან წამოსული რიტმებისა და ინტონაციების სამყაროში ხედავდა, მისი საკვარტეტო სტილის ევოლუცია ამ იდეალური სამყაროსადმი მიახლოება-დაშორების უწყვეტი პროცესის სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბარტოკისათვის ამგვარი ლოეიკა მის ძირითად მხატვრულ პრობლემაზე დაკანონებულ პასუხად იქცა. პირიქით, ყოველი ახალი მუსიკალური ჩანაფიქრი ძირითად პრობლემას ახალი კუთხით აყენებდა, და შესატყვისად, მეტად თვითმყოფადი მუსიკალური ტილოების შექმნის იმპულსი ხდებოდა.

პირველი კვარტეტი (1908 წ.) ბარტოკის ადრეული პერიოდის თხზულებებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია; „მასში წარმოსახულია შინაგანი დრამა ცხოვრებისკენ მობრუნებული ადამიანისა, რომელიც არარსებობის საზღვრებამდე მივიდა“⁴⁴. ზოლტან კოდაის ამ სიტყვებით სურდა გამოეხატა მარტოობის მარადიული გრძნობა, რომელიც კომპოზიტორს მუდამ თან სდევდა. ამ მარტოობაში ბარტოკი საკუთარ მარტოობაზე უფრო მეტს ხედავდა, რამდენადაც შესანიშნავად ესმოდა, რომ იგი მისი დროის ადამიანისათვის გადაუღახავ ზღუდეს წარმოადგენდა.

მართალია, პირველი კვარტეტი ჯერ კიდევ შორსაა ბარტოკისეული კვარტეტის იდეალური მოდელისაგან და პირველი სერიოზული ცდაა ამ თანში, იგი უკვე შეიცავს იმ ძირითად იმპულსებს, რომელთა შემდგომი განვითარება რადიკალურ შედეგებს იწვევს. პირველ

კვარტეტში ბარტოკი ერთმანეთს უბერიისპირებს ინტელექტუალურსა და ბუნებრივი კანონზომიერებების ანარეკლს — ხალხურ საწყისს, რაც მისი საკომპოზიტორო სტილისათვის მეტად ტიპურია. კომპოზიტორი ამ ორი საწყისის დაპირისპირებით ჭეშმარიტების შემეცნებისაკენ მიიწვრთმავს. ერთი ნაწარმოების ფარგლებში აღნიშნული სფეროების არსებობა კლასიკური ფორმებისადმი კომპოზიტორის ახლებურ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს.

პირველი კვარტეტის სამი ნაწილი, ეს არის სამი მსრულიად განსხვავებული სახეობრივი სფერო, რომელშიც მრავალმხრივი კუთხით იხსნება კომპოზიტორის შინაგანი სამყარო. ბარტოკი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების გზაზე სხვადასხვა სფეროებში იჭრება და, ინტელექტუალური თუ ზმანებების სამყაროს გავლით, თავისი მხატვრული იდეალისათვის შესატყვისად მხოლოდ ხალხური ინტონაციებისა და რიტმების სამყარო მიაჩნია. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი ასე განსხვავებულ სფეროებს მიმართავს, იგი ყველგან რომანტიკოსი რჩება, რაც მთლიანობაში ნაწარმოების გაუწონასწორებელ ემოციურ შეფერილობაში ვლინდება.

რამდენადაც პირველი ნაწილი ინტელექტუალურ საწყისთანაა დაკავშირებული, ბარტოკი მიმართავს პოლიფონიური აზროვნების უმაღლეს მიღწევას, ფუგას, რომელიც, სხვა ნაწილებთან შედარებით, ყველაზე უფრო შეკრულია და მთელი ნაწარმოების მუსიკალურ მასალას კონცენტრირებული სახით შეიცავს. შესაძლოა უჩვეულოდაც მოგვეჩვენოს, რომ კომპოზიტორი ფუგის თემად ტიპურად რომანტიკულ თემას ირჩევს, რომლის სტრუქტურაში ნახტომები დიდ როლს თამაშობენ. იგი ემოციურად მერყევიან და მოკლებულია იმ წონასწორობას, რომელიც ტრადიციულად ფუგის თემებისთვისაა დამახასიათებელი. აღნიშნული თემა ქრომატიული გამის ყველა ბერძნულ შეიცავს და

4. „ხელოვნება“ № 4, 5, 6, 1995



ნამდვილად არ არის შემთხვევითი, რომ ბარტოკის შემოქმედების მკვლევარები მას 12 ტონიან სერიას ადარებენ. მთელი კვარტეტის მუსიკალური ქსოვილი ამ თეზიდან ამოიზრდება, ამიტომ იგი შეიძლება კვარტეტის აბსტრაქციად მივიჩნიოთ. აღნიშნული მეტად ტიპიურია ბარტოკის მუსიკალური აზროვნებისათვის და, შეიძლება ითქვას, რომ მისთვის, როგორც უმდიდრესი სმენითი წარმოსახვის მქონე ხელოვანისათვის, ნაწარმოების საწყის ტაქტებში მთელი მუსიკალური სივრცის წარმოდგენის ტენდენცია შემდგომ „დიფუზიის ეფექტში“ გადაიზრდება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორი სიმებიანებს მათთვის უჩვეულო რეგისტრებში გვთავაზობს, რაც საკვარტეტო ბგერწერის სფეროში ბარტოკის ძიებების დასაწყისს მოასწავებს. ფუგაში უკვე ჩანს კომპოზიტორის მუსიკალური სტილისაგან განუყოფელი პოლიფონიური აზროვნების თავისებურება, რომელიც მიკროპოლიფონიური სტრუქტურების სახით ვლინდება. როგორც ნაწარმოების მუსიკალური განვითარება გვარწმუნებს, ფუგის თემის საწყის ინტონაციას (F, A, G დ. 6, 3, 2) განსაკუთრებული დატვირთვა გააჩნია. იგი ნაწარმოების მუსიკალური იდეის, განუწყვეტელი ძიების სიმბოლოა, რომელიც ევოლუციას განიცდის და თანდათანობითი ტრანსფორმაციის შედეგად თავის „ნამდვილ სახეს“ღებულობს.

დ. 6, ძირითადი მოტივის შემადგენელი ელემენტი, კონსტრუქციულ ინტერვალს წარმოადგენს და ნაწარმოების ბგერათსიმბოლოვით პარამეტრებს აწესრიგებს. ფუგაში განსაკუთრებულ კონტრასტს ქმნის იმპროვიზაციულ-რეჩიტატიული ხასიათის შუა ნაწილი, რომლის ინტონაციური ბირთვი (E, Dis, A — პ. 2, ტრიტონი—ალტის პარტია) დაპირისპირებიდანაა ამოზრდილი. რეპრიზის წინ ორი ტაქტი (ც. 10—ფოლკლორული იდიომი) ფინალის მთელ ხასიათს, კონკრეტულად კი მის კულმინაციურ

ეპიზოდებს (ც. 11 და 34-ის შემდეგ) მეხუთე ტაქტიდან) განჭვრეტს. ფუგის რეპრიზა შეკვეცილია. ხმების ჰორიზონტალური მსვლელობა ტერციული მოძრაობით წყდება და კვარტეტის პირველი ნაწილი უშუალოდ გადადის მეორეში. გამოცანად ჩნება პირველი და მეორე ნაწილის მიჯნაზე ტერციული მოძრაობა. ალბათ, უფრო მართებული იქნებოდა ინტერვალი პ. 3 წარმოვედგინა როგორც დ. 6-ის კვარტიკალში შეზღუდვა.

მეორე ნაწილი ფანტასტიკური სახეების სამყაროა. იგი ნაკლებად იწვევს რეალობის შეგრძნებას და უფრო მხატვრული მირაჟის შთაბეჭდილებას ტოვებს, როგორც ვარდამავალი რგოლი ჭეშმარიტების გზაზე (ამგვარი ლოგიკა ბარტოკისათვის მეტად ტიპიურია და, შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის პარალელურად, შემდგომ კვარტეტებში ახალ ხარისხში გადაიზრდება). ამ ნაწილის საერთო ემოციურ შეფერილობას ზუსტად გამოხატავს ფორმა, რომელშიც SA-ს და სკერცოს ნიშნებია შერწყმული. ნაწარმოების ძირითადი მოტივი ამჟამად რიტმული ოსტინატოს სახით გვხვდება (დ. 6 პ. 6-ით არის შეცვლილი), რომლის ფონზე მთავარი თემა (ც. 1 — მეორე ვიოლინო) იმდენად ნაკლებრელიეფურია, რომ ჩვენს სმენით წარმოსახვაზე მხოლოდ რიტმული ოსტინატო ტოვებს წარუშლელ შთაბეჭდილებას. იგი სეკუნდის დიაპაზონის გავლით ერთბგერიან ოსტინატომდე თანდათან იკუმშება. ჩაკეტილი, პირქუში ხასიათის დამხმარე თემა (ც. 6) შუა რეგისტრის ხმების — ალტისა და მეორე ვიოლინოს პარტიაში ეღერს. მის განვითარებას მიყვავართ აღმავალი მიმართულების მთელტონიან გამაზე დამყარებულ ვალისებური ხასიათის დასკვნით თემასთან, რომლის საწყისები ფუგის ექსპოზიციაში (იხ. I ნაწილ. ც. 4-ის შემდეგ პირველი ტაქტი) შეიძლება აღმოვაჩინოთ. Allegretto-ს სამივე თემა ფაქტიურად ერთი განწყობილების სხვადასხვა ვარიანტე-

ბია. მესამე ნაწილის წინ მოთავსებული ინტროდუქცია გარდამავალი საფეხურის როლს ასრულებს და თავისი მადიარული ხასიათით ფინალს განჭვრეტს.

მესამე ნაწილს — Allegro vivace — ჟანრული სახეების სამყაროში ვადაფვავართ, სადაც პირველქმნილი რიტმული ენერგია იპყრობს ყოველივეს. აქ მუსიკალური ქსოვილი მთლიანობაში ვერტიკალშია გადაწყვეტილი. ფინალი ძირითადი დატვირთვის მატარებელია, მასში სრულყოფილად იხსნება ის არსებითი აზრობრივი მარცვლები, რომლებიც ფუგაში იყო კონცენტრირებული. აქ კომპოზიტორი ერთმანეთს უთავსებს სონატური ალევროსა და ფუგატოს ფორმას, უფრო ზუსტად, ისინი ერთმანეთს გადაკვეთენ, ეს გამოწვეულია იმით, რომ ბარტოკი რომანტიკული ხედვის შესატყვისად ჟანრული სახეების სფეროსა და ინტელექტუალურ საწყისს ჯერ კიდევ ერთი ნაწილის ჩარჩოებში ათავსებს და ფინალს მთლიანობაში გროტესკულ ელფერს ანიჭებს. ძირითადი ინტონაცია ამჟამად ორ განზომილებაში ვერტიკალსა და ჰორიზონტალშია წარმოდგენილი. ვერტიკალში იგი ზშირ შემთხვევაში ასრულებს ფერის ფუნქციას, რომლის ფონზე განსაკუთრებით მძაფრად ჟღერს ძირითადი მოტივი. ამის ნათელი მაგალითია ფინალის საწყისი ტაქტები; რაც შეეხება მთავარ და დამხმარე თემებს, მათი საწყისები მთავარ თემაშია გაერთიანებული, რომლიდანაც ინტონაცია სინკოპირებული რიტმით თანდათან დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს და დამხმარე თემის სახით გვევლინება. ექსპოზიციის კულმინაცია (ც. 11) პენტატონიკაზე დამყარებული ფოლკლორული იდიოში, შესაძლოა განვიხილოთ როგორც დასკვნითი თემა. ფინალის ცენტრალური ეპიზოდი — ფუგატო გროტესკულ-დემონური ხასიათით ასოციაციას იწვევს ლისტის h-moll სონატასთან. აქ ხდება ძირითადი მხატვრული სახის ტრანსფორმაციის დასრულება. რაც შეეხება რეპრიზას

(ც. 30-ის შემდეგ მეექვსე ტაქტი), მასში ძალაუფლებას კვლავ ხალხური ფერხულებისაგან განუყოფელი თავშეუკავებელი რიტმული საწყისი იღებს ხელში.

ამგვარად, მუსიკალური მასალის განვითარების ლოგიკიდან გამომდინარე, კვარტეტი ორი დიდი მონაკვეთის სახით უნდა წარმოვიდგინოთ: I და II ნაწილები, ინტროდუქცია და მესამე ნაწილი. ფუგა (მთელი თხზულების მუსიკალური აზრები კონცენტრირებული სახით) და II ნაწილი უნდა განვიხილოთ, როგორც არსებითი, მაგრამ გარდამავალი საფეხური მესამე, ძირითადი ნაწილისაკენ. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ კვარტეტი სამნაწილიანია, მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელება ტიპიურად რომანტიკული პოზიციებიდან, შესაბამისად, მონოთემატიზმის პრინციპის თანმიმდევრული გამოყენება უფლებას გვაძლევს აღნიშნული თხზულება ერთნაწილიანი კომპოზიციის სახით განვიხილოთ. აქვე უნდა ითქვას, რომ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საკითხი ტონალობის შესახებ. მართალია კვარტეტი ტონალურ აზროვნებას მჭიდროდ უკავშირდება, მასში მძლავრია მისწრაფება ტონალური სისტემიდან გარეთ გასვლისაკენ. თხზულების ტონალური ცენტრები f-h-a შეიძლება განვიხილოთ მხოლოდ როგორც კვარტეტის საყრდენი წერტილები. როგორც მომდევნო კვარტეტების მაგალითზე დაერწმუნდებით, ტონალობისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ბარტოკისათვის მეტად ტიპურია.

ამგვარად, პირველი კვარტეტი ეძღვნება ბარტოკისათვის მეტად მნიშვნელოვან, პიროვნებისა და საზოგადოების თანაარსებობის პრობლემას, რომელიც ფაქტიურად მისი საკვარტეტო სტილის ევოლუციის ამოსავალ წერტილად იქცევა. მხატვრული იდეის განხორციელების ტიპიურად რომანტიკული გზა, რომანტიკული მერყეობის სიმბოლო (სხვადასხვა სახეობრივი სფეროების დაპირისპირება), მისგან გამომდინარე



მუსიკალური განვითარების ლოგიკაში შუალედური რგოლის არსებობის აუცილებლობა მეტად ტიპიური ხდება შემდგომი კვარტეტებისათვის (II, IV, V კვარტეტები). ამასთან, ნაწარმოებში საყრდენი ცენტრის (f-b-a) გვერდით კონსტრუქციული ინტერვალის (დ. 6), როგორც მუსიკალურ ქსოვილში ბგერათსიმაღლივი პარამეტრების უზრუნველყოფი ფაქტორის არსებობა უნდა მივიჩნიოთ კომპოზიციისად, რომელიც მხოლოდ XX საუკუნის რომანტიკოს ხელოვანს შეეძლო დაეშვა. პირველ კვარტეტში უკვე ვლინდება ბარტოკის ნოვატორული დამოკიდებულება სიმებიანი ინსტრუმენტებისადმი, როცა მათ კომპოზიტორი უწვეულო რეგისტრებში გვთავაზობს. აქვე უნდა ითქვას, რომ პირველი კვარტეტის საწყის ტაქტებში 12 ტ. ქრომატული სივრცის წარმოდგენის ტენდენცია საფუძველს უშვავს ე. წ. „დიუზუიის ეფექტს“, რომელიც, ზემოთ აღნიშნულთან ერთად, ბარტოკის მუსიკალური აზროვნებისაგან განუყოფელი ფერადოვანი საწყისის თავისებურ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ. ბარტოკის მუსიკალური აზროვნებისაგან ასევე განუყოფელია მონოთემატიზმის პრინციპი, რომელსაც შემდგომ კვარტეტში მრავალფეროვანი კუთხით ავითარებს. მაგრამ, პირველი კვარტეტისათვის ნიშანდობლივი მონოთემატიზმის პრინციპის ამგვარი თანმიმდევრული გამოყენება და მასთან დაკავშირებული ერთნაწილიანი ფორმა მხოლოდ ბოლო, შექვეყნებულ კვარტეტში შეიძლება აღმოვაჩინოთ. თუმცა, ბოლოს აღნიშნული შესაძლოა განვიხილოთ როგორც მისი განვითარების უკიდურესი წერტილი.

თხზულება 17 კომპოზიტორის ადრეულსა და სიმწიფის პერიოდებს შორის გარდამავალი რგოლის, ეტაპის სახით უნდა წარმოვიდგინოთ. მეორე კვარტეტი ბარტოკის ადრეული წლების მხატვრულ მიღწევებს აჯამებს და საკვარტეტო მუსიკის სფეროში ახალ პერსპექტივებს სახავს. კომპოზიტორს

კვარტეტზე მუშაობა მეტად რთული პრობლემა უხდება — პირველი მსოფლიო ომის კატასტროფა და გულგრილი დამოკიდებულება ბარტოკის მუსიკისადმი. ეს წლები მუსიკალურ ხელოვნებაში ექსპრესიონიზმის აღმავლობას ემთხვევა და მან, როგორც იმ ეპოქის სულისაგან განუყოფელმა ხელოვნებამ, თავისი კვალი დატოვა ბარტოკის შემოქმედებაზე. მაგრამ, მეორე კვარტეტთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ „ბარტოკისეული“ დრო ცოტა უფრო შორს, 20-იანი წლებისაკენ იწევს. ექსპრესიონიზმის ტალღამ უფრო რელიეფურად ბარტოკის თეატრალურ თხზულებებში იჩინა თავი, ხოლო მოგვიანებით, მისთვის ყველაზე მახლობელ ჟანრში — კვარტეტში. ეს აიხსნება იმით, რომ ბარტოკი ჯერ კიდევ ბოლომდე არ წყვეტს კავშირს თავისი ადრეული პერიოდის შემოქმედებით იდეალებთან. ამასთან, მომდევნო კვარტეტებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც ექსპრესია აშკარა გამოხატულებას პოულობს, მეორე კვარტეტის მხატვრული იდეის გახსნისათვის კვლავ მონოთემატიზმის პრინციპს მიმართავს, მაგრამ მას აქ უფრო თავისუფლად, ინდივიდუალურად იყენებს. ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს არა ჟანრულ მეტამორფოზას, არამედ ნაწარმოების ძირითად სუბსტანციაში, მოტივში ფარულად არსებული შესაძლებლობების გახსნას. მართალია, ნაწარმოების ძირითადი მოტივი — კვარტული ინტონაცია გამუდმებულ ტრანსფორმაციას განიცდის და ეს სახეცვლილება ყველა მუსიკალურ პარამეტრებს მოიცავს, ძნელად შესაძლებელია ვარიანტში უცვლელი საერთო ემოციური განწყობილება — გამოუსავლობის გრძნობა რჩება. ეს საერთო ემოციური კოდი კვარტეტის მუსიკაში თანდათან მძაფრდება. თუ ყურადღებით დაუპკვირდებით, მეორე კვარტეტის კიდურა ნაწილები (I-III) შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც მედლის ორი მხარე. იგულისხმება არა რეპრიზული გამეორების კანონზომიერება, არამედ



პირველ ნაწილში არსებული იმპულსების განვითარების ბუნებრივი შედეგია, ამასთან, მისივე (პირველი ნაწილის) სრული უარყოფა (ამ თვალსაზრისით, მეორე კვარტეტის ფორმა შემდგომი კვარტეტების თაღისებურ ფორმას ციკლის მასშტაბით წინასწარ განჭვრეტს). პირველი ნაწილი ერთი რომანტიკული სახის ვარიანტულ გახსნას ემსახურება, ხოლო მეორე — Allegro molto capriccioso — მართალია, ხალხური სულითაა გამსჭვალული, მისი მუსიკალური ქსოვილი თანდათან სრულიად ამორფული ხდება. იგი „სუბიექტურ“, „ირეალურ“ შეფერილობას იძენს, რაც უანრული საწყისის სრულ გაუჩინარებას იწვევს და თავისთავად ამ სამყაროში გამოსავლის არსებობას გამოირიცხავს. რაც შეეხება მესამე ნაწილს — Lento, — მასში საბოლოოდ იკვეთება ნაწარმოების ძირითადი ხაზი, მიმართული თვითნაღრმავებისაკენ, განდგომისაკენ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საკვარტეტო ტექნიკისა და ბერწერის თვალსაზრისით, მეორე კვარტეტი საკმაოდ ნოვატორულია და უფრო მომავლისკენაა მიმართული. მხატვრული ჩანაფიქრის განვითარებასთან ერთად, შესატყვისად, იცვლება კომპოზიტორის დამოკიდებულება მუსიკალურ-გამომსახველობითი არსენალისადმი. ბარტოკი I ნაწილში რომანტიკული ემოციების გამოსაყვამად მიმართავს ტემპების ხშირ ცვლებადობას და შედარებით ტრადიციულ დამოკიდებულებას ავლენს სიმებიანი ინსტრუმენტებისადმი. მეორე ნაწილი კი საკვარტეტო ბერწერის ფერადოვნებით ბევრად განჭვრეტს შემდგომ კვარტეტს. ხოლო მესამე ნაწილთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ, რომ აქ ბარტოკი სურდინიანი ხმოვნების გაბატონებით წარმოსახავს სასულე ინსტრუმენტების ჟღერადობას, რისი მუშეობითაც შესანიშნავად გამოხატავს ფინალის ასკეტურ ხასიათს.

პირველი ნაწილის მუსიკა რომანტიკოსი ხელოვანის ზმანებების სამყაროში შეგვიძღვის. მასში გადმოცემულია სწრაფვა რომანტიკული იდეალისაკენ, რომელიც ამაო და მოჩვენებითია. სონატური ალევროს ფორმა I ნაწილის მუსიკალურ სახეებს მეტად ზუსტად შეესატყვისება. მაგრამ ეს არის მეტად უჩვეულო, პირობითად სონატური ალევრო. მთავარი, დამხმარე, დასკვნითი თემები მხოლოდ ერთი სახის გახსნას ემსახურება და შესაძლოა წარმოვიდგინოთ როგორც ერთი სახის სხვადასხვა მეტამორფოზა, თანდათანობითი მიახლოება „იდეალთან“. მონოთემატის პრინციპი ამ „მიახლოებას“ ემსახურება. ამ თვალსაზრისით, ინტერესს მოკლებული როდია ერთმანეთს შევადართო პირველი ნაწილის თემები, მაგრამ ჯერ უნდა შევჩერდეთ ერთ მეტად მნიშვნელოვან მომენტზე. ისე, როგორც ეს ბარტოკისათვის მეტად ტიპურია, ნაწარმოების საწყისი ტაქტები იმპულსების სახით მთელი თხზულების თემატურ მასალას შეიცავენ. მთავარ მუსიკალურ აზრს, როგორც მუსიკალური მასალის განვითარება გვიჩვენებს, პირველი ნაწილის მთავარი მოტივი — ორი აღმავალი წმ. 4, 3. 2 და დაღმავალი კვარტა წარმოადგენს (I ვოლინო). ეს ინტონაცია პირველ ნაწილში მუსიკალური ქსოვილის მხოლოდ პირინოტალურ პარამეტრებს აწესრიგებს. ნათელი ხდება, რომ ძირითადი ინტონაციური მარცვლი ტრანსფორმაციის შედეგად თანდათან იკუმშება. მთავარი თემის აღმავალ კვარტულ ინტონაციას დამხმარე თემაში დიდი ტერციების მოძრაობა ცვლის (ც. 5). შემდგომი შეკუმშვის შედეგად პირველი ნაწილის თემებს შორის ყველაზე ელემენტური ხასიათის დასკვნითი თემა („იდეალი“) ჩნდება. დამუშავება შორსაა SA-ის ტრადიციული სტრუქტურული სქემისაგან. მასში, მთავარ ინტონაციურ ბირთვთან ერთად ინტენსიურ განვითარებას განიცდის 3. 2 და უზრუნველყოფს ბეგრათისიმალღვივ პარამეტრებს.

რეპრიზაში, მიუხედავად მთავარი თე-



მის დომინანტული როლისა, თანდათან მკვიდრდება დასკვნითი თემა — მისი ორჯერ შეკუმშული ვარიანტი. ბარტოკი პირველი ნაწილის ბოლოს ხანმოკლე დროის განმავლობაში მიმართავს კომპლექსურ ტონალობებს A-a (ც. 21-მდე 4 ტაქტი), რომელიც მის მიზანს შესანიშნავად გამოხატავს. იგი უფრო შორეული ხდება და სრულიად შთაინთქმება მუსიკალურ სიერცეში. რომანტიკულ „იდეალთან“ გამოთხოვების (დასკვნითი თემა კომპლექსური ტონალობის ფონზე) შემდეგ, დასკვნითი თემის ფრაგმენტული გამოჩენა „იდეალის“ თანდათანობით გაუჩინარების ტოლფასია.

მეორე ნაწილი ჟანრული სახეების სამყაროა. მისი მუსიკალური მასალა ტრანსფორმაციის შედეგად თანდათან კარგავს ჟანრულ-საცეკვაო ხასიათს წმინდა უნგრულ სტილში, იძენს რა გროტესკულ, ირონიულ ელფერს და შემდეგ სრულიად ამორფული ხდება. ეს კონტრასტული მხატვრული სახე, რომელიც გამუდმებულ ტრანსფორმაციას ექვემდებარება, კარგად თავსდება რონდოს ფორმაში. ისე როგორც ბარტოკისათვის დამახასიათებელია, საწყისი ტაქტები მთელი ნაწილის ინტონაციური საზრდოა — ტრიტონი და, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო პასაჟი პ. 2, დ. 3, პ. 2-საგან შემდგარი ინტონაცია. ბოლოს აღნიშნული II ნაწილის მთავარ თემად გვევლინება და, თავის მხრივ, თავისუფალი ვარიანტების შესაძლებლობას დემონსტრირებს (დ. 3 შეცვლილია პ-3-ით). პ. 3 ტრიტონთან ერთად II ნაწილის კონსტრუქციული ინტერვალია. აღნიშნული თემა ეპიზოდის როლში გვევლინება და მთელი მუსიკალური მასალის განვითარება ამ თავისებური „რეფრენისა“ და „ეპიზოდის“ ტრანსფორმაციაზეა აგებული. აღნიშნული თემატური ბირთვი უცვლელი რიტმით (მერვედები ტრიოლებით) II ნაწილის ოსტინატურ ფორმულად გვევლინება. ამ მარტივი რიტმული სქემის მონოტონური გამეორება

იწვევს დაძაბულობის გამოფიტვას თავის მხრივ ჟანრული საწყისის გაუჩინარებასთანაა დაკავშირებული. ჟანრული საწყისის გაუჩინარებასთან ერთად, ბარტოკი თანდათან კუმშავს ინტონაციას და აქცენტი რიტმზე გადააქვს.

25 ციფრის შემდეგ მეხუთე ტაქტში ჩნდება ახალი ინტონაცია, რომელიც თავისებური „სუბიექტური“ ელფერით პირველი ნაწილის კვარტულ მოტივთან იწვევს ასოციაციას. უნდა აღინიშნოს, რომ მეორე ნაწილში გაბატონებული ადგილი საორღანო პუნქტს უკავია. ეს რეპეტიციები დახურულ და ღია სიმებზე საკმაოდ ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს და პრიმიტიული ხალხური ინსტრუმენტების ჟღერადობას აცოცხლებს. მეორე ნაწილის ბოლოს მუსიკალური ქსოვილი თანდათან თავისუფლდება ჟანრულ-საცეკვაო ენერჯიისაგან. იმ დროს, როცა წმ. 4 და ტრიტონზე დამყარებული მკვეთრი აკორდით უნდა შეწყდეს მუსიკალური განვითარება, ჩნდება „ეპიზოდის“ ახალი ვარიანტი დაშლალი ჰეტერეფონური ჟღერადობით (Prestissimo). ეს არის წმინდა ტემბრული ეფექტი, დაკავშირებული ჟანრული საწყისის გაუჩინარებასთან. განვითარება პ. 2-ით იწყება. II ნაწილის ფინალის მოსმენისას თითქოს ირეალური შეგრძნება გვეუფლება. ეს ასოციაცია, ერთი მხრივ, მიღწეულია ძირითადი თემის ტალღისებური განვითარების შედეგად და მეორე მხრივ იმით, რომ აქ კომპოზიტორი სხვადასხვა მუსიკალური დროის კომბინაციას ახდენს. კერძოდ, ვიოლონჩლოს მუსიკალურ პარტიას — დაშლილი თემის გადღებულ ვარიანტს 4/4-ზე, სამი ინსტრუმენტი 6/8-ით უპირისპირდება. ამასთან სურდინიანი ჟღერადობა სრულყოფს ბარტოკის მხატვრულ ამოცანას.

ფინალი — Lento — გზის დასაწყისა ბარტოკის „ღამის მუსიკის“ ფერადოვან სამყაროში. ღამის ბუნების პეიზაჟი როგორც კომპოზიტორის ღრმა სულიერი განცდების გამოხატვის საშ-



უალბა. I და II ნაწილისაგან განსხვავებით, მუსიკალური მასალის ლინეარული განვითარება ვერტიკალურით იცვლება და მთელი დატვირთვა ტემბრულ-აკუსტიკურ საწყისზე გადადის. წინა ნაწილების „მოქმედება“ აქ სტატიკას უთმობს ადგილს. მაგრამ, ბუნებრივია, ბარტოკის ტემბრულ სტატიკას არაფერი აქვს საერთო იმპრესიონიზმის ესთეტიკასთან გარდა მაღალი ბერწერითი ოსტატობისა. ბარტოკთან ფერი თვითმიზანს არ წარმოადგენს, იგი ფსიქოლოგიური დატვირთვის მატარებელია. მეორე კვარტეტის სტატიკური მუსიკალური სივრცე უკიდურეს თავშეკავებულობასთან, ასკეტიზმთანაა დაკავშირებული. ფინალი არის წინამდებარე მუსიკალური მასალის ვერტიკალური ვარიანტი. პირველი ნაწილისათვის ნიშანდობლივი ტენდენცია შეკუმშვისაკენ, ფინალში სხვა ხარისხში გადაიზრდება. საბოლოო ტრანსფორმაციის შედეგად კვარტული ინტონაცია პ. 3-ში გადადის. ეს ინტერვალური სახეცვლილება ზუსტად შეესატყვისება ნაწარმოების ძირითად ემოციურ შეფერილობას. კონცენტრაციის მაღალ ხარისხზე მიგვიბრუნებს საწყისი ტაქტები, რომელიც აფორისტული ხასიათისაა. ვერტიკალიზაციას არ ექვემდებარება მხოლოდ ერთი შრე — ძირითადი სიმბოლოს ახალი ვარიანტი, რომელიც უჩვეულოდ ჟღერს ტემბრული „ლაქების“ ფონზე. ფინალი წარმოადგენს კონცენტრულ თაღისებურ ფორმას მიკრომასშტაბით, რომლის სტრუქტურასაც ბარტოკი შემდგომ კვარტეტებში მთელი ციკლის მასშტაბით იყენებს. ეს არის დასაწყისი იმ ახალი ეტაპისა, როდესაც ბარტოკი თანდათან უარს ამბობს რომანტიზმის იდეალებზე, როდესაც XX საუკუნის კატაკლიზმებით აღსავსე სული მის ნაწარმოებებში ადეკვატურად აირეკლება. ხელოვანის ჩაკეტილი, მთლიანად შინაგან წარმოსახვაზე კონცენტრირებული სამყაროსათვის, ექსპრესიონისტების „ღია“ ფორმებისაგან განსხვავებით,

ბარტოკისათვის გამართლებული იყო მხოლოდ თაღისებური ფორმა — ცენტრის გარშემო განლაგებული ჩაკეტილი წრეები. Lento — თავისუფალი ეპიზოდების მონაცვლეობისაგან შედგება (სულ ხუთი ეპიზოდი). მათგან მესამე — Lento assai — ცენტრის როლში გვევლინება, ხოლო I-IV და II-V ამ ცენტრის გარშემო, რეპრიზული გამეორების შედეგად, ჩაკეტილ წრეებს ქმნიან; ამგვარად, ჯგუფდებიან მონაკვეთები — Lento — Lento non troppo (ც. 7-მდე მეხუთე ტაქტიდან) და Un poco piu andante (ც. 2) — Tempo I. (ც. 10-ის შემდეგ მეხუთე ტაქტიდან დასასრულამდე). ამასთან ინტერვალურ კომპლექსს დ. 6, ტრიტონი, პ. 3 — ფინალში რონდოს ნიშნები შემოაქვს.

ამგვარად, მეორე კვარტეტი, ერთი მხრივ, აჯამებს ადრეული შემოქმედებითი პერიოდის მხატვრულ მიღწევებს და, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს რომანტიკული იდეალის უარყოფის შედეგს, გზას სრული იზოლაციისაკენ; ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ამ მეტად რთული პროცესის ჩვენება ხელოვანისაგან მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხებისადმი სრულიად ახლებურ დამოკიდებულებას მოითხოვდა. ამ შემთხვევაში, პირველ კვარტეტში წარმოდგენილი შუალედური რგოლის ლოგიკა მეორე კვარტეტის სამნაწილიანი სტრუქტურის განაპირა ნაწილებს შორის თაღისებური კავშირის წარმოქმნას იწვევს. ზემოთ აღნიშნული მესამე ნაწილის კონცენტრულ-თაღისებურ ფორმასთან ერთად (განდგომის სიმბოლო) უშუალოდ განჭვრეტს IV და V კვარტეტების სტრუქტურას. II კვარტეტში გამოყენებული მონოთემპატიზმის პრინციპი, მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე პირველ კვარტეტში წარმოდგენილი ჟანრული მეტამორფოზისაგან განსხვავებით, მოტივში არსებული ფარული შესაძლებლობების გახსნას გულისხმობს (აღნიშნული შემდგომ III, IV, V კვარტეტებისაგან განუყოფელი ხდება). მხედველობაში გვაქვს ნაწარმოებში

გამოყენებული შეკუმშვის პრინციპი: პირველ ნაწილში ძირითადი კვარტული მოტივის თანდათანობითი შეკუმშვა რომანტიკული იდეალის გაუჩინარებას გადმოსცემს, ხოლო მესამეში — ძირითადი მოტივის საბოლოო ტრანსფორმაციის შედეგად მის ინტერვალურ სტრუქტურაში წმ. 4-ის შეცვლა პ. 3-ით სუბიექტური მეს დამკვიდრებას უკავშირდება რომანტიკული იდეალის უარყოფასთან ერთად, ქრება საყრდენი ცენტრი (A), რომლის ფუნქციას II ნაწილში კონსტრუქციული ინტერვალი პ. 3 და მესამეში ინტერვალური კომპლექსი (დ. 6, ტრიტონი, პ. 3) ასრულებს. ამასთან, მეორე კვარტეტის პირველ ნაწილში ბარტოკი კვიპარტავს კომპლექსურ ტონალობას (A-a რომანტიკული იდეალის უარყოფის სიმბოლო), რომელიც შემდგომ მესამე კვარტეტს (ორმაგი ცენტრით) განჭვრეტს. ბარტოკი II კვარტეტში განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს ფერს, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ჟანრული საწყისის გაუჩინარების (რწმენის დაკარგვა „იდეალური სოფლისადმი“) ასე დამაჯერებელი მხატვრული ეფექტის (Prestissimo con-sordino), თუ ფინალში უკიდურეს ასკეტიზმთან დაკავშირებული სტატიკური მუსიკალური სივრცის წარმოსახვა, ამასთან, მის შემდგომ, მესამე კვარტეტის კოდაში ფერადოვანი საწყისის წინა პლანზე წამოწევა (sul ponticello) ასევე უარყოფის სიმბოლოს უკავშირდება. ასე რომ, II კვარტეტს რადიკალური სიახლე შემოაქვს საკვარტეტო ტექნიკის სფეროში, როცა ფერადოვანი საწყისისათვის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მინიჭება საკვარტეტო გამოქსახველობის გაფართოების აუცილებელი პირობა ხდება. ამის ნათელი მაგალითია მეოთხე კვარტეტი, განსაკუთრებით მისი მეორე ნაწილი და V კვარტეტის Trio, რომელთა განხორციელებას კომპოზიტორი მთლიანად ფერს, ტემბრულ-აკუსტიკურ საწყისს ანდობს. ბარტოკი სრულიად ახლებურად

იაზრებს II კვარტეტის დრამატურულ რამდენადაც რიტმულ და სონორულ საწყისთან ერთად დინამიკისა და სტატიკის კონტრასტს ფორმაშემქმნელი მნიშვნელობით იყენებს⁵. აღნიშნული აქტიურ გამოყენებას პოულობს მომდევნო კვარტეტებში. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ II კვარტეტში ბარტოკის განსაკუთრებულ მიღწევად გვევლინება ფინალი „ლამის მუსიკა“. იგი ხსნის გზას შემდგომი კვარტეტების (IV, V) „ლამის მუსიკის“ უმდიდრეს, ფერადოვან სამყაროში, რომელთაც, მიუხედავად მათ შორის არსებული დიდი განსხვავებისა, აერთიანებთ ბუნებრივ კანონზომიერებებში არეკლილი მარადიული ტემპარატების შემეცნებისაკენ სწრაფვა.

ბარტოკის მესამე და მეოთხე კვარტეტები (1927, 1928 წწ.) უმაღლეს მიღწევას წარმოადგენს XX საუკუნის საკვარტეტო მუსიკის სფეროში. აქ ბარტოკი — შემოქმედის საუკეთესო მხარეები ამომწურავად, სრულყოფილად იხსენება. შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის ამ ეტაპზე კომპოზიტორი განსაკუთრებით იყო დაინტერესებული „კენის ახალი სკოლის“ მიღწევებით. იგი სრულყოფილად შეიგრძნობდა იმ რაციონალურ საწყისს, რომელიც ამ სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედებამ მოუტანა მუსიკალურ ხელოვნებას. ბარტოკის 20-30-იანი წლების შემოქმედება „სერიულია“, მაგრამ, კომპოზიტორი მეტად ინდივიდუალურად იყენებს ამ ტექნიკას. იგი არასოდეს ყოფილა ისე დოგმატური და თანმიმდევრული, როგორც შონბერგი და მისი სკოლის წარმომადგენლები. სერიული ტექნიკა ხელოვნისაგან მოითხოვდა სუბიექტური საწყისის მაქსიმალურ შეზღუდვას, საგნებისა და მოვლენებისადმი განყენებულ, ობიექტურ დამოკიდებულებას. მაგრამ ბარტოკი ბოლომდე თავისი სუბიექტური მეს ერთგული დარჩა რომანტიკული იდეალის ისეთი რადიკალური უარყოფის გამოხატულებაში, რომლის მაგალითადაც მესამე კვარტეტი მოგვევლინა. ამ მხრივ, „კენის



ახალი სკოლის“ წარმომადგენელთაგან განსხვავებით, ვისთვისაც გზა რომანტიკული მუსიკალური აზროვნებიდან ექსპრესიონიზმის უკიდურესად სუბიექტური გამოხატვის მეთოდის გავლით სერიული ტექნიკის შექმნით სუბიექტური მეს თანდათანობით უგულვებელყოფას ნიშნავდა, ბარტოკისათვის ყოველივე ეს სუბიექტური საწყისის მაქსიმალურ გამძაფრებას გულისხმობდა (მეორე კვარტეტის ფინალი). ზემოთ აღნიშნული დოდეკაფონური სისტემისადმი ბარტოკის თავისებურ დამოკიდებულებას ხსნის. 12 ტონიან ტექნიკასთან დაკავშირებული მთელი მუსიკალური სივრცის გაერთიანების ექსპერიმენტს ბარტოკისათვის, როგორც უმდიდრესი სმენითი წარმოსახვის მქონე ხელოვანისათვის, წმინდად ტემბრულ-სივრცობრივი მნიშვნელობა გააჩნდა. ამასთან, იგივე შედეგებამდე ბარტოკი მივიდა თვითონ, მხოლოდ სხვა გზით (არა წმინდა პროფესიული მუსიკის საზღვრებში), აღმოაჩინა რა მუდმივი განახლების კანონზომიერება გლეხური მუსიკის დრმა შესწავლის ნიადაგზე. ამიტომ, ბარტოკთან დაკავშირებით უშუალო ფოლკლორულ გავლენაზე საუბარი შეუძლებელია. ეს არის კომპოზიტორის უმდიდრესი შინაგანი წარმოსახვის სამყარო, რომელმაც ორგანულად შეითვისა ფოლკლორული კანონზომიერებები.

მესამე კვარტეტი მეორეში ჩასახული ტენდენციების ლოგიკულ განვითარებას წარმოადგენს. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკის საერთო ემოციურ შეფერილობაში შეიგრძნობა. მეორე კვარტეტისაგან განსხვავებით, რომელშიც ნაჩვენებია იყო რომანტიკული იდეალის თანდათანობითი უარყოფის გზა, მესამე კვარტეტში ჩვენს წინაშეა მერყეობისაგან თავისუფალი ხელოვანი. აქ უკვე შეუძლებელია კონკრეტულ მხატვრულ სახეებზე საუბარი. მუსიკა გვიხატავს ხელოვანის უკიდურესად სუბიექტურ შინაგანი წარმოსახვის სამყაროს ექსტრემალურად საპირისპირო გა-

ნწყობილებითა და გრძნობებით, რომლებიც ერთმანეთს კალეიდოსკოპურ სისწრაფით ენაცვლებიან. გვეუფლება ისეთი გრძნობა, თითქოს დისტანცია შინაგან, ირაციონალურ პროცესებსა და ჩვენს შორის გამუდმებით იცვლება: ან ძალიან „ახლოს გაისმინა“, ან სრულიად შორეული ხდება. ისე, როგორც ტიპური ბარტოკისათვის, აქაც ორი სფეროა დაპირისპირებული, ამჟამად ხელოვანის უკიდურესად სუბიექტური სამყარო და ხალხური, ჟანრული სახეების სფერო. მაგრამ, წინააღმდეგ თავისი მსოფლმხედველობისა, ბარტოკი უკვე წინასწარ ამბობს უარს გამოსავალის არსებობაზე, რაშიც გვარწმუნებს ინტელექტუალურ პლანში გარდატეხილი ჟანრული სამყარო. ამგვარი მხატვრული ჩანაფიქრისათვის ბარტოკი მეტად ზუსტად ირჩევს თაღისებურ ფორმას, რომელიც შემდგომი კვარტეტების ორიგინალური მუსიკალური ტილოების იმპულსი ხდება. მესამე კვარტეტის თაღისებური ფორმა წარმოადგენს მეტად თვითმყოფად „ღია“ ფორმას, რომელშიც მუსიკალური მასალის განვითარება მიგვიანიშნებს, რომ მუსიკა ამგვარად დაუსრულებლად შეიძლება მეორდებოდეს. მესამე კვარტეტი ორნაწილიანია, მაგრამ თაღისებური სტრუქტურიდან გამომდინარე, საცხებით შესაძლებელია განვიხილოთ როგორც ერთნაწილიანი ფორმის ნიმუში. კერძოდ, მეორე ნაწილის ბოლოს მოთავსებული Recapitazione della prima parte და Coda ავითარებენ I და II ნაწილის მუსიკალურ მასალას, მაგრამ აქ ადგილი აქვს არა რეპრიზულ გამეორებას, არამედ, ეს არის ახალი დამოკიდებულება ძირითადი მუსიკალური აზრებისადმი, მათი ახალი ხარისხი. მთლიანობაში მესამე კვარტეტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ ორი წრის სახით, რომლებიც ერთმანეთს გადაკვეთენ. მართალია, აქ არ გვხვდება ცალკე გამოყოფილი ცენტრი, რომლის გარშემოც წრეები იკვრება, ფარული ცენტრის როლში გვეკლინება ნაწარმოების ძირითადი ინტო-

ნაკიური ბირთვი — წმ. 4, პ. 3. მართლ-
აც, ანალიზის შედეგად ვრწმუნდებით,
რომ ერთი შეხედვით სრულიად კონტრა-
სტულ I და II ნაწილის მუსიკალურ მა-
სალას ერთი და იგივე ინტონაციური
საწყისი გააჩნია. ეს ყოველივე აიხსნება
შინაგან ემიგრაციაში მყოფი ხელოვან-
ის პოზიციებიდან, როცა სამყაროს ხე-
დვის ამოსავალი წერტილი სუბიექტუ-
რი მე ხდება. აღნიშნული მოტივი გვევ-
ლინება ხელოვანის „მეს“ სიმბოლოდ,
ვისთვისაც უცხოა რომანტიკული გაო-
რებულიობა და მერყეობა. მუსიკალური
მასალის განვითარებაში გარკვეული
ლოგიკა შეიმჩნევა: კომპოზიტორი ცენ-
ტრში ათავსებს დიატონურ ეპიზოდებს,
იგრძნობა ტენდენცია ქრომატული გა-
ნვითარებიდან დიატონურისაკენ და, პი-
რიქით. ეს ყოველივე უფრო კრავს ნა-
წარმოებს და, ამასთან, მიგვანიშნებს
უხილავი ცენტრის არსებობაზე. ბარ-
ტოკი როგორც მესამე, ისე მეოთხე კვარ-
ტეტის მუსიკის გასაღებს თვითონ
გვთავაზობს წინასიტყვაობის სახით,
რომელიც მან მის მიერ შეკრებილი იუ-
გოსლავური სიმღერების კრებულს და-
ურთო. „სამხრეთსლავურ ნახევარტონ-
იან მელოდებში კომპოზიტორმა აღ-
მოაჩინა ჩრდილოეთის მელოდები,
რომელთა დიატონიკა ქრომატიზმამდე
„იკუმშებოდა“⁶. ამგვარი ლოგიკა რო-
გორც მესამე, ისე მეოთხე კვარტეტში
იმპულსის როლში გვევლინება და ინ-
დივიდუალურ გადაწყვეტას პოულობს
მხატვრული ჩანაფიქრის შესატყვისად.

მესამე კვარტეტი ატონალურია, მა-
გრამ უფრო მართებული იქნებოდა იგი
განგეხილა როგორც ნაწარმოები ორ-
მაგი ცენტრით. ამასთან, კომპოზიტორი
ატონალური კომპოზიციის საფუძველს,
კონსტრუქციულ ინტერვალს პ. 2-ს
განიხილავს არა როგორც მთავარი მო-
ტივის ელემენტს, არამედ როგორც და-
მოუკიდებელს — ვერტიკალური სტრუ-
ქტურებისა და ტემბრული მუსიკის სა-
ფუძველს. ეს ყოველივე თავიდანვე ნა-
წარმოების საწყის ტაქტებში ვლინდება;
პატარა სეკუნდების ერთმანეთზე დაშ-

რევების შედეგად იქმნება ე. წ. „დიფუ-
ზიის ეფექტი“, რის გამოც სრულყოფილ
ქრება საყრდენი ცენტრის შეგრძნება.
ვერტიკალში ორგანიზებული პ. 2-ის
ჯაჭვის ფონზე ექვსი ტაქტის განმავ-
ლობაში ჟღერს შესავალი და მხოლოდ
მეშვიდეში ჩნდება ძირითადი ინტონა-
ციური ბირთვი (II ვიოლინო), რო-
მელიც ექსპრესიულ მიკროპოლიფონი-
ურ სტრუქტურებში ვითარდება. პირ-
ველი ნაწილი კონტრასტული ეპიზო-
დების მონაცვლეობისაგან შედგება.
ამასთან, თითოეული ეპიზოდი ვერტი-
კალური სტრუქტურებით ბოლოვდება,
როგორც ექსპრესიის უკიდურესი, კონ-
ცენტრირებული გამოხატულება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწარმოებში
კვლავ ძალაში რჩება თემატური მასალ-
ის მეტამორფოზის ხერხი. თხზულების
ძირითადი სუბსტანციის, მოტივის მეტა-
მორფოზები მუსიკალური ქსოვილის
მხატვრული იდეის განვითარების სხვა-
დასხვა ეტაპებს გვიჩვენებენ.

პირველ ნაწილში საწყისი ინტონა-
ცია როგორც ექსპოზიციაში, ისე რეპ-
რიზში თავდაპირველ სახეს ინარჩუ-
ნებს, მაგრამ ტრანსფორმაციის შედე-
გად მისი ქრომატული შეფერილობა
დიატონურით იცვლება. ეს მიღწეულია
მეტად ორიგინალურად, კომბინირებული
კილოების მეშვეობით. კილოების მოდე-
ლების როლში გვევლინებიან წმინდა ინ-
ტერვალები cis-gis, d-a, g-d, რომელთა
ერთდროული ჟღერადობის ფონზე გაის-
მის ძირითადი მოტივი g ცენტრით. ამას-
თან, con sordino-ს და pizzicato-ს თა-
ნხლებას საოცარი სინათლე შემოაქვს
მთელ კვარტეტში და სტატიკური
მუსიკალური სივრცის ასოციაციას იწ-
ვევს (ნათელი საწყისის გახსენება). მუ-
სიკალური ქსოვილი თანდათან ქრება.
გაისმის შესავლის ინტონაცია და მოუ-
ლოდნელად ტრეილის ჟღერადობა სრუ-
ლიად შლის I ნაწილის მუსიკალურ
შთაბეჭდილებას.

მეორე ნაწილი ჟანრული სახეების
სამყაროა, მაგრამ ინტელექტუალურ
პლანში გარდატეხილი, რის შესახებ



მუსიკალური განვითარება მიგვანიშნებს — დიატონური ცენტრიდან ისევ ქრომატულისაკენ, ე. ი. ჟანრული სახეების სამყარო წინააღმდეგ ბარტოკის მრწამსისა, სუბიექტისადმი მტრულად არის განწყობილი და სრულიად ამხვრევს იდეალური სოფლის, როგორც ერთადერთი ხსნის არსებობის შესაძლებლობას. როგორც უკვე აღინიშნა, მიუხედავად იმისა, რომ I და II ნაწილებში კონტრასტულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს, საერთო ინტონაციური ბირთვი (წმ. 4. პ. 3) გააჩნიათ: ძირითადი მოტივი (ჩონჩხის სახით მეორე ნაწილის ყველა თემამთა მოცემული. დაბოლოს აღნიშნული განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მეორე თემამთ (ც. 3-1 ვიოლინო). მეორე ნაწილი წარმოადგენს ვარიაციების რიგს: ვარიაციების პირველი ჯგუფი იწყება ც. 3-დან, II — ც. 10-დან, III — ც. 31, ხოლო რეპრიზაში (ც. 36) ერთიანობაში არიან მოცემული. ყველა თემა, რომელიც აქ გვხვდება ძირითადი მუსიკალური სახის მრავალფეროვანი ვარიანტებია, მაგრამ განსაკუთრებულ სიახლოვეს ძირითად თემასთან ამჟღავნებს ვარიაციების მეორე ჯგუფის მამოძრავებელი თემატური მასალა, უფრო ზუსტად, იგი ძირითადი დიატონური თემის ქრომატულ ვარიანტად გვევლინება. იგივე ითქმის ვარიაციების პირველი და მესამე ჯგუფების შესახებ. ალფერო პირველი ნაწილის იმპულსების გაფართოებულ განვითარებას წარმოადგენს. თუ პირველ ნაწილში ორმაგი ცენტრის ფუნქციას ასრულებდა ღო დიუზი და რე, მეორეში ამ როლში რე და მი ბემოლი გვევლინება. ვარიაციების კულმინაციური წერტილია მესამე ჯგუფი ფუგატო ც. 31, სადაც კომპოზიტორი ტრადიციულ T-D-ურ სქემას ინარჩუნებს. მართალია, ფუგატო ყველაზე მცირე მოცულობისაა, ემოციური თვალსაზრისით ყველაზე ექსპრესიულია. ზოგადად ვარიაციების თითოეული ჯგუფი უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც დაძაბულობის კიდევ ერთი ახ-

ალი რგოლი; ისინი ერთმანეთს თანდათან ედებიან და რეპრიზაში ც. 36 სინთეზში წარმოვიდგებოთ. Recapitulatione della prima parte და Coda არ შეიძლება რეპრიზის ფუნქციასთან ფავივივით, რამდენადაც ეს უფრო მეტია, ვიდრე გამეორება წონასწორობისათვის. ციკლის კონსტრუქცია როგორც თაღისებური ფორმა შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც რაციონალური გააზრების უფრო მაღალი საფეხური, რაც უპირისპირდება რეპრიზის სტრუქტურულ-ფუნქციონალურ დანიშნულებას. ნაწარმოების თაღისებური ფორმა ცენტრის გარეშე მიგვანიშნებს, რომ პირველი და მეორე ნაწილების მუსიკალური აზრებისადმი კომპოზიტორის დამოკიდებულება უცვლელი რჩება. ე. ი. Recapitulatione della prima parte და Coda ისევ რაციონალურ სამყაროში დაბრუნება და, უფრო მეტიც, ყოველივეს სრული უარყოფა — ყველაფერი ისევ ქვეცნობიერის სიღრმეებში იძირება. I ნაწილის დასკვნა კიდევ უფრო კონცენტრირებულია, მისი ჟღერადობა I ნაწილისათვის განკუთვნილი დროის მხოლოდ ნახევარს მოიცავს. ეს არის პირველი ნაწილის სემანტიკური არსის გახსნა. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს ეს ნათესაობა, ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილებაა საერთო მომენტების ერთმანეთთან შედარება.

საკვარტეტო ბგერწერასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ მესამე კვარტეტი კიდევ უფრო ფერადოვანია, მაგრამ ამ ფერადოვნებას შეიძლება „გრაფიკული“ — ეუწოდოთ, რამდენადაც შუქ-ჩრდილების უმდიდრესი არსენალია გამოყენებული. ისე როგორც ბარტოკისათვისაა დამახასიათებელი, სიმებიანები ხშირად მათთვის უჩვეულო რეგისტრებშია გამოყენებული, რისი მეშვეობითაც უჩვეულო აკუსტიკური ეფექტი იქმნება. pizzicato, col legno, sul ponticello, gliss. მრავალფეროვანი გამოყენება კიდევ უფრო ამძაფრებს საერთო განწყობილებას, რომელიც გრაფიკულ პლანშია გარდატეხი-

ლი. Coda თითქოს ცნობიერების ნაკადიდან ამოიზრდება: საორღანო პუნქტი (c), ერთ ბგერაზე რეპეტიციების თანდათანობითი დაშრევებით, sul ponticello-ს გამომსახველობა, შემდგომ ერთდროული და საპირისპირო გამოსეხური მოძრაობები ყველა ინსტრუმენტთან, ამას დამატებული სურდინიანი ჟღერადობით იქმნება ქაოსური მუსიკალური სიერცე, რომლიდანაც II ნაწილის ძირითადი თემის პირველი ვარიანტი ამოიზრდება. ისევე, როგორც რეპრიზაში, აქაც კომპოზიტორი არ იყენებს საწყის თემატურ მასალას, არამედ, აქცენტი გადააქვს მის პირველსა და მეორე ვარიანტებზე, რომლებიც ინარჩუნებს სტიქიურ ხასიათს და coda-ში განსაკუთრებული დაძაბულობა შემოაქვს. უკიდურესად ექსპრესიული, სწრაფვითი ხასიათის მუსიკა რვაბგერიანი ვერტიკალური სტრუქტურებით წყდება.

ამგვარად, მესამე კვარტეტი ბარტოკის შემოქმედებითი სტილის ევოლუციაში კულმინაციურ წერტილს წარმოადგენს. ამ თხზულებაში ასახული რომანტიკული მრწამსის უარყოფა იწვევს კონსტრუქციული, გამოთვლითი მომენტის გამძლავრებას, მუსიკალური მასალის უკიდურეს კონცენტრაციას, რომელიც ჰარმონიული ვერტიკალის სახით მექანიკურ, მტრულ-ძალისმიერ ხასიათში ელინდება. ხოლო დერომანტიზებული ჟანრული სახეების სამყარო მექანიკური ჟღერადობით ხელოვანის გამძაფრებულ პროტესტს გამოხატავს. ერთი სიტყვით, მუსიკალური ცნის გართულება პიროვნების ფოკუსში მოქცევას, მის სრულ იზოლაციას უკავშირდება. ამით აიხსნება მესამე კვარტეტში სერიოული ტექნიკის თანმიმდევრული გამოყენების ნაცვლად კვლავ კომპრომისი — ორმაგი ცენტრის იდეა, რომელიც სრული დერომანტიზაციის სიმბოლოდ გვევლინება. ამ თვალსაზრისით, აღნიშნული ნაწარმოები წარმოადგენს მეორე კვარტეტის ფინალის ლოგიკურ განვითარებას, კერძოდ, „ღამის მუსიკის“ კონცენტრული

თადისებური სტრუქტურა პირდაპირ უკავშირდება მესამე კვარტეტის სეხურ ფორმას, რომელიც ამჟამად ორი ურთიერთგადამკვეთი წრის სახითაა (ცენტრის გარეშე) წარმოდგენილი. ამასთან, როგორც უკვე აღინიშნა, მესამე კვარტეტის ორმაგი ცენტრის იდეა უშუალოდ მეორე კვარტეტის პირველი ნაწილიდან ღებულობს დასაბამს (გავიხსენოთ „რომანტიკული იდეალის“ გაუჩინარებას ეპიზოდ). მესამე კვარტეტში გამოყენებული მონოთემატიზმის თავისებურებას განსაზღვრავს მუსიკალური იდეა — ხელოვანის უკიდურესად სუბიექტური მეს სიმბოლო, რომელიც ძირითადი მოტივის სახით (წმ. 4, პ.3) გვევლინება. ხელოვანის თავის თავში ჩაკეტილი სამყაროსა და ინტელექტუალურ პლანში გარდატეხილი ჟანრული სახეების დაპირისპირებით (და არა შუალედური რგოლის ლოგიკით) აიხსნება ძირითადი მოტივის ვარიაციული განვითარება. ამასთან, მუსიკალური ქსოვილის განვითარების ლოგიკა ქრომატულიდან დიატონური-საკენ და ისევე ქრომატული-საკენ, მეოთხე კვარტეტის დიატონიზაციის იდეას განჭვრუტს. შემთხვევითი არაა, რომ კომპოზიტორი „დიფუზიის ეფექტს“ პირველად მესამე კვარტეტში, მის საწყის ტაქტებში იყენებს. „დიფუზიის ეფექტი“ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ბუნებრივი ხმოვანებების ანარეკლის სახით მუსიკალურ ბგერებში. ამასთან, როგორც კონცენტრირებული აზროვნების გამოხატულება ფერში. როგორც მესამე, ისე მეოთხე და მეხუთე კვარტეტებში გამოყენებული „დიფუზიის ეფექტი“ მუსიკალური აბსტრაქციის სიმბოლოდ გვევლინება. სხვა კვარტეტებისაგან განსხვავებით, მესამე კვარტეტის კონსტრუქციული ინტერვალი პ. 2. (ტემბრული მუსიკის და ვერტიკალური სტრუქტურების საფუძველი) ძირითადი მოტივის შემადგენელ ელემენტს არ წარმოადგენს. იგი შესაძლოა ნაკარნახევი იყოს ნაწარმოების ორმაგი ცენტრის იდეით, რომელიც უდავოდ



გულისხმობს ამ ინტერვალში არსებულ განუსაზღვრელ ტემბრულ-აკუსტიკურ შესაძლებლობებს. მესამე კვარტეტის გრაფიკულ პლანში გარდატეხილ ფერადოვნებას მცირედი აქვს საერთო მეორე კვარტეტის ბეგრწერასთან. ამ მხრივ, მესამე კვარტეტი ბარტოკის სხვა კვარტეტებისაგან სრულიად განცალკევებით დგას. თვით ყველაზე „ფერადოვანი“ ეპიზოდი კოდას დასაწყისი (sul ponticello), რომელიც II კვარტეტის Prestissimo with sordino-ს ხაზის გაგრძელებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მთლიანად გრაფიკულადაა ვადაწვევტილი. ამგვარად, მესამე კვარტეტი არის კულმინაციური წერტილი, რომლის შემდეგ ბარტოკის საკვარტეტო სტილის ევოლუცია კვლავ ადრეული წლების მხატვრული იდეალებისადმი დაბრუნებით აღინიშნება.

მართალია, მეოთხე კვარტეტი უშუალოდ, მესამე კვარტეტის შექმნიდან ერთი წლის შემდეგ (1928 წ.) დაიწერა, ბარტოკის შემოქმედებითი სტილის ევოლუციაში კიდევ ერთ ახალ საფეხურს წარმოადგენს. მეოთხე კვარტეტი თავისი მნიშვნელობით II კვარტეტს მოგვაგონებს. საკმაოდ რთული მუსიკალური ენის მიუხედავად, იგი სავსებით შესაძლებელია განვიხილოთ საყრდენი წერტილის სახით, საიდანაც ლოგიკურად, სპირალისებური განვითარების კიდევ ერთ რგოლზე ბარტოკი ადრეული წლების რომანტიკას უბრუნდება. კომპოზიტორი კვლავ პოულობს ძალას მესამე კვარტეტის შინაგან ემიგრაციას თავი დააღწიოს და ხალხური საფერხულო რიტმების სამყარო ერთადერთ არსებულ გამოსავლად მიიჩნის. თუ მეორე (ნაწილობრივ) და III კვარტეტების სამყარო მთლიანად ხელოვანის შინაგან წარმოსახვაზე კონცენტრირებული, მეოთხე კვარტეტში ბარტოკი მიისწრაფვის ინტელექტუალური, ჩაკეტილი სამყაროდან გარეთ გასვლისაკენ. ამით აიხსნება მეოთხე კვარტეტში ქრომატული და დიატონური მუსიკალური სივრცეების არსებო-

ბა, რომლებიც თაღისებური კონსტრუქციების საწყისად გვევლინება. აქვე უნდა ითქვას, რომ მეოთხე კვარტეტის მხატვრული ჩანაფიქრის იმპულსად თვით მესამე კვარტეტი იქცა. მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური მასალის განვითარების ლოგიკა (ქრომატულიდან დიატონურისაკენ და, პირიქით), ატონალური მუსიკალური ქსოვილის ცენტრში „დიატონური“ ეპიზოდების არსებობა (როგორც ნათელი საწყისის გახსენება), რომელმაც ბარტოკი ქრომატული მუსიკალური სივრცის დიატონიზაციის იდეამდე მიიყვანა.

კვარტეტის პირველი მოსმენისთანავე ყურადღებას იპყრობს ხუთნაწილიანი ციკლის სახით წარმოდგენილი ფორმა, რომელიც მეორე კვარტეტის ფინალისა და მესამის თაღისებური სტრუქტურის თანდათანობითი ევოლუციის შედეგია. მაგრამ, წინამორბედი კვარტეტებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც თაღისებური ფორმა პიროვნების განდგომის სიმბოლოდ მოგვევლინა, მეოთხე კვარტეტის თაღისებური ფორმის აუცილებლობა შინაგანი ემიგრაციიდან თავის დაღწევის შესაძლებლობამ, გამოსავალის სახით კვლავ იდეალური სოფლისადმი რწმენის დაბრუნებამ გამოიწვია. აქვე უნდა ითქვას, რომ თუკი მესამე კვარტეტის უკიდურესად კონცენტრირებული მუსიკალური მასალის თაღისებური განვითარების ლოგიკაში ფარული ცენტრის როლში ძირითადი მოტივის გაფართოებული, „ფოლკლორული“ ვარიანტი მოგვევლინა, მეოთხე კვარტეტში კომპოზიტორი ცენტრის როლს მესამე ნაწილს მიაკუთვნებს. ამასთან, განსხვავებით მის გარშემოწერიულად განლაგებული ნაწილებისაგან, რომელთაგან პირველსა და მეხუთეს, მეორესა და მეოთხეს საერთო ინტონაციური საფუძველი აქვთ, მესამე ნაწილს სრულიად დამოუკიდებელი მუსიკალური მასალა გააჩნია. შესატყვისად, მუსიკალური მასალის განვითარებაში წამყვანი ხდება ე. წ. კონცენტრული მონოთემატიზმის პრინციპი,



რომელიც ძირითადი მოტივის (ექვს-ბერიანი თემა-სერია). როგორც კილო-ფორ, ისე ტემბრულ-აკუსტიკურ მეტამორ-ფოზას გულისხმობს. მესამე ნაწილი ბა-რტოკი ისევ „ღამის მუსიკას“ კვთავა-ზობს, მაგრამ აქ წარმოდგენილ „ღამის მუსიკას“ მცირედი აქვს საერთო მეორე კვარტეტის ასკეტურ ფინალთან. მეოთ-ხე კვარტეტის „ღამის მუსიკა“ ხელო-ვანის წარმოსახვის საზღვრებს მიღმა გადის და სრულიად სხვა სფეროებში იჭრება. თავისთავად „ღამის მუსიკა“ როგორც ჭეშმარიტების შემცნების ერთადერთი საშუალება, კოსმოსური იდუმალების გზით ახლებურად დანა-ხული ჟანრული სახეების სფერო – ადამიანი ნამდვილად თავისუფალი მხო-ლოდ ხალხური საფერხულო რიტმების სამყაროში შეიძლება იყოს. როგორც ე. ლენისოვი აღნიშნავს, „მესამე ნაწი-ლი წარმოადგენს განსაცვიფრებელ მო-ვლენას, რამდენადაც იგი არის „ღია ფორმა“ ჩაკეტილი ფორმების გარემო-ცვაში“⁷. „ღამის მუსიკის“ ჭარბმო-ორი წრე შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც გზა შინაგანი ემიგრაციიდან ირეალური სახეების სამყაროს გავლით კოსმოსური იდუმალებისაკენ, საიდა-ნაც კომპოზიტორი ახლებურად უყუ-რებს თავის მიერ განვილილ გზას, რო-ცა შემდგომი გამოსავლის სახით I და II ნაწილების დიატონურ ვარიანტებს (IV-V ნაწილები) გვთავაზობს. მესამე ნაწილის თაღისებური ფორმა (ცენტ-რის გარეშე) და, ამასთან მუსიკალური განვითარების ლოგიკა საყრდენი ცენ-ტრის გარეშე, ნაწარმოების ციკლურ ფორმას უქვემდებარებს. თხზულების საფუძველში მეტად სადა „კლასიკუ-რი სქემა“ – T-S-D-T (C-E-As-C) არის მოთავსებული. შესაძლებელია შემთხვევითაც არ იყოს გადიდე-ბულ სამხმოვანებაზე დამყარებული სა-ყრდენი ცენტრები. ეს არის ერთადერ-თი ტრიადა სამხმოვანების სამყაროდან, რომელიც უცვლელად ინარჩუნებს ინ-ტერვალურ დაძაბულობას.

მეოთხე კვარტეტში კომპოზიტორი

სერიული აზროვნების კანონზომიერ-ბებს მეტად თავისებურად იყენებს. ნა-წარმოების ექვსბერიანი სერია ამას-თან არის თემა, რომელიც არ შეიძლე-ბა განვიხილოთ როგორც თხზულების აბსტრაქცია. ნაწარმოების ძირითადი სუბსტანცია h, c, des, c, hb-3. 2-ის ჯაჭვს წარმოადგენს (ვიოლონჩელო). ამასთან, კონსტრუქციული ინტერვალის როლში 3. 2 გვევლინება. ეს არის ტი-პურად ექსპრესიული თემა-სერია, რომლის რიტმული ფორმულა შემცი-რებისაკენ განვითარებით მოტივს გან-საკუთრებულ სიმკვეთრეს ანიჭებს. ისე როგორც ეს ბარტოკისათვის დამახასი-ათებელია, ნაწარმოების საწყის ტაქ-ტებში მოვლი 12 ტონიანი ქრომატუ-ლი მუსიკალური სივრცეა წარმოდგენი-ლი. აქ ადგილი აქვს დიფუზიის ეფ-ექტს: სეკუნდური დაშრეკების შედეგად წარმოქმნილი „ფერადი ლაქები“ სივრ-ცეში „იფონება“, საიდანაც კომპოზი-ტორი თითქოს თემა-სერიის ბეგრებს „კრებს“. უკვე საწყისი ტაქტები მეტ-ყველეს, რომ განსხვავებით, ადრული კვარტეტებისაგან, რომელშიც ბარტო-კი საერძინობლად იზღუდავდა თავს ტე-მბრული ფერადონების თვალსაზრი-სათ, მეოთხე კვარტეტი ამ მხრივ გა-მონაკლისს წარმოადგენს. მაგრამ ფე-რადიონი საწყისის წინა პლანზე წა-მოწვევა მხატვრული ჩანაფიქრის თავი-სებურებიდან მომდინარეობს, რამდე-ნადაც ბარტოკისათვის კილოური მე-ტამორფოზა ტემბრულ-ექუსტიკურ სა-წყისთან მჭიდრო კავშირში იმყოფება.

ზოგადად პირველი ნაწილის SA-ს კანონზომიერებანი ძალიან მოგვაგო-ნებს მეორე კვარტეტის I ნაწილს, თუმცა მხატვრული ჩანაფიქრის შესატ-ყვისად სხვადასხვა ასპექტში არიან გარდატეხილი. თუ II კვარტეტში მე-ტამორფოზის ხერხი ძირითადი მოტი-ვის თანდათანობით შეკუმშვას გულისხ-მობდა, IV კვარტეტში ძირითადი მოტ-ივი გაშუღმებულ გაფართოებას ექვემ-დებარება. დიატონური შეფერილობის დამხმარე თემა (ც. 15 II ვიოლინო)



თავის მხრივ, ექვსბერეიანი მითავარი თემის (სერია) გაფართოებული ვარიანტია, თუმცა ძირითადი ინტერვალური ჩარჩო (პ. 3, პ. 2) შენარჩუნებულია. რაც შეეხება დასკვნით პარტიას (37 ტაქტიდან), იგი ძირითადი თემიდან ამოიზრდება. კოლოური ტრანსფორმაციის იდეას ჩიგაროვა თავის სტატიასში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პუნქტის A, B, C აკორდების გამოყოფით მხატვრულ ჩანაფიქრს ზუსტად ხსნის⁸. B აკორდი (დ. 2-საგან შემდგარი აკორდი A-ს (პ 2-აკორდი) ხოლო C-B-ს (წმ. 4, პ. 2, წმ. 4 აკორდი) დიატონურ ვარიანტად გვევლინება. აღნიშნული სრულყოფილად გვიჩვენებს მუსიკალური იდეის შესაძლებელ ტრანსფორმაციებს. დამუშავებაში (49-92 ტტ.) აზრობრივი მარცვლების გადნაცვლებას აქვს ადგილი და, ამასთან, კომპოზიტორი საწყის მუსიკალურ აზრებს ფერის მნიშვნელობით აძლიერებს. კერძოდ, A აკორდი დაშლილი სახით თანხლების როლში გვევლინება, რომლის ფონზე (ტ. 59) დამხმარე თემა ქდერს. ე. ი. A აკორდი ფერის ფუნქციას ასრულებს და მოციმციმე მუსიკალური სიერცის ასოციაციას იწვევს. ეს პრინციპი განმსაზღვრელი ხდება შემდგომ II ნაწილისათვის. დამუშავების მეორე მონაკვეთი აგებულია მითავარი თემის განვითარებაზე, მაგრამ ამ შემთხვევაში სეკუნდური თანხლება ფერის ფუნქციას კარგავს და წმინდა რიტმულ იმპულსად გადაიქცევა. რაც შეეხება რეპრიზას, უფრო ზუსტად კოდას, აქ თემა-სერიაში პ. 2-თან ერთად დ. 2-ის ინტერვალური დაძაბულობის გამოყენების შედეგად, დიატონიზაციის იდეა განხორციელებას პოულობს.

მეორე ნაწილი ირეალური, ინტუიტიური სამყაროს მხატვრულ ილუზიას ქმნის და შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ლოგიკური საფეხური ჭეშმარიტების წვდომის გზაზე. კომპოზიტორი ირეალური შეგრძნებების გამოხატვას მთლიანად ტემბრის გამომსახველობას ანდობს და, ამ თვალსაზრისით, მუ-

სიკალური ბერწერის ვირტუოზად გვევლინება. Prestissimo con sordino მეორე კვარტეტის მეორე ნაწილის ფინალური ეპიზოდის მსგავს ფუნქციას ასრულებს. გავიხსენოთ, რომ მეორე კვარტეტში ტემბრის გამომსახველობაზე აქცენტი ჟანრული საწყისის გაუჩინარებასთან არის დაკავშირებული და ამზადებს კვარტეტის კულმინაციურ ნაწილს – ფინალს. ლიტერატურაში ხშირად აღნიშნავენ, რომ მეოთხე კვარტეტის მეორე ნაწილზე ა. ბერგის ლირიკულმა სუიტამ მოახდინა გავლენა (იგი ორი წლით ადრე შეიქმნა მეოთხე კვარტეტზე), მაგრამ აქ შესაძლებელია საუბარი მხოლოდ შემოქმედებით დამთხვევაზე. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ მეორე კვარტეტის II ნაწილის დასასრული (Prestissimo), რომლის ლოგიკურ განვითარებას მეოთხე კვარტეტის მეორე ნაწილი წარმოადგენს. ეს ნაწილი სკერცოს ფორმაშია დაწერილი. მისი მუსიკალური ქსოვილი შეიძლება ძირითადი მოტივის ქრომატული ტრანსფორმაციის სახით განვიხილოთ. ირეალური სახეების სამყაროს შესატყვისად, თემა-სერიისათვის ნიშანდობლივი წონასწორობა ირდევია და მის ნაცვლად ჩნდება ტემბრულ-ინტონაციური კომპლექსი – პატარა სეკუნდების ჯაჭვი-ძირითადი მოტივის ტემბრულ-აკუსტიკური მეტამორფოზა; როგორც ვხედავთ, კონსტრუქციული ინტერვალი (პ. 2) ფერის მნიშვნელობით ძლიერდება. მეორე ნაწილი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ბარტოკის შემოქმედებითი ფანტაზიის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებში. იგი გარკვეული მუსიკალური აზრის, ემოციის სრულყოფილი გამოხატვისათვის ავტონომიურ უფლებას ანიჭებს საკვარტეტო ტექნიკის ამა თუ იმ შტრიხს ისე, რომ ხშირად ტრადიციული გამომსახველი ელემენტი ბარტოკის მუსიკაში სრულიად ახლებურად, განსაკუთრებულად ქდერს. Prestissimo con sordino-ს ქსოვილში ტემბრულ-ინტონაციური კომპლექსი



შტრიხების arco, pizzicato, sul ponticello, gliss, gliss და pizzicato-ს კომბინაციის გამომსახველობასთან ერთად, საერთო, სურდინიანი ჟღერადობის ფონზე, მთლიანობაში მჭრალი ფერების გამას ქმნის და აკვარელის გამმჭვირვალეობის ასოციაციას იწვევს. ტრიოს ინტონაციური ბირთვი — შემცირებული ტერცია, თავის მხრივ, ძირითადი ტემბრულ-ინტონაციური კომპლექსის დასასრულიდან ამოიზრდება და მუსიკის ფერადოვან საწყისს კიდევ უფრო ამძაფრებს. II ნაწილის მუსიკალურ ქსოვილში განსაკუთრებული დატვირთვა gliss-ს გააჩნია. თუ აღნიშნული ხერხი მესამე კვარტეტში ვერტიკალურ სტრუქტურებთან ერთად მუსიკალური დაძაბულობის უკიდურესი, კონცენტრირებული გამოხატვისათვის გამოიყენებოდა, მეოთხე კვარტეტის მეორე ნაწილში gliss მუსიკალური სივრცის გაუჩინარების ეფექტს ქმნის. ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა აგებული 137-146 ტტ. — ტემბრული მუსიკის შესანიშნავი მაგალითი — ვლისანდოების კანონი ყველა ხმაში დიდი სეკუნდის დიაპაზონში. რეპრიზაში (170-ე ტ-დან) Trio-ს ინტონაციური ბირთვის ახალი რიტმული ვარიანტი ექსპოზიციის ტემბრულ-ინტონაციური კომპლექსის დიატონური ფრაგმენტების ფონზე თავის ქრომატულ შეფერილობას კარგავს. ისევე, როგორც I ნაწილის ბოლოს, მეორე ნაწილშიც იგივე პროცესი ქრომატულიდან — დიატონურისაკენ უშუალოდ მის დიატონურ ვარიანტს, IV ნაწილს უკავშირდება.

მესამე ნაწილის მუსიკა თითქოს მთლიანად სივრცეშია გადაწყვეტილი. ეს არის ღამის ბუნების ხმოვანებებში მარადიული ჭეშმარიტების შემეცნების ობიექტური გზა, როცა ხელოვანი საკუთარ თავს განიხილავს როგორც ბუნებრივი კანონზომიერებებისაგან განუყოფელს, მის ანარეკლს, ვისი მეშვეობითაც მოსმენილ უჩვეულო პარმონიებში ჩვენთვის ჯერ კიდევ შეუცნობელს

ვეზიარებით. ამით აიხსნება „ღამის მუსიკის“ კონცენტრული თაღისებური ფორმა საყრდენი ცენტრის გარეშე. მესამე ნაწილის „ღამის მუსიკის“ სურნელება ჩვენს წინაშე სრულიად უცნობ სივრცეებს ხსნის, თითქოს შევიგრძნობთ ხელოვანის მიერ მოსმენილი „ღამის მუსიკის“ იდუმალებას. მოციმციმე სივრცის მხატვრულ ილუზიას ბარტოკი შესანიშნავად ქმნის vibrato-ს და non vibrato-ს მონაცვლეობით, რითაც კიდევ უფრო ამღიდრებს საკვარტეტო ტექნიკის გამომსახველობით არსენალს. მესამე ნაწილის იმპროვიზაციულობა ხალხურ სტილში შეიძლება ავხსნათ როგორც ბუნებრივი კანონზომიერებების ანარეკლი ღამის ბუნების ხმოვანებებში.

Lento-ს დასაწყისში ჩელოს პარტიაში მოცემული რაფსოდიულ-რეჩიტატიული უნგრული ხასიათის მელოდია ვერტიკალური სტრუქტურების vibrato-ს და non vibrato-ს თანხლებით ჟღერს. აქ კონსტრუქციული ინტერვალის როლს ასრულებს დ. 2, 3. 2-ის დიატონური ვარიანტი. შესაბამისად, 3.2-საგან შემდგარი ვერტიკალი ადგის უთმობს პენტატონიკურ ვერტიკალებს, რომელთა დიაპაზონი თანდათან იზრდება. ამასთან, მესამე ნაწილში იმპროვიზაციულობა სერიული ტექნიკისაგან განუყოფელი კომპლემენტარულობის პრინციპს ემყარება და მთელი მუსიკალური სივრცე მითაგებულია ორ შრეში (ქორალი და მის ფონზე იმპროვიზაცია მადიარული ბალადის სტილში). რაც შეეხება მეორე მონაკვეთს (ტ. 35), ვიოლინოს პარტია ღამის ფრინველთა ხმებს იმიტირებს. მესამე ნაწილი დეტალურად გააზრებული ავოგოური ნიშნებით, ვარიანტული ეპიზოდების მონაცვლეობით, კვლავ თაღისებური ფორმით II კვარტეტის ფინალს მოგვკავონებს.

ბარტოკის აღნიშვნა Allegretto pizzicato, რომელიც წინ უძღვის IV ნაწილს, მეორე სკერცოს რეალურ ხასიათზე მიგვიითითებს. იგი შეიძლება გან-



ვიხილოთ როგორც დიატონური რეპრიზა II ნაწილისათვის, მისი უფრო „ხელშესახები“, „რეალური“ ვარიანტი, როგორც გარდამავალი რგოლი კოსმოსური იდემალებიდან სასიცოცხლო იმპულსებით აღსავსე, ხალხური ფერხულისავენ. მეორე სკერცოს დიატონური შეფერვლა, ლიდური და ეოლიური კილოების შერწყმით, კიდევ უფრო მკვეთრი ხდება. ამ ნაწილში პირველი სკერცოს მამოძრავებელი ტემბრულ-ინტონაციური კომპლექსის სტრუქტურაში პ. 2 დ. 2-ით იცვლება, ამასთან, უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორი დიატონიზაციის იდეის განხორციელებაში, კილოურ ტრანსფორმაციასთან ერთად, წამყვან ფუნქციას საკვარტეტო ტექნიკის გამომახველობას ანიჭებს. IV ნაწილში შტრიხები უფრო მკვეთრია: სურდინიანი ქლერადობის, ფერადოვანი თანხლების ნაცვლად არაუჯერებელი აკორდები, რომელთაც რიტმული პულსაციის ფუნქცია ეკისრებათ; ჩვეულებრივი pizzicato უფრო მახვილ, მკვეთრ შეფერილობას იძენს (ბ). აღნიშნული შტრიხი ქმნის შუქის ნაპერწკლების მხატვრულ ილუზიას, რომელიც მეორე ნაწილის ირეალური შეგრძნებების განფხტავს შეიძლება დაუკავშიროთ. აქვე უნდა ითქვას, რომ, ისევე როგორც IV ნაწილის შუა მონაკვეთი (ტრიო); რეპრიზა II ნაწილისათვის შესატყვისი მუსიკალური მასალით საზრდოობს. ამავე დროს, რეპრიზა (78-ე ტაქტიდან), რიტმული საწყისის გაძლიერებით, ფინალს უკავშირდება.

ფინალი კვლავ ნაწარმოების საწყის აზრთან გვაბრუნებს. მაგრამ ეს არის ძირითადი იდეის დიატონური ვარიანტი. ყოველივეს პირველქმნილი რიტმული საწყისი იპყრობს. სეკუნდური ქლერადობები იცვლება კვარტა-კვინტური აკორდებით, რომლის ფონზე I ნაწილის დამხმარე თემა — ამჟამად ფინალის მთავარი პარტიის როლში გვევლინება. V ნაწილი ხალხური მუსიკირების სულითა გამსჭვალული. ამის ნათელი მაგალითია მთავარი თემის მე-

ორე გატარება (ც. 31), რომელიც აკორდის კიდევ ერთ ჰორიზონტალურ ვარიანტს წარმოადგენს. ისევე როგორც I ნაწილში, აქაც თემის ყოველ გამოჩენას მისივე ინვერსიული ვარიანტი ახლავს თან, როგორც ბუნებრივი წონასწორობის სიმბოლო. აქ ისევ ქრომატული და დიატონური სფეროა (საწინააღმდეგო მიმართულებით). მთავარი თემის განვითარება სრულდება კვინტაზე C-G და 151-ე ტ-დან იწყება სკერცოზული ხასიათის შუა ეპიზოდი, რომელშიც ძირითადი თემა-სერიის ექსპონირება ხდება. რეპრიზის (238-ე ტ-დან) ბოლოს, კოდა-ში (341-ე ტ.) მთავარი თემა თანდათან უჩინარდება. მის ნაცვლად კვლავ ბრუნდება I ნაწილის დასკვნითი ტაქტები — საწყისი თემა-სერია დიატონური ვარიანტით. ნათელია, რომ V ნაწილში თემატური მასალის გადაჯგუფებით, ე. ი. აზრობრივი მარცვლების გადანაცვლებით პირველ ნაწილთან მიმართებაში, წრე იკვრება. ამასთან, მხატვრულ ჩანაფიქრთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ დიატონიზაციის იდეის განხორციელების შესაძლებლობა მხოლოდ ხელოვანის მხატვრული წარმოსახვის საზღვრებში რჩება, რაშიც მეხუთე ნაწილის ბოლოს კვლავ შემობრუნების პრინციპი, მუსიკალური მასალის უცვლელი სახით დაბრუნება გვარწმუნებს (გავიხსენოთ მესამე კვარტეტის მუსიკალური მასალის განვითარების ლოგოკა).

ამგვარად, მეოთხე კვარტეტის დიატონიზაციის იდეა კვლავ ადრეული შემოქმედებითი იდეალებისადმი დაბრუნებას მოასწავებს და, შესატყვისად, მუსიკალური სტილის შერბილების ტენდენცია, რითაც შემდგომი (V-VI) კვარტეტები ისე გამოირჩევა, მეოთხე კვარტეტიდან ღებულობს დასაბამს. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ბარტოკის საკვარტეტო სტილის ევოლუციის პროცესში თვით კვარტეტებს შორის იქმნება თადისებური კავშირები. ამ თვალსაზრისით, II და IV კვარტეტებს შეხების წერტილები უდაოდ გააჩნიათ, რამდენადაც კომპოზიტორის შემოქმე-



დებითი სტილის განვითარებაში მომხ-
დარი არსებითი ცვლილებები სწორედ
ამ თხზულებებში აირეკლა. თუკი მეორე
კვარტეტში ნაჩვენებია რომანტიკული
იდეალის უარყოფის თანდათანობითა
გზა, მეოთხე კვარტეტის დიატონიზაცი-
ის იდეა იდეალური სოფლისადმი რწმე-
ნის დაბრუნებას უკავშირდება. ბარტო-
კი მეოთხე კვარტეტში კვლავ მიმართავს
მესამეში უარყოფილ შუალედური რგო-
ლის ლოგიკას (I-II კვარტეტი), როგ-
ორც შინაგანი ემიგრაციიდან თავის და-
ღწევის გამართლებულ, თანმიმდევრულ
გზას. პირველად მეორე კვარტეტის ფი-
ნალში წარმოდგენილი კონცენტრული
თაღისებური ფორმის გამოყენება IV
კვარტეტის ციკლის მასშტაბით, მის თა-
ვდაპირველ არსს რამდენადმე ცვლის.
ამ შემთხვევაში ცენტრის („ღამის მუ-
სიკა“) გარშემო არსებული წრეები მი-
გვანაშნებენ კომპოზიტორის მისწრაფე-
ბაზე წონასწორობის აღდგენისაკენ. (იგ-
ივე შეიძლება ითქვას მეხუთე კვარ-
ტეტის ფორმაზეც), აქვე უნდა ითქვას,
რომ ბარტოკი აქტიურად ავი-
თარემა II კვარტეტში გამოყენებულ
ფორმასემქმნელ პრინციპებს — IV კვარ-
ტეტის სტრუქტურა დინამიკური, სო-
ნორისტული და სტატიკური სიბრტყე-
ების მონაცვლეობით იქმნება. მეოთხე
კვარტეტის კონცენტრული თაღისებუ-
რი ფორმა იწვევს მონოთემატიზ-
მის ახალი ტიპის, კონცენტრული
მონოთემატიზმის წარმოქმნას, რომე-
ლიც ბარტოკისათვის დიატონიზაციის
იდეისაგან განუყოფელ კილოურ ტრან-
სფორმაციასთან ერთად, ტემბრულ-აკ-
უსტიკური საწყისის დამოუკიდებელი
ფუნქციის მნიშვნელობამდე ამაღლებ-
ას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით,
მეოთხე კვარტეტი ახალ სიტყვას ამ-
ბობს საკვარტეტო ტექნიკის სფეროში.
მეორე ნაწილში ფერს პირველად ენი-
ჭება ფორმის შემქმნელი ფუნქცია, რო-
მელიც შემდეგ მეხუთე კვარტეტის
ტრიოში პოულობს გამოყენებას. უნდა
აღინიშნოს, რომ მეოთხე კვარტეტში
(ისევე როგორც მესამეში) კონსტრუქ-
ციული ინტერვალის როლში პ. 2 გვე-

ვლინება, რომელიც ნაწარმოების მთლი-
თადი სუბსტანციის, ექვსგერაიანი თემა-
სერიის სტრუქტურაში დომინირებს.
ერთი ნაწარმოების ფარგლებში სერიუ-
ლი ტექნიკის მეტად თავისუფალი ინ-
ტერპრეტაცია (I ნაწილი) და, ამასთან,
საყრდენი ცენტრის უფლებების აღდგე-
ნა რომანტიკოსი-ხელოვანის პოზიცი-
ებს ამტკიცებს; ბარტოკის დამოკიდებუ-
ლება სერიული ტექნიკისადმი, როგ-
ორც უმდიდრესი სმენითი წარმოსახვის
მქონე ხელოვანისა, უფრო ფერადოვნე-
ბის პოზიციიდან უნდა განვიხილოთ.
სხვაგვარად ვერ ავხსნით მის არჩევანს
პ-2-ზე (ასევე წონასწორობის სიმბო-
ლო), ნაწარმოების დასაწყისში „დიფუ-
ზიის ეფექტს“, საიდანაც თემა-სერია
ამოიზრდება. ამ თვალსაზრისით, მესამე
და მეოთხე კვარტეტებში წარმოდგენი-
ლი ერთი და იგივე ეფექტი პრინციპულ-
ად განსხვავდება, რამდენადაც მესამე-
ში მას უფრო კონსტრუქციული მნიშ-
ნელობა ენიჭება.

1934 წელი კიდევ ერთ ახალ ნაწ-
არმოებს მატებს ბარტოკის საკვარტე-
ტო თხზულებების სერიას. მეხუთე
კვარტეტი განაზოგადებს იმ ტენდენცი-
ებს, რომლებიც გვიანი ბარტოკისათვის
მეტად ტიპური ხდება, კერძოდ, აღნი-
შნული თხზულება სტილის შერბილე-
ბის ტენდენციით ხასიათდება. 20-იან
წლების ნაწარმოებებისაგან და განსა-
კუთრებით მესამე და მეოთხე კვარტე-
ტებისაგან განსხვავებით, მეხუთე კვარ-
ტეტის მუსიკალური ენა მოკლე-
ბულია იმ რადიკალურ სიახლეს,
რითაც ზემოთ აღნიშნული თხზულებე-
ბი ასე გამოირჩეოდა. ვრწმუნდებით,
რომ კომპოზიტორს შემოქმედებითი
სტილის ევოლუციის ამ ეტაპზე კვლავ
იზიდავს ადრეული წლების „რომანტი-
კა“, მაგრამ ახალ ხარისხში გარდასა-
ხული. ნათელია, რომ ბარტოკისათვის
ძირითადი პრობლემა კვლავაც გადაუჭ-
რელი რჩებოდა. ამაზე მეტყველებს მუ-
დმივად განახლებადი ფორმა. იმ რთუ-
ლი გზის შემდეგ, რომელიც ბარტოკმა
ოთხი კვარტეტის გაკლით გალია და



თითქოს იპოვა სასურველი პასუხი (ხალხური მუსიკალური აზროვნებით ნაკარნახევი), კომპოზიტორი მეხუთე კვარტეტში კვლავ იმავე დილემის წინაშე აღმოჩნდა. პიროვნებისა და საზოგადოების პარმონიული თანაარსებობის იდეალური მოდელის წარმოსახვა კომპოზიტორმა მხოლოდ მეხუთე კვარტეტში შეძლო. კერძოდ, მესამე ნაწილი — სკერცო ტიპიურად ბულგარული რიტმებისა და ინტონაციების სტილში, განუმეორებელი ფერადონებით, მართლაც შეიძლება მივიჩნიოთ იდეალური სოფლის სიმბოლოდ, რომლისკენაც ბარტოკი მთელი შემოქმედების მანძილზე ასე მიისწრაფვოდა. ალბათ, ამით აიხსნება მეოთხე და მეხუთე კვარტეტების თადისებური კონსტრუქციების გარეგნული მსგავსებაც. მიუხედავად იმისა, რომ მე-5 კვარტეტი, ისევე როგორც მე-4, ხუთნაწილიან კომპოზიციას წარმოადგენს, მათ მხოლოდ სტრუქტურა აქვთ საერთო. თუ მე-4 კვარტეტში თადისებური კავშირები ქრომატული და დიატონური მუსიკალური სივრცის დაპირისპირებით იქმნებოდა, მეხუთეში ამგვარ კილოურ ტრანსფორმაციას ადგილი არა აქვს. ამ შემთხვევაში კონცენტრული თადისებური ფორმის შუაში მოთავსებულია არა ნელი, არამედ ჩქარი ნაწილი — სკერცო alla Bulgarese. სკერცო „ლამის მუსიკის“ შემდეგ სრულიად უჩვეულოდ უდერს, ბულგარული რიტმების სტიქიას კომპოზიტორი მისთვის ესოდენ მნიშვნელოვან ოქროს კვეთის წერტილს უკავშირებს. ეს ხელაც არ არის შემთხვევითი, განსხვავებით წინამორბედი კვარტეტებისაგან, რომლებშიც სიმძიმის ცენტრი ნელ ნაწილებზე იყო გადატანილი — ღამის ბუნების იდუმალება, როგორც ჭეშმარიტების უტყუარი გზა, აქ მეხუთე კვარტეტში კომპოზიტორს თავის მიერ იდეალზებული ჰომო ნატურალისისაგან განუყოფელი ბუნების წიაღიდან წამოსული ინტონაციებისა და რიტმების საფარო მარადიული კანონზომიერებების

წვდომის საშუალებად მიაჩნია. ბარტოკი მეხუთე კვარტეტს ფაქტიურად შეიღწაწილიანი ფორმით აგებს. ცენტრს წარმოადგენს Trio, რომელსაც ბულგარული ელფერით განუმეორებელი კოლორიტი შემოაქვს. მაგრამ, სკერცო შეიძლება წარმოგვედგინა მხოლოდ იდეალური სამყაროს სახით, რომლის არსებობის ასე სჯეროდა, თუ სურდა დაეჯერებინა კომპოზიტორს. ამაში გვარწმუნებს სკერცოს შემდეგ ისევ „ღამის მუსიკა“ და ფინალის დასასრულს მუსიკის ირონიული ტონი, შეფერილობა. მხატვრული ჩანაფიქრის განვითარების ეტაპები კვარტეტის შეიღწაწილიან სტრუქტურაში ასე შეიძლება განისაზღვროს: პირველი წრე (I-V) — ხელოვანი და სინამდვილე, მეორე წრე — „ღამის მუსიკის“ ორი ნაწილი (II-IV) ხელოვანი და კონსოლური იდუმალება არეკლილი ღამის ბუნების ხმოვანებებში, მესამე წრეს კი ქმნის სკერცოს კიდურა ნაწილები — გაიდუმალებული სოფლის სამყარო. მეხუთე კვარტეტის I და V ნაწილი „ღამის მუსიკას“ და მის ცენტრში მოთავსებულ სკერცოს ბევრად ჩამოუკარდება, მიუხედავად იმისა, რომ თემატური თვალსაზრისით საკმაოდ მრავალფეროვანია. ამასთან, ნაწარმოებში სტრუქტურული წონასწორობისაკენ მისწრაფებისა და ინვერსიული კანონზომიერების გამოყენების მიუხედავად (აქვე შეიძლება დავასახელოთ დიალექტიკური განვითარების წამდვანი პრინციპი — კონტრასტული დაპირისპირების ხერხი), მუსიკალურ ქსოვილში ემოციური მერყეობა კიდევ უფრო მძაფრდება.

მეხუთე კვარტეტის პირველი ნაწილი, მეორე და მეოთხე კვარტეტებისაგან განსხვავებით საკმაოდ ახლოს დგას კლასიკური SA-ის ფორმასთან. თემატური მასალის მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, აქ შეუძლებელია საუბარი მოტივის, როგორც ძირითადი სუბსტანციის შესახებ. მეხუთე კვარტეტში ბარტოკი პირველად ამბობს უარს საწყისი ტაქტები განიხილოს



მთელი ციკლის მიკროუჯრედის სახით. ნაწარმოების დასაწყისი მხოლოდ კვარტეტის საყრდენი ცენტრის, B-ს ჩვენებას ემსახურება. მთავარი თემატური ჯგუფი საერთო ხასიათით ძალიან მოგვაგონებს ბეთხოვენისეულ გმირულ-დრამატულ თემებს, რაც ბარტოკისათვის მეტად არატიპიურია.

მთავარი თემატური ჯგუფი სამი ელემენტისაგან შედგება (Ia-1-3 ტტ, Ib-4-5 ტტ. ალტი, ჩელო და Ic-8-9 ტტ. ალტი, ჩელო). კონსტრუქციული ინტერვალი-ტრიტონი (I და V ნაწილში) თავის მხრივ Ib-შია ჩაქსოვილი (ტრიტონის გამომსახველობა ექსპოზიციური და დამუშავებითი ნაწილების დამოკიდებულებაში ვლინდება). დამაკავშირებელი პარტია, საერთო ემოციური შეფერილობით, პირველ თემატურ ჯგუფთან ამჟღავნებს სიახლოვეს (დამაკავშირებელი თემა ორ ელემენტს შეიცავს—IIa-A და B-ს შორის მოთავსებული სეკცოზული ხასიათის მასალა და IIb (ც. 25).

ზემოთ აღნიშნული თემების ერთგვაროვანი ემოციური შეფერილობა ამბაფრებს კონტრასტს, რომელიც ამ თემებსა და ელემენტურ ხასიათის დამხმარე პარტიას შორის არსებობს. ექსპოზიცია დამხმარე თემით სრულდება. ბარტოკი ტრადიციულ SA-ს სარკისებური რეპრიზით, თავისი შემოქმედებითი ინტერესების შესატყვისად, მეტად თავისებურად ავითარებს. I ნაწილი მთლიანობაში წარმოადგენს სიმეტრიულ-კიბოსებურ ფორმას ცენტრით, თაღისებური ფორმის ახალ ინტერპრეტაციას, მის ახალ ვარიანტს. აღნიშნულთან დაკავშირებით, ვენის ახალი სკოლის წარმომადგენელთა ფორმისადმი დამოკიდებულებასთან წამოიჭრება ანალოგია. მხედველობაში გვაქვს სიმეტრიულ-კიბოსებური ფორმა, რომლის წარმოსობა სერიულმა ტექნიკამ, მის კანონზომიერებებთან დაკავშირებულმა მუსიკალურმა ლოგიკამ განაპირობა. I ნაწილის ცენტრის როლში გვევლინება დამუშავება (59-ე ტაქტიდან თემატური

მასალის სინთეზის პრინციპით), რეპრიზაში მუსიკალური მასალა ინვერსიული სახით არის მოცემული და თან სარკისებური თანამიმდევრობით; რეპრიზაში მუსიკალური მასალა ფაქტიურად შებრუნებული სახითაა წარმოდგენილი (შეადარეთ G-C, H-B, I და მთავარი თემატური ჯგუფი ექსპოზიცია). 177 ტ-დან იწყება კოდა, სტრუქტული განვითარებით, რომელიც მთლიანად დამხმარე პარტიაზეა აგებული. Tempo I-დან (216 ტ.) დამხმარე თემის ფრაგმენტები ძირითადი და ინვერსიული სახეცვლილებით (ერთდროულობაში) მოცემული ოთხი ბგერა მთელი ციკლის ერთიანობის იდეას ემსახურება.

ბარტოკი თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი, არსებითი აზრების გადმოცემას „ლამის მუსიკას“ ანდობს და ამ იდუმალი სამყაროს ყოველი ახალი ფურცელი ჭეშმარიტების წვდომის მარადიულ პრობლემას უკავშირდება. მის ყოველ ახალ გამოვლინებაში კომპოზიტორი სრულიად ახალ სიღრმეებს სწვდება და, შესატყვისად, გამონატვის ფორმაც ყოველთვის ახალი და ცოცხალია. II ნაწილის (ადაჟიო მოლტო) მუსიკა თითქოს სიწმიდან ამოიზრდება. კომპოზიტორი მუსიკალური ქსოვილის განვითარებაში სივრცის კატეგორიას მიმართავს. დასაწყისში იგი არის „წმინდა“ მუსიკალური სივრცე, სრულიად ამორფული კონტურებით. უკიდურესი რეგისტრების დაპირისპირება, მოკლე მუსიკალური ფრაგმენტები, სეკუნდას ინტერვალური დაძაბულობის მაქსიმალური გამოყენება. ადაჟიო მოლტოს ქსოვილში ეპიზოდების მონაცვლეობა მთლიანად ფაქტურულ ცვლილებებს ემყარება. ამასთან, მუსიკალურ ქსოვილში წამყვანი ე.წ. კომპლემენტარულობის პრინციპი ხდება. ც. 10-დან სივრცობრივი ფაქტურა ადგილს უთმობს ქორალს, რომლის ხუთბგერიანი ინტონაცია თავისი წარმოსობით I ნაწილის ფინალის ტეტრაშორდულ მოტივს უკავშირდება. 31-ე ტაქტიდან ახალი თემა (კვარტული ინ-

ტონაციით) უკვე რელიეფურ კონტურებს დებულობს. მუსიკალური ბგერწერის თვალსაზრისით საინტერესოა C ეპიზოდი: 1, 2 ვიოლინო, ალტი კვარტულ ინტონაციას კანონურად ავითარებს, ხოლო ჩელო ფერადოვანი თანხლების როლში გვეკვლინება. ე. ი. კომპოზიტორი პოლიფონიურ განვითარებას ტემბრული მუსიკის კანონზომიერებებს უთავსებს? აქვე უნდა ითქვას, რომ ბარტოკის თითოეულ კვარტეტს საკვარტეტო ტექნიკის სფეროში სიახლე (თუნდაც მცირედენი) შემოაქვს. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იმსახურებს pizzicato-ს ახალი სახეობა \odot , რომელიც ჩვეულებრივ pizzicato-ზე უფრო მკვეთრი შეფერილობით გამოირჩევა (იხ. ც. 30-ის შემდეგი ტაქტები). ადავით მოლტოს რეპრიზა ექსპოზიციის სიმეტრიულ-კიბოსებურ ვარიანტს წარმოადგენს (გავიხსენოთ I ნაწილი). პირველად მოცემულია ქორალი, შემდგომ ტრელების შებრუნებული იმიტაციები და დასასრულ საწყისი შტრიხი quasi gliss.

მესამე ნაწილს თავისი ბულგარული კოლორიტით განუყოფელი ფერადოვნება შემოაქვს მთელ კვარტეტში. ეს ნაწილი, სხვა კვარტეტების სკერცოსაგან განსხვავებით, ნაკლებ სუბიექტურად არის გადაწყვეტილი. აქ არ ვგვხვდება ბარტოკისეული გროტესკი, ვველაფერი ხალხურ სტილშია წარმოდგენილი. მესამე ნაწილში გაბატონებული ასიმეტრიული რიტმი მომდინარეობს თვით სკერცოს საწყისი თემიდან, რომელიც ხალხური მუსიკირების მუდმივად განახლების კანონზომიერებით ვითარდება. Trio მთლიანად ფერშია გადაწყვეტილი. იგი თავისი ფერადოვნებით სავსებით შესაძლებელია II და IV კვარტეტების Prestissimo con sordino-სთან შევადაროთ. საორღანო პუნქტი — ტრემოლო პატარა ტერციაზე (რომელსაც შემდგომ ფლაჟოლეტის გამომსახველობა ერთვის), ათბგერიანი ოსტინატო, ტიპიურად ბულგარული თემა, ასიმეტრიული

რიტმების	2 2 3	2 3 23	2 3 32
	8	8	8

მონაცვლეობით, შესანიშნავ კოლორიტს ქმნის. რეპრიზაში კვლავ წონასწორობის პრინციპი — ინვერსიული ვარიანტია წამყვანი და წამოიჭრება მსგავსება წინამდებარე ნაწილების ფორმასთან.

მეოთხე ნაწილი — ანდანტე კვლავ ადავით მოლტოს საამყაროში გვაბრუნებს. აქ მისი ძირითადი აზრობრივი მარცვლები ვარიაციულად, ახალ ფსიქოლოგიურ სიმაღლეზე ვითარდება. მაგრამ სანამ ზემოთ აღნიშნულ ნაწილებს შევადარებდეთ, უნდა ითქვას, რომ მეხუთე კვარტეტის მეორე და მეოთხე ნაწილებთან დაკავშირებით მეოთხე კვარტეტის შესაბამის ნაწილებს შორის არსებულ ლოგიკასთან წამოიჭრება მსგავსება. მხედველობაში გვაქვს ის, რომ ბარტოკი მეოთხე კვარტეტში მუსიკალური იდეის გახსნაში წამყვან მნიშვნელობას, კილოურ ტრანსფორმაციასთან ერთად, საკვარტეტო ტექნიკის გამომსახველობას ანიჭებს. აქაც, მეხუთე კვარტეტში, „ღამის მუსიკის“ მეორე ნაწილში საკვარტეტო ბგერწერა უფრო მკვეთრია. საერთო აზრობრივი იმპულსების მიუხედავად, თუ მეორე ნაწილის „ღამის მუსიკაში“ ობიექტური ჭეშმარიტების წვდომის გზაზე სუბიექტური საწყისი დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს, IV ნაწილში, პირიქით, სუბიექტური საწყისია მძლავრი. ესაა სასოწარკვეთილებით აღსავსე „ღამის მუსიკა“, როცა ხელოვანისათვის „იდეალი“ ძალიან შორეული და მიუწვდომელი ხდება. ამით აიხსნება, რომ მეოთხე ნაწილში სივრცობრივი ფაქტურა ტემბრულ მუსიკას უთმობს ადგილს, როცა მეორე ნაწილის კოსმოსური იდემაღლების შემდეგ „ღამის მუსიკა“ ასე „ახლოს“ გაისმის. დაუბრუნდეთ ისევ კონკრეტულ ანალიზს. ასოთაღნიშვნები A, B და C თითქმის ემთხვევა, ორივე ნაწილში. IV ნაწილის საწყისი ტაქტები II დასაწყისის ემთხვევა, მაგრამ სივრცობრივი ფაქტურა



ტემბრული მუსიკით იცვლება. A IV ნაწილში II ქორალის ვარიანტს წარმოადგენს. B-ზე ჩნდება იმპროვიზაციული ხასიათის თემა, რომელიც უკიდურეს რეგისტრებში კანონურად ვითარდება. დანარჩენი ორი ხმა ტემბრული მუსიკის კანონზომიერებებს ემორჩილება. C, Piu mosso ველაზე ექსპრესიული ეპიზოდია მთელი კვარტეტის მასშტაბით. მასში ჩნდება პ. 3, რომელიც C-ში II ნაწილის C-ს კვარტულ მოტივთანაა კომბინირებული. მუსიკალურ განვითარებას ამჟამად pizzato gliss. ასრულებს.

ფინალი აგრძელებს პირველი ნაწილის ხაზს, მაგრამ ეს კავშირი მხოლოდ კონსტრუქციულ სფეროზე ვრცელდება. ხალხური საფერხულო რიტმების სამყაროს ნაცვლად, რომელიც ასე ტიპურია ბარტოკისეული ფინალებისათვის, ჩვენს წინაშეა მრავალფეროვანი სამყარო ნიღბებისა, რომლებიც საოცარი სისწრაფით გაივლევებენ ჩვენს წარმოსახვაში. ფინალი-სათვის უცხოა I ნაწილისათვის ნიშანდობლივი კლასიკური სიმწყობრე, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის აზრობრივი კავშირები თაღისებურ სტრუქტურას ქმნის. მუსიკალური მასალის არაერთგვაროვნების შესატყვივად, ფინალში სკერცოს, რონდოს და თაღისებური ფორმის ნიშნებია შერწყმული. აქ დომინირებულ როლში გვევლინება ტეტრაქორდული მოტივი. იგი შეიძლება განვიხილოთ რონდოს რეფრენის სახით, ამასთან, იგი ჩაქსოვილია როგორც ფინალის მთავარ თემაში (55 ტ.), ისე I ნაწილის თემა — თეზისის სტრუქტურაში (I a), რომლის თავისებურ რემინისცენციას ფინალში აქვს ადგილი (მის ექსპოზიციას ეთმობა ფინალის საწყისი ტაქტები). ფინალის შუა ნაწილის სკერცოს (Piu presto scorevole) ცენტრალური მონაკვეთი (ტრიო) ფუგატო, პირველი ნაწილის თემა-თეზისის ვარიანტზეა აგებული. აქ თემებს შორის ტრადიციული T-D დამოკიდებულება ტრიტონური

დამოკიდებულებით იცვლება. ეფექტური ანალიზი ძალიან შორს წაყვანდა. აღნიშნავთ მხოლოდ ცენტრალურ მომენტებს. ექსპოზიციის ბოლო მონაკვეთში (185 ტ-დან) გამოყენებული საკომპოზიციო მექანიზმი ბარტოკისათვის ძალიან ტიპურია: პ. 2 თანდათან ოქტავის ფარგლებში ორივე მხრიდან თანაბრად იზრდება. აქ ადგილი აქვს „დიფუზიის ეფექტს“. (გავიხსენოთ 3 და 4 კვარტეტის საწყისი ტაქტები), რომელიც ბარტოკისათვის მეტად ტიპურია. ფინალის ბოლოს მუსიკალური განვითარება უეცრად სრულიად მიამიტურ გადაწყვეტას პოულობს. მარტივი T-D-ური თანხლების ფონზე ჟღერს მელოდია, რომელიც მსმენელებში შოკის რეაქციას იწვევს. მ. ზაიბერი ამ ეპიზოდის ზუსტ განსაზღვრას იძლევა „...გროტესკულ-მექანიკური ჟღერადობა, ეს მოულოდნელი, პირდაპირ სიურეალისტური აზრი, თითქოს ზეთის საღებავებით შესრულებულ ტილოზე მიწებებული ტრამვაის სამგზავრო ბილეთის შთაბეჭდილებას ტოვებს“¹⁰⁴ — ვილინოს პარტიაში მოთავსებულია ტეტრაქორდული მოტივი, მაგრამ ტრიტონი კვინტითაა შეცვლილი. უეცრად A-dur-ის ზემოთ მუსიკალური სივრცე ნახევარი ტონით გადაინაცვლებს და B-ში ჟღერს. ეს ყოველივე ირონიას მოკლებული როდია. ფინალის ბოლოს, ისევე როგორც I ნაწილში, სტრუქტული განვითარება ნაწარმოების საყრდენ ცენტრში B-ში გადაწყდება. უნდა აღინიშნოს, რომ ფინალის ბოლოს „დიფუზიის ეფექტისა“ და სრულიად მიამიტური მუსიკალური ეპიზოდის თანმიმდევრობა, აბსტრაქტული აზროვნების პრიმიტიულთან დაპირისპირება მეტყველებს იმაზე, რომ კომპოზიტორისათვის ძირითადი შემოქმედებითი პრობლემა კვლავ გადაუწყვეტელი რჩებოდა და განუხორციელებელი ოცნების ობიექტი-პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიული თანაარსებობის მოდელი მხოლოდ მხატვრული წარმოსახვის სამყაროში არსებობდა.

ზემოაღნიშნული აზრის მართებულო-ში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მეორე წრე — „ღამის მუსიკის“ ორი ნაწილი. იგი ძალიან შორსაა მეოთხე კვარტეტის ცენტრალური ნაწილისაგან, რომელშიც ბარტოკი მაქსიმალურად ახერხებს ხელოვანის სუბიექტური მეობიექტური ჭეშმარიტების თავისთავადობას დაუქვემდებაროს. მეხუთე კვარტეტის „ღამის მუსიკის“ წრე, თავისი სუბიექტური შეფერილობით, მეორე კვარტეტის ფინალთან იწვევს ასოციაციას. შემთხვევითი არაა, რომ კომპოზიტორი ოქტროს კვეთის წერტილით (სკერცო) „ღამის მუსიკას“ თრად ყოფს. რომანტიკული „იდეალის“ (ტრიო) დაბრუნებასთან ერთად, კიდევ უფრო მძლავრდება სუბიექტური საწყისი, რომლის გამოხატულებად adagio molto-ს ექსპრესიული ვარიანტი andante გვევლინება.

ამგვარად, მეხუთე კვარტეტი მეოთხის ლოგიკურ განვითარებას წარმოადგენს. იგივე მხატვრული პრობლემათ (პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიული თანაარსებობისა, რომელიც მართხეში ფაქტიურად გადაუჭრელი დარჩა) აიხსნება მეხუთე კვარტეტში კვლავ კონცენტრული თაღისებური ფორმის აუცილებლობა (ამ შემთხვევაში 7 ნაწილიანი სტრუქტურა), რომლის ცენტრში გვევლინება არა „ღამის მუსიკა“, არამედ Trio, როგორც იდეალური სოფლის სიმბოლო. მართალია, ბარტოკი V კვარტეტში კვლავ მიმართავს კონცენტრულ თაღისებურ ფორმას, მას ახლებურად იაზრებს. ამჟამად მთელი ციკლის სტრუქტურა დინამიკისა და სტატიკის კონტრასტზე დამყარებულ ფორმის შემქმნელ პრინციპზე დაყრდნობით იქმნება.

მეხუთე კვარტეტში, როგორც ცალკეულ ნაწილებში, ისე მთელი თხზულების მასშტაბით, თაღისებური სტრუქტურის შერწყმა კიბოსებურ-სიმეტრიულ ფორმასთან და, მუსიკალური მასალის განვითარების ლოგიკაში ინვერსული სახეცვლილების აქ-

ტიური გამოყენება აიხსნება გადაუჭრელი მხატვრული პრობლემის შიციებიდან, რომელშიც უდავოდ ვლინდება კომპოზიტორის მისწრაფება წონასწორობისაკენ (იგივე აღინიშნა მეოთხე კვარტეტთან დაკავშირებით).

მეხუთე კვარტეტში ტონალობისადმი დაბრუნების ტენდენცია საკმაოდ შესამჩნევია. თუ წინამორბედ კვარტეტებში (ყველაზე რომანტიკულ I კვარტეტშიც კი), კომპოზიტორი საყრდენი ცენტრის ხაზგასმულ ჩვენებას გაუბრძის, მეხუთეში, პირიქით, საყრდენ ცენტრს დომინირებული უფლება ენიჭება. აღნიშნული ტენდენცია შემდგომ, მეექვსე კვარტეტში ტონალობისადმი დაბრუნებას წინაპირობა ხდება. საყრდენი ცენტრის გაძლიერებასთან ერთად, კონსტრუქციული ინტერვალი თავის აღრინდელ უფლებებს კარგავს და მხოლოდ I და V ნაწილებში გვხვდება, როგორც წონასწორობის აუცილებელი პირობა. კონსტრუქციული ელემენტის ფუნქციას ამ შემთხვევაში ასრულებს ოთხბგერაიანი მოტივი, რომელიც ციკლის ერთიანობის იდეას ემსახურება. მეხუთე კვარტეტი საკვარტეტო ტექნიკის შესაძლებლობებს კიდევ უფრო აფართოებს. იდეალური სოფლის სიმბოლოს (ტრიო) მხატვრული წარმოსახვის გზაზე ფერისთვის ფორმის შემქმნელი ფუნქციის მინიჭება მიგვანიშნებს, რომ იგი მხოლოდ განუზოცრციებელ ოცნებად რჩება. ყურადღებას იმსახურებს ისიც, რომ მეხუთე კვარტეტის ფინალი ბარტოკისეული ფინალებისაგან საკმაოდ განსხვავდება. იმის შემდეგ, რაც დიატონიზაციის იდეის საბოლოო ეტაპის, ფინალის სახით მეოთხე კვარტეტში პიროვნებასა და გარემოს შორის ჰარმონიული თანაარსებობის პრობლემა კვლავ გადაუჭრელი დარჩა, ჟანრული ფინალი, როგორც გამოსავალი, ბარტოკისათვის თავის ადრინდელ მნიშვნელობას კარგავს, რაშიც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს V კვარტეტი. აქვე უნდა ითქვას, რომ გარდამავალი ლოგიკის არსებობა აღნიშ-

ნულ თხზულებაში და „ღამის მუსიკის“ წრის განხილვა აღნიშნული პოზიციებიდან მეტყველებს, რომ ბარტოკი საბოლოოდ უბრუნდება რომანტიკულ იდეალებს.

მექექსე კვარტეტი (1939 წ.) არის კომპოზიტორის აღსარება, ბოლო ნაწარმოები, რომელიც მან ევროპაში შექმნა. მისი მუსიკა გადმოსცემს დაუსრულებელი განცდის გრძნობას და ყველაზე უფრო ახლოს შეიძლება მარადიული მოლოდინის გრძნობასთან იდგეს. წინამორბედი კვარტეტებისაგან განსხვავებით, მექექსე მეტად ტრაგიკულია, როგორც ღრმა შინაგანი განცდების, ისე შემზარავი გროტესკული სახეების (II და III ნაწილი) გამოხატულებით. აქ ბარტოკი უარს ამბობს ხალხურ და ინტელექტუალურ სამყაროსა თუ კოსმოსურ იდეალებსაზე, რომელიც წინამორბედ კვარტეტებში ასე ყოვლისმომცველად იყო წარმოდგენილი. ამჟამად ნაწარმოების მხატვრული იდეის როლში თავისთავად სევდის გრძნობა გვეკლინება. მართლაც, მექექსე კვარტეტში გადმოცემული სევდის ტრაგიკული განცდის ასეთ სრულყოფილ მუსიკალურ მაგალითს ძნელად თუ გავიხსენებთ. ეს ემოციური კოდი ფიქსირებულია თხზულების ეპიგრაფში, რომელიც ოთხნაწილიანი კომპოზიციის ყველა მონაკვეთს უძღვის წინ. აღნიშვნა *mesto* — ამ ეპიგრაფის არსს სრულყოფილად გამოხატავს. მას უდავოდ ძალიან ბევრი აქვს საერთო „მუსიკასთან სიმებიანების, დასარტყამებისა და ჩელესტისათვის“. მაგრამ, ძირითადი აზრი, რომელიც „მუსიკას“ ამოძრავებს, განიცდის ევოლუციას ქრომატულიდან დიატონურისაკენ, რაც არსებულ გამოსავალზე მიუთითებს. მისგან განსხვავებით, მექექსე კვარტეტის თემა—ეპიგრაფთან დაკავშირებით კომპოზიტორი ყოველგვარი გამოსავლის არსებობას გამორიცხავს. პირიქით, მუსიკალური ქსოვილის განვითარების პროცესში ეს თემა თავისი ქრომატული ხასიათით, მძალადიდან დაბალი რეგისტრისაკენ განვითარებით,

გამოუსავლობის გრძნობას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს. იგი თანდათან გადაიზრდება ოთხმიან პოლოფონიურ ქსოვილში, იქვემდებარებს რა ჯერ საწყის მნიშვნელოვან აზრებს, საბოლოოდ თვითონ მკვიდრდება. მუსიკალური მასალის განვითარების ამგვარი ლოგიკა სამშობლოსთან გამოთხოვებით გამოწვეულ მძიმე განცდებსა და გარდაუვალი კატასტროფის წინათგრძნობას უკავშირდება. მექექსე კვარტეტი წარმოადგენს მეტად თავისებურ „ერთნაწილიან“ ფორმას, მას შეიძლება პირობითად „რონდო“ ვუწოდოთ, თუმცა უფრო მართებული იქნებოდა იგი განგვეხილა, როგორც თაღისებური ფორმის განვითარების უკიდურესი წერტილი.

პირველი ნაწილი წინამორბედი კვარტეტების SA-ს ხაზს აგრძელებს, მაგრამ, მათგან განსხვავებით, იგი უფრო ახლოს დგას ამ უძველესი ფორმის კლასიკურ ტრადიციასთან, რაც თემატური მასალისადმი კომპოზიტორის დამოკიდებულებაში განსაკუთრებით შეიგრძნობა. ეპიგრაფის მომდევნო ათი ტაქტი მთავარი თემის მომზადებას ეთმობა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტაქტები მთავარი თემის გაფართოებული ვარიანტია (იგივე ბგერითი სიმალლით), მისი მოსმენისას ეს მსგავსება თითქმის შეუძნეველი ხდება. ეს გამოწვეულია იმით, რომ კომპოზიტორი ტიპიურად რომანტიკულ, სწრაფვითი ხასიათის სკერტოზულ მთავარ თემაზე (6/8) გადასვლას თანდათანობით ახორციელებს. მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი და დამხმარე თემები სრულიად განსხვავდებიან ხასიათით, მათი საერთო ემოციური საწყისი ეჭვს არ იწვევს. ისე, როგორც, მეტად ტიპიურია ბარტოკისათვის, მთავარი თემა მიკროპოლიფონურ სტრუქტურებში ვითარდება და მის ყოველ გამოჩენას თან ახლავს მისივე ინვერსიული ვარიანტი, როგორც წონასწორობის აუცილებელი პირობა. *Un poco meno vivo*-დან ჩნდება დამხმარე პარტია, ტიპიურად უნგრული თემა ქორეულ-იამბური რიტმით. ეს მთელტონია-

ნი ტეტრაქორდი ქრომატულად ივსება, რაც მის განსაკუთრებულ, უნგრულ კოლორიტს უზრუნველყოფს, ზემოაღნიშნული თემები განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ მთელი ნაწარმოების მუსიკალურ ქსოვილში. რაც შეეხება დასკვნით პარტიას, იგი ყველაზე უფრო ახლოს დგას ეპიგრაფთან. იგი თავისი სწრაფებით ხასიათით სკერცოზულ თემას უკავშირდება. შეექვსე კვარტეტში, წინამორბედი კვარტეტებისაგან განსხვავებით, შეიძლება ლაპარაკი ტონალობის შესახებ, რომელსაც აქ D-dur წარმოადგენს. დამუშავებაში მთავარი და დამხმარე თემები ინტენსიურ განვითარებას ექვემდებარებიან. რაც შეეხება დასკვნით თემას, იგი რეპრიზაში (287 ტ.) ინვერსიული სახით გვხვდება (332 ტ.). გავიხსენოთ V კვარტეტის პირველი ნაწილი, სადაც ექსპოზიციისა და რეპრიზის დამოკიდებულებაში შებრუნების პრინციპი იყო წამყვანი. ამასთან, მუსიკალური მასალის ლოგიკაში შეიმჩნევა თადისებური ფორმის ნიშნები. რეპრიზაში a tempo-დან მასალა მსგავსია ექსპოზიციის (32-ე ტაქტიდან) მუსიკალური მასალისა. SA-ს განვითარება D-dur აკორდით წყდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბარტოკი მეექვსე კვარტეტში პირველად მიმართავს ჟანრულ დასათარებას (Marcia, Burletta), თუმცა ჟანრული ნაწილები აშკარად სცილდებიან ჟანრის საზღვრებს და საერთო მასშტაბით ნაწარმოებში კონტრასტის გამძაფრებას ემსახურებიან — შემოქმედის მეტად ღრმა, შინაგანი განცდები და გროტესკული, დეფორმირებული სახეების სამყარო ერთმანეთს უპირისპირდება. სადღაც ქრება ბარტოკისეული იუმორის თუ გროტესკის სიფაქიზე, მის ნაცვლად გვხვდება უხეში, შემზარავი დაცივნა.

მეორე ნაწილის წინ დაიტაზრი ამჟამად ვიოლონჩლოს პარტიაშია, ხოლო დანარჩენი ხმები მის მიმართ კონტრაპუნქტულად ვითარდებიან. ბგერები dis, fis, a, gis მარშის ამოსავალი წერტილი ხდება. II

ნაწილის ძირითადი თემა, თავის მხრივ, შედგება ორი ელემენტისაგან (1-17 ტ. II 25 ტ.), რომელთაგან მეორე პირველის ექსპრესიული ვარიანტის სახით გვევლინება. ტრიოს (Rubato) განსაკუთრებული კოლორიტი შემოაქვს: ვიოლონჩლოს რაფსოდული მაჟორ-მინორის (C-C) მონაცვლეობა I და II ვიოლინოსთან, გიტარისებური pizzicato ალტთან, კლისანდიები, ტრელები, ვერბუნკოშის სტილს მოგვაგონებს. რეპრიზაში ბარტოკი იყენებს კიდევ ერთ შტრიხს, ფლაჟოლეტის გამომსახველობას, რომელსაც გროტესკის გამძაფრებისათვის მიმართავს.

თუ მეორე ნაწილის წინ მოთავსებული ორხმიანი კონტრაპუნქტის ქსოვილში სივრცობრივ მუსიკას ერთ-ერთი წამყვანი ფუნქცია ენიჭება, მესამე ნაწილის წინ თემა-ეპიგრაფი წმინდა პოლიფონიურ ქსოვილს წარმოადგენს. Burletta კიდევ უფრო აფართოებს საკვარტეტო ტექნიკის სფეროს. აქ კომპოზიტორი პირველად იყენებს მეოთხედ ტონის გამომსახველობას, რომელიც აქცენტირებული ფორმლაგების, au talon-ის, მახვილების, staccato-ს გამომსახველობასთან ერთად, საერთო განწყობილებას უფრო ამძაფრებს. რამდენადაც ჟანრული ნაწილების ემოციური შეფერილობა და, შესატყვისად მათი სტრუქტურებიც მსგავსია, ისინი შესაძლოა ერთმანეთს დაუპირისპიროთ. კომპოზიტორი გამიზნულად აგებს Marcia და Burletta-ს რთული სამნაწილიანი ფორმით. მათი დანიშნულებაა, რაც შეიძლება მძაფრად გამოხატონ კომპოზიტორის გროტესკი, ხოლო შუა ნაწილების (ტრიო) მეშვეობით კი ისინი ერთმანეთს უპირისპირდებიან. II ნაწილის ტრიო ვერბუნკოში უპირისპირდება III ნაწილის, ტრიოს „ტიპურად უნგრულ სტილში“, რომელსაც, თავის მხრივ, I ნაწილის SA-ს მთავარი და დამხმარე თემების თავისუფალი ვარიანტი უდევს საფუძვლად (მთავარი თემა—70 ტ-დან დამხმა-



რე-78 ტ-დან). Burletta-ში კომპოზიტორი ტრიოს თემებს სამჯერ ატარებს (ბოლოს რეპრიზაში), რაც ხაზს უსვამს ამ თემების არსებით მნიშვნელობას და მუსიკალური ქსოვილის შემდგომ განვითარებას განჭვრეტს.

მეექვსე კვარტეტში ბარტოკი კვლავ უბრუნდება წელი ფინალის ტრადიციას. კერძოდ, ეს ფინალი თავისი მნიშვნელობით ძალიან უახლოვდება II კვარტეტის ფინალს. ძირითადი მუსიკალური აზრები სრულყოფილ რეალიზებას სწორედ აქ პოულობენ. განსხვავებით მეორე კვარტეტისაგან, რომელშიც ნაწარმოების ძირითადი მოტივის ლოგიკური განვითარების შედეგი ფინალში გამოვლინდა, მეექვსე კვარტეტში ბარტოკისეული მონოთემატიზმის პრინციპი ხარისხობრივად ახალში გადაიზრდება, თუმცა, როგორც ეს ბოლო კვარტეტებისათვისაა (5,6) დამახასიათებელი, მოტივი კვლავ ტრადიციული თემით იცვლება. მეექვსე კვარტეტში ლაიტაზრს კომპოზიტორი აღარ განიხილავს, როგორც მრავალფეროვანი ტრანსფორმაციების საწყისს. მასში, ისევე როგორც მეორე კვარტეტის ფინალში, გამოუსავლობის ემოციური კოდია ფიქსირებული და ვრწმუნდებით, რომ მუსიკალური ქსოვილის განვითარება ამ მუსიკალური აზრის თანდათანობით დამკვიდრებას ემსახურება. ფინალი წარმოადგენს ნაწარმოების ეპილოგს. იგი საესეებით შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც თაღისებური, რეპრიზული ფორმა პირველი ნაწილისათვის, ფაქტიურად აქ ახალი მასალა აღარ გვხვდება, უბრალოდ ადგილი აქვს თემატური მასალის „გადაჯგუფებას“. უფრო ზუსტად ფინალის შუა ეპიზოდში მთავარი და დამხმარე თემა (I ნაწილიდან) დაქვემდებარებულ როლში გვევლინებიან, ხოლო ეპიგრაფს დომინირებული უფლებები აქვს. გაიხსენოთ ისიც, რომ I ნაწილის დასკვნითი პარტია ეპიგრაფის საწყისი ინტონაციიდან ამოიზარდა. წინა ნაწილებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც ლაიტაზრის ბგერითი სივ-

რცე მაღალიდან დაბალი რეგისტრისკენ ვითარდებოდა, მეოთხე ნაწილში კომპოზიტორი მაქსიმალურად ცდილობს შეინარჩუნოს მაღალი რეგისტრი, თუმცა ქორალი (40 ტ.) კვლავ დაღმავალი მიმართულებით ვითარდება. ფინალის შუა მონაკვეთში, I ნაწილის თემების რემინისცენციასთან დაკავშირებით, წამოიჭრება უნებლიე ანალოგია II კვარტეტის I ნაწილის დასასრულთან, რომელიც „რომანტიკული იდეალის“ გაუნჩარებას გადმოსცემს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფინალის მუსიკალური შეფერილობა: „გრაფიკულ“ პლანშია გადაწყვეტილი. კომპოზიტორი აქ პირველად იყენებს senza colore-ს გამომსახველობას, რომელიც sul tasto-ს და sul ponticello-სთან ერთად ზუსტად გადმოსცემს სეუდის გრძნობის ამ მეტად კეთილშობილურ, თავშეკავებულ, ბარტოკისეულ განცდას. რეპრიზაში (tempo I) ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზები ერთმანეთს კვეთენ. ნაწარმოები სრულდება ისე, როგორც დაიწყო: კვლავ ეპიგრაფის ფრაგმენტი (80 ტ.), ალტის სოლო იგივე ბგერითი სიმაღლით Gis-დან და კვარტეტი D-ზე ბოლოვდება“... მეექვსე კვარტეტის ნაღვლიანი დასასრული მოწმობს, რომ სამშობლოში ყოფნის ბოლო წლებში ბარტოკი შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდა, ცხოვრობდა რა შინ, სამშობლოსთან განშორების სვედით იყო შეპყრობილი“¹⁴.

ამგვარად, მეექვსე კვარტეტი — ბარტოკის საკვარტეტო სტილის შერბილების უკიდურესი წერტილი, უნდა განვიხილოთ როგორც ადრეული, ისე შემდგომი შემოქმედებითი პერიოდის მხატვრული მიღწევების სინთეზი. ნაწარმოების მხატვრული იდეა, სევდის გრძნობა, სუბიექტური მეს გამოხატულება ნაწარმოების ფორმის თავისებურებას განსაზღვრავს. მეექვსე კვარტეტის ოთხნაწილიანი ფორმა წარმოადგენს თაღისებური ფორმის განვითარების უკიდურეს წერტილს, რომელშიც თაღი-



სებური კავშირები ძირითადი ლაიტაზრის mesto-ს თანდათანობითი დამკვიდრებით იქმნება. ამ შემთხვევაში mesto სტატიკური ეპიზოდების იმპულსის როლში გვევლინება და, ამგვარად, კვლავ ძალაში რჩება დინამიკისა და სტატიკის კონტრასტის ფორმაშემქნელი პრინციპი. VI კვარტეტში მონოთემატიზმის პრინციპის ტრადიციული თანმიმდევრული გამოყენება სრულ უფლებას გვაძლევს ნაწარმოები, ერთნაწილიანი ფორმის სახით განვიხილოთ, როგორც ხელოვანის კვლავ შინაგან ემიგრაციაში დაბრუნების სიმბოლო. მონათმეტიზმის პრინციპის ამგვარი თანმიმდევრული გამოყენებით (მხოლოდ საწყისი აზრი ექვემდებარება არა ჟანრულ მეტამორფოზას, არამედ ტემბრულ და კონტრაპუნქტულ განვითარებას განიცდის) და, ფორმის თვალსაზრისით, მეექვსე და პირველ კვარტეტებს შორის თაღისებური განვითარების ლოგიკა შეიმჩნევა. მეექვსე კვარტეტს ძირითადი ლაიტაზრის გამოუსავლობის ემოციური კოდი II კვარტეტთან აახლოებს. აღნიშნულში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ფინალი (მეორე კვარტეტის ნელი ფინალის ტრადიციის გაგრძელება), როცა კომპოზიტორი საბოლოოდ ეთხოვება რომანტიკულ იდეალს. ამასთან, შეხების წერტილები, რომლებიც მეექვსე კვარტეტის თემა-ეპიგრაფსა და „მუსიკის“ ძირითად აზრს შორის (ქრომატული ვარიანტი) გამოიკვეთა, საშუალებას გვაძლევს აღნიშნული თხზულებები მეოთხე კვარტეტს დაუკავშიროთ („მუსიკის“ დიატონიზაციის იდეა, თავის მხრივ, უშუალოდ მეოთხე კვარტეტიდან მომდინარეობს). რაც შეეხება მეექვსე კვარტეტსა და მეხუთეს შორის დამოკიდებულებას (როგორც უკვე აღინიშნა), მეხუთეში ტონალური აზროვნებისაკენ შემობრუნების ტენდენცია მეექვსეში ტონალობის დამკვიდრებით (D-dur) სრულდება, რაც ბუნებრივია, კონსტრუქციული ინტერვალის უარყოფას იწვევს. მუსიკალურ ქსოვილში ადრეული მუსიკალური აზრებისადმი დაბრუ-

ნების პრინციპით, მეექვსე კვარტეტის III, IV და V კვარტეტებს უახლოვდება. საკვარტეტო ტექნიკის სფეროში მეექვსე კვარტეტი რადიკალურად ახალ სიტყვას ამბობს. კომპოზიტორმა პირველად აქ, ჟანრულ ნაწილში გროტესკის გამძაფრებისათვის მიმართა მეოთხედი ტონის გამომსახველობას და, ამ მხრივ, აღნიშნული თხზულება მთლიანად მომავლისაკენ არის მიმართული. დაბოლოს, ბარტოკის კვარტეტების ანალიზის საფუძველზე შევეცადოთ გამოვიტანოთ ზოგიერთი დასკვნა. საკვარტეტო ჟანრს ცენტრალური ადგილი უკავია ბარტოკის შემოქმედებაში და თითოეული კვარტეტი უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც კომპოზიტორის მუსიკალური სტილის ევოლუციის გარკვეული ეტაპი კრისტალიზებული სახით. პირველი კვარტეტი ბარტოკის ადრეული პერიოდის რომანტიკულ ტენდენციებს განაზოგადებს. აქ უკვე ვლინდება კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების თავისებური, ინდივიდუალური ნიშანთვისებები, რომელთა განვითარება შემდგომ კვარტეტებში შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის ადექვატურად, რადიკალურ შედეგებს იწვევს და, ამასთან, XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში ახალი ტიპის აზროვნების დამკვიდრების საფუძველი ხდება. ეს არის ნოვატორული დამოკიდებულება ფორმისადმი, მუსიკალური სივრცის სონორისტული პოზიციებიდან განხილვა, ტრადიციული გამომსახველობითი ხერხების ახლებური გააზრება. მუსიკალური სტილის ევოლუცია, რომელიც პირველი კვარტეტიდან დაიწყო, თავისებურ გამოხატულებას პოულობს შემდგომ საკვარტეტო თხზულებებში. განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება ბარტოკის, როგორც XX საუკუნის რომანტიკოსი-ხელოვანის მიერ სამყაროს გაორებული ხედვა მეორე კვარტეტში, როცა „რღვეული სოფელი“ — ხსნის ერთადერთი საშუალება მისთვის პირველსაწყის აზრს კარგავს. იგი უარს



ამბობს მასზე და მთლიანად შინაგან სამყაროში ღრმავდება. ბარტოკი ყოველი ახალი კვარტეტის შექმნით სულ უფრო და უფრო აფართოებს საკვარტეტო მუსიკის სფეროს. მეორე კვარტეტში კომპოზიტორის განსაკუთრებულ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს რიტმული და სონორისტული საწყისის ფორმის შემქნელი პოზიციებიდან განხილვა, როგორც რომანტიკული მრწამსის სრული დეფორმაციის ლოგიკური შედეგი; მუსიკალური ქსოვილის დინამიკური განვითარების ნაცვლად, კონცენტრულ-თაღისებურ ფორმაში წარმოდგენილი სტატიკური მუსიკალური სივრცე-შინაგანი ემიგრაციის სიმბოლო. რომანტიკული იდეალის გაუჩინარების პარალელურად მუსიკალური სტილის თანდათანობითი გართულება (დაწყებული II კვარტეტის ფინალიდან) მაქსიმალურ გამოხატულებას პოულობს მესამე კვარტეტში. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ XX საუკუნის სხვა მუსიკოს-ხელოვანთაგან განსხვავებით (მაგ. „ვენის ახალი სკოლა“), რომელთა შემოქმედებაში რომანტიზმის უარყოფას სუბიექტური „მეს“ უგულვებელყოფაზე დამყარებული აბსტრაქტული, სერიული აზროვნების დამკვიდრება მოჰყვა, ბარტოკისათვის რომანტიკული იდეალის მსხვერვა გულისხმობს ხელოვანის სუბიექტური მეს მაქსიმალურ გამაფრებას, მის ფოკუსში მოქცევას, რაც, შესაბამისად, აირეკლა მესამე კვარტეტის მუსიკაში. ამ ნაწარმოებში კონსტრუქციული საწყისის გამძლავრება, სონორისტული აზროვნების, ასევე მუსიკალური აბსტრაქციის მეტად საინტერესო გამოვლინება — „დიფუზიის ეფექტი“ (ბუნებრივი ხმოვანებების ანარეკლი მუსიკალურ ბგერებში), თაღისებური ფორმა ცენტრის გარეშე, დეფორმირებულ პრიზმაში გარდატეხილი ჟანრული სამყაროს ჩვენების მიზნით რიტმული საწყისის გამძლავრება, ერთი სიტყვით, მთელი გამოხასხველობითი ხერხების კონსტრუქციულ მიზნებთან

დაკვემდებარება, ბარტოკის მუსიკალურ აზროვნებაში ძირეული ცვლილებების შესახებ მიგვიითობს. ამ მხრივ, მეორე (ნაწილობრივ) და მესამე კვარტეტი რამდენადმე ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებს, როგორც მომდევნო IV კვარტეტი გვარწმუნებს — კომპოზიტორს, შემოქმედებითი სტილის სპირალისებური განვითარების ახალ ხვეულზე, რომანტიკული იდეალისადმი რწმენა უბრუნდება. IV კვარტეტის დიატონიზაციის იდეა „ღამის მუსიკაში“ ბუნებრივ ხმოვანებებში არეკლილი მარადიული ჭეშმარიტების წვდომის გზით შინაგანი ემიგრაციიდან თავის დაღწევის შესაძლებლობას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით კვარტეტის ფინალს, რომელშიც „ღამის მუსიკა“ უდავოდ უპირისპირდება მეორე კვარტეტის ფინალს რომელშიც „ღამის მუსიკა“ შინაგანი ემიგრაციის სიმბოლოდ მოგვევლინა. მეოთხე კვარტეტში ბარტოკის მხატვრული ოსტატობა ვირტუოზულ დონეს აღწევს. მხოლოდ ამგვარი ოსტატობის მეშვეობით იყო შესაძლებელი ნაწარმოების მუსიკალური იდეიდან მომდინარე სტილისტური ცვლილებების ჩვენება. კომპოზიტორი არატრადიციული ხერხებით აგებს კვარტეტის კონცენტრულ-თაღისებურ ფორმას, რომელიც ამ შემთხვევაში მუსიკალურ ქსოვილში დინამიკური, სონორისტული და სტატიკური მუსიკალური სფეროების მონაცვლეობით იქმნება. ზემოაღნიშნული შემდგომ განვითარებას V და VI კვარტეტების სახით პოულობს. უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორის მუსიკალური სტილის ევოლუციის პროცესში II და IV კვარტეტებს შორის წარმოიქმნება თაღისებური კავშირი, რომლის ცენტრის როლში, როგორც სტილის გართულების უკიდურესი წერტილი, III კვარტეტი უნდა წარმოვიდგინოთ.

სტილის შერბილების ტენდენცია, რომელმაც ჯერ კიდევ მეოთხე კვარტეტში იჩინა თავი, შემდგომ, V და VI კვარტეტებში საკმაოდ მძლავრი ხდება. აღნიშნული მეტყველებს იმის შესახებ,

რომ ბარტოკი კვლავ ადრეული შემოქმედებითი პერიოდის რომანტიკულ იდეალებს უზრუნველბა. მეხუთე კვარტეტის მუსიკალური ქსოვილის განვითარებაში ბარტოკისათვის ნიშანდობლივი ლაკონიზმი, ეკონომიურობა თემის ტრადიციული უფლებების აღდგენით იცვლება. კონსტრუქციული ინტერვალი, როგორც სტრუქტურული ელემენტი, ამჟამად მეორეხარისხოვან როლში გვევლინება. (ხოლო მეექვსე კვარტეტში უარყოფილია). მუსიკალური მასალის განვითარებაში წინა პლანზე იწევს დინამიკური და სტატიკური ენერგეტიკის მონაცვლეობაზე დამყარებული მუსიკალური დრამატურგია. ამგვარ ლოგიკაზე აგებული ხუთნაწილიანი სტრუქტურა მიგვანიშნებს კომპოზიტორის მისწრაფებაზე გარეგნული წონასწორობისაკენ, რამდენადაც პიროვნებისა და საზოგადოების ქარმონიული თანაარსებობის მარადიული პრობლემა გადაუჭრელია. ამგვარად, IV და V კვარტეტებში წარმოდგენილი ერთი და იგივე მხატვრული პრობლემა, სტრუქტურული მსგავსება მათ შორის თაღისებურ კავშირს წარმოქმნის.

მეექვსე კვარტეტით სრულდება ბარტოკის საკვარტეტო სტილის ევოლუცია. ნაწარმოებში უკიდურესად სუბიექტურ პლანში წარმოდგენილი მხატვრული იდეა-სივდის გრძნობა მეტყველებს, რომ ბარტოკისათვის სამშობლოსთან გამოთხოვება ნიშნავდა ყოველივე დასასრულს. მეექვსე კვარტეტში ჟანრული ნაწილების შემოყვანა, ვერბუნკოშის სტილის აღორძინება უდავოდ, ადრეული რომანტიკული იდეალებისადმი ნოსტალგიით არის გამოწვეული. ბოლო კვარტეტი, ერთი მხრივ, აჯამებს ბარტოკის შემოქმედებით მიღწევებს და, მეორე მხრივ, სპირაღისებური განვითარების კიდევ ერთ ახალ ხვეულზე, რომანტიკულ ტრადიციებს უბრუნდება. ამის ნათელი მაგალითია ნაწარმოების ფორმა — ოთხნაწილიანი სტრუქტურა, სტატიკური და დინამიკური ეპიზოდების მონაცვლეობით, რის

შედგადაც იქმნება მეტად უჩვეულთ ერთნაწილიანი ფორმა. VI კვარტეტი, მუსიკალური მასალის განვითარების ლოგიკაში მონოთემატიზმის პრინციპის თანმიმდევრული გამოყენებით, პირდაპირ უკავშირდება პირველ კვარტეტს და: ამასთან ერთად, თაღისებური ფორმის განვითარების უკიდურესი წერტილის სახით გვევლინება. ამგვარად იკვრება ბარტოკის საკვარტეტო სტილის ევოლუციის პროცესი.

ბარტოკი ახალი ტიპის მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია. იგი, დებიუსთან ერთად, მეოცე საუკუნის მუსიკისაგან განუყოფელ სონორისტულ აზროვნებას უყრის საფუძველს, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ფერიხადმი უფრო შონბერგის „ტემბრულ-მელიდიასთან“ („Klangfarbenmelo die“) ამჟღავნებს საიხლოვეს, რამდენადაც ბარტოკისათვის ფერი ფსიქოლოგიური დატვირთვის მატარებელია. ბარტოკი, როგორც უმდიდრესი სმენითი ფანტაზიის მქონე ხელოვანი, შეუძლებელია საკვარტეტო ტექნიკის ტრადიციული ხერხებით დაკმაყოფილებულიყო. იგი ტრადიციულ საკვარტეტო შტრიხებს ახალი შინაარსით ტვირთავს და გამუდმებით ეძებს ახალს საკვარტეტო გამომსახველობის სფეროში. ეს ყოველივე უსაზღვროდ აფართოებს ფერთა გამას და კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნებისაგან განუყოფელი ფერადოვანი საწყისის გამოხატულებად გვევლინება. ბარტოკი ასევე ახლებური პოზიციებიდან განიხილავს რიტმულ საწყისს. პირველყოფილი, დაჟინებული რიტმული „მოტორიკა“, რითაც ასე გამოირჩევა ბარტოკისეული ჟანრულ ნაწილები, უნერული ფოლკლორიდან იღებს სათავეს. კომპოზიტორს სწამდა, რომ ბუნების წიაღიდან წამოსული რიტმი უდავოდ შეიცავდა სასიცოცხლო, განმანახლებელ სტიმულებს, რომელიც ბარტოკის თხზულებებში დინამიკური ენერგეტიკის სახით გვხვდება. ბარტოკის მუსიკისაგან ასევე განუყოფელია სტატიკური ენერგეტიკა, როგორც კომ-



პოზიტივის სონორისტული აზროვნების თავისებური გამოვლინება. „ლამის ბუნების“ ხმოვანებების გადმოცემა ტემბრული სტატიკის მეშვეობით XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში „სიჩუბის“ კატეგორიის დამკვიდრებით მუსიკალური სივრცის ახლებური წაკითხვით აიხსნება. სონორისტული პოზიციებიდან უნდა განვიხილოთ ბარტოკის ინტერესი სერიული ტექნიკისადმი, რომელსაც მისთვის, შესაძლოა უფრო მუსიკალური-სივრცის გაფართოების ექსპერიმენტის მნიშვნელობა ჰქონდა. ბარტოკი, თავის მხრივ, მუსიკალურ სივრცეს ხმაურის ეფექტების შემოტანით აფართოებს („დიფუზიის ეფექტი“, „ლამის მუსიკაში“ გადმოცემული ბუნებრივი ხმოვანებების იმიტაცია) და ამ თვალსაზრისით, საფუძველს უყრის კონკრეტულ მუსიკას, რომელიც განუყოფელია XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალური ხელოვნებისაგან. აქვე უნდა ითქვას, რომ ბარტოკის მიერ შექმნილი კვარტეტში გამოყენებული მეოთხედი ტონის გამომსახველობა II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში აქტიურ გამოყენებას პოულობს და ახლ პერსპექტივებს ხსნის მუსიკალურ ხელოვნებაში.

ბარტოკის კვარტეტების მნიშვნელობა XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში განუსაზღვრელია. ბარტოკმა შეძლო რომანტიზმის ეპოქაში თითქმის სრულიად მივიწყებული ჟანრი აედორინებინა და, უფრო მეტად, უსაზღვრო შემოქმედებითი პოტენცია სრულყოფილად გაეხსნა საკვარტეტო ტექნიკის სფეროში. მართალია, XX საუკუნეში კამერული ჟანრისადმი კომპოზიტორთა ყურადღება განსაკუთრებით იზრდება, მათთვის კამერული მუსიკის სფერო უმეტესწილად შემოქმედებითი ექსპერიმენტის მნიშვნელობას ინარჩუნებს, როცა ბარტოკთან, პირიქით, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური აზრების გადმოცემას ემსახურებოდა. წარსულის ტრადიციებთან დაკავშირე-

ბით, ბარტოკის საკვარტეტო თხზულებები უდავოდ ბეთჰოვენისა და ბრამსის კვარტეტების დირსეულ მემკვიდრედ გვევლინება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ბარტოკისათვის განსაკუთრებით მახლობელი აღმოჩნდა ბეთჰოვენი, რამდენადაც მხატვრული ფანტაზიის განუსაზღვრელი შესაძლებლობებითა და გაბედულებით ფორმის სფეროში, მხოლოდ მას შეიძლება შევადაროთ. რაც შეეხება ბარტოკის თანამედროვეებს, მისი კვარტეტების გვერდით მხოლოდ რამდენიმე ნაწარმოებს თუ დავასახელებთ. მათ რიცხვში — ბერგის „ლირიკულ სუიტას“ შონბერგის კვარტეტებსა და ჰინდემიტის მესამე კვარტეტს, რომელთაც ასევე დიდი წვლილი შეიტანეს XX საუკუნის საკვარტეტო ჟანრის განვითარებაში.

შენიშვნები:

1. Н. Уйфалуши. Бела Барток изд. «Корвина». Будапешт, 1971. стр. 67.
2. მართალია, XX საუკუნის დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორები: შონბერგი, ვებერნი, ჰინდემიტი და სხვები ჰმნიშვნენ სიმეზიან კვარტეტებს, მათ შემოქმედებაში კვარტეტს ცენტრალური ადგილი არ უკავია და, შესატყვისად, საკვარტეტო ჟანრში მათი მუსიკალური სტილის ევოლუცია არაა წარმოდგენილი.
3. ი. უიფალუში. იქვე, გვ. 72.
4. ი. უიფალუში. იქვე, გვ. 79.
5. об. М. Gorczycka. Neue Merkmale der Klangtechnik in Bartoks streichquartetten. St. Musicologica. V. Budapest, 1963.
6. ი. უიფალუში. იქვე, გვ. 215.
7. Э. Денисов. Предисловия к I и II томам Квартетов. «Музыка». 1965, 1966, II т. стр. 5.
8. Е. Чигарева. Ладогармоническая система в 4-м квартете Бела бартока и ее формообразующие функции. сб. Теоретические проблемы музыки XX века. вып. 2. М., 1978, стр. 69 — 109.
9. об. Traimer, Roswitha: Bela Bartoks Kompositionstechnik dargestellt an seinem sechs streichquartetten. Regensburg 1956, Gustav Bosse.
10. Matyas Seiber. Die Streichquartette von Bela Bartok. London, 1945. s. 20.
11. ი. უიფალუში. იქვე, გვ. 329.

სამყაროსთან ფილნაყარი შექსპირი

პიტერ ბრუკი

ამას წინათ ერთი წიგნი ჩამივარდა ხელთ. ავტორი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ შექსპირი შექსპირი კი არ იყო, არამედ ვიღაც სულ სხვა ვინმე. ერთხელ, რუსეთში ყოფნისას, ერთი ტაჯიკი შემეკითხა, ნუთუ არ გჯერათ, რომ შექსპირი ახლო აღმოსავლეთიდან იყო, ხომ აშკარაა — მისი გვარი ორი სპარსული სიტყვის — შეიხისა და პირის (პატივდებული ბრძენი) — ნაერთიაო.

ასე მივუგე: თუ თქვენს ლოგიკას გავყვებით, მაშინ ჩეხოვი უეჭველად ჩეხი ყოფილა-მეთქი. ძალზე გულნატკენი ტაჯიკი განმშორდა.

ბოლოსდაბოლოს, თუ სერიოზულად ვილაპარაკებთ, ნუთუ ესოდენ მნიშვნელოვანია იმის ცოდნა თუ ვინ იყო შექსპირი? ჩემის აზრით შექსპირის უნიკალობა სწორედ ისაა, რომ თავის თავი არასოდეს წინა პლანზე არ დაუყენებია. არიან ავტორები, რომლებიც მოითხოვენ საკუთარი „მე“-ს სრულ დამალვას. შექსპირმა მთელ თავის ხელოვნებას მოუხმო, რათა პირადი ნაკლოვანებანი, პირადი მოსაზრებანი, ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ „ავტორის სამყაროს“ ვუწოდებთ, ჩვენი თვალისათვის უხილავი გაეხადა. ამის სანაცვლოდ მან შესძლო შეექმნა სხვა სამყარო, თავისი

პირადი სამყაროსაგან განსხვავებული; შექმნა სამყარო თითქოს დაწურული, რეალურობის „მინარევებისაგან“ განწმენდილი; პარალელური სამყარო, სადაც ყოველ ელემენტს თავისი, მხოლოდ მისთვის ორგანულად კუთვნილი ადგილი უპირატეს, სამყარო რომელიც თავისუფალია ავტორის ყოველნაირი ჩარევისაგან. შექსპირის გენია სწორედ ისაა, რომ მას შეუძლია შექმნას ცხოვრება, რომელსაც ვერ ჩაატევ ვერცერთ, თვით ყველაზე საინტერესო, კონცეფციასი.

თავისი შინაგანი სამყარო მან დაგვიტოვა სიტყვების გრძელ ჯაჭვში, და თუმც ამ სიტყვებს დროის ელფერი დაჰკრავთ, ისინი დაკავშირებულნი არიან ისტორიულ და კულტურულ კონტექსტთან. ქეშმარიტი ფასი დაწერილისა ღრმად, სიტყვათა დონის ქვეშაა მოქცეული; იქაა, სადაც უკვე აღარავითარი ფორმა აღარაა, სადაც არაფერია გარდა მარადიული პოტენციური ძალის რხევისა.

აი, ამ უბრალო და იდუმალი მიზეზის გამო შექსპირთან ყოველი შეხება ახალ-ახალ ფორმებს წარმოშობს. არავითარი „შექსპირული სტილი“ სინამდვილეში არ არსებობს. ყოველი სპექტაკლი ეს არის ახალი სახე, რომელიც



ამ დარბაზში, მსახიობთა ამ ჯგუფში, დროის ამ მომენტში დაიბადა. შექსპირის დადგმის ყოველი ცდა უკვე არის პიესის ხელახალი აღმოჩენის შესაძლებლობა, მაგრამ არ არსებობს იმგვარი აღმოჩენა, რომელიც თავის აზრს მარადიულად შეინარჩუნებდეს. შექსპირი უხილავი და ამოუწურავია. მაგრამ თუკი ფრანგი, ჩინელი ან ინდუსი, ინტელექტუალი თუ ლოთი, ერთის სიტყვით, თუ ყველა პოულობს შექსპირის პიესებში თავის სამყაროს, თავის რეალობას, გვაძლევს კი ეს იმის უფლებას, რომ როგორც მოგვეპირიანება ისე მოვექცეთ შექსპირს და გავთავისუფლოთ ყოველგვარი შეზღუდვებისაგან? ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ „შექსპირის იდუმალი სტილი“ ყველაფრის უფლებას გვაძლევს. უნდა გრძნობდეს თუ არა შექსპირის დამდგმელი რეჟისორი გარკვეულ პასუხისმგებლობას, და როგორ?

როცა ის იყო ვიწყებდი მუშაობას სტრატფორდში, უფროსი თაობის რეჟისორების თვალსაზრისი ზედმიწევნით ნათელი იყო: შექსპირის დადგმა უკვე ნიშნავს, რომ ვენდობით მის ტექსტს და როცა ჩვენ ვცდილობთ ჩვენი სპექტაკლის დადგმას ადრე დადგმულთა მსგავსებით, გულწრფელად გვწამს, რომ პიესა თავისთავად ალაპარაკდება, თუკი, რასაკვირველია, ვიღაც და რაღაც ხელს არ შეუშლის დადგმას. დღეს მე მხოლოდ ერთი რამის თქმა შემიძლია დანაშაულებით: მათ სპექტაკლებში იყო ყველაფერი, გარდა ერთადერთი ღირებულისა — სიცოცხლე, ცხოვრება.

შეიძლება, რასაკვირველია, შემეპასუხონ, რომ უკანასკნელი სიტყვა ყოველთვის ავტორს ეკუთვნის, მაგრამ გვაიწყებდა, რომ ტექსტი თავისთავად — მუნჯია. იგი რომ ავამეტყველოთ, უნდა შევექმნათ ტექსტთან ურთიერთობის განსაკუთრებული მექანიზმი, რათა საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენამდე მოღწეულმა ამ ტექსტმა შესძრას ჩვენი დღევანდელი გრძნობები, უნდა შეიქმნას ცოცხალი ბადე, ნერვიული სისტემის მსგავსი. სტრატფორდის ძველი სკოლა ჩვე-

ნი აღვიძებდა ყველაფრის დანგრევის შაბლონების დაღწევის სურვილს.

ეს გამოფხიზლების დრო იყო. ნახვამდის დახატული დეკორაციებო, შუასაუკუნეების ფარდავ, მძიმე სამკაულებო, ეპოქის მუსიკავ. ამის სანაცვლოდ ჩვენს ჰამლეტს ვისკით სავსე ჭიქა ეჭირა, კორიოლანს — ფაშისტების ფორმა ეცვა, პოლონიუსი წოწოლა ცილინდრს იხურავდა, გონწართმეული რომეო და ჯულიეტა კი იატაკზე იგრიხებოდნენ. ყველა სიახლეს — მიუზიკლ-პოლის, დამის კლუბების, კინემატოგრაფის ესთეტიკას — მიესალმებოდნენ. პიესებიდან ჩვენ მტვერი გამოვებრტყეთ. სპექტაკლები ხალხს აღნთებდა და ყველაზე სასწაულებრივ გამოხდომებს კი იმით ვამართლებდით, რომ წიგნში პიესა ხელუხლებელი რჩებოდა.

მე ვფიქრობ, რომ ეს თავდაპირველი სულისკვეთება ჯანსაღი და ბუნებრივი იყო. ახალი რაკურსის პოვნის, პიესის ახლებურად წაკითხვის სურვილი ბუნებრივი იყო. შემდეგ ეს სიახლეები წავიდნენ. როცა გმირი, კლასიკურ პიესაში, პირველად გამოვა შიშველი — ეს უკვე მოვლენაა. მეორე სეზონში ამის გამეორება — უკვე გაცვეთილი შტამპია. განა ყოველთვის არის კი საჭირო ორიგინალური გადაწყვეტის ძიება? განა ყველანაირი სიახლე უკვე იმით არის გამართლებული, რომ მაყურებელს ჩათვლემის საშუალებას არ აძლევს? ამ კითხვებზე პასუხი არ მოგვეძიება.

თანდათანობით შექსპირის პიესები თანამედროვე რეალურობის ასახვად იქცნენ. ჩვენი საფიქრალი — პოლიტიკა, პომოეტქუსალიზმი, ძალადობა, ფაშიზმი, კოლონიალიზმი, ფსიქოანალიზი — განაპირობებდნენ ჩვენს რეჟისორულ ტრაქტოვებსა და „ახალ ფორმებს“. ზოგჯერ ეს იწვევდა შოკს, ხანდახან კი საინტერესო სახეებს წარმოქმნიდა. დღეს კი „თანამედროვე ელერადობის“ პოვნის ცდები უფრო და უფრო ავტომატური ხდება და საბოლოო ჯამში, წარმოქმნის ახალ შტამებსა და სტრუქტურებს. პრობლემა ისი-



ცა, რომ უკვე აღარ არის „ტრადიცია“, რომლის მიყოლაც შეიძლებოდა.

ვკითხოთ ჩვენს თავს: რატომ და რა მიზნით ვქმნით სპექტაკლებს? ჩემთვის, მაგალითად, თეატრი ყოველთვის იყო ყოველდღიურობიდან განდგომის ცდები. თეატრი ჩვენი დროის მდინარებას კი არ უნდა მიჰყვებოდეს, არამედ, პირიქით, თვით უნდა სთავაზობდეს სხვა რამეს, საპირისპიროს.

როცა ვიქტორიანელთა მეტისმეტი წესიერება, ფარისევლობაში გადაზრდილი, ახშობდა და სულს უხუთავდა ელიზაბეთის ეპოქის პიესების ტლანქ პირდაპირობას და ძალმოსილებას, აუცილებელი იყო ხაზგასმულიყო მათი საყოველთაო სისადავე და ცხოვრებისეულობა. დღევანდელი კრიზისი სრულიადაც არ უკავშირდება იმას, რომ აღამიანმა უარი სთქვა იმაზე, რომ თავის თავში მხეცი დაინახოს. დღეს ჭეშმარიტი ტრაგედიაა ჩვენი ემოციების გაღატაკება — მატერიალიზმი შესაძლოა სასარგებლო იყოს ბაზრისათვის, მაგრამ არა გრძნობებისათვის, რომლებიც დროთა მანძილზე უფრო მეტად უხეშდებიან. შექსპირი დღეს შეიძლება იმ წყაროდ იქცეს, რომელიც ჩვენი სინამდვილის საპირისპიროდ, გვაძლევს გადაამიანებულ სახეებს, განწმენდილთ იმ ჭუჭყისა და უხამსობისაგან, რომელსაც ასე შევეჩვიეთ. ასე რომ, რასაკვირველია, რეჟისორის პასუხისმგებლობა არსებობს. შექსპირის დადგმისას აუცილებელი არ არის სულ წარმტაცი ფორმები ვეძებოთ, მაგრამ აუცილებელია მივცეთ ამ ფორმებს, პიესის შინაგან ბუნებასთან შესაბამისად, თვითწარმოშობის შესაძლებლობა. ყოველივე ამას იმ აზრამდე მივყავარ, რომ არსებობს ისეთი რამ, რასაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „დაფარული პიესა“. ჩვეულებრივი პიესის გვერდით, რომლის წიგნში წაკითხვა ყველას ძალუძს, არსებობს კიდევ „სხვა“ პიესა, რომელიც დაფარულია და არ არის მოქმედი გარკვეულ ფორმაში, მაგრამ რომლის არსებობა ყოველთვის საგრძნობია. ამ იდუმალი ზონის წედომა და

მასში შედღწევა რეჟისორს მხოლოდ მსახიობის — ამ იშვიათი, ბასრი და მგრძნობიარე ინსტრუმენტის — მეოხებით ძალუძს. ყოველდღიურ მუშაობაში ყურადღებით მივადევნებთ თვალს უხილავ დინებას, რომელიც ყოველ ფრაზაშია და ყოველ მოქმედებაშია ნაგულისხმევი. თუ ვეცდებით, რომ არ დაეკარგოთ, არ გავთლოთ არცერთი, თვით ყველაზე უმნიშვნელო დეტალი თუ ნიშანი, თუ პაიპარად არ მოვისვრით ყველაფერს, მაშინ, უდიდესი მოთმინების ფასად, მოულოდნელი ფორმები აღმოცენდებიან.

ყველაფერი უნდა ავწონ-დავწონოთ, შევამოწმოთ, ზოგ რამეზე კი უარი ვთქვათ. რთული როდია აღმოჩენა იმ ფორმებისა, რომლებიც უმაღლეს იმოქმედებენ დღევანდელ აუდიტორიაზე. მაგრამ საჭიროა ხანგრძლივი, მოწამეობრივი შრომა, ვიდრე ეს ფორმები სახეს იცვლიან და აივსებიან „ფარული პიესის“ სულისცვეთებით. და თუ ბედი გავვიღებებს — ბედი კი აუცილებელი რამაა ნებისმიერ თეატრალურ ექსპერიმენტებში — მაშინ ჩვენ (ვინც არ უნდა იყოს სინამდვილეში შექსპირი) ვიგრძნობთ ჩვენს სიახლოვეს მასთან და, შესაძლოა, იმის შთაბეჭდილებაც კი გავვიჩნდეს, რომ ჩვენ მას ვიცნობთ.

მარადიული პიესიდან ბილიკს მივყავართ „ფარულ პიესამდე“, სადაც მწერალს უკვე აღარ აქვს საკუთარი სახელი, მას არ სჭირდება ეს სახელი. იგი არსებობს!

„ხელოვნება, როგორც გადაადგილება საშუალება“

მედი პროტოვსკი

1.

...რა იყო თეატრალური დასების შექმნამდე? ევროპაში, განსაკუთრებით ცენტრალურსა და აღმოსავლეთ ევროპაში, მეცხრამეტე საუკუნეში დასებს მსახიობთა ოჯახები შეადგენდნენ. ასეთ ოჯახში მამა და დედა შეიძლება ყოფილიყვნენ მსახიობები, მოხუცი ბიძა კი — რეჟისორი. თუნდაც ამ რეჟისორის როლი იმით ყოფილიყო შემოსაზღვრული, რომ ეთქვა: „აი, ამ კარებიდან შემოდით და ამ სკამზე დაჯექით“. შვილიშვილიც მსახიობად იზრდებოდა და თუ დაოჯახდებოდა, მისი ცოლიც მსახიობი ხდებოდა. მერე ვინმე მეგობარიც გამოჩნდებოდა და ამ მსახიობურ ოჯახს უერთდებოდა.

დიდი-დიდი ხუთ დღეს თუ ირეპეტიციებდნენ. იმდროინდელ მსახიობებს არაჩვეულებრივი მეხსიერება ჰქონდათ, ძალზე მალე სწავლობდნენ ტექსტს და რამდენიმე დღის შემდეგ ზეპირადაც იცოდნენ. თუმცა, ხანდახან კი იბნეოდნენ ხოლმე, რამაც სუფილორის საჭიროება წარმოშვა.

მე ვფიქრობ, რომ ამ ხალხის ნამეშვიარი მთლად ცუდი არ უნდა ყოფილიყო... მათ იცოდნენ თუ როგორ დრამატული სიტუაცია წარმოიქმნებო-

და და იცოდნენ ისიც, რომ უნდა ეპოვნათ საშუალება სცენაზე ცოცხლად წარმოდგენისათვის. ვფიქრობ: რასაც ისინი აკეთებდნენ გაცილებით უკეთესია ვიდრე ის, რომ ოთხი-ხუთი კვირის მანძილზე ირეპეტიციო, ვინაიდან ეს ოთხი-ხუთი კვირა ძალზე მცირეა იმისათვის, რომ მოამზადო ნამდვილი სათამაშო პარტიტურა და ძალზე ბევრია იმისათვის, რომ ჩასწვდე ცხოვრებას მხოლოდ და მხოლოდ იმპროვიზაციის მეშვეობით.

რამდენი დროა საჭირო რეპეტიციისათვის?

კ. სტანისლავსკის რეპეტიციები ხანდახან მთელ წელიწადსაც კი გრძელდებოდა, იქამდეც მივიდა, რომ ერთ პიესაზე სამი წლის მანძილზე მუშაობდა. ბრეჰტიც დიდხანს რეპეტიციობდა. მაგრამ არსებობს „საშუალო დრო“. 60-იანი წლების პოლონეთში ნორმალური სარეპეტიციო პერიოდი სამი თვით იყო განსაზღვრული. ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის, რომლებიც თავისი პირველი თუ მეორე სპექტაკლისათვის ემზადებოდნენ, ძალიან სასარგებლო შეიძლება აღმოჩნდეს ის, რომ მან უნდა მოასწროს სპექტაკლის მომზადება დათქმული დროისათვის, სწო-

რედ ამ განსაზღვრულ, შედარებით მოკლე ვადაში (2-3 თვე). ასე რომ იყოს, შეიძლება მათ ფუჭად ვაფლანგონ მოცემული დრო (თავიანთი კარიერის დასაწყისში ისინი სავსე არიან ადრეულ პერიოდში დაგროვებული მასალით, რომელიც ჭერ არ გამოუყენებიათ მუშაობაში).

მეორეს მხრივ, ზოგიერთი, თითქოსდა გამოცდილი რეჟისორი, აღიარებს, რომ დათქმული ვადის დასასრულისათვის უკვე აღარ იცის თუ რა აკეთოს. აი, რაშია პრობლემა: მათ თურმე არ იციათ თუ რა არის მუშაობა მსახიობთან და რა არის მუშაობა დადგმაზე. თუ ერთი თვის მანძილზე ცდილობენ მიაღწიონ იმავე შედეგს, რასაც მსახიობთა ოჯახი ხუთი დღის მანძილზე აღწევდა, მაშინ სავსებით ლოგიკურია, რომ სულ მალე რეპეტიციები ზერელე ხასიათს მიიღებს. რაშია ამის მიზეზი? კომერციული ზეგავლენა! დასებრ ქრებიან, გზას უთმობენ სპექტაკლების ინდუსტრიას. ეკონომიკური განსაკუთრებები შეიმჩნეოდა ამერიკაში და ეხლა შესამჩნევია ევროპაში. იქმნება ანტრეპრიზები, ქირობენ რეჟისორს, რომელიც, თავის მხრივ, ათეული თუ ასეული კანდიდატიდან ირჩევს მისთვის სასურველ მსახიობებს, იწყებს რეპეტიციებს, რომელიც რამდენიმე კვირა გრძელდება. რას ნიშნავს ეს ყოველივე?

ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობს წარმართული აქვს შესაძლებლობა იპოვოს ისეთი რამ, რომელიც შეიძლება იქცეს მხატვრულ და მის პიროვნულ აღმოჩენად. იყენებენ იმას, რაც ხელწიფებათ და რამაც ერთხელ უკვე მოუტანათ წარმატება, ყოველივე ეს კი შემოქმედების არსს უპირისპირდება. ვინაიდან შემოქმედება აღმოჩენა იმი-სა, რაც არ იცი. ეს არის სწორედ ის არსებითი მიზეზი, რომელიც დასების არსებობის აუცილებლობას წარმოქ-

მნის... დასის მუშაობაში მნიშვნელოვანია განუწყვეტლობა და იგი უნდა გძლიოთ ყოველ ახალ სპექტაკლში, დიდი ხნის მანძილზე, ერთი ქანრიდან მეორე ქანრზე გადასვლისას მსახიობებს უნდა დრო ძიებისათვის. (...) სტანისლაფსკი დაიწყო ეს. ბუნებრივი კანონების შესაბამისად დასის სიცოცხლე არაა ხანგრძლივი. ათ ან თოთხმეტ წელიწადს გრძელდება იგი. შემდგომ დასი „იფიტება“, თუკი არ გარდაიქმნება და ახალი ძალებით არ შეივსება. თუ ეს არ მოხდა, დასი კვდება, თეატრალურ დასები არ უნდა განვიხილოთ როგორც რალაც თვითმიზნური რამ. თუკი დასი სხვა არაფერია თუ არა წყნარი, თბილი თავშესაფარი, მაშინ იგი ინერციას მიენებდება და რალა მნიშვნელობა აქვს იმას, არის თუ არ არის შემოქმედებითი გამარჯვებანი. ყველაფერი ისე დალაგდება, როგორც ბიუროკრატიულ აპარატში — იწელება, იწელება და დროში გამოეყიდება. აქაა საშიშროება ჩასაფრებელი.

2.

ამერიკის ინსტიტუტებში ასობით თეატრალური ფაკულტეტი არსებობს. და აქ ყველგან კ. სტანისლაფსკის მეთოდის მიხედვით ასწავლიან. ეს აბსურდია: როგორ შეიძლება სტანისლაფსკის შესწავლა ორსა თუ სამ წელიწადში, ოთხ კვირაში კი — სპექტაკლის მომზადება (როგორც ეს ამ ფაკულტეტებზეა მიღებული)? ამის ნებას არავის მისცემდა მეტრი... როგორც წესი, ამ ფაკულტეტებს აქვთ სახსრები — მეტიც, — მათ აქვთ დრო. შეიძლება იმუშაონ ოთხი, ცხრა თვე, ერთი წელიწადი, მაგრამ ასე როდი მუშაობენ. სასწავლო პროგრამის ჩარჩოებში არის იმის შესაძლებლობა, რომ შეიქმნას რალაც ისეთი, რასაც შეეძლება დასივით ფუნქციონირება; არა რაიმე პოლიტიკური ან ფილოსოფიური პრინციპების გამო,



არამედ მხოლოდ პროფესიული მიზეზების გამო. დიდი აღმოჩენების სურვილით შეპყრობილმა დრო კი არ უნდა დაკარგოთ ყოველ ახალ ნამუშევარზე. არამედ უბრალოდ უნდა ეძიო შესაძლებლობანი და მისი საზღვრების გადალახვის გზები. ერთს რომ დაამთავრებთ უკვე მეორესათვის უნდა იყოთ მზად.

1974 წელს თეატრ-ლაბორატორიაში ჩვენ დავედით „ჰამლეტი“, რომელიც კრიტიკამ მარცხად ჩაგვითვალა. ჩემთვის კი ეს არ იყო მარცხი, ჩემთვის ეს იყო სამზადისი ძალიან არსებითი სამუშაოსათვის და მართლაც, რამდენიმე წლის შემდეგ დავედი „აპოკალიპსისი“, მაგრამ აქამდე რომ მივსულიყავი, იგივე ხალხი და იგივე დასი მჭირდებოდა. პირველი ნაბიჯი („ჰამლეტი“) საკმარისი არ აღმოჩნდა. იგი მცდარი არ იყო, მაგრამ ბოლომდე არ იყო განხორციელებული. სამაგიეროდ, იგი არსებითი შესაძლებლობების აღმოჩენას მიუახლოვდა. სხვა სპექტაკლებზე მუშაობის შემდგომ შეიძლებოდა მომდევნო ნაბიჯის გადადგმა. არსებობს ხელობასთან დაკავშირებული მრავალი ელემენტი, რომლებიც ხანგრძლივი პერსპექტივისათვის მოითხოვენ მუშაობას. ეს კი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როცა არსებობს დასი.

თუ სტანისლავსკის მიხედვით მუშაობ, მაშინ უნდა დაიწყო იმ მინიმუმით, რასაც იგი ითხოვდა: — სარეპეტიციო დრო, თამაშის პარტიტურის გამოშუშავება და დასში მუშაობა. თუ არა და უნდა დაუბრუნდე მსახიობთა ოჯახებს და პიესები ხუთ დღეში დადგა. ეს, მგონია, უკეთესია ვიდრე ეს უბედური თვენახევარი.

3.

„პერფორმინგ არტიზი“ მრავალი სხვადასხვა რგოლისაგან შემდგარი ჯაჭვი არსებობს. ჩვენს თეატრში არის ხილული რგოლი — სპექტაკლი და სხვა რგოლები, თითქმის უხილავი — რეპეტიციები. რეპეტიციები მართოდენ პრემიერისათვის მზადება კი არ არის,

ეს სივრცეა, სადაც საკუთარ თავს მოვაჩენთ ხოლმე, სადაც ჩვენი შესაძლებლობების ზღვარის გადალახვა შეგვიძლია. თუ მუშაობა სერიოზულად მიდის, მაშინ რეპეტიციები დიდ თავ გადასავალს ემგვანება.

ავიღოთ ხელში ტოპორკოვის წიგნი „...სტანისლავსკი რეპეტიციებზე“: ყველაზე საინტერესო ამბები „ტარტიუსის“ რეპეტიციებზე მოხდა, მაშინ როცა სტანისლავსკი არ ფიქრობდა მისგან საჯარო სპექტაკლის შექმნას. ტექსტზე მუშაობა მისთვის იყო მხოლოდ მსახიობებისათვის გამიზნული შინაგანი მუშაობა.

ფლემინგი პენიცილინს როდი ეძებდა. იგიც და მისი კოლეგებიც რაღაც სხვა საქმეს ეძებდნენ. მაგრამ მისი ძიება იყო სისტემური და ამან ისინი პენიცილინის აღმოჩენამდე მიიყვანა. ამის მსგავსი რამის თქმა შეიძლება რეპეტიციების შესახებაც. ჩვენ ვეძებთ რაღაცა ისეთს, რაზედაც მხოლოდ საწყისი წარმოდგენა, გარკვეული კონცეფცია გაგვაჩნია. თუ ჩვენ ამას ინტენსიურად და კეთილსინდისიერად ვეძებთ, შესაძლოა, ჩვენ ვერ ვიპოვოთ სწორედ ის, რასაც ვეძებდით, მაგრამ გამოჩნდება რაღაც სხვა რამ, რომელსაც შეეძლება ჩვენ მუშაობას ახალი მიმართულება მისცეს. მახსოვს თუ როგორ დავიწყეთ მუშაობა თეატრ-ლაბორატორიაში სლოვაკის პიესაზე „სამუელ ზბოროვსკი“ და ჩვენდა შეუმჩნევლად, რეპეტიციის პროცესში, შევცვალეთ მიმართულება. ჯერ რამდენიმე ახალი ელემენტი აღმოჩნდა თვით „სამუელში“. ეს საინტერესო და ცოცხალი რამ იყო, მაგრამ მიინცდამაინც ახლოს არ იყო ტექსტთან. როგორც რეჟისორი იყო ყოველთვის ნამდვილ ცოცხალ აღმოჩენას ვუჭერ ხოლმე მხარს. არ ვეძიებდი თუ როგორ ჩამესვა იგი დაგეგმილი სპექტაკლის სტრუქტურაში, უმალ იმას ვადევნებდი თვალყურს რა მოჰყვებოდა თუკი ამის განვითარებას დავიწყებდით. რამოდენიმე ხნის შემდეგ ჩვენ გარკვეული აზრი ჩამოგვიყალიბდა, რამაც დოხტოვესკის „დიდი ინკვიზიტორის“ ტე-



ქსტან მიგვიყვანა. ბოლოს და ბოლოს აქედან დაიბადა „აპოკალიპსისი“. იგი დაიბადა სხვა პიესაზე მუშაობის შუა წელში, შემიძლია კიდევ ვთქვა, რომ დაიბადა ამ რეპეტიციების მარცვლებიდან.

ასე რომ, რეპეტიცია ძალზე სპეციფიური რამაა. მას ერთადერთი მაყურებელი ჰყავს — რეჟისორი, ანუ ის კაცი ვისაც მე პროფესიონალ მაყურებელს ვუწოდებ. ასე და ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს სპექტაკლის რეპეტიციასთან და არცთუ მთლად სპექტაკლის რეპეტიციასთან, რომელიც უპირატესად მსახიობის შესაძლებლობის აღმოჩენისათვისაა გამიზნული. ასე წარმოიქმნება გრძელი ჯაჭვის სამი რგოლი: — რგოლი-სპექტაკლი, | რგოლი-სპექტაკლის რეპეტიცია, რგოლი — არცთუ მთლად სპექტაკლის რეპეტიცია... ეს ჯაჭვის ერთი ბოლოა, მეორე ბოლოში არსებობს რაღაც ძალზე ძველი, ჩვენი დღევანდელი კულტურისათვის უცნობი — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. ეს ცნება პირველად იხმარა პიტერ ბრუკმა, რომელმაც ფაქტიურად განსაზღვრა ის, რითაც დღეს მე ვარ დაკავებული. ჩვეულებრივ თეატრში (ანუ სპექტაკლების თეატრში, „წარმოდგენის ხელოვნებაში“) მუშაობა მიდის სპექტაკლის იერ-სახეზე, რომელიც მაყურებლის აღქმაში წარმოიქმნება. თუ სპექტაკლის ყველა ელემენტი ბოლომდე დამუშავებულია და შეუმცდარად მონტირებულია, მაშინ მაყურებლის წარმოსახვაში დაიბადება მხატვრული სახე, გარკვეული ისტორია, გარკვეულწილად სპექტაკლი შეიქმნება არა სცენაზე, არამედ მაყურებლის აღქმაში, ეს არის თავისებურება წარმოდგენის ხელოვნებისა. გრძელი ჯაჭვის მეორე ბოლოშია „პერფორმინგ არტს“ ანუ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, რომელიც ცდილობს შექმნას მონტაჟი არა მაყურებლის აღქმაში, არამედ სწორედ არტისტებში. ეს კი უკვე არსებობდა შორეულ წარსულში, ანტიკურ მისტერიებში.

4.

მუშაობის განსხვავებული ეტაპები გავიარე ჩემს ცხოვრებაში. სპექტაკლების თეატრში („ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“), რომელიც მე ძალზე მნიშვნელოვან ეტაპად, უჩვეულო თავგადასავლად (შორს მიმავალი შედეგებით) მიმაჩნია, მივედი ისეთ განსაზღვრულ მომენტამდე, როცა საგნებით გულგრილი გავხდი ახალი სპექტაკლების დადგმისადმი, მაშინ შევწყვიტე მუშაობა როგორც სპექტაკლების კონსტრუქტორმა და ყურადღება წარვმართე გრძელი ჯაჭვის მომდევნო რგოლებს (სპექტაკლი და რეპეტიციები) ამოჩენისაკენ. აქედან წარმოიშვა პარათეატრი ანუ თეატრი თანამონაწილეობისა (ე. ი. უცხო ხალხის აქტიური მონაწილეობით). ეს იყო განსაკუთრებული ზეიმი, ადამიანური, მაგრამ თითქმის ღვთაებრივი, ეს დაკავშირებული იყო ერთობლივ აბსოლუტურ განიარაღებასთან.

რა შედეგებს მივალწიეთ? პირველსავე წლებში, როცა ამაზე პატარა ჯგუფი მუშაობდა, თითქმის სასწაულებრივი ამბები ხდებოდა. მარამ, მერე, როცა უფრო მეტი ხალხი ჩაერთო ამ საქმეში — ანდა, როცა ეს რითადი ჯგუფი წინასწარ არ გადიოდა უმკაცრესი მუშაობის ხანგრძლივ პერიოდს — მხოლოდ რამოდენიმე ელემენტი ფუნქციონირებდა, მთლიანობა ძალზე ადვილად გვეცლებოდა ხელიდან და პირადული ემოციების, უზუსტობათა ნარევს ემგვანებოდა, რასაც, საბოლოო ჯამში, მიყავდით მხოლოდ დამხოლოდ ე. წ. „გამოცოცლებამდე“. პარათეატრიდან, როგორც მისი მომდევნო რგოლი, იშვა „სათავეების თეატრი“ („საწყისთა თეატრი“), რომლის არსი იყო ძიება ტრადიციული ტექნიკის სხვადასხვა საწყისისა, ძიება იმისა, რაც „წინ უსწრებს განსხვავებას“, სიგრამ იმავე პრობლემებზე, სიმართლე რომ ვთქვათ, რომლებიც დაკავშირებულია სცენისმოყვარეობის განსაზღვრულ სახესხვაობასთან(...) მუშაობის ნამდვილი ეტაპი, რომელიც მე ჩემთვის



მიმაჩნია დამამთავრებელ ეტაბად, საბოლოო პუნქტად — ესაა „ხელოვნება როგორც გადაადგილების საშუალება“. ჩემს გზაზე გრძელი ტრავექტორია მოგზაზე — „პერფომინგ არტის“ ჯაქვის მთელ სიგრძეზე — თითქოსდა სტარტი ავიღე „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენა“-დან, რათა, ბოლოს, დაშვებულყო „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-სთან (რაც ოდითგანვე ჩემი ინტერესების სფეროში შედიოდა). „პარათეატრმა“ და „სათავეების თეატრმა“ გადაფრენის მთელ ხაზზე თავისი ადგილი მონახეს. „პარათეატრმა“ საშუალება მოგვცა შეგვემოწმებინა სწორად იყო თუ არა დასმული საკითხი: რას ნიშნავს ის, რომ ჩვენ გადავწყვიტეთ — არავის და არაფრის წინაშე არ დავიმალეთ? მაგრამ ჩემი ახლანდელი მუშაობა — ეს არ არის თეატრი თანამონაწილეობისა, აქ გარეშე ხალხის რაიმე აქტიურ მონაწილეობაზე ლაპარაკიც კი გამორიცხულია. „სათავეების თეატრმა“ საშუალება მოგვცა მხოლოდ დაგვენახა ისეთი რამ, რაც შეიძლება შესაძლებელი ყოფილიყო. მაგრამ ნათელი ვახდა, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია იმის რეალიზება, რაც შესაძლებელია, თუკი არ ავმალდებოდით ექსპერიმენტების დონიდან (რაც სცენისმოყვარეობის ნაირსახეობას უკავშირდება) დეტალებზე მუშაობის დონემდე. არ გავვიწყებტია კავშირი შიმშილობის გარკვეულ ნაირსახეობასთან, რომელიც საფუძვლად უდევს „სათავეების თეატრს“, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, მისწრაფვის სრულიად სხვა სამუშაოსაკენ, რაც კონცენტრირებულია დისციპლინაზე, დეტალებზე, სიზუსტეზე, რაც უნდა შეესაბამებოდეს „თეატრ-ლაბორატორიის“ სპექტაკლებს.

ყურადღება!

ეს არ არის შემობრუნება „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-სკენ — ეს არის მხოლოდ იმავე ჯაქვის მეორე ბოლო.

5.

ამ თვალსაზრისით ავხსნი რაღაცეებს,

რაც პონტედერეში (იტალია) ჩემს მუშაობას ეხება. ამ მუშაობის ერთი პოლუსი ინსტრუქტაჟია (პერმანენტულ სწავლების მნიშვნელობით) მსახიობთათვის სიმღერის, ტექსტის, ფიზიკური მოქმედებების (იმის ანალოგიური, რაც იყო სტანისლავსკისთან) პლასტიკურ და ფიზიკურ მოქმედებათა სფეროში. მუშაობის მეორე პოლუსი მოიცავს იმას, რაც მიემართება „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებისაკენ“. შეიძლება ითქვას ასე „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ და შეიძლება ითქვას ასე: „რიტუალის ობიექტურობა“ ანდა „რიტუალური ხელოვნებანი“. როცა ვლაპარაკობ რიტუალზე, არც ცერემონიები, არც დღესასწაულები და, მით უფრო, არც გარეშე პირების იმპროვიზაციული მონაწილეობა არა მაქვს მხედველობაში. მე არ ვლაპარაკობ სხვადასხვა რიტუალური ფორმების (რომელუბიც სხვადასხვა ადგილებიდან იღებენ სათავეს) ერთგვარ სინთეზზე. როცა რიტუალს მივმართავ, მე ვლაპარაკობ მის ობიექტურობაზე, ეს კი ნიშნავს, რომ მოქმედების ელემენტები ეს არის ინსტრუმენტები — მოქმედი მსახიობების სხეულზე, გულზე და გონებაზე მუშაობისას.

ტექნიკური ელემენტების თვალსაზრისით „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ მოიცავს ყოველივეს, რაც თეატრალურ ხელოვნებებშია — ვმუშაობთ სიმღერებზე, იმპულსებზე, მოძრაობის ფორმებზე. შესაძლებელია ნარატიული მოტივების გამოჩენაც. ყველაფერი იქით მიდის, რაც აუცილებელია თვით ზუსტი და დასრულებული სტრუქტურების შექმნამდეც კი, როგორც ეს არის სპექტაკლ-მოქმედებაში.

ასეთნაირადაც შეიძლება საკითხის დასმა: რა განსხვავებაა რიტუალის ამ ობიექტურობასა და სპექტაკლს შორის? ხომ არ არის, შემთხვევით, ეს განსხვავება მხოლოდ იმაში, რომ აქ არავის იწვევენ მაყურებელთა დარბაზში? ეს კანონზომიერი კითხვაა; ამიტომაც



მსურს მოვიყვანო რამოდენიმე მაგალითი, რომელიც ნათელს მოჰფენენ იმ განსხვავებას, რომელიც არსებობს სპექტაკლსა და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ს შორის.

კერძოდ, განსხვავება იმაშია თუ სად კეთდება მონტაჟი. სპექტაკლში მონტაჟი კეთდება მაყურებელში, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ში კი მონტაჟი ხდება მოქმედ პირობებში, თვით არტისტებში.

ახლა მოვიყვან იმის მაგალითს, თუ როგორ ხდება მონტაჟი მაყურებლებში. ავიღოთ უდრეკი პრინციპი* მსახიობის რიშარ ჩესლიაქისა, „თეატრალაბორატორიაში“, ვიდრე როლზე მუშაობის პროცესში ამ სპექტაკლის პარტნიორებს შეხვდებოდა, ჩესლიაქი რამდენიმე თვის მანძილზე მხოლოდ ჩემთან მუშაობდა. მის მუშაობაში არაფერი არ იყო დაკავშირებული იმ მარტივობასთან, რაც კალდერონ-სლოვაციის პიესაში როლის თემაა. მსახიობში ცხოვრების მთელი ნაკადი უკავშირდებოდა ბედნიერ მოგონებებს, იმ მოქმედებებსაც რაც ახსიათებდა ამ კონკრეტულ მოგონებებს მისი ცხოვრებიდან, ამ გახსენებული ეპიზოდების უმცირეს ფიზიკურ და ხმისმიერ იმპულსებს, ეს იყო შედარებით ხანმოკლე მომენტი მისი ცხოვრებისა, ვთქვათ, რამოდენიმე წუთი ყმაწვილკაცური სიყვარულისა, რაღაც ნეტრალური — მგრძნობელობასა და ლოცვას შორის. ამგვარად, ის მომენტი, რომელზედაც მე ვლაპარაკობ, თავისუფალი იყო რაიმე პირქუში ასოციაციებისაგან, თითქოსდა ის, მეხსიერებით გამოხმობილი ყმაწვილი, თავისი სხეულით თავისივე სხეულისაგან თავისუფლდებოდა, თითქოსდა მსუბუქდებოდა — ნაბიჯ-ნაბიჯ — სხეულის სიმძიმისაგან, ყველა ავადმყოფობისგან. მრავალი დეტალის, უმცირესი იმპულსების და მოქმედების (მისი ცხოვრების ამ მომენტთან დაკავშირებულის) გადალახვის გზით მსახიობმა

თავისათვის იპოვნა კალდერონ-სლოვაციის ტექსტის მსვლელობა.

მაგრამ ამ ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი, ტექსტის ლოგიკა, სპექტაკლის სტრუქტურა (რომელიც გარს ერტყა მას და მასთანვე იყო დაკავშირებული), სხვა პერსონაჟები და აგრეთვე ნარატიული ელემენტები ცხადყოფდნენ, რომ ჩვენს წინ იყო ტყვე და წამებული, რომლის გატეხვა განუზრახავთ, მაგრამ ბოლომდე ერთგული რჩება საკუთარი ჭეშმარიტებასა და მწვალებლობის ავონიისას ცად ასულ მწვერვალს სწვდება.

ასეთი იყო ისტორია მაყურებლისათვის, მაგრამ არა მსახიობისათვის. მის ირგვლივ მორიალურ პერსონაჟები, სამხედრო მსაჯულთა მანტიებით მოსილენი, 1965 წლის პოლონეთის ასოციაციებს იწვევდა. მაგრამ, ცხადია, აქ არ იღო გასაღები. მონტაჟის ფუნდამენტი იყო ამბავი, რომელიც ეხებოდა უდრეკი უფლისწულის შემსრულებელ მსახიობს, და რომელიც ქმნიდა წამებულის ისტორიას. მხედველობაში მაქვს რეჟისურა, დაწერილი ტექსტის სტრუქტურა, და რასაკვირველია, ესაა ყველაზე მთავარი, სხვა მსახიობების მოქმედება, რომელთაც საკუთარი, განსხვავებული მოტივები ეღობ საფუძვლად. არავინ ცდილობდა, მაგალითად, სამხედრო პროკურორი რომ ეთამაშა, ყველა თამაშობდა საკუთარ ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ამბავს, რაც ზუსტ ხატოვანებას იძენდა და კალდერონ-სლოვაციის პიესის ისტორიას ერწყმობდა.

მაშ სად აღმოცენდებოდა სპექტაკლი?

გარკვეული აზრით ეს მთლიანად (მონტაჟი) აღმოცენდებოდა არა სცენაზე, არამედ მაყურებლის წარმოსახვაში. ის, რასაც მაყურებელი აღიქვამდა, სწორედ ჭეშმარიტი მონტაჟი იყო, ხოლო ის, რასაც მსახიობები აკეთებდნენ — სავსებით სხვა ისტორია გახლდათ.

მაყურებლის აღქმაში მონტაჟის შექმნა რეჟისორის ამოცანაა და არა მსა-

* კალდერონის ამავე სახელწოდების პიესა (რედ.).



ხიობისა. მსახიობი უმალ იმას უნდა ცდილობდეს, რომ განთავისუფლდეს მაყურებელზე დამოკიდებულებისაგან, თუ არ სურს დაკარგოს შემოქმედების მარცვალი. მაყურებლის აღქმაში მონტაჟის შექმნა, როგორც ვთქვი, რეჟისორის მოვალეობაა და მისი პროფესიის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტი. „უდრეკ უფლისწულში“ მე, როგორც რეჟისორი, განზრახ ისე ვმუშაობდი, რომ ამგვარი ტიპის მონტაჟი შემექმნა და რომ უმრავლესობას სწორედ ეს მონტაჟი აღექვა; ისტორია მარტივების, ტყვედქმნილისა, გარშემოჯარული მწვალებლებისგან, რომლებიც ცდილობენ მის დამორჩილებას, მაგრამ, ამავე დროს აღტაცებულნი არიან მისი სიმტკიცით. ყველაფერი ეს თითქმის მათემატიკური სიზუსტით იყო გათვლილი, რათა შექმნილიყო მონტაჟი მაყურებლის აღქმაში.

როცა მე ვლაპარაკობ „ხელოვნებაზე, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“, მხედველობაში მაქვს მონტაჟი, რომელიც ხორციელდება არა მაყურებლის აღქმაში, არამედ იმაში, ვისაც მოქმედება მიჰყავს. იმაზე კი არ ვლაპარაკობ, რომ მოქმედების შემქმნელებმა ერთმანეთში მოილაპარაკეს თუ როგორი იქნება საერთო მონტაჟი, საქმე არც იმაშია, რომ მათ გაიზიარეს რაღაც საერთო ფორმულირება იმისა, თუ რა უნდა გააკეთონ. არ არსებობს არავითარი ვერბალური შეთანხმება, არავითარი სიტყვიერი განსაზღვრებანი, ეს ისაა, რაც უნდა აღმოვაჩინოთ უპირველესად მოქმედების მეოხებით, ნაბიჯ-ნაბიჯ მივუახლოვდეთ ყველასათვის საერთო შინაარსს. ასეთ შემთხვევაში მონტაჟი იქმნება ამ მოქმედების ავტორების ცნობიერებაში.

სხვა ხატითაც შეიძლება ვისარგებლოთ.

სპექტაკლი — ვითომდა — დიდი ლიფტია, სადაც ლიფტიორად მსახიობია. ლიფტში არიან მაყურებლები. სპექტაკლს აჰყავს ისინი ამბავთა ერთი ფორმიდან მეორეში. თუ ლიფტი მაყურებლისათვის ფუნქციონირებს, ეს იმას

ნიშნავს, რომ მონტაჟი კარგადაა ხორციელებული.

„ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ — პრიმიტიული ლიფტია, ბაგირზე მოსრიალე რალაც დიდი კალათის მაგვარი. ამ ბაგირის მეშვეობით მოქმედი პირნი მალა იწევენ უფრო და უფრო დახვეწილი ენერჯით, რათა შემდეგ მასთან ერთად დაეშვან ინსტინქტებით მცხოვრებ ჩვენს სხეულებთან. ეს არსი რიტუალის ობიექტუალური მატერიალური მონტაჟი. როცა მოქმედებს „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, არსებობს ეს ობიექტურობა და კალათი მათთვის მოძრაობს, ვინც მოქმედებას განახორციელებს.

მუშაობის განსხვავებული ელემენტები ანალოგიურია ყველა „პერფორმანს არტ“-ში, მაგრამ სწორედ ლიფტის შორის განსხვავებაში (ერთი ლიფტია მაყურებლისათვის, მეორე, პირველყოფილი — მოქმედი პირებისათვის) — და ამის კვალად, განსხვავებაში მაყურებლის მიერ აღქმულ მონტაჟსა და მოქმედი მსახიობების მიერ აღქმულ მონტაჟს შორის ძვეს განსხვავება ორ პიპოსტასს შორის — „ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“.

„ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ში შედეგი არის ის, რომ მოახვედრო იმას, ვინც მოქმედებას წარმოქმნის. მაგრამ შედეგი — ეს არ არის შინაარსი; შინაარსი — ეს არის გადასვლა სიტლანქიდან — სინატიფემდე, ანუ (ყოველთვის) უბრალო მაგრამ ძალზე ზუსტ დეტალებზე.

როცა ვლაპარაკობ ლიფტის სახე-ხატზე და „ხელოვნებაზე“ როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“, მე ვერთიკალებს ვგულისხმობ, ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ ეს ვერტიკალი ენერგეტიკულ კატეგორიებში: მძიმე, მაგრამ ორგანული ენერჯიები (დაკავშირებული სიციცხლის ძალებთან, ინსტინქტებთან, მგრძობიარობასთან) და სხვა, უფრო დახვეწილი ენერჯიები.

უბრალოდ დონეთა შეცვლაზე კი არ

არის ლაპარაკი, არამედ იმაზე, რომ ტლანქი, უხეში რამ ავამაღლოთ დახვეწილობამდე, რომ ეს დახვეწილი უფრო ჩვეულებრივ სინამდვილეს შევუწონასწოროთ, ეს იმას ჰგავს, ჩვენ რომ ვცადოთ შესვლა higher connection-ში

არც იმაზეა ლაპარაკი, რომ უარი ვთქვათ ჩვენი ბუნების ნაწილზე. ყველაფერმა (სხეული, გული, თავი, ის, რაც ჩვენს ფეხქვეშაა და ჩვენს თავს ზემოთა) უნდა შეინარჩუნოს თავისი ბუნებრივი ადგილი. ყველაფერი ეს ვერტიკალური ხაზითაა და ეს ვერტიკალი უნდა გადინდეს ორგანულობასა და the awareness-ის შორის (Awareness — ნიშნავს ცნობიერებას, რომელიც მეტყველებასთან (მოაზროვნე მანქანასთან) კი არ არის დაკავშირებული, არამედ თანაარსებობასთან).

ეს ყოველივე შეიძლება შევადაროთ იაკობის კიბეს. ბიბლია მოგვითხრობს ქვაზე თავმიდებული, ჩაძინებული იაკობის ხილვის ამბავს — იხილა მან მიწაზე აღმართული ვეება კიბე, რომელზედაც ანგელოსნი აღიოდნენ და ჩამოდიოდნენ.

მართლაც, ძალზე მნიშვნელოვანია თუ შეძლებთ „ხელოვნებაში, როგორც გადაადგილების საშუალებაში“ ჩვენული იაკობის კიბის აღმართვას; მაგრამ კიბემ რომ ივარგოს, მისი ყოველი საფეხური კეთილსინდისიერად უნდა იყოს გაკეთებული. ეს რომ ასე არ მოხდეს, კიბე თავზე დაგვემხობა. ჩვეულებრივ კი, თუ ვინმე ხელოვნებაში თავის იაკობის კიბეს ეძიებს, ჰგონიათ, რომ ეს დაკავშირებულია კეთილსურვილზე და ეძებს რაღაც უფორმოს და საკუთარ ილუზიებში იხლართება. ვიმეორებ, იაკობის კიბე დიდი პროფესიონალური საიმედოობით უნდა იყოს გაკეთებული.

6.

ძველი ტრადიციების რიტუალური სიმღერები გვაძლევენ საყრდენს ამ ვერტიკალური კიბის კონსტრუირებისათვის. საქმე იქ მარტო იმაში კი არ არის, რომ ზუსტად ჩავავლოთ მელოდიას (თუმცა ამის გარეშე არაფრის გაკეთე-

ბა არ შეგვიძლია). საქმე იმაშია, რომ ვიპოვოთ აგრეთვე ტემპორიტმი მთელი მისი ფლუქტუაციებით მელოდიის შიგნით და განსაკუთრებით ის რაღაც, რაც ხშიანობას შეადგენს: ვიბრაციული თვისებანი იმდენად საგრძნობია, რომ ისინი გადაიქცევიან, გარკვეული აზრით, სიმღერის აზრად. სხვა სიტყვებით: ბგერის ვიბრაციული თვისებების წყალობით სიმღერა იქცევა თვით აზრად(...) ეს ბგერადობა და იმპულსები (მისგან სხეულში გამოწვეული) უშუალოდ და პირდაპირ განაპირობებენ მნიშვნელობას. იმისათვის, რომ ცხადვჭყოთ ძველი სიმღერის ვიბრაციული თვისებები, უნდა აღმოვაჩინოთ განსხვავება მელოდიასა და ამ ვიბრაციულ თვისებებს შორის. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია იმ საზოგადოებაში, სადაც გამქრალია თაობიდან თაობაზე გადაცემის ტრადიცია. ამიტომაც იგი ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენთვისაც. ჩვენს სამყაროში, ჩვენს კულტურაში, მაგალითად, მელოდია ცნობილია, როგორც ნოტების თანამიმდევრობა, როგორც სანოტო ჩანაწერი. მაგრამ მელოდია იგივე არ არის, რაც ვიბრაციული თვისებებია, თუმცა აბსოლუტურად ზუსტად უნდა დავიცვათ მელოდია, რათა ძველი სიმღერების ვიბრაციული თვისებები აღმოვაჩინოთ, არ შეიძლება ვიბრაციული თვისებების აღმოჩენა, ვთქვათ იმპროვიზაციის პროცესში. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ადამიანი მღერის და ვერ გრძნობს განსხვავებას პიანინოსა და ვიოლინოს ხმებს შორის. თუმცა რეზონანსის ორივე ნიშნულში ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან(...) ტრადიციული სიმღერა — ადამიანივითაა. როცა ადამიანები ვერცხვად მღეროდნენ რიტუალზე შეუდგებიან მუშაობას, ისინი იწყებენ სიშლევისა და ტრანსის ძიებას — იდეის პროფანაციისა თუ ასოციაციების გამო — რასაც მივყავართ ქაოსამდე და იმპროვიზაციებამდე, სადაც ყველაფერი ჰაი-ჰარად კეთდება. უნდა დავივიწყოთ ეს ეგზოტიკა, ხელახლა უნდა აღმოვაჩინოთ, რომ ძველი სიმღერა მთელი თა-



ვისი იმპულსებით — ეს არის ადამიანი. მაგრამ როგორ აღმოვაჩინოთ? მხოლოდ მუშაობის პროცესში(...) როცა ვიბრაციულ თვისებების მოხელთებას იწყებთ, მაშინ ყველაფერი იმპულსებსა და მოქმედებაში ჰპოვებს თავის საფუძველს და მაშინ უეცრად სიმღერა იწყებს ჩვენს მღერას. ძველი სიმღერა მე მძღერის, მე უკვე აღარ ვიცი, მე აღმოვაჩინე ამ სიმღერას თუ მე თავად ვარ ეს სიმღერა. მაგრამ ეს წამი, როცა ძალზე ფხიზლად უნდა ვიყოთ, სიმღერის საკუთრებად არ უნდა იქცეს. ტრადიციების სიმღერა შეიძლება შევადაროთ მანტრას ინდუსურ ან ბუდისტურ კულტურაში. მანტრა ეს არის ხშიერი ფორმა, ძალზე დახვეწილი, რომელიც შეიცავს აგრეთვე სხეულის პოზიციას და სუნთქვას, რომელიც იწყვეს განსაზღვრული ვიბრაციის აღმოცენებას ისეთ ზუსტ ტემპორიტმში, რომ იგი ზეგავლენას ახდენს ცნობიერების ტემპორიტმზე. მანტრა ეს არის მოკლე შელოცვა, ეფექტური როგორც საშუალება; იგი ემსახურება არა მაყურებელს, არამედ იმას, ვინც მას ქმნის. ტრადიციის სიმღერაც თავის შემქმნელს ემსახურება. ცალკეული სიმღერები, რომლებიც ძალიან ხანგრძლივი დროის სივრცეში ჩამოყალიბდნენ და რომელთაც ან საკრალური ან წეს-ჩვეულებების მიზნით იყენებდნენ (მე ვიტყვოდი, რომ იყენებდნენ როგორც ვადადგილების საშუალებათა ელემენტს) სხვადასხვა შედეგებს გვაძლევდნენ. შედეგი — როგორც, ასე ვთქვათ, ენერჯის მომნიჭებელი ანდა შედეგი, რომელიც სიმშვიდეს გვეკრის (შესაძლებლობათა ამგვარი დაყოფა ძალზე გაუბრალოებულია, მათი სიმრავლის გამო). რისთვის მომყავს მანტრას მაგალითი, ხოლო შემდეგ რატომ ვადავდივარ ტრადიციის სიმღერაზე? იმიტომ, რომ მანტრა, რაკილი შორსაა ორგანიული მიდგომისაგან, ნაკლებად გამოიყენება იმ საქმეში, რომელიც მე მაინტერესებს. სამაგიეროდ, ტრადიციის სიმღერები ორგანულად არიან დამკვიდრებულნი. ეს ყოველთვის არის სიმღერა-სხეული და არა

სიმღერა, მოცილებული ცხოვრების პულსებს, რომლებიც სხეულს მსკვალავენ; ტრადიციის სიმღერაში უკვე არააქვს მნიშვნელობა სხეულის პოზიციას ანდა სუნთქვის მანიპულაციებს, მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმპულსებს და უმცირეს მოქმედებებს. ვინაიდან სწორედ სხეულის გამსკვალავ იმპულსებს — დიახ, სწორედ მათ — მოაქვთ ეს ძველი სიმღერა.

განსხვავებულ ძველ სიმღერებში მორტყმის, მიზანში მოხვედრების სხვადასხვა ხარისხია. ვერტიკალის თვალსაზრისით, რომელიც სინატიფისავე მისიწრაფვის და ამ სინატიფის სიმაღლიდან ყოველდღიურობის დონემდე ეშვება, არსებობს ლოგიკური სტრუქტურის მოთხოვნილება: ესა თუ ის სიმღერა სხვა სიმღერასთან შედარებით არ შეიძლება იყოს წინ ან მერე... მეორე მხრივ, თუ მაღალი სტილის საგალობლის შემდეგ (მოქმედების ხაზი არ უნდა გაწყდეს), უნდა დავეშვათ დაბლა, მაგალითად მეორე, ინსტიქტური სიმღერის დონემდე, მაშინ საჭირო არაა ხელი ვკრათ ამ საგალობელს, იგი ჩვენ შიგნით უნდა შევიწარჩუნოთ, როგორც მისგან დანატოვარი კვალი.

(...)ვერტიკალური კიბის ლერძები — ეს არის არა მარტო ტრადიციის სიმღერები, არამედ არის ტექსტიც (ცოცხალი სიტყვის მნიშვნელობით), მოძრაობათა მოდელი და უმცირესი მოძრაობების ლოგიკა (აქ მნიშვნელოვანია, რომ უნდა შევიწარჩუნოთ პროცესი, რომელსაც ფორმამდე მიყავართ). ყოველი ასპექტი ცალკე თემის საგანია. ვიტყვი სხეულზე მუშაობის შესახებ. ორი განსხვავებული გზით შეგვიძლია მივაღწიოთ სხეულის დამორჩილებას. მე იმის თქმა არ მინდა, რომ გამორიცხულია კომპლექსური ან ორმაგი მიდგომა, მაგრამ თხრობის სინათლისათვის მხოლოდ ამ ორ განსხვავებულ მიდგომაზე საუბრით შემოვიფარგლები.

პირველი მიდგომა — სხეული უნდა გახადოთ გამგონე, მის „მორჯულების“ მეოხებით. ეს შეიძლება შევუდ-

როთ ბალეტში ან განსაზღვრული სახის ათლექტიზმის სფეროში არსებულ მეთოდს. ასეთი მიდგომის საშიშროება იმაშია, რომ სხეული ვითარდება როგორც კუნთობრივი სუბსტანციით და, მაშასადამე, იგი არასაკმარისად ელასტიურია, ცარიელია იმისათვის, რომ ენერჯის გამტარებლად იქცეს; მეორე, უფრო დიდი, საშიშროება ისაა, რომ ძლიერდება გაყოფა თავსა (რომელიც განაგებს) და სხეულს შორის, რომელიც (სხეული) გადაიქცევა მანიპულაციებს დამორჩილებულ მარიონეტად. მიუხედავად ამისა, უნდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ ამ მეთოდის შეზღუდულობა და საშიშროება შეიძლება დაიძლიოს, თუ ისე მუშაობ, რომ სავსებით გესმის ამ შეზღუდულობისა და ამ საშიშროებისა და ამ მუშაობას განსწავლული ინსტრუქტორი ხელმძღვანელობს.(...)

მეორე მიდგომა იმაში მდგომარეობს, რომ სხეული შეჯიბრში გამოვიწვიოთ, ისეთი მიზნები დავისახოთ, რომლებიც, ერთის შეხედვით სხეულის შესაძლებლობათა საზღვრებს მიღმაა. ეს მეორე მიდგომა გულისხმობს რომ სხეული „მივიწვიოთ“ ამ შეუძლებლობათა სამყაროში და მანაც ვაგვიმხილოს რომ ეს შეუძლებელი რამ შეგვიძლია მცირე ელემენტებად დავყოთ და შესაძლებლად ვაქციოთ. იგი იქცევა ენერჯის გამტარებლად და განაპირობებს კავშირს ელემენტთა დისციპლინასა და ცხოვრების (სპონტანურობის) ნაკადს შორის, ასე და ამგვარად, სხეული არ გრძნობს რომ იგი „მორჩულებულია“ და რაღაც შინაური ცხოველის მსგავსია, პირიქით, იგი ველური და ამაყი ცხოველივით გამოიყურება(...) ორივე მიდგომა სავსებით დასაბუთებულია. მაგრამ მე ყოველთვის მეორე მიდგომა მიზიდავდა უფრო მეტად.

7.

თუკი ვეძებთ „ხელოვნებას, როგორც გადაადგილების საშუალებას“, მაშინ წარმოიქმნება (უფრო მეტად ვიდრე მაყურებლისათვის გამიზნულ სპექტა-

კლზე მუშაობისას) სტრუქტურების აგების აუცილებლობა, რომლის გამოც ორება შესაძლებელია. არ შეიძლება ვიმუშაოთ საკუთარ თავზე (ვიყენებ სტანისლავსკის გამოთქმას), თუ არა ხარ მოქცეული იმ სფეროში, რომელსაც აქვს განსაზღვრული სტრუქტურა, რომლის გამოერება შეიძლება, რომელსაც აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. სადაც ყველა ელემენტს, ტექნიკური თავისაზრისით, მხოლოდ აუცილებელი, თავისი ლოგიკური ადგილი უკავია. ყველაფერი ეს დეტერმინებულია სინატიფისკენ ვერტიკალური მოძრაობით და მისი (ის, რაც ნატიფია) დაშვებით სხეულს მიწიერებაში. დეტალებში დამუშავებული სტრუქტურა-მოძრაობა გასაღებია. თუ არ არის სტრუქტურა, ყველაფერი სახეს ჰკარგავს და ერთმანეთში ითქვიფება.

ეს კი ნიშნავს, რომ ჩვენ ვმუშაობთ ნაწარმოებზე, მოქმედებაზე. მუშაობა ორგანიზებულია, როგორც რეპეტიცია, ყოველდღიურად მოიცავს რვიდან თოთხმეტ საათამდე მუშაობას, კვირაში ექვს დღეს და გრძელდება მრავალი წლის მანძილზე სისტემატიურად. იგი შეიცავს სიმღერებს, რეაქციების პარტიტურას, მოძრაობის არქაიკულ მოდელებს, სიტყვას — ისე ძველს, რომ იგი თითქმის ყოველთვის ანონიმურია. ამგვარად, მწყობრად ლაგდება რაღაც, რომელიც თავისი სტრუქტურით შეიძლება შევადაროთ სპექტაკლს, მაგრამ ამავე დროს განსაზღვრული გვაქვს მონტაჟის შექმნა არა მაყურებელთა აღქმაში, არამედ ყველაფერ ამის გამკეთებელ არტისტებში.

მოქმედების კონსტრუირებისას პრაქტიკული ელემენტების უმრავლესობა ასე თუ ისე მაინც დასავლეთის ტრადიციებს უკავშირდება. უკავშირდება იმას, რასაც ჩვენ დასავლეთის „აკვანს“ ვუწოდებთ — ეგვიპტე, ძველი სირია, იზრელი და ანტიკური საბერძნეთი. ჩვენამდე აღწევენ ტექსტალური ელემენტები, რომელთა წარმომავლობის დადგენა

შეუძლებელია, იმ გამოწვევის გარეშად, რომ არსებობს ჩვენამდე მოღწეული ტექსტი, რომელმაც გამოიარა ძველი ეგვიპტე, მაგრამ არის აგრეთვე სხვა ვერსიაც. ვთქვათ, ბერძნული ვერსიაც. ანტიკურ ეპოქაში მთელი ეგვიპტე, აგრეთვე იზრაელი, საბერძნეთი და სირია ერთ აკვანში იყვნენ. ინიციანტური სიმღერები, რომელთაც ჩვენ ვიყენებთ (როგორც შავი აფრიკიდან ასევე კარიბების კუნძულებიდან) ფესვადგმულნი არიან აფრიკულ ტრადიციებში, ჩვენ კი მუშაობისას ისინი გვესმის, როგორც გაგრძელება რალაციისა, რაიც არსებობდა ძველი დროის ეგვიპტეში (ანდა იმ ქვეყანაში რაც ეგვიპტემდე იყო), ანდა გვესმის როგორც ჩვენი „აკვისის“ სხვადასხვა განშტოება. მაგრამ არსებობს სხვა პრობლემა: არ შეიძლება ჭეშმარიტად გავიგოთ საკუთარი ტრადიცია, თუ მას არ შევუდარებთ სხვა ტრადიციას, სხვა „აკვისს“ — შეიძლება ამას დადასტურება ვუწოდოთ. აღმოსავლეთის „აკვისის“ რატიფიკაცია ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია.

(...) უპირველესად პირადი მიზეზების გამო, იმიტომ რომ სწორედ იმან რაც აღმოსავლეთის „აკვიდან“ იღებდა სათავეს, უშუალო გავლენა მოახდინა ჩემზე ბავშვობაში, სიჭაბუკეში ანუ გაცილებით ადრე ვიდრე მე თეატრი გამოიტაცებდა. რატიფიკაცია ხშირად მოულოდნელ პერსპექტივებს გამოაჩენს ხოლმე, ამსხვრევს აზროვნების ჩვევებს. მაგალითად, აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით შეგვიძლია მივეახლოთ იმას რასაც „აბსოლიუტს“ უწოდებენ ვითარცა დედას. მაშინ როცა ევროპაში აქცენტი გადატანილია მამაზე, ეს მხოლოდ მაგალითია, მაგრამ იგი მოულოდნელ შუქს ჰფენს ჩვენი ძველი დასავლეთელი წინამორბედების სიტყვას. ტექნიკური დადასტურება უფრო ხელშესახება: გარკვევით მოჩანს ანალოგიები და განსხვავებები.

პონტედერში „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“ მუშა-

ობისას, როცა ჩვენ მოქმედების კონსტრუირებას ვახდენთ, ის, საიდანაც ჩვენ ამოვდივართ, ძირითადად დასავლეთის „აკვისია“ ფესვადგმული.

მოქმედება: — პერფორმანტიული სტრუქტურა, დეტალებში ობიექტივიზირებული. ეს სამუშაო არ არის განკუთვნილი მასურებლისათვის, მაგრამ დროდადრო შეიძლება მასურებლის აუცილებლობა შეიქმნას, ერთის მხრივ იმისათვის, რათა შემოწმდეს მუშაობის ობიექტურობა და, მეორეს მხრივ, რათა იგი არ იქცეს წმინდა პრივატიულ, სხეებისათვის უსარგებლო საქმედ. ვინ იყო ჩვენი მოწმე? პირველად ესენი იყვნენ სპეციალისტები და არტისტები, მერე ახალგაზრდული კოლექტივები. ისინი მასურებლები კი არა, არამედ ვითომცდა მასურებლები იყვნენ. როცა ჩვენ რომელიმე დასი გვესტუმრებოდა, ანდა როცა ჩვენები ესტუმრებოდნენ ხოლმე ახალგაზრდულ დასებს, მაშინ ორთავე მხარე, ერთმანეთის მუშაობას ადევნებდა თვალს. (...) ამგვარად, უკანასკნელი წლების მანძილზე ჩვენ შეგვხვდით თითქმის სამოცამდე თეატრალურ ჯგუფს. ეს შეხვედრები არ იყო გამოცხადებული, რეკლამირებული, აფიშირებული, პირიქით, მასში მონაწილეობდა მხოლოდ სტუმართა ჯგუფი და მასპინძელთა ჯგუფი. გარედან არასოდეს არ ვიწვევდით მოწმეებს, ამ წინდახედული სიფხიზლისა და შეზღუდვის მეოხებით, ის, რასაც ჩვენ ერთმანეთს ველაპარაკებოდით ნამუშევართა ჩვენების შემდგომ, არ იდგა ყალბი ინტერპრეტაციის საშიშროების წინაშე (...)

ეს მხოლოდ იმის მაგალითია, რომ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, საერთოდ იზოლირებული რამ, შესაძლებელ კონტაქტში შევიდეს და ცოცხალი ურთიერთობანი დაამყაროს თეატრის სფეროში. ეს ყოველივე კეთდება მარტოოდენ პროფესიონალი კოლექტების მეშვეობით.

8.

ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში დაკავებული ვიყავი ამ ორი რამით: „ხე-

ლოვენბა, როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. შესაძლებელია თუ არა მათი გაერთიანება ერთი და იმავე პერფორმანტიულ სტრუქტურაში? თუმცა თეორიულად ეს შესაძლებელია, მაგრამ პროცესის ფალსიფიკაციის საშიშროება უზარმაზარია. თუ ჩვენ ვმუშაობთ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“ და გვსურს იგი გამოვიყენოთ როგორც რალა ც სანახაობა, მაშინ აქცენტი ადგილს იცვლის და ამგვარად, სხვა სიძნელეთაგან დამოუკიდებლად, მთელი მუშაობის აზრი არაერთგვაროვანი ხდება. მაგრამ მე (ვალდებულად!) უეჭველად ცდუნებას აცხვებოდი და ვცდიდი ამის გაკეთებას. მაგრამ თვით ჩემში არ არის ეს რწმენა.

ამას გარდა, მე ვგრძნობ სინამდვილის კანონებისა და თვით ტრადიციისათვის გაცილებით ბუნებრივია, უფრო სწორია, რომ არ ვეცადო ამ ორმაგი ასპექტის დაუფლება.

თუკი ჩვენი მუშაობის პროცესში თითქმის ახალი თეატრების და ექსპერიმენტალური თეატრის სამოცამდე ჯგუფს შევხვდით, მაშინ გამორიცხული არ არის, რომ აღმოცენებულიყო რალა ც გარკვეული გავლენა, იმდენად დეოკრატური, რომ პრაქტიკულად **შეუმჩნეველიც** კი დარჩენილიყო (მხედველობაში მაქვს ტექნიკური დეტალების, **ხელობის დეტალების** დონე) ეს უპირველესად ეხება სიზუსტეს და ეს გასაგებია. მაგრამ ზოგიერთი ჯგუფი, თვით იმ ფაქტის წყალობით, რომ ჩვენ ვმუშაობთ („ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“), ზედება თუ რა არის ეს და თავის თავს ეკითხება — როგორ შევძლო ამ მიხვედრილის შეთავსება ჩემს მუშაობასთან, რომელიც, რაც არ უნდა იყოს, მაინც სპექტაკლის შექმნისაკენაა მიმართული. თუ ეს საკითხი წამოიჭრება მენტალიტეტის ფორმულირების, მეთოდოლოგიის და ა. შ. დონეზე, მაშინ მე მათ ვეუბნები: ჩვენ ნუ გამოგვყვებით, ნუ ეძიებთ თქვენს

მუშაობაში „ხელოვნებას, როგორც გადაადგილების საშუალებას“. თუ საკითხი ჰაერში დაეკიდება, ქვეცნობიერებაში ჰპოვებს ბინას, რათა შემდგომ ამა თუ იმ სახით თავი იჩინოს შინაგან მუშაობაში თუ რეპეტიციებზე. მე ამის წინააღმდეგი არა ვარ. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პრობლემა მხოლოდ გამოისახება, მაგრამ არ იქნება ფორმულირებულად. ის მომენტი, როცა იგი ფორმულირებას მიაღწევს, უაღრესად სახიფათოა, რადგან იმ წუთში თავს წამოჰყოფს ალიბი, რომელიც სპექტაკლის დაბალ მხატვრულ დონეს გაამართლებს. მავანი და მავანი ისეთიარად რომ შევაგონოთ, რათა მან თქვას: „მე შევექმნი სპექტაკლს, რომელიც საკუთარ თავზე იმუშავებს“ ეს ნათქვამი იმ სამყაროში, რაშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ, მას მიიყვანს იქამდე, რომ ეს კაცი მერე თავისთავს ეტყვის: „მე მაყურებელზე არა ვარ დამოკიდებული, რადგან სინამდვილეში მე სხვა სიმდიდრეებს ვეძიებ“, აი, მაშინ კი ვდგავართ კატასტროფის წინაშე.

ამასწინათ ვილაცამ მკითხა: გსურს თუ არა, რომ შენს შემდეგაც განაგრძოს მუშაობა გროტოვსკის ცენტრმაო. მე ვუპასუხე — არა! ასე იმიტომ ვუპასუხე, რომ შემეკითხველის განზრახვა — როგორც მე მივხვედი — ეს იყო, გაეგო მსურს თუ არა მე შექმნა სისტემისა, რომელიც შეჩერდება იმ წერტილზე, სადაც დასრულდება ჩემი ძიებანი, რომლის შემდგომი სწავლება შესაძლებელი იქნება. ამიტომაც ვუპასუხე — არა! მაგრამ, უნდა გამოვტყდე: ჩემთვის რომ ეკითხათ: მინდა თუ არა, რომ ის ტრადიცია, რომელიც მე განსაზღვრულ ადგილას და განსაზღვრულ დროში ხელახლა აღმოვაჩინე, ანდა, რომ ეკითხათ: მინდა თუ არა ეს ძიება („ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“) ვილაცა სხვამ გააგრძელოს, მაშინ მე არ ვიტყოდი „არას“.

ჩემი დღევანდელი მუშაობა პარადოქსალურია. ჩვენ ვმუშაობთ პრობლე-



მაზე — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, — რომელიც თავისი არსით მაყურებლისათვის არაა განკუთვნილი და ამის მიუხედავად ეს ნამუშევარი ჩვენ გვაცანით ათეულობით თეატრალურ ჯგუფს. მეტიც, ჩვენ არ გვიცდია გვერჩია მათთვის—თავი დაანებეთ მუშაობას პრობლემაზე „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენის საშუალება“. პირიქით კი ვურჩევდით, ეს შესაძლებელია, რამდენადაც, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ პრაქტიკულ მოდერნიზმისა და მემორიის პროფესიისთან დაკავშირებულ საკითხებს, რომლებიც თანაბრად ეხება პერფორმანს არტის ჯაჭვის ორივე ბოლოს; ეს საკითხები ხომ ჩვენ ხელობასთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული(...).

ჩვენ მხოლოდ ერთი ბოლო ვართ გრძელი ჯაჭვისა — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. და ეს ბოლო კონტაქტში უნდა იყოს — ასე თუ ისე — მეორე ბოლოსთან, რომელიც არის „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენა“. ორივე ბოლო ერთი დიდი ოჯახის წევრია. უნდა ხდებოდეს ტექნიკური აღმოჩენების, ხელობის ცოდნის ურთიერთ გაზიარება... ყოველივე ამას საშუალება უნდა ჰქონდეს ერთიდან მეორეში გადაღვრისა თუკი არ გვსურს, რომ მთლიანად მოვწყდეთ სამყაროს. ჩინური იგავი ამბობს: ჭა შეიძლება შესანიშნავად აღმოვაშენოთ და წყალიც შეიძლება შიგ ანკარა იყოს, მაგრამ თუ ამ ჭიდან წყალი არავის არ ამოაქვს, მასში ბაყაყები გაჩნდებიან და წყალიც წახდება. მეორეს მხრივ, თუ შერწყმას დავეშურებთ, მაშინ მისტიფიკაციის საფრთხე მოგველის. მაშინ, მე მიჩვენია არ მყავდეს ისეთი მოწაფეები, რომლებიც ქვეყანას კეთილ ამბავს მიუტანენ, მაგრამ თუკი სხვაბამდე მიაღწევს ანდერძი დისციპლი-

ნისა და ანდერძი მოთხოვნებისა; მელნიც განსაზღვრულ კანონებს წარმოაჩენენ „ცხოვრება ხელოვნებაში“ — მაშინ ეს უკვე სხვა საქმეა. ეს ანდერძი შესაძლოა უფრო გამჭვირვალეც კი აღმოჩნდეს, ვიდრე ის, თუკი იგი შეფერილი იქნება მისიონერული მიზნებით ანდა, თუკი ორიენტირებული იქნება მხოლოდ ერთადერთი მიმართულებით.

ხელოვნების ისტორიაში (და არა მარტო ხელოვნების) ჩვენ შეგვიძლია ვიპოვოთ უამრავი მაგალითი იმისა, თუ როგორ მალე კვდება ოდინდელი გავლენა, რომელიც ან კარიკატურულ საესი იღებს ან ისე რადიკალურად გადაგვარდება, რომ ძნელია გავრცელებულ წარმოდგენაში ვიპოვოთ თუნდაც კვალი იმისა, რაც სათავეში, საწყისში იყო. მეორეს მხრივ, არსებობს ანონიმური გავლენა. ჯაჭვის ორივე ბოლო („ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“) უნდა არსებობდეს: ერთი ხილული, საჯარო და მეორე — თითქმის უხილავი. რატომ ვამბობ „თითქმის“? იმიტომ, რომ თუ იგი სავსებით ფარულია, მაშინ მას არ შეუძლია სიცოცხლე შთაბეროს ანონიმურ მოვლენებს. ასე რომ, იგი უნდა იყოს ფარული, მაგრამ არა მთლიანად!

კამეჩუნი სიმლაჩის ნამომწყები საქართველოში



ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელი

პენია ჯავარიძე

„არტისტის, საოპერო მომღერლის ცხოვრება არ შეიძლება მხოლოდ მის მიერ განვლილი წლების რაოდენობით განვსაზღვროთ“...

ლობა ლეონი

1929 წლის 7 ოქტომბერს ნაადრევად შეწყდა მშვენიერი ქართველი ქალის, ნიჭიერი მომღერლის ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელის ცხოვრება. მართალია მან ნაყოფიერად იცხოვრა, მაგრამ მისი სახელი მაინც მივიწყებას მიეცა.

სამწუხაროა, როდესაც სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო ხელოვანი საკუთარ ფესვებს სწყდება, ტრადიციებს სცილდება. ძნელია ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რა დონეს მიაღწევდა ქართული სადირიჟორო ხელოვნება, ტრაგიკულად რომ არ დაღუპულიყო გენიალური

დირიჟორი ევგენი მიქელაძე, მას რომ დასცლოდა საკუთარი სადირიჟორო სკოლის შექმნა. ჩემი ღრმა რწმენით ამ სფეროში უკეთესი მდგომარეობა გვექნებოდა, მაგრამ, რეალობას ვერსად წაუხვალ, ჩვენ მხოლოდ მათი არდავიწყება შეგვიძლია, რათა მომავალმა თაობამ იცოდეს ვის მონაგარზე მოვიდა. ამ თვალსაზრისით ჩვენი ახალი პროგრესიული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში ბევრი ცარიელი ადგილია შესავსები. ჩვენი ვალია მაქსიმალურად გავუფრთხილდეთ ყოველ მონაპოვარს. დავიწყება კი დაკარგვის ტოლფასია. სწო-



რედ ამიტომ მინდა გავიხსენო ქართველ პროფესიონალ მომღერალთა პირველი თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელისა, რომელიც კამერული ჟანრის პირველი ქართველი მომღერალი ქალი იყო.

ნინო ლორთქიფანიძე დაიბადა ქუთაისში 1893 წელს ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთა ოჯახში. მისი მამა — ილარიონ ლორთქიფანიძე ქუთაისის და შემდგომ თბილისის რეალური სასწავლებლების, გარკვეულ პერიოდში კი ბაქოს ქალთა გიმნაზიის რექტორი იყო. ნინო წიგნიერ და მუსიკალურ გარემოცვაში აღიზარდა. ფართო იყო მისი ინტერესების სფერო. მან ჯერ მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტი დაამთავრა (1913-18 წწ.). მისი პედაგოგები იყვნენ ენათმეცნიერი და ლიტერატურათმცოდნე აკად. მ. მ. პოკროვსკი, ლიტერატურათმცოდნე აკად. მ. ნ. როზანოვი, ისტორიკოსი და არქეოლოგი აკად. იუ. ვ. გოტიე და სხვანი.

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში (1915-1918 წწ.) იგი მუშაობდა მოწყალების დად. ომის შემდგომ ნინოს სამხედროებისაგან მადლობის წერილები მოსდიოდა, რაც მის კეთილშობილებაზე მეტყველებს.

თანდაყოლილმა ნიჭმა ნინო ლორთქიფანიძე თბილისის კონსერვატორიის კართან მიიყვანა. 1919 წ. 25 დეკემბერს საოპერო სტუდიამ დადგა დ. არაყიშვილის ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ამ სპექტაკლში თამარ მეფის პარტიას ასრულებდა ახალგაზრდა გამოუცდელი მომღერალი ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელისა. შემდგომ იგი ჩაირიცხა ვოკალურ ფაკულტეტზე, კიბრილოვას კლასში. სამწუხაროდ დანარჩენი პედაგოგების ვინაობა ჩვენთვის უცნობია.

სტუდენტობის წლებში ნ. ლორთქიფანიძე-ცაგარელისა თბილისის საოპერო დასის წევრი ხდება. ნ. ცაგარელის გვარს ხშირად ეხვდებით 1923-25 წ.

აფიშებში. მის მიერ შესრულებულ რტიების სრული სია, სამწუხაროდ, ამოგვეპოვება, არსებული მასალების სიმწირის გამო. ნ. ლორთქიფანიძე-ცაგარელის სცენაზე განსახიერებულ საოპერო სახეთა შორის აღსანიშნავია მარიხი („ახესალომ და ეთერი“), ქეთო (ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“), პაჭი — მეიერბერის ოპერიდან „ჰუგენოტები“, პრინცესა ევლოკია — გალევის ოპერიდან „ებრაელი ქალი“ და სხვ. იმდროინდელი პრესა დადებით შეფასებას აძლევს დამწყვებ მომღერალს და დიდ იმედებს ამყარებს მასზე.

საოპერო სცენაზე წარმატებების მიუხედავად ახალგაზრდა მომღერალმა გეზი აიღო კამერული შესრულებისაკენ, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო იმ დროისათვის. საუკუნის დასაწყისში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეროვნული პროფესიული მუსიკალური კადრების მოზიდვას სხვადასხვა პროფილის სპეციალისტების, კერძოდ, ვოკალისტ-შემსრულებლების აღზრდას. ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელმა, როგორც კამერული ჟანრის მომღერალმა, იმთავითვე მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. 1925 წელს თბილისის კონსერვატორიაში გაიმართა ვოკალური ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა გამოსაშვები კონცერტი. ამ კონცერტზე, როგორც ჩანს, მონაწილეობას იღებდნენ ვოკალური ფაკულტეტის საუკეთესო ძალები. აქ მათ შორის გახლდათ შემდგომში სახელგანთქმული მომღერალი დავით ანდლულაძე. აფიშაში აღნიშნულია, რომ სტუდენტები კონცერტს მართავენ საზღვარგარეთ გამგზავრების წინ. აღნიშნულ კონცერტზე ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელის გამოსვლას ენთუზიანზმით შეხვდა პრესა. დ. სულხანიშვილი წერს: „...კომპოზიტორები ოპერის წერას უფრო ეტანებიან, მომღერლები, შეეფერება თუ არა, მაინც ოპერის მსახიობობას ცდილობენ. ეს, რა თქმა უნდა, პირველი ძლიერი დუდილის შედეგია. ცოტა მეტი დაფიქრების შემდეგ ყველა მიაგნებს თავის ვიწრო სპეციალ-

ობას და მით დაკმაყოფილება, მუსიკალური შემოქმედება გაღრმავდება და ცალკე დარგებიც საკუთარი გზით წაიწვევენ წინ. ამის ნიშნები უკვე არის. ასპარეზზე გამოვიდა ქართული კამერული მუსიკის — სიმღერის დამწეები მომღერალი ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელისა. სასიამოვნოა, რომ იგი სპეციალობით ამთავითვე კამერული სიმღერების შესრულებას ისახავს, მით უმეტეს, რომ მისი ნიჭი სწორედ ამ დარგის შესაფერია. ამაში გვარწმუნებს მისი კონცერტი, გამართული, ნოემბრის 25-ს, სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მომღერლის ლამაზი ხმა კულტურულად არის დამუშავებული, ყველა რეგისტრებში წმინდად ბგერს და ნიუანსებს სწორად გადმოსცემს; იგი, როგორც ფაქიზი და მგრძნობიარე, სიმღერის იდუმალ მხარეებსაც ადვილად გადმოსცემს. საერთოდ სასიხარულოა მისი გამოსვლა, როგორც ქართული კამერული კულტურის დამწეების“ (ჟურნ. „სანახაობა“ № 6, 1925 წ.).

ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელმა კონსერვატორია დაამთავრა 1925 წელს, თავისუფალი ხელოვანის წოდებით, რის შემდეგაც მან თითქმის ორი წელი იღვაწა საქართველოში. იგი იყო ახალგაზრდა მუსიკოსთა საზოგადოების თავმჯდომარე (იხ. „სანახაობა“ №3, 1925 წ., „ხელოვნება“ №22, 1926 წ.). კარგადაც ცნობილი თუ რა დიდი წვლილი მიუძღვის ამ საზოგადოებას ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. მისი ინიციატივით დაარსდა პირველი ქართული სიმებიანი კვარტეტი, საოპერო სტუდია და სხვა. ამ დიდ მამულიშვილურ საქმეში თავისი მცირედი წვლილი, როგორც ჩანს, ნინო ლორთქიფანიძესაც მიუძღოდა. შემთხვევითი არაა, რომ მისი უახლოესი მეგობრები იყვნენ გიორგი და შალვა თაქთაქიშვილები. შალვა თაქთაქიშვილიც ხომ ქართული კამერული მუსიკის (კერძოდ ინსტრუმენტულის) წამომწეები და ამ

საზოგადოების ერთ-ერთი სულისწამდგმელი იყო.

1926 წელს ნ. ცაგარელი საზღვარგარეთ მიემგზავრება საგასტროლოდ. გამგზავრების წინ, ამავე წლის ნოემბერში, მან გამართა კონცერტი, რომელსაც კვლავ დადებითი გამოხმაურება ჰქონდა: „... სწორედ ვოკალური ხელოვნების ამ დარგში (იგულისხმება კამერული სიმღერა — მ. ჯ.) გამოაჩინა თავისი ნიჭი ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელისამ. მან გასულ გაზაფხულზე დაამთავრა სიმღერის კურსი სახელმწიფო კონსერვატორიაში კირილოვას კლასში. მას აღმოაჩნდა ამ თავითვე განსაკუთრებული ვოკალური ნიჭი და შეიძლება თამამად ითქვას, რომ შორს არ არის დრო, როცა ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელისა თვალსაჩინო ადგილს დაიპყიდრებს კამერულ მომღერალთა შორის. პროგრამის პირველ ნაწილში შეტანილი იყო მხოლოდ იტალიელი კლასიკოსების — რესტის, ღურანტეს, პერგოლეზის, ჯორდანის და სხვა შემოქმედება. პროგრამის ყველა ნომრები მოღერალმა შეასრულა სტილურად, სწორი ვოკალური ვაგებით. პროგრამის მეორე ნაწილს შეადგენდა არაფიშვილის ნაწარმოებები. ძლიერი შთაბეჭდილება დატოვეს რომანსებმა: „ღამეა ბნელი“, „ოხ, სევდავ“, „ივერიის მთებზე“ და „ნანა შვილო“. შესრულება უადრესად მუსიკალური და გრძნობიერი იყო“. ამ კონცერტში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ახალგაზრდა მომღერალი შალვა ცირდილაძე (ბარიტონი) და შალვა თაქთაქიშვილი (ჩემლო).

განსაკუთრებით საყურადღებოა ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელის საკონცერტო მოღვაწეობა საფრანგეთში. ჩვენთვის ცნობილია, რომ იგი მონაწილეობდა ზამთრის სეზონის კონცერტებში. შემორჩენილია აფიშები და რეცენზიები 1926 წლის 28 მარტის და 10 აპრილის კონცერტებისა, აგრეთვე არკაშონში ობოლ ბავშვთათვის განკუთვნილი საქველმოქმედო კონცერტისა. აღსანიშნავია, რომ ნინო ლორთქიფანიძის კონცერტის



პროგრამას თან ახლავს დანართი, სადაც ქართული და რუსული რეპერტუარის ტექსტები ფრანგულად არის ნათარგმნი. აფიშაში კი მინიშნებულია, რომ კონცერტს მართავს ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების თავმჯდომარე. ნინო ლორთქიფანიძის კონცერტებში მონაწილეობას იღებდნენ სახელგანთქმული მუსიკოსები, პიანისტი მ. ვალმალეტი, ჩელისტი ჟან ვოჟე, ჰუგე და სხვანი. მომღერალს აკომპანემენტს უწევდა პიანისტი ქალი ვევერსი.

6. ცაგარელს ფრანგულმა პრესამ მაღალი შეფასება მისცა. მინდა მოვიყვანო რამდენიმე ამონაწერი გაზეთებიდან¹. რომლებიც თარგმნა და მომაწოდა მომღერლის ქალიშვილმა, ქ-ნმა ეთერ ცაგარელმა: „აი, უკვე დაიხურა ჩვენი კონცერტების ციკლი. ჩვენ აღვნიშნეთ ამ ბრწყინვალე სეზონის ყოველი კონცერტით მიღებული წარმატება. ეს წარმატება არ იყო შემთხვევითი. მისი საბოლოო აღიარება მოხდა ორი ბოლო მოსმენის დროს: 28 მარტსა და 10 აპრილს... ვოკალური ნაწილი მინდობილია ჰქონდა ქ-ნ ნინო ცაგარელს, რუს მომღერალს, რომელსაც აქვს ამაღლებული, სრულყოფილი ქლერადობის, იშვიათი ტემბრის, საოცარი მოქნილობის, ჭეშმარიტად სირინოზის ხმა. ქ-ნ ვევერსის აკომპანემენტით ქ-მა ცაგარელმა ჩვენ გვაგრძნობინა სლაური მუსიკის ხიბლი, რუსული და ქართული მელოდიების სერიაში, რომელსაც იგი მღერის თავის მშობლიურ ენაზე არაჩვეულებრივი მგრძნობელობით... უსიტყვოდ შეიძლება აღინიშნოს, რომ ეს იყო სეზონის მშვენება“. არკამონში გამართულ საქველმოქმედო კონცერტის თაობაზე კი ვკითხულობთ: „მასში მონაწილეობდა ორი ჭეშმარიტად უმაღლესი რანგის მსახიობი, ქ-ნი ნინო ცაგარელი და ბ-ნი ჰუგე. ქ-ნი ნინო ცაგარელის გამოსვლა იყო ნამდვილი აღმოჩენა: მოქნილი, თბილი, იშვიათი ტემბრის ხმა.

მგზნებარე სულის მქონე ამ ახალგაზრდა ქალმა შესანიშნავად გადმოსცა სლავური მუსიკა, რომელიც ასე მდიდარია ველური პოეზიით და ამაფორიაქებელი ენებებით. ამ ბრწყინვალე წარმატების გამომნატყველი იყო მქუხარე ოვაციები“. ობოლი ბავშვებიც მოუხიბლავს ქ-ნ ნინოს. მაღლიერების ნიშნად მათ მისთვის თოჯინა უწუქებიან.

აღსანიშნავია, რომ ისეთი მაღალი დონის კონცერტების ციკლში, როგორც იყო კარისის სეზონური კონცერტები, რომლებშიც ცნობილი შემსრულებლები მონაწილეობდნენ, ქართველმა მომღერალმა განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. დასაინათა მხოლოდ, რომ ქართველი მომღერალი რუსად იწოდება. ნათლად ჩანს, რომ ფრანგულ პრესას ბუნდოვანა წარმოდგენა აქვს ქართულ კულტურაზე.

ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელის საკონცერტო პროგრამაში დიდი ადგილი ეთმობოდა ქართულ რეპერტუარს. ამ კონცერტებზე შესრულებული იყო დ. არაყიშვილის რომანსები „ნანა“, „გარსკვლავიანსა ღამეს“, „მზე შინა და მზე გარეთა“ (არაყიშვილის დამუშავებული) და სხვა.

ქართული საკომპოზიტორო სკოლა ახალი ფეხადგმული იყო. „მომღერალი არ შეუშინდა ამას და მშობლიური სახელის კულტურის მონაპოვრები უცხოელ მსმენელს წარუდგინა. ზოგიერთი შემსრულებლისაგან (ნაკლებად ვოკალისტებისაგან, უფრო კი ინსტრუმენტალისტებისაგან) მსმენია, რომ ქართული რეპერტუარი მათ საზღვარგარეთ სირთულეს უქმნის. აფიშაში ქართველ კომპოზიტორთა გვარები უცხოელ მსმენელს არაფერს ეუბნება და ამიტომ არც იზიდავთო. 1926 წ. საფრანგეთში გამართული ნინო ლორთქიფანიძის კონცერტების თაობაზე ფრანგული პრესა საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამს. აქვე დაკვირვებ, რომ ქართული მუსიკისადმი ინტერესი სრულიადაც არ ნიშნავდა მისი საკონცერტო რეპერტუარის სიმწირეს. იგი ქართულთან ერთად მუსორგ-

1. ციტატები გაზეთების ამონაპრების სახით ინახება ეთერ ცაგარელის ოჯახში.

სკის, ჩესტიის, დურანტის, ჯორდანის, პერგოლუზის და სხვათა ნაწარმოებებს ასრულებდა.

1927 წელს მომღერალი სამშობლოში დაბრუნდა, მაგრამ უკურნებელი სენის (ყვლის ტუბერკულოზის) გამო მოღვაწეობა ვეღარ განაგრძო. ამავე წლის 27 ოქტომბერს მან ჩაატარა ერთადერთი კონცერტი, რის შესახებაც „ხელოვნების ქრონიკა“ იუწყებოდა: „სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალური კლასის კურსდამთავრებულმა ნინო ცაგარელმა მოიარა ევროპის უდიდესი ქალაქები, სადაც დიდი წარმატებით იმართებოდა მისი კონცერტები. განსაკუთრებით დიდი აღტაცებით შეხვდნენ მას პარიზში, სადაც მომღერალმა გამართა ქართული რომანსების რამდენიმე კონცერტი. ამჟამად მომღერალი იმყოფება თბილისში. ზეალ რუსთაველის საკონცერტო დარბაზში გაიმართება მისი ერთადერთი კონცერტი“.

ნინო ლორთქიფანიძე-ცაგარელის დამფასებლები საქართველოშიც ბევრნი იყვნენ, მათ შორის იყო ზ. ფალიაშვილი, რომელთანაც მას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა. ზ. ფალიაშვილმა მას უძღვნა რომანსი. სამწუხაროდ, ამ ხელნაწერს ჯერ-ჯერობით ვერ მივაკვლიეთ. ცაგარელი მეგობრობდა დიმიტრი არაყიშვილთან. იგი არაყიშვილის შემოქმედების პოპულარიზატორი იყო. მას ნათესაური და შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა გამოჩენილ დირიჟორთან ევგენი მიქელაძესთან.

თბილისში გამართული უკანასკნელი კონცერტის შემდგომ მომღერალმა ორი წელიდა იცოცხლა. მისი ქალიშვილი ქ-ნი ეთერ ცაგარელი იგონებს: „დედა ყოველ დღით ვარჯიშობდა. ერთხელაც მოეშადა თავისი ყოველდღიური ვოკალიზისათვის და ხმა ვეღარ ამოიღო: მას უკურნებელი სენი აღმოაჩნდა“...

მისმა გარდაცვალებამ დიდად დაამწუხრა ქართული საზოგადოებრიობა. იგი დაკრძალულ იქნა თბილისის ქართველ კათოლიკეთა სასაფლაოზე (რომელიც

შემდგომ გაუქმდა). ჩვენთვის ცნობილია, რომ ერთხანს თბილისის კონსერვატორიაში დაწესებული იყო ნინო ლორთქიფანიძე - ცაგარელის სახელობის სტაიპენდია, რაც მრავლისმეტყველი ფაქტია.

სტალინური რეპრესიების ტალღამ არ დაინდო ამ მშვენიერი ქართველი ხელოვანის ოჯახი. ქ-ნი ნინოს მეუღლე ივანე ცაგარელი სამჯერ იყო დაბატონირებული. ძნელი გამოსაცნობი არაა, თუ რა ბედი ეწეოდა ქ-ნ ნინოს, სიცოცხლე რომ დასცლოდა...

ქ-ნ ნინოს არაჩვეულებრივი ხელსაქმეც სცოდნია. მის ქალიშვილს შემორჩენილი აქვს დედის ნაქარგი, რომელსაც შემოქმედის ხელი ატყვია. ჩანს, ბედისწერაა, რომ ეს ნაშუშეკარიც დაუსრულებელია.

ჩემი წერილი მინდა დავასრულო შესანიშნავი ქართველი მოღვაწის არჩილ ჯორჯაძის სიტყვებით: „როცა ჩვენ ნათლად გავიგებთ იმას, თუ რითიგა ვართ დაკავშირებულნი ძველ თაობასთან, რა გვაქვს მასთან საერთო და რა არა, მაშინ, და მხოლოდ მაშინ, შევიგნებთ იმას, რა გზით უნდა ვიაროთ მომავალში. დავინახავთ ჩვენს საკუთარ პიროვნებას, გამოჩნდება ახალი თაობის ცხოვრების ახალი პროგრამა“.

მასალების ძირითადი ნაწილი, რომელიც გამოვიყენე წინამდებარე წერილში, ინახება მისი ქალიშვილის - ეთერ ცაგარელის ოჯახში. ეს ფრიალ საინტერესო მუსიკალურ-ისტორიული ხასიათის მასალები, ყურადღებასა და დაბინავებას საჭიროებენ. ამ მიზნით ქ-ნმა ეთერ ცაგარელმა არაერთ პიროვნებას მიმართა, მაგრამ უშედეგოდ. პირად არქივებსა და ოჯახებში დაცული მასალები მეტ გულისყურს საჭიროებენ, ისინი ახალ-ახალი ფაქტით ამდიდრებენ ეროვნული კულტურის ისტორიას.

ოთხმოციანელთა ძიებანი

(თემატიკა და იკონოგრაფია)

ნიმუ სახსარაჲჲ

ოთხმოციანი წლების ქართველ მხატვართა შემოქმედების მიმართულე-ბებმა თავისებურად განსაზღვრა კიდევ მე-20 საუკუნის ბოლო მესამედის მხატვრობის ხასიათი. ჩვენ არ გვექნება საუბარი თითოეული შემოქმედის ინდივიდუალობაზე, მის ხელწერაზე, რადგან გვინტერესებს არა ცალკეული შემოქმედებითი ბიოგრაფია, არამედ მხატვარი როგორც მოვლენა ქართულ სახვით ხელოვნებაში.

თაობა ნოვატორული სულისკვეთების იყო. მისი ორიენტირი ეფუძნებოდა როგორც ქართული ფერწერის ტრადიციებს, ასევე დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს. მან თავისში გააერთიანა ეროვნული ხასიათი და მოდერნისტული აზროვნება, რომელიც ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში გამოვლინდა. ქართველი მხატვრები წლების მანძილზე მოწყვეტილები იყვნენ გრანდიოზულ ძიებებს, გარდაქმნებს, რომლებმაც მასშტაბური სახე მიიღო დასავლეთში. მათი გაცნობა, თანამედროვე მსოფლიოსკენ მობრუნება მოხდა 70-იანი წლებიდან, რამაც 80-იან წლებში თავისი ნაყოფი გამოიღო. შემოთქმული იმის დასტურია, რომ ქართული ფერწერისათვის უცხო არ ყოფილა მოდერნიზმი. დ. კაკაბაძის კუბისტურ-აბსტრაქტული ნამუშევრები ადასტურებს, თუ რა ძლიერი ნიადაგი ჰქონდა ახალ მხატვრულ აზროვნებას საქართველოში, აზროვნებას, რომელიც ტერმინ

„მე-20 საუკუნესთან“ თითქმის გაიგივდა.

როდესაც ვსაუბრობთ მოდერნიზმზე (ტერმინი მართლაც ძალზე კრებითი და ბევრის მოქმედია), ვგულისხმობთ ჩვენი საუკუნის ძირითად არსს, ხელოვნებაში მის კრედოს, მხატვრულ მეთოდს, რომლითაც მუშაობს თანამედროვე შემოქმედი და, ალბათ, მცდარი არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ სწორედ მხატვრული მეთოდი თითქმის შეუცვლელი რჩება 1910-იანი წლებიდან დღემდე. სხვა საქმეა თუ რა „იზმ“-ში ხდება გადავარდნა, როდის ჩნდება აღმაჯალღალმავალი ხაზები და სხვ.

ვევლა ეპოქაში ხელოვნებისთვის გარკვეულ წინამძღვრად იქცევა ფილოსოფიური მიმდინარეობანი, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა ადამიანისა. შეუძლებელია თანამედროვე ხელოვნების შესწავლა იმ ახალი ტალღისგან დამოუკიდებლად, რომელიც დასავლურ ფილოსოფიაში გაჩნდა; შეგონების თეორია, ინტიტივიზმი, პოზიტივიზმი, ეგზისტენციალიზმი და სხვა ფილოსოფიური მოძღვრებანი, რომლებიც სუბიექტივიზმის ნიშნებს ატარებდა (ზოგჯერ უკიდურესი სუბიექტივიზმისა), გახდა ამოსავალი წერტილი მოდერნისტული მხატვრული ენისა. მხატვრული ენა კი მხატვრული ფორმაჲ, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა დამოკიდებულება სამყაროსადმი, იგი მოწყდა ბუნებას, როგორც პირველწყაროს, მისი მიზანი



ადარ იყო „ბუნების მიბაძვა“, რეალური საგანი. ფორმა ადარ აინტერესებს, ყველაფერი დავიდა მხატვრის ინდივიდუალურ „მე-ზე, მის ინტუიციებზე, შეგრძნებებზე. შეიქმნა ერთი ადამიანის მიკრომსოფლიო, რომელშიც ის დამსგავსა პირველყოფილი მხატვრობის ავტორს თავისი პირველყოფილი განცდებით. ისინი ცდილობდნენ განთავისუფლებულიყვნენ იმისგან, რაც ბოჭავდა, ზღუდავდა მათში ქვეცნობიერს, ალბათ ეს იყო „საზოგადოებრივი მორალი“. მისგან თავის დაღწევისათვის მხატვრები მიმართავდნენ ბავშვურ ხალწერას, რადგან მიაჩნდათ, რომ ჭეშმარიტებასთან ყველაზე ახლოს იდგა ბავშვის ცნობიერება, მიმართავდნენ პრიმიტივიზმს, ფორმის პირობითობას, სტილიზაციას, უკიდურეს დეფორმაციას, — ეს იყო გარკვეული პროტესტი არსებული სინამდვილის მიმართ, მატერიალურის მიმართ. ყოველივე აღბეჭდილი იყო მარცხის შეგრძნებით, საერთო აპოკალიფსური მარცხისა, რაშიც გამჟღავნდა ადამიანის სულიერი კრიზისი, მისი არსებობის ამოებით გამოწვეული შიში, ტკივილი, აგრესია. სრული ჰარმონიის, ადამიანის ყოველისშემძლეობის რწმენა გამქარაღია, ყოველივე ეჭვის ქვეშ დგება, საერთო დიდი კოთხვის ქვეშ — ადამიანის არსებობა, მისი იდეალები, ღმერთი. ამ წიშნების გამო ხელოვნებამ დაკარგა ის პათოსი, რომელიც თვისობრივია რენესანსისათვის, დიდებულება, ბედნიერების განცდა. თუმცა წარმავლობის თემა, საფინანსო გარდუვალი სიკვდილის მოლოდინი ადამიანის გონებას დაბადების დღიდან აწუხებდა და მეტ-ნაკლებად ყოველ ეპოქას ახასიათებდა. მაგრამ მე-20 საუკუნეში იგი უკიდურეს ფორმას იღებს, ამიტომაც ქვეცნობიერი ინსტინქტები განსაკუთრებულ სახეს იძენს — სწყდება სინამდვილეს და დასაყრდენს ეძებს სურეალისტურში, ირაციონალურში.

„რასაკვირველია, არსება ხელოვნებისა არ შეცვლილა. იგი კვლავ რჩება ქვეყნიერების ხატად. მხოლოდ, თუ

ძველად მისი საგანი იყო ჭეშმარიტება, რომელსაც „მე“ გამოთქვამდა, ახლა უმთავრესია „მე“, რომელიც მეტყველებს და ჭეშმარიტებას — თუ კი მას სცნობენ — იმდენად აქვს ფასი, რამდენადაც იგი „მე“-მ მოიპოვა“². ამდენად ღირებულებათა ცვლამ, ყველაზე დიდი ფასეულობის „მეს“-თვის საჭიროდ ან არასაჭიროდ დატოვებამ ნიცშეს ზარატუშტრას სიტყვებმა „ღმერთი მოკვდა“ ადამიანი საყრდენის გარეშე დატოვა სამყაროში. ამ კუთხით გაჩნდა „თავისუფალი“-ს ცნება, მაგრამ თავისუფალი რისგან? კითხვას პასუხად მოჰყვა თავის თავისკენ მობრუნება, ჩაკეტვა, თავისუფალია შუასაუკუნეების მხატვარი, მაგრამ იგი საზოგადოებრივ-რელიგიური პრინციპებიდან გამოდის, მის ცნობიერებაში არ ეთიშება ერთმანეთს მისტიკა და ყოფიერება. იგი ყველაფერს მისტიკურობის საბურველში ახვევს, საკუთარ არსებობას პირველ რიგში. რენესანსისთვის მსგავსი რამ უცხოვდება, „ჰუმანისტური“ იდეებით აღჭურვილი პიროვნება უფლებას აძლევს თავს ყოველისშემძლედ წარმოიდგინოს იგი, ძალზე, „გააადამიანუროს“ ღმერთი. ხოლო ჩვენი საუკუნის ადამიანმა ნაკლებად იცის სად ეძიოს ჭეშმარიტება, იგი ვზაბნეულია, რადგან დაუშვა, რომ ღმერთი არ არსებობს. სულიერი კრიზისი, წინააღმდეგობანი, მოწვევტა სამყაროსგან მას აშინებს, აღიზიანებს, მაგრამ თითქოს უძლურია ყოველივე ამის წინაშე. „აწინდელი ადამიანი ხომ უპირატესად ბიოლოგიური და ინტელექტუალური არსებაა, მხოლოდ აღარაა — ეთიკური“³, — წერს დიმიტრი თუმანიშვილი. თუ ეთიკის კატეგორიებში შედის სიკეთე, სიმამაცე, პატრიოტიზმი, ზნეობა, სიყვარული და ა. შ. ამის დემონსტრირებას მართლაც გაურბის თანამედროვე ხელოვნება. ეს ყველაფერი ინტუიციის დონეზე პინტერესებს, შინაარსის გარეშე, კონცეფციის სახით. ჰეროიზმი მისთვის მხოლოდ მაღალფარდოვანი სიტყვაა, რადგან „ამაღლებულის“ ცნება გაუფასურებულია. ამდენად იგი



ვერ იქნება „ამაღლებულის“ აპოლოგეტი, ვინაიდან ეთიკური ფასეულობებით ღარიბ სამყაროში ცხოვრობს, მას არაფერი აოცებს, მასში გულწრფელად აღტაცებას თითქმის არაფერი იწვევს იგი სკეპტიკოსია.

საერთო სულიერ კრიზისს საუკუნისა დაერთო მძიმე პოლიტიკური ვითარება, რომელშიც აღმოჩნდნენ საბჭოთა კავშირის ხალხები. მხატვრობაში ისევე, როგორც ხელოვნების ყველა დარგში, არსებობდა გარკვეული დოგმები, რაც კრძალავდა ე. წ. „რეალისტური“ ფორმიდან გასვლას. შექმნილი სიტუაცია პიროვნების დამორჩილებისა განსაზღვრულ „წესებზე“, მისი მოქცევა ერთ ჩაკეტილ მრუდში, თავისთავად ბაღებდა პროტესტს. და ეს პროტესტი მით უფრო ძლიერი იყო, რამდენადაც მეტად ილაზხებოდა ეროვნული გრძნობები. ამიტომ მხატვარი ცდილობდა შეფარვით, თვისობრივი ზერხებით გადმოეცა ის ნოსტალგია, რომელსაც ბაღებდა არსებული მდგომარეობით, ისტორიული და ბიბლიური თემების სიმრავლით. თემტიკამ რომანტიული ხასიათი მიიღო, წარსული და რელიგია ზღბდა ის სულიერი თავშესაფარი, რომელიც არის გამოსავალიც და პერსპექტივაც სამომავლოდ. გ. ბუღაძის ნაწარმოებთა მხოლოდ სახელწოდებების ჩამოთვლაც ნათელყოფს პატრიოტული სულისკვეთების მომძლავრებას. „ქართლის ცხოვრების“ ციკლი (36 სურათი), „ქართული დროშების“ ციკლი. „ცამეტი ასურელი მამა“ (45 სურათი), „ვახტანგ გორგასალის“ ციკლი, „ამბროსი ხელაია“ და ა. შ. ასეთივე ძალით ანტიკური თუ ბიბლიური თემები — „ვერიდიკი“, „პარნასი“, „ცეცილია“, „ახალი ვერიდიკი“, „ღამის სტუმრები“, „ღღის სტუმრები“ და „საღამოს სტუმრები“, რომლებიც ალექსანდრეულად გამოსახავენ სახარების სცენებს ამ თანმიმდევრობით — „ხარება“, „საიდუმლო სერობა“ და „მოგვთა თავანისცემა“.

ლევან ჭოლოშვილი ქმნის ჯგუფურ პორტრეტებს და საქართველოს მეფეთა

გამოსახულებებს. პირველში საუკუნის დასაწყისის უკვე აღარარსებულ ანთა სახეებია წარმოსახული. ეს ნამუშევრები ძველი ფოტოების მიხედვით იქმნებოდა, ფოტო, ამ შემთხვევაში ერთგვარ რელიქვიას, წარსულის ნივთიერ წყაროს წარმოადგენს. იგი მხოლოდ შთაგონების საშუალებაა მხატვრისთვის. მისთვის კეთილშობილ თავდა-ახნაურთა სურათები დაკარგულ ღირებულებათა საძიებელია. შავ-თეთრ კადრებს მიღმა მხატვრის თვალის კვრეტს საკუთარ „გენეალოგიას“, „ეროვნულობას“, ფესვებს, იმ კეთილშობილებას, რომელიც სულის სიფაქიზეს, მაღალ ზნეობას, ტრადიციების თავიანთსცემას, დარბაისლობას მოიცავს. ამ გმირთა სამყაროში გატარებული თანამედროვე მხატვრის „მე“ ნათესაურ კავშირს პოულობს მათთან, დროის მიღმა დარჩენილი ზნეობრივი სიმაღლე და მხატვრის შინაგანი ამბოხი დონკიოტის მდგომარეობაში აუღებს მას. ეს იწვევს გროტესკს, ირონიას, ხანაც მსუბუქ ღიმილს, რომლითაც ხელოვანი გამსჭვალულია თავისი გმირებისა და საკუთარი არსებობის მიმართაც.

ადამიანის ღირსება და ამ ღირსების მატარებელი საზოგადოების გაქრობა იწვევს მხატვარში ნოსტალგიას, მაგრამ, ამავე დროს, მისი დამოკიდებულება სიძველისადმი ცალმხრივი არ არის; თითქოს არც ისინი წარმოადგენენ მხატვრისათვის განსაკუთრებულ ფასეულობას. აქ კვლავ თავს იჩენს სკეპტიციზმი, რომელიც მთელი საუკუნის ნიშანი ზღბდა. ამიტომაც არიან ლ. ჭოლოშვილის პერსონაჟები ფორმაშეცვლილი, სასაცილონი და არა მხოლოდ იმაზე მისანიშნებლად, რომ სულიერი სისპეტაკე შათ წმინდანთა სიმსუბუქეს აღწევს. ეს სიმსუბუქე ორნაირად აღიქმება; ერთი მხრივ ზნეობრივი სიწმინდე, მეორე მხრივ კი, როგორც ცასა და მიწას შორის გამოკიდული კაცის უბედურება: უნიადგონი, ეჭვქვეშ დაყენებულნი, დაახლოებით ისეთივე სახისანი, როგორც მდგომარეობა ადამიან-



ნისა, რომელმაც „ზუსტად არ იცის“... როცა ლაპარაკი გექონდა ეთიკურ ფასეულობათა დაკარგვაზე, თავისთავად მივედით ერთ გარემოებად: ეთიკური შეიძლება იყოს ადამიანი, საზოგადოება და არა იდეა ან აბსტრაქცია, რომლის გადმოცემასაც ესწრაფვის თანამედროვე ხელოვნება. აქედან გამომდინარე ჩნდება გმირის პრობლემა; როგორი უნდა იყოს დღევანდელი ვაგებით გმირი? რა ნიშნებით უნდა იყოს იგი აღჭურვილი ფიზიკური, სულიერი, ინტელექტუალური, მორალური თვალსაზრისით; ამაზე პასუხის გაცემა შეუძლებელია, რადგან თავად გმირი აღარ არსებობს, ვინაიდან აღარ არსებობს გმირული საწყისი, ჰარმონიული ადამიანის ვაგება. არც ქართული მხატვრობა ინტერესდება ამ თემით, არამცთუ ინტერესდება, არამედ პირიქით, ცდილობს აჩვენოს უგმირო საზოგადოება, მისი კრიზისი, უღონობა. შესაძლოა, ეს თემა სულაც არ იყოს განსაკუთრებული ფიქრისა და განსჯის შედეგი, მაგრამ იმდენად უფრო საყურადღებოა, რამდენადაც უნებლიეთ თავის თავად გვაყენებს ფაქტის წინაშე. ბერძნული ხელოვნება სწორედ ამ ჰარმონიული სრულყოფის მოტრფიალეა და უბრალო მოკვდავსაც გმირის სახით წარმოგვიდგენს. ხელოვნებაში გადადის თავად შემოქმედის მოქალაქეობრივი მრწამსი, იგი ხატავს საზოგადოებას, რომელიც შობს გმირებს, ხატავს გმირულ ატმოსფეროს.

ქართულ ხელოვნებაში რუსთაველის შემდეგ გმირის სახე ქრება. აქედან გამომდინარე, გმირის პორტრეტი იქმნება მაღალი თვითშეგნების, უძლველობის გრძნობით აღჭურვილ გარემოში, სადაც პიროვნება ნაგულისხმევი, როგორც ერთი მრავალში და მრავალი ერთში. ამგვარი განზოგადება, ერთ სახეში მოკრება მაღალადამიანური თვისებებისა უცხო თანამედროვე ხელოვნებისთვის, რადგან მოქალაქეობის გრძნობა დაკარგულია, ზნეობრივი საყრდენი არ არსებობს. ამიტომაც წარმოსახული პერსონაჟები წარმოადგენენ ერთმანეთისაგან

გაუცხოებულ ადამიანებს, რომელთა არსებობა მუდმივ მერყეობს, ერთგვარად შეზღუდულია. ისინი თვითიზოლაციისკენ მიისწრაფვიან, დისკომფორტს განიცდიან. სამყაროსთან ჰარმონიულობის შეგრძნება გამქრალია, საკუთარ თავში ეძებენ იმ დაკარგულ საზომს, რომლებსაც ბერძნულ გმირებში მოქალაქეობრივი სულისკვეთება აღძრავდა. და თუ ბერძნული კლასიკა ქმნის ძალზე განზოგადებულ ტიპს „სრულყოფილი ადამიანისა“ ე.წ. „გმირისა“, აქ იქმნება კრებითი სახე სრულქმნილებას მოკლებული კაცისა, რომელიც ეფუძნება საკუთარ მიკროსამყაროს.

ამ კუთხით თითოეული მხატვარი იმუშავეს თავის კრებით პორტრეტს — ტიპს, რომელიც ნასაზრდოებია სხვადასხვა ეპოქის მხატვრული ფორმით, ჩნდება „სუბიექტური იკონოგრაფიის“ ცნება. ფარჯიანთან იკონოგრაფიული ტიპი ასე ხასიათდება: „დომინანტა სხეულებისა — თავებია, დიდი თავები, მაღალი შუბლითა და ფართო თვალებით. ამგვარ იკონოგრაფიას რამდენიმე წყარო მოუპოვება. ჯერ ერთი: ბიზანტიური ფერწერიდან მომდინარე კანონი, რომელიც ფიგურის თავს სულიერი გამომსახველობის ცენტრად იაზრებს. სხეულს კი უწონადო სიდიდედ აქცევს, მეორე მხრივ, თავების ხარჯზე ფიგურათა პროპორციული დეფორმაცია, მინიატურის ჟანრული სტილისტიკიდანაც მომდინარეობს. გარდა ამისა, აქ აშკარაა რემინისცენცია შტაინერის „დილექტანტურ“ ნახატებთან, მის დიდთავიან და წამოქცეულ ფიგურებთან“⁴⁴. ისინი მედიტაციის მდგომარეობაში მყოფ ფიგურებს წარმოადგენენ და საკუთარ „მე“-ში განშლა ახასიათებთ, ფარჯიანთან თუ გუგუშვილთან ისინი სივრცეს ერწყმიან, სივრცეს, რომელიც მათ აკრავთ. იგი ხდება მათი სულის მოძრაობის არეალად, სულის ფრენის უადგილო ადგილად. ადამიანი — ფანტომი ფარჯიანთან და გუგუშვილის მიმკრთალი სილუეტები, უწყვეტობის, შინაგანი დაუმთავრებლობის განცდას ბადებენ. ისინი



ნი განეიტრალებულნი, უხორციონი, უემოციონი არიან. მაგრამ ამასთან ძალზე გამოძახებულნი. გამოძახებულობა მოკლებულია დაძაბულობას, სიმძაფრეს, ტკივილს. ფიგურები წყნარ, მშვიდ განწყობას ამკვიდრებენ.

ლ. ჭოღოშვილთან ძნელი ხდება თვალი გაადევნო ფორმას, იგი ხან ერთმანეთში გადადის, ხან იკარგება, ხანაც წერილდება. ერთი სიტყვით დეფორმირდება, ოღონდ სხვებისგან განსხვავებულად. ნახატი კოსტიუმირებულ სანახაობას ჰგავს, კოლაჟსაც მოგვაგონებს. ზუსტად მხელიც კია ჩამოაყალიბო მათი იკონოგრაფია — ეროვნული სამოსი: ქალები ჩიხტიკოპებით და ქართული კაბით, ხოლო კაცები ჩოხებსა და სამხედრო ტანსაცმელში. ეს სტატიკური იკონოგრაფიული სახე მსგავსებას პოულობს ფიროსმანის ნაწარმოებებთან არა იმდენად ტიპაჟის თვალსაზრისით, რამდენადაც საერთო კომპოზიციური წყობით. მაგალითად, „თავად ამირჯიბის ბავშვები ომის დროს“ საოცრად ენათესაება ფიროსმანის „ქეიფის“ კომპოზიციებს, პირველ რიგში ალბათ ფრონტალურობით, გარეგნული ნიშნებით, ამავე დროს არტისტიზმით, სიბრტყითობით და იმ მოჩვენებითი სტატიკურობით, რომელიც ახასიათებს ორივე მხატვარს, ამასთან საერთო ირონიზირებითაც.

ამდენად, ვეფლასთვის მისაღები იკონოგრაფიული დოგმა არ არსებობს, არც ცალკეული ტიპისა, არც კომპოზიციისა. გარეგნული „ლოკაკა“ გამოსახულებათა ურთიერთკავშირისა, ნახატის აგების რაიმე განსაზღვრული ნორმა უკმდეგებელია. განსხვავებით ზემოთ ჩამოთვლილისაგან გ. ბულაძის „ქართლის ცხოვრების“ ციკლის სურათებში შენარჩუნებულია ძველი ტრადიცია. კომპოზიცია უფრო მეტი „სიმკაცრით“ იგება. ბუნების წიაღში, არქიტექტურის ფონზე ხეებში მოცემულ ადამიანთა გამოსახულება რენესანსულ ასოციაციებს იწვევს. თუძე მხატვარი აქაც იმუშავეს საკუთარ იკონოგრაფიას.

აბსტრაქციამდე მისულ მხატვრულ სინამდვილეში აღარ არსებობს საერთო ნორმა. შეიძლება აბსტრაქციას ჰქონდეს იკონოგრაფია? ანტიტრადიციულს“ სახელი ახალმა ხელოვნებამ საერთო იკონოგრაფიიდან თავის დაღწევის გამოც მიიღო. ტრადიციაში იკონოგრაფიის დაცულობაც იგულისხმებოდა. ფარჯიანის „ხარება“ ტრადიციული კომპოზიციური აგებიდან იმდენად გამოდის, რამდენადაც ფიქსირდება ანგელოზის ხელის შესტიკუაცია, ხელისა, საადანაც ვადმოდის სულიწმინდა. დეტისმშობელს კი უჭირავს თეთრი საგანი, ალბათ წიგნი. ანგელოზი ახარებს მარიამს კითხვის მომენტში. ხარების ეს იკონოგრაფია ფარჯიანისთვის იძლევა „თამაშის“ საშუალებას ფანტაზიისთვის. იგი აღებულია, როგორც რელიგიური ქარვა, როგორც საუკეთესოდ მონახული კომპოზიციური წყობა. ერთგვარი იკონოგრაფიული რემინისცენცია. აქ ფიგურათა ურთიერთმიმართება გამოიხატება ერთმანეთისკენ შინაგანი სწრაფვით, ერთმანეთში გადაზრდის სურვილით. ისინი თითქოს ლევიკებენ კომპოზიციაში და რემინისცენცია — ანგელოზის ხელი — ხდება თემის მარადიულობის სიმბოლო და არა იკონოგრაფიული აუცილებლობა.

მითი და აბსტრაქცია

ზემოთ აღენიშნეთ, რომ ოთხმოციანელთა თავშესაფარი გახდა ისტორიული თუ რელიგიური სფერო, სადაც ისინი შეფარვით ახერხებდნენ წარსულის „განდიდებას“, წარსულის რომანტიზაციას, თუმცა რომანტიზმი აქ მოკლებულია თავის პირდაპირ მნიშვნელობას, ვინაიდან საქმე გვაქვს მე-20 საუკუნის ადამიანთან, რომელიც შორს არის იდეალიზაციისგან. მისი „რომანტიზმი“ რაციონალურია, გადასხვაფერებული; „ამაღლებული“ გრძნობებს მოკლებული, რელიგიური თემა მათთან გასხნილია ხშირად მითის სახით, უფრო სწორად — მითის ფორმით წარმოდგენით, რათა რეალურობა გაიხსნას

როგორც მეორე სამყარო, დამოუკიდებელი ყოველგვარი ისტორიული პროცესებისგან, მითი, როგორც რეალურობა საკუთარ თავში, სუბიექტში ამით იყო განპირობებული.

მიოლოგიური შემოქმედება პრეტენზიას აცხადებს მარადიული ნახატის შექმნაზე, სადაც ერთმანეთში შერწყმულია უნივერსალურა და კერძო, ობიექტური და სუბიექტური, თანამედროვე და პრესტიჟული⁴⁵. ამგვარი შერწყმა საშუალებას იძლევა ადგილი მოუნაცვლო მოქმედებას, დროისა და სივრცის გარეშე დატოვო ნახატი, იაზროვნო არამატერიალური სიდიდეებით, რაც გასაქანს აძლევს მარადიული ცნებების დამკვიდრებას, წამიერში გააზრებულ დროის დინებას, უსასრულობას, უადგილო ადგილის შემოტანას, კოსმიური სივრცის დაცვას სიბრტყესა თუ სიბრტყის მიღმა. სიბრტყე არ განსაზღვრავს, არ აკონკრეტებს შინაარსს, არ აკეთებს მოქმედების კოორდინაციას, მიმართულებას არ აძლევს მას. იგია შუა ფენა ობიექტურ სინამდვილესა და მიღმურს შორის. უბრალოდ, ნათელყოფს საყოველთაო იდეას ცალკეულ მხატვართან.

თ. ფარჯიანის „ოდისეისის მოგზაურობა“ ამის ბრწყინვალე ნიმუშია. ადამიანები იმდენად შემცირებულია, რომ მხელი ხდება მათი მკაფიოდ გარჩევა. გმირის სახე უგულვებელყოფილია, დატოვებულია და, ისიც ძალზე პირობითად. ცა, ზღვა, მთვარე, ფერდობი, ცხოველები და აილქიანი ზღაპრული გემი, რომელიც ერთგვარ მისტიკურ სიმბოლოს წარმოადგენს მთელ სურათში. თ. ფარჯიანთან გმირის საწყისის ძიება კი არ ხდება, არამედ იმ სტიქიონებისა, რომელთანაც ამ ადამიანებს უხდებათ შეხება, რადგან ეს არის მარადიული, უკვდავი, არაწამისმიერი, მაგარო სტიქიონები მასთან არ იღებენ დაუოკებელ, დამანგრეველ, მრისხანე სახეს. ისინი საოცრად მშვიდია, შინაგანი სინათლით აღსავსე, უცნაურად გარინდებული. ბრძოლის სურვილი არ უჩნდებათ მის წიაღში მოხვედრილებს; ისინი მას ემო-

რნილებიან. აქ გამოსჭვავის ბედისწერის გარდუვალობა, რაც ანტიკურ მითოლოგიაში მთავარი ღერძია. აქაც ეს პრობლემა იკვეთება, ოღონდ არა იმდენად ადამიანის უსუსურებისა, რამდენადაც შემოქმედის ყოვლისშემძლეობის. ყოველივე ეს ძალზე ჩუმი, აღუმაღების ნისლში გახვეული, ბოლომდე გაურკვეველი, სწორედ ეს გაურკვეველობის მეტაფორულობა არის ის ზიზღი, რომელიც ახლავს მითს და ამდენად იგი გამოძახილს პოულობს თანამედროვე ხელოვნებაში.

უადგილო ადგილის, თუ უდროო დროის დამკვიდრების სურვილით აიხსნება აბსტრაქტული სურათის გაჩენა. აბსტრაქტული აზროვნება ყველაზე უფრო ახლობელი ხდება ქართველი მხატვრებისათვის (გველისხმობ 80-ულებს), რადგან იგი ზუსტად გამოხატავს იმ სულიერ მდგომარეობას შემოქმედისა, რომელიც სუბიექტურ ვნებათა ილუსტრატორია. თითქმის ყველა გამოსახულება მიდის აბსტრაქციამდე, საგნისთვის ფორმის გაცლამდე. ქ. მატაბელის ნამუშევრები რომანტიზმით შეზავებულ ძველი თბილისის კადრებს, რომლის საფუძველი კვლავ ფოტოა, ნელ-ნელა გადაყვარდნით ირაციონალურ სფეროში. ფორმა იკარგება, ფიგურათა პირობითობა ფურთა პირობითობაში იზრდება. მხატვარი თავისთავად მიდის იმ ზღვრამდე, როცა მისთვის აბსოლუტურად უმნიშვნელო ხდება საგანი, როგორც ასეთი. რჩება იდეალისტური განცდა ამ საგნებისა. არა „სახლი“ კონკრეტულად, არამედ მისი „სახლობა“, ოღონდ საკუთარ პრიზმაში გატარებული, ინდივიდის კოეფიციენტით.

ლ. ჭოლოშვილის ნამუშევარი „გზა“ აბსტრაგირებულ სურათს წარმოადგენს, ეს არის გზა, რომელიც არც არსაიდან მიდის, არც არსაით მიდის, ქალისი, გაუგებრობა, აბსურდი, უსახელო გზა. ცხოვრების, რწმენის, სიკვდილის თუ იმქვეყნად წასასვლელი — ყველაფერი კონკრეტული უკუგდებულია და ასოცირებულია წინააღმდეგობებთან,



რადაც ნიშნებთან, რომლებიც, ალბათ, ნიშანსვეტებია თავად მხატვრისათვის. დამაჯერებლობა, ისე როგორც პორტრეტებში, გამქრალია, რადგან თავისთავად აბსტრაქცია არაარგუმენტირებულია, არასახელდებული, უსაგნო. თავად აზნაურთა ჯგუფურ პორტრეტებში გამოსჭვავის კეთილშობილება, მაგრამ რასახისაა ეს კეთილშობილება, რაში ვლინდება იგი, ვის მიმართ? — უსაგნოა, მხოლოდ ცნების დონეზეა მოტანილი, ხოლო დანარჩენს მხატვარი მნახველს უტოვებს განსასჯელად, რადგან თვით ავტორისთვისაც ძნელი ხდება მასზე პასუხის გაცემა.

„პერსონა“ — ეს არის ჩვენი სახე, კონკრეტული ინდივიდუალობა, ის, როგორც ვფიქრობთ, რომ ჩვენ ვართ. მაგრამ, სინამდვილეში, შეიძლება სულ სხვა ვიყოთ. ამავე დროს, პერსონა ნილაბიცაა⁶⁶ — გარკვეული მოჩვენებითობაა, თუმცა ყოველგვარი მხატვრობა ერთგვარად მირაჟია, რადგან იგი „გამოგონილია“, „შეთხზულია“. მაგრამ აბსტრაქციებში ქვეყნიური მირაჟის პრობლემა დგება, სიტყვა ფილოსოფიურ ჟღერადობას იძენს. აქ თავს იჩენს იგივე მხატვრული აზროვნება, რომელიც მოქმედებს სინამდვილის მითოლოგიზაციის დროს. მისი განყენებულად წარმოდგენისას. „პერსონა“, მხატვრის შემთხვევაში, „კონკრეტული ინდივიდუალობა“, იგი აბსტრაქციაში გამოიყენება როგორც მხატვრული ფორმა, გამომსახველობა, ხოლო აბსტრაქტული ნახატის ფასეულობა ამას გარდა, არის კიდევ ჭეშმარიტება, რომელიც „ჩვენ ვართ სინამდვილეში“. რამდენადაც ამ სინამდვილეს პასუხობს აბსტრაქცია, იმდენად გულწრფელია, ნამდვილია იგი. აქ ძალზე ადვილია ე. წ. „ინდივიდუალური ნიღბის“ თამაშით მოატყუო მნახველი, მოხიბლო ფერთა სიტყვებით, „გაუგებრობის“ ინტერესში ჩააგდო.

თვალი ყოველთვის ეძებს ფორმას, რეალურ საგანთან მიახლოებულს, ცდილობს დააკავშიროს, შეკრას მისთვის ამოსაცნობი სინამდვილე ან ახლებ-

ურად განჭვრიტოს იგი. ამ თვალსაზრისით მნახველი, ისევე როგორც შემოქმედის, თავისუფალია, თუ გამოვალთ ფორმულირებიდან, რომ მხატვარი ხატავს იმას, რაც დახატა და არა იმას, რაც დაინახა.

„პერსონას“ ჩამოცილებული ინდივიდის სინამდვილეს ვხვდებით ი. ფარჯიანის ნამუშევრებში. არ შეეჩერდებით იმ მაღალ ოსტატობაზე, პოპოზიციის საოცარ გრძნობაზე, ნახატის აგების უტყუარ ინტუიციაზე, რომელიც, რაღათქმა უნდა, განმსახლდრეულია ყოველი მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას. ჩვენი მსჯელობის საგანი არ არის წმინდა ფორმისადმი ანალიზისეული მიდგომა, თუმცა განხილვისას, ძნელია თავი დააღწიო ამას.

შევადართო მხატვრის ორი „ჯვარცმა“; პირველი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს გამოსახულებებს ორი ფიგურის სახით. აქ „ჯვარცმის“ თემასთან შერწყმულია „ვედრების“ იკონოგრაფიაც — მაცხოვრისკენ (რომელიც სურათზე არ არსებობს) მიმართული მარიამისა და იოანეს გამოსახულებებით, თვითონ ჯვარცმა გამქრალია. მთლიანი კომპოზიციის ცენტრში არის ფრინველის გამოსახულება (ალბათ მტრედი), რაც სულიწმინდის ნიშანია. დატოვებულია მცირე „ბორცვი“, რომელიც გოლგოთას უნდა ნიშნავდეს. ამ ბორცვიდან იზრდება გრძელი თეთრი ლაქა, რომელიც სურათის ზედა ნაწილში იშლება ორ მკლავად. ყოველივე მოკლებულია მკაფიობას, სიზუსტეს, დეტალებივ ნისღშია გაბნეული. მეორე „ჯვარცმაში“ „იკონოგრაფია“ საერთოდ აღარ არსებობს, იგი წმინდა წყლის აბსტრაქციაა. აქ ჯვარცმის იდეა უკვე იტევს ამაღლებასაც, ფერიცვალებასაც და ბრწყინვალე ადღო მასაც. თეთრი დიდი ლაქა კომპოზიციის ღერძია და სხვა თეთრი წვრილი ლაქები, რომლებიც ზემოდან გამოედინება, მადლის მნიშვნელობას იძენს. მხატვარი გაურბის ფაქტის კონსტატაციას, მას სურს შექმნას „მადლის“ კომპოზიცია. თუ პირველ „ჯვარცმაში“ იგი იშველი-



ებს ღვთისმშობლისა და იოანეს სახე-
ებს, მტრედს, გოლგოთას, ამ შემთხვე-
ვაში აბსოლუტურად წყდება რელიგიურ
სახისმეტყველებას. აქ აღარ არის სწო-
რედ „პერსონა“, რომელმაც იცის, რომ
მაცხოვარი ჯვარს აცვეს გოლგოთაზე,
არამედ არის „პერსონა“ ჩამოცლილი
ინდივიდი, რომელიც გრძნობს. ხოლო
ის ორიგინალური ნილაბი, რომელზეც
ზემთთ ვსაუბრობდით, არის განსხვავე-
ბული, მხოლოდ ფარჯიანისათვის დამა-
ხასიათებელი გამომსახველობითი საშ-
უალება. მასში შეიგრძნობა იდეის სიმ-
რთელე. ტრანსფორმირებულმა აზრმა და
განცდათა სიმდიდრემ დაბადა მონუმენ-
ტური ფორმა, რომელიც მოკლებულია
სიყალბეს, გულგრილობას, ეჭვს.

თუ ფარჯიანის „ჯვარცმა“ უფრო
აღდგომას ემსგავსება, გუგუშვილთან ამ
თემაზე შექმნილი აბსტრაქცია დაცლი-
ლია დღესასწაულობის, ამალღების შე-
გრძნობისაგან. იგი ტრაგიზმის ელფერს
იმქნს. აქ თითქოს გამოძახილს პოულ-
ობს „საშინელი სამსჯავროს“ მოლოდი-
ნი, მეორედ მოსვლის ჟამი, სამყაროს
დასასრული. და ისევე საქმე გვაქვს მხა-
ტერის ცნობიერებაში არსებულ წარმო-
სახვებთან, ასოციაციურ წინასწარმეტ-
ყველებასთან. თუ ფარჯიანის „ჯვარცმ-
ას“ პირობითად შევარქვით „მადლის“
კომპოზიცია, აქ შეიძლება „განკითხვა“
დავარქვათ (და არა „განკითხვის დღე“).
ასეთი სახელდების უფლებას გვაძლევს
„უსიტყვო“ ნახატი, კვლავ უადგილო-
ბის, უდროობის განცდა, „ჯვარცმულ-
ის“ ლაქებით გადმოცემა არა კომპოზი-
ციის ცენტრში, არა ღერძზე, არამედ
გადახრილად, ასიმეტრიით, საერთო
წინასწორობიდან გამოსვლის, ერთგვა-
რი დისპარმონიის, კატაკლიზმური
სტრიქონების შეგრძნებას ბადებს, რო-
მლის წინაშეც ქვეცნობიერი შიში ამო-
ქმედდება ხოლმე.

აბსტრაქციებზე ფურადღების ფამახ-
ვილება იმდენად არის აუცილებელი,
რამდენადაც ეს ფორმა მეტად აქტუალ-
ური ხდება 80-ელთა შემოქმედებაში.
თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის,

რომ აბსტრაქცია ხშირად უკიდურესო-
ბაში გადავარდნის გამოხატულებაც
ხდება განსაკუთრებული ორიგინალურ-
ობის წადილით თუ სულიერების სიღა-
რიბით.

შპრი და მონუმენტალიზმი

ხაზი, რომელიც დღეს ქართულ დაზ-
გურ ფერწერაში გამჭოლია, შეუძლებე-
ლია განიხილებოდეს მონუმენტური ფე-
რწერის გარეშე, ვინაიდან მისი საწყისი
კედლის მხატვრობაშია. ნიშნები, რომ-
ლებიც დღესაც ჩვეულია ქართული ფე-
რწერისათვის, შინაგანი პლასტიკური
ძალის მქონეა (რა თქმა უნდა, ფორმა
არსებითად განსხვავდება). ლაპარაკია
მხატვრული აზროვნების ისეთ ზოგად
პრინციპზე, როგორც არის მხატვრის
დამოკიდებულება სიბრტყის მიმართ,
სიბრტყის გააზრება ორგანოზომილები-
ანი სიდიდის ამოქმედება. ეს ურთიერთ-
კავშირი შემოქმედსა და მხატვრულ ნა-
წარმოებს შორის თვალის გადავებას
საჭიროებს შუასაუკუნეებიდან დღემდე,
რადგან ამ ხნის მანძილზე საერთო მხა-
ტვრული ინტუიცია მოქმედებს. ეპოქა-
ლური ნიშნები, რომლებიც განსაზღვ-
რავენ ფორმათა მრავალსახეობას, არ
უშლიან ხელს ამ ერთიანობის არსებო-
ბას.

მხატვრები, რომელთა მაგალითზეც
ვიხილავთ თაობის ნიშნებს, განიცდიან
ფრესკული მხატვრობის გავლენას. ისი-
ნი ინტერესდებიან ძველი მხატვრობით,
ექებენ ფორმებს, თუმცა მხოლოდ ქარ-
თული კულტურის მატარებლად ხელო-
ვნებაში არ გვევლინებიან; ეცნობიან
აღმოსავლურ ხელოვნებას, აფრიკის
ხალხთა შემოქმედებას, სესხულობენ
დასავლეთ ევროპის მიღწევებს. მაგრამ
ერთი ნიშანი, რომელიც, უფიქრობთ,
გამოდგებოდა ყოველი მათგანის დასახ-
ასიათებლად, არის მონუმენტალიზმი;
მონუმენტალობისკენ სწრაფვა. პირველ
რიგში ეს ნიშანი მომდინარეა მხატვრე-
ლი აზროვნების ზოგადობიდან. მხატვ-
რები ცდილობენ ფორმის მაქსიმალურ
განზოგადებას მისი არსის და არა საგ-



ნის ჩვენებით, იდეის სისრულით, დაუნაწევრებლობით, სიბრტყის კონსტრუქციის ზუსტი ცოდნით, სულ მცირე დეტალის გამომსახველობითი საშუალებით განსაკუთრებული დატვირთვით, მაგალითად: ჩიხტიკოპი ჭლოშვილის ნამუშევრებში ადამიანური „შარავანდელის“ როლს თამაშობს, გუგუშვილის „ჩიტების დამჭერის“ სერიაში, სადაც გალია განუყოფელი ატრიბუტია, მასში კი ხან ჩიტს, ხანაც თევზს ათავსებს მხატვარი, ამქვეყნიური ყოფის, მატერიალური სხეულის მნიშვნელობას იძენს, რომელშიც რაღაც ცოცხალი, მსუნთქავი ბუდობს. ბუღაძესთან „დროშები“ სახელმწიფოებრიობის ეროვნულობის განყენებულ წარმოდგენას გვიქმნის, მონუმენტური სახე-სიბოლოა ისტორიის, ბრძოლის ექსტაზის, აღტიკინებისა. ჰორიზონტალურად გაჭიმული პანოები განსაკუთრებული სიმყარის და კიდევ რაღაც უჩინარის ასოციაციას იწვევს, რაც საკრალურის მნიშვნელობას აძლიერებს. ფარჯიანთან იკონოგრაფიული ტიპი ე.წ. „დიდათა“ გამოსახულებისა დ. ანდრიაძის თვალსაზრისით, „არქექტიპული შრის“ უზოგადეს წარმოსახვათა ხორცშესხმაა. ფარჯიანის ტიპაჟში ბიზანტიური თუ შტიანურული რემინისცენციების გარდა შეუძლებელია არ შევივარძნოთ კავშირი დავით გარეჯის ფრესკებთან (კერძოდ საბერებში), საერთოდ, დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსში ფრესკული მხატვრობის ცოცხალი გაცნობა ერთ-ერთ წყაროდ იქცა 80-იანელთა მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებისათვის. ბერების ე.წ. „პრიმიტიული“ მხატვრობა უხშიანება თანამედროვე ხელოვნებას თავისი მიაბიტური, ბავშვური ხელწერით, რომელსაც თან ახლავს უდიდესი გამომსახველობა. გულწრფელი „მიაბიტობა“ და მაღალი სულიერება გრანდიოზულ შემოქმედებას ახდენს თანამედროვე შემოქმედზე თავისი თანადროულობით, მოდერნისტული გამომსახველობით და კიდევ მონუმენტური ფორმით, რომელიც ერთ-ერთი პირ-

ველი განსაზღვრავს მხატვრულად სიდიადეს. თუ შევადარებთ ერთმანეთს საბერებების №8 ეკლესიის „ღვთისმშობლის დიდებს“ კომპოზიციის ანგელოზს და ფარჯიანის პერსონაჟებს, ნათელი გახდება მსგავსება; გაძლიერებული ექსპრესია თავებითა და ხელებით ფიგურათა დახრილობა, ბრტყელი გამოსახულება, მათი უკიდურესი პირობითობა და ლაკონიზმი.

სიბრტყე თითოეულ მხატვართან ინარჩუნებს თავის ფუნქციას, იგი არც ერთ მათგანთან არ იშლება, არ ნაწილდება. ძალიან ხშირად პერსპექტივა უკუგაღებულია, რადგან სივრცითი მომენტის შემოტანა თითქოს გაამატერიალურებდა სურათზე არსებულ სამყარო. ამიტომ თუ კი საერთოდ ვხვდებით ადამიანის გამოსახულებას, ისინი ბრტყელია, ფორნტალური. უმრავლეს შემთხვევაში მათ მხოლოდ ერთი ხედი აქვთ. ისინი სიბრტყის პარალელურად არსებობენ, მათი განთავსება ხდება არა ზედაპირიდან სიღრმეში, არამედ რიგებად და ამის მიხედვით ადამიანთა მასშტაბებიც პირობითია, — ახლომდებარე საგანი დიდია, შორსმდებარე — მცირე მაგრამ არა პლანიანობის შემოტანით, არამედ აზრობრივად (გ. გუგუშვილი) სივრცითი ილუზორულობა შეცვლილია აზრობრივი ილუზორულობით. პირველის შემთხვევაში პლანის რიგითობის მიხედვით მცირდება თუ იზრდება მოქმედების მნიშვნელობა, აქ კი ყველაფერს ერთი ათვლის სისტემა აქვს.

ძნელია საერთო რიტმზე ლაპარაკი, რადგან ყველა სურათს თავისი საკუთარი რიტმი აქვს, საკუთარი მუსიკალურობა გააჩნია. თუმცა აქაც შესაძლებელია მსგავსების მონახვა; მიელი სიბრტყეები მოძრაობაშია მოყვანილი, ყველაფერი ემორჩილება თავისუფალ ბრუნვას. სიმყარეს მოკლებული გამოსახულებანი განუწყვეტელი გადაადგილების შეგრძნებას ბადებენ, მაგრამ სივრცითი პაუზები აჩვენებენ მოძრაობის მიზანსწრაფვას, ამიტომაც ერთი შეხედვით, ქაოსური სიბრტყის ზედაპირები მშვი-



დი რიტმით, წყნარი დინებით ხასიათდება, რაც მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს.

გ. ბულაძის უზარმაზარი პანოები, რომლებიც სხვადასხვა თემატური ხასიათისაა, აღსაქმელად დიდ სიერცეს მოითხოვენ. ჰორიზონტალურად გაჭიმულ თუ ვერტიკალზე აგებულ კომპოზიციებში თავიდანვე ჩადებულია მონუმენტალიზმის მუხტი. მხატვრის სტიქიაა დიდი სიბრტყეები, რადგან მთელი ძალით გასაშლელად მცირე ფორმატი არ ყოფნის თავდაპირველ იდეას. მხატვრის აზროვნება არ ნაწევრდება ტილოს სხვადასხვა ნაწილში სიბრტყის სიდიდის გამო. ამგვარი მასშტაბები მთელი ზედაპირის ერთიან გააზრებას მოითხოვს. „აპოკალური წინასწარმეტყველება“, „ბატალური სცენა ვახტანგ გორგასალის ცხოვრებიდან“, „ბრძოლა სპარსთა მიმართ“ — ეს აბსტრაქტული ტილოები ძალზე პათეტიკურია. საერთო ხაზი ურდევია ტილოს ერთი კუთხიდან მეორემდე, იგი ვითარდება, განიცდის დრამატიზაციას, წინააღმდეგობრივია. მაგრამ ფართობის ყოველ ერთეულზე იგრძნობა ერთი საწყისის არსებობა. განსოვადებული მხატვრული სახის წარმოდგენას ფერადოვანი ლაქებით, პრობლემის განშლას და მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭებას, ერთი მხრივ, სწორედ დიდი სიბრტყეების შექმნით ახერხებს მხატვარი, რაც თავისთავად მოითხოვს აბსოლუტურად სხვა დამოკიდებულებას მნახველისაგან, მოითხოვს როგორც სიერციით, ასევე დროით დისტანციას, „დათვალიერებას“, „გადაკითხვას“. ამ შემთხვევაში ჩვენი მხერა ცვალებადია, იგი მიუყვება ტილოს და ნელ-ნელა აღიქვამს მას როგორც კედლის მხატვრობა მოითხოვს მაყურებლისგან განსაკუთრებულ მდგომარეობას (აღქმის ადგილის თვალსაზრისით), ასევე ამ ბატალიების თუ კომპოზიციების მხერას. აქ ფერთა სიმბოლიკა შემოდის როგორც საგანთა მახასიათებელი, განცდის პირველწყა-

რო. იგი პერსონიფიცირებულია და განსაკუთრებულ ავტონომიას იძენს. ფერის პრობლემა 80-ელთა შემოქმედებაში ახლებურად დგება. მხატვრები ცდილობენ ფერისთვის ახალი შესაძლებლობების გამოვლენას. მისი შინაგანი პოტენციის მაქსიმალურად გახსნას, რამაც ფაქტურით საოცარ გატაცებამდე მიიყვანა ისინი. ფერი ხდება ის ძირითადი სააზროვნო საშუალება, რომელმაც სრულად უნდა წარმოადგინოს მხატვრის მსოფლმხედველობა, მისი მრწამსი. ამიტომ ფერმწერი უდიდესი სიფრთხილით ეკიდება მას, ხოლო მეორე მხრივ, მთლიანად ითავისუფლებს თავს. ფერი, ფაქტიურად, ერთადერთი საშუალებაა, რომლის დახმარებითაც ყალიბდება ნახატი, იგება კომპოზიცია, იქმნება კოლორიტი. ამდენად ფერი თავისში ითავსებს რამდენიმე ფუნქციას, იტივრთავს გამომსახველობით ფორმას. აქედან გამომდინარე, სურათი ერთბაშად შექმნის პრინციპს ექვემდებარება. მისი ტექტონიკა არ მოიცავს რამდენიმე საფეხურს. გამოცალკეება, ვთქვათ, ნახატისა ფერისაგან შეუძლებელია. ფერი აწესრიგებს, ამთლიანებს ნახატს, თავად ფერისა და სინათლის ურთიერთმიმართებას. ვერსად ვერ ვხვდებით ე.წ. კორპუსულ ფერს. იგი მუდამ დენადია, ცვალებადია. სულ მცირე ფართობზეც კი საოცარ გარდაქმნებს ქანიცდის. მხატვრისთვის სურათი თითქოს ერთგვარ საექსპერიმენტო საშუალებად იქცევა, სადაც იგი მუდმივად ეძებს ფერის ჯერ გამოუჩენელ შესაძლებლობებს. ჩვენც ერთგვარი დამკვირვებლები ვართ ამ მიებისა. ერთი რომელიმე ფერის თვალის მიღვენება ჭირს, იგი გვისხლტება, რაღაც სხვა ფერში გადადის. ერთ ფერს არ აქვს განსაზღვრული მოძრაობის არეალი, იგი ყველგანაა და თან არსად არ არის კონკრეტულად. გვიძნელდება ამ მხატვრებთან რაიმე ფერს ვუწოდოთ სახელი; ვთქვათ ლურჯი, რადგან ლურჯი მყისვე იქცევა მწვანედ, მწვანედ შავად და ა.შ. ამიტომ, რომ მხატვრული სახე თითქოს გაგრძელებას ითხოვს,

თავისი მოთამაშე ზედაპირით არ ქმნის სიმყარის, სასრულის განცდას. ფერი მნახველში ილტვის დასამთავრებლად, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი მხოლოდ სიბრტყეზე არსებობისთვის არ არის „განწირული“.

სამყაროს მიმართ 80-ელთა დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, ფერი მათთან იმატერიალურობის გამომსახველი ხდება, მხატვარი მასში იაზრებს უსასრულობას, მარადიულობას. ისინი ისწრაფვიან საღებავს (იხევე როგორც საგნებს აბსტრაქციებში) დააკარგვინონ მატერიალურობა, მაქსიმალურად გამოვიდნენ იმ შთაბეჭდილებიდან, რომ თავად ფერი (საღებავი) ხელშესახები საგანია, ხოლო საგანი კი შეუძლებელია ასე ტრანსფორმირდეს. აქ კი გვეძლევა საშუალება ფერის სრული გარდაქმნის, მისი ზღვარდაუდებელი მხატვრული ძალის ხილვისა. თავად საღებავის ტექნიკა არა ერთგვაროვანია. ცალკეულ მხატვართანაც კი, მიმართავენ პასტელს, შერეულ ტექნიკას, გუაშს, ზეთს. თითქმის არ ვხვდებით აკვარელს.

ფერის ფენომენალურობით დაინტერესებამ გ. ბულაძე გოეთეს „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკულ გამოყენებამდე მიიყვანა. „რაიმესთვის მხოლოდ შეხედვა, ბევრის ვერაფრის მომცემია. ამისთვის შეხედვა გადღის დაკვირვებაში, ყოველი დაკვირვება — გააზრებაში, ყოველი გააზრება — დაკვირვებაში“⁷ — წერს გოეთე. სწორედ ამგვარ ფერით გააზრებაზე, მის სიღრმისეულ სტრუქტურაზე დაკვირვებამ დაამკვიდრა ახლებური გაგება, დაკვირვება ინტუიტიურ მგრძობელობასთან, სუბიექტურ აღქმასთან. და იხევე გოეთეს სიტყვები: — „მისთვის, რომ მზე დაინახო, თვალი მზისა უნდა გქონდეს“. ფერთა შკალა გოეთესთან წარმოდგენილია შავიდან თეთრამდე, ოღონდ არა ტონალურობის უბრალო ცვლით, არამედ „მშვენიერის ელემენტის“ საფუძველზე; „თოვლის ძირითად წერტილად გამოიყენება აბსოლუტური სიბნელე — შავი ფერი, სიჩუმე, სიმშვიდე — თავისი ყოველისმომცველი უპირ-

ონებით, ერთმნიშვნელობით, თითქოს შავი ფერი ერთგვარი მოძრაობა სინათლისკენ — თეთრისკენ, მაგრამ არა ტონის ე. ი. შავის გაღიაკების ვხით, არამედ მისი გამშვენიერების, მისი, თითქოსდა, გაცოცხლებული მგრძობელობის მეშვეობით“⁸. შავი ფერი მართლაც მოიცავს პირველყოფილ სიბნელეს, საიდანაც ნელ-ნელა იწყებს სვლას ღვთიური ნათელი, რომლის განფენა ხდება შემდეგ ყველა საგანში, ყოველ ნაწილში. ამ სახით წარმოგვიდგება ბულაძის „ინტუიციები დანტეს მიხედვით“; ამოდრავებული შავი, რომელიც ქალის მტვირთველია, თავისთავად ექსპრესიული საწყისია, სამყარომდელი ღმერთის სუბსტანციაა, ერთიანობა რომლიდანაც „იქმნა ნათელი“. იგი ტილოს სხვადასხვა კუთხეში პოულობს გადაძახილს, რაც მიანიშნებს შავის, როგორც სტიქიის, ყველგან არსებობაზე, მისი როგორც თავდაპირველის აუცილებლობასა და გარდუვალობაზე. ამდენად, ყოველი ფერი შავისა და თეთრის ერთგვარ ნარევს წარმოადგენს, სადაც სხვადასხვა ძალით იფეთქებს ხოლმე თითოეული მათგანი და იმის მიხედვით მიიღება ყველა ის შუა ფერი, რომელიც შკალაზე შავსა და თეთრს შორის მდებარეობს.

აღბათ ამგვარი ჭკრეტის შედეგი უნდა იყოს ი. ფარჯიანთან არამატერიალური სინათლის შეცნობა, რისთვისაც მხატვარი მიმართავს სანთელშერეულ პასტელის ტექნიკას, რომლის შინაგანი გამონათებით სურათს ანიჭებს „ღვთაებრივ ენერგიას“. ასევეა ზეთის საღებავით შესრულებულ ნამუშევრებში, სადაც „ფერი... სინათლის ფუნქციასაც ითავსებს... .. ხან სტატიურად ძეკს სიბრტყეზე, ხანაც „გადაირბენს“ ხოლმე მის ზედაპირზე და კომპოზიციის გარკვეულ წერტილში ფიქსირდება“.

შუქწრილის მისტიკურ კავშირზე მინიშნებაა ი. ფარჯიანის „ზიარებაში“, სადაც მოციქულთა სამოსი თითქმის აბსოლუტური თეთრით იძერწება, ხოლო მაცხოვრის სამოსი კი განსაკუთრე-

ხული „ჩრდილებით“ (რაც მორუხო ფერის საღებავით იღება), ანუ ყველაზე უწინ მან (მაცხოვარის) იცის განსხვავება ბოროტსა და კეთილს შორის, დანტეს მიხედვით ის არის თვითონ „დიდი ჩრდილის წრეში“ აღმოცენებული აბსოლუტური ჭეშმარიტება. ასევეა გ. გუგუშვილის „იუდას ამბორში“, სადაც ძალიან ძნელად იკითხება ორი ფიგურის შარავანდედიანი თავები, რომელთა უკან სულ ოდნავი მინიშნებაა ჯერის მკლავებზე. აქაც შავი ფერის ინტენსივობა ერთგან კონცენტრირდება, ძალას იკრებს, შემდეგ კი ნელ-ნელა ღვდება, იფანტება და სწორედ ჩრდილებად ლაგდება სხვადასხვა ნაწილში, თეთრთან შერევით გარკვეულ სულიერებას იძენს, ღვთიური ნათელით ივსება, მაგრამ არსად არ მიიღწევა თვალისმომჭრელი თეთრი. სითეთრე ყოველთვის ინარჩუნებს გამჭვირვალებას, შუქს.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ნათელი ხდება, რომ ფერი 80-ელებთან კვლავ იღებს მისტიკურ დატვირთვას. ენა წმინდა ფერწერული მნიშვნელობის გარდა იძენს ტრანსცენდენტულ ხასიათს, ყალიბდება ერთგვარი ცნება ფერი – სიმბოლოსი, ფერი – სუბსტანციის, ფერი – სიტყვისა და ა. შ. 80-ელებთან ჩნდება ფერის ახალი სემანტიკა, – „როგორც შუასასუკუნეების კედლის მხატვრობაში ლილისფერი - ლურჯი ხდება იდენტიფიკაციის საფუძველი ზენა არსთან, ანდა წითელი მაცხოვრის სისხლის იდენტიფიკაციაა – წმინდა სისხლისა, განსაკუთრებული მსხვერპლისა. სწორედ „ცისფრის“ დატვირთვას იღებს გამჭვირვალე თეთრი ი. ფარჯიანთან. შეიძლება ითქვას, ეს არის ცისფერში კონცენტრირებული სითეთრის ნათელყოფა. „ცისფრის“ არა ცისფრად, არამედ თეთრად წარმოდგენა, როგორც ვახსენეთ, აბსოლუტური იდეისა.

რადგან ფერთა სემანტიკას შეეხებო, გვსურს ერთი დეტალი მოვიყვანოთ ლ. ჭოლოშვილთან თეთრი ფერის გამოყენებასთან დაკავშირებით. ადრე ვთქვით, რომ ამ მხატვრის იკონოგრაფიაში გა-

რკვეული ფიროსმანისეული გავლენა იგრძნობა. უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ თეთრი ფერის ჭოლოშვილისეული სემანტიკა ანალოგიას პოულობს ამ მხატვართან. თუ ფარჯიანთან თეთრი სუბსტანციური სიდიდეა, ჭოლოშვილთან იგი უფრო ადამიანურ ფასეულობათა ნიშანია; თეთრში იგი სიწმინდეს, ღირსებას განაზოგადებს. თეთრად ღებავს სამოსის ნაწილებს (საყელოებს, ეპოლეტებს, ჩოხის კალთებს, ჩიხტიკოსს) სახეებს, წვერს. ეს ფერი მასთან კეთილ საწყისად არის მიჩნეული (რაც იდევით ფარჯიანის „თეთრს“ უახლოვდება). კირილე ზდანევიჩთან ნიკო ფიროსმანის საუბრის ჩანაწერში მხატვარი ამბობს: „ცხოვრებაში ყველაფერს ორი მხარე აქვს: კეთილი და ბოროტი მხარე. აი, თეთრი ძროხა არის სინაზის, სიმშვიდის, სიყვარულის სიმბოლო, ის ჩვენ რძეს, ხორცს და ტყავს გვაძლევს. თეთრი ფერი სიყვარულის ფერია... ასეთივე შემყვანარებლობა, სიყვარული იგრძნობა ლ. ჭოლოშვილის პორტრეტებში; თეთრით მხატვარი თითქოს შეუნდობს კიდეც წარსულის აჩრდილებს და ამით ვალს იხდის მათი ხსოვნის წინაშე.

შენიშვნები:

1. «Что мне ненавистно», Эмиль Золя, Собр. соч. т. 24, Москва, 1962.
2. დიმიტრი თუმანიშვილი, „ხელოვნება და ინდივიდუალობა“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 4, 1991, თბილისი, „მეცნიერება“, გვ. 34.
3. იქვე, გვ. 39.
4. დავით ანდრიაძე, „სიკვილი და ახალ დაბადებას შორის ანუ რეკვიემი ირაკლი ფარჯიანის“, „ხელოვნება“ 5-6, 1992, თბ., „საშობლო“ გვ. 136.
5. Мажняпун С. «О модернизме», Москва, «Искусство», 1970.
6. მერაბ მამარდაშვილი, „საუბარი ფილოსოფიაზე“, თბ., „მეცნიერება“, 1992, გვ. 90.
7. ვია ბულაძე, „რამდენიმე მოსაზრება ვოეთეს „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკული გამოყენებისათვის“, „ცისკარი“ № 9, 1988, თბ. გვ. 154.
8. იქვე, გვ. 154.
9. მერაბ მამარდაშვილი, „საუბრები ფილოსოფიაზე“, თბ., „მეცნიერება“, 1992, გვ. 38.

ფრანსისკო გოია

„ხელოვნების“ მკითხველთათვის უთუოდ არ იქნება ინტერესმოკლებული, თუ როგორ აფასებდნენ წარსულის კრიტიკოსები თავიანთი თანამედროვე თუ ძველი დროის ხელოვნების ქმნილებებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა XIX საუკუნის რუსული ესთეტიკური აზროვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლის, რუსული მხატვრობისა და მუსიკის მკვლევარის ვლ. სტასოვის მეცნიერული შეშვენიერება, რომელშიც ასე იგრძნობა მისი დროის მაჯისცემა.

ნაშრომებში არა მხოლოდ სტასოვის მშობლიური ეროვნული ხელოვნების ნაბიჯების ხმა ვკვხმის, ამ შემკვიდრებაში შევხვდებით საყურადღებო გამოკვლევებს მსოფლიო მხატვრობის ისტორიიდანაც.

მკითხველებს ვთავაზობთ, რამდენადაც შემოკლებებით, მის ვრცელ წერილს „ფრანსისკო გოია“, რომელიც შესულია ლენინგრადის გამომცემლობა „სკუსსტვოს“ მიერ 1951 წელს გამოცემულ ორტომეულში.

ვლ. სტასოვი

მას შემდეგ, რაც გოია შევიცანი ჯერ უცხოური წიგნების, სტატიებისა და ნაწარმოებთა ასლების წყალობით, მერე კი ესპანეთში ნანახი მისი ორიგინალებით, დავრწმუნდი, რომ ჯერ ერთი — გოია ბოლო ორი ასწლეულის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარია, მეორეც — იგი ერთ-ერთი იმ მხატვართაგანია, ვისაც ახლოს და აუცილებლად უნდა გაეცნონ ჩვენი მხატვრებიცა და ჩვენი საზოგადოებაც. ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ გოია რაღაც უჩვეულო ტალანტს ფლობდა, რაც მისი დროის სხვა მხატვრებზე დიდად აღამაღლებდა. არა, მის ნატურასა და შემოქმედებაში ბევრ ნაკლსა და ჩრდილსაც ვამჩნევთ, მაგრამ, სამაგიეროდ, მხატვრის ყველაზე საუკეთესო ქმნილებებში პირველ პლანზე გამოდის ისეთი ელემენტები, რომლებიც ჩვენს დროში და, განსაკუთრებით ალბათ, ჩვენთვის, რუსებისათვის ყველაზე ძვირფასი და საჭიროა ხელოვნებაში. ეს ელემენტებია — ეროვნულობა, თანადროულობა და რეალური ისტორიულობის შეგრძნება. ეს ისეთი ელემე-

ნტებია, ურომლისოდაც ჩვენი დროის ინტელიგენტი კაცისთვის ხელოვნება სულაც არ არის ხელოვნება, არამედ რაღაც ხმაურიანი გასართობია. ეს ის ელემენტებია, ადრე რომ სრულიად იგნორირებული იყო, სამაგიეროდ, მით უფრო მახლობელი და აუცილებელი გახდა ახლა.

ფრანსისკო-ხოხე დე-გოია-ი-ლუსი-ენტესი დაიბადა 1746 წლის 30 მარტს არაგონის პატარა სოფელში, სარაგოსას მახლობლად. მშობლები უბრალო მიწათმოქმედნი იყვნენ. ჰქონდათ პატარა სახლი მიწის მცირე ნაკვეთით. მათი საყვარელი, ონავარი ბიჭუნა პატარაობიდანვე ამჟღავნებდა ხატვისადმი მიდრეკილებას, და, სხვათაშორის, თეთინასწავლის კვალობაზე თავიანთი კარის ეკლესიის კედლების მოხატვაც კი შეძლო. ასე, რომ მშობლები არ აბრკოლებდნენ მის სურვილს — ბედი ეცადა ხელოვნების სარბიელზე. 13 წლის ფრანსისკო გოია შევიდა მამინ არაგონის პროვინციაში სახელგანთქმული

ფერმწერლის ხოსე დე ლუხან-მარტინესის სახელოსნოში. აქ, სარავოსაში, თავის მასწავლებელთან მან მთელი ექვსი წელიწადი დაჰყო. მუშაობისადმი უდიდეს ინტერესთან ერთად ჭაბუკობიდანვე გაამყვანა ხასიათის სიფიცხე, დაუდგრომლობა, გართობა — სიამოვნებისადმი ლტოლვა.

მიუხედავად ძალზე მოკრძალებული სახსრებისა, გოიას მშობლები არაფერს იმუშობდნენ, რათა მადრიდში ჩასული ვაჟიშვილისათვის საარსებო პირობები შეექმნათ, მიაჩნდათ რა, რომ აქ ყველაზე უკეთესი პირობები იქნებოდა მისი ნიჭის განვითარებისათვის. მაგრამ თითქმის არაფერია ცნობილი შემოქმედებით სარბიელზე გოიას პირველ ცდებსა და ფერწერაში წარმატებების შესახებ.

სატრფიאלო თავგადასავლებმა, მისთვის სახიფათო ხასიათი რომ მიიღო, გოია იძულებული გახდა გასცლოდა მადრიდს. კარგახნის სურვილი — მოენახულებინა რომი, ამ შემთხვევის წყალობით ცხადდებოდა: გადაწყვიტა იტალიაში გამგზავრება. იმის გამო, რომ საამისო თანხები არ გააჩნდა, ხარებთან ორთაბრძოლების მომწყობი დასის წევრი გახდა და, როგორც მათი წარმოდგენების მონაწილე, ქალაქიდან ქალაქში გადადიოდა. ამგვარად, მან მთელი სამხრეთ ესპანეთი მოიარა.

რომში ჩასულს უკვე მშობლების ფულადმა დახმარებამ მოუსწრო, მეგობრებიც მხარში ამოუდგნენ და მას უკვე შეეძლო შედგომოდა საქმეს.

იტალიაში ყოფნამ და იტალიის ფერწერულმა სკოლამ ვერავითარი, სულ მცირედი გავლენაც კი ვერ მოახდინა ახალგაზრდა ესპანელ მხატვარზე. ის სავსებით ორიგინალური და დამოუკიდებელი დარჩა. იმ დროისათვის საყოველთაო-კლასიკური სტილი არც შეხებია. ვერ ისწავლა ვერც ბერძნული, ვერც

რომაული, ვერც მითოლოგიური სურათების წერა, და, შეიძლება ითქვას, არც არასოდეს უცდია. არ იღებდა ასლებს ცნობილი სამუზეუმო ტილოებიდან, როგორც ამას ბევრნი აკეთებენ, დიდი ხანს კი ათვალისებრი მათ. ყველაზე უფრო იზიდავდა ველასკესის ტილო — პაპის ინოკენტი XII სახელგანთქმული პორტრეტი, — დორიას სასახლის კუთვნილება; არ სურდა ვინმეს სტილისთვის მიებაძა. ამასთან, გოია ძალზე ცოტას ხატავდა რომში ყოფნის პერიოდში. მცირერიცხოვანი ნამუშევრები, რომლებიც აქ შექმნა, გამოირჩეოდა (რა უტიფრობაა იმ დროისათვის) ეროვნული შინაარსით. და რაც ყველაზე გასაოცარია, ამ „უცნაურმა“ სურათებმა საყოველთაო ყურადღება მიიპყრო. ამ დროისათვის თვით ესპანეთი, ამ ქვეყნის ყოფა და ხალხური სამოსიც კი ვერ კიდევ მცირედ თუ იყო ცნობილი და ხელოვნების მოყვარულნი, სხვადასხვა ქვეყნებიდან რომ აწყდებოდნენ რომს, ეცნობოდნენ მხატვართა სახელოსნოებს, სიამოვნებით იქნდნენ დამწყები მხატვრის ნამუშევრებს, თუმცა ახლადამოჩეკილისას, მაგრამ დიდი იმედების მომცემისა და ორიგინალური ტალანტის მატენისი, გოიამ რამდენადმე სახელიც კი გაითქვა.

მან ისიც კი მოახერხა, რომ პაპის ბენედიქტე IV-სთან აუდიენციას მიადწია და ორ-სამ საათში დახატა მისი პორტრეტი, რომლითაც წმინდა მამა ძალზე კმაყოფილი დარჩა. ეს პორტრეტი დღემდე ინახება ვატიკანში. თანდათანობით ახალგაზრდა მხატვარმა სახელი მოიხვეჭა.

ესპანეთში დაბრუნებისას გოია პირველყოვლისა მშობლებს ეწვია. აქ, არაგონიის ცენტრში, თანასოფელთა შორის, შეიძლება ითქვას, ბუნების წიაღში ცხოვრობდა. გოიას მხურვალედ უყვარდა ხალხი და დროის დიდ ნაწილს

მათთან ატარებდა, გასართობ-სამხიარ-
ულო თუ ათასგვარ სხვა თავყრილობე-
ბში მონაწილეობდა. აქ მომწიფდა იგი
თავისი შემდგომი ეროვნული შემოქმე-
დებითი მოღვაწეობისათვის, — მხატვ-
არი-ფერმწერალი, რომელსაც წილად
ხვდა ტილოებზე გაეცოცხლებინა თავი-
სი სამშობლოს სახასიათო, ყოფითი თა-
ვისებურებანი. არაგონიაში ყოფნის პე-
რიოდინდან მხოლოდ ორი მცირე ზომის,
მაგრამ კოლორიტის მხრივ მიმზიდველი
სურათია ცნობილი — „საკვიფეთი“ და
„ინკვიზიციის სამხჯავროს სხდომა“.
ამჟამად ისინი მადრიდის სამხატვრო
აკადემიაშია დაცული. ისინი, შესაძლოა,
დიდი მხატვრული ღირსებებით არ გა-
მოირჩევიან, მაგრამ მიუთითებენ თუ
როგორი სიუჟეტებისაკენ ისწრაფვოდა
იმთავითვე მხატვარი.

1780 წელს გოია წმ. ფერნანდის სა-
მხატვრო აკადემიის წევრად აირჩიეს.
მაშინ ის 34 წლის იყო. მხატვრული ნა-
წარმოებები რომლებმაც მას აკადემიკ-
ოსის სავარძელი მოუპოვა, იყო: „ჯვა-
რცმული ქრისტე“, „წმ. ფრანცისკის
ქადაგება მთაზე“ — წმ. ფრანცისკის
ეკლესიაში; მუყაოს ფურცლების სერია
წმ. ბარბარეს ხალიჩების ფაბრიკისათე-
ის, დაბოლოს, მრავალრიცხოვანი ყო-
ფითი სურათები და, განსაკუთრებით —
დიდი ზომის რამდენიმე ისტორიული
პორტრეტი.

აკადემიკოსად არჩევის შემდეგ გოიას
პირველი დიდი ნამუშევარი იყო სარაგ-
ოსის ღვთისმშობლის ტაძრის ერთ-ერთ-
თი გუმბათის ფრესკებით მოხატვა.

მხატვარმა სახელი გაითქვა. მალე პი-
რველი ადგილი მოიპოვა მადრიდელ
ფერმწერთა შორის და საერთო სიყვარ-
ულიც დაიმსახურა. მოხუცმა კარლოს
III, ნადირობის მხურვალედ მიყვარუ-
ლმა, მოისურვა, რომ გოიას მისი პორ-
ტრეტი დაეხატა სანადირო კოსტიუმში.
ესპანეთის სამეფო კარზე სრულიად მიუ-

ღებელი იყო, რომ მეფის პორტრეტი
ნატურიდან ვინმე სხვას შეესრულებინა,
გარდა „ოფიციალური „კარის ფერმწე-
რისა“. მაგრამ 37 წლის გოიამ — ორიგ-
ინალურმა, ნიჭიერმა, ბრწყინვალე ფე-
რმწერმა უფლება მოიპოვა სამეფო კარ-
ზე შეეხიზებინა და დიდი წარმატებაც
ხვდა. /

ტახტზე ავიდა თუ არა, კარლოს IV
გოიას „კარის ფერმწერის“ თანამდებო-
ბა უბოძა, რამაც ძალზე გააოცა არაგო-
ნელი მხატვარი. მოხვდა რა ზარ-ზეიმ-
ითა და დროსტარებით, ქარაფშუტობი-
თა და ინტრიგობით გაჟღენთილ ატმო-
სფეროში, გოია არათუ არ ღალატობდა
თავის მრწამსსა და გემოვნებას, არამედ
კიდევაც უფრო იწრთობოდა ამ ვითარ-
ებაში, არაფრად ავდებდა იმ გარემოე-
ბას, რომ დღეს ვინმე ესა თუ ის, წყალ-
ობას მიაგებდა, მეორე დღეს მას შეეძ-
ლო იგივე პიროვნება მასხარად აეგდო
და სატირის საგნად ექცია, თუკი სწამ-
და, რომ სწორად იქცეოდა. მისი მომა-
დლიერება არ შეიძლებოდა არც მოფე-
რებით, არც მეგობრობით, არც რაიმე
სხვა კეთილგანწყობით, ვერც მუქარით
ვერავინ დააფრთხოდა.

ამის მიუხედავად, ზელისუფალთა გა-
ვლენის წყალობით, 1795 წელს გოია
მადრიდის სამხატვრო აკადემიის თავმ-
ჯდომარედ აირჩიეს. ამ პერიოდში მისი
სახელის დიდებამ აპოგეას მიაღწია. სა-
მეფო გვარეულობა უკვე დიდიხანია მას-
ზე აღარ იყო განაწყენებული. მთელი
არისტოკრატია, მთელი სამეფო კარი
მოიცვა დაუცხრომელმა სურვილმა —
გოიას მათი პორტრეტები დაეხატა. ეს
სურვილი უკვე ჩვევადაც კი გარდაი-
ქმნა. მადრიდის მაღალ საზოგადოებაში,
გოია მოღურ პორტრეტისტად იქცა
თვით ფაქტი კი გაოცებას იწვევს. მხა-
ტვრის ფუნჯი, სრულიადაც არა რბი-
ლი და მოალურსე, უხეშიც კია. გოია
არასოდეს არ მიდიოდა დათმობაზე სა-

ზოგადობის გემოვნების მიმართ, პირ-
იქით, სრულიადაც შეურიგებელი, ფე-
თქებადი სულია იყო. წონასწორობი-
დან გამოჰყავდა თავისი მოღელის მცი-
რე შენიშვნასაც კი. გოიას ინგლისურ
ბიოგრაფიაში მოთხრობილია იმის შე-
სახებზე, რომ ბრწყინვალე ჰერცოგმა ვე-
ლინგტონმა, როცა გოია მას ხატავდა,
რალაც შენიშვნა მისცა მას. განრისხებ-
ულმა მხატვარმა ხელი წააგლო იქვე
მღვარ თაბაშირის ფიგურას და მოუქნია
ველინგტონს. მიუხედავად მრავალი ამ-
დაგვარი შემთხვევისა, გოიამ სიცოცხ-
ლეშივე განიცადა თავისი სახელის
ტრიუმფი.

მხატვარი ტალანტის გაფურჩქვნის
ხანაში იმყოფება. მეფე მას ავალებს
ფრესკებით მოხატოს 1792 წელს თავის
მიერ აგებული კარის ეკლესია მადრიდის
მახლობლად. არსად იხე არ გაუმე-
ლანებია გოიას კოლორიტის ისეთი
ბრწყინვალე გრძნობა, როგორც აქ. ამ
დიდმა და რთულმა სამუშაომ, რომელ-
იც მან უსწრაფესად — სამ თვეში შეას-
რულა, მისი პოპულარობა უმაღლეს წე-
რტილამდე აიყვანა.

ამავე ხანას მიეკუთვნება ესპანელთა
შორის სახელგანთქმული, ზეთის ფერ-
ებით დაწერილი სურათი „იუდას კოც-
ნა“, რომელიც ტოლედოს ტაძარშია და-
ცული და რამდენადმე რემბრანდტიესე-
ლი მხურვალე კოლორიტით, ეფექტური
განათებით გამოირჩევა.

ამავე ხანაში გოიას შემოქმედებაში
დიდი შემობრუნება იწყება. ფერმწერა-
ლიდან იგი მთლიანად მხატვარ-გრაფი-
ორად გარდაიქმნა, თუმც კი ფუნჯის შე-
ცვლამ ფანქრითა და საგრაფიურე ნემს-
ით არავითარი დანაკარგი არ გამოიწვე-
ია. პირიქითაც, მხატვარი თავის ნამდ-
ვილ გზას დაადგა და თავის ახალ ნამუ-
შევრებში განასახიერა ის, რამაც საუ-
კუნეებში გაიტანა მისი სახელი, და არა

მხოლოდ ესპანეთში, არამედ მთელს ევ-
როპაში.

ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში გოია
ძალებს ცდიდა გრაფიურაში. ახლა კი
ჩაიფიქრა გრაფიურის ენაზე გადაეტანა
თავისი სათაყვანო მხატვრის ველასკე-
სის საუკეთესო ქმნილებანი. მაგრამ
გრაფიურებს აკეთებს არა საჭრისის მე-
შვეობით — კლასიკურ, მძიმე და ნელ
ხერხს რომ წარმოადგენს, არამედ საგ-
რაფიურე ნემსით და მაგარი არყით შე-
წამლვის საშუალებით — ხერხით, რო-
მელიც სწრაფია, თავისუფალი, რაც
მთავარია, უადრესად მხატვრული და
ფერწერული. ამ შემთხვევაში მის თვა-
ლწინ იყო დიდებული, უბაღლო ნიმუშ-
ები რემბრანდტისა, ანუ იმ მხატვრისა,
რომელსაც, ველასკესთან ერთად, ის
ყველაზე მაღლა აყენებდა მსოფლიოს
ყველა სხვა მხატვარს შორის. და, აი,
1778 წლიდან დაწყებული გოია
ქმნის შესანიშნავი ოფორტების მთელ
სერიას. თავდაპირველად ველასკესის
საუკეთესო, უზარმაზარი პორტრეტები-
დან, რომლებიც მაშინ მადრიდის სამე-
ფო სასახლეში იმყოფებოდა: მეფეების
— ფილიპე III და ფილიპე IV-ის, დე-
ლოფლების — მარგარიტა ავსტრიელისა
და იზაბელა ბურბონელის, დონ ბალტა-
ზარ კარლოსის, ფილიპე IV-ის შვილ-
ის, მინისტრ ოლივარესის. შემდეგ იგი
სურათებზე გადადის. ოფორტში გადაი-
ტანა ველასკესის ცნობილი სურათი
„შენიშნები“, რომელზეც სამეფო ოჯახის
ცხოვრების მთელი სცენა წარმოდგენი-
ლი. მხატვარმა აქვე გამოხატა საკუთა-
რი თავი სურათის ხატვის პროცესში.
გოიამ ველასკესის სხვა ცნობილი სურ-
ათებიდანაც გააკეთა ოფორტები.

რიგი საკუთარი ნამუშევრების ოფო-
რტებში გადატანის შემდეგ გოიამ რამ-

დენიმე წლით მიაწება თავი ამ მასალას. მაგრამ 1793 წლიდან დაწყებული ის ახალი გატაცებით მიუბრუნდა გრაფიურას და ზედიზედ შექმნა ყველაზე მნიშვნელოვანი ქმნილებები თავის შემოქმედებაში. განზე დარჩა სამეფო პორტრეტები, გრაციოზული სურათები ესპანელი ხალხის ცხოვრებიდან, რელიგიური სიუჟეტები. მისი მიზანი ერთადერთია: სატირა და მრისხანე მხილება იმისა, რაც მისთვის საძულველი და აუტანელი იყო თანადროული ესპანეთის ცხოვრებაში. 1793 წლიდან 1798 წლამდე შეიქმნა პირველი სერია კომპოზიციებისა „კაპრიოს, რომელიც 80 ფურცლისაგან შედგება. მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის მიეკუთვნება 18 ფურცლისაგან შემდგარი სერია სახელწოდებით „ანდაზები“, ბოლოს, 1810-1815 წლებშია შექმნილი მესამე სერია „ომის საშინელებანი“. პირველი ორი სერია წმინდა ესპანურია და განასახიერებს სიუჟეტებს მხატვრის თანადროული ესპანეთის ცხოვრებიდან. მესამე სერია წარმოსახავს პირქუში ეპოქის სცენებს, როცა ნაპოლეონ I თავს დაესხა ესპანეთს 1808 წელს.

თავდაპირველად ესპანეთში ბევრი ვერ გაერკვა გოიას მხატვრული სატირის ნამდვილ ღირებულებაში, მათ შორის კეთილგონიერი მეფე კარლოს IV. ამ შესანიშნავ გრაფიურებში ზოგი რემბრანდტისდარ მოხდენილ, უწყინარ სურათებს ჭკერტდა, თანამედროვე ესპანური ცხოვრებიდან. მაგრამ ინკვიზიცია, რომელიც უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა, მალე მიხვდა თუ რა იმალეობდა გოიას ამ მიმზიდველ გრაფიურებში. მან დევნა დაუწყო მხატვარს, უკვე ბრჭყალები გამოაჩინა და სამსჯავროს წინაშე წარდგენა დაუპირა, მაგრამ

ისევ მეფემ გაუწია მფარველობა. მან გამოაცხადა, რომ თვითონ დაუკვეთა „კაპრიოსი“ გოიას და გამოითხოვა ყველა ანაბეჭდი და დაფა, საიდანაც ეს ანაბეჭდები იყო აღებული.

1803 წელს კარლ IV ტახტიდან გადააგდეს საკუთარი შვილის, მომავალი მეფის ფერდინანდ VII-ის ინტრიგების წყალობით, რითაც მოხერხებულად ისარგებლა ნაპოლეონ I-მა და ესპანელი ხალხის დახმარების საბაბით საკუთარი მეფის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ქვეყანას ფრანგული არმია შემოუსია; ველურმა ამაზრზუნმა ბარბაროსობამ მოიცვა ესპანეთი, შედეგად ნაპოლეონმა ტახტზე საკუთარი ძმა იოსები დასვა. გოია განმარტოვდა თავის პატარა სახლში მდინარე მანსანარესის ნაპირზე. აკეთებდა ჩანახატებს იმ საშინელი სცენებისა, რის მხილველიც თავად იყო. თავდაპირველად თავის „ანდაზებში“ იგი აგრძელებდა მწვავე სატირული ნახატების შექმნას ესპანეთის აღრინდილ მმართველობაზე, „წმინდა ინკვიზიციაზე“, რომელიც მუდამ მხარში ედგა მმართველებს თავიანთ შავბუნელ საქმეებში. შემდეგ თავისი მახვილი ფუნჯი ფრანგების წინააღმდეგ მიმართა. ზეთის საღებავებით დაწერილ ორ სურათში „2 მაისი“ და „2 მაისის სცენა“, წარმოსახა ფრანგთა სისხლიანი ანგარიშსწორება ესპანელთა მიმართ. მერე ის კვლავ ოფორტს მიუბრუნდა. ეს ნამუშევრები ესპანელებს შთააგონებდნენ ფრანგ დამპყრობლებთან შეუპოვარ ბრძოლაში.

როცა 1814 წელს მადრიდში დაბრუნდა ახალი მეფე ფერდინანდ VII, პირქუში, ფანატიკოსი რეაქციონერი, თუმცა კი დატოვა გოია კარის ფერმწერლის აღრინდელ თანამდებობაზე და საკუთარი პორტრეტის დახატვაც დააკისრა, მაგრამ ამჯერად სრულიად სხვაგვარად,

ვიდრე მამამისი კარლოს IV, განეწყო მისდამი, შეიცნო რა მხატვრის „კაპრიზებისა“ და მთელი მისი სატირული შემოქმედების ჭეშმარიტი მნიშვნელობა. გოია ამ დროისათვის უკვე მოხუცი იყო — 70 წლისა. მეუღლე დიდიხნის წინათ გარდაეცვალა, ცოცხალი გადარჩა ერთი ვაჟი, მეგობრები შორს იყვნენ გადახვეწილნი და რაც ყველაზე აუტანელი იყო — ყურთასმენა დაკარგა. მიუხედავად ამისა ის განაგრძობდა მუშაობას. ზეთის საღებავებით დაწერა ორი დიდი ტილო „წმინდანები რუფინა და იუსტინა“, „წმინდა იოსები და კალასანსი“. მაგრამ ეს ნაწარმოებები შეასრულა არა საკუთარი სურვილითა და შთაგონებით, არამედ შეკვეთით.

მადრიდში ყოფნის ბოლო წლებში გოია ცხოვრობდა მანსანარესის სანაპიროზე მდებარე თავის პატარა სახლში, რომლის კედლები თვითვე მოხატა შიშისმომგვრელი ფანტასტიკური ფრესკებით. მართლობით და უნუგეშობით სასოწარკვეთილმა მხატვარმა, რომელმაც ვერ აიტანა მაშინდელი ესპანეთის უხეში — დესპოტური წყობა, მეფეს სთხოვა ნებართვა „ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო“ საზღვარგარეთ გასამგზავრებლად. 1822 წელს იგი პარიზში ჩავიდა, მერე კი ბორდოში დასახლდა, სადაც 1827 წლამდე დარჩა. ამავე წელს მადრიდში დაბრუნებისას, მეფეს უვადო შევბულება სთხოვა. მიუხედავად სიძულელიისა მხატვარი-სატირიკოსისადმი, დამოუკიდებელი პოლიტიკოსისა და თავისუფლად მოაზროვნისადმი, იგი დთანხმდა, მაგრამ სამაგიეროდ მოითხოვა, რომ კარის ახალ მხატვარს ლოპესს გოიას პორტრეტი დაეხატა. ეს პირობა შესრულდა, — გოიას პორტრეტი, ძალზე სახასიათო, თვით გოიას სურვილით, მადრიდის სამხატვრო აკადემიას გადაეცა. მერე კი გოია, უკვე უკანასკნელად,

ბორდოში დაბრუნდა. სიცოცხლის ბოლო წლებში მან ფანქრით უამრავი ნახატი შეასრულა, 1828 წელს 82 წლის მხატვარი გარდაიცვალა, ჯერ კიდევ შემოქმედებითი ძალებითა და ენერგიით აღსავსე.

მე ვფიქრობ, რომ ყველაზე მართებული და მნიშვნელოვან თვალსაზრისად, რომელიც კი გამოუთქვამთ გოიას მკვლევართ, მისი შემოქმედების შემფასებლებს, უნდა მივიჩნიოთ ის თვალსაზრისი, მხატვრის გრავიურებს რომ სწორუპოვარ ღირებულებად მიიჩნევს.

როგორც ფერმწერალს, გოიას ბევრი თვალსაჩინო, დიდად დასაფასებელი ღირსება აქვს, რაც მას საინტერესო, შთამბეჭდავ მხატვრად ხდის, მაგრამ იგი მხოლოდ ფერმწერლად რომ დარჩენილიყო და სხვა არაფერი შეექმნა გარდა სურათებისა, ფრესკებისა და პორტრეტებისა, ვფიქრობ, XVIII საუკუნის ერთ-ერთი მეორეხარისხოვანი ფერმწერალი იქნებოდა, გათქვეფილი თავისი დროის ნიჭიერ ადამიანთა შორის. მართალია XVIII საუკუნე არ იყო დიდად კეთილისმყოფელი ხელოვნებისთვის. ევროპის საერთო გემოვნება ძალზე შერყვნილი იყო სამეფო კარისა და თეატრალური კოჭიანობით, პირობითობითა და საბალეტო გრაციით. ამიტომაც ირჩეოდა გოია სხვა ხელოვანთაგან, თავისი ნატურით იგი სრულიად გაუცხოებული იყო ყოველგვარი დატკბილულისა და ხელოვნურისადმი. მისი ჯანსაღი, პირდაპირი ბუნება მაშინდელი, კლასიციზმით შეურყვნილი გემოვნება განსაკუთრებულ ადგილს აკუთვნებდა და პირველი შეხედვისთანავე ანიჭებდა მის ნაწარმოებებს თავისებურ ხასიათსა და მნიშვნელობას.



დრამაზიზიკაზედ, საზიგოს...

(ედმონდ და ცირა კალანდაძის გამოფენაზე)

სამსონ ლეშავა

სურათების ეროვნულ გალერეაში გამართული იყო ედმონდ და ცირა კალანდაძეების პერსონალური გამოფენები, რომლებიც ჩვენი კულტურული ცხოვრების მეტად მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა.

ედმონდ კალანდაძე, გამოჩენილი ქართველი მხატვარი, ძირითადად უკანასკნელი დროის ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრებით წარსდგა მსახველის წინაშე.

პირველი რაც იქმის გამოფენის ხილის შემდგომ, ესაა მის ნაწარმოებთა ძალიან მაღალი მხატვრული ხარისხი. ნამუშევრებში თვალსაჩინოდ ცხადდება მუდმივი დინამიკური განვითარება, ამოცანათა მაქსიმალური სირთულე, ტრადიციის ღრმა, შინაგან გამოცდილებაზე დაფუძნებული, უაღრესად კრიტიკული გააზრება. ბოლოდროინდელ ტილოებში კი ეს ვლინდება კონცენტრირებულად.

ედმონდ კალანდაძის ფერწერას შეიძლება პირობითად „იმანენტური“ ფერწერა ეწოდოს. აქ ფერწერის, როგორც ძალზე სპეციფიკური სამეტყველო ენის ყველაზე ძირეულ პრობლემატიკასთან უძენი იეს „შებმა“ იჩენს თავს — კერძოდ იგულისხმება ფუნდამენტური პრობლემები სივრცისა და სიბრტყის, მასალის პირობითობის, ზოგჯერ ნიშნობრივობისა და სახვეითობის პლასტიკურობისა და დემატერიალიზაციის, სუფთა ფერისა და რთულშედგენილის და ა. შ. ურთიერთმიმართებებისა.

ნებისმიერი დროისა და ეპოქის ხელოვნებაში სხვაობრივ, „პოლარულ“ საწყისთა გამთლიანების დროს, რაც

უფრო მეტად შინაგანად კანონზომიერი, ბუნებრივი და ორგანული იქნება ამ საწყისთა არათუ მხოლოდ დაახლოება (საკუთარი თვისობრიობის შენარჩუნებით), არამედ შეკვრა და სინთეზირება (რაც ნებელობის ძლიერ ძალისხმევას ითხოვს), მით უფრო სერიოზულ მონაპოვართან გვაქვს საქმე. ეს ყოველივე კი გარდუვალს ხდის მთელი არსებით უკომპრომისო ჩაბთვის შემოქმედებაში, — არათუ საჭირო, აუცილებელიც ხდება თავდადება, რათა დაფუძნდეს ქეშმარიტი ღირებულებები.

ჩვენი აზრით, ე. კალანდაძის მხატვრობა ამის თვალსაჩინო მაგალითია.

იმ რიგის ფერწერას, როგორსაც ე. კალანდაძე ამკვიდრებს, ზშირად „კონტრასტულსაც“ უწოდებენ. ამაში არის სიმართლის მარცვალი, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ. საქმე ისე არასგზით არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ დამატებითი ფერების ურთიერთგამაძლიერებელი მიმართებებით იქერწებოდეს ფერწერული ქსოვილი (აქ აღარ ვეხებით დამატებითობის და კონტრასტულობის არაიდენტურობის პრობლემას, რაც შორს წავგვიყვანდა). ე. კალანდაძისთან სრულგებობითაც არ ჩანს მხოლოდ ასეთი „წინასწარული“ დოქტრინული მიდგომა. საქმე ისაა, რომ მასთან უბრალოდ, საერთო საფუძველი და მიზანდასახულობა ანალიტიკური და მეტიც — სრულიად გარკვეული აზრით — „კონცეპტუალურიც“. მთავარია, რომ დასაზღვრული პროგრამულობა კი არ არის გადამწყვეტი, არამედ სულ სხვა რამ: მხატვრის სამეტყველო ენა



ესწრაფვის შინაგან თავისუფლებას, იგი მოქნილია, დაუფარავად წარმომჩენი ემოციისა და არცთუ ისე იშვიათად, მღელვარეც გახლავთ.

ე. კალანდაქსთან გრძელდება ის კარდინალური და ერთგვარად „ღერძული“ ტრადიცია, რომელიც თავის დროზე სრულიად ახალ დონეზე დასვა და ბევრწლიად დააფუძნა კიდევ სეზანმა. თანაც ეს ხორციელდება აღნიშნული გზის შესაძლებლობათა ამოუწურავი სიღრმის გამოვლინების, მისი გამოაშკარავების მეშვეობით, გამოკვეთილად პიროვნულსა და ინდივიდუალურ ენაზე. სწორედ ამიტომაც კავშირი სეზანთან მხოლოდ და მხოლოდ მიზანდასახულობის და საზრისისმიერია, და არასგზით არა ფორმის, ანდა ხელწერისმიერი. ამ მხრივ ე. კალანდაქე შეიძლება სწორედ იმ ტრადიციონალისტად ჩაითვალოს რომ ცნების ყველაზე პოზიტიური აზრით, როცა ტრადიციის ერთუღებებაში მისი მორჩილება კი არ იგულისხმება, არამედ ამ ტრადიციის მონაპოვარში საკუთრივ დედააზრისეულის ჩაწვდომა, მისი პოტენციალის ახლებური გამოაშკარავება და გაცხოველება. ე. კალანდაქსათვის მართლაც მახლობელია და არსებითიც სეზანისეული ამოცანები, კერძოდ, ფერის ამეტყველებისას, მისი „მოდულირებისას“, მის შესაძლებლობათა გახსნისას შექმნა, ჩამოყალიბება მტკიცე სტრუქტურულობით გამორჩეული, და ამასთანავე ერთგვარი „ფაზისის“, შინაგანი აღვსილობის მატარებელი ფორმისა. ე. კალანდაქსთან აგრეთვე აშკარავდება ფოვისტთა ზოგი წარმომადგენლის გამოცდილების გაზიარება მათთან ერთგვარი „დილოგის“ სახით, და სწორედ ამ მუდმივგანახლებადი დილოგის პროცესში რიგი ამოცანებისა, საკუთარ დაუოკებელ ძიებათა კვალობაზე აშკარად გაღრმავებულია თავისი ზოგან კულმინაციამდე მიუსული მაქსიმალიზმით. საზოგადოდ, მთავარი როდი ხდება მხოლოდ „გამიშვლებული“, პირდაპირ და უშუალოდ ზემოქმედი ფერადოვნების „სტიქიური“ ძალა. ზემოცანა გაცილებით მეტს

გულისხმობს: ზემოაღნიშნულ თვისებათა გამოკვეთის დროს (ზოგჯერ გამძაფრების დროსაც), ყოველივეს საფუძველში არსებული შინაგანი, არსობრივი წესრიგის გამოხატვას.

ცხადია, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ გარკვეულწილად ზოგიერთ ფოვისტთან არ იდგა მსგავსი ამოცანები და პრობლემები. საქმე ისაა, რომ ისინი მუდმივი და აქტუალურია ფერწერის იმ წრის, იმ მიმდინარეობისთვის, რომლის წამყვანთაგანი წარმომადგენელია ე. კალანდაქე. მას ვერასგზით ვერ დააკმაყოფილებს სადღესო რეალური მონაპოვარი აწ უკვე დასრულებული შედეგის სახით, ვინაიდან იგი, „ნახევარგზაზე“ არსებულად უნდა აღიქმებოდეს ამ მხატვრის მიერ.

ამასთან არის დაკავშირებული, ცხადია, მისი ფერწერის რიგი ურთულესი ნიშან-თვისებებისა. მაგ: რაც არ უნდა „გადმოღვრილი“ იყოს მასთან ფერადოვნების სიმკვლევე, ელვარება და შექმენობა, ყოველივეს მის სურათში აორგანიზებს ნახატის მტკიცე კონსტრუქცია — ოღონდაც იმგვარი ნახატისა, რომელიც ფორმდება საკუთრივ ფერითი მასალით — ფართო, ზშირად რთული კონფიგურაციის თუ აღნაგობის მონასმით, დიდი სიბრტყეების დამაუფლებელი ლაქით, მთლიანობაში კი, — მიუხედავად მრავალმიმართულებიანობისა და ფაქტურული ნაირგვარობისა, მათი უაღრესად ზუსტი ადგილმიჩენით. აღნიშნული თვისებები, კერძოდ ფერადოვნების მთელი სიმდიდრისას, ნახატის შინაგანი კონსტრუქციის არსებითი მნიშვნელობა ე. კალანდაქს იმავეითვე ახასიათებდა, რასაც ზაზს უსვამდა ლ. თაბუკაშვილი ჯერ კიდევ 1957 წელს გამოქვეყნებულ, მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში. ხანდახან იმპროვიზებული სახით მოცემული ზემოაღნიშნული „მღელვარე“ ხელწერის არსებობის დროს, ფერწერული „მატერიის“ შემქმენელი პირველადი ელემენტების მიმართებანი მასთან ერთდროულად თავისუფლებით გამორჩეულიც არის და ლოგიკურიც. აქ საესებით გა-

მორიცხულია „დაკონტურებულ“ მონახაზთა ფერთი შევსება, მონასმთა დამორჩილება წინასწარი ნახატისადმი თუ სხვა — პროცესი ნახატისა და ფერის დაბადებისა ურთიერთგანმსაზღვრელი, ურთიერთგანმსვეალავი და არსებითად სიმულტანურია. ი. გუნცადის დაკვირვებით, არსებითა ისიც, რომ ზოგ სურათში მკაფიო ლაქების არსებობის დროსაც არასოდეს იქმნება მკვეთრი ხაზოვანება და ყოველივე ცოცხლად, ფერწერულად იძვრება.

ყოველივე ამასთან ერთად, ექვსგარეშეა, ფერწერული სისავსის არსებობისას წმინდა პლასტიკური, ერთგვარად „სკულპტურული“ ხედვა — ზოგან სიბრტყის შეხებადობით მოტანილი, სხვაგან კი შთამბეჭდავად სტერეომეტრიზებულიც, — რაც თავისებური, ფერთ-ფორმისეული განუყოფლობის, ურთიერთგანპირობებული, ერთიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს.

საინტერესოა, რომ მის „ნიუებში“ ქალის სხეული იქცევა არა მხოლოდ „ზოგადქალური“ საწყისის წარმოჩენად, არამედ ზოგან, გადაუჭარბებლად, „კოსმიურ-მითოლოგიზებულ“ მასშტაბსაც კი იძენს, იმდენად ძალუშია მათში რაღაც ანომიური, „ყოველის მომცველი“ ვიტალური ძალა. აღსანიშნავია მათი ფართო „ხელმოსმით“ ნიშანდებული სილუეტები, „ველითით“ ლაქაში გარდამავალი, ფერადოვნებით მდიდარი კონტურები ერთდროულად თითქოსდა მუდმივცვლადია და თანადროულად ტაქტილურიც, დინამიკურიცა და შინაგანად მყარიც.

ამგვარი სახის სურათებს ენათესავება „ღამე გუბაზეულზე“ — ეს მძაფრად გამომხატველი სურათი ერთობ ძარღვიანადაა ნაწერი. ბოლომდის დამაჯერებელია სწორედ წმინდა ფერწერული ხერხებით გადმოცემული სხეულთა პლასტიკა. საღებავებით შექმნილ ზედაპირს გამოარჩევს რთული „რელიეფი“, მოუსვენარი, მოძრავი სვლა ფერთი მასებისა, რაც თავისთავადაც საკმაოდ ძლიერ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს. მაგრამ, რაც მთავარია, შთამბეჭ-

დავია გარდაქმნა-ტრანსფორმაციების თავისებურება, როცა პერსონაჟების რაბაირ „ბადება“ ფერწერის წიაღიდან, და კვლავ მას „უბრუნდება“, მასში „განივრცობა“. ამ არსებით, აღქმის დინამიკის შემცველ მომენტს მის მხატვრობაში თავდაპირველად ყურადღება მიაპყრო გ. ხოშტარიამ, როდესაც გამოკვეთა მისი თავისუფალი და თანადროულად ზუსტი ფერწერისათვის ნიშნული, უმთავრესთაგანი მომენტი გარდასახვისა. ამგვარი რიგის პირობითობის გამორჩეულ გამომხატველობას გამოკვეთს ცნობილი მხატვარი და მკვლევარი ნ. ვოლკოვი, როდესაც ყურადღებას მიაპყრობს მოდელის გარდასახვას ფერადოვან მასაში ტილოს სიბრტყეზე, რაც მისი მართებული შეხედულებით, სიცოცხლის სახეითი მეტაფორის იერს იძენს დიდ ოსტატთა შემოქმედებაში. ე. კალანდაძის ფერწერაში ხაზგასმულია რიტმული ორგანიზების სირთულე. ზოგ ტილოში დინამიკური რიტმი ფერადოვანი „აფეთქებების“ შთაბეჭდილებასაც კი ახდენს.

მხატვრის ხელწერა არაჩვეულებრივად ენერგიულია. სრულებით უარიყოფა ყოველგვარი სალონურობა, შელამაზება. მონასმები „ლონიერია“, მკვიდრი, მტკიცედ დატანილი და ამასთან ერთად, მბორგავი, „მოუსვენარი“.

არსებითა, რომ მის ტილოებში წარმოჩენილ ყოველ საგანსა თუ გამოსახულებაში, სულიერი იქნება იგი თუ „უსული“, მთელი სისავსით თავს იჩენს სიცოცხლე, მისი უკიდევანო ძალა, რომელიც ყოველივეს „იმორჩილებს“, და რომლის გარდუვალად წილნაყარია მაგ. მთა, ხე, საცხოვრისი და, ცხადია, ადამიანი. ეს უკვე მსოფლგანცდაა მხატვრისა — კერძოდ, შემოქმედს ამოძრავებს სამყაროს მშვენიერების აღქმით აღძრული სიხარულის, ზემის გაზიარების მოთხოვნილება. მთელი ეს სისხლსავსე, მეტიც — ზოგჯერ „სისხლკარბი“ ენა ფერწერისა ყალიბდება ხერხთა დიდი მრავალფეროვნებითა და მრავალსახოვანებითაც — მაგ. შეხამბანი ნაირგვარი ფორმების მქონე მო-

ნასმებისა, მათი ქედრადობის სხვადასხვა „რეგისტრების“ არსებობისას, ძალზედ ამიღიდრებს ფერწერულ ქსოვილს. ამ გზითაც მიიღწევა ფერწერის დრამატიზაცია ხანდახან კი ხორცშესხმულია კულმინაციური ქედრადობაც, რაიმე საზღვრებისა თუ ჩარჩოების უარყოფელი, თითქოსდა მათი გადალახვის „მოსურნე“.

სეროზულ გამარჯვებად მიგვაჩნია მისი „მოგონილი გენერალი“, რომელიც მხოლოდ წმინდა ფერწერული დატვირთულობით როდი გვიზიდავს — ძალზე დატვირთულია იგი სახეობრივად (ცხადია, ფერწერის შესაძლებლობათა „სწორედ ასეთი“, და არა რაიმე სხვაგვარი გახსნის გზით, — სახეობრიობა ხომ უპირველესად ფერწერისმიერი საშუალებებით ყალიბდება მასთან).

სურათში ხაზგასმითაა აღსანიშნავი პერსონაჟის მრავალშრიანობა, თითქოს ერთგვარი „საიდუმლოებით“ მოცულობაც კი, რაც იწვევს მისი კვლავ და კვლავ ხილვის სურვილს.

ფიგურის თავს ზემოთ განთავსებულ ფართო ლაქა — მონასმთა გამორჩეულ ენერგეტიკას ეხმიანება პერსონაჟის თვლების და მთლიანად, მისი მზერის უცნაური, რაღაცა ამდაგვარი მაგნეტიზმით აღსავსე დაძაბულობა. საკუთრივ ნახატში უზუსტესადაა მოხმობილი მოდერნისტული რიგის დეფორმაცია წმინდა მიზნობრივად.

დამაჯერებელია სამოსელის მრავალგვარად გათამაშებული, პლასტიკურობის ხელშემწყობი, მასთან მისადაგებული პასტოზურობით ნაწერი წითლები. აქ პარადოქსულად შეერთდა თითქმის უკიდურესი, ძლიერ კონკრეტული და ნივთიერი საგნობრივობა ერთი მხრივ, და თანაბარწილად ზღვრული, არსებითად „აბსტრაქტიზებული“ პირობითობა — მეორე მხრივ გაერთიანდა, ურთერთს შეერწყა ხელშესახებითობა და თითქმის განწყენებული „წითლობა“ ფერისა.

სურათის ფონიც დატვირთულია და ემოციური ატმოსფეროს გამოსახატავად ზედმიწევნით მისადაგებულიც. მა-

სში „ბარაქიანად“ დასმული თეთრები თითქმის „ზარივით რეკს“, გამოირჩევა უაღრესი აქტიურობით, თავისებური ფერთი „მაღალმხიანობით“.

და კიდევ ერთი: ამ სურათში ვირტუოზულად არის დაწერილი პერსონაჟის „ნერვული“ ხელები — აქ კარგად ჩანს მრავალწლოვანი თავდაუზოგავი და შთაგონებული შრომით მოტანილი სისასვე და სრულფასოვნება ძალზე მაღალი პროფესიონალიზმის უბრალოებისა, რომელიც ცხადყოფს შემოქმედის სრულსიმწიფეს და დაბრძენებულობას. მხოლოდ ეს დეტალიც კი გვარწმუნებს, თუ რა დონის ოსტატთან გვაქვს საქმე.

ასევე ძლიერი ნაწარმოებია „ლტოლელები“. ესაა უკვე კარგა ხნის, სამოცდაათიანი წლების მიწურულში შესრულებული სურათი, მასში გაცხადდა იმ აურაცხელი უბედურების წინათგრძნობა, რომელიც თავს დაატყდა ჩვენს სამშობლოს, მაგრამ აქვეა ხაზგასასმელი, რომ ჰუმანისტური, კაცთმოყვარული პათოსი ამ სურათისა გაცილებით უფრო მომცველი და გლობალურია — იგი ჩვენი დროის, ჩვენი მშფოთვარე, კატაკლიზმებით აღსავსე ეპოქის მაჯისცემის მომხელთებელიცაა და, ამასთანავე, მასში არსებობს თავისებური, „ბიბლიური“ ქედრადობაც.

უპირველესად სურათი ჩვენ გვიზიდავს თანაგანცდის სიღრმით, ემოციური დამუხტულობით, ტრაგიკული პათოსით. ტილოს მთელი არე უპყრია დაღუპულის მასშტაბურ ფიგურას, რომელსაც თავს დასდგომიან ძალზე გამომხატველი პერსონაჟები თავიანთი ნიღბისებრი, და თანადროულად ძალზე ექსპრესიული, შემზარავი სახეებით. ბევრწილად სწორედ ნიღბისებრიობაა, რომ ამჟღავნებს ექსპრესიას მაგრამ ამის მიღწევა სულაც არ არის ადვილმისაწვდომი, მარტივი, — თანაც საჭირო ხდება ამა თუ იმ კონკრეტული ხერხის მისადაგება სურათის საერთო მიზანდასახულობასთან, — რაც სავსებით ხორცშესხმულია.

ფერწერა ამ სურათში განსაკუთრებული ძალით ქედრს. იგი, ბრიალებს“.



მაგრამ სიხვედროსილება და შექმენობა აქ იმავდროულად ღრმად კავშირანია და ერთგვარად შემძვრელიც. მისი ტრაგიკული ქედრადობა კი ესადაგება თემას. დამარწმუნებელ გამომხატველობას იძენს ამ სურათში ფიგურათა ზოგან კონველსიური დეფორმაცია.

საქართველოს გულმხურვალე სიყვარული ე. კალანდაძის უამრავ ნამუშევარშია გამოვლენილი. ალბათ არც დარჩენილა რომელიმე კოლორიტული კუთხე ჩვენს სამშობლოსი, რომლის მშვენიერება არ ჰქონდეს ასახული მხატვარს. ესაა, თუნდაც მისი მშობლიური გურია, მხატვარმა ამ მიდამოების წარმტაცი სილამაზე გადმოგვცა დიდი გატაცებითა და მეტიც — აღტაცებითა და უწრფელესი განცდით. მის მსგავს სურათებში ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს გამჟოლი თემა — ესაა ალბათ მიტოვებული, ძველებური ხის პიტაფიცარა, ანდა ოდა-სახლები, რომელთა აივნების უინტიმურესი სივრცე ესოდენ ხელშესახებად გადმოუცია ავტორს ხაზგასმით პირობითი ხერხებით. ერთ-ერთ სურათში სახლის სვეტების აღმნიშვნელი (და არა — მაჩვენებელი) ვერტიკალური ლაქები საკმაოდ ეფექტური პასტოზურობითაა (ოღონდ არა გარეგნული ეფექტის სახით!) ნაწლები, მაგრამ თანადროულად ნითუნისრებულ ზოგან არის — სივრცის ხაზგასასმელად ზოგან უფრო ჩამქრალი და სხვაფერშერეულია, ზოგანაც შედარებით სუფთა, მკვეთრი, სახითაა მოცემული. მათს უკან დატანილია ღრმა, ფართოდ, თითქოსდა „გულუხვად“ გადასმული ლურჯები და უკვე მათში „შეპარული“, გაჯერებული წითლები, რომლებიც ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს შიგნიდან „ღვივის“. საბოლოოდ გამოხატულია აივნის სიხალავთე, ჰაეროვნება და იმავდროულად არათუ შენარჩუნებული, არამედ ხაზგასმულიცაა საკუთრივ ლაქის საგნობრივობა — ესეც ერთ-ერთი მაგალითია „ბარადოქსული“ ურთიერთმიმართებებისა.

აქ როდი ჩანს მხოლოდ ამ სახლთა თუნდაც მხატვრული გამომსახველობის

კონცენტრაცია, — როდესაც ზღვრულად ზუალურად ხილულის ტრანსფორმაცია ფერადოვან-პლასტიკური არსენალის ფართოდ მოხმობით, როცა ხორციელდება ფაქტობრივად სულ სხვა რიგის ვიზუალური რეალობის დადგენება — ქმნა არსობრივის თავმოყრა ფოკუსირებით. მთავარი მიანც სხვაა, კერძოდ კი ის რომ ეს სახლები ლამისაა „ინდივიდების“ შთაბეჭდილებას სტოვებს — ეს უფრო მათი „სახე-ხატება“, პოეტური, მიმზიდველი და ცოცხალი. ინტიმი და ენერჯია მათში თანაბარწილად სუფევს.

ფეერიულია ზოგი სურათი, დაკავშირებული კახეთთან. ამ დიდებულ კუთხის განსაკუთრებული სილამაზე ბევრგან ფერწერულ ზეიმადაა ქცეული. ერთ-ერთ „კახურ“ სურათში, რომელსაც „ალანის ქალაში“ ეწოდება, ჩანს პეიზაჟური მოტივის ძალზე საინტერესო აღნაგობა — ბუნებისეულ ფორმათა „მონახაზმა“, მათმა აგებულებამ, ფარულმა ტექტონიკამ უკარნახა მხატვარს რთული, მხოლოდ ერთი შეხედვით ირგვლარული, მაგრამ მალევე აღსაქმელი ურყევი შიდა რიტმით აღსავსე „პეიზაჟ-კონსტრუქციის“ შექმნა, რომელიც, ამასთანავე, სულაც არ ჰკარგავს სწორედ ბუნების ორგანულობას და მეტიც — კიდევაც სახასიათოდ გამოჰკვეთს მას. ამავე სურათში კამეჩების ამსახველი, მათი სილუეტების არა ზედმიწევნითი, არამედ წმინდა მხატვრული სიზუსტით „ჩამვლები“ დინამიკური ლაქები მათ იერსაც კარგად გადმოგვცემს და მათივე მოძრაობის მომენტის მოხელთებასაც გულისხმობს. ცხოველთა მახვილგონივრულ განთავსებას ახალი კუთხე, ახალი ასპექტი შემოაქვს ყოვლისმომცველი რიტმულობისა ამ ნაწარმოებში.

საზოგადოდ, ცხოველთა სამყაროს ასახვისას, უფრო სწორად კი წარმოჩენისას, ე. კალანდაძე ხშირად უტყუარ, თვალსაჩინო წარმატებებს, ზოგჯერ კი ახლებურ მიგნებებსაც აღწევს და გვთავაზობს. ასეთია თუნდაც მისი „ტახი“, რომელიც ამ არსების „ფორმულასავე-

თაა, ოლონდაც არა რაიმე სქემატური სახით, არამედ ლამისა სრული სისავსით ჩენილია მისი აგრესიული ბუნება, სხეულის დაძაგრულობაში თავმოყრილია „პირველყოფილი“ ძალმოსილება. ი. გუნცაძის თქმით, იგი თავისი დამახასიათებელი და ამასთან ზოგადი ფორმებით უზარმაზარ შინაგან ენერჯიას გადმოსცემს. ანდა, თუ გნებავთ გავიხსენოთ „მიამუნი“. ამ სურათში ძველი იგვიპტური სკულპტურის ცხოველმყოფელობა თითქოსდა წმინდა ფერწერული გარდასახვითაა აღორძინებული. თავის მხრივ, აღსანიშნავია „ძროხები“ — მათი მტკიცედ შეკრული, თითქოს „შემოსალტული“ სილუეტების ამომწურავობაც და ძალიან დამარწმუნებელი შეხებადობაც შორეულ ასოციაციას აღძრავს ისეთი გიგანტის ანიმალისტურ შედეგებთან, როგორც ნ. ფიროსმანაშვილია, თუმცა კატეგორიულად ითქმის, რომ რაიმე პირდაპირი მიმართება აქ სრულიად გამორიცხულია — საქმარისია დავაკვირდეთ „იმანენტური“ ფერწერის კალანდაძისეულ, პიროვნულად განუმეორებელ სახვით ენას, სულ სხვა რიგის მიმართებას მასლისადმი, ფერითი ზედპირისადმი, მონასმისადმი და ა. შ.

საგანგებო ცნობისწადილს აღძრავს ფერწერული ტილო „ერთხელ, დიდი ხნის წინათ“, რომელშიც ნაბდიანი მხედრებია გამოსახული. მათი ლაკონიური სილუეტები იმთავითვე ავთენტურად განსაზღვრავს მასისმაღლურად პირდაპირ, ერთგვარად „დაკვირით“ ზემოქმედებას აღმქმელზე. გვახსენდება სურათის გ. ხოშტარისეული ანალიზი, რომელიც ამ ტილოს ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს და სავსებით მართებულად აღნიშნავს უკიდურესი პირობითობის, ფაქტიურად ნიშნობრივობის თანაარსებობას უადრესად კონკრეტულ დამახასიათებლობასთან და ხაზგასმულ სახვითობასთან ამ ნაწარმოებში, ყოველივე ეს კი, მისივე აზრით, „გავიშვლებული“, გულახდილად მოწვდილი ფერწერულ-სახვითი საშუალებების ძალიან

არსებითი და შედეგშიც მრავლისდამტევი გარდასახვით მიიღწევა. საყურადღებო მიგნებაა თუნდაც ერთ-ერთი მხედრის ცხენის იმგვარი „გულუება“, რომ იგი თვალთ არ ჩანს, მაგრამ სრულად იგულისხმება და მეტიც — „სუფეკს“ კიდევ არა რეალურად სახილველ სიბრტყეზე, არამედ საკუთრივ მხატვრულ სახეში. როგორც ჩანს, ზემოაღნიშნული ერთ-ერთი საგულისხმო მაგალითია მხატვრობის იმ ფარული, სიიღუმლო შესაძლებლობებისა, რომელნიც სულ სხვადასხვა სახით მქლავნდება მაგ. რემბრანდტთან, ანდა ფიროსმანაშვილთან. მხედველობაში გვაქვს ართვალხილული ნაწილები ისა თუ არეების სრული სისავსით არსებობა მხატვრული სახის „სუელიერ სივრცეში“, როდესაც ხდება მათი ერთგვარი „განსრულება“ ადამიანის ცნობიერებაში, მის ესთეტიკურ გამოცდილებაში.

ე. კალანდაძის ფერწერა იმდენად მრავლისმომცველია, რომ მასზე საუბარი ძალიან დიდხანს შეიძლება. იგი ითხოვს საგანგებო კვლევას, რისი პრეტენზია წინამდებარე წერილს, ცხადია, არა აქვს. მხოლოდ ერთი საკითხიც კი რომ ავიღოთ მისი მხატვრობისა — მაგ. ცალკეული ლაქების ზოგან ღია, „გახსნილი“ ლოკალურობისა და ამ პირველად ლაქათა ურთულესი ურთიერთმიმართება — დამოკიდებულებების, შეხამებების საკითხი, ესეც ცალკეული ანალიზის თემად შეიძლება იქცეს, რომ აღარაფერი ითქვას უამრავ სხვა ანალოგიურ, თუნდაც ფორმისეულ პრობლემებზე. ერთადერთი რამ, რისი აღნიშვნა გვსურს, ისაა, რომ გამოფენაზე ძალიან კარგად ჩანს, თუ რა დაყინებული და თანამიმდევრული განვითარების გზით მიიღწია მხატვარმა მისი დღევანდელი ფერწერის სახვითი ენის ესოდენ მომცველ დიაპაზონს — საქმე ისაა, რომ მან უახლესი მიღწევების ამსახველ სურათებთან ერთად გამოფინა ერთ-ერთი უადრესი ტილო — მისი უსაყვარლესი გამზრდელის, მოხუცი ბებუის პორტრეტი, ძველებური სახლის ფონზე. ამ ნამუშევრის წარმოდგენამ მთლი-



ანად შეცვალა საგამოფენო სივრცე, გამდიდრა მისი აღქმა, ცხადყო ოსტატის სათავეები, საფუძვლები, ძირები და შემოიტანა არაჩვეულებრივად ინტიმური ტონალობა. ორმოცდაათიანი წლების მიწურულის ქართული მხატვრობის საუკეთესო მონაბოვარს კარგად ასახავს მადლიერებითა და დიდი ადამიანური სითბოთი გამორჩეული ეს სურათი, რომელიც გარკვეულწილად მიიხსნება შინაგანად ენათესავება ნ. დუმბაძისეული ბების ლიტერატურულ სახეს, — ალბათ, პირველყოვლისა, სათნოებით, ზემოაღნიშნული ინტიმით, ფერწერა აქვერ კიდევ მოკრძალებულია, ყოველ შემთხვევაში, შორს დგას მასშტაბურობითა და გაქანებით აღსავსე უახლესი ქმნილებებისაგან. თუმცა მას აქვს საკუთარი, და პირდაპირ უნდა ითქვას — არანაკლები ღირსებები. ფერწერულ ნიუანსთა, ელფერთა „ქსოვილი“ გვამახსოვრდება დიდი შინაგანი სიფაქიზითა და, თავშეკავებულობის დროს — კოლორისტის მახვილი თვალით. მისი შედარებისას ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებთან კარგად ჩანს მხატვრის ევოლუციის მთელი სირთულე, მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ არის რეტროსპექტიული გამოფენა.

ე. კალანდაძის ფერწერის შესახებ საუბრის დასრულება გვსურს მის „წითელ სახლზე“ შთაბეჭდილების გაზიარებით, რომელმაც, შესაძლოა, წმინდა სუბიექტურადაც მიგვიჩიოდა მაგრამ ის, ვფიქრობთ, მაინც მის საუკეთესო ქმნილებებს მიეკუთვნება. „წითელ სახლში“, რომელშიც, როგორც ჩანს, მწუხრის ნათებაა გამოხატული, პირდაპირ „ღალადს“ იწყებს ფერი — იგი ძლიერ სულიერ და არსებითად, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ეს არის არა იმდენად კონკრეტული სახლი, არამედ უფრო მეტად „სახლი-ხილვა“, რომელიც მართლაც წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

გამოფენას ამშვენებს ე. კალანდაძის ნახატები (ძირითადად პორტრეტები და ნიუბები), რომელთა შორის საუკეთესოებში გაეცხადა წმინდა გრაფიკულ ხე-

რთა სრულყოფილი ფლობა, თითქმის ფერწერული ხასიათის ცხოველხატულობა და რიგ ნამუშევრებში — ერთგვარად „სკულპტურისმიერი“ ძალმოსილება პლასტიკისა. გამოფენაზე წარმოდგენილ გრაფიკულ ფურცლებში არაერთგან იჩენს თავს ხაზგასმით გამოკვეთილი მონუმენტალიზაცია. სხვა ნამუშევრებში ეს შედარებით ნაკლებადაა გამოვლენილი და უფრო ამა თუ იმ პიროვნების ზოგადი ხასიათის წარმოჩინება ჩანს. ხერხები კვლავ ძალზე პირობითია — ზოგან თავისუფლად, „გაიშვიათებულად“ მიმოვლებული შტრიხები „თავისთავადი“ მეტყველებას, (როცა ისინი თითქოს, ერთი შეხედვით, უშუალოდ არც ემორჩილება ფორმის კონკრეტული გადმოცემის ამოცანას), არსებითად უფრო მეტ პლასტიკურ სისრულეს აღწევს, ვიდრე რომელიმე „ზედმეტად ზუსტი“ ნახატი. აქ უნებლიედ გვაგონდება დიდი ოსტატები, რომლებიც აღწევენ არა პირდაპირ თვალისმიერ, არამედ ფარულ, მიჩქმალულ, წმინდა მხატვრულ სიზუსტეს. ასეთ დროს საჭირო ხდება შემოქმედის საიდუმლოების შეძლებისდაგვარი „მიკვლევა“, გააზრება, გაცნობიერება. მთლიანად, ნახატებში ხელწერა დინამიკურია და დაჯერებული — ჩანს ჩინებული, მტკიცე ოსტატობა, ჩანს მავსტრო — თავისი ცოცხალი არტისტიზმით.

* * *

ცირა კალანდაძის მხატვრობა მხოლოდ გარკვეულწილად აგრძელებს მამის ტრადიციებს. რასაკვირველია, მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო. ცირას ფერწერა ზოგადად თითქმის იმავე ფერწერული სისტემის, იმავე „სკოლის“ პრინციპებს მისდევს, მაგრამ ამ ზოგადი სისტემის უდავო სიახლოვის არსებობისას ძალიან ბევრი განმასხვავებელი თვისება უდავოდ იჩენს თავს, თანაც არა მხოლოდ ნიუანსების დონეზე, არამედ გაცილებით ღრმად, არსობრივად. საქმე ისაა, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ორი გამორჩეული ინდივიდუალობით დალდასმულ ადამიანთან, საკუთრივ შემოქმე-

დებამიც. ც. კალანდაძეს ექვს გარეშეა, აქვს საკუთარი და თანაც ძალიან ძლიერად გამოხატული პიროვნულობა ფერწერაში, აქვს მოპოვებული საკუთარი თემატიკა, აღეღებებს ასევე თავისი საკუთარი სახეობრივი წრე და ექვსგარეშეა ისიც, რომ ც. კალანდაძე ჩამოყალიბებული ოსტატია. არ მოვერიდები იმის თქმასაც, რომ მიუხედავად ე. კალანდაძის მაღალი „რანგისა“, ცირასთან უკვე არაერთგან გვხვდება ისეთი სურათებიც, რომლებიც ტოლს არ უდებს კიდევ მამის ტილოებს თავისი მიმზიდველობით, თავისი ფერწერული ხარისხით. თუმცა აქ კონკურენციაზე მეტად ალბათ უფრო შემოქმედებით თანამეგობრობაზე შეიძლება საუბარი. ეს თანამეგობრობა, შემოქმედებით პრინციპთა თანაზიარობა კი ორივე მხატვრისათვის გარკვეული სტიმულის მიმცემი ურთიერთობის სახეს უნდა ატარებდეს.

ცირა კალანდაძესთან ყურადღებას იპყრობს მისი ტიპაჟი—ხასიათები, რომელნიც დამაჯერებელი ექსპრესიულობითა და სინაღით გამოირჩევა —იქნება ეს ძველი საქართველოს სამყაროდან მოვლენილი, კოლორატული, ოდნავ „კვიმატი“ პერსონაჟები, თუ დღევანდელი მშფოთვარე ყოველდღიურობის გამოხატველი, ზოგან აშკარად კრებითი „ანტიგირები“, რომელთა პოზის, გამოხედვის, ყესტის თუ პლასტიკის „სტანდარტები“ მხატვარმა სიღრმისეულად აღიქვა და გადმოსცა წმინდა ფერწერული საშუალებებით, და მიუსადაგა კიდევ თავისი დატვირთული ფერწერის წყობას შინაგანი განგაშის, მშფოთვარებისა და დაძაბულობის ატმოსფეროს გამოხატვას. ეს ყოველივე მან ექვს გარეშეა, სრულფასოვნად და დამარწმუნებლად გადმოსცა. ცირამ ფაქიზად მოიხელთა ამჟამინდელი, თუ უახლესი წარსულის რიტმი. ამ რიგის სურათებში სახვით ზერხთა ენაც პირდაპირი „გამტარია“ მხატვრის განცდისა, მისი განწყობისა — მრავალშრიანი ფერადოვანი ქსოვილის „ვიბრაცია“ მის სურათებში, როგორც ჩანს, კარგად ესადა-

გება ტილოთა შექმნის მომენტში გაჩენილ სულიერ მდგომარეობათა „გამას“. ხელწერა მკვეთრია, და არა მხოლოდ ხელისმიერად, არამედ გააზრებული, მომწიფებული ოსტატობისდა კვალად გაბედულიცაა, მთლიანად კი იმ რიგისა გახლავთ, როცა, მხატვარი არ გაურბის რთულ ამოცანათა დაძლევის და პირიქითაც — ესწრაფვის მათ. ჩვენი პარადოქსული და აფორიაქებული გარემოს „სრულუფლებიან“ წარმომადგენელთა ხანდისხან უაზრო და დაჟინებული მზერის გადმოცემისას გამჟღავნდა ც. კალანდაძის მახვილი ხედვა, ყველაზე მტკივნეულისა და დამაფიქრებელის გამოხატვის უნარი.

ჩვენი აზრით, მხატვრისათვის, შემოქმედისათვის შესაფერისი მოქალაქეობრივი პოზიციით არის გამოხატული თუნდაც ძალმომრეობის, აღამიანის ღირსების გათვლის, სიცოცხლის ხელყოფის ჩვეულ ყოველდღიურობად ქცეული, შემზარავი სცენები. მათში დამაჯერებლობითაა ფოკუსირებული აბსურდული აგრესიის სრული უსახტრობა, წაშლილობა და დამანგრეველი ენერჯია. დამახასიათებელია, რომ ხშირად თითქოსდა არაკონკრეტული, წმინდა ფერადოვანი „მასების“ სახით დაწერილი არეებიდან „გამოკრთება“ ხოლმე ამა თუ იმ პერსონაჟის ერთგვარად „გაეღვებული“ ნაკვთები — და უცებ ხვდები, რომ მსგავს „ავისმომასწავებელ ტიპაჟს“ საღდაც უკვე შეხვედრიხარ, იმდენად რეალურია მათში განზოგადოების ძალა. ამგვარ გამოკვეთილად ექსპრესიულ სურათებს გულგრილად უბრალოდ ვერ ჩაუვლი — ამოცანა მასშტაბურადაა დასმული და მნიშვნელოვანწილად დაძლეულიც. მსგავს თემებთან შეჭიდება როდია იოლი საქმე მანდილოსანი მხატვრისათვის. თანაც არსებითია, რომ ეს ყოველივე მოკლებულია რაიმე ილუსტრაციულობას თუ კონიუნქტურულობას, მართლაც განცდილია და წმინდა სახვითი საშუალებებით რეალიზებულიც. მხატვარს აშკარად, მთელი არსებით აწუხებს ის, რაც ესოდენ აღე-

ლევებს ყოველ გულგრილობას ვერშეგუებულ ადამიანს — იგი გამოხატავს მათ საოქმელს, იგი ხმაოდლა „გვესაუბრება“ ჩვენს დაცემაზე, ზნეობრივ დეგრადაციაზე.

ამგვარ სურათთა ხილვის შემდგომ სულ სხვა რიგის განწყობას აღძრავს მისი შესანიშნავი პეიზაჟები. მათ ახასიათებს ძალუმი მიმზიდველობა, აქ ჩანს არა იმდენად პეიზაჟით ტკობა, რამდენადაც მისით აღფრთოვანება. ისინი აღსავსეა აქტიური ხანდისხან „ცინცხალი“ რიტმებით. საუცხოოდ ჩანს ფერწერის სპეციფიკური „გემო“, მოხდენილია დენადობა ლალი, „გაშლილი“ ხელით ნაწერი მონასმებისა, რომლებიც იმავდროულად პლასტიკურად კონკრეტული და ფორმათა შემქმნელიცაა. ისინი „თავისთავადი“, მოქნილი, მოძრავი აღნაგობის მატარებელიც არის და ამასთანავე ამა თუ იმ საგნის, ანდა მათი ერთობლიობის „მძერწავიც“. ცირასთან ამეტყველებულია წმინდა კოლორისტული ენა. მისი ლანდშაფტები ძლიერი ენერგიით დამუხტულობის დროს, წმინდა ქალური ემოციურობითაა გამთბარი. ხელღონიერად დაწერილიცაა და ფაქიზად ნიუანსირებულიც. მათში კარგად გამოვლინდა „იმანენტური“ ფერწერის იმ ნაკადის შესაძლებლობანი, რომელსაც გარკვეული მიმდინარეობის თუ „სკოლის“ სახეც კი აქვს შეძენილი ქართულ ფერწერაში.

მომხიბლავია მისი ნატურმორტებიც. ძალდაუტანებლობით, ზოგან სიმსუბუქით და ამასთან ერთად, გაჭერებულობით, ბევრგან ფერის ერთგვარი „დატენილობით“, განსაკუთრებით გამოიყოფა ყვავილების, ანდა მათი მთელი „გუნდებისადმი“ მიძღვნილი ნატურმორტები. მხატვარი როდი გადმოსცემს ამ ყვავილთა მხოლოდ თვალისმიერ სილამაზეს. აქ ჩანს უფრო მომცველი, სიღრმისეული გამომხატველობა — ისინი განცდილია და გააზრებული, როგორც მარად განახლებადი, უღვევი ენერგიით აღსავსე და შეურყვეველი, დაუშარცხებელი ჰარმონი-

ის მატარებელი საწყისი ბუნებრივ, გორც ერთ-ერთი ყველაზე სუფთა, ყველაზე უმაწკო სიმბოლო მიწიერი მშენიერებისა. ამ ნატურმორტებში ნათელია ხელწერის ისეთი, ნებელობაჩართული თავისუფლება, რომელიც საკუთრივ წერის პროცესში უეცარ, თვალისათვისაც მოხდენილ და განწყობისათვისაც სიხარულისმომგვრელ „აღმოჩენებს“ გულისხმობს. ძალიან ეფექტურია, მაგ. ელვარე წითლების ურთიერთშეღობილ თუ გადაკრულ, ხასხასა ლაქა-მონანსმთა უღერადობა. მაგრამ ამ ეფექტის მიღმა ამოიცნობა, რომ ეს „ეფექტი“ როდია ერთგვარადი —ხდება საგნის „სრული ქცევა“ ფერად და ფერის კვლავ „სრული ქცევა“ საგნად — მოწმენი ვხდებით ურთიერთგარაქმნის პროცესისა. ცხადია, ასეთი თვისებები თუ ნიშნები ფერწერის ბევრ ოსტატთან ჩანს, მაგრამ ფაქტია, რომ ცირასთან ეს ყოველივე ცოცხალია, მისეულია, საკუთარია, რადგანაც გამოირჩევა დაუფარავი ემოციურობით, სიწრფელით, განუმეორებლობით.

გამოფენას დამატებით წახნავს სძენს ც. კალანდაძის ფიგურატიული აბლიკაციები ქსოვილზე. შესაძლოა, ესაა ერთი ყველაზე მიმზიდველი ნაკადთაგანი მის შემოქმედებაში, მისი ძლიერი ნიჭის კიდევ ერთი თვალსაჩინო გამოვლინება.

აქ წარმოდგენილია გარდასული დროის ხაზგასმით გროტესკული, მეტად პირობითი და ბევრწილად ამ პირობითობის გააზრებულობის, თუ ხანდახან იქნებ უნებლად, მოულოდნელი გამომხატველობის „დაფიქსირების“ შედეგად შექმნილი, მკვეთრად სახასიათო პერსონაჟები. ისინი დიდად მეტყველი და ხალასია წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით, ძალზე ხალისიანი და ღიმილისმომგვრელიცაა. ხანდახან პიკანტური, სალალბო სცენებისა და სიტუაციების წარმოჩენის დროს მახვილგონივრულადაა გადმოცემული „მოქმედ პირთა“ კულდაზიკობა, ოინბაზობა, სიკეკლუცი, პატივმოყვარეობა თუ სხვა არცთუ სანაქებო თვისებები. ეს ყოვე-

ლივე კეთილი და მოწყალე თვალით არის დანახული. სადა კომპოზიციები, რომლებიც ფერადოვნების მხრივაც ძალიან ლამაზია, თავიანთი ამომწურავობით „მიზანში მოხვედრილის“ შთაბეჭდილებას ახდენს. ისინი გამოირჩევა მახვილი იუმორით და ერთგვარი, ფარული სევდაშეპარული ადამიანური სიტბოთი.

საბოლოოდ დასკვნა კი ამგვარია: ეს

გამოფენა ჩვენი კულტურული ცხოვრების რიგითი მოვლენა როდია. მთავარი კი მაინც ისაა, რომ იგი ოპტიმისტურადაც განგვაწყობს. ამის საფუძველს იძლევა არა მხოლოდ სრულიად გამორჩეული სახვითი კულტურა, არამედ თაობათა კავშირის, მემკვიდრეობითობის უწყვეტობის ცოცხალი მაგალითიც.

ქინეპოსტობრაჟის ასი წელი და

ქართული კინოსცოპრების პარადოქსები

პაატა იაქაშვილი

„...კინო — დემოკრატიული ხელოვნებაა, მასების ხელოვნებაა, და მისი მეშვეობით შესაძლებელი იყო სწრაფად მიგვეტანა ხალხისათვის სიმართლე, მოწოდება ეროვნული აღორძინებისა“.

სერდჯო ამაღი

კინოს ეს თვისება თავიდანვე გაცხადდა, ყველგან, სადაც ის ეროვნული კულტურის ნაწილად იქცა, ამ თვალსაზრისით იქნა გამოყენებული. ამასვე ვეცადეთ ქართველებიც; პირველივე კინოსეანის შემდეგ საზოგადოების მოწინავე ნაწილი დიდ ინტერესს იჩენს ახალი სანახაობისადმი. აცნობიერებს მის შემეცნებით ხასიათს და იაზრებს კინოს, როგორც თავისუფლებისათვის

ბრძოლის ეფექტურ საშუალებას. მალე ასეთი შეხედულება ყველაზე გავრცელებული ხდება და ბევრად განაპირობებს ქართული კინოს პიონერთა მიერ არჩეულ გზას, რომელმაც თვითმყოფადი კინოხელოვნების შექმნამდე მიგვიყვანა. პატარა ერისაგან ესეც იკმარებდა, მაგრამ თავისთავადობის გამოვლენის ამ მაგალითის მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება თუ გავითვალის-



წინებთ სავალი გზის სიძნელეს... იმ ასი წლის განმავლობაში, რომლის იუბილე-საც ახლა ვზეიმობთ, საქართველო საერთო ჯამში ათი წელიც არ ყოფილა თავისუფალი. ჩვენ რუსეთის მიერ დაპყრობილი ერი ვიყავით. რუსეთი სპეციფიური ქვეყანაა, განურჩევლად სოციალ-პოლიტიკური წყობისა მუდამ იდეოლოგიზირებული იყო, სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ცხოვრება მკაცრად რეგლამენტირებული და „უკაზმებით“ იმართებოდა. ბუნებრივია ასეთი სახელმწიფოს კოლონიას საკუთარი ტრადიციების, ცხოვრების წესისა და კულტურის შესანარჩუნებლად დიდი ძალისხმევა დასჭირდებოდა. რაც ფაქტობრივად სხვადასხვა ფორმით წარმოებულ გაუთავებელ ბრძოლას ნიშნავდა. ამ შერკინებაში კინემატოგრაფისტებს გამარჯვების იმედს ყველაზე ნაკლებად უნდა ჭკონოდათ, რადგან ჯერ ერთი: ფილმის გადაღება მეტად ძვირად ღირებული საქმიანობაა, მეორეც: კომუნისტური რეჟიმის დროს კინოწარმოება მთლიანად სახელმწიფოს ხელში იყო, მაგრამ საპირისპიროდ ყოველგვარი ლოგიკისა, არც მონარქისტული რუსეთის დროს ყოფილა ქართული კინო ერთგულ ქვეშევრდომული სულით განმსჭვალული და არც კომუნისტური რუსეთის ყამს გამხდარა სოციალიზმის იდეების მეხოტბე, პირიქით: კოლონიური რეჟიმის, ტოტალური ძალადობისა და დოგმატიზმის პირობებში ქართულმა კინომ შესძლო შეექმნა ფილმები ადამიანზე, მის გრძნობებზე, განცდებზე, ზნეობრივ ამბლებასა თუ სულიერ დაცემაზე, ნამდვილ გმირობასა და ნაცარქექიობაზე, სიყვარულსა და სიძულვილზე, მტრობასა და მოყვარეობაზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე. ამასთან ასეთ ფილმებში უხვად იყო ეროვნული კოლორიტი. მაქსიმალურად იქნა შენარჩუნებული ყოფის თავისებურება და ტრადიციები. ყოველივე ეს ხან ცრემლს მოჰგვირდა მაყურებელს და ხან ღიმილს. უფრო ხშირად კი ორივეს ერთად. ანტიჰუმანური რეჟი-

მის პირობებში გამოვლენილი მანიზმი ქართული კინოცხოვრების რადიქსად აღიქმებოდა. ასეთ კინოცხოვრებოდნენ, გასაქანს არ აძლევდნენ, მაგრამ მოსპობა ვერ შესძლეს და არც უცდიათ, რადგან საშიშად არ მიაჩნდათ... ამასთან დროებით მოვლენად თვლიდნენ... ამის წყალობით გავიმარჯვეთ და ასეთი ალტერნატიული კინო იყო ჩვენი წვლილი კინოხელოვნების განვითარებისა და პოპულარიზების საქმეში. არაკონიუნქტურულ კინოს იქქმნიან, სადაც კონიუნქტურული არსებობს. ამ კანონზომიერებასთან არის დაკავშირებული ქართული კინოცხოვრების კიდევ ერთი პარადოქსი: რეჟიმის მადიდებელი ფილმები, ცხადია, ჩვენც უნდა გადაგვეღო, ასეთ სურათებს უმეტეს წილად ნიჟიერი ადამიანები ქმნიდნენ, მაგრამ არც ერთი მათი ნამუშევარი ხელოვნების ნაწარმოებად არ ქცეულა, მხატვრული ღირებულება არ ქონია და ეს ფილმები დროის დოკუმენტებია მხოლოდ... აგრეთვე იმისი უტყუარი საბუთიც, რომ როცა ხელოვანი ანგარების გამო სიმართლეს სიცრუეში გასცვლის, ის აუცილებლად ხელოსნად გადაიქცევა... სხვაგან არ ვიცი და ჩვენში კი სიცრუემ ჩაკლა ნიჭი...

საქართველო პატარა ქვეყანაა და არასოდეს გეჭონია დიდი კინოინდუსტრია, იმ ათი-თორმეტი ფილმიდან ყოველწლიურად რომ იქმნებოდა, ერთი ორი თუ იყო პროფესიული ნამუშევარი, მაგრამ მაყურებელი მაინც ყველა ფილმს ყავდა, ისე დიდი იყო ეროვნული კინოხელოვნებისადმი ინტერესი, რომ ყველაზე ცუდ: ისტორიის გამაყალებელს ან სულიერ ფასეულობათა უარყოფელ ფილმებშიც კი ეძებდა რაიმე მისთვის მისაღებს, იმას აფასებდა, ხოლო კინემატოგრაფისტის შემოქმედებით უზნეობას დანდობით ეკიდებოდა. ჰოდა, აი ასეთი ერთგული მაყურებელი მოიძულა ქართულმა კინომ... ეს იმ უბრალო მიზეზით მოხდა, რასაც გაუგებრობა ჰქვია კინემატოგრაფისტებსა და მაყურებლებს შორის... ესეც ჩვენი

კინოცხოვრების პარადოქსია... საქმე ის გახლავთ, რომ კონსერვატიულ კინოს ჩვენში თავიდანვე დაუპირისპირდა პრობლემური კინო, რომელშიაც თანამედროვე ყოფას მეტ-ნაკლებად თავისუფლად გაიაზრებდა ავტორი, ცხადია იმდენად, რამდენადაც ამის უფლებას ერთის მხრივ, სახელმწიფო და მეორეს მხრივ, შინაგანი ცენზურა აძლევდა. ასეთი ფილმები ცოტა იყო, ამიტომ მეტად პრესტიჟულად ითვლებოდა პრობლემური კინოს გადაღება. სამწუხაროდ, დროთა განმავლობაში ეს ერთგვარ მოდად იქცა, თავისებურ კონსერვატიურად. ახლა პრობლემურ ფილმს ბევრი იღებდნენ, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ ამ სურათებში სულ უფრო ცოტა იყო პრობლემური და ძალიან ბევრი ფსევდოპრობლემური და თითქმის არ იყო კონფლიქტი. ცუდად და კარგს შორის უკონფლიქტობის „ვირუსმა“, კინემატოგრაფისტებს რომ შეეყარათ, კომპიუტერის ქანრს სპეციფიურობაც კი დაუკარგა: იშვიათი გამოჩაყლისის გარდა ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა, ქანრული კანონების საპირისპიროდ, არც არაფერს ამხელდა და არც არავის წინააღმდეგ არ მიმართავდა სატირის მახვილს... კინოკომედიებში აღარ მოქმედებდნენ გმირები, რომლებიც ან გარკვეული სოციალური ტიპების ეკრანული ანარქელები იყვნენ ან კიდევ გამოკვეთილი ზნეობრივი თვისებების მატარებელი პერსონაჟები, მათი ადგილი გულკეთილი ბრიყვის სახემ დაიკავა, დროთა განმავლობაში ასეთი კინოგმირის ხასიათიდან გაქრა გულკეთილობა და ეკრანს შერჩა სიბრიყვე... საერთოდ პარადოქსულია გმირის ტრანსფორმაცია: ფილმის მოქმედ პირთა შორის აღარ იყო სოციალურად აქტიური გმირი, ხოლო თუკი ასეთი ვინმე გამოჩნდებოდა. იშვიათად და ისიც ლიტერატურიდან მოსული. ახალგაზრდა ავტორთა ფილმებში კი საერთოდ ვარემომცველი რეალობის ნიჰილისტური ხედვის ტენდენციამ იმძლავრა: თბილისი და მთლიანად საქართველო მათ სურათებში ერთ დიდ გეტოდ არის ნაჩვენები,

რომელშიაც პასიური ადამიანები მოქმედებენ. თავად ფილმებს კი ერთადერთი ფუნქცია ქონდათ მინიჭებული: ისინი ამხელდნენ საბჭოური ცხოვრების წესის ამა თუ იმ მხარეს, ასეთ დროს ავტორები მიმართავდნენ ფაქტის კონსტატაციას, მაგრამ ნაკლებად იყო ანალიზი და სულ არ იყო მათ მიერვე უარყოფილი ყოფის რაიმე ალტერნატივის შემოთავაზება. არც გაბედული იდეების თვალსაზრისით და არც პიროვნებათა წარმოჩენის მხრივ, თუმცა იმ რეალობაში, რომლის ანარქესაც ეს ფილმები წარმოადგენდნენ, ერთიც არსებობდა და მეორეც: ამას დანახვა პირდებოდა. ეს კინომ ვერ შესძლო.

უხინჯოდ ვერც წარსული აისახა და ესეც კიდევ ერთი პარადოქსია: უმდიდრესი ისტორიის მქონე ერი ვართ და ერთი ისეთი ისტორიული ფილმი არ გავგაჩანია, რომ ნახოთ და არ შეგრცხვეს... ისეა გაყალბებული ჩვენი წარსული. ეს თავიდან კომუნისტური რეჟიმის დაკვეთით კეთდებოდა, მაგრამ კომუნისტებმა ძალაუფლება დაკარგეს, ვერც მათ შინ მოხერხდა წარსულის უნაკლოდ ჩვენება ისტორიულ ფილმებში... არადა დრო თავისას ითხოვდა: ჯერ „პერი-სტროიკის“ პერიოდში და მერე კი დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ საგრძნობი იყო, და დღესაც არის, წარსულის გადაფასების აუცილებლობა! ეს ზოგადად ეროვნული პრობლემა და კინემატოგრაფს ამ მხრივ დიდი როლი ენიჭება. სამწუხაროდ კინომუშაკები პასიურობენ, ბოლო ათი წლის მოვლენების დროს ქართული კინო უფუნქციოდ გამოიყურება, კინემატოგრაფისტებმა კი ის ადგილი ვერ იპოვეს, რომელიც მათ ქმედითუნარიანობას განაპირობებდა. არ იყო არც წმინდად პროფესიული ძიებები, არც ე. წ. კომერციული კინოს დამკვიდრების სურვილის გამოვლენა, ელემენტარული ყოფითი ისტორიები ვერ ასახეს ფირზე დამაჯერებლად. მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკური პროცესებისადმი დამოკიდებულების გამოხატვაზე რომ არაფერი ვთქვათ. ერთი სიტყვით, ვერ შესძ-



ლეს ის, რაც მათმა პოლონელმა კოლეგებმა გააკეთეს, რომელთაც კინო ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად აქციეს. ასე რომ ქართველ მაყურებელს საკმაოდ ჭინდა საფუძველი ეკრანისათვის ზურგის შესაქცევად. მაყურებლის შენარჩუნება მაშინაა შესაძლებელი, როცა ხელოვანს გაცნობიერებული აქვს იმ ბრძოლის ხასიათი და მიზანი, რომელსაც ერთი აწარმოებს და ამ ბრძოლაში საკუთარი ადგილი აქვს ნაპოვნი... ცხადია უპირველეს ყოვლისა, როგორც შემოქმედს... სამწუხაროდ ასე არ მოხდა; ერთმა-ორმა კინემატოგრაფისტმა კი გაიჭირთა პოლიტიკურ ასპარეზზე და თანამდებობებსაც გამოჰკრა ხელი, მაგრამ ამით ვერც პოლიტიკას შემატეს რაიმე და კინოსაც ის დააკლეს, რისი მიცემაც შეეძლოთ... ქართველი კინომუშაკნი აშკარად ორიენტირ დაკარგულები არიან, სწორი გეზი რომ იპოვო, უნდა იცოდე რაა ნამდვილად ფასეული და რა არა. ჩვენში ფასეულობათა გადაფასების პროცესი ჯერაც მიმდინარეობს და არც ისე ინტენსიურად... ზოლო მთელ რიგ ცნებათა მნიშვნელობა ბოლომდე გაურკვეველია... ვის როგორ ესმის ან ჰქირდება, ისე მსჯელობს ნაციონალიზმის და ინტერნაციონალიზმის, დემოკრატიის, დიქტატურის, ფაშიზმის, ტოტალიტარიზმის, ტოლერანტობისა და სამართლიანობის შესახებ. ეს გაუგებრობა იმ სულიერი კრიზისის გამოხატულებაა, რომელშიც ჩვენი საზოგადოება იმყოფება: კინემატოგრაფისტთა უმოქმედობაც ამით შეიძლება აიხსნას და ესეც პარადოქსია: განა თავიდანვე არ განისაზღვრა ქართული კინოს მნიშვნელობა თავისუფლებისათვის ბრძოლის საქმეში? მაშ რა ორიენტირები გვჭირდება ან თავად კინომუშაკები რატომ არ უნდა ვიყოთ გზის გამკვლევენი? ამ კითხვებს რომ ვუპასუხოთ, მაშინ კრიზისული სიტუაციიდან გამოსავალსაც ვნახავთ. განა პარადოქსი არ არის, რომ მეოცე საუკუნეში ორჯერ მოვიპოვეთ დამოუკიდებლობა, მაგრამ ამ მოვლენას

ეროვნული კინოს აღორძინება არ მოჰყოლია. 1918-1921 წლებში ვერც ერთი მხატვრული ფილმი ვერ გადავიღეთ, ახლა კი კინოპროცესი არსებითად ჩამკვდარია. დამოუკიდებლობა ორჯერვე ქაოსურ სიტუაციაში მოვიპოვეთ და არ გვეყო ძალა სულიერი და მატერიალური, რომ დესტრუქციის პირობებში კონსტრუქციული შემოქმედებით პროცესი დაგვეწყო. პირველი რესპუბლიკის დროს კინო ახლად ფეხადგმული იყო ჩვენში და მისი შესაძლებლობების სრულად გამოყენება არ ვიცოდით. მეორე რესპუბლიკის დროს კი ერთმა სავალალო ფაქტმა იჩინა თავი: ბოლო ორი ათეული წელია კინემატოგრაფისტის განსაკუთრებით კი რეჟისორის პროფესია ერთგვარ მოდად იქცა, ჰოდა, მოაწყდა ეროვნულ კინოსკოლას პრესტიჟულ პროფესიას დაუფლების მოსურნე ხალხი. სამწუხაროდ, ასეთი მასობრივი კინემატოგრაფიზაცია ტალანტების აღმოჩენის ცუდი საშუალებაა. ამას უნდა დავემატოთ ტექნიკურად ცუდად აღჭურვილი და მეთოდოლოგიურად დაუხვეწავი სასწავლო პროცესი. ამიტომაც გვეყავს ღღეს ნიჭსა და ცოდნას მოკლებული მრავალი რეჟისორი, რომელთაც არ ძალუძთ დროის თავისებურებებში გარკვევა. საზოგადოების წიაღში არსებულ პრობლემათა გაგება-გათავისება, ახლის ძიება. ამიტომ მათი ფილმები მაყურებელს არ აინტერესებს.

ის, რაც ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა შექმნეს, უკვე ვთქვი, თანაბარი ღირსების მქონე არ არის არც სათქმელის და არც მხატვრული დონის მიხედვით. ეს ასეა, მაგრამ ვინმემ რომ გვითხრას, მაჩვენეთ თქვენი სურათები ცუდიცა და კარგიცო, ბევრს ვერაფერს ნახავს, რადგან ქართული ფილმები საქართველოში კი არა, რუსეთში ინახება: „გოსფილმფონდში“ და ესეც ქართული კინოცხოვრების პარადოქსია. ჩვენი კინოკულტურა ისე არასოდეს ამაღლებულა, რომ საკუთარი კინობიბლიოთეკის შექმნა შეგვძლებოდა... ამ მხრივ იყო მხოლოდ წარუმატებელი ცდები...

ქართული კინოს მიერ საიუბილეო წლებში განვლილი გზა კიდევ ერთი პარადოქსული ხასიათის დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა. კინო თავიდანვე აღვიქვით, როგორც ეროვნული თვითგამოხატვის საშუალება. ასე ვიზარებდით მას საკმაოდ დიდი ხანი, მეტად მძიმე ისტორიულ პერიოდებშიც. სულ ახლახან კი, მოულოდნელად აღმოვაჩინეთ, რომ დამოკიდებულება შეგვიცვლია... ყოველ შემთხვევაში, ბოლო წლების კინოპროდუქცია ამის დადასტურებაა. 1995 წლის 28 დეკემბერს კინოხელოვნების დაბადების ასი წლის-

თავს ზეიმობს მსოფლიოს კინემატოგრაფიული საზოგადოება. 1996 წლის 16 ნოემბერს ჩვენ, ქართველებმა, ვიზიემეთ თბილისში გამართული პირველი კინოსენსის ასი წლის თავი და შესრულდა საუკუნე კინოსთან ნაცნობობისა, რომელიც დავიწყეთ იმით, რომ ამ ურთიერთობის ორიენტირად დავისახეთ კინემატოგრაფის გადაქცევა ეროვნული თვითგამოხატვის საშუალებად. საინტერესოა, როგორი ორიენტირი გვექნება ახალ ასწლეულში და თუ გვექნება ის საერთოდ?

გამოჩენილი მუსიკისმცოდნის პროფ. ლადო დონაძის არქივში დაცულია რუსულენოვანი ხელნაწერი 1940 წელს დაწერილი წერილისა „ქართული სიმფონიური მუსიკა“, მკითხველს ვთავაზობთ ამ ნაშრომს რომელიც ქართულ ენაზე თარგმნა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა **თამარ ზურაბილიძემ**.

ქართული სიმფონიური მუსიკა

ლადო დონაძე

მართლაც კომპოზიტორთა სიმფონიური შემოქმედება ჭერჯერობით შესწავლილი და სათანადოდ გაშუქებული არ არის. ამავე დროს ამ ბოლო წლებში მათ მიერ დაწერილ სიმფონიურ ნაწარმოებთა თუნდაც რიცხობრივი მაჩვენებელი საკმაოდ დამაჯერებლად მიგვიითბებს იმაზე, რომ სიმფონიურმა ხელოვნებამ მნიშვნელოვანი ადგილი

დაიკავა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პრაქტიკაში.

სიმფონიური ჟანრი საქართველოში ვერ განვითარდა თანამედევრულად: საერთოდ წყვეტილი ევოლუციის გამო ეს ჟანრი თანდათანობით კი არა, არამედ ბიძგებითა და ძალზე სპორადულად იქმნებოდა. თუ ქართული ვოკა-

ლური ხელოვნება თავისი ისტორიის ორმოცამდე წელიწადს¹ ითვლის, ინსტრუმენტულს — ამის ნახევარიც არა აქვს; პირველი თაობის კომპოზიტორები უპირატესად საოპერო და სარომანსო მუსიკას ნერგავდნენ. ქართული სიმფონიური მუსიკის პირველი ყლორტები თეატრიდან აღმოცენდა. დამოუკიდებელი საორკესტრო ეპიზოდები ქართველი კომპოზიტორების ფალიაშვილისა და არაყიშვილის ოპერებში ერთ-ერთი ადრინდელი პირველწყაროა ქართული სიმფონიური მუსიკის წინა ისტორიის გასაცნობად. უეკრტიურისა და საოპერო ქსელში ჩართული სხვა სიმფონიური მომენტების შეთხზვის პრაქტიკა, წინ უძღოდა ქართულ სიმფონიურ ჟანრს. მრავალი წლის მანძილზე იგრძნობოდა თვით სიმფონიური მუსიკის ჟანრის კრიზისი. ქართული მუსიკალური კულტურის საბჭოური პერიოდი კი დაკავშირებულია ინსტრუმენტული ჟანრის ფორმირებასთან. ყველა ახალგაზრდა კომპოზიტორი მიისწრაფვის სიმფონიური მუსიკისაკენ. ეს გარკვეული ტენდენცია ძალზე დამახასიათებელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული პროფესიული მუსიკის მთელი პირველი პერიოდი დაკავშირებულია ვოკალური ხელოვნების განვითარებასთან. საბჭოთა პერიოდის კომპოზიტორთა წყალბობით ქართულმა მუსიკამ დაძლია ჟანრობრივი შეზღუდულობა. კომპოზიტორთა ამ თაობამ თავისი შემოქმედების ძირითად ცენტრად უმთავრესად ინსტრუმენტული — კამერული და სიმფონიური მუსიკა დაისახა. ამ თაობის როლი უნდა განვიხილოთ, როგორც ახალი ქართული მუსიკის შექმნის ისტორია, როგორც ახალი მუსიკალური ჟანრებისა და სტილების ჩამოყალიბების პროცესი. კამერულ-სიმფონიური ჟანრისადმი მისწრაფება მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაშიღებულობს საერთო ნაკადის ფორმას. წინასაბჭოური პერიოდის ერთ-ერთი ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია დიმიტრი არაყიშვილის პატარა სიმფონიური პოემა „ჰიმნი ორმუზდს“; დაწე-

რილი 1912 წელს. ყველა დანარჩენი რაც კი შექმნილა, წარმოადგენს სრულყოფილ ცდებს ამ ჟანრში.

„ჰიმნი ორმუზდს“ — ერთ-ერთი ფუძემდებლური ნაწარმოებია იმ აზრით, რომ მასში პირველად ხდება ქართული მუსიკალური კულტურის შერწყმა ირანულ-არაბულთან. არაყიშვილი პირველი იყო, ვინც შეძლო აეთვისებინა ირანული არაბული ლირიკა და მისი ღრმა ასიმილაცია მოეხდინა ქართულთან. ამ მხრივ „ჰიმნი ორმუზდს“ ისტორიულად ყველაზე დასაფასებელ ნაწარმოებად რჩება. ამ ნაწარმოების სტილი, როგორც ცნობილია, უეკალოდ არ დარჩენილა, მან განსაზღვრა თვით არაყიშვილის სარომანსო-საოპერო სტილი, მყარი და ხანგრძლივი ზეგავლენა მოახდინა მომდევნო თაობის რიგ კომპოზიტორებზე: ვ. დოლიძეზე, შ. თაქთაქიშვილზე, შ. აზმაიფარაშვილზე და სხვ.

თუ სიმფონიზმის სფეროს არ შევქზლუდავთ მხოლოდ სიმფონიური ნაწარმოებებით და მივიღებთ სიმფონიზმს, როგორც აზროვნების მეთოდს, ამ შემთხვევაში ქართველი კომპოზიტორებიდან უნდა დავასახელოთ ზ. ფალიაშვილი, რომელსაც პირველს გამოჰყავს სიმფონიზმი ინსტრუმენტული გამოსახვის საშუალებათა მიღმა, განახორციელებს რა საგუნდო სცენების („აბესალომ და ეთერი“) უდიდეს განმარტებულ დიდებს. „აბესალომის“ მუსიკაში მასალის განვითარების ვოკალურ-სიმფონიური პრინციპი სჭარბობს. „აბესალომი“ ქართული საგუნდო მუსიკის სიმფონიზაციის პირველ შესანიშნავ ცდას წარმოადგენს.

საოპერო ნაწარმოებებთან ერთად საბჭოური თაობის ქართველმა კომპოზიტორებმა პირველად აითვისეს სიმფონიური და კამერული-ინსტრუმენტული მუსიკის მრავალფეროვანი ფორმები, ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარების პირველი ეტაპი, ეს არის მხატვრულ ძიებათა პერიოდი (დაახლოებით 1930 წლამდე), როდესაც არ

¹ მკითხველს გაეახსენებთ, რომ წინამდებარე ნაშრომი შექმნილია 1940 წელს (მთ.).

შექმნილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები. იწერებოდა ნაკლებად ორიგინალური და უმნიშვნელო მხატვრული ღირებულების მქონე ქმნილებები. მიმბაძველობასთან ერთად ან ნაწარმოებებში ჩნდება ხალხური სასიმღერო მასალის ცოტად თუ ბევრად დამოუკიდებელი მანერით დამუშავების ტენდენცია (შ. თაქთაქიშვილის, ვ. დოლიძის, გ. კილაძის და სხვათა სიუიტები). როგორც მოსალოდნელიც იყო, ან სტადიაში ქართული სიმფონიური სტილის განვითარება მსხვილი და რთული ინსტრუმენტული ფორმების შექმნად იწერებოდა. იქმნება საორკესტრო სურათები, სიუიტები; საბჭოთა პერიოდის ამ პირველ წლებს ჯერ არ მოჰყოლია ქართული მუსიკის განვითარების მკვეთრი განახლება.

საქართველოს ეროვნული საკომპოზიტორო კადრები შემოქმედებითი ინდივიდუალობითა და მაქსიმალური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მაგრამ ყველასათვის ერთნაირად დამახასიათებელია ლტოლვა ხალხურობის დიად პრინციპებისადმი. ქართული პროფესიული მუსიკის ჩასახვიდანვე ხალხურობა მის ძირითად განმსაზღვრელ თვისებად იქცა. პირველი თაობის კომპოზიტორთა მსგავსად, ახალგაზრდა საბჭოთა კომპოზიტორები მუსიკალური ფოლკლორის საგანძურში ეძებდნენ პროფესიული მუსიკალური ენის განახლების საშუალებებს. სულ უფრო ძლიერდებოდა კავშირი ხალხურ შემოქმედებასთან. თავისი ნაწარმოებებისათვის თემების ძიებისას კომპოზიტორები ხშირად მიმართავდნენ ფოლკლორულ მასალას. ახალი თემატიკის ძიების დროს ეროვნული თვითგამორკვევისათვის, ხალხური შემოქმედებისადმი მიმართვის თვით ფაქტი მიგვიბრუნებს ადრე ჩასახული დემოკრატიული ტენდენციების შემდგომ განვითარებაზე. ქართული სიმფონიური მუსიკის პირველივე ნაბიჯებიდან მყარდება კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან. ასე შეიქმნა შ. თაქთაქიშვილის, ვ. დოლიძის, გ. კილაძის, ი. ტუსკიას პირველი სიუიტები. მაგრამ

ამ ნაწარმოებებში არ მქონდადებოდა საკმარისი შემოქმედებითი ინიციატივა ფოლკლორული მასალის გამოყენებაში. ხელოვნების ხალხურობის საკითხი მხოლოდ ფოლკლორული მასალის სესხებით ამოიწურებოდა. ეს იყო მხატვრულ ძიებათა და სტილური გაურკვეველობის პერიოდი. სხვადასხვა გაუგებრობებს არ შეეძლოთ გარკვეული შემოქმედებითი სინთეზის მიღწევა. არ არის მთლიანობა მელოდიურ და ჰარმონიულ ენას შორის. მაგრამ უნდა აღინიშნოს რომ ხალხურ ხელოვნებასთან დაახლოებისათვის ხალხური მელოდიკის ეს ციტატური გამოყენების მეთოდი აუცილებელი სტადიაა. ახალგაზრდა თაობამ მიზნად დაისახა არა მარტო ქართული მუსიკის უნარობრივი დიპაზონის ჩარჩოების გაფართოება, არამედ აგრეთვე ზოგადევროპული კულტურისადმი ზიარების მასშტაბების გაფართოებაც ასე ხდებოდა იზოლირებისა და ეროვნული შეზღუდულობის გადალახვა.

ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წინსვლა შესამჩნევი ხდება მუსიკალურ-ლიტერატურული პარალელებისადმი მიმართვა სთან დაკავშირებით. მეტად სიმპტომატურია, რომ ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალები უშუალოდ პროგრამულ ქარგას მიმართავენ, როგორც ლიტერატურულ ტრამპლინს. საუკეთესო სიმფონიური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია ობიექტის სახით ქართველ კლასიკოსთა ეროვნულ-პოეტური მასალის გამოყენების ტენდენცია. ქართველ კომპოზიტორთა თითქმის ყველა საუკეთესო სიმფონიური ნაწარმოები პროგრამულ მუსიკას განეკუთვნება. ამაზე მეტყველებს თვით უნარი სიმფონიური პოემისა, რომელმაც ქართულ მუსიკაში არა მარტო მყარი მდგომარეობა განიმტკიცა, არამედ მკაფიოდ დამოუკიდებელი გამოვლინებაც მიიღო.

უკანასკნელი 7-8 წელიწადი ყველაზე ინტენსიურ პერიოდად უნდა ჩაითვალოს ქართული, განსაკუთრებით სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში, ამ მაქსიმალურად მოკლე დროში შეიქმნა



სიმფონიური მუსიკის ყველა სახესხვაო ბა — სიმფონია, პოემა, სიუიტი, სიმფონიური სურათი, შეიქმნა ახალ ნაწარმოებთა დიდი რაოდენობა; ა. ანდრიაშვილის ორი სიმფონია, დ. არაყიშვილის, ა. კერესელიძის, კ. მეღვინეთუხუცესის სიმფონიები, შ. თაქთაქიშვილის სიმფონიური პოემა „1905 წელი“, გ. კილაძის „განდეგილი“, ი. ტუსკიას „მავზოლეუმთან“, შ. აზმაიფარაშვილის „ყვარლის მთებს“, ა. მკავარიანის „მუმილი მუხასა“, შ. მშველიძის „ზვიადაური“, შ. თაქთაქიშვილის, გ. კილაძის, ი. ტუსკიას, შ. მშველიძის, ვ. გოკიელის, რ. გაბიჩვიძის, ა. ბალანჩივაძის სიუიტები. საორკესტრო სურათები: გ. კილაძის „სვიმონ ხანის ვასვლა“, ვ. გოკიელის „ლხინი“, შ. მშველიძის „აზარ“ და „ფშაური“. მთელი რიგი სიმფონიური ნაწარმოებები ძალზე მნიშვნელოვანია როგორც ქართული სიმფონიური სტილის ჩამოყალიბების მხრივ, ისე ამავე დროს თავისი ესთეტიკური ღირსებებით. ამ მხრივ პირველ ყოვლისა უნდა აღინიშნოს გრ. კილაძის სიმფონიური პოემა „განდეგილი“. მასშტაბითა და თემის ამომწურავი დამუშავების მხრივ „განდეგილი“ ქართული სიმფონიური მუსიკის ერთერთი თვალსაჩინო მოვლენაა. თუ თავის ადრინდელ ნაწარმოებებში გ. კილაძე ხშირად გაურბოდა ღრმა პრობლემების გადაწყვეტას, ამ ნაწარმოებში იგი პირველად ეხება დიდ ფილოსოფიურ თემას — ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის თემას. ამ თვალსაზრისით პოემა „განდეგილი“ შემობრუნების პუნქტია კომპოზიტორის შემოქმედებით გზაზე, ამასთანავე სახავს ეროვნული სიმფონიზმის იდეის პერსპექტივას.

„განდეგილი“ პროგრამული ნაწარმოებია. პროგრამა, როგორც სიმფონიური შინაარსის გახსნის მეთოდი კომპოზიტორის მიერ გამოყენებულია არა გარეგანი აღწერისათვის, არამედ ფილოსოფიური, განმაზოგადებელი გამომსახველობის ფორმით. ცხოვრებიდან განდგომის მკაცრი ასკეტური იდეალი პოემაში ცხოვრებისეული, ოპტიმის-

ტური საწყისის განმტკიცებასთანაა დაპირისპირებული, პოემის ძირითად იდეურ ლაიტმოტივს მიწიური ყოფის მშვენიერება და სიხარული წარმოადგენს. „განდეგილის“ მუსიკა მეტად პლასტიკურად გამოკვეთავს საერთო კონცეფციის ძირითად ანტითეზას. კომპოზიტორი ღრმა რეალისტური სიმართლით ხსნის ამ დიდ და მნიშვნელოვან თემას, რომელსაც არაერთხელ შევხვედრივართ მუსიკალურ ლიტერატურაში, თუნდაც ლისტთან და ვაგნერთან. ამან განაპირობა ის ახალი სტილური თავისებურებანი, რომლებსაც შევხვდებით ამ ნაწარმოებში. უპირველესად ეს არის დიდი მხატვრული ძალა და გამომსახველობა მუსიკალური ენისა და აგრეთვე მთლიანად გადმოცემის უბრალოება. „განდეგილი“ პირველ ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს მუსიკალური მასალის უჩვეულო სიმკვეთრით, რომელიც დიდი აღზრდილი და გემოვნებით შეურჩევია კომპოზიტორს სახეების განსახორციელებლად. მუსიკალური სახეები მოცემულია ნათელი განზოგადებული თემატური მასალით. პოემაში არ არის განვითარების ძირითად ხაზს ამოფარებული დეტალიზაცია და ეპიზოდური აზრები. ამ მხრივ საკმაოდ ნათელია კავშირი ძირითად პოეტურ იდეასა და მის მუსიკალურ განსახიერებას შორის. პოემა „განდეგილში“ კომპოზიტორმა ტიპური და ამავე დროს მკვეთრად ინდივიდუალიზებული მშვენიერი მუსიკალური სახეები შექმნა. ასეა წარმოდგენილი პოემაში სტატიკური, თუმცა ოდნავ შერბილებული ქორალური ფორმით ასკეტი განდეგილის პირქუში სახე. მშვენიერი ლირიკული ტონებია შერჩეული მწყემსი ქალის გრძნობათა გადმოსაცემად. ეს უშუალო, გამომსახველობით აღსავსე ცეკვადი-სასიმღერო თემა აღიქმება როგორც სუფთა, შეულამაზებელი სიმღერა. ღრმად გამომსახველია მესამე მოტივი დამუშავების კოდაში, რომელიც სიყვარულის სიმბოლოს განასახიერებს, იგი ინტონაციურად დაკავშირებულია და ენათესავება მწყემსი ქალის თემას. თუ განდეგილის სახე პოემაში არ ვი-

თარდება და მოცემულია პორტრეტული ჩანახატის სტატიკაში, მწყემსი ქალის თემა, რომელიც დასაწყისში ლირიკულ-პასტორალურ ტონებშია მოცემული, მრავალჯონ ტრანსფორმაციას განიცდის და პოემის ცენტრალური იდეური ლაიტმოტივის მნიშვნელობამდე მდლდება.

ცალკეული თემების ინდივიდუალიზებასთან ერთად ძნელი არ არის შევამჩნიოთ მათი ინტონაციური წყობის ერთგვარი ერთიანობა, რაც უდავოდ ხელს უწყობს ნაწარმოების ორგანულ მთლიანობასა და დასრულებულობას. კომპოზიტორი დამუშავებაში არ მიმართავს თემების კონტრასტული დაპირისპირების ცნობილ ხერხს. „განდევილი“ ვარიაციული პრინციპებისა და თავისუფალი სონატური ფორმის შერწყმის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს. არსებითად პოემა „განდევილი“ მონოთემატურია. კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს ვარიაციული ტრანსფორმაციის პრინციპს და გვიჩვენებს მწყემსი ქალის ცენტრალიზებული თემის იდეურ-ემოციური გადააზრების პროცესს.

პროგრამული იმპულსების მიუხედავად, ამსახველობა პოემაში სულაც არ არის გარეგნული. ქარბუქიც კი, დამუშავების დასაწყისში, ნაწარმოების ფსიქოლოგიური მომენტია და არა გარეგნული, დეკორაციული.

ფორმის მკაფიო ეროვნული წყობა და ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი „განდევლის“ მაღალ ლირსებას წარმოადგენს. პოემა ნაწარმოების ისეთი ნიმუშია, რომელშიც ნამდვილი ხალხური მასალის გამოყენების გარეშე განხორციელებულია ხალხურობის მაღალი საწყისი. როგორც დადებითი მხარე უნდა აღინიშნოს პოემის მუსიკაზე ჩაიკოვსკისა და ვაგნერის აქტიური შემოქმედებითი ზეგავლენა.

გრ. კილაძის მხატვრული ოსტატობისათვის საერთოდ დამახასიათებელია მუდმივი სწრაფვა გამოსახვის ფერადონებისა და ფერწერულობისკენ. მან როგორც დიდი გამომგონებლური ნიჭით

დაკლდობებულმა მარჯვე კოლორისტმა საორკესტრო საქმეში, ქართული მუსიკის ფერადოვანი მხარე განავითარა. თავისუფლად ფლობს რა საორკესტრო ფაქტურის ყოველ მხარეს, გრ. კილაძის მუსიკა, და კერძოდ „განდევილი“ სპეციფიკური საორკესტრო წერის მაღალ დონეზეა. უნდა აღინიშნოს პოემის ზოგიერთი ნაკლიც: ეს, პირველ ყოვლისა, ეხება პოემის ერთგვარ გაჭიანურებულობას.

რამდენადმე განცალკევებით დგას ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში კომპოზიტორ ი. ტუსკიას პოემა „მავზოლეუმთან“. ეროვნული ტენდენციები არც თუ მკვეთრად მქადავდება ი. ტუსკიას სიმფონიურ ნაწარმოებებში. უფრო მეტიც, ცალკეულ ნაწარმოებებში შესამჩნევია კომპოზიტორის სრული გადახვევა ეროვნული მუსიკიდან. ამ მხრივ აღსანიშნავია სიუიტა „როდე-ფანე“ და სიმფონიური პოემა „მავზოლეუმთან“. ამ უკანასკნელში ქართველი კომპოზიტორი რუსულად ამეტყველდა.

ი. ტუსკიას შემოქმედების ყველა ეტაპისათვის დამახასიათებელი თვისება, რომელიც ანათესავებს ყველა მის ნაწარმოებს, ეს არის მუსიკის მღერადობა. მღერადობა მსკვალავს კომპოზიტორის მთელ შემოქმედებას და გარკვეულ წილად ფორმისშემქმნელ საწყისის წარმოადგენს მისთვის. ტუსკია უპირველესად ლირიკოსი კომპოზიტორია. ლირიკოსად რჩება იგი სიმფონიურ მუსიკაშიც. ეს თვისება გამოქადავდა მისი პოემის ფაქტურაშიც და მთელ მის სტილშიც. მაგრამ ამ ნაწარმოების მუსიკის ლირიზმი ტრადიციული ტიპისა არ არის. იგი არ იკეტება პირადული კამერული ლირიკის ვიწრო ჩარჩოებში. მასში ლირიკული შთაგონება ეპიკური სიფართოვით ქდერს. პოემის ლირიზმი ამაღლებულია მასობრივი ლირიზმის სიმადლემდე. კომპოზიტორი არ ისახავს მიზნად მუსიკალურ ნაწარმოებებში ასახოს სახალხო გენიის მრავალმხრივი, ღრმა და დიადი პორტრეტი, პოემა არ წარმოადგენს პორტრეტულ კომპოზი-



ციას. ტუსკიას ჩანაფიქრი იმაშია, რომ გამოხატოს ბელადის სახით ჩანერგილი თავისი აზრები და გრძნობები. მისწრაფვის რა გამოსახვის მაქსიმალური კონკრეტულობისაკენ, ბუნებრივია, ტუსკია დასაყრდენს ეძებს ხალხურ შემოქმედებაში. ამ ძიებებმა კომპოზიტორი მიიყვანეს ფართო მღერად მელოდიასთან — მკვეთრად გამოხატული რუსული წყობის მელოდიასთან. ეს სიმღერა არის პოემის მასალა, ენა და ემოციურ-აზრობრივი ბაზა. იგი წარმოადგენს წამყვან ლაიტმოტივს და სიმფონიური ქსოვის მთელ საყრდენს. მთელი პოემა გამოირჩევა უსაზღვრო მღერადობით, ფართო სუნთქვა მისი ღირსებაა. დასკვნის სამარშო ინტონაციების მიუხედავად მთლიანად პოემა ძირითადად ნაღვლიან განწყობილებას გადმოგვცემს. თავისი ჩანაფიქრის განსახიერებისთვის ავტორმა კარგად გამოიყენა ბაიანი. ბაიანში კომპოზიტორი ხედავს რუსული ხალხური ხელოვნების სულს. მისი სიმღერა თითქოს სახალხო მწუხარებას განასახიერებს. თავის დამოკიდებულებას თემისადმი კომპოზიტორი ხალხური სიმღერით ხსნის. ასეთი მიდგომა ამ უანრის ნაწარმოებს მასობრივ ხასიათს სძენს. ამრიგად, მთელი პოემა აღიქმება როგორც დიდი მასობრივი საორკესტრო სიმღერა. სიმფონიურ პოემაში „მავზოლეუმთან“ არსებითად ყველაზე დასაფასებელია ბაიანით შესრულებული სიმღერა. მაგრამ ეს სიმღერა საკმაო თემატიზირებას არ განიცდის, რის გამოც სიმფონიური განვითარების პრინციპი პოემაში ნაკლებ დამაჯერებელია. პოემის ცალკეულ ნაწილებში კომპოზიტორი მისწრაფვის გამოიწვიოს კონკრეტული ასოციაციები. მაგრამ ნაწარმოებში ორგზის იმიტირებული კურანტების ყდერას, როგორც ასოციაციურ ხერხს, ებიზოდური ხასიათი აქვს, ასე რომ, აღწერითი საწყისი პოემაში წამყვანად არ ჩაითვლება. პოემის მთავარ ღირსებად ის უნდა ჩაითვალოს, რომ იგი უაღრესად უბრალო, ნათელი და გამომსახველია. ეს მხარე ტუსკიას პოემაში მაღალ პროფესიულ დონეზეა,

რადგან ავტორი კარგად ფლობს საორკესტრო წერის ხერხებს. განწყობილების მთლიანობა დიდ სიმწყობრეს მიაწვდის ნაწარმოებს, რომ არა ერთგვარი გაკვიანურებანი.

საქართველოს სიმფონიური მუსიკის საერთო ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა კომპოზიტორ შ. მშველიძის საორკესტრო მინიატურები „ფშაური“ და „აზარ“ და მისი ბოლოდროინდელი მსხვილი ნაწარმოები სიმფონიური პოემა „ზვიადაური“. შ. მშველიძის განსაკუთრებული ადგილი, რომელიც მას უჭირავს ქართველ კომპოზიტორთა შორის, იმაშია, რომ მთელი მისი შემოქმედება ამოიზარდა ხალხურ მუსიკალურ მეტყველებასთან ორგანულ კავშირზე. მშველიძის თითქმის ყველა სიმფონიური ნაწარმოები დაკავშირებულია მთის, უბირატესად ფშაურ მუსიკალურ თემატიკასთან, მაგრამ მშველიძე აფართოებს და აღრმავებს მის მიერ შემოქმედებითად ათვისებულ მთელთა ხალხური მუსიკის ელემენტებს. მშველიძის დამსახურება იმაშია, რომ პირველად გამოიყენა რა თავის შემოქმედებაში მთიელთა მუსიკალური დიალექტების თავისებური კოლორიტი, ამით მან გაამდიდრა და გააფართოვა ქართული მუსიკალური ენის რიტმულ-ინტონაციური სფერო. მშველიძე იმ ქართველ კომპოზიტორთა მცირე რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც ღრმად შეიგრძნეს ეროვნული მუსიკალური კულტურის სტილური თავისებურებანი და ორგანულად შეითვისეს ის უბრალო ჰემარიტება, რომ სასიმღერო მასალა კი არ დაუმორჩილოს მისთვის უცხო კონსტრუქციულ ნორმებს, არამედ თვით მასალაში უნდა ეძიოს ფორმის შემქმნელი პრინციპები. ამაშია შ. მშველიძის შემოქმედების ღრმა ნიადაგი და ჭანსალი მიწიერება. მშველიძის მთელი მუსიკა თავისი ველური რომანტიზმით, ვაჟაკური ლირიზმით, წარმართული კოლორიტით ეხმანება ვაჟა-ფშაველას პოეზიას. შემთხვევითი არ არის, რომ კომპოზიტორის ერთერთი საუკეთესო ნაწარმოები „ზვიადაური“ დაწერილია



ვაშაფშაველას პოემის ტექსტზე „სტუ-
მარ-მასპინძელი“. მშველიძე ქართულ
მუსიკაში პირველად ხსნის ვაჟაფშავე-
ლას პოეტურ სახეებს.

შ. მშველიძის შემოქმედების განვითარება საკმაოდ ორგანულია. უკვე თავის პირველ, 1933 წელს დაწერილ სიმფონიურ მინიატურებში „ფშაური“ და „აზარ“ მშველიძე თავის ინდივიდუალურ სტილს ისახავს. უკვე ეს ადრეული ნაწარმოებები წარმოდგენას გვიქმნიან კომპოზიტორის შემოქმედების ძირითად სტილურ პრინციპებზე. „ფშაურის“ ტრაგიკული ლირიკა და „აზარის“ ეპიკური ჰეროიკა თითქოს წინასწარ ესკიზებს გვაძლევენ „ზვიადაურის“ საერთო ემოციური და მხატვრული სტილისთვის. სიმფონიური პოემა „ზვიადაური“ დიდი მასშტაბის ნაწარმოებია. ვაჟაფშაველას ტრაგიკული პოემა საფუძვლად დაედო პოემის დიდ პროგრამულ კონცეფციას. პოემის ძირითადი იდეური ლაიტმოტივი — მეგობრობის იდეა, მიმართული საგვარეულო სისხლის აღების ველური პატრიარქალურ-ფეოდალური მორალის წინააღმდეგ, ვ. ი. მეგობრობის იდეა ნაწარმოებში მოცემულია არა ორი პიროვნების ურთიერთობის ვიწრო პირად პლანში, არამედ ამაღლებულია ჰუმანიზმის მაღალ საწყისამდე. პოემის გმირები ჯოყოლა და ზვიადაური განასახიერებენ უკეთეს ადამიანურ გრძნობებს — სიყვარულს, ერთგულებას, თავგანწირვას და გმირობას. „ზვიადაურის“ მთელი მუსიკა ეპიკური სიმკაცრის ანაბეჭდის მატარებელია. ამასთან ერთად მასში ხაზგასმულია ღრმა სინაზე, საუკეთესო ადამიანური გრძნობების სითბო. პოემის ლირიზმი ვაჟაკურია, მისთვის უცხოა დაძაბულობა და შერბილებული სენტიმენტალიზმი. კომპოზიტორი მისწრაფვის ვაჟაკი მთიელები გვიჩვენოს ნაზი ადამიანური გრძნობების მხრივ. „ზვიადაური“ ერთდროულად ეპიკური და ლირიკული ნაწარმოებია. ამასთან ეპოსი და ლირიკა კი არ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ წარმოადგენენ ერთი და იმავე არსის განსხვავებ-

ბულ მხარეებს. აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ეს ვაჟაკური ლირიკა ფსიქოლოგიურად კონსონურია გმირული სახეების შინაარსთან და არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ზვიადაურის ან სხვა რომელიმე გმირის ერთი და იგივე თემა ქლერს ხან ლირიკულად და რბილად, ხან კი მძლავრად და ძალოვნად. და მართლაც, პოემის ყველაზე დრამატულ დაძაბულ მომენტებში ლირიკა ნამდვილ ჰეროიკულ იერს ღებულობს.

პოემის შინაარსი თანმიმდევრებით იხსნება ექვს ეპიზოდში², რომლებიც მექანიკურად კი არ ერთდებიან. არამედ ერთი მთლიანის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ. მათ შორის კომპოზიტორი ემოციურ, თემატურ და კილოტონალურ კავშირს ამყარებს. ერთი შეხედვით პოემის თემატიკური შემადგენლობა მრავალმხრივია, მაგრამ უფრო ახლოს გაცნობისას ირკვევა, რომ ყველა ძირითადი თემა უაღრესად დამოკიდებულია ერთი მეორესთან, და რომ პოემის მთელი განვითარება სრულ ერთიანობას შეიცავს. პოემის ფორმალური კონსტრუქცია ფართოდ განახორციელებს ცნობილ მხატვრულ პრინციპს: მრავალმხრივობა ერთიანობაში. პოემის გმირთა ყველა თემატური სახე — ჯოყოლა, ზვიადაური, მოხუცი ქისტი — თითქმის ხელშესახები კონკრეტულობითა ასახული კომპოზიტორის მიერ.

„ზვიადაურის“ ავტორი მკვიდრი ქართველი ტალანტია. პოემის მუსიკალური ენა გვაოცებს ღრმა ეროვნული წყობით. ეროვნული თავისებურებანი ძალზე მკვეთრადაც კი მქლავდება პოემის მუსიკაში და თითქმის უზომო ლოკალურ ფორმას ღებულობს. „ზვიადაურის“ მუსიკის ფერები, მისი კონტურები და მონახაზი განსაკუთრებული თვითმყოფობით გამოირჩევა, რაც თვით ქართველისთვისაც კი უნებურად თვალშისაცემი ხდება. შ. მშველიძის ინტონაციურ-რიტმული, ისე როგორც კილოპარმონიული ენა მთლიანად დამახასიათებელი ხალხურ-სასიმღერო სახეები-

² იმ პირველ ვარიანტში პოემა „ზვიადაური“ ექვსნაწილიანი იყო (მთ).



თაა გამსკვალელი. აღსანიშნავია პარმონიული ენის მკაცრი კილოური დიპტონიზმი, უცნაური თავისუფალი რიტმი, რომელიც ხშირად არც კი თავსდება მეტრულ სქემაში. მშვედის პარმონია განსაკუთრებული და დასაფასებელია იმით, რომ იგი უშუალოდ მელოდიურ მასალასთანაა დაკავშირებული. პოლიფონიური და საორკესტრო ოსტატობა, რაც ჯერ კიდევ პირველ სიმფონიურ მინიატურებში გამოქვავდა, პოემა „ზვიადურში“ დიდ სიმალეზეა აწეული. აქვე უნდა ითქვას, რომ პოემის საორკესტრო ფაქტურა რ. ვაგნერის, რ. შტრაუსის და დ. შოსტაკოვიჩის გავლენას განიცდის.

პოემა მოკლებული არ არის ნაკლოვანებებსაც. ეს, პირველად ყოვლისა, ეხება უზომო გაჭიანურებას, პოემის დრამატურგიული პლანი ბოლომდე არ არის გააზრებული, ზუსტად მიყვება რა პოემის სიუჟეტს, ავტორი აქცენტს აკეთებს ლიტერატურული პირველწყაროს დაწვრილებით მხარეებზე. აქედან — ეპიზოდურის სიჭარბე და დეტალიზაცია, რაც ფარავს ნაწარმოების ძირითად იდეურ ხაზს, ქმნის კულმინაციების სიჭარბეს, ტემპების ერთფეროვნებას³.

აღნიშნული ნაკლოვანებების მიუხედავად „ზვიადური“ უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაწარმოები და ბოლოდროინდელი ქართული მუსიკის მდიდარი შენაძენია. „ზვიადური“ დიდი სიმფონიური ტილოა. გრ. კილამის „განდევილთან“ ერთად „ზვიადური“ იმ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც მიმართულია და სახავენ ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარების ახალ გზებს.

საკმაოდ საკამათო ახალ ნაწარმოებებს შორის აღმოჩნდა ახალგაზრდა კომპოზიტორის ა. მაჭავარიანის უვერტიურა „მუმლი მუხასა“. მიუხედავად

კონკრეტული სახელწოდებისა, უვერტიურა არ შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოებად. მასში არ არის გარკვეული სიუჟეტური კანვა. კომპოზიტორმა არ გამოიყენა შესანიშნავი ხალხური ლეგენდის სიუჟეტური მხარე, მისი იდეური არსი. უვერტიურის მეორე ძირითადი თემა, რომელიც აგებულია ხალხურ სიმღერაზე „მუმლი მუხასა“, კომპოზიტორის მიერ მოცემულია ქორალური ტრანსკრიპციით, რითაც მის ხალხურ პირველსახეს მან ჩამოაცილა გმირული ხასიათი. ძირითადი თემის რიტმულად მკვეთრი იმპულსური მოძრაობისა და მუსიკის ინტენსიურობიდან გამომდინარე, იგრძნობა პეროიკისავე სწრაფვა. კომპოზიტორი მიმართავს კლასიკურ კონსტრუქციულ პრინციპს უვერტიურის შეკუმშული ლაკონური ფორმის შესაქმნელად, ამასთან იგი მოკლებულია კლასიკურ სიციხადეს და სიზუსტეს, მუსიკალური აზრის გამართულ მეთოდურ განვითარებას. უვერტიურის მუსიკაში შესამჩნევია ტემპერამენტული აფეთქებები.

ბუნებრივია, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორის პირველი მსხვილი ფორმის ნაწარმოებში შეიმჩნევა ნაკლოვანებები. პირველ ყოვლისა ეს არის გამოყენებული ხერხების სტიქიურობა, მოულოდნელი და ლოგიკურად ნაკლებ დამაჯერებელი მიმოქცევები, გადატვირთული და ხმაურიანი ორკესტრობა, სინკოპირებული რიტმის სიჭარბე. მაჭავარიანი ახალგაზრდა კომპოზიტორია, იგი ჯერ არ დაუფლებია ფორმისა და საორკესტრო წერის ოსტატობას. უვერტიურის ღირსებაა თემატური მასალის ხარისხი, ნაწარმოების მკაფიოდ გამოკვეთილი ეროვნული კოლორიტი, შემოქმედებითი აზრის იმპულსურობა. ა. მაჭავარიანის უვერტიურა იმ პირველ თხზულებებს მიეკუთვნება, რომლებიც სიმშაბათის იმის გამო იმსახურებენ, რომ უფრო მეტს გვპირდებიან, ვიდრე გვაძლევენ.

კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებენ დეკადზე წარმოდგენილი ს. ბარხუდარიანის, შ. თაქთაქიშვილის, რ. გაბიჩაძის

³ როგორც ცნობილია, „ზვიადურის“ ავტორი დიდი ყურადღებით მოეკიდა ამ კრიტიკის და საბოლოო რედაქციაში გაითვალისწინა მასში აღნიშნული შენიშვნები. საგრძნობლად შეკუმშა ნაწარმოები და დაგვიტოვა მისი ოთხნაწილიანი ვარიანტი (მთ).

სიუიტიები. შ. თავთაქიშვილი ქართველ კომპოზიტორთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. იგი პირველი ქმნის თანამედროვე თემაზე სიმფონიურ საბალეტო და საოპერო მუსიკას, აყენებს რიგ აქტუალურ შემოქმედებით პრობლემებს, წერს საუკეთესო კვარტეტს, რითაც სათავეს უდებს ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკას.

შ. თავთაქიშვილის თავისებურება იმაშია, რომ იგი თავის შემოქმედებაში ეხება მუსიკალური ხელოვნების თითქმის ყველა სახეობას. ეს განსაკუთრებული პროდუქტიულობა მოწმობს არა მარტო კომპოზიტორის შემოქმედებით ნიჭს, არამედ მუსიკალურ შემოქმედებასთან მის ღრმა პროფესიულ დამოკიდებულებასაც. შ. თავთაქიშვილის მუსიკა ემოციურია, ნათელი, ზოგჯერ დიდ გამომსახველობასა და მღელვარებას აღწევს. გვევლინება რა მომწიფებულ ოსტატად, რომელიც კარგად ფლობს საკომპოზიტორო ტექნიკას, მას ათვისებული აქვს ზოგადეფროპული კულტურა, ამავე დროს კომპოზიტორმა ვერ შეძლო თავისი შემოქმედება მჭიდროდ დაეკავშირებინა ქართული ეროვნული სტილის თავისებურებებთან, მოწყვეტილია ქართული ხალხური სიმღერის პირველწყაროსგან. კომპოზიტორი კვლავაც ეროვნული სტილის ძიების გაუბედავ ექსპერიმენტებს მიჰყვება. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ შ. თავთაქიშვილის ნაწარმოებები მოკლებული არ არის სტილიზატორულ მომენტებსაც.

შ. თავთაქიშვილის ინსტრუმენტული მუსიკა უპირველესად კამერული ხასიათისაა, ეს რამდენადმე მის საორკესტრო თხზულებებსაც ეხება, კერძოდ მის სიუიტას ბალეტ „მალთაყვადან“. შ. თავთაქიშვილის დიდი სიუიტის მრავალფეროვანი და ლაკონური პიესების საცეკვაო და ფართოდ მღერადი მოტივების კონტრასტული დაპირისპირებაზეა აგებული. სიუიტის მუსიკალური ენა ყურადღებას იქცევს საქართველოს ორი მუსიკალური კულტურის: ქალაქურისა და სოფლურის ურთიერთმოქმედებით. შ. თავთაქიშვილის ბრწყინვალედ გა-

ორკესტრებული სიუიტა გამოირჩევა მასალის სიმკვეთრითა და კოლორიტულობით.

რ. გაბიჩვაძის სიუიტას „ქალიშვილი ხიდობანიდან“ არ შეიძლება პროგრამული ვეწოდოთ, სიუიტის მუსიკა უფრო საკონცერტო-დივერტისმენტული ტიპისაა. იგი შეიცავს საინტერესო ეპიზოდების ციკლს, სადაც კომპოზიტორი ლირიკულ-სასიმღერო მოტივებს ძალზე მოხერხებულად უპირისპირებს ცეკვისა და მარშის მოტორულ სახეებს. სიუიტა ქალაქურ და სოფლურ ხალხურ ინტონაციებზეა აგებული, მაგრამ ავტორი არასდროს იყენებს მათ წმინდა, ხელუხლებელი სახით. სიუიტაში ახალგაზრდა ავტორი უბრალო და ხელმისაწვდომი მელოდიების შექმნით კარგ ცოდნას ამჟღავნებს. მათი დამუშავება ართული არ არის, მაგრამ იგი არსად არ მიდის პრიმიტივიზმამდე. სიუიტაში ავტორს კარგად გამოუვიდა როგორც ლირიკული ეპიზოდები, ისე საცეკვაო ნომრებიც, ნათელი პარამონიული ენა, ფართო მღერადობა ლირიკულ ეპიზოდში, ზომიერების გრძნობა რ. გაბიჩვაძის თხზულების საუკეთესო მხარეებია.

უკანასკნელი დიდი სიმფონიური ნაწარმოებებიდან ყურადღებას იქცევს კომპოზიტორ კ. მელვინეთუხუცესის „სვანური სიმფონია“. პირველ ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ მელვინეთუხუცესის ნაწარმოები, ეს არა მარტო პირველი პროგრამული სიმფონიაა, არამედ პირველი ქართული სიმფონიაა საბჭოთა თემატიკაზე. მელვინეთუხუცესის სიმფონიის მთავარი დადებითი მხარეა კომპოზიტორის მიერ საბჭოთა თემაზე მუშაობის თვით ფაქტი. მაგრამ კომპოზიტორის საუკეთესო განზრახვების მიუხედავად მაინც უნდა ვაღიაროთ, რომ „სვანური სიმფონიაში“ წამოჭრილი ძირითადი პრობლემა ძველი და ახალი სვანეთის დაპირისპირებისა — გადაუჭრელი აღმოჩნდა. ნაწარმოების ლირსება იმაშია, რომ იგი დიდი მნიშვნელობის თემას ეხება, მაგრამ სათანადო მიმართულებით ვერ წყვეტს მას, უფრო სწორედ, ავტორის მთელი გამოცდილე-



ბის მიუხედავად სიმფონიაში მკლავნდება პრინციპულად არასწორი მიდგომა თემისადმი. ორი განსხვავებული და ურთიერთდაპირისპირებული ძალა აქ ავტორის მიერ ძირითადად ასახულია სვანური სასიმღერო ფოლკლორიდან ციტირებული თემა-სიმბოლოებით. იმისათვის, რომ ხაზი გაუსვას ძველი ფეოდალურ-პატრიარქალური ყოფნის უძრობასა და ინერტულობას, ისტორიული რემინისცენციების შესაქმნელად კომპოზიტორი იყენებს ძველ ყოფით მასალას. ასე გვხვდება სიმფონიაში სიმღერა „რიხო“, არქაული საფერხულო მელოდია „თამარ დედოფალი“, „იავხალი“, „დიდებათი“ და ა. შ. ისტორიული კოლორიტის შექმნის, ან სათანადო ასოციაციების გამოწვევის ასეთი მეთოდის გამოყენების პრინციპული უარყოფა არ შეიძლება, მაგრამ სიმფონიაში არ ჩანს საკუთარი ზედვა, ავტორისეული დამოკიდებულება აღებულ თემისადმი. ძველი და ახალი სვანეთის დაპირისპირების იდეა ავტორის მიერ დრამატულ პლანში არ არის გახსნილი და პირობითი რეალიზმის ქანრულ-ყოფითი ასპექტითაა მოცემული. ძველი და ახალი ყოფის ბრძოლის პეროიკა არ უნდა ხორციელდებოდეს ზედაპირულ ემპირიულ სახეებში, მისთვის უნდა მოძიებული იქნას ახალი ცოცხალი, მკვეთრი, მღელვარე ფერები. სიმფონიაში არ არის თემისადმი მიდგომის განზოგადებული დრამატული კოლიზიები. ავტორი აღწერის საშუალებით გადმოგვცემს ამბებს, არ გამოხატავს საკუთარ დამოკიდებულებას მათ მიმართ. კომპოზიტორი იყენებს სასიამოვნოდ მკლერ საცეკვაო მასალას, რომელიც არაფრით არ არის შეთანხმებული წარმოდგენილ პროგრამულ კონცეფციასთან. სიმფონიაში სულაც არ არის გმირული საწყისი, არსად არ მკლავნდება ბრძოლის დრამატული იდეა, რადგან მასში არ არის არც სოციალური და არც შინაგანი ხასიათის დაპირისპირებანი. სიმფონიის ძირითადი ნაკლი მდგომარეობს პროგრამული კონცეფციისა და მისი მუსიკალური

განხორციელების სრულ შეუსაბამებლობაში. ეყრდნობა რა ფოლკლორულ სემანტიკას, ავტორი არ იძლევა ფოლკლორული მასალის შემოქმედებით გარდაქმნასა და გადააზრებას. სიმღერა, ცეკვა, ფერხული სიმფონიაში არ ვითარდება და დრამატიზებას ვერ აღწევს სიმფონიური მასშტაბით. სიმღერა და ცეკვა სიმფონიური განზოგადების სიმალღემდე არ მალღდება. კომპოზიტორი ეპიზოდების ცვლით აღწევს სიმფონიის მოძრაობას და არა კოლიზიებით. ნაწარმოები მოკლებულია ნამდვილ სიმფონიურ განვითარებას დრამატულ დაძაბულობას. არ კმარა იმის თქმა, რომ „სვანური სიმფონია“ არასიმფონიურია, მასში სიმფონიის ფორმალური ნიშნებიც კი არ არის. იგი უფრო სიუიტიური კომპოზიციის პრინციპს ეყრდნობა. კომპოზიციის სიუიტიური პრინციპი აქ არა მარტო საერთო არქიტექტონიკაში ჩანს, არამედ უპირატესად სასიმღერო-საცეკვაო ტიპის თვით თემატური მასალის ხასიათშიც. ფინალში ავტორი სონატური ალერგოს სქემას ეყრდნობა, მაგრამ ახასიათებს გულუბრყვილო სკერცოზული მოძრაობა. ფინალს ეწოდება გამარჯვება, მაგრამ აქ არ ქლერს გამარჯვების ინტონაციები. ფინალის დასაწყისში შემოტანილი „ინტერნაციონალის“ ინტონაციები ორგანულად არ წარმოიშობა წინა მასალისგან და მოცემულია მექანიკური ციტირების პლანში და ასევე მექანიკურად წყდება. სიმფონიაში არ არის მთლიანობა ნაწილებს შორის. ყველა ნაწილი ქანრულ-პეიზაჟურ პლანშია მოცემული. სიმფონიის მუსიკაში ხალხური ეპოსი ქანრის პრიზმაშია გადაწყვეტილი. ამ მხრივ „სვანური სიმფონია“ ქანრული სიმფონიზმის გარდაქმნის საინტერესო ცდაა. „სვანურ სიმფონიაში“ უზომოდ დამშვიდება, გულარხეინობა, პასიური ხასიათი იგრძნობა. მასში არ არის ვნებათა ღლევა. სიმფონიის მუსიკა ნათელი და ოპტიმისტურია. მაგრამ ეს ოპტიმიზმი არ გამოძინარეობს ბრძოლისა და ძლევის შედეგად. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ

მეტად გულუბრყვილოა ხალხთა სოლიდარობის იდეის სიმბოლოზირება რუსული და ქართული სიმღერების ელემენტებით, რაც შეიმჩნევა აღნიშნულ სიმფონიაში.

არ შეიძლება უარყოფა იმისა, რომ „სვანური სიმფონიის“ მუსიკაში ბევრი დადებითი მხარეა. ეს პირველ ყოვლისა არის თემატური მასალის სიახლე და ნათელი კოლორიტი, მთელი ფაქტურის გამჭვირვალეობა და სიმსუბუქე, მუსიკალური ენისა და გადმოცემის ლაკონურობა, საორკესტრო წერის მაღალი ხარისხი.

მესამე თაობის ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა უკანასკნელი სიმფონიური ნაწარმოებები მეტყველებენ პროფესიონალიზმის სერიოზულ ზრდაზე, დიდი სიმფონიური ფორმების ათვისებისაკენ სწრაფვაზე. ასეთია მაგალითად კომპოზიტორ ა. კერესელიძის პირველი სიმფონია. ამ სიმფონიაში ა. კერესელიძე არ ისახავს არავითარ სიუჟეტურ პროგრამას. ავტორი სიმფონიას აგებს კონკრეტული პროგრამული სტიმულის გარეშე, ამასთან ცდილობს წმინდა მუსიკალური საშუალებებით გახსნას ადამიანის გმირული ბრძოლის იდეა. სიმფონიის პირველი ნაწილის მთავარ თემაში მოცემულია ბრძოლისა და განვითარების ბიძგი, მაგრამ მუსიკის შემდგომ მსვლელობაში ბრძოლის იდეა სავსებით ნიველირებულია და მთლიანობაში სიმფონია არ ხსნის კომპოზიტორის მიერ დასახულ პეროიკის თემას. აქტუალური თემა იჩრდილება სიმფონიური გაქანების უქონლობის გამო. სიმფონიაში თითქმის არ არის აზრის დრამატული დამაბულობა, ფართო განვითარება. მასში არ არის ნამდვილი სიმფონიური აზროვნება. ამას განსაკუთრებით მოწმობს თემატური მასალის დამუშავების დაწვრილმანებულის ხასიათი. კომპოზიტორი თავის სიმფონიას კლასიკური კონსტრუქციული პრინციპებით აგებს, მაგრამ წარსულის საუკეთესო ტრადიციები ავტორის მიერ ათვისებულია პასიურად, დოგმატურად. ლაპარაკია სიმფონიის საერთო

სტრუქტურის სქემატურობაზე. ძირითადი საყვედური ამ სიმფონიის შეფასებისას მიმართული უნდა იყოს საერთო დადგენილი წესების მიმართ, რომელთაგან გამომდინარეობს მუსიკალური ენისა და კომპოზიციური გეგმის საერთო აკადემიური ხასიათი. გამოსახვის საშუალებათა მეტისმეტი საზიარობა და ტრადიციულობა მეტყველებს სტილის არა საკმარის ინდივიდუალობაზე, ნაწარმოების მოსმენისას ხშირად უნებური ასოციაციები წარმოიშობა სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებთან, განსაკუთრებით ჩაიკოვსკისთან. ამ უკანასკნელის გავლენა ჩანს კომპოზიციის ცალკეულ ხერხებზედაც. მასალის სიჭრელე და მრავალსტილიანობა განსაკუთრებით ფინალში იგრძნობა, სადაც უხვი მასალა უფრო პოპულის პრინციპით მონაცვლეობს. აქ შევხვდებით სრულიად განსხვავებული სტილური ნიშნების გადაჯვარებას. მუსიკალური ენის მხრივ როგორც ეროვნულ-ხალხური, ისე ინდივიდუალური აზრით კომპოზიტორისათვის ჯერ კიდევ ბევრაა გადასაწყვეტი და მისაგნები. სიმფონიის ეროვნული კოლორიტი არ არის დაცული. კერესელიძეს ჯერ კიდევ ორგანულად არ შეუთვისებია ხალხური სასიმღერო კულტურის სტილური თავისებურებანი. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ სიმფონიაში არის მარჯვე მომენტები, განსაკუთრებით პირველ ნაწილში. კერესელიძის სიმფონია იმ ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებითი წარმატება ცალკეული მიღწევებით განისაზღვრება. უნდა აღინიშნოს სიმფონიის ძალზე მნიშვნელოვანი მხარეებიც — ეს უპირველესად ყოვლისა არის ზომიერების გრძნობა, გამოსახვის საშუალებათა ლაკონურობა, ნათელი კონსტრუქციებისა და მთლიანობისაკენ მისწრაფება ინტონაციური ერთიანობის მეშვეობით.

შ. აზმაიფარაშვილის სიმფონიური პოემა „ყვარლის მთებს“ აგებულია ტიპურ კახურ ინტონაციებზე, ე. წ. გრძელ სიმღერებზე. პოემის მუსიკა თავისი ლირიკული ჩაფიქრებით ნათ-



ლად ასახავს ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოების პოეტურ აზრს. პოემის ღირსება მუსიკალური სახის პოეტურთან შესატყვისობაშია. მხატვრული სიტყვა, რომელიც კომპოზიტორმა სიმფონიურ ქსოვილს დაურთო, მსმენელს ნაწარმოების იდეის კონკრეტულ ათვისებასთან აახლოებს. სიტყვა თითქოს ბოლომდე ხსნის და ფარულ მუსიკალურ აზრს.

* * *

მიმოვიხილავთ რა ქართული სიმფონიური შემოქმედების განვითარების პროცესს პირველი გაუბედავი და სტიქიურად აღმოცენებული ცდებიდან ბოლოდროინდელ მიღწევებამდე, იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ ქართული სიმფონიზმის პრობლემა თანდათან ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთ ცენტრალურ წამყვან პრობლემად იქცევა. უკანასკნელ დროს ქართველ კომპოზიტორთა ძალები მიმართულია დიდი სიმფონიური ნაწარმოებების შექმნისაკენ საბჭოთა თემატიკის საფუძველზე. მაგრამ მაინც გვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ ქართული სიმფონიური მუსიკა ჯერ კიდევ დიდად ჩამორჩება ჩვენი დროის უდიდეს მოთხოვნებს. რიგი ნაწარმოებებისა ეხება აქტუალურ პრობლემებს, მათ შორის ჰეროიკის პრობლემას. მაგრამ მათი მნიშვნელოვანი ნაწილი სათანადო მიმართულებით არ არის გადაწყვეტილი. ჩვენ ვვადვართ ჩვენი კომპოზიტორების ჩამორჩენის ფაქტის წინაშე ფართო მასების მოთხოვნილებებზე გვირული ჟანრის სფეროში, გვირულმა თემატიკამ ჯერ კიდევ ვერ ჰპოვა ღირსეული ასახვა ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიურ ნაწარმოებებში. ამავე დროს საბჭოთა სიმფონიური კულტურა ახალ ისტორიულ გარემოებაში, ხარისხობრივად ახალი ხასიათით ევროპული სიმფონიზმის საგმირო ტენდენციების ღირსეული მემკვიდრეა. გვირული თემა საბჭოთა მუსიკის არსებითი ლიტმოტივების რიცხვს მიეკუთვნება.

ქართველი კომპოზიტორების პრინციპული დამსახურება იმაშია, რომ მათ

უარყვეს ადგილობრივი ყოფილების ვიწრო საზღვრები და დიდი პრობლემური ქმნილებების შექმნის გზას დაადგინენ. ამისათვის საკმარისია მივუთითოთ ისეთ ნაწარმოებებზე, როგორცაა გ. კილაძის სიმფონიური პოემა „განდგეილი“, შ. მშველიძის „ზვიადური“ და ა. შ. მართალია ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ჯერ კიდევ ცოტაა საბჭოთა სინამდვილის კონკრეტულ სახეებთან დაკავშირებული ნაწარმოებები, მაგრამ მათი პრობლემურობა ამით არ მცირდება, რამდენადაც ამ ნაწარმოებებს ახალი რეალისტური მსოფლმხედველობის იგივე წინაპირობები უდევს საფუძველად.

საერთოდ საბჭოთა სიმფონიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს მუსიკალური მეტყველების პრობლემა, რომელიც არ შეიძლება და არც უნდა გადაწყდეს ვიწრო ეთნოგრაფიულ პლანში. სრული რწმენით შეიძლება აღინიშნოს, რომ ეთნოგრაფიული ნაციონალიზმი ქართველი კომპოზიტორებისათვის უკვე განვლილი ეტაპია. ხალხური მასალის დამუშავებაში ისინი დიდ შემოქმედებით ინიციატივას იჩენენ, ხალხური სასიმღერო მასალა შემოქმედებითი აზრის ფაქტორად იქცა. ქართველმა კომპოზიტორებმა შეიცნეს ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ სიმფონიური ნაწარმოების რეალისტურობა და ხალხურობა ფოლკლორული ნასესხობის დოზირებაზე არ არის დამოკიდებული. მუსიკალური ენის ხალხურობაშია საბჭოთა მუსიკის პრინციპული პრობლემური მნიშვნელობა. ქართული მუსიკალური ხელოვნების წინაშე მდგარი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა — ეს არის ეროვნული კარჩაკეტილობის დაძლევა, ფართო კავშირის ძიება ზოგადევროპულ მუსიკალურ ხელოვნებასთან. ამ აზრით უდიდეს მნიშვნელობას იძენს სინთეზის, ეროვნულისა და ზოგადევროპულის ორგანული შერწყმის პრობლემა. მაგრამ ფართო სინთეზის ძიების მიზნით ებმება რა ვიწრო ეროვნულ ტენდენციებთან კონფლიქტში, რიგი კომპოზიტორებისა



სტილისტურ სიჭრელესა და ეკლექტიზმამდე მიდის, ბევრი ეროვნული თავისებურებათა ნიველირებისა და ცალკეულ შემთხვევებში ეროვნული სტილისგან გამიჯვნის გზას ადგას. ამავე დროს საბჭოთა სიმფონიური სტილი არ შეიძლება ეროვნული ხასიათის გარეშე იყოს. მაგრამ ნამდვილი ეროვნული კომპოზიტორისათვის უცხოა ეროვნული შეზღუდულობა, თუ ეროვნულობას გავიგებთ როგორც ხალხურობის სინონიმს (ხალხურობის, როგორც რეალისტური სიმართლის, ასეთმა გაგებამ დიდი გავლენა მოახდინა ეროვნულობის ცნებაზე).

ქართული სიმფონიური სტილის განვითარების პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მემკვიდრეობის პრობლემა. ახალ თემატიკაზე მუშაობისას არ შეიძლება გამოხატვის საშუალებათა მეტისმეტად ტრადიციულ ფარგლებში დარჩენა. მემკვიდრეობის პრობლემა ბევრ ავტორს მექანიკურად ესმის. ამ აზრით ენის პრობლემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამასთან ერთად ახალი თემატიკის საკითხი მუსიკალური ხელოვნების ფორმალურ-სტილისტურ შესაძლებლობებზე ახალი შეხედულების პრობლემას წარმოადგენს. ჩვენი კომპოზიტორების რიგი სიმფონიური ნაწარმოებებისა შინაგანი წინააღმდეგობის მაჩვენებელია თემასა და მისი განსახიერების ფორმებს შორის, როგორც მაგალითად მეღვინეთუხუცესის, კერესელიძის სიმფონიები და ა. შ. სხვადასხვა ხერხებისა და მათი შერჩევის, გადაფასებისა და გადარჩევის ნაცვლად ვხვდებით ერთი და იმავე ჩვევების პასიურ გადმოღებას და ათვისებას, მასალის სიჭრელეს, ინტონაციურ ერთფეროვნებას. ზომიერების გრძნობის ნაკლებობა და მარგანიზებული საწყისის (თემატური განვითარების დინამიკა შეცვლილია მხოლოდ მოდულიაციური და სეკვენციისებური გადმოშლით) უარყოფა თითქმის ყველა სიმფონიური ნაწარმოების საერთო ნაკლია.

ახალგაზრდა კომპოზიტორებმა კიდევ არასაკმარისად შეიცნეს სიმფონიური ენის მიერ წამოწეული სპეციფიკური მხატვრული ამოცანები. ნამდვილი სიმფონია წარმოდგენილია დიდი იდეების გახსნის გარეშე. ხოლო დიდი იდეების გახსნა სიმფონიაში წარმოდგენილია ერთიანი და მრავალფეროვანი სიმფონიური განვითარების გარეშე. ჩვენ ჯერ არა გვაქვს ისეთი სიმფონია, რომელშიც სიმფონიზმის პრობლემა, ფართო მუსიკალურ განზოგადებასა და მასალის დრამატულ დამუშავებაზე დაყრდნობილი მონუმენტური მუსიკალური სტილის პრობლემა იყოს გადაწყვეტილი. მხატვრული განზოგადების ძალა და ხარისხი ჩვენს სიმფონიურ ნაწარმოებებში ჯერ სრულიად საკმარისი არ არის. და თუ ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიების აღქმისა და ანალიზის დროს არ წარმოიშობა აზრი სიმფონიზმის შესახებ, სიმფონიური პოემების სფეროში შეიძლება ლაპარაკი სიმფონიზმის ელემენტებზე.

ჩვენთან ჯერ კიდევ ცოტაა გაკეთებული სიმფონიური შემოქმედების სფეროში, იმდენად ცოტა, რომ ძნელია საბოლოო დასკვნების გაკეთება და განზოგადება.

სავსებით ეჭვს გარეშეა, რომ ჩვენ ახლა დიდი ძიებების პერიოდში ვიმყოფებით. საბოლოოდ ქართული სიმფონიზმის შინაარსის ცნება შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ დიდი შემოქმედებითი პრაქტიკის საფუძველზე.

1940 წ.



თავადი შერვაშიძე

მოქმედი პირნი:

- ალექსანდრე შერვაშიძე — აფხაზი, თავადი 65—68 წლისა
- სარდალი — საქართველოს სახალხო გვარდიისა, 35—37 წლის
- თათაშ მარშანია 30 წლის
- ჯოტო მაანი — 30 წლის
- გუდისა — 22 წლის
- ხელმა — გუდისას და 16—17 წლის

- ბიძინა
- დავითი
- ფატი
- მინალორა სოფლის
- ბაგრატი მცხოვრები
- სოფიო აფხაზნი,
- ახალგაზრდა ქართველნი
- ლიპიანი
- ახალუხიანი

- მოქმედების დრო — 1918 წლის მაისი
- ადგილი — აფხაზეთი

პიესას საფუძვლად დაედო ნამდვილი ამბავი. ამდენად, პიესაში მოქმედებს რამდენიმე ისტორიულად არსებული პიროვნება.

სცენის სივრცეში ქორო დგას. ორნი არიან — ერთნაირად ჩაცმულნი, ერთმანეთის მსგავსნი, თითქოს თითოეული მათგანი მთელის ნახევარია.

ქ(ო)რ(ო) (მაყურებელთა დარბაზს). მიმოიხედეთ, კარგად მოათვალიერეთ გარემო, და თქვენ დაინახავთ რამდენი კეთილი ადამიანია ირგვლივ...

ქორო (აწყვეტილებს). არა, არა... ადამიანები აქაც ისეთივენი არიან, როგორც სხვაგან... ეს არ არის მთავარი... სანახავიც არაფერია... (დარბაზს). თქვენ უნდა წარმოიდგინოთ... წარმოიდგინეთ დიდი, ხასხასა მწვანე ველი... აქედან სულ რაღაც ორმოცდაათ საუენზე ლურჯი ზღვა. ზღვა ისე მშვიდია, გეგონებათ, მის ნაპირას არასოდეს ცუდი ამბავი არ მომხდარა, თითქოს არასოდეს არ ღრიალეებს, არასოდეს არ ყოფილა ჭუჭყიანი, არასოდეს მოუტანია თან სიბინძურე.

ქ(ო)რ(ო). აი, იქ, იმ სახლში დავითი ცხოვრობს — ქართველი კაცი. ისეთი სიმღერა იცის, მის მოსასმენად სოხუმიდანაც კი ჩამოსულან ხოლმე. აი, ის სახ-

ლი კი, გრძელი და განიერი აივანი რომ არტყია სრგვლივ, რადიშ კაბბას ეკუთვნის. რადიშ და სოფიო კაბბები! რადიში დილადრიან აივანზე დგას და მთებს ხატავს. ზღვისკენ არც იყურება. ზღვა არასოდეს არ დაუხატავს. ეგ დიდი წყალურა დასახატი არისო. კვამლი ტარიელ ბაქრაძის სამშადისიდან ამოდის. ნაოფიცრალი, დღეს უკვე ჭადარაშერეული, ორმოცდაათს გადაცილებული კაცია ტარიელი. სტუმრიანობა უყვარს ძლიერ (ისმის აფხაზური სიმღერა). თვეში ორჯერ მაინც ეპატიუება მეზობლებს, ნათესაებს, მისი ოჯახიდან ხშირად ისმის ქართული და აფხაზური სიმღერები. ტარიელ ბაქრაძისა და ბიძინა ბალათურის სახლებს შუა დიდი მინდორია. ამ მინდორში ათი-თხუთმეტი ლეღვის ხე დგას. თეთრი და შავი ლეღვი. ლეღვის ხეები ისე გადაშლილან, მათს ჩრდილებში მოყვარული ოჯახებიც კი მოისვენებენ. ბიძინა ბალათურიამ ამ ორი თვის წინ დამთავრა სახლის შენება. ერთ კვირაში ქორწილი აქვს — რძალა ზოჰყავს ოჯახში.

ქორო (საიდუმლოს განდობის ინტონაციით). მომავალ კვირას ბიძინას ერთადერთი შვილი ნიკო შარახ შუხბას სელმას ირთავს. (პაუზა. ამოიხრა). სელმა შუხბა! გაგივით, გაზაფხული თექვსმეტი წლისა იყოს და ყვაილები მაინც არ ცვიოვდეს? სელმამ ყველა დაარწმუნა, რომ შეიძლება! რამდენი ყმაწვილი ოცნებობს სელმაზე. საიდან არ ჩამოდიოდნენ მისი მოხონელები: სოხუმიდან, ეშერიდან, გაგრიდანაც კი ჩამოსულან.

ქორო (საიდუმლოს განდობის ინტონაციით). ჩაჩებმაც კი გამოუგზავნესო კაცი შარახს, მაგრამ... თურმე სელმას და ნიკოს დიდი ხანია ერთმანეთი უყვართ...

ქორო. ქორწილში თამადა აფხაზთა თავადი ალექსანდრე შერვაშიძე იქნება. შერვაშიძე და ბიძინა ბალათურია ერთ ბუძუს სწოვდნენ — ბიძინას დედისას. თავად ტარას შერვაშიძეს მოუნდომებია ასე.

სცენა თანდათან ივსება ადამიანებით. აუნქარებლად შემოდიან ზღვის სანაპიროზე სასკიროდ გამოსული ქართველნი თუ აფხაზნი, ერთმანეთს თავაზიანად უკრავენ თავს, გულითადად მოიკითხავენ და გზის განაგრძობენ. სელმა და ნიკო კი ავანსცენასთან ახლოს — ზღვისპირას სხედან. რადიში, დავითი, სოფიო და მინადორა შუა სცენაზე შეხედებიან ერთმანეთს და ბაასით მოიწვევენ წინ — ავანსცენისაკენ. გუდისა, სელმასა და ნიკოს შორიახლო, ხესთან ტრიალებს, გალაპლაკებულ დანას ხეს უმიზნებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ დანის ზუსტად ტყორცნაში ვარჯიშობს. როგორც ჩანს, კარგადაც ეხერხება ეს, რადგან თითქმის აუცდენლად ჩაარჭობს ხოლმე დანას ხეში. ჯოტო მანისა და თათაშ მარშანის დიალოგიც არ იმართება ერთ ადგილას — თათაშ მარშანია — ერთობ იმპულსური, მოძრავი კაცი — თითქმის ვერ ჩერდება ერთ ადგილზე, დაშქანცველად მოძრობს.

ქორო. ახლა 1918 წლის მაისია! მზე რომ გადაიხარა, ხალხს ზღვისპირას სასკიროდ გამოუწია გულმა.

ქორო. სეირნობა სეირნობად, მაგრამ ქვეყნის ამბების გაგებაც ეწადათ. აქ კი ყველაფერზე საუბრობდნენ ადამიანები. ასე იყო ყოველთვის.

სემლმა (ნიკოს). ნახე, რა ლამაზად ჩადის მზე, რატომ არის ასე სისხლისფერი?

ნიკო (დიმილით). ბოლშევიკებმა გააწითლეს! თურმე იმდენი ხალხი დახოცეს, მზეც სისხლისფერი გახდა. შეხედე, ქვედა მხარეს. აი, ის, ხალხის სისხლია.

სემლმა (შეშმორეული). ნიკო, რას ამბობ! ხვალ-ზეგ რომ აქ მოდიან!

ნიკო. ვერ მოვლენ, აი, ნახავ, ვერ მოვლენ!

სემლმა (უმწეო გოგონას ალერსიანი ინტონაციით). ნიკო!



ნიპო. შენ დარდი ნუ გაქვს — ბოლშევიკები აქ ვერ მოვლენ. (გულისხმობს) კოს უმიზნებს დანას. ადგილს ზომავს, დროდადრო იცვლის, არჩევს საიდან უკეთ მოახვედრებს. თათაში ყურადღებით ადევნებს თვალს გულისას).

სანაპიროზე გამოხული რადიში და სოფიო თავაზიანად უკრავენ თავს მინაღორას და დავითს.

რადიში. მოვესალმებით, ბატონო დავით, საღამო მშვიდობისა!

დავითი (ერთობ ნასიამოვნები ამ შეხვედრით, უღვაშებზე ხელს გადაისვამს). ოო, საღამო, საღამო! მაგრამ რა არის, ბატონო ეს, რა ხდება? ღმერთმა, ნი, არ მომწონს და რა ქვენა!

რადიში. ასე რამ გატკინათ გული, ბატონო დავით!

დავითი. რა ხანია ჩვენი ოჯახის კარი არ შემოვიღეთ! ან თქვენ რისთვის მოგვიძულეთ ასე, ქალბატონო სოფიო, რა მოხდა?

რადიში. ეგ საყვედური მე უნდა მეთქვა და ვერ შემოგბედეთ, დავით ბატონო, სამი თვე იქნება ჩვენთან არ ყოფილხართ!

დავითი. ჩვენსას ბატონო, სამჯერ სამი თვეა არ შემოსულხართ!

მინაღორა. დიდი შიშინაობა ჩამოვარდა, ძალიან დიდი! ხომ ხედავთ, რას შობიან ბოლშევიკები!

დავითი. მეფე გადააგდეს და გლეხთა საბჭოები უპატრონებენ ქვეყანას?!

რადიში. თბილისმაც რომ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა?!

დავითი. გამოცხადებას რა უნდა, ბატონო!

სოფიო. აპატიებენ ამას რუსები?

დავითი (უცებ გაცხარდება). რაა ბატონო, რუსეთი რა შვაშია, მაგათი საპატიებელი რა გვჭირს? ჩვენ სხვა ვართ, მაგენი — სხვა... ისინი იქ იყვნენ კარგად, თავის ქვეყანაში, ჩვენ — აქ!

რადიში (ალალი სიცილით). ასე რომ გეწყინათ, დავით ბატონო, სწორს ამბობს ჩემი ქალბატონი — მაგენი რო თავის ადგილზე ყოფილიყვნენ, დღეს ამხელა კი არ იქნებოდა რუსეთი!

დავითი (გულწრფელად გაკვირვებული, იქნებ, დაბნეულიც). რაა, ტყვიანი ვთქვი თუ?! საწყენი ხო არ მითქვამს რამე!

სოფიო. ვისმინოთ ღმერთმა, ბატონო დავით, ღმერთმა გისმინოთ!

მინაღორა. მეზობლობა მაინც კარგი უნდა გვქონდეს!

დავითი. აბა! კაი მეზობელი და სტუმარი ნუ მოგვიშალოს ღმერთმა!

სოფიო. მეზობლობა კი არა!..

დავითი. გლახა ხო არაფერი მოხდა!

სოფიო. არ გაგიგიათ?

დავითი (დაბნეული მიმოიხედავს). არა, ეტყობა, გამომეპარა...

რადიში. სადაცაა გვარდია შემოვა ჩვენს კუთხეში!

დავითი. რა გვარდია, რადიშ ბატონო!

რადიში. საქართველოს სახალხო გვარდია მოდის!

სოფიო (ქმარს აწყვეტილებს). რუსი ბოლშევიკები მოადგნენ აფხაზეთს. ჩვენი, ბოლშევიკური ხელისუფლება უნდა დაეამყაროთო...

დავითი (შეშფოთებული). აჰ! რას მეღაპარაკებით!

სოფიო. ჩვენ არაფერს გვეკითხებიან, მოდიან!

რადიში. მტერს დახვედრა ხომ უნდა... მაგიტომ მოდის სახალხო გვარდია.

მინაღორა. მომკალი, ღმერთო მომკალი, რა გავიგე ეს!

დავითი (დამფრთხალი მიმოიხედავს). კი, მაგრამ... ეგ გვარდია... მაგ გვარდიას მარცვა-ყაჩაღობა უყვარსო მეტისმეტად! ასე ამბობს ხალხი!

რადიში. ამბობენ კი, მარა... უნდა მივენდოთ ღმერთს.

დავითი (მინადორას ხელს ჩააგებს). წამო ქალო, წამო წავიდეთ, რადროს სეირნობაა! (მინადორა გაჰყავს).

რადიში. ააწრიალეს ხალხი!

სოფიო (რადიშს სელმასა და ნიკოზე მიანიშნებს). შეხედე, შეხედე როგორ კურკურებენ!

რადიში. მართლა აირია ქვეყანა, მართლა აირია! (გადიან).

ჯოტო. ტარიელთან რატომ არ მოხვედი?

თათაში. ფუჰ!

ჯოტო. რა სთქვი?

თათაში. ფუჰ!

ჯოტო. ვის აფურთხებ, თათაშ?

თათაში. ფუჰ!

ჯოტო (ვერაფერი მოისაზრა, დაბნეულია). გამაგებინე, რა ხდება!

თათაში (ნერვიულად). არ მიყვარს, არ მიყვარს, არ მიყვარს!

ჯოტო (მცირე პაუზის შემდეგ). ვინ არ გიყვარს, თათაშ, ტარიელი? რა დაგიშავა...

თათაში (აწყვეტინებს). არა, არა, არა!

ჯოტო (იქნებ, რაიმეს მივხვდეთ). ჰო!

თათაში. სულ პირველად იწერენ... როგორ დადიან... ყველა თავადია, ყველას უნდა მისი ყმა იყოს... ფუჰ... ზარმაცები!.. ყველა ისე გელაპარაკება, გამადლის: თავი ხომ გაგიყადრეთ. (ჯოტოს სახეზე რომ დიმილს შენიშნავს, უფრო ცხარდება). არ არის ასე? ყველა ზემოდან არ დაგცქერის? შენ ყმა ხარ, ის — ბატონი, თვითონ უნდა ილაპარაკოს და შენ უნდა უსმინო, თვითონ უნდა იმღეროს და შენ მუნჯივით უნდა იყო, თვითონ უნდა სჭამოს და შენ თვალებს აპარბალებდე.

ჯოტო. ჯერჯერობით, თვალებს შენ აპარბალებ, თათაშ!

თათაში. ჯოტი, ჯოტი, რასაა შენ რომ ამბობ!

ჯოტო. ააუ, შენ საით წასულხარ!

თათაში (ჯოტოს საყელოში ჩააგებს ხელს, თავისკენ მიიზიდავს). აბა, კარგად დაფიქრდი, ჯოტი, კარგად დაფიქრდი — მე ვტყუი? არ არის ასე? მე ვტყუი?!

ჯოტო. გამაგებინე, რა მოგივიდა!

თათაში (ჯოტოს ხელი შეუშვა, მსუბუქად ჰკრა კიდევ). იიიჰ! სულ შენზე უკეთესად, შენზე ჭკვიანად, შენზე ლამაზად ხომ სჩანან!

ჯოტო. არა... არა! კი, მაგრამ... იქნებ, ეგრეც არი? მაგათ როდის ჰქონდათ წიგნი... ეგრე იქნება... ეგრე უნდა იყოს... ჩვენ კიდევ... მეოცე საუკუნე რა ხანია დადგა და ჯერაც არ გვაქვს...

თათაში. წიგნი? ჯოტი გამაგიჟებს მე! მერე რა რომ წიგნი ჰქონდათ და ჩვენ არ გვექონდა... რა არის ეს, არაფერი! ცხენზე ჯდომა ვიცი ნაკლები? სროლა? სიმღერა არ ვიცი, თუ ძმობა! (ზიზღით). წიგნი!

გულისა კვლავ უღერებს დანას ნიკოს — დაკვირვებით ზომაავს, წონის საიდან ესროლოს.

ისმის ქართული სიმღერა.

აბა, სულ ასე არ არის? ქეიფი, სმა, სადღეგრძელო, სიტყვები, სიმღერა, ლაპარაკი, ლაპარაკი! მერე რა რომ წიგნი ჰქონდათ — დღეს სულ ლაპარაკობენ და სვამენ, მერე რა — მაინც ხომ ეძახიან ტუზემცეებს. ტუზემცეები, ტუზემცეები, ტუზემცეები! (ჯოტოს რაღაცის თქმა უნდა, თათაში არ დააცლის). რატომ, რისთვის მოდის აქ ის, რა ჰქვია იმის მაგას... გვარდია!

ჯოტო. რატომ არ უნდა მოვიდეს?

თათაში (აღშფოთებული). აფხაზეთში? რა უნდა აქ საქართველოს გვარდღიას... ეს აფხაზეთია, საქართველო იქ არის, ევე!

ჯოტო. მერე?!

თათაში. რას ამბობს ეს, რას ამბობს ჯოტი! აფხაზეთი აფხაზეთია, საქართველო იქ არის, ევერ იქ, შორს!

ტარიმლი (სიმღერით შემოდის). სალამი, სალამი ბატონებო! კიდევ ერთხელ მოვესალმებით ჯოტო, ბატონო! სალამი, თათაში! არ გეკადრება, ღმერთმანი, არ გეკადრება! ახლავე უნდა ვითხრა საყვედური — გადავიყოლეს ამ პარტიებმა და საქართველოს კრიტიკამ, მეზობლებთან პურმარილზეც არ მოდიხარ! (იციხის). ექვეპექე! რა დავიშავეთ, ბიჭო, ასეთი ქართველებმა, ჰა! პურმარილზე მაინც უნდა მოხვიდე. რა ოჯახია, ბატონო ის ოჯახი, რომელშიც თვეში ორჯერ მაინც არ შეიყრის თავს მტერ-მოყვარე. შენ ხო იცი, ქართველებს რისთვის გვიყვარს პურმარილი: ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მოყვარეს მოვეფეროთ, მეორე იმიტომ, რომ მტერსაც მოვეფეროთ და დავანახოთ, რომ ცდება, მესამე იმიტომ, რომ ჭერი და დიასახლისი დაილოცოს, მეოთხე იმიტომ, რომ მამული ვადღეგრძელოთ. ხედავ, რამხელა საქმე აკისრია ერთ პურმარილს?

თათაში (პირფერული დიმილით). ათასი საქმეა ტარიმლი ბატონო, ვერ მოვახერხებ... ამას წინათ თქვენც ხო არ მოხვედით ეშხას ოჯახში!

ტარიმლი. ვერ მოვედი. მიზეზიც მქონდა — ძმასავით იყო ჩემთვის ბერე ეშხა. უნდა გახსოვდეს შენ ბერე — ორმოც დღეს ღზინს თავს ვარიდებდი.

თათაში (კვლავ ლიქნით). თქვენ ისეთი გამტანი, ისეთი მოყვარული ხალხი ხართ, ბერეს რა დაგავიწყებდათ! ამიტომ ვცემ პატივს ქართველობას!

ტარიმლი (სიცილით). პატივს ვცემო?! გადამრევს თათაში! პატივს თუ სცემ, რას ეკირკიმალები!

თათაში. თქვენ არა, თქვენ რა შუაში ხართ, მე ცუდ ქართველებზე...

ტარიმლი. ცუდი კი, ცუდი რამდენიც ვინდა! (იციხის). აბა, დათიკო სიხარულიძეს რაფერ ვინდა პატივი სცე!

თათაში. (კვლავ ლიქნით) მაგას გეუბნებით სწორედ, მართალს ამბობთ, ასეა!

ტარიმლი. იმ დღეს კარგად ჩაუგდე ენა პირში, მასე უნდა, მასე! კარგად იყავი, ჩემო თათაში, კარგად! სხვა რა არი ჩვენი ცხოვრება, თუ ერთმანეთი არ დავინდეთ, თუ ერთიმეორეს ჭერი არ დავულოცეთ! (გადის).

თათაში (ერთხანს ირონიული, გამჭირდავი მზერით შესცქერის მიმავალ ტარიელს, მერე ჯოტოს მოუბრუნდება). აჰა, ხომ უყურებ, ხომ გაიგონე, რა უცებ გაყდა! წიგნი! (ჯოტოსთან თანაგრძობის გამოძახებულ პასუხს მოელის, ჯოტო კი ღუმს — საყვედურიან მზერას არ აცილებს თათაშს). არ გაიგონე? მე დამინდობს? მე რატომ დამინდობს?!

ჯოტო (ხმადაბლა, შთაგონებით). ადამიანები ვართ ჩვენ ჯოტი, ადამიანებს კი...

თათაში. რატომ, რატომ არ ამბობ სიმართლეს!

ჯოტო. სიმართლე! თუ სიკეთე არ შეგიძლია, ბოროტებას მაინც მოერიდე! (გადის). აი, ეს არის სიმართლე! |

ნიკო (სელმასაკენ გადაიხრება, თითქმის ჩურჩულით, მაგრამ ალერსით). ასე რატომ შეგაშინა სისხლისფერმა მზემ?

სელმა. ბოლშევიკები მოდიანო და... ვინ არიან ბოლშევიკები, გიმნაზიაში არ გასწავლეს?

ნიკო. ბოლშევიკები? (ერთხანს ღუმს). როგორიც არ უნდა იყვნენ, მაინც ადამიანები არიან და...



სკლმა. ადამიანები... რატომ ებრძვიან ადამიანები ადამიანებს, ნიკო, რის-თვის!..

ნიკო (თითქმის სიცილით). აბა, ვის ებრძოდენ!.. აი, ნახე, რა სწერია ამ წიგნში...

და სწორედ ამ დროს გულისა ნიკოს დანას ესვრის. ნიკო წიგნის ასაღებად მობრუნდება. სკლმა შეჰყვირებს. ნიკოს კი დანა ასცდება. გულისა უტიფრად იცინის. ნიკო აუჩქარებლად აიღებს დანას და ასევე აუჩქარებლად გაემართება გულისასაკენ.

გულისა. შევაშინეთ? სასიძო შევაშინე? (ზიზილი და გაფრთხილების ინტონაციით). სა-სი-ძო!

ნიკო (საყვლოში ხელს ჩააგლებს, თავისკენ მოქაჩავს). რა გიყო ახლა მე შენ, შტერო გულისა?!

გულისა (იღმიჭება). შტერი, ხომ? შტერი!

სკლმა (ნერვიულად). ნიკო, გულისა!

გულისა. ჩემი და ქართველის ცოლი არ გახდება!

ნიკო (დანას მუცელზე მიაბჯენს). რა გიყო-მეთქი, გულისა შტერო!

გულისა (მშვიდად). არაფერი... შენ მე ვერაფერს ვერ მიზამ...

ნიკო. დაიმახსოვრე ეს! (დანას ზღვაში მოისვრის). ახლა სახლში წადი!

გულისა. შენ დაიმახსოვრე: ჩემი და შენი ცოლი არ გახდება.

სკლმა (ლამის ცრემლმორეული). გულისა!

ნიკო სკლმას მიუახლოვდება, ხელს მოხვევს და გაჰყავს. გულისა იქედნუ-

რი დიმილით შესცქერის მათ.

თათამში (აქამდე დაძაბული უთვალთვალვდა გულისას და ნიკოს). მოდი აქ! (გულისა უხმოდ მიუახლოვდება). თუ დარწმუნებული არ ხარ, რომ მო-არტყამ, არასოდეს, არასოდეს არ გაისროლო!

გულისა (მცირე პაუზის შემდეგ). შენც დაიმახსოვრე: მე როცა მინდა, ყოველთვის ვახვედრებუ.

ისმის ქართული სამხედრო მარში.

ქორო (სცენის სიღრმიდან მორბის). გამარჯოს საქართველოს სახალხო გვარდას. (გულისას და თათამს სახეზე ზიზილი აღებუჭდებათ).

ქორო (ირონიულად). მოდის სახალხო გვარდია — შიშის ზარის დამცემი, მშველელი და პატრონი საქართველოსი!

შემოდის საქართველოს სახალხო გვარდიის სარდალი.

სარდალი. რატომ ასეთი ირონიით? თუ ჯარს შიში არ მოაქვს თან, ბრბოა და მეტი არაფერი!

ქორო. ჩვენი გვარდია მტერსა და მოყვარეს ერთნაირად სცემს შიშის ზარს: მტერს მუსრს ავლებს, მოყვარეს — მტერივით ძარცვავს. (მხიარული, უზრუნველი ინტონაციით). რა კარგია: ძარცვავს იმას, ვისაც უნდა იცავდეს!

ქორო (მრავალმნიშვნელოვნად). რატომ იცავს? იმისათვის, რომ გამარცვოს!

ქორო. ჰოკლა!

სარდალი (ჯერ სიბრაზე გადაურბენს სახეზე, შემდეგ მიმტევებელი დიმილი). თქვენი ნათქვამი იმას ნიშნავს, რომ არ იცით რა არის ომი! ამიტომ არ დაგხვრეტთ.

ქორო (ქედს მდაბლად მოუხრის სარდალს). გამარჯვებულნი მიმტევებელნიც არიან ხოლმე!

ქორო. მაგრამ ვინ არის ის მიმტევებელი, ვინც ვერც ერთი გამარჯვება ვერ მოიპოვა?

პაუზა.



ქ(ო)რ(ო) (სარდალს). მობრძანდით, თქვენი მოლოდინი ხალხს შეეხებას
გვრის და შიშსაც.

ქორო პირველი, ქორო მეორე სარდალს თავაზიანად დაუთმობენ გზას.

ქ(ო)რ(ო). ვიხაროდეთ, მოდის ქართული გვარდია!

ქ(ო)რ(ო). შიშზე ნუ ფიქრობთ, გასაძარცვი აღარაფერი დარჩა!

ქ(ო)რ(ო) (სარდალს). გთხოვთ, მობრძანდით!

ქართული სამხედრო მარში. სარდალი ძლევამოსილი კაცის ნაბიჯებით უახლოვდება ხალხს. დამხედურნი აღფრთოვანებულნი ეგებებიან სარდალს. ის მის ტაშისცემა, შეძახილები:

— გაუმარჯოს დამოუკიდებელ საქართველოს!

— გაუმარჯოს სახალხო გვარდიას!

— სახალხო გვარდიას, ვაშა!

ბუდისა. ფუი!

რადიში (წინ წადგება). ნება მომეცით, მივესალმო ჩვენს კუთხეში სახალხო გვარდიის ჩამოსვლას. იმედი გვაქვს, ძლევამოსილი ქართული გვარდია გაანადგურებს თავისუფალი საქართველოს მტრებს, მოსპობს ბოლშევიკ ურდოებს. გამოვთქვამ რწმენას, რომ ვერც ერთი ბოლშევიკი ვერ დაღვამს ფეხს აფხაზეთის მიწაზე. გაუმარჯოს რევოლუციის დარაჯს — სახალხო გვარდიას! (ტაში).

— ვაშა!

— გაუმარჯოს დემოკრატიულ საქართველოს!

— გაუმარჯოს სახალხო გვარდიას!

თათაში (ხითხითებს). ხმამაღლა, ქუფრო ხმამაღლა!

სარდალი. რუსი ბოლშევიკები ვერაფერს გაბედავენ, რამდენიმე აფხაზი რომ არ მოუძლოდეთ წინ!

სოფიო. რამდენიმე აფხაზი რა სახსენებელია, სარდალო, ხალხი აქ არა ვართ?

სარდალი. ისინიც ხალხის სახელით მოდიან!

სოფიო. მოღალატეები ყველგან არიან!

თათაში (იცინის). მოღალატეებით!

სარდალი. იმათ უნდათ საქართველოს ეს ნაწილი წაგვართვან და აფხაზეთი რუსეთს დაუმორჩილონ — რუსეთმა კი უღალატა რევოლუციას. ბოლშევიზაციის გზას დაადგა. ჩვენ არავის მივცემთ უფლებას წაგვართვან მიწა. ქართველი ხალხი სისხლით დაცავს სამშობლოს.

თათაში (გულისხას). გესმის? რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ კარგად უნდა იცოდეთ დანის სროლა.

შეძახილები. ვაშა!

გაუმარჯოს!

გაუმარჯოს სახალხო გვარდიას!

მქუხარე შეძახილები და ტაში უცებ შეწყდება. მასხინძლები შემოსასვლელისაკენ შეტრიალდებიან. იმ სიჩუმეში, რომელიც შერვაშიძის შემოსვლას მოჰყვება, ალექსანდრე შერვაშიძისადმი მოწიწება, პატივისცემა იგრძნობა.

შერვაშიძემ (საკუთარი ღირსების გრძნობით, თავაზიანი დიმილით). თქვენი ნათქვამი ისე უცებ გავიგე, თითქოს ცუდი ამბავი ყოფილიყოს. მივესალმეუბი სახალხო გვარდიის მობრძანებას ჩვენს კუთხეში და მაგ მართალ სიტყვებს. დანმარების ხელი, რომელიც თქვენ აფხაზეთს გამოუწოდეთ...

სარდალი (გადიზიანებული აწყვეტილებს). დემოკრატიული საქართველოს ხელისუფლებას დანმარების ხელი არავისთვის არ გაუწვდია — თავისი მიწა-წყლის დაცვა ყოველი ადამიანის ვალია.



შერვაშიძე (სათო ღიმილით). კეთილი, ბატონო სარდალო. დღეს, მთავარია, სამშობლო დავიცვათ, მტერი განვდევნოთ, სწორედ მაგ მიზნით შევაგროვე ასორმოცდაათი აფხაზი ვაჟკაცი. აი, იქ, ტყეში არიან დაბანაკებულნი და შენს განკარგულებას ელიან.

ბუღისა (ერთობ ხმამაღლა). ფუი!

შერვაშიძე (გულისას შეძახილმა სიტყვა აუჭრა, მაგრამ არ შეიმჩნევს). და ისინი... აი, ისინი... გელოდებიან... ისინი თქვენთან ერთად დაიცავენ სამშობლოს!

თათაში (ჩურჩულით გულისას). შენ როგორ ფიქრობ, გულისა — ისინი უნდა მოვიდნენ აფხაზეთში?

ბუღისა (შესძახებს). არა! ჩვენ გვინდა, რომ რუსები მოვიდნენ აფხაზეთში. **შეპასილვები.** რას ამბობს!

— ვინ უნდა მოვიდეს!

— ბოლშევიკი?

სარდალი (ხელი ნერვიულად აიქნია, თითქმის ყვირის). აცალეთ!

თათაში (ხმადაბლა გულისას). ნამდვილი აფხაზი რუსს ტყვიას არ ესვრის.

ბუღისა. ჩვენ, აფხაზები, რუსს ტყვიას არ ვესვრით.

შეპასილვები: — მოლაღატე!

— გაგვეცალე!

— რას ამბობს!

შერვაშიძე (მშვიდად, აუღელვებლად ასწევს ხელს). ნუ უბრაზდებით, მართალს ამბობს ეს ჭაბუკი. აფხაზი რუსს ტყვიას არ ესვრის. არც ქართველი ესვრის რუსს. ქართველიც და აფხაზიც იმას ესვრის, ვისაც ჩვენი მიწის მიტაცება უნდა. ბოლშევიკები კი მტაცებლები არიან.

თათაში (ხმადაბლა გულისას). არა, არა, არა!

ბუღისა. არა! თუ ჩვენ სამშობლო გვიყვარს, რუსი უნდა მოვიდეს აქ!

თათაში (გულისას ხმადაბლა). მხოლოდ რუსებს შეუძლიათ შეაჩერონ ქართველების ექსპანსია!

ბუღისა (ხმამაღლა). ქართველთა ექსპანსიის შეჩერება...

სარდალი (ყვირის). ბრიყვო და ბრიყვთა ნაშიერო!

შერვაშიძე. სარდალო!

სარდალი. ახლავე დაატუსაღეთ ხალხის გონების ამრევი!

ბუღისა (გარბის). ვერ ეღირობებით, ტრაბახა ქართველებო!

შერვაშიძე. ყურადღებას ნუ მიაქცევთ, სარდალო, ალბათ, ავადმყოფია!

სარდალი. თქვენ ყველანი ავადმყოფები ხართ! მაგ იმპულსური პატრიოტიზმით, დაჩაგრული ერის როლის თამაშით კიდევ უფრო აბრიყვებთ ხალხს და უცხოებსაც. დღემუდამ იმას ჩურჩულებთ, ქართველები ექსპანსიონისტები არიანო, ამით ერის პატრიონებად მოგაქვთ თავი.

შერვაშიძე. უკადრებელს ნუ მკადრებთ, სარდალო!

სარდალი (გაცხარებული განაგრძობს). ახლა კი ხმამაღლა დაიწყეთ ლაპარაკი? მეც გამაგონეთ, ღორის ტილებო?

შერვაშიძე. საკუთარ ღირსებას და ქვეყანას ეციტ პატივი!

სარდალი. აქედან დამეკარგე, შე ღორის ტილო!

მათრახი მოუქნია, გადაუჭირა,

ჭკუის დარიგებაც დამიწყეთ?!

კვლავ გადაუჭირა მათრახი. დაუნდობლად ურტყამს.

ხალხს უქმყოფილების შეძახილი აღმონდება და უცებ დუმილიც ჩამოვარდება.

შერვაშიძეს წარბიც არ შეუხრია. დგას, როგორც ქვისგან ნათალი ქანდაკება. პირქუშად შესტკერის სარდალს. ნელა, უხმაუროდ გატრიალდება და კუთარ თავში დარწმუნებული კაცის მძიმე ნაბიჯებით გაეცლება იქაურობას. დაბნელება.

პროექტორის შუქი ქოროს ეცემა.

ქორო. მაშ, ასე, ბრწყინვალე თავადო ალექსანდრე შერვაშიძე, უკვე ჭადარამორეულს შენსავე მამულში ქართველებმა მათრახი გადაგიჭირეს.

ქორო (ახლა მას ეცემა პროექტორის შუქი). დღეს საქართველოს ცას მტრობის ეშმაკი ჩამოეკიდა. ეს დღე დიდხანს დარჩება საქართველოს შეუხორცებელ ჭრილობად.

სარდალი (ავანსცენისაკენ მოდის). აი, აქა მაქვს მაგათი ორპირობა და ვირემშაკობა, აი! თავი ისე უჭირავთ, თითქოს ოჯახში შეეუფარდი და კერიის ცეცხლს დავადგი ფეხი. ყოველდღე მზად არიან, საქართველოს ზურგში ჩასცენ ხანჯალი. უნდა ერთხელ დაჰკრა და გაათავო!

დაბნელება.

დარბაზი თავად ალექსანდრე შერვაშიძის სასახლეში. ვიდრე სცენა განათდებოდეს, ვიღაცა რამდენიმეჯერ, მოუთმენლად ჩამოჰკრავს ზარს. გვესმის შერვაშიძის მღელვარე შეძახილი

შერვაშიძე. არა ვარ სახლში და არც ვიქნები!

მსახურის ხმა (თითქმის ჩურჩულით). ვუთხარი, თავადო. სამი დღე და სამი ღამე აქედან ფეხს არ მოვიცვლითო.

შერვაშიძე. მაგათი ნებაა, ნუ მოიცვლიან!

შუქი. მძლე, თავის თავში დაჯერებული კაცის ნაბიჯებით შემოდის თათამ მარშანია. მას მოსდევს ჯოტო მანია.

თათაში (მსახურს გვერდზე გასწევს). მე აქ იმისთვის მოვედი, რომ დაუნდობელი ქართველებისაგან მიყენებული შეურაცხყოფის ტკივილი გაუუნახვერო აღამიანს, რომელიც...

შერვაშიძე (აწვევტივებს). ეგ ტკივილი მხოლოდ ჩემია. სხვას მასთან არაფერი არ ესაქმება.

ჯოტო. თქვენი ხალხის თანაგრძნობა გაანახვერებს მაგ ტკივილს.

შერვაშიძე (ერთობ პირქუშად. აშკარაა, რომ საუბარი არ სურს). სტუმარი ყოველთვის არ არის სასურველი.

თათაში. აფხაზურ ოჯახშიც?

შერვაშიძე. აფხაზი კაცი რკინა როდია. ტკივილი მასაც უღრღნის გულს.

ჯოტო. მე სტუმრად არ მოვსულვარ. აფხაზეთის სინდისთან ქვეყნის მომავალზე საუბრის სურვილმა მომიყვანა.

თათაში. როგორ უნდა მოვიქცეთ მაშინ, როცა ქართველები ფეხქვეშ თელავენ აფხაზი ხალხის ღირსებას.

შერვაშიძე. ხალხი! ხად არის აფხაზი ხალხი! აფხაზი ხალხი აღარ არსებობს! მისი ადგილი ნაყარ-ნუყარა ბიჭებმა დაიკავეს. როცა ამ ცისქვეშ, ამ მიწაზე ნამდვილი აფხაზები დადიოდნენ, ქართველებიც პატივს გვცემდნენ. დღეს კი ისე გვექცევიან, როგორც ვართ. (თათაშს) მთელი შენი საქმიანობა, ეგ პარტიები, ეგ პარტიული ბრძოლები, კიდეც ერთხელ მიდასტურებენ, რომ დღევანდელი აფხაზობა სხვის შამფურზე წამოგებული ცხვარია. ისე გვატრიალებენ, როგორც მოეპრიანებათ.

თათაში. აფხაზთა ღირსება თქვენ დაასამარეთ, თქვენმა თაობამ, ქართველებს იმდენი ელაქუცეთ...

ჯოტო. თათაში!..



მამიაშვილი (დაწყებულ ფრაზას განაგრძობს). ის, რაც გუშინ მოხდა, ბუნებრივია. ასეც უნდა მომხდარიყო... თქვენნაირებს ასე ექცევიან... ქართველებს ხომ დაუნდობელი, გაუტანელი ხალხია.

ჯოტო. თათაშ-მეთქი!

შერვაშიძე. აცალეთ, ყველაფერი სთქვას. მე ხომ ჯერ არ მითქვამს, რომ სწორედ მისი გზა არ მომწონს.

მამიაშვილი. თქვენს თაობას ის მოსწონდა, როცა ქართველები სულში აფურთხებდნენ. (პაუზა). მე უკვე ვითხარით, რისი თქმაც მეწადა.

დუმბიძე კარგა ხანს გრძელდება.

შერვაშიძე. მაშინ მეც გეტყვით ჩემს სათქმელს: ქართველები ჩვენ არ გვაფურთხებდნენ სულში. ჩვენ ერთნი ვიყავით, ისე როგორც წესიერ ოჯახებში არიან ერთად. მაგრამ მას შემდეგ, რაც თქვენ აფხაზური ენა რუსული კილოთა შეავსეთ, აფხაზური ჩვევა მოძმის, მეზობლის გატანისა, ამავის დადებისა და დაფასებისა სხვა ჰანგზე გადაიტანეთ და ამას რუსების სიყვარულით კი არა, ქართველების გასაღიზიანებლად აკეთებდით, ქართველებიც ამირიზნენ. გგონიათ, მე შესძის და იმით არა, თუ რას ჩასძახით ხალხს. მე ვხედავ და ისინი -- ვერა, თუ როგორ უორგულდებიან ჩვენი შვილები. (თათაშს). რატომ, რისთვის მიეცი გზა აფხაზეთში ამდენი პარტიის შექმნას? იმიტომ, რომ...

მამიაშვილი (აწყვეტინებს). იმიტომ, რომ ხალხმა გამოიღვიძოს, მტერმა ჩვენი ძალა დაინახოს.

შერვაშიძე. არა! იმიტომ, რომ ხალხს გონება აურიო და მაგ დაქსაქსულ აფხაზობას, მასწავლებლად მოველინო! მაშინ, როცა ჩვენში არც ერთი პარტია არ იყო, ყველა პარტივს გვცემდა, ღირსებით გვექცეოდნენ.

მამიაშვილი (ირონიით). ქართველებიც?

შერვაშიძე. ეგენი ყველაზე მეტად. დღეს კი გავუორგულდით და რუსებს ველაქუცებთ.

მამიაშვილი. სწორედ რუსებთან ერთად ვიპოვეთ საკუთარ თავს.

შერვაშიძე (მწარე ღიმილით). ჯერ არ ყოფილა, რომ ასეთ მრავალრიცხოვანს ჩვენსავით მცირერიცხოვანი ერი გაეტანოს. გადაგვვლავებს და მუცელსაც ვერ ამოივსებს.

მამიაშვილი (ეგზალტირებული -- გეგონებათ, არა ერთ კაცს, შერვაშიძეს კი არა, დიდძალ ხალხს მიმართავს). ჩვენ ბევრი დრო გვაქვს წინ, თქვენ კი დასასრულს უახლოვდებით და თავისუფალ კაცად დაბადებული მონად უნდა მოკვდეთ? რატომ არ გინდათ აფხაზებს სწორედ თქვენ უთხრათ: ქართველებმა წაგვართვეს სამშობლო, აფხაზეთი აღარ გვეკუთვნის ჩვენ, დადგა დრო გავისარჯოთ, რომ სამშობლო დავისაკუთროთ!

შერვაშიძე. გავისარჯოთ? ახლა ასე ეძახით? მერე?

მამიაშვილი. რა მერე?

შერვაშიძე. ხალხს რომ ამას მოუწოდებ, ისიც ხომ... (ირონიული ღიმილით). ხალხიც ხომ უნდა გავისარჯოს... ესე იგი, სისხლი უნდა დაიდვაროს.

მამიაშვილი. მთავარია, სამშობლო დავიბრუნოთ და ეს ასეც იქნება, თავად ხალხი მიზანს მიადწევს, მაგრამ თქვენ? სად არის თქვენი აღგილი? მე მინდა სწორედ თქვენ, თავადი შერვაშიძე ისევე გაუძღვეთ აფხაზებს, როგორც ადრე უძღვებოდით. პირველი სიტყვა და პირველი ხმალი მუდამ შერვაშიძეებს გეკუთვნოდათ, სწორედ თქვენ უნდა მოუტანოთ ხალხს თავისუფლება.

შერვაშიძე. თავისუფლება ვისგან?

მამიაშვილი. იმათგან, ვინც დღითი დღე იკაებებს ჩვენს სოფლებს.

შერვაშიძე. ქართველებისგან?

მამიაშვილი. დიახ!



დუმილი.

ჯოტო. აი, ამგვარი გარჯისაკენ მოუწოდებს ჩვენს ხალხს. ამიტომაც ველი თქვენთან. ალექსანდრე შერვაშიძის აზრი ბევრს ნიშნავს...

თათაში (აწვევტინებს). არა, მე აზრი არ მაინტერესებს, მე იმისთვის მოვედი, რომ მოგიწოდოთ: ბოლომდე უპატრონეთ თქვენს ხალხს, გაუძეხით მას ამ ბრძოლაში.

შერვაშიძე. გასაგებია, ყველაფერი გასაგებია.

თათაში. ამ ბრძოლისათვის კი ყველაფერი მზადა გვაქვს.

შერვაშიძე (მცირე პაუზის შემდეგ). ვხვდები, ყველაფერს ვხვდები (მაგიდისაკენ გაემართება. გრაფინიდან ჭიქაში წყალს ჩაასხამს. თითქმის თავისთვის). ესე იგი... გამოდის, რომ... გამოდის, რომ ქართველები უნდა დავხოცოთ... ჩვენს მეზობლებს...

თათაში. ისედაც ბევრნი არიან!

დუმილი.

შერვაშიძე (ჯოტოს და თათაშს კი არა, თითქოს თავის თავს ელაპარაკება). არც ისე ბევრნი, მაგრამ ჩვენ უფრო ცოტანი ვართ. ამაზე არავინ ფიქრობს... ეს არავის აინტერესებს... მთავარია იდეა, მთავარია დაამკვიდრო შენი პარტიის აზრი... ხალხი?

თათაში. თავისუფლება უსისხლოდ ვის მოუცია!

შერვაშიძე. თავისუფლება! ვინ მოიგონა სიტყვა თავისუფლება? ვინ წარმოსთქვა პირველად ეს სიტყვა?! როგორი კაცი იყო? რატომ ეძახდა ხალხს თავისუფლებისათვის საბრძოლველად, სინამდვილეში რა სჭიროდა? რა ეწადა? (პაუზა). თავისუფლება! ამ ბოლო დროს ამ სიტყვის გაგონებაც კი მაღიზიანებს... ეს ისეთი სატყუარა ყოფილა, რომლითაც შეგიძლია ადამიანები ბრბოდ აქციო... ხალხი — საბრალო, საცოდავი, იდეით გატაცებული ხალხი, რომელმაც არც კი იცის, ვის საქმეს აკეთებს, ვისთვის ღერის სისხლს?! (ერთხანს უხმოდ დგას. შერე სავარძელს მოუბრუნდება, ერთობ მრავალმნიშვნელოვნად შესცქერის, არ ჩაჯდება). რომ არ ვიქნებით მართალი?

თათაში (გაღიზიანებული, იქნებ, აგრესიულადაც კი). რაო?

ჯოტო. აცალე, ბუბუბუბუ, აცალე!

შერვაშიძე. ის, რასაც შენ ამბობ, ერესია. სისხლით მოპოვებული თავისუფლება პოლიტიკურ ავაზაკებს სწადიათ.

თათაში. რას ამბობთ, თავადო, დაფიქრდით!

შერვაშიძე. მთავარი ის არის, რომ მართალი არ ვიქნებით ხალხის წინაშე და ის, ვინც ხალხის წინაშე არ არის მართალი, არც ღმერთის წინაშე მართალი.

თათაში (შემტვეი, მტკიცე ინტონაციით). აფხაზი ხალხის უფლებას ამ მიწაზე უარყოფს კაცი, რომელიც ხალხს თავის წინამძღოლად...

ჯოტო (თათაშს). თუ ეს კაცი წინამძღოლია, ალაპარაკე, როგორც წინამძღოლი!

შერვაშიძე (დაბეჯითებით). დიახ, არ ვიქნებით მართალი!

თათაში (ხმადაბლა, მუქარით გამოსცრის კბილებშუა). მაშ, უარს ამბობთ წმინდა მოვალეობაზე წარუძღვეთ აფხაზ ხალხს თავისუფლებისათვის ბრძოლაში!

შერვაშიძე. ეს კუთხე ისევე ეკუთვნით აფხაზებს, როგორც ქართველებს. აქ ქართველებიც ცხოვრობდნენ და აფ...

თათაში (აღშფოთებული). თავადო! დაფიქრდით!

შერვაშიძე. ამას ფიქრი არ უნდა, ეს დღესავით ცხადია!

თათაში. მაშ, საბოლოოდ უარყოფთ იმ აზრს, რომ ჩვენ აფხაზები ვართ და ეს ქვეყანა, ეს მიწა გვეკუთვნის ჩვენ, აფხაზებს. გახსოვდეთ: ხვალ წინა-

მძლოლი ის იქნება, ვინც ხალხს ნამდვილად უპატრონებს, ახალი დრო ახალ წინამძღოლს შობს, ძველს კი სანაგვეში ისვრის.

შერვაშიძე (შეშერთალი, უღონოდ, იქნებ დაბნეულიც კი). არა, მე ამას არ უარყოფ, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ... მე მინდა სწორად გამიგოთ.

თათაში. მომავალი აფხაზეთი ვერ გაგიგებთ ამ დაბნეულობას. იყო, თუ არა ეს მიწა ჩვენი, აფხაზეთის?!

შერვაშიძე. კი, როგორ არა... (პაუზა). მაგრამ აფხაზეთი ყოველთვის იყო შემადგენელი ნაწილი საქართველოსი. აფხაზეთის ქართველი მეფეები მართავდნენ.

თათაში. (ერთხანს ზიზღით შესცქერის შერვაშიძეს, მერე მიუახლოვდება, ჩოხაზე მსუბუქად გადაუსმევს ხელს, ხმადაბლა, მეგობრული რჩევის ინტონაციით) და თქვენ, რჩეული აფხაზი ხალხისა, ერთხელაც არ დაფიქრებულხართ იმაზე, თუ რატომ მართავდნენ ქართველი მეფეები აფხაზეთს?

შერვაშიძე. (თათაშის ინტონაციას, ასე ვთქვათ, მეგობრულ ტონს იმიტომ დასცინის, რომ ისევე ხმადაბლა, ისეთივე ტონით მიუკვებს). იმიტომ რომ საქართველოს ნაწილი იყო აფხაზეთი, მოწყალეო ხელმწიფე, საქართველოს ნაწილი! თუ ეს ჭეშმარიტება გაიგეთ, მიბრძანდით ჩემი სახლიდან და თუ ვერ გაიგეთ, მაინც დასტოვეთ ეს ოჯახი, ახლავე, ამ წუთს.

თათაში. (თითქმის ყვარის). ეს ტყუილია! აფხაზეთი არასოდეს არ ყოფილა საქართველოს ნაწილი!

ჯოტო. კი, ტყუილია, თუ ისტორიას ცალი თვალით ჩახედავ.

შერვაშიძე. მაგრამ მაინც მიბრძანდით ჩემი სახლიდან!

თათაში. ტყუილია-მეთქი! ჩვენ-ჩვენი სახელმწიფოებრიობა გვექონდა!

შერვაშიძე. მე არ შემძლია კამათი ასეთ პრიმიტიულ პატრიოტიზმთან, სწორედ ამით აბრეყვებთ ხალხს. აი, შენ თათაშ მარშანია, ერთი იმათგან ხარ, ვინც მაგ პრიმიტიული პატრიოტიზმით ხალხს გონებას ურევს.

თათაში (იცინის). შენ ეგრე ამბობ, მაგრამ დღეს აფხაზი ხალხი მე დამიჯერებს, დღეს აფხაზეთი მე გამოძევება, შენ კი არა მართო ზურგს გაქცევს. შენ, თავის წინამძღოლს, თუ გზას გადამილობავ, ჩაგქოლავს.

შერვაშიძე (თათაშს ზურგს აქცევს). მე თქვენთან საუბარი დავამთავრე. დუმილი.

თათაში. თავადს არ სურს საუბარი იმასთან, ვისაც ხალხი გაჰყვება. არ სურს და მორჩა! აფხაზეთი იმიტომ კი არ არის საბრალო, რომ მცირერიცხოვანია, იმიტომ რომ ერთგული შვილები არ ჰყოლია. არც ერთმა აფხაზმა არ გასწირა თავი აფხაზეთისათვის, არც ერთმა! ერთი ნაწილი საერთოდ აიყარა და ზღვის იქით ამოიხინა ცხოვრება. სამშობლო არაფრად ჩააგდო, მიატოვა, რწმენისთვის კი ათას ფათურაკს მისცა თავი. დღეს ალაჰზე მლოცველს სამშობლო აღარც ახსოვს. აფხაზეთზე კი არ ლოცულობს — ტკბილი ცხოვრება უნდა — სამოთხე სიცოცხლეში და სიკვდილის შემდეგაც, მეორე ნაწილი აქ დარჩა, ქართველებს ელაქუცება, ყანწების ტრიალში კლავს დროს და მოჩად კვდება. შენ მათი მეთაური იყავი, თავადო. მეგონა სიბერეში მაინც ისურვებდი შენი ზღვისთვის ცხოვრებას. რა გაეწყობა: თუ შენ ეგრე გამათრახებულს, ღირსებააყრილს გინდა საფლავში ჩასვლა, ხელს არ შეგიშლით. მეტსაც კი ვიზამთ — ჩვენ, ის ხალხი, ვინც აფხაზეთს გავანთავისუფლებთ, ჩვენი მეხსიერებიდან არ ამოგშლით შენ. იქნება აფხაზეთი თავისუფალი, ბედნიერი — ვიქნებით ჩვენ, იქნებიან ჩვენი განმადიდებლები — მშენებლები ახალი აფხაზეთისა და იქნები შენ — ქართველთა ღაქია, რომელიც ქართველებმა გაამათრახეს, ისე როგორც ეს მათ სჩვევიათ. ხალხის მეხსიერებას ჩვენ გადავცემთ შენს სახელს — მოღალატე აღექსანდრე შერვაშიძე — ქართველთა საჯდომის მყოცნელი...

ჯოტო. თათამ!

თათამი. რომელიც სიცოცხლის ბოლოსაც კი ვერ მიხვდა, რომ ყოველ კაცი თავისი ხალხის მონა უნდა იყოს. (მიდის) მე არ ვეტყვეთ კარგად იყავით მეთქი. თქვენ დღიდან იქნებით ისე როგორც უნდა იყოს ერის მოაღალატე და მათრახით. ნაცემი (ჩქარი ნაბიჯით გადის).

პაუზა.

ჯოტო (გატყეხილი, თანაგრძნობის გამომხატველი ხმით). თავადო, მე მინდა ვითხრათ, რომ...

შერვაშიძე შემობრუნდება. უკიდურეს დაძაბულობას მისი სახე, გამომეტყველება შეუცვლია — უფრო დაბერებულს კი ჩანს. ამან შეაკრთო ჯოტო მანია, დააბნია.

ხომ კარგად ხართ, თავადო! (დუმილი) მე მინდა ვითხრათ რომ... თქვენ დღეს კიდევ ერთხელ დამარწმუნეთ, რომ... ჩვენი ხალხის ღირსეული შვილი ბრძანდებით, თავადო, გონიერი ადამიანი...

ჯოტო შერვაშიძეს მიუახლოვდება, მოეხვევა, მხრებზე ეამბორება. გადის.

შერვაშიძეს კი არც სიტყვები ესმის ჯოტო შიშისა და ვერც მოეხვევნასა და მხარზე ამბორს გრძნობს — დგას გაოგნებული, თითქოს ყოველივე ამქვეყნიურისაგან დაცლილი.

ქორო (ჯოტოს რეპლიკას ფიქრიანად იმეორებს). თქვენ დღეს კიდევ ერთხელ დამარწმუნეთ, რომ... ჩვენი ხალხის ღირსეული შვილი ბრძანდებით, თავადო. გონიერი ადამიანი. (პაუზა.) გონიერი ადამიანი... გო-ნი-ე-რი ა-და-მი-ანი.

ქორო. დგას შერვაშიძე და ფიქრობს.

ქორო. რაზე ფიქრობს თავადი? რა ფიქრი დასტრიალებს თავს?

ქორო (შერვაშიძის წაბაძვით, ინტონაციით, რადგან მისი გულისთვის გადმოცემას ცდილობს). ერთხელ, სიბერეში ხომ მაინც უნდა სთქვას ადამიანმა სიმართლე? სიცოცხლის დასასრულს ხომ მაინც უნდა უთხრა შესს ხალხს, რომ ქართველებმა წავგართვეს სამშობლო?!

ქორო. იქნებ, არა? იქნებ, სულ სხვაა მისი გულისთქმა?

ქორო (ისევ შერვაშიძის ინტონაციით). ეს ხალხი ისე აუტაცინა აკვირებულ აზრს, ისე აწყოლია ცოუნებას, მე, კაცმა, რომელსაც მამა და სინდისი მიწოდეს აფხაზებისა, მაქვს კიდევ უფლება ისევე დავსაჯო ჩემი ხალხი, როგორც მოსემ სინაის მთის ძირას ურწობისათვის დასაჯა ებრაელობა. დასჯა კი ის იქნება თუ ნებაზე მივუშვებ, იმას გავაკეთებინებ, რაც ასე სწავდა.

ქორო. იქნებ, არც ერთი უფიქრია თავადს და არც — მეორე?

ქორო (კვლავ შერვაშიძის ინტონაციით). მთელი ჩემი ცხოვრება ქართველთა ერთგული ვიყავი. ანე მწამდა. მწამდა და მჯეროდა ჩვენი ერთიანობა. ამასვე ჩავაგონებდი ჩემს ხალხს, დღეს კი.. დღეს საქართველოს გვარდიის სარდალმა მათრახი გადამიტლაშუნა. ეს საქართველოს მათრახია, ახალი, დემოკრატიული საქართველოს ხელისუფლებისა, ხვალ ჩემი ხალხი გამამათრახებს... თუ მის გვერდით არ დავდექი, ხვალ ჩემი ხალხი... (დუმილი.) სად უნდა იყო შენ, მოხუცო თავადო!

ქორო. ამას ფიქრობდა? შიში დაეუფლა მის სულს? შიშმა გააკეთებინა ის, რაც გააკეთა?

ქორო (კვლავ შერვაშიძის ინტონაციით, რადგან შერვაშიძის გულისფიქრს გამოხატავს). სწორად იქცევიან თუ არა, ესენი თავისას არ დაიშლიან,

ქართველებს მაინც აუმხედრდებიან. დღეს ქვეყანა ისე აირია, ხალხი, სახელმწიფოები... (პაუზა, ფიქრობს). საქართველოც ისე დასუსტდა... შეიძლება ყველაფერი მოხდეს... ყველაფერი! მერე? ალექსანდრე შერვაშიძე? სად ვიქნები მე? სად იქნება თავადი შერვაშიძე — ცხოვრების ჩრდილში, თუ კვლავ ხალხის



გულში? (შერვაშიძის ფიქრი თანდათან, უფრო და უფრო ინტენსიური ხდება მღერობა). სად იქნება მე? სად იქნება თავადი შერვაშიძე — ცხოვრების ჩრდილში, თუ ხალხის გულში? ჩრდილში თუ გულში? ჩრდილში თუ გულში? ჩრდილში თუ გულში?

(ტაშს შემოჰკრავს. მსახურის გამოჩენას მოუთმენლად ელოდება. კვლავ შემოჰკრავს ტაშს. შემოდის მსახური). ახლავე, სასწრაფოდ, რაღაც არ უნდა დაგიჯდეთ, მოაბრუნეთ, ორივე აქ მოიყვანეთ!

(მსახური სწრაფად გადის. ისმის ცხენის ფლოქვების ხმა. შერვაშიძე ჩქარი, გადაწყვეტილება მიღებული კაცის ნაბიჯებით სტოვებს სცენას. ნელ-ნელა იხურება ფარდა.

8.

ნათდება ავანსცენის ერთი კუთხე. მარჯვენა მხარეს თივა ყრია. სინათლის წრეში გუდისა შემოდის. მხარზე სელმა გადაუკიდნია. სელმა მოძრაობს, ფართხალებს გუდისასგან თავის დაღწევას ამაოდ ლამობს.

ბუდისა. (სელმას თივაზე მიაგდებს). ასე! ამ გამოქვაბულში იქორწინე, რამდენიც გინდა! (სელმას რაღაცის თქმა უნდა, ვერ ამბობს, რადგან გუდისას პირი აუკრავს.) აჰ, პასუხს ვერ მაძლევ? ან რა უნდა მითხრა? (ნაჭერს შეხსნის). ა, ბატონო, რამდენიც გენებოს, იყვირე!

სელმა. ხელი, ხელი შემხსენი, ბრიყვო!

ბუდისა (უშნოდ იღმიჭება). გეტკინა? (ხელებზე შემოჭერილ თოკს შეხსნის).

სელმა. (გუდისას დაუნდობლად გააწნის სილას). ბრიყვო!

ბუდისა; (სელმას სილას აინუნშიც არ აგდებს). უჰ, არ წამაქციო!

სელმა. ყველაფერს მამას ვეტყვი.

ბუდისა. მამაჩემი ქართველების მონაა!

სელმა (ყვირის). დედა! მამაა!

ბუდისა (აჯავრებს). დედა, მამაა! ამ გამოქვაბულში რამდენიც არ უნდა იყვირო, ვერავინ გაიგებს, მორჩა!

სელმა. მამა გაგიჟდება.

ბუდისა. მამაჩემი უკვე გიჟია — თავის შვილს ქართველზე ათხოვებს.

სელმა. რა გინდა, გუდისა?

ბუდისა. ქართველს არ გაგაყოლებ, აფხაზი ქალი ქართველს არ გაპყვება.

სელმა. ეგ შენი საქმე არ არის!

ბუდისა. მამაჩემი ბრიყვია. შენ ქართველებს არ გაგამრავლებინებ!

სელმა (გაცხარებისგან ცრემლიც კი ერევა). შენ ვინ გეკითხება. შენი რა საქმეა. გამეცალე აქედან, აქედან გამეცალე! არა, გამიყვანე, ახლავე გამიყვანე! ზეგ ქორწილია, აქ რა მინდა!

ბუდისა. ქორწილი არ იქნება!

სელმა (გუდისას ეკვეთება, დაუნდობლად ურტყამს თავის სუსტ, უძლურ მუშტებს). აი შენ! აი, შენ! ტურტლიანო, ჭუჭყიანო, ბრიყვო! (მოიქანცება, ხელებს უშწოლ ჩამოუშვებს). რა გინდა ჩემგან, გუდისა, რა!

ბუდისა. იმ ქართველს აქ მოგიყვან, იმდენს ვცემ, თვითონ შეგებეწება, თავი დამანებო!

სელმა თივაზე ჩაიკვება. ტირის.

დაბნელება.



მეჩვენე განათლება დარბაზი შერვაშიძის სასახლეში. შემოდინ თათაში და ჯოტო. მსახური კარებში დგას.

თათაში (მოუხვენრად) თუ დაგვიძახა თვითონ სად არის?

მსახური მორჩილად დახრის თავს.

შემოდის შერვაშიძე. ჩოხა გაუხდია. რუსეთის მეფის არმიის ოფიცრის მუნდირი — შედლებით დამშვენებული ერთობ უხდება.

შერვაშიძემ (მუნდირის ღილებს იკრავს, მსახურს). წედან ეს ხალხი თვითონ შემომეჭრა ოჯახში, ახლა მე დავებრუნე. (მაგიდაზე მიანიშნებს სუფრა გაშალეო. მსახური მეჩვენე გადის და შემოაგორებს სანოვაგით სავსე ურიკას. სანოვაგეს მაგიდაზე ფრთხილად, საქმის კარგი ცოდნით ალაგებს. შერვაშიძე თათაშს ყურადღებით აკვირდება). ხართ კი მზად საქართველოსთან საომრად?!

თათაში (დაუნდობლად). ვიდრე თქვენ ქართველებთან ყანწებს სცლიდით, ჩვენ საომრად ვემზადებოდით.

შერვაშიძემ (მცირე პაუზის შემდეგ) ეს არის პასუხი ვაბრაზებული და არა საქმის მცოდნე კაცისა! ან იქნებ, ის ვერ გაიგეთ, რა გკითხეთ?

თათაში (შერვაშიძეს დაჟინებით აკვირდება). მე ყველაფერი გავიგე (ირო-ნიული ღიმილით) ისიც კი თუ რატომ, რისთვის მეკითხებით მაგას, მაგრამ როგორც არ უნდა დამისვათ კითხვა, მაინც ვერ მათქმევინებთ თუ რამდენი იარაღი გვაქვს და ვინ გვაძლევს ამ იარაღს.

შერვაშიძემ (თათაშის პასუხი აუჩქარებლად გაიზარა). გასაგებია. (პაუზა. ჯოტოს მოუბრუნდება.) თქვენ ისტორიკოსი ხართ, არა?!

ჯოტო. დიახ, ბატონო.

შერვაშიძემ. ისტორიკოსი. ჩვენნაირ ხალხს ისტორიის ცოდნა ძალიან სჭირდება.

ჯოტო. ჩვენ კი ჯერჯერობით ისტორიას ლეგენდების მიხედვით ვწერთ.

თათაში (გაღიზიანებული). ჭეშმარიტი ისტორია არის ლეგენდები, თქმულებები და არა ის თუ რა დასწერა ვიღაც მოგზაურმა, (შერვაშიძეს) მაგრამ მე იმედი მაქვს, რომ ამისთვის არ მომბრუნეთ.

შერვაშიძემ. არა, რასაკვირველია, არა! (ჯოტოს) ისტორია... მაგრამ ზოგჯერ ხდება, რომ ისტორია გეზს იცვლის, ისტორია სხვა გზით მიდის. შეგთხოვთ სუფრას შემოუუსხდეთ (სუფრასთან დაჯდება). ისტორიას, ჩემო კარ-გებო, ადამიანები ქმნიან, მაგრამ ისევ ადამიანებს შეუძლიათ ისტორიის გეზის შეცვლა (ღიმილით.) ასე არ არის? ასეა. მაგრამ ვართ თუ არა ჩვენ ის, ადამიანები, ვისაც შეუძლია ისტორიის გეზის შეცვლა? (პაუზა.) რატომ არაფერს ამბობთ? (ჭიქას ღვინით შეავსებს, ასწევს) იმ ადამიანებს გაუმარჯოთ, ვისაც შეუძლია ისტორიის გეზის შეცვლა. (სვამს).

ჯოტო. გაუმარჯოს! (სვამს.)

თათაში უხმოდ დაღვევს რამდენიმე ყლუპს და ჭიქას მაგიდაზე დადგამს.

შერვაშიძემ. ასე უხალისოდ რატომ სვამთ? (პასუხი არც ჯოტომ გასცა, არც თათაშმა, ვე არის, რომ თათაშმა მხრები აიწურა). ნება თქვენია (კერძს გადაიღებს.) მიირთვით, გადაიღეთ! ჩვენ ზომიერება არასოდეს გვექონია — თუ გვიყვარს, ძალიან გვიყვარს. თუ გვძულს, მეტისმეტად გვძულს. (თათაში გაღი-ზიანებული შესცქერის შერვაშიძეს) მიირთვით, თათაშ, მიირთვით, ძალიან გემრიელი თევზია. ჰო, იმას ვამბობდი. რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ არ ვიცით, რა ძვეს სიყვარულსა და სიძულვილს შორის. არც იმაზე ფიქრი შეგვიძლია, თუ რატომ გვიყვარს, ან რატომ გვძულს. ზოგჯერ არ ვიცით, რისთვის გვძულს, ან რისთვის...

თათაში (აწვევტინებს). ჩვენ ძალიან კარგად ვიცით, ვინ შევიყვაროთ

და რისთვის. თუ თქვენ იმისათვის დამაბრუნეთ, რომ ჩემი ხალხის ნაკლებად მელაპარაკოთ, ტყუილად ირჯებით. დღეს სამაგისოდ არ მცალია. აი, როცა გავიმარჯვებო...

შერვაშიძე (თათაშს კი მიაპყრო შხერა, მაგრამ მის რეპლიკას ყურადღებას არ აქცევს, დინჯად განაგრძობს). არც ის ვიცით, რატომ, რის გამო შევიძულეთ ესა თუ ის ხალხი... ჩვენში ზოგიერთს ქართველი არ უყვარს, მაგრამ რომ ჰკითხო რატომ არ გიყვარსო, ვერ გიპასუხებს. არ უყვარს და მორჩა!

თათაში (ცხარედ). ყველა ვიპასუხებთ: იმიტომ არ გვიყვარს რომ სამშობლო წაგვართვეს, თავად უქნარები არიან და...

შერვაშიძე (მშვიდად). ერთი ეგ მჭადი მომაწოდე, თათაში!

თათაში (დაბნეულია) რა?

შერვაშიძე. ერთი ეგ მჭადი მომაწოდე. (თათაში დაბნეული დასცქერის სუფრას). ჰო, აი. ეგ ჭადი. (თათაში მცირე პაუზის შემდეგ შერვაშიძეს მჭადს მიაწოდებს). გემრიელი ჭადია, არა? ამ სიმინდს ყოველ წელიწადს წერეთელი მიგზავნის საჩხერიდან. იცი, სად არის საჩხერე? (თათაში ცივად შესცქერის.) რა ხტევი? ჰო... კი, მაგრამ რომ არ არის ეგ მართალი? ქართველი ჩვენ სამშობლოს არ გვართმევს.

თათაში (უკმაყოფილოდ). მე ერთხელ უკვე ვთქვი: თუ ასე გწადიათ, დარჩით ქართველთა ყურმოჭრილ მონად. თქვენნი ნებაა!

შერვაშიძე (მშვიდ დიმილით). ცოტა მეტს რომ ფიქრობდეთ... ცოტა მეტი რომ გეფიქრათ იმაზე, თუ რა ადგილი უნდა ჰქონდეთ დღეს ქართველებს აფხაზეთში, ძალიან იოლად მონახავდით პასუხს, ძალიან იოლად, მაგრამ თქვენ ფიქრი. არ გინდათ, თქვენ ღღუნებები გინდათ... თქვენ... მოდი, დავიწყეთ ფიქრი. რა ხდება დღეს ქვეყანაზე?

თათაში (წამოღება). მე მივიღვარ — დღევანდელ აფხაზეთს დინჯი საუბრისთვის არ სცალია. ამიტომ უნდა დაგტოვოთ.

შერვაშიძე. ცოტა მაინც რომ გეფიქრათ იმაზე, თუ როგორ არია ქვეყანა უკანასკნელმა ომმა, რა სარგებლობა შეიძლება მოუტანოს ამ რევოლუციან აფხაზეთს, თუ მისი შვილები, ცხადია, გონივრულად მოიტყვეიან, ახლა აქედან არ წახვიდოდით.

თათაში. რა სარგებელზე ლაპარაკობთ?

შერვაშიძე. იმ სარგებელზე, რომელიც შეიძლება აფხაზმა ხალხმა ნახოს, თუ კარგად ვიფიქრებთ (ჭიქას ასწევს.) მოდი, აზრიან მოქმედებას გაუმარჯოს, იმ ხალხს, ვინც გონივრულად ფიქრობს!

თათაში. რა სარგებელზე ლაპარაკობთ? (ხეამს). თქვენ არ სვამთ? გაუმარჯოს!

შერვაშიძე. მე ის მინდოდა მეთქვა, თუ როგორ არივ-დარია ამ დიდმა ომმა ქვეყნიერება. რევოლუციის შედეგად კი რუსეთი მოკვდა, გარდაიცვალა.

თათაში. რუსეთი მაშინაც ძლიერია როცა მკვდარი ჰგონიათ.

შერვაშიძე. (თევზი ჩანგალზე წამოაგო. ასე უჭირავს ერთ ხანს). შენ მართალი ხარ, მაგრამ რუსის გენერლებს ძალას არასოდეს უწუნებდნენ. რუსის გენერლებს სინდისს უწუნებდნენ. თუმცა, ახლა ეს არ არის მთავარი, მთავარია ის, თუ როგორი იქნება ახალი რუსეთი. რას მოიტანენ ბოლშევიკები!

თათაში. რუსეთი იქნება ისეთი, როგორც იყო. რუსეთი არ შეიცვლება.

შერვაშიძე. (პაუზა ფიქრიანად.) კაცობრიობა პატარა ბავშვს ჰყავს... წლებზე ფეხს იდგამს, იტანჯება, წვალობს, ჯახირობს. ასე აშენებს სოფლებს, ქალაქებს, ქვეყნებს, მერე იმ აშენებულს პატარა ბავშვივით უცებ დაანგრევს. მე არ ვიცი, კიდევ რამდენ ხანს გაგრძელდება ნგრევა, რომელიც ბოლშევიკებმა დაიწყეს, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ ქარიშხალი ჩადგება. დღეს თუ არა ხვალ, ხვალ



თუ არა ზევ, ჩადგება ქარიშხალი და დაიწყება ახალი მსოფლიოს შენება. ბავშვები ახლა დანგრეული ქალაქების, სოფლების შენებას მონიღომებენ. სად არის ამ დროს აფხაზეთი? რას ვაკეთებთ ჩვენ? მზის პირზე გაედვიართ, თუ ისევ ქართველების ჩრდილში ვართ?

მამია (ფეხზე წამოდგება). თავადო... ბატონო ალექსანდრე.. თქვენ..

შერვაშიძე (ცოვად, იქნებ, დამცინავად კი). ფეხზე რატომ წამოდგე, თათაშ?

მამია (სიხარულს აუტაცნია). იმიტომ რომ... იმიტომ რომ...

შერვაშიძე. დაბრძანდით, ყმაწვილო, დაბრძანდით. ფიქრი, ფიქრი, ფიქრი... დავსხდეთ და ვიფიქროთ!

მამია. მე ის მინდოდა მეთქვა, რომ. დროა დამთავრდეს სხვათა ჩრდილქვეშ ყოფნა. ჩვენ ვეაქვს ჩვენი მაწა, ზღვა, ზეცა, მთა... ჩვენი წილი ყველაფერი გვებოძა ღმერთმა, მაგრამ ამ ზღვის პირას, ამ ცისქვეშ არ განდნენ ადამიანები, რომლებიც იფიქრებდნენ აფხაზეთის თავისუფლებაზე.

შერვაშიძე (მამიას ირონიით შესცქერის). არ განდნენ იმიტომ, რომ არ იყო საჭირო... დღეს კი შეიძლება ვიფიქროთ აფხაზეთის სახელმწიფოს შექმნაზე.

ჯოტო (განცვიფრებული). დღეს, რატომ?

შერვაშიძე (ჯოტოს კითხვას ყურადღებას არ მიაქცევს). ჩვენ უნდა შევქმნათ აფხაზეთის სახელმწიფო (თითქმის თავისთვის, ფიქრიანად). აფხაზეთის სახელმწიფო, თუ აფხაზეთა სახელმწიფო?

მამია (სიხარულით).

Государство Абхазцев... Абхазское Государство... Маленькое государство в горах Кавказа у побережья Черного моря!

ასე არა?

შერვაშიძე (იქნებ, დამცინავადაც კი). მოგწონთ?

ჯოტო. (ვერაფერი გაუგია, დაბნეული). მაგრამ კი....

მამია (აღვზნებული). გაუმარჯოს აფხაზეთის სახელმწიფოს — ზღვისა და მთის პირას გადაშლილ სულის საამო ქვეყანას! (შერვაშიძეს მხარზე ხელს დაჰკრავს, მოხვევს კიდეც და აჯანჯლარებს. შერვაშიძე ამრეზილი შეჭყურებს, მაგრამ მამიაში, ცხადია, ამას ვერ ამჩნევს).

ჯოტო (დაბნეული შერვაშიძეს). რას ამბობთ... რას ამბობთ, თავადო! ეს როგორ.. ახლახან სულ სხვას ამბობდით. ახლახან..

შერვაშიძე. მე ვლაპარაკობდი წარსულზე, იმაზე, რაც იყო, მაგრამ წარსულთან ერთად ქვეყანას, ხალხს აქვს მომავალი და უნდა ჰყავდეს, ჰყავს კიდეც ადამიანები, რომლებიც ისტორიას მიმართულებას უცვლიან.

ჯოტო. რატომ? რისთვის უნდა შეიცვალოს ისტორიის მიმართულება, ვის სჭირდება ასეთი კატაკლიზმები.. ეს ხომ!

მამია (სიხარულმორეული). ჩვენ გვიჭრდება, ბუბუმტვე, ჩვენ..

Государство Абхазцев!

ჯოტო. საქართველო? საქართველო აღარ არსებობს? საქართველოს აღარაფერს ვეკითხებით?!

მამია (აგრესიულად). საქართველო! საქართველოს ვინ ეკითხება! საქართველო აქ რა სახსენებელია!

შერვაშიძე. საქართველო! (პაუზა. ფიქრიანად). ჯერ ჩვენი საქმე მოვიცავით, ჯერ ჩვენი სახელმწიფო შევქმნათ, მერე მოვიფიქრებთ!

მამია. აი, ნამდვილი შერვაშიძე, აი, სინდისი აფხაზეთისა!

შერვაშიძე (პაუზა). არსებობს თუ არა საქართველო დღეს? ჯერ კიდე

არსებობს, ჯერ კიდევ უდგას სული. დამოუკიდებლობაც კი გამოაცხადა და ამით დაიწყო საკუთარი საფლავის თხრა. ვინ აპატიებს! ვინ მისცემს ამის უფლებას! დააკვირდით რა დღეში ავდებენ ოსმალები — აჭარა უკვე ჩამოაჭრეს... აღმოსავლეთიდან სომხები არ ასვენებენ.. დაშნაკები მაგათი მტრები არიან, სოჭის შირიდან რუსები მოდიან.

თათაში. ჩვენ რუსებს კარს გავუღებთ და გულში ჩავიკრავთ.

შერვაშიძე (თათაშს უკმაყოფილად გადახედავს). უკვე დაიწვეს აჯანყება ოსებმა.. ოსები მაგათ სისხლს გაუშრობენ. დუშეთიც კი აჯანყდა. რამდენს გაუძლებს საქართველო?! რამდენს გაუძლებს ჟორდანიას დემოკრატია? **(ღიმილით).** სასაცილოა! მაგრამ მთავარი ეს არ არის — მაგათ ერთმანეთის ისეთი მტრობა იციან, ერთმანეთს ისე კარგად სჭრიან ყელს, რომ... აქამდე რუსის ჩქმა და კანონი აკავებდათ. დღეს, როცა რუსეთისაკან განმარტოვდნენ, როცა რუსის მათრახი ზურგს არ უჭრელებთ, ერთმანეთს ისე დაერივნენ, როგორც კარგა ხნის მტრები... ერთმანეთს ხოცავენ, ძარცვავენ. რას ვშვრებით ამ დროს ჩვენ, აფხაზები? მაგ სისხლისღვრაში ჩავერიოთ? არა. მე ამას ვერ ვეტყვი აფხაზ ხალხს. ჩვენ უნდა გავეცალოთ. ჩვენ ჩვენი გზა გვაქვს, იმათ — თავისი.

თათაში (პათეტიკურად). მაგრამ ბრძოლა მაინც მოგვიწევს. ქართველები აქედან უნდა გავყაროთ, რომ ჩვენი სამშობლო ჩვენ გვეკუთვნოდეს.

შერვაშიძე (საკუთარ ძალებში დარწმუნებული კაცის ღიმილით). იარე მშვიდად, ნელა და უხმაურად! აბა, შევავსოთ ჭიქები!

თათაში (წამოხტება ჭიქით ხელში). გაუმარჯოს თავისუფალ აფხაზეთს!

შერვაშიძე (თათაშის ვგზალტირებულობა ღიმილს გვრის) გაუმარჯოს! სვამენ. ჯოტო მაანი გახევებული ზის. არ სვამს. თათაში აფხაზურ სიმღერას წამოიწყებს. შერვაშიძე აჰყვება. ჯოტო კვლავ უხმოდ ზის. წამოდგება, სუფრას გაეცლება. შერვაშიძე თვალს გააყოლებს, მნიშვნელობას კი არ ანიჭებს.

შერვაშიძე (სიმღერას შეწყვეტს). მე ხვალ ბათომს წავალ.

თათაში (სიმღერას შეწყვეტს). ბათომს? რა დროს ბათომია, თავადო!

შერვაშიძე. სწორედ ახლაა დრო ბათომს წასვლისა.

თათაში. ბათომში ხომ ოსმალები არიან!

შერვაშიძე. სწორედ იმიტომ მივდივარ, რომ იქ ოსმალები არიან.

თათაში (ვერაფერი გაიგო. დაბნეული შესცქერის შერვაშიძეს). ვერ გავიგე, ვერაფერი გავიგე.

შერვაშიძე. თქვენ რომ ასე იოლად გესმოდეთ.. ოსმალები ბათომის ოლქს აღარ სჯერდებიან. უკვე გურიამი იბრძვიან. ოზურგეთში ოსმალების დროშა ფრიალებს.

თათაში (კვლავ ვერაფერი გაიგო). მერე ჩვენ რა...

შერვაშიძე (უკმაყოფილო იმით, რომ თათაშს ვერაფერი გააგებინა). აფხაზეთი უფრო არ მოეფონებათ გულს? ქართველებთან ჩხუბში ჩვენ ვერაფერს გავხდებით, თუ ვინმე არ დადგა ჩვენს გვერდით **(ირონიით).** ხომ იცით, ქართველებსა და ოსმალებს როგორ უყვართ ერთმანეთი. ამ სიყვარულს კიდევ უფრო გაუძლიერებს აფხაზეთი.

თათაში. აქამდე რატომ არ ცვდილობდი თქვენთან დაახლოებას, პირის შეკვრას? მჯეროდა — ქართველების სიყვარულს თამაშობდით. კარგი ცხოვრების სიყვარულით იქცეოდით ასე. მჯეროდა დადგებოდა ის დღე, როცა თქვენ იტყოდით, „კმარა“. აი, მაშინ შევერთდებოდით ჩვენ — თქვენ, მოხუცი წლებით დაძვირებული, მე კი ახალგაზრდა, მაგრამ ორივე მომავალი აფხაზეთისა. ხალხი არ ცდება — ხალხმა იცის ვის უწოდოს მამა და სინდისი აფხაზეთისა.

ჯოტო (ირონიით). ახლა კარგად დავინახე ჩვენი ხალხის სიბრძნე. რა დიდებული მამა და სინდისი ჰყოლია! ქართველებს ოსმალების ხიშტით სძლევა



და მეგობარი ქართველების ნაცვლად ოსმალებს გვისვამთ აფხაზეთში აღფრთოვანებული ვარ მაგ სიბრძნით!

შერვაშიძე (ოცინის). მე კიდევ თქვენი მიუხვედრელობით ვარ აღფრთოვანებული. თქვენ გგონიათ რუსები ოსმალებს აფხაზეთში დიდხანს გააჩერებენ? აჭარაში რომ დგანან, იმაზე უსკლებათ ვული და აქ, შუა გზაზე დაისვამენ? მაშინ ხომ დაჰკარგეს მთელი ამიერკავკასია. ორ-სამ თვეში ისე ამოჰკარავენ პანდურს..

ჯოტო. და ჩვენც ქართველებთან მეზობლობას რუსების მონობით შევცვლით? ამისთვის იბრძვით? ეს არის თავისუფლება?!

თათაში (ჭიქას ასწევს). რუსები, რუსები, სხვა — ვინ! გაუმარჯოთ რუსებს!

შერვაშიძე (არც თუ დიდი ხალისით). გაუმარჯოთ! რუსები შეურიგდებიან აფხაზეთის სახელმწიფოს, ქართველები კი — არასოდეს. ეს ერთი, ჩემო — ჩვენ მცირე ხალხი ვართ და ძლიერი პატრონი გვირჩევნია სუსტს. მთავარი კი მესამეა.

ჯოტო. მესამე!

შერვაშიძე. დიახ, მესამე! დამოუკიდებლობის გამოცხადება ადვილია, შენარჩუნება კი... (პაუზა.) საქართველო მანამ იქნება დამოუკიდებელი, სანამ რუსეთი არ მოიცლის მისთვის. აი, როცა მოიცლის, მიხედავს და დამორჩილებს კიდევ, რაღა დამორჩილებულის მორჩილი ვიყოთ...

თათაში. ხალხი არ სცდება, ხალხი მუდამ სწორია. ტყუილად არ გიწოდათ აფხაზეთის სინდისი.

ჯოტო (სინანულით). აფხაზეთის სინდისი...

თათაში. ქართველებმა მიიღეს დამოუკიდებლობა. ჩვენ ჩვენი გვინდა!

ჯოტო (თითქმის, თავისთვის, სინანულით). მამა და სინდისი აფხაზეთისა. საბრალო, საცოდავი აფხაზეთისა.. უღედო და უმამო აფხაზეთისა.

თათაში. აგერ, აგერ მამა აფხაზეთისა!

ჯოტო (სულით ხორცამდე შეძრული თათაშს არც უხმენს). როგორ მიყვარდით, თავადო, როგორ მიყვარდით... ძალიან გონიერ, ჭკმშიაფი აფხაზად მიმანდით. ვცდილობდი თქვენთვის მომებადა. თქვენს რიტმში მესაუბრნა, თქვენსავით ამეწია ხელი, თქვენნაირად გამედიმა, ქართველობა თქვენი ჩაგონებითაც შევიყვარე.. ქართველობასთან ძმობა მიგაჩნდათ აფხაზეთის გადარჩენის ერთადერთ გზად... გადავრჩით კიდევ. აი, დღემდე მოვედით. თქვენ კი თურმე მთელი.. თქვენ კი თურმე მთელი ცხოვრება გვატყუებდით. მთელი ცხოვრება იმას ჩაკვებხოდით, რაც თავად არ გწამდათ, არ გჯეროდათ.

შერვაშიძე. ასეთი ომი, არც ბოლშევიკების არეულობა, აქამდე არ ყოფილა!

ჯოტო. ბოლშევიკების არეულობა, თუ სარდლის მათრახი?

თათაში. ძუძუმტევე!..

ჯოტო. როგორ მინდოდა ის სარდალი რაიმეთი დამესაჯა. წუხელის მთელი ღამე იმაზე ვფიქრობდი, თქვენს გულს ტკივილი არ გაჰკარებოდა, თავი დამცირებულად არ გეგრძნობოდა...

თათაში. მერე და რამდენი ისეთი სარდალი თუ ჯარისკაცია ქართველებს შორის, აფხაზებს ყოველდღე რომ უტლამუნებენ მათხარს!

ჯოტო (თათაშს ყურს არც უღდებს, შერვაშიძეს). ამიტომ მე და ათასი ჩემნაირი თქვენგან მოტყუებული, თქვენგან პირში ჩალაგამოვლებული, იმის გამო, რომ თქვენი გჯეროდა, თქვენ გსახავდით კერპად, დღეს უნდა ვისხდეთ და უნდა ვტიროდეთ.

შერვაშიძე. ეს რა დამჯერე ბიჭი ყოფილა!

თათაში. რევოლუცია, ბუბუბუბუ, რევოლუცია! ქვეყანა გადატრიალდა, ახალი ცხოვრება იწყება!

ჯოტო. რევოლუცია?! რევოლუცია, თუ სარდლის მათრახი, რევოლუცია: თუ ჩვენი ორბირობა, გაუტანლობა!

თათაში. ლალატიანი ბუნება ქართველებისა — სიბერეში მათრახი დასცხვს იმას, ვინც მთელი ცხოვრება მონასავით ემსახურა. მათრახით გადაუხადეს ძმობის ამაგი!

შერვაშიძე (პირქუშად). კარგად იყავით, საღამოს არგუნებისას შევიყაროთ. შამბებსა და ლურწკაიებსაც დაეუძახოთ.

თათაში. მზად ვარ სიცოცხლე გავსწირო აფხაზეთისათვის! ათი ათასი კაცის იარაღი უკვე ტყეში ვგაქვს. (შერვაშიძეს ხელს გაუწვდის. შერვაშიძემ ხელზე ხელი დაუკრა. ასე ხელიხელჩაკიდებულნი დგანან. ჯოტოს). დღეს ყველა ნამდვილი აფხაზი აქ არის, ჯოტო!

ღუმელი.

დადექი ჩვენს გვერდით!

ღუმელი.

დაჰკარი ხელი!

ღუმელი.

დღეს არ გესმის ჩვენი, ხვალ გაგვიგებ!

ღუმელი.

შენს პასუხს ველით, ჯოტო მან!

ჯოტო. აფხაზი იყო ჩემი პაპა, მისი პაპაც აფხაზი იყო, იმის პაპის პაპაც... ერთი წვეთიც არ არის ჩემში არააფხაზის... მე მინდა ისევე ვიცხოვრო როგორც იმათ უცხოვრიათ. ვიცხოვრო მეზობლურად, ნათესაურად, ამიტომ მე თქვენ ხელს ვერ მოგცემთ.

თათაში. რას ამბობ, ჯოტი!

ჯოტო. შენ კი თავად, ლალატი რომ გულში არ გქონოდა, ის ერთი მათრახი ოსმალებთან არ გაგარბენინებდა. აფხაზეთის სინდისს გეძახდნენ, მატყუარა ყოფილხარ! მაშინ ქართველობა გჭიროდა, რომ შენთვის აფხაზეთის სინდისი ეძახნათ, ახლა ქართველებს საქმეები აერიათ, შენ მაინც გინდა აფხაზეთის სინდისად დარჩე. აქამდე ქართველებით იყავი ჩემი სინდისი, ახლა ოსმალებით გინდა! არა, თავად, მე არ მოგცემ ამის უფლებას!. მე, ჯოტო მანანი, სისხლით და ხორციით აფხაზი, ამ მიწის შვილი, არ გაძლევთ ხელს.

შერვაშიძე. რა ამბავში ხარ, სულელი!

ჯოტო. შენ გინდა ჩემი ხალხი სისხლის წვიმაში მოაქციო მხოლოდ იმის გამო, რომ გული გატკინეს და იმისთვისაც, რომ ეგ წოდება არ დაჰკარგო! სინდისი! (შერვაშიძეს მხრებში ჩაავლებს ხელს, აჯანჯლარებს) თქვენ, მეთაურები, ბელადები, წინამძღოლები საკუთარი არსებობის გასამართლებლად, საკუთარი ღირსებების ასამაღლებლად, სისხლისღვრისთვის იმეტებთ ხალხს. არა, არ გვჭირდება არც ერთი ბელადი, არც სინდისი და მამა ქვეყნისა! დაანებეთ ხალხს თავი, იცხოვროს ისე, როგორც უცხოვრია!

თათაში (ჯოტოს ეცემა, შერვაშიძეს მოაცილებს, კუთხეში მოისხვრის). მონობაში? მონობაში იცხოვროს?

ჯოტო კედელს მიეხალა.

შერვაშიძე (მუნდირს ისწორებს, თითქმის თავისთვის). თქვენ რას მიხვლებით. თქვენ რომ ამას ხვდებოდეთ...

ჯოტო. აფხაზი ხალხი მონა არასოდეს არ ყოფილა. თქვენ ვინდით იგი მონად გაასაღოთ. ასე უკეთ მოახერხებთ ბელადების როლების თამაშს, ბელადები ნათესავეების, მეზობლების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამაში ისე გაიწაფეთ, რომ ბელადობის გასაახლებლადაც გჭირდეთ ხოლმე ნისხლისღვრა!

მათაში. გაიგეთ, ქართველები არ არიან ჩვენი ნათესავები, არც დეს ყოფილან!

ჯოტო. ნამდვილ აფხაზთა ნათესავები ქართველები არიან. მთიდან ჩამოსულებისა კი ისინი, ვინც იქ, მთაში დარჩნენ. ჩვენ მუდამ ერთმანეთის გვერდით ვიდექით, ერთნაირად ვცხოვრობდით, ერთნაირად გვიჭირდა და ერთნაირად გველხინდა... ზოგჯერ თქვენნარი ბელადები ხალხს აღიზიანებდნენ, სიძულვილს, მტრობას ჩასძახოდნენ და ეს საბრალო, ეს მიმნდობი, მხოლოდ ლეგენდებზე აღზრდილი აფხაზები ბრმად მოგყვებოდნენ თქვენ. მიგყავდით ხალხი გურია-სამეგრელოს დასალაშქრავად, დაქცევილებით ქართულ სოფლებს, მერე მეგრულნი თუ გურულნი აფხაზურ სოფლებს გააცამტვერებდნენ და.. თქვენ ერის მამები მოლაპარაკებას იწყებდით... ერის მამები და სინდისი კვლავ ერის მამებად და სინდისად რჩებოდით. აფხაზურ სოფლებში კი მატულობდა გლოვა და ქართველთა სიძულვილი. ასე ასწავლეთ ხალხს მტრობა, სიძულვილი.. რამდენი კაცი დადის დღეს აფხაზეთში ქართველების სიძულვილით რომ ავსებია გული. რატომ, რისთვის მიეცით გზა ამ გრძნობას?

მათაში. იმიტომ, რომ დამპყრობელნი არიან. აფხაზი კაცის მიმნდობი ბუნებით ისარგებლეს — მათი ტკბილ-ტკბილი სადღეგრძელოებით გაბრუნებულბმა ვერც კი ვივრძენით, როდის გაავსეს ჩვენი სოფლები.

ჯოტო. ჯერ არავის სმენია ყანწებით დაპყრობა სხვა ქვეყნებისა! ხალხს თავისუფლებას ჩასძახით, იმაზე კი არც ვფიქრიათ, თუ როგორ გადაუკტეტ მას თავისუფლებისაკენ მიმავალი გზა — თქვენ ვინდათ ერის ისტორია ლეგენდებით, თქმულებებით შექმნათ. ეს ხომ ხალხის გონების ოკუპაციაა!

შერვაშიძე. ლეგენდებს რას უწუნებ, ყმაწვილო. სწორედ ლეგენდები შეგვანახებინებს ჩვენს აფხაზობას (სთქვა, მაგრამ მის ხმას ბზარა შეპარვია, ნიწამხლანი თითქოს თავს იმართლებს).

ჯოტო. ერი ლეგენდებს ისე გადააყოლოთ, ანბანიც კი არ მიეცით. ამით ვინდათ მარადიული სიბნელის ტყვეობაში გყავდეთ იგი. ქვეყნიერებას კი ვატყუებთ თორმეტი საუკუნის წინ გვექონდაო სახელმწიფოებრიობა. კანონები რა ენაზე იწერებოდა მაგ თქვენს სახელმწიფოში თუ ანბანიც არ გვექონდა! ჩვენ კი არა, ქართველების სახელმწიფოებრიობა იყო ის, ქართველების!

მათაში. წადი, გაგვეცალე! დღეს აფხაზეთს სენტიმენტალური კი არა. რკინის მკენეტელი ბიჭები სჭირდება.

ჯოტო. არა, თათაშ, შენ ვინდა მოატყუო ხალხი, მე არ მოგცემ... (მოტულოდნულად საიდანღაც გამოსროლილი დანა ჩაერჭობა მკერდში). თათაშ, მიშველე!

მათაში. (ჯოტოს მივარდება). რა მოგივიდა? (შეჰყვირებს). დანა!

შერვაშიძე. (აფორიაქებული). რა ხდება ჩემს ოჯახში?!

გუდისა. (შემოდის მშვიდი დიმილით). ერთი მტერი უკვე მოგაცილეთ, აფხაზებო, დღეიდან ვიწყებ თვლას.

ჯოტო. აი, ასე მართალია თქვენი საქმე!

შერვაშიძე. შერვაშიძის ოჯახში რამ შემოვიყვანა?!

გუდისა. მე აფხაზი პატრიოტი ვარ. პატრიოტებისათვის კი ყველა სახლის ფანჯარა ღიაა.

შერვაშიძე. (ყვირის). ექიმი, ექიმი, ჩქარა!

ჯოტო. ამ იატაკზე დაღვრილი ჩემი სისხლი შენს შთამომავლობას არ მოსვენებს.

შერვაშიძე. (ილაჯწართმეული) გეპუდარებით, ვუშველოთ რამე!

გუდისა. მაგას აწი ვერაფერი ვედარ უშველის.

ჯოტო. (იატაკზე ეცემა). ომში, რომელსაც თქვენ იწყებთ. აფხაზმა პირ-

ველად აფხაზის სისხლი დაღვარა. დაიმახსოვრეთ ეს. იქნებ, ამან მაინც გამოვაფხიზლოთ...

ბუღისა. მოღალატე! რამდენს ლაპარაკობ! (ჯოტოს მკერდიდან დანას ამოაქვს). კიდევ დამჭირდება!

ჯოტო. დროზე, იქნებ, დროზე. (კვდება).

თათაში. (სასწრაფვეთილი). ჯოტო! საცოდავო ჯოტი! (თავს სწორად დაადებინებს, თვალებს დაუხუჭავს).

ბუღისა. (შერვაშიძეს). აი, რა დღეში გვაგდებენ, ქართველები. აი, როგორ იწყებენ ომს. ასეთ მცირერიცხოვან ხალხთან...

შერვაშიძე (ლაშის ჩურჩულით, მაგრამ მუქარით). წადი, წადი, გაგვეცალე! ომი ყოველთვის როდია ცუდი, ეს ომი თუნდაც იმისთვის არის ზაჭირო, რომ შენაირებისაგან გავსუფთავდებით... ერი გაიწმინდება...

ბუღისა (სიხარულმორეული გარბის). ომი იწყება, ომი იწყება აფხაზებო, ქართველი გვარდიელები თავად შერვაშიძის სახლს დაესხნენ, მოჰკლეს ჯოტო მაინი... (გუდისას ხმა კულისებიდან მოისმის). ქართველებმა მოჰკლეს აფხაზური მეცნიერების მომავალი... ომი იწყება, აფხაზებო, ომი იწყება. ქართველებმა ააოხრეს მეზობელი სოფელი. კაცები დახოცეს, ქალებს ნამუსი ახადეს...

დაბნელება.

ქორო პირველი და ქორო მეორე ავანსცენაზე გამოდიან.

ქორო. ომი ჯერ არ დაწყებულა, მაგრამ...

ქორო. სოფლებში სიცოცხლე ჩაკვდა. აღარ ისმის ადამიანების გადამახილი, ბავშვები აღარ ღარბიან ქუჩებში, დედები ბავშვებს მეზობელთანაც აღარ გზავნიან. ზღვის სანაპირო გაუკაცრიელდა. რამდენიმე დღის წინ მხიარულს, აჟრიამულეზულს, ხმაურიანს, ახლა ცხვირ-პირი ჩამოსტირის... ქარი გაზეთის ნაგლეჯს დაარბენინებს. ეგ არის და ეგ. მხოლოდ ეს გაფიქრებინებს, რომ აქ ადამიანები დადიონენ...

ქორო. ომი ჯერ არ დაწყებულა, მაგრამ ყველაფრიდან ჩანს, რომ ომი მალე უნდა დაიწყოს...

ქორო. მთვარე რომ სავახშმოდ წავა, ზღვა უდაბნოსავით უტყვი და ბნელი ხდება. სწორედ ამ დროს ამა თუ იმ სოფლის სანაპიროს ნავი მოადგება ჯა აფხაზთა ასეთი საუბარი ისმის.

4.

ვაბლახმობვეული აფხაზები მწკრივად ჩადგებიან. სცენის მარცხენა პორტალთან იწყება ეს მწკრივი და მეორე, საპირისპირო მხარეს — სცენის სიღრმეში მთავრდება. ნავს სცლიან. ნავიდან გადმოტანილ იარაღს ერთიმეორეს გადასცემენ. ჩურჩულებენ.

- რა მიმივა!
- ოჰ, ჰო, ჰო!
- ამდენი იარაღით სამეგრელოსაც მოერევი!
- პირდაპირ ვესვრით? არ გავაფრთხილებთ?
- იქნება თხოვნიდაც მივმართოთ, ომი უნდა დაგიწყოთ და ხომ არ გეწყინებათ-თქო!
- არავითარი გაფრთხილება, სროლა!
- ჰაიტ, როგორ შეიძლება! ამდენი ხანია მეზობლები არიან. გაუფრთხილებლად ტყვიას როგორ ვესვრი!
- სწორია, ვერც მე ვესვრი!
- შენ რამდენიც გინდოდეს ელაპარაკე, მე ვესვრი!
- კი, მაგრამ რას ვერჩით ამ ხალხს, რატომ უნდა ვესროლოთ...

- სახლები?
- რომელი სახლები?
- მაგათ რომ გავყრიოთ, სახლები ვის რჩება?
- ცეცხლს!
- რას ამბობ!
- აბა?!
- სახლი რომ დაუტოვო, ხვალ ისევე მობრუნდება!
- მობრუნდება, აბა, რას იზამს!
- ცეცხლი, ცეცხლი!
- მაგრამ ჯერ დავუძახოთ და ვუთხრათ: გავვეცალო!
- არა! პირდაპირ ცეცხლი!
- სწორია, ომს ყოველ თვეში ხომ ვერ იზამ?
- დილუ!
- მაგათ ყველაფერი უნდა დაუნგრიო!
- აქეთ აღარ უნდა მოიხედონ!
- ჩუ, ვილაცა მოდის!

(ისმის ქართული სიმღერა).

- მართალია, მაგენი არიან ისინი!
- (ისმის ფრთხილი, ხმადაბლა სტვენა. გაირინდებიან. მოკლე ბრძანება).
- ტყეში!

(აფხაზნი ფეხაკრებით გაეცლებიან სცენას - შემოდის სამი შექვიფიანებული ქართველი. ტკბილად მღერიან).

ახალშენიანი (სიმღერას შეწყვეტს). რას შობი, კაცო, სად წახვედი! (სიმღერას დანარჩენი ორიც შეწყვეტს). ველარ მოგყვები, საით გაუტეი!

ახალგაზრდა. მოგიკვდეს ჩემი თავი. აბა, ჰე! (ხელახლა წამოიწყებს სიმღერას. ახალუხიანი და ღიპიანი აპყვებიან).

ახალშენიანი. (კმაყოფილია). კარგია, კარგად წაივია. (მთელი გზნებით მღერიან, სულსა და გულს აყოლებენ სიმღერას. სიმღერამ ისე გაიტაცა სამივე, რომ გვეონებათ მათი სიცოცხლე, ყოფნა-არყოფნის საკითხი ამ სიმღერაზე არისო დამოკიდებული. აი, სიმღერამ კულმინაციას მიაღწია, სადაცაა გასრულდება. მოძრაობა, სიცვლქე ხმისა და სამკულიც სიმღერასავით შეუერთდება სივრცეს, რადგან თავადაც სიმღერად იქცენენ - მათი ხმა სივრცეს აბობს, სივრცეს ერწყმის და ისიც - სივრცე - თითქოს გულგაშლილი ეგებება, მკერდში იკრავს).

ახალშენიანი. ააუჰ! ავაშენა ღმერთმა!

ღიპიანი. ა, სიმღერა ეს არის, უნდა გაკოცოთ. (ორივეს კოცნის). ასე!

ახალგაზრდა. აბა, ღამე მშვიდობისა! გადავედი მე გაღმა!

ახალშენიანი. ჩვენ კი აქეთ გავუყვით.

ღიპიანი. ერთიც უნდა დავგოცნოთ ეგ ყელი! (ერთმანეთს ჰკოცნიან და სიმღერით გაეცლებიან).

დაღლილი სიმღერა კულისებიდან მოისმის. ტალღების რიტმული ცემის ხმა უფრო მკაფიო ხდება. აფხაზნი ნელ-ნელა გამოეცლებიან ღამის სიბნელეს. ცნობისმოყვარედ შეჭყურებენ მომავალ ქართველებს.

მალაღი. რა ვინდათ, რას ერჩით ამ ხალხს - მღერიან, რას გვიშავებენ.

მეზობელი. (პაუზის შემდეგ). ჭამა-სმა, საღვებრძელო და სიმღერა კარგი იციან.

მალაღი (მცირე პაუზის შემდეგ). მე არც სხვა მინახავს მაგათი ცუდი და...

ახალგაზრდის ხმა. (კულისებიდან). ჰაიტ, სად გარბიხარ შენ, შეჩერდი!

ახალშენიანის ხმა. (კულისებიდან). რა იყო, გიგო, რა მოხდა?

მაღალი. რა ამბავია?

მეზობელი. ეგენი ყოველ ნაბიჯზე შარს ეძებენ. შენ კი გგონია ზიზღის მქონე არაფერი იციანო. მოეცალე! (მაღალი და მეზობელი კვლავ სიბნელეს შეუერთდებიან).

სენაზე შემორბის ბაგრატი — აფხაზი ჭაბუკი. აფორიაქებულია. გაქცევას ლაშობს. სწორედ მას მოხდევს ახალგაზრდა.

ახალგაზრდა. შეჩერდი, ვის ვუბნები შეჩერდი-მეთქი!

ბაგრატს გზას გადაუღობავენ ახალუხიანი და ღიპიანი. ბაგრატი წრეში მოქცევა. გზა ვერსაით უპოვნია.

— ჰაიტ!

— ახლა რას შობი!

— ჩაგვივარდი?

— დედას ვიტყვით!

ახალგაზრდა (ბაგრატს ხელში მოიგდება). ახლა? ახლა რა გიყო მე შენ! ასეთი რამ ვის გაუბედე!

ღიპიანი. რა ჰქნა ამისთანა, გაგვაგებინე!

ახალგაზრდა. არ მომესალმა. ორღობეში ისე ამიქცია გვერდი, თითქოს არც მოედიოდი.

ახალუხიანი. ჰაიტ!

ღიპიანი. რას ამბობ!

ახალგაზრდა. (ბაგრატს აჯანჯლარებს, აშკარაა, რომ მის გამოწვევას ლაშობს). ვის გაუბედე შენ ეს, ვის?! რატო არ მომესალმე!

ბაგრატი. იმიტომ რომ თქვენი დანახვა არ მინდა!

ახალუხიანი. რაიო?

ღიპიანი. ვერ გავიგე.

ბაგრატი. (ღიპიანს და ახალუხიანს). არც შენი დანახვა მინდა, არც შენი!

ახალგაზრდა. (ბაგრატს წაუთაქებს). რაო, რა სთქვი? გაიმეორე რა სთქვი!

ბაგრატი. (თითქმის დამარცვლით). თქვენი, ქართველების დანახვა არ მინდა.

ღიპიანი. აბა, რა გინდა, ბიძიკო შენ!

ბაგრატი. დაგვანებეთ თავი! გამიშვით, მე ჩემი გზით მივდივარ.

ახალუხიანი. შენ კაი გზით არ დადიხარ! კაი გზაზე ვინც მიდის, ხალხს თვალს არ არიდებს.

ბაგრატი. არ არი თქვენი საქმე თუ სად მივდივარ მე!

ახალგაზრდა. როგორ მელაპარაკები შენი აფხაზი დედა ვატირე მე შენი! (ურტყამს.) რა ამბავში ხარ, შე ვირიშვილო, სად გგონია შენი თავი!

ბაგრატი. მე ჩემს მიწაზე ვარ, ჩემს სახლში!

ახალგაზრდა. მიწას გაჭმევ მე შენ! (დაუნდობლად ურტყამს).

ღიპიანი. ვანო, რაღა იტყვი შენ, სწორად იქცევა ეს ბიჭი?

ახალუხიანი. რა ვიცი.. თავის გზაზე მიდიოდა..

ღიპიანი. ღამე, ორღობეში კაცი რო თავდაზრილი აგიქცევს გვერდს, იცოდე, სიკეთე არ უღვევს გულში!

ახალგაზრდა. (დაუზოგავად ურტყამს ბაგრატს). ვის ჰკადრე შენ ასეთი რამე, ვის ჰკადრე!

ბაგრატი. არ მინდა, არ მინდა თქვენი დანახვა!

ღიპიანი. რატო, ბიძიკო, რა დაგიშავეთ, მეზობლები არა ვართ?!

ახალუხიანი. გაუშვი ხელი, ნუ ურტყამ!

ასალგაზრდა. რა ვეკარა ეს — თქვენი დანახვა არ მინდაო.

ასალუსნიანი. გიგო, გაუშვი მაგ ბიჭს ხელი!

ლიპიანი. სწორს გეუბნება — გაუშვი!

ასალგაზრდა. (ბაგრატს). დღეს ეს გეყოფა, თუ კიდეც ასე მოიქცევი...

ბაგრატი. ყოველთვის ასე მოიქცევი, სალამს იმას ვეტყვი, ვინც მომწონს.

ასალგაზრდა. (კვლავ მოუქნევს ხელს ბაგრატს) კიდეც, მაგას ამბობ შეი.

ასალუსნიანი (ახალგაზრდას ხელს დაუჭერს). არა, ნუ ურტყამ! (ბაგრატს). წადი, ბიძია შენ, გაეცალე აქაურობას და ნუ გიღვევს გულში სიკვამლე!

ძმრო. ბაგრატი ნელი, აუჩქარებელი ნაბიჯით გაუყვა გზას. ის სამი კი ზღვისპირას ჩამოვდა. ირგვლივ ღუმილი გამეფებულიყო. ღამის სიჩუმეში ის — ისმოდა ტალღა როგორ მოსდევდა ტალღას, მაგრამ ტალღების ცემა არცერთ ამათგანს არ ეყურებოდა — ყველა თავის ფიქრს მისცემოდა. ღიპიანმა ჩაილაპარაკა.

ლიპიანი. ეს ნავი აქ რომ ასე უპატრონოდ ქანაობს, ნეტავ, ვისია?

ძმრო. პასუხი არავის გაუცია, არცერთმა ამათგანმა არ იცოდა, რომ სწორედ ამ ნავით მოიტანეს იარაღი, რომლითაც სულ ორიოდ წუთში სამივეს გამოასალმებენ სიცოცხლეს. ის ორი ნავს ვერ ხედავდა, არც ფიქრობდნენ ნავზე. ახალუხიანმა სთქვა ის, რაზეც სამივე ფიქრობდა.

ასალუსნიანი. გიგო, გაუშვი მაგ ბიჭს ხელი!

ლიპიანი. სწორს გეუბნება — გაუშვი!

ასალგაზრდა. (ბაგრატს). დღეს ეს გეყოფა, თუ კიდეც ასე მოიქცევი...

ასალუსნიანი. აბა, მე ვის მიწაზე ვარ, გამაგებინეთ ერთი. რატო არ არი ეს ჩემი მიწა თუ ბაბუაჩემის ბაბუაც აქ დაიბადა და იმის ბაბუაც? როდის აქეთ გახდა ამათი და როდის დეკარავე მე!

ძმრო. ეს იყო და ეს! კვლავ ღუმილი ჩამოწვა. ისევ მკაფიოდ ისმოდა ზღვის ტალღების ცემის ხმა. ღიპიანმა მოგვიანებით ჩაილაპარაკა.

ლიპიანი. არ უნდათ ჩვენთან ძმობა და მეგობრობა და მოკალი ახლა!

ასალგაზრდა. ერთი მაგის შტერი დედა ვატირე! თუ არ უნდა, იქ წავიდეს, საიდანაც მოვიდა! რა გულზე მოგხვდათ მაგის ბროტიალი!

ძმრო. ახალუხიანს კი უნდოდა ეთქვა: არც ეგრეა საქმე, რამდენი აფხაზია რომ ასე ფიქრობს... რამდენს ჰკონია, რომ ჩვენ მიწა წავართვით... უნდოდა ეთქვა, მაგრამ ვერ მოასწრო.

ზღვის პირას მჯდომ სამეულს მოულოდნელად დააცხრება თავს ტყვისპირიდან გამოსული რამდენიმე კაცი. ბრძოლა ერთობ ხანმოკლეა. სამი ყრუ გასროლა. ახალგაზრდა, ღიპიანი და ახალუხიანი უშალ ჩაიკეცებიან. ტყვიდან გამოსული აფხაზნი ერთხანს უხმოდ დგანან. რა დარწმუნდებიან, სამივე მკვლარიო, უხმოდ გაეცლებიან იქაურობას, კვლავ ტყვეს მისცემენ თავს.

ძმრო. ისინი ზღვისპირას ეყარნენ. ახალგაზრდას ტალღები ევლებოდა თავზე. თეთრი, ცასავით სუფთა ქაფი თვალის უკეპებში რჩებოდა და იქ იშლებოდა. ღიპიანი კენჭებზე იწვა, ახალუხის კალთები შარვლიდან ამოჩაჩოდა. ტიტველ მუცელზე წყალი ევლებოდა, სახეზე კი ღიმილი შერჩენოდა...

მოისმის ცხენის ფლოქების ხმა. ნათლება სცენის ერთი კუთხე. შემოდის გულისა. მხარზე თოკებით გაკოჭილი ნიკო გადაუკიდნია.

ძმრო. ზოგჯერ აღამიანს ჰკონია, რომ თვითონ აკეთებს ამა თუ იმ საქმეს, თვითონ სჩადის გმირობას, თუ სიმხდალეს. აზრადაც არ მოუვა, რომ ჩვენ ყველანი ბედისწერის მორჩილი ვართ, რომ ბედისწერა წარმართავს ჩვენს ცხოვრებას.

ძორი. (ირონიული ღიმილით). ბელისწერა? ბელისწერა რა არის? ჯამი ჩვენი ადრინდელ საქციელთა.

ძორი. წნელივით მოქნილმა და თხასავით ყველგან მავალმა გულისამ მძინარე, მკლავებშეკრული ნიკო სწორედ იქ მოიყვანა, სადაც სელმა ჰყავდა დამწვეველი.

ბუღისა. (ნიკოს თივაზე დააწვენს). უუჰ!

სელმა. (თივაზე ეძინა, გამოიღვიძებს, დამფრთხალი წამოხტება). ნიკო!

ნიკო. (ახლალა გამოიღვიძებს, მიმოიხედავს). რა ხდება?

ბუღისა. (უშნოდ იღმიჭება). ჰი, ჰი, ჰი... არაფერი, არაფერი, იძინე!

ქორწილი არ გამოგეპარება!

ნიკო. სადა ვარ?

სელმა. (ნიკოს მივარდება). ხომ არაფერი გტკივა?

ბუღისა. ჰი, ჰი, ჰი. სტკივა, სტკივა კი... (სელმას ხელს წაავლებს, მოისვრის). მოშორდი, მაგას მოშორდი!

ნიკო. (წამოწვევას ღამობს). რა ამბავში ხარ! (ახლალა აღმოაჩინა, რომ გაკოჭილია) გულისა... ეს..

ბუღისა. ჰი-ჰი-ჰი... როგორი ძილი გცოდნიათ ქართველებს. ისე უდარდელად გძინავთ...

ნიკო. (ბრაზშორული). რა არი ეს, გულისა!

ბუღისა. (ქირქილებს). ისე ამოვედი შენს აივანზე, ისე გაგაკოჭე, ისე გადაგვიდე ცხენზე, ვერაფერი გაიგე. როგორ გძინავთ — ყველა საქმე მოითავით? (დანას აათამაშებს ხელში.) არ მოგწონს?

ნიკო. გაგლახავ, გულისა!

ბუღისა. ჰი-ჰი-ჰი... ხომ არ გეწყინა?

სელმა. (გულისას მივარდება). ახლავე გახსენი, ახლავე გახსენი, სულელი!

ბუღისა. ვისაც აფხაზების სიძეობა უნდა, ასე ძილის უფლება არა აქვს.. ცოლს მოპარავენ.

სელმა. შენი რა საქმეა, შენ რა გინდა!

ბუღისა. მე აფხაზეთის პატრიოტი ვარ, მე ყველაფერი მეხება.

ნიკო. (მუქარით). ახლავე გახსენი თოკი, გულისა!

ბუღისა. თუ არ გახსენი, რას იზამ?

ნიკო. გცემ.

ბუღისა. (იცინის). რა ბაქიები ხართ ქართველები!

სელმა. (გულისას მივარდება). გახსენი, გახსენი... ახლავე!

ბუღისა. (სელმას). ეს ბაქია ქართველი გინდა? დაიმახსოვრე: ქართველი აფხაზის სიძე ვერ გახდება. აფხაზმა ქალმა ქართველები არ უნდა გაამრავლოს.

ნიკო. (თოკის შეხსნას ღამობს, სელმასთან გართული გულისა ამას ვერ ამჩნევს). გულისა, გაილახები შენ დღეს!

სელმა. (გულისას თავის სუსტ მუშტებს დაუშენს). შენი რა საქმეა, ბრიყვო, შენ ვინ გეკითხება... ახლავე გახსენი, ახლავე!

ბუღისა. (სელმას ხელს ჰკრავს, კუთხეში მიაგდებს). აი, შენ, თუ არ გაჩერდები!

სელმა. (ტირის). ნიკო, მიშველე, ნიკო!

ნიკო. (ამასობაში თოკს შეიხსნის. ხელზე დაიხვევს და გულისას გადაუჭერს). თოკის შეკვრა უნდა გესწავლა, ბრიყვო! ეს სად ჩამოგიყვანია შენი და.

ბუღისა. (თვალეზგაბრწყინებული დანას მიომარჯვებს). აა, მე შენ უნდა უნდა მოგკლა ქართველო! (ნიკოს ეძგერება, რომ დანა შეკრდში ჩასცხოს, ნიკო ადგილზევე დატრიალდება და გულისას მიერ მოქნიულ დანას აიცილებს).

სელომ. (დაძაბული, ცრემლმორეული). გუდისა, რას შერები, გუდისა! ნიკო, ნიკო!

მიმდინარეობს ბრძოლა დანითა და თოკით. ცხადია, ამ შეტაკების დეტალებს რეჟისორი გაიაზრებს მსახიობთა მონაცემების გათვალისწინებით. ერთი რამ კი აუცილებლად მიგვაჩნია — ბრძოლის ბოლოს, როცა გუდისა მიწას დაენარცხება, იგი თავისსავე დანას წამოეგება.

გუდისა. მე შენ უნდა მოგკლა ქართველო, უნდა მოგკლა! (ნიკო თოკს ისე მოთქნევს, რომ ფეხებზე შემოახვევს, მერე თავისკენ მოქაჩავს და გუდისა მიწას დაენარცხება. სწორედ ამ დროს წამოეგება იგი თავის დანას). აჰ!

სელომ. (შეჭკივლა). აჰ!

ნიკო. (გუდისას გადმოატრიალებს. დანა გულში გარჭობია). საცოდავო, გუდისა!

სელომ. (ცრემლმორეული). რა მოუვიდა? (გუდისას მივარდება). ვაიმე, ცუედადა ხარ, გუდისა? წამოდექი, გეხვეწები, წამოდექი.

გუდისა. ქართველებს ნუ გაამრავლ... (კვდება.)

სელომ (ნიკოს აეკვრება). რა მოუვიდა? რას შერება?

ძორი. ნიკომ არც კი იცოდა, თუ რა ეპასუხსნა სელმასათვის. იგი გაოგნებული დასჩერებოდა გუდისას. მერე, რა დარწმუნდა გუდისა ცოცხალი აღარ იყო, სელმა ძლიერ ჩაიკრა მკერდში. რატომ? ეწადა ამით მაინც დაეძლია ძაგმაგი, მაგრამ ვერაფერი ვერ მოახერხა — მთელი სხეულით აძაგმავდა.

შუქი ნელ-ნელა ქრება. ნიკო და სელმა ერთმანეთს ჩაკრულნი დგანან.

6.

კვლავ დარბაზი ალექსანდრე შერვაშიძის სახლში.

თათაშს ჯოტოს ცხედართან მოუყრია მუხლი.

შერვაშიძე. (მისი აღშფოთებული შეძახილი ჯერ კიდევ სცენის სრულ განათებადღე გვესმის). მდაბიონი, ტურტლიანი მდაბიონი, ასე საქმეს ვინ აკეთებს! თქვენ განთავისუფლება მხოლოდ სისხლისღვრა გგონიათ!

თათაში. ჩვენ მსხვერპლი უკვე გავიღეთ. ახლა გაჩერება არ შეიძლება. წინ! წინ! წინ!

შერვაშიძე. თქვენი განთავისუფლება არ შეიძლება, არ შეიძლება!

მსახური. (შემოდის). ბატონო, ქართველები მოვიდნენ!

შერვაშიძე (შეშფოთებული). ქართველები?

თათაში. (აუჩქარებლად, მაგრამ მრისხანედ წამომიმართება). აჰა, აქ მოვიდნენ ისინი, ვის გამოც შენი სისხლი დაიღვარა, ჯოტი!

შერვაშიძე (მსახურს). სარდალი?

თათაში. მაგათ რას გამოაპარებ, მაგათ ყოველთვის ყველაფერი იციან. მე გავუსწორდები, მე ყველას გაუსწორდები.

შერვაშიძე (თათაშს შეუღრენს); ხმა ჩაიკმიდვ. იქით დადექი! (მსახურს). სარდალი-მეთქი?!

მსახური. ჩვენი მეზობლები არიან, ბატონო!

შერვაშიძე (შევბით). მეზობლები! (პაუზა. ჯოტოს ცხედარს გადახედავს). უთხარი არა სცალია-თქო. (მსახური გასვლას აპირებს). მოიცა! (ჯოტოს ცხედარზე). გაიტანეთ, ისინი კი შემოიყვანე! (თათაშს). სხვა დროს მნახე! (თათაშსა და მსახურს ჯოტოს ცხედარი გააქვთ, შემოდიან დავითი და ტარიელი).

ტარიელი (ერთობ დინჯად, აუჩქარებლად). ბატონო ალექსანდრე, ჩვენი კუთხის ღირსეულო, დაფასებულო შვილო!.. აი, დავითი, მე, ჩვენი კუთხის ყოველი ქართველი ფრთად შეგვაწუხა სარდლის ძალადობამ!

შერვაშიძე (მკვახელ შეწყვეტინებს). შესწევით, მე არ მინდა ეს სა-
შუბარი!

ტარიელი (შერვაშიძის ტონმა დააბნია). სწორად გიფიქრიათ, თავადო, სწორად გადაგიწყვეტიათ, რომ მაგ ავი სიზმარივით გაუცხადებელ ამბავზე...

შერვაშიძე. შესწევით!

დავითი (მცირე პაუზის შემდეგ შერვაშიძეს მიუახლოვდება). ალბათ, უქიფოდ შეიქმენით, თავადო, ხომ იცით, ჩვენ — თქვენი მეზობლები..

შერვაშიძე (ბრაზით). მეზობლები... მეზობლები!

დავითი. ერთობ მკუმუნვარენი იმის გამო, რაც მოხდა, მოვედით, რათა ვითხრათ ბოდიში ნაცვლად სარდლისა და გამოგიცხადოთ...

შერვაშიძე. არ მინდა, არ არის საჭირო!

თათაში (შემოდის). ჩვენ არ გცნობთ თქვენ მეზობლებად, არ გვინდა რაიმე საერთო გვექონდეს თქვენთან... გადაეცით თქვენს ხალხს, ყოველ ქართველს: შაბათს, მზის ჩასვლამდე დასტოვონ აფხაზეთი. თუ კვირას მზის ამოსვლას ისევ აქ შეხვდებიან, თვითონ მოეფიქრებთ, როგორ მოვიქცეთ!

შერვაშიძე (გაღიზიანებული თათაშს). აქ... შენ აქ. სხვა დროს-მეთქი, ხომ ვითხარი!

თათაში. ნუ ღელავთ, თავადო, გადადება აღარ შეიძლება, საქმეს უნდა შევუდგეთ.

შერვაშიძე (შეშფოთებული). არა, არა, არა!

ტარიელი. ხანი კი მომერია, მაგრამ... მაგრამ არც იმდენი ხნისა ვარ, ნათქვამი ვერ გავიგო.... მაინც რომ ვერ გავიგე?

თათაში (ერთობ მკაფიოდ, გაფრთხილების ინტონაციით). ამ მიწაზე სტუმრობა გაგიგრძელდათ, ქართველებო, გინდათ სხვის ოჯახში მასპინძლებად იქცეთ, კმარა!

ტარიელი (თათაშს მზერას არ აშორებს, ღავითს კი მიმართავს). ღავით, ეს ხომ თათაშ მარშანია!

დავითი. ის არის კი.

ტარიელი. ამის მამა თუ გახსოვს — რაჟღენ მარშანია!

დავითი. საღამი იცოდა კარგი და ცხენზე ჯდომა. ზრდილობით სავსე კაცი იყო.

თათაში. მონა იყო, თქვენი მონა!

ტარიელი. (პაუზის შემდეგ) მე რაჟღენის მამაც მახსოვს. იარაღზე იყო შეყვარებული და ლექსებზე. სულ ლექსებით ღაპარაკობდა.

დავითი. ცოლი კი გადამთიელი მოიყვანა, მთებიდან.

ტარიელი. იმის მამაც ეგრე მოიქცა — მთიდან გრძელ ნაწნავეებიანი ქალი ჩამოიყვანა.

დავითი. შენ თათაშ, შენ სადაური ქალი ისურვე?

თათაში. მაგაზე საღაპარაკოდ არა მცალია, რაც ვიბრძანეთ, ის ვაკეთეთ!

ტარიელი. შენ უკვე ბრძანებებსაც ვვადღევ?!

დავითი. (შერვაშიძეს). თავადო, რა ხდება შენს ოჯახში?

შერვაშიძე. (რღაცის თქმა უნდა, მაგრამ თათაში არ აცლის. დაასწრებს, სიტყვას პირიდან გამოგლეჯს). ამ ოჯახში მე...

თათაში. ამ ოჯახში იციან ვის როგორ დახვდნენ.

დავითი. ამ ოჯახში მოყვარეს მოყვრულად ხვდებოდნენ.

თათაში. მტერს კი მტრულად. ახლაც ასეა. ვინც ჩემს მიწას ეპატრონება, ყველა ჩემი და ჩემი ხალხის მტერია (შერვაშიძემ მოსაუბრეთ ზურგი აქცია).

დავითი. (ხანჯალზე ხელს წაივლებს). ჭკუას მოუხმე, ჭაბუკო!

ტარიმლი. (დავითის ხანჯალს ხელს დაადებს). ნუ ჩქარობ, დავით! აქ რაღაც სხვა ამბავია. ესენი ხომ სულ იმას ჩურჩულებდნენ, რომ ჩვენ იმ მიწაზე მოვედით და სამშობლო წავართვით, თითქოს ეს ქრისტიანული მონასტრები აფხაზეთში რომ დგას, იმ მუსულმანი გადამთიელების აშენებული იყოს, ამათ მთიდან რომ ჩამოჰყავთ ხან როგორც ცოლები და ხან კიდევ ბიძაშვილ-მამიდა-შვილები. აქამდე ჩურჩულებდნენ, ახლა კი ვიღაცამ ხმაძაღლა ლაპარაკისთვის წააქეზა. ეგრე არ არის, მეზობელო?

თათაში. დროა ბოლო მოეღოს ქართველების კოლონიალიზმს აფხაზეთში. ამიტომ გიბრძანებთ; შაბათს მზის ჩასვლამდე დასტოვეთ აფხაზეთი, დაუბრუნდით თქვენს სამშობლოს.

დავითი. (ხანჯლის ამოდებას ლამობს, ტარიელი არ ანებებს). რას რო-შავს, რას ბოღავს ეს სულელი!...

ტარიმლი. იყურე-მეთქი, დავით! კარგად გავიგოთ რა სწადიათ, რა ეშმაკები შეუჩნდა ჩვენს მეზობლებს. (შერვაშიძეს) თქვენ? თქვენ რას იტყვი, თავადო, ამ ყმაწვილის ბოღვას რას უპასუხებთ?

დუმილი.

რატომ, რისთვის სდუმს აფხაზეთის ბრწყინვალე თავადი?

დუმილი.

დავითი. გისმენთ, თავადო!

დუმილი.

ტარიმლი. (ილაჯაწვევით). სისხლიანი დღეები გველის, დავით! თავადი დუმს, თავადმა სიტყვა არ წაართვა ამ გზაბნეულსა და არ უთხრა: რას მიჰქარავ, სულელო, ამ მიწაზე ქართველებიც ვცხოვრობდით და აფხაზებიც, თუ ჩემი არა გჯერა, ამ ეკლესია-მონასტრებს შეხედე...

დავითი. (აწვევტინებს). არა, ეგრე არ არის, ტარიელ! იმას რომ ამ საუკუნეებში მე აქ, ამ მიწაზე ვცხოვრობდი, აი, ეგ ეკლესია-მონასტრები მი-დასტურებენ, მაგათი, მაჰმადის მსახურთა აქ ყოფნას კი...

თათაში. მე ეგ თქვენი ეკლესია-მონასტრები არაფრად მჭირდება, თუ ააშენეთ, შეგიძლიათ, თან წაიდით!

ტარიმლი. (ირონიით). ბიჭო, ზოგიერთი ძალიან ძველია, მეექვსე-მეშვიდე საუკუნისა...

თათაში (აწვევტინებს). არაფრად მჭირდება-მეთქი!

ტარიმლი. (დაუმთავრებელ ფრაზას განაგრძობს). იქნებ, ხელშიც კი შე-მოიფუშვას.

დავითი. აი, ეგ არის, თქვენ ეგ ეკლესია-მონასტრებიც გიკოდავთ გულს, ქრისტიანი აფხაზი მძაა ჩემი, აი მუსულმანი აფხაზი კი... მთიდან ჩამოსული...

ვატი. (შემოდის. ღრმად მოხუცი ქალია, უსინათლო, ჯოხს ეყრდნობა, მშველელად ბიძიან ახლავს, სწორედ ის უკვალავს გზას). შვილო, ალე, ცუდი ამბავია სოფელში...

შერვაშიძე. (მისი ასაკისათვის მოულოდნელი სისწრაფით მიეგებება). დედავ ბატონო, დედობილო!

ვატი. (შერვაშიძეს სახეზე, ტანზე ხელს ალერსით უსვამს). კარგად უნდა იყვე, გული რატომ გიცემს ასე...

შერვაშიძე. კარგად, დედავ, ბატონო, კარგად!

ვატი. სოფელში რაღაც ხდება... ჩემი სხივჩამქრალი თვალებიც კი ხედავენ, რომ შავი დღეები გველის.

ბიძინა. აფხაზნი ცალკე დგანან, ჩურჩულებენ, გვიღრენენ...

ვატი. გამოდი, შვილო, ხალხს რამე უთხარი.



თათაში. ხალხს არ სჭირდება დარიგება. თვითონ უკეთ იცის ვინ ვარდეს და ვინ — არა!

ვატი. თუ ყური არ მღალატობს...

შერვაშიძე (უკმაყოფილო) თათაში!

თათაში (შერვაშიძეს ხელს აუქნევს. ბიძინას) აქეთ დადექი, აქეთ, აქეთ!

ბიძინა (დაბნეული, ვერაფერი გაიგო). რა?

თათაში (ყვირის). აქეთ ჩამოდექი-მეთქი!

ვატი. შერვაშიძის ოჯახში ხმამაღლა ვინ ლაპარაკობს?

ბიძინა. რა გსურს, ყმაწვილო, ასე რად დაგეჩხავი თავს.

ტარიძე. ნუ გაიოცებ, ბიძინა, დღეს აქ ისეთ რამეს გაიგონებ, რაც შენს ყურებს ჯერ არ სმენია!

ვატი. თავად შერვაშიძის ოჯახში სტუმრისათვის ჯერ არავის უყვირნია. ახლავე პატიება სთხოვე!

თათაში (ფატიც ყურადღებას არ მიაქცევს, ბიძინას მუქარით). აქეთ დადექი-მეთქი!

ვატი. უზრდელი, ყმაწვილო! (ჯოხს მოუქნევს. თათაში გვერდზე გადაგება. უსინათლო ფატი ცდილობს მიხვდეს, თუ სად დგას თათაში და ჯოხიც მორატყას. თათაში იოლად იცილებს ფატის მოქნეულ ჯოხს. ამოდ იქნევს ჯოხს უსინათლო დედაბერი), როგორ ბედავ, ამ ოჯახში როგორ ბედავ!

თათაში (ფატის მკლავში ხელს წააგლებს, კუთხეში მოისვრის). მომაშორეთ ეს დედაბერი! (ფატი კედელს მიეხლება. ბიძინა მიეშეშლება).

დავითი (ხანჯალს ამოიღებს, თათაშისაკენ გაექანება) დამდექ, ბრიყვო!

თათაში (დამბანას ამოიღებს, დავითს ფეხებთან ისვრის). დადექ, ბეზრეკო... უკან, უკან... დამთავრდა ქართველნო, დამთავრდა ის დრო, ჩვენზე რომ ბატონობდით... (ბიძინას.) აქეთ! (ბიძინა მორჩილად გადაგება გვერდზე. დავითს) ხანჯალი აქეთ მომეცი!

დავითი. მე ხანჯალს მხოლოდ მასპინძელს ვაბარებ.

თათაში. ხანჯალი-მეთქი!

შერვაშიძე (დამაბული). თათაში!

თათაში. ნუ ჰყვირი, ბებერო! დღეს აფხაზეთს კერპი არ სჭირდება. დღეს აფხაზეთს მამა და სინდისი არ სჭირდება! დღეს აფხაზეთს ძალა სჭირდება. ჩემი დრო დადგა! (დავითს ლამის ისტერიკამორეული). ხანჯალი-მეთქი!

დავითი. მე ვივინდარებს ხანჯალს არ ვაძლევ!

ვატი. ალექსანდრე, შვილო!

თათაში. ალექსანდრე, მალექსანდრე მორჩა. აღარ არის ალექსანდრეობა, აღარავის სჭირდება! (დავითს.) ხანჯალი-მეთქი! (დავითს, ტარიელის, ფატის ფეხებთან ტყვიის მთელ მარაგს დასცლის. მეორე დამბანას ამოიღებს.) ხანჯალი! (დავითი ხანჯალს ფეხებთან მიუგდებს. ფატის) შენ კი მაგ ჯოხს თავზე... (ფატის ჯოხს გამოგლეჯს ხელიდან, ფეხს დაჰკრავს და გადატეხავს). თქვენ ყველანი ჩემი ტყვეები ხართ.

შერვაშიძე. (უკიდურესად დამაბული). ეგ გამზრდელია ჩემი, ეგ კიდევ მუძუმტე.

თათაში. მთელი ცხოვრება გეტყობოდა, რომ ქართველი ქალის ძუძუ გიწვია. ახლა მე მაცალე! (ბიძინას.) შენ წახვალ და ქართველებს გამოუცხადებ, ჩემი სახელით, თათაშ მარშანას სახელით, გამოუცხადებ: თუ კვირას მზის ამოსვლას აქ შეხვდებიან, მზის ჩასვლას ვეღარ იხილავენ. ესენი კი ჩემი ტყვეები არიან.

ისმის მეგრული მოთქმა.

შერვაშიძე. (ავანსენისაკენ მოდის). ყოველ ადამიანს თავისი დრო აქვს.



თუ ადამიანი რამედ ღირს, ღროს სჭირდება და ამით ხდება ღროის ნაწილი ჩემი ღრო წასულა (პაუზა.) სხვა ღრო ღგება. ჩემნაირი კაცი ამათ გვემებს ვერ შესცვლის, ვერც თავის ადგილს იპოვის აქ, ჩემნაირი კაცი, როგორც არ უნდა უყვარდეს სიცოცხლე, ამათ ღროში ვერ იცხოვრებს (პაუზა.) წასვლის წინ უნდა გითხრათ: ადამიანებს ყოველთვის სტკივათ რაღაც, ყოველთვის აწუხებთ ვიღაც, მაგრამ სისხლს არ შეუძლია სატკივრის მორჩენა. ჩვენს სატკივარს სიყვარული არჩენდა. ზოგისთვის ეს სიყვარული ჭეშმარიტი იყო, ზოგისთვის მორწმუნებითი, მაგრამ... სისხლიან გაყუჩებას ტკივილისა, თუნდაც მორწმუნებითი სიყვარული სჯობს.

გასროლის ხმა. შერვაშიძეს დამხანა დაუვარდება. მცირე ხნის შემდეგ კი ერთბაშად, მოჭრილ ხეხავით თვითონაც ეცემა.

ვპტი. ვაი, შვილო!

თათაში. (ზიზღით შესძახებს). ვერ უშველის, ვერ უშველის! წინ, წინ! დავიბრუნოთ ჩვენი სამშობლო!

სცენა ნელ-ნელა ბნელდება. სინათლის სხივში, რომელიც სიბნელეს კვეთს, ორი ფიგურა მოქექვვა: შერვაშიძის ცხედართან დამხობილი ფატი და მის უკან, სინათლის იმავე სხივში მოქცეული, საბრძოლველად შემართული თათაშ მარშანია.

მეგრული მოთქმა ძლიერდება.

ფარდა
1992-98 წ.

**ზაქარია ვალიაშვილის
პრემიის ახალი ლაურეატები**

ამ რამდენიმე ხნის წინ ზაქარია ვალიაშვილის პრემიის ლაურეატები გახდნენ:

საკომპოზიტორო სელოვნი-ბის ღარბში:

ალექსანდრე შავერზაშვილი (მერვე საფორტეპიანო ტრიოსათვის).

საშემსრულებლო სელოვნი-ბის ღარბში:

თენგიზ მუშუქიანი — მრავალწლიანი ნაყოფიერი საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის;

ვაჟა კუბლაშვილი — აბესალომისა („აბესალომ და ეთერი“) და მალხაზის („დაისი“) როლების შესრულებისათვის ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე; **მაია თომაძე** (გარდაცვალების შემდეგ) — ეთერის („აბესალომ და ეთერი“) როლის შესრულებისათვის თბილისისა და ბათუმის საოპერო თეატრების სცენებზე; **მუსიკისმცოდნეობის ღარბში:**

ანტონ წულუკიძე (გარდაცვალების შემდეგ) — მონოგრაფიისათვის „შალვა მშველიძე“.

უზრნალ „ხელოვნების“ 1995 წლის ნომრების საქმიანობა

ისტეტიკის საკითხები, თანამედროვეობა, ხელოვნება, ფილოსოფია

- ამაშუკელი ელგუჯა — კიდევ ერთხელ კულტურის ფენომენზე 1-2-3
- ბარათელი ბესიკ — არქიტექციის ცნების საკითხი არეოპაგიტულ ესთეტიკაში და მისი როლი მხატვრული შემოქმედების პროცესში 1-2-3
- თოფურაძე ელენე — ადამიანის პრობლემა ქართულ ფოლკლორში (მითი ამირანზე და მითოსური ცნობიერება) 4-5-6
- მალაღურაძე ჭუმბერ — ნოვატორ შემოქმედთა რეალურად განთავისუფლება სტიმულისათვის 4-5-6

დისკუსია, დიალოგი, ინტერვიუ

- თავს ყველაზე კარგად სცენაზე ვგრძნობ (მსახიობ ბაია დვალისვილი ესაუბრა მათა კინაძე) 1-2-3

თეატრი, დრამატურგია

- ბრუკი პიტერ — სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი 4-5-6
- გროტოვსკი ევი — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ 4-5-6
- გურაზანიძე ნოდარ — „სულს ამოგაცილი, თუთაბერი ვარ, სულქაღლო“ (ასოციაციები თანამედროვე თემაზე) 1-2-3
- დვალისვილი აკაკი — გვიან თქმული მადლიერება (გ. ტოტსტონოგოვის გახსენება) 1-2-3

- თუმანიშვილი მიხეილ — იმპროვიზაცია ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ თემაზე 1-2-3
- კამიუ ალბერ — ტრაგედიის მომავალი (მთარგმნელ ი. ლოლობერიძის შესავლით) 1-2-3
- კინაველიძე დარეჯან — „გრანპრი“ პატარა უფლისწულს 4-5-6
- კოტი იან — შექსპირი ჩვენი თანამედროვე 4-5-6

პიესები

- ბათიაშვილი გურამ — თავადი შერვაშიძე 4-5-6

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

- ანდრიაძე დავით — სივრცე, სხეული, სახე (მხატვარ გივი კასრაძის მეტაკრიტიკულად უტრირებული პორტრეტი) 1-2-3
- ბერიძე ვახტანგ — გიორგი სესიაშვილი—100 1-2-3
- გამყრელიძე გელა — ებრაული მენორას გამოსახულება საქართველოდან 1-2-3
- ღუეჯვა სამსონ — დრამატიზებულიც, საზეიმოც (ელმონდ და ცირა კალანდაძეების გამოფენაზე) 4-5-6
- სამხარაძე ნინო — ოთხმოციანელთა ძიებანი (მხატვარი და დრო. თემატიკა და იკონოგრაფია) 4-5-6
- სტახოვი ვლ. — ფრანსისკო გოია 4-5-6

მუსიკა, ქორეოგრაფია

- გუნია ნონა — ქართული ცეკვის ამაგდარი (ქორეოგრაფი ავთანდილ თათარაძე) 1-2-3
- დონაძე ლადო — „აბესალომ და ეთერი“,

როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია 1-2-3
 თაბუკაშვილი ლეილა — ბათუ კრავეიშვი-
 ლის გახსენება 1-2-3
 შავერზაშვილი ალექსანდრე — პირველი
 ქართული პოლიფონისტი (ნიკოლოზ ჩიგო-
 გიძის მოღვაწეობა) 1-2-3
 წულუკიძე ანტონ — მგზნებარე შემოქ-
 მელი (ალექსი მაკავარიანის შემოქმედების
 გზა) 1-2-3
 ხატიაშვილი ნინო — ბელა ბარტოკის
 კვარტეტები 4-5-6
 ჩაფარიძე მზია — კამერული სიმღერის წა-

მომწეები საქართველოში ნინო ლორთქი-
 ფანიძე-(ცაგარელი) 4-5-6

კინო, ტელევიზია

დოლიძე ზვიად — ამერიკული ვესტერნი
 1926-1945 წლებში 1-2-3
 კვეციელავა რეზო — უკვდავებაში გადასუ-
 ლი (თენგიზ აბულაძის გახსენება) . . 1-2-3
 ლევანიძე მაია — ქართული კინემატოგრა-
 ფი — ფესტივალიდან ფესტივალამდე 1-2-3
 ქრონიკა 1-2-3

გადაეცა წარმოებას 28.02.95.
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18.03.96.
 საბეჭდი ქალაქი 5.
 ქალაქის ფორმატი 70X108¹/₁₆
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5
 საარტიცხოვ-საგამომცემლო 18,9
 შეკვეთა 1578 ტირაჟი 250

ფასი 1.5 ლარი

