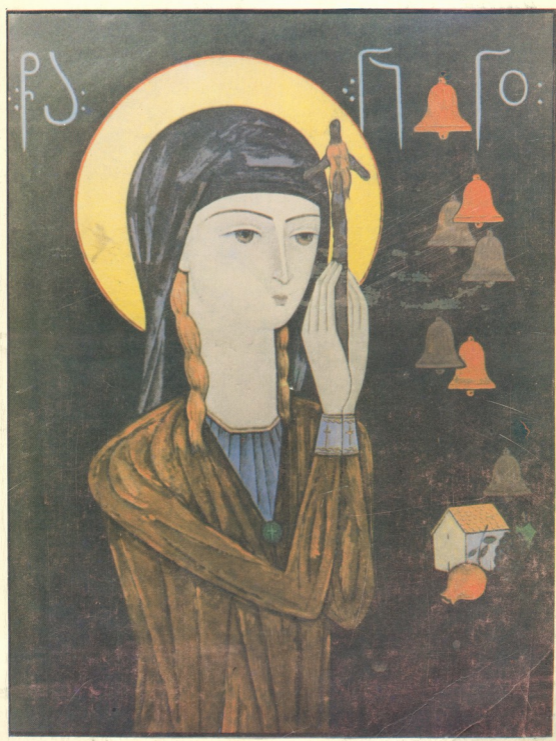


სელთვნება 1-2 1999

საქართველოს
ხელოვნების
აкадеმიის
გამომცემი





საქართველოს
წიგნიერების
კავშირთა
კავშირთა

შტაბი ქ. თბილისი
1991 წლიდან

სელოვნება

თავისუფალ საქართველოს -
თავისუფალი სელოვნება

1-2-99

შურნალის დაშარსიხელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

შტაბი რედაქციაში
ნომარ პუბლიკაციის

თავიტი
შუსიკა
შორეოშტრაშია
შესატვირთვა
არშინიშტურა
კინო
ტელევიზია

შტაბი რედაქციაში
შტაბი
ნომარ პუბლიკაციის

საქართველო რედაქციაში 25552548

საქართველოს შურნალ-განათების
კავშირთა „საშინადა“
თბილისი — 1999

რედაქციაში მისამართი: 250000 თბილისი, შურნალის ქ. № 15
ტელ. 95-19-84, 95-19-86

შურნალი რედაქციაში: თბილისის შურნალის რედაქციაში მისამართი
ლოს დადგენილებით: რედაქციაში № 95/7-58 19. 03. 99

ნოვაკრუია:

მსოფლიო

ნილო ახათიანი —
ბალახატიონი კომპიუტერის არსისა და დანიშნულების შესახებ . 141

თეატრი

ვალერი ახათიანი —
ძარბაზის თეატრის დღესთან დაკავშირებით 2
ვახილ კუჭაძე —
ახალი ეპოქის მიწნახა 65
თამაზ შეტრეველი —
ძალღობა კონკრეტული სამიზნე ძარბაზი (პიესა) 83
ნოდარ გურაბანიძე —
სამხარეთ-თეატრალის თვალნათ 106
დალი მუშაძე —
„სახანაო გლეხობა“ 114
მერაბ ზეგია —
ზვიადუნაძის თეატრალური ხელოვნებაში 124

არქიტექტურა

მკვებელი მამიდა.
ძარბაზის ხელოვნების კომპლექსი 3
მონაწილეობენ: მერაბ ჩხეიძე, დავით ანდრონიძე, ვახტანგ
დანიელი, გიგა ბათიაშვილი, ნოდარ ქვათელიძე, ვახტ
ანგაძე, გიგა ბათიაშვილი, ვახტანგ ჩხეიძე, მამია
მამიდაძე.
ვლადიმერ ვარდანიძე —
არქიტექტურული პროექტი, რომელიც კულტურათა კონსერვაცი-
ის ასპარეზი 25
მამია დავითაძე —
ბრუნაძისა და თანამედროვეობა კიბო კონსერვაციის საცემ-
ობის სახეობის არქიტექტურაში 29

სახვითი ხელოვნება

დავით ანდრონიძე —
ვიტაშვილი წარსახვაში 38
ნილო ბუციშვილი —
ანტიკლასიციზმი მთავარი გეგმა სხვადასხვა სახეობის
მერაბ ზეგია —
დონი, დონი, დონი (მხატვარ რეზო ალაშვილის შესახებ) . . 136
ლეილა თაბუკაშვილი —
მხატვრის განხილვა (მხატვარ სერგო ქობულაძის შესახებ) . . . 151

მუსიკა

ნოდარ ჯაფარიძე —
თეატრალის სახეობის კონსერვაციის სახეობის ხელოვნებაში . . . 21
სულხან ნასიძე —
ბარბაქი და თანამედროვეობა 55
ივთა გერსამია —
„სოციალური მანა სადაცნობილობა“ 121
მარიკა ნადარეიშვილი —
მედიკამენტოზის გამოვლენა XX საუკუნის მედიკამენტო-
ლოგიის კონსერვაციის სახეობის ხელოვნებაში 153
მაგლა სულხანიძე —
საქართველოს ხელოვნების რეპერტუარი 167
პროცესი 174

ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით*

ვალერი ასათიანი – საქართველოს კულტურის მინისტრი

მიუხედავად უამრავი პრობლემისა, რომელსაც ჩვენს ყოველდღიურობაში ეხვდებით, საქართველოში არ ჩამკვდარა კულტურული ცხოვრება. ქართული თეატრი დღესაც ასრულებს იმ მისიას, რომელიც მას დაარსების დღიდან დაანთლეს ჩვენმა სახელოვანმა წინაპრებმა.

ერის ცხოვრებაში თეატრის როლს ილია ასე განსაზღვრავდა: „ჩვენ არ ვიცით სხვა მისებრ უებარი საშუალება, რომელიც ვერ გამარჯვებულად, სასწრაფოდ და პირდაპირ მოქმედებდეს ადამიანის უკეთესთა გრძნობათა გამოფხიზლებასა და მოძრაობაზედ“.

თეატრი ყოველთვის იყო და იქნება ადამიანის უკეთესთა გრძნობათა მოძრაობის მიზეზი და შედეგი. ქართულ თეატრს მკვიდრი საფუძველი ასე ჩაეყარა. დღესაც ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგიანობის კვალდაკვალ თეატრი ცოცხლობს, იღვწის, სიხარულსა და მხნეობას გვანიჭებს, სულს გვიფაქიზებს და გრძნობათა გონებას გვივარჯიშებს.

თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნება არა მხოლოდ სიცოცხლისუნარიანია, არამედ იგი ის საუკეთესოა, რაც დღევანდელ საქართველოში იქმნება, რისი საერთაშორისო სარბიელზე გატანაც თამამად და საკუთარი ღირსების შეგრძნებით შეგვიძლია. მხოლოდ ზოგიერთი რამ გასული წლის თეატრალური ცხოვრებიდან:

– 1998 წელს ქართულ თეატრში განხორციელდა 70-მდე პრემიერა, რომელთაგან სპეციალისტთა და მყურებლის განსაკუთრებული ყურადღება მიმართო რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუასა და დავით საყვარელიძის სპექტაკლმა „ქალი – გველი“ და მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ განხორციელებულმა წარმოდგენამ „მამა“.

– ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად, ორი თვის წინათ შესაძლებელი გახდა საქართველოს პრეზიდენტის დონეზე განხილულიყო კანონპროექტი „თეატრის შესახებ“, რომელიც განსახილველად და დასამტკიცებლად წარედგინა პარლამენტს.

– უკვე მეორე წელია რუსთავი მასპინძლობს საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალ „ოქროს ნიღაბს“;

– ქუთაისში დაარსდა თოჯინების თეატრების საერთაშორისო ფესტივალი;

* სიტყვა, წარმოთქმული 1999 წლის 14 იანვარს, სანდრო აბმეტელის სახელობის თეატრში, ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით.

– თბილისში – მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის ზელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი, რომელმაც მრავალი უცხოელი მეგობარი შესძინა ქართულ თეატრს, ხოლო ქართველ მსახურებელს საშუალება მისცა რამდენიმე საინტერესო თეატრალურ კოლექტივთან შეხვედრისა;

– საერთაშორისო ფესტივალებზე წარმატებული გამოვლენები ჰქონდათ შოთა რუსთაველის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე გრიბოედოვის, მიხეილ თუმანიშვილის, პეტროს ადამიანის, ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის თეატრებს, აგრეთვე „თეატრალურ სარდაფს“, პანტომიმისა და რუსთავის ოჯახების თეატრებს.

– 1998 წელს გამართულ ჩეხოვის სახელობის ყოველწლიურ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში საქართველოდან მონაწილეობა მიიღეს რუსთაველის, მარჯანიშვილის, კინომსახიობის თეატრებმა და „თეატრალურმა სარდაფმა“. კრიტიკოსების აღიარებით, ჩვენმა თეატრებმა განსაზღვრეს ფესტივალის მაღალი ხარისხი, რასაც ადასტურებს არაერთი პუბლიკაცია.

– შარშან რუსთაველის თეატრის სპექტაკლმა „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ VIII საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში „ბალტიისკი დომ“ მთავარი პრიზი დაიმსახურა.

– რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა რობერტ სტურუას მიერ მოსკოვში დადგმული „ჰამლეტი“.

– გასულ წელს გაერთიანდა ორი – ქართული და რუსული მოზარდ მსახურებელთა თეატრები და ახალ თეატრს ნოდარ დუმბაძის სახელი მიენიჭა. წელს როგორმე მოვაწესრიგებთ შენობას, გადავწყვეტთ სხვა პრობლემურ საკითხებსაც.

– საერთო ძალისხმევით მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა მეტ-ნაკლებად ვამოსწორდა მარჯანიშვილის, რუსთავის, სანდრო აბმეტელის სახელობის თეატრებში. შესაძლოა, სასურველი ტემპით არა, მაგრამ მაინც მიმდინარეობს ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის მშენებლობა. კვლავ ყურადღების ცენტრში რჩება რუსთაველის თეატრის, თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის შენობების გამაგრების საკითხი.

– აღდგა და სისტემატური ხასიათი მიიღო ბიჭვინთა-ქობულეთის დრამატურგთა სემინარმა, რომელმაც მრავალი ნიჭიერი დრამატურგი და საინტერესო პიესა გამოავლინა.

– გასულ წელს სამინისტროს ვარკვეული ზელმეწეობით გამოვიდა აღმანახი „დრამატურგია“, რომელიც კვლავაც აგრძელებს თანამედროვე ქართული დრამატურგიის პროპაგანდას.

– 1998 წელს გამოვიდა ჟურნალ „ზელოვნების“ ექვსი ნომერი, რაც ყველას გვახარებს.

– კვლავ აქტიურად მოღვაწეობენ ბატონი დიმა ჯაიანი (სოხუმის თეატრი) და ბატონი სანდრო მრევლიშვილი („ძველი სახლი“).

– შეუძლებელია არ აღინიშნოს ის შემოქმედებითი ძვრები, მიხედვით, რაც დამახასიათებელია რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებისათვის, აგრეთვე საქართველოში ახლახან დაბრუნებული ბატონი რეზო გაბრიაძის მარიონეტების თეატრისთვის.

– სასიამოვნო ფაქტია, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებმა, რომლებიც თბილისში მოღვაწეობენ, გასულ წელს ზუთი სპექტაკლი დადგეს საქართველოს სხვადასხვა თეატრში: აეთანდლო ვარსიმაშვილმა, ლევან წულამემ და, ოთარ ევაძემ – ახალციხეში, მესხეთის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში; ლევან წუ-

ლაძემ — ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში; ხათუნა ბედელაძემ — ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში.

— თანამედროვე ქართული თეატრის პოტენციალს გვიდასტურებს ის ახალი სახელები, რომლებიც ქართულ დრამატურგიაში გამოვლინდა — ირაკლი სოლომანაშვილის, მანანა დოიაშვილის, რატი ქართველიშვილის, ბასა ჯანიკაშვილის, ლაშა ბუღაძის და სხვათა სახით;

— რეჟისურაში — დავით დოიაშვილის, დავით საყვარელიძის, გიორგი სიხარულიძის, ბიძინა ყანჩაველის სახით;

— სამსახიობო ხელოვნებაში — ზაზა პაპუაშვილის, ნინო კასრაძის, ლელა აღიბეგაშვილის, დავით დარჩიას, გიორგი ნაკაშიძის, ზაზა იაქაშვილის, მიხეილ გომიშვილის, ნატო მურვანიძის, მიხეილ ჯოჯუას, დუტა სხირტაძის და სხვათა სახით.

ყოველივე ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ დღევანდელ ქართულ თეატრში უამრავი პრობლემა არ იყოს გადასაჭრელი, როგორც ფინანსური, ასევე სხვა ხასიათის და რომ ჩვენ მეტი ძალისხმევა არ გვმართებს. გასაკეთებელი გაცილებით მეტია. ამავე დროს მინდა სიამოვნებით გაუწყოთ, რომ ზამინისტროს წყელს ჩაფიქრებული აქვს რამდენიმე შესაბამისათვის ბენეფისის მოწვევა.

ძალიან მიხარია, რომ ამ დღეებში შესაძლებელი გახდა სამინისტროს გარეკვეული ფინანსური მხარდაჭერა გაეწია: ახალციხის, ზუგდიდის, ცხინვალის, ჭიათურისა და თბილისის სანდრო აბმეტელის სახელობის თეატრებისათვის — ქართული პიესის დადგმისათვის, ზოლო შედარებით ადრე — ცინოსამხიობის, სოხუმის ქართული თეატრებისათვის და „თეატრალური სარდაფისათვის“.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული თეატრის დღეს წელს სანდრო აბმეტელის სახელობის თეატრი მასპინძლობს. ეს ის თეატრია, რომლის სასიკეთო სახეცვლილების იმედიც გაგვიჩნდა მიხი ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელის დავით ანდლულაძის მოსვლის შემდეგ.

დღევანდელ დღეს მინდა განსაკუთრებული მადლობა გადავუხადო ყველა იმ ადამიანს, ვინც ქართული თეატრის სასიკეთოდ იღვწის, ვისი ხელოვნებაც სიხარულსა და სიამოვნებას გვანიჭებს.

— მინდა თქვენთან ერთად დღეს კიდევ ერთხელ რუსთაველის პრემიის ლაურეატობა მივულოცო ქართული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებს: ქალბატონ სოფიკო ჭიაურელს და ბატონ ოთარ მედვინეთუხუცესს.

— 1998 წლის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა — ბატონ ნოდარ გურაბანიძეს და ბატონ გურამ ბათიაშვილს.

— გულითადად ვულოცავ საიუბილეო თარიღებს: ბატონ რამაზ ჩხიკვაძეს, ბატონ რობერტ სტურუას, ბატონ გურამ ხაღარაძეს, ბატონ კარლო საკანდელიძეს და სხვა თვალსაჩინო მოღვაწეებს.

მეჯერა, რომ ჩვენი ქვეყანა ბატონ ედუარდ შევარდნაძის თავკაცობით თანდათან წელში ვაიმართება (ამის არაერთი ნიშანი უკვე არსებობს) და მწვეყნის სიძლიერეში ქართული თეატრი თავის სათქმელს კვლავაც იტყვის.



ქართული სურთომოქვრების პრობლემები

ა. წ. 19 იანვარს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირისა და ჟურნალ „ხელოვნების“ თაოსნობით შედგა „მრგვალი მაგიდა“ მიძღვნილი საქართველოში მიმდინარე არქიტექტურული პროცესებისადმი.

„მრგვალი მაგიდის“ მუშაობაში იღებდნენ მონაწილეობას:

საქართველოს ურბანიზაციისა და მშენებლობის მინისტრი **შერაზ ჩხენკელი**,

თბილისის მთავარი არქიტექტორი **დავით ახვლედიანი**,

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე **ვასტანგ დავითაია**,

საკ-ის გამგეობის წევრები, არქიტექტორები: **გიგა ბათიაშვილი**, — პროფესორი, არქიტექტურის საერთაშორისო აკადემიის აკადემიკოსი, **ნოდარ ქვათულაძე**, **ვუა ორბელიაძე**, საკ-ის ორგმდივანი **გია ყიფიანი**, **ანრი ყრუაშვილი** — საკ-ის პლატგეგმარების სექციის თავმჯდომარე; ახალგაზრდა არქიტექტორთა ასოციაციის წევრი **კახა ფოფხაძე**, ჟურნალ „ხელოვნების“ პასუხისმგებელი მდივანი, თეატრმცოდნე **ბ-ნი შერაზ გვეგია** და საკ-ის პროპაგანდის განყოფილების უფროსი **ქ-ნი მელეა მელქაძე**.

საუბრის წამმართველი კითხვები მოამზადა და შეხვედრა მიჰყავდა ქ-ნ მელეა მელქაძეს.

როგორც მოსალოდნელი იყო, მომზადებული კითხვარის ირგვლივ მსჯელობა გულახდილად და ემოციურად წარიმართა, ამას, ალბათ მკითხველიც შეიგრძნობს, რაც

იმაზე მეტყველებს, რომ ის პრობლემები, რომელთა ირგვლივ გაიმართა საკმაოდ პრინციპული და კოლეგიალური საუბარი, იმდენად მტკიცენული და რთულია, რომ გამოდის ვიწროპროფესიული ჩარჩოებიდან და მთლიანად საზოგადოების ინტერესთა სფეროს მოიცავს.

კიდევ ერთს დავამატებდით, — მკითხველს ნუ დააბრკოლებს რესპონდენტთა ერთი შეხედვით უსისტემო პასუხები მოცემულ კითხვებზე. საუბარი წარიმართა თავისუფალი მსჯელობის გზით, არავითარ რევისურასა და წინასწარ დადგმას არ ჰქონდა ადგილი, ამიტომაც ყოველი შემდგომი დიალოგის მონაწილე ზოგჯერ უბრუნდებოდა მის მიერ პასუხგაუცემელ კითხვას.

ამის გამო, ვგვსურდა რა საუბრის სულის შენარჩუნება, მკითხველს ვთავაზობთ სპონტანურობისა და შეპასუხების, ზოგჯერ თემის გადახვევის ნამდვილ სურათს, რითაც აღინიშნა ეს შეხვედრა.

ვთავაზობთ კითხვარს, რათა ნათელი გახდეს, თუ რის ირგვლივ მიდიოდა მსჯელობა.

კითხვარი

1. როგორ შეაფასებდით მიმდინარე მოვლენებს სამამულო არქიტექტურაში და რა ცვლილებებს ისურვებდით, რომ მომხდარიყო ჩვენი პროფესიის წიაღში?
2. როგორ აფასებთ კანონს არქიტექტურული მოღვაწეობის შესახებ. რა შესწორებებსა და დამატებებს შეიტანდით მასში?



3. ეთანხმებით თუ არა აზრს, რომ კანონმდებლობით სამამულო არქიტექტურა, ფაქტობრივად, დაუცველია უცხოური არქიტექტურის ექსპანსიისაგან?

4. რა როლი აქვს სახელმწიფოებს სისტემას არქიტექტორის ურთიერთობაში დამკვეთთან? უხეშად ირღვევა საავტორო უფლებები ყველგან და ყოველთვის. როგორ უნდა დაეიცვათ ისინი?

5. უცხოური კაპიტალის მოძალემამ ხომ არ შეიძლება გააუარესოს თბილისის, როგორც უნიკალური თავისებურებების მქონე ქალაქის, იერსახე? მისი ინფრასტრუქტურა?

6. როგორ კომენტარს გაუკეთებდით ბოლო ხანს საქართველოს პარლამენტის მიერ არასასოფლო-სამეურნეო მიწის სამართლებრივ სტატუსთან დაკავშირებულ კანონპროექტთა პაკეტს?

7. როგორ ხდება არქიტექტორთა პროფესიული აზრის გაზიარება მმართველი წრეების მიერ?

8. ჩვენთან კონკურსების რაოდენობრივი მხარე შეიძლება ჩაითვალოს დამაკმაყოფილებლად, ხოლო შედეგები კი ზოგჯერ საეჭვოა, როგორ გვსახებათ ამ მდგომარეობის გაუმჯობესების გზები?

9. წელიწადზე მეტია, რაც დაწესდა პროფესიული საქმიანობის ლიცენზირების და სერთიფიცირების წესი. რა დასკვნები შეიძლება გაკეთდეს?

10. შრომის ანაზღაურების სისტემა არ არის დარეგულირებული, რის გამოც ხშირ შემთხვევაში სამუშაოები ხელში უვარდებათ შტრეიკბრეხერებს, რას ფიქრობთ ამის შესახებ?

11. რას უნდა აკეთებდეს, რა პოლიტიკას უნდა ატარებდეს სამი ძირითადი სტრუქტურა:

1. საქართველოს ურბანიზაციისა და მშენებლობის სამინისტრო,

2. ქ. თბილისის არქიტექტურისა და ქალაქმშენებლობის დეპარტამენტი,

3. საქართველოს არქიტექტორთა კავშირი.

საუბარი დაიწყო კითხვაზე პასუხით, როგორ შეაფასებდით მიმდინარე მოვლენებს სამამულო არქიტექტურაში და რა სასიკეთო ცვლილებებს ისურვებდით, რომ მომხდარიყო ჩვენი პროფესიის წიაღში?

დ. ახვლედიანი: ორი წელია ამ სამსახურში ვარ და 1998 წელი 1997 წელსთან

შედარებით, გამოირჩევა წარმოდგენილი პროექტების რაოდენობით. დინამიკა შეიცვალა ზრდისაკენ: ქვეყნის სტაბილიზაციასთან დაკავშირებით, დაახლოებით ორჯერ და მეტად გაიზარდა ინვესტორების მოთხოვნილება, ბევრი ხელმეორეულება დაიძლია: აღსანიშნავია მხატვრის სახლი, სასტუმრო „თბილისი“, აბანოთუბანში მცირე სასტუმროები, მომავლის სკოლა „შვიურაში“. დამოაზრდა „მაკდონალდის“ შენობის მშენებლობა, სტუდქალაქის ტერიტორიაზე უცხოელი ინვესტორების დახმარებით ამენდა მცირე ზომის სასწავლო სტადიონი.

მიმდინარეობს საინვესტიციო პროგრამებზე მუშაობა. ჩვენთვის, — შემთხვევითი ორგანოსთვის, დიდი მნიშვნელობა აქვს საპროექტო ორგანიზაციების ლიცენზირებას, რადგანაც ლიცენზირებული ორგანიზაციები მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდებიან პროექტირებას, დაექვემდებარებიან კონტროლს და იმედია, ამით გაიზრდება პროექტირების ხარისხი. უახლოეს მომავალში იქნება საუბარი არქიტექტორების სერთიფიცირებაზე, რამაც უნდა გამოირიცხოს პროექტის მოხვედრა შემთხვევით პირთან. ვისურვებდი მეტ დისციპლინას არქიტექტორებში, რადგან თითქმის ყველა უკანონობის უკან, იქნება ეს დაშენება თუ მშენებლობა, — უკანონო მშენებლობა, დგანან ჩვენი კოლეგები.

მე ვთვლი, რომ ჯერ ჩვენთან უნდა შემოვიდეს ახალი პროექტის იდეა განსახილველად, გაიაროს გარკვეული ფილტრი, იქნას შესწავლილი და შემდგომ მიეწოდოს ქვეყნის, ან ქალაქის ხელმძღვანელობას. ეს დაგვანახა თუნდაც რუსთაველის გამზირის რეკონსტრუქციის იდეის პრობლემამ, არქიტექტურის სამსახურის გვერდის ავლით შეიქმნა ავითაჟი ამ საპროექტო წინადადების ირგვლივ პრესით, ტელევიზიით, მოხდა ნაადრევი რეკლამირება და საზოგადოების შეცდომაში შეყვანა.

ჩემი სურვილი იქნება პროფესიული სინდისი დაცული იქნას, პირველ რიგში, ქალაქის მიმართებაში და რასაკვირველია, დამკვეთის ინტერესების გათვალისწინე-

ბით. ეს არის ჩვენი თხოვნა და მოთხოვნა ყველა არქიტექტორისადმი.

მ. ჩხენკელი: მე ვერ ვიტყვი, რომ მიმდინარე მოვლენები დიდად დადებით შეფასებას იმსახურებდეს, თუმცა ვეთანხმები იმ აზრს, რომ ქვეყნის გარკვეულმა სტაბილიზაციამ გამოიწვია არქიტექტურულ-სამშენებლო საქმიანობის შედარებითი გაუმჯობესება.

ბიძგი მიიღო კერძო მშენებლობამ. მაგ.: 400 მლნ. სამუშაოებიდან დაახლოებით ნახევარი ინდივიდუალურ ბინათმშენებლობაზე მოდის. მაგრამ დავექნ, რომ ძირითადად ეს სამუშაოები სტიქიურ ხასიათს იძენს, რადგან დიდი პროცენტი უნებართვო და უპროექტო მშენებლობებზე მოდის.

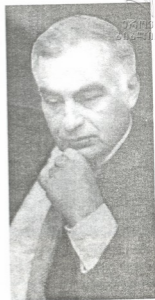
არქიტექტურული საზოგადოება ფაქტობრივად გამოეთიშა პრაქტიკულ საქმიანობას. რადგანაც დამკვეთს უკვირს: მე პროექტის საფასური უნდა გადაიხადო? ამიტომაც ის აშენებს სახლს უპროექტოდ. ეს წარმოუდგენელი დამოკიდებულებაა მთლიანად არქიტექტურულ-სამშენებლო საქმიანობისადმი.

ჩვენ გვაქვს კანონი სამშენებლო ზედამხედველობის შესახებ, მაგრამ ის არ მუშაობს, რადგან იგი ეხება მხოლოდ იურიდიულ პირს, ფიზიკური პირი კი რჩება კანონგარეშე. სამოქალაქო კოდექსში და ადმინისტრაციულ კოდექსში მხოლოდ ორი ნაწილი ეხება ფიზიკურ პირს, რის მიხედვითაც ის ისჯება მინიმალური ზღვფასის 50% რაოდენობით. მინიმალური ზღვფასი დაახლოებით 1,5 ლარად ითვლება; ამდენად ადამიანი აკეთებს მაგალითად, 100 ათასის საქმეს და ისჯება შაურნახევრით. ეს იწვევს გაუკებრობას და კერძო მენაშენის განუკითხაობას.

მე ვისურვებდი, რომ ჩვენი საზოგადოება უფრო აქტიურად ჩაებას ჩვენი პროფესიული საკითხების ყოველგვარ განხილვაში. ჩვენი საბჭოების აქტიურობა იძლევა საშუალებას ვიფიქროთ, რომ ქალაქს და ქვეყანას წაადგება ასეთი განხილვების შედეგები.

ჩემი სურვილი იქნება, ჩვენი არქიტექტურული საზოგადოება გამოეხმაროს თუნდაც ამ ჩვენს შეკრებას. ყველა პიროვნებას მიეცეს საშუალება თავისი აზრის გა-

გება
ჩვენკელი



მოთქმისა პრესით, ტელევიზიით. მაგრამ ბევრი ერიდება საკუთარი აზრის პირდაპირ გამოთქმას გარკვეული მიზეზების გამო. ამ დროს აზრი კი უნდა მივიდეს იმ პიროვნებაში, რომლის პროექტის შესახებაც არის საუბარი. სასურველია და აუცილებელია იყოს კრიტიკა კეთილგანწყობილი და მაღალპროფესიული; რადგანაც არქიტექტურა ხელოვნების ის დარგია, რომელიც ანალიზს ექვემდებარება — არის კანონები, რომლებიც უნდა დაცულ იქნას.

გ. ბათიაშვილი: სასიკეთო ის არის, რომ საკმაოდ ბევრი კონკურსი ჩატარდა სერიოზულ თემებზე, კონკრეტულურ პრობლემებზე. შეიქმნა პორთფელი — იდეების ბანკი, რომლის გაანალიზება კარგ შედეგებს მოგვცემს ქალაქის გენგეგმაში გათვალისწინების თვალსაზრისით. აი, ეს არის ყველაზე სასიკეთო, რაც მოხდა. იმავედროულად, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბოლო ცხრა წელი მეტად მძიმე იყო ჩვენი არქიტექტურისათვის, ბევრი ცული რამ მოხდა ქართულ სუროთმომღვრებაში.

შეგნებულად, თუ შეუგნებლად, სრულიად უპასუხისმგებლოდ გაიწვია ბევრი შენობა, რომელმაც ზიანი მიაყენა ქალაქს, გაცილებით მეტი, ვიდრე ავადსახსენებელი თბილისის ომის დროს ყუმბარებმა. ყუმბარით დანგრეულს, იმედია, ჩვენი შვილები



დავით აბგულედიანი

ალადგენენ, მაგრამ ის, რაც ვაკეთდა ბოლო წლების განმავლობაში „არქიტექტურული“ შემოქმედებით — ახალ ნაგებობებზე მაქვს საუბარი, დაწყებული ისტორიული ქალაქიდან: ავლაბარი, ხარფუხი, კალაუბანი, მე აღარ ვლაპარაკობ სხვა უბნებზე, ძალზე ცუდი საზომია დანარჩენი მომხმარებლისათვის, რომელსაც გაუჩნდება სურვილი ქალაქში შექმნას არაქალაქური ნაგებობები. ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ქალაქში ცხოვრება არის ხარკი, ქალაქში ცხოვრებას სჭირდება გარკვეული ტვირთის ტარება; ანუ, უნდა მოიკლო ის შესაძლო კომფორტი, რომელიც შეიძლება პქონდეს არაქალაქში მაცხოვრებლებს: მაგალითად ოთხივე მხარეს ფანჯარა, ეზოში ძროხა, ქათამი და ა. შ. ვანა არ უნდა იფიქრო იმაზე, გვერდით სახლი რომ შეიძლება მოშენდეს, ქუჩას ფორმირება სჭირდება თუ არ სჭირდება? აი ასეთია ქალაქში ცხოვრებისათვის გაღებული ხარკი. თუ არ გინდა ამ ხარკის გადახდა, მაშინ არ უნდა იცხოვრო ქალაქში. ქალაქის გასოფლურების ამ პროცესს ხელი შეუწყობს არა ერთმა ჩვენმა კოლეგამ, არაქალაქური, არაურბანისტული პოზიციებიდან შექმნილი არქიტექტურით.

საბედნიეროდ ახლა ყველა პროექტი გამოდის საბჭოზე და საშუალება გვეძლევა ამას უფრო მეტად გავუწიოთ კონტროლი ქალაქგეგმარებითი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, სივრცობრივი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, და არა იმ თვალსაზრისით, მომწონს, თუ არ მომწონს ესა თუ ის პრო-

ექტი. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ ნებისმიერი ჩვენთაგანის აუცილებელი მოწონების დონეზე ვაკეთდეს ყველაფერი. მაშინ აღარ იარსებებს შემოქმედება, ხელოვნება. მაგრამ არსებობს მეორე კრიტერიუმი — სწორია თუ არა, არა შემოქმედებითი, არამედ მართებულობის პოზიციიდან.

კითხვაზე უცხოური ინვესტიციების შესახებ ვიპასუხებთ, რომ არა მგონია ეს საშიში იყოს. რის საფუძველზე ვამბობ ამას? ვიპასუხებთ: ისტორიის საფუძველზე, ჩვენი ქალაქის ისტორიის საფუძველზე; ის ქალაქი, რომელიც ჩვენ ძალიან მოგვწონს და ვვიყვარს, გარდა სახელმწიფო დაცვის ზონისა (უშუალოდ კალაუზნის გარდა), სოლოლაკისა და მთაწმინდის ფერდობები, რუსთაველის გამზირი, აღმაშენებლის გამზირი, და სხვა მიმდებარე ქუჩების განაშენიანება, ბაქოს ნავთობის ბუძის პერიოდისაა — 30 წლის განმავლობაში შექმნილი. ეს იყო პირველი კაპიტალისტური სურვილების და შესაძლებლობების გამოვლენა და 30 წლის განმავლობაში კურტანით არის აშენებული თბილისის ყველა კარგი ნაწილი. აქ არის უცხოური ინვესტიციები, უცხოელი დამპროექტებლები და ადგილობრივი დამპროექტებლები. დღეს ჩვენ იგივე ეტაპზე ვიმყოფებით. საფიქრებელი იცით რა არის? რას დაგახვდრებთ ჩვენ უცხოელ ინვესტორს და უცხოელ დამპროექტებლებს. რა გენეტიკურ ფასებებზე ვაიძულებთ მას ააშენოს თავისი ტაძარი. ჩვენს იდეოლოგიასზე, ჩვენს ფსიქოლოგიასზე დამოკიდებულია გაცილებით მეტი, ვიდრე იმ ექსპანსიასზე, რომელიც შეიძლება ჩვენ გვემუქრებოდეს.

კანა ფოფხაძე: ჩემი აზრით ის, რასაც პქვია არქიტექტურული მშენებლობა, განვითარება, საქართველოში შეჩერებულია, ძალიან დაბალ დონეზე ღვას. რაც შენდება, უხარისხო და მიუღებელია. დღესდღეობით, საქართველოში შენდება პროფესიულად ისეთი იაფფასიანი შენობები, რომლებიც ვერ აკმაყოფილებენ თანამედროვე არქიტექტურულ მოთხოვნებს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საქართველოს არ ჰყავს ნიჭიერი პროფესიონალები ამ დარგში. მაგრამ მათ მიერ შესრულებული პროექტები რჩება ქალაღდზე, სახსრების უქონლობის გამო... ამიტომ არქიტექტორთა



ვაზტანგ
დავითაია

სწრაფად და იაფად. ეს სოციალური დამატებითა იყო.

ვაზტანგ დავითაია: შემძლია ვთქვა, ბოლო წლებში არქიტექტურის და ქალაქგეგმარების პროცესებს წესრიგისაკენ აქვს მისწრაფება, ეს სრულიად გარკვეული ტენდენციაა. მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრი გვაკლია, დამაკმაყოფილებელ დონემდე რომ მივიდეთ, მაგრამ ეს ტენდენცია თუ გავრძელდა, ალბათ მივაღწიოთ. მიმაჩნია, რომ პირველი ცენზორი დამკვეთთან მიმართებაში უნდა იყოს თვით არქიტექტორი. დამკვეთმა დაასტუმრობი იცის რა უნდა, მაგრამ როგორ და რა ხერხებით უნდა შესრულდეს მისი სურვილი — მისთვის უცნობია. არქიტექტორი ვალდებულია დამკვეთს აუხსნას — კი ბატონო თქვენ გინდათ, მაგრამ აქ ასე არ შეიძლება. აუცილებელია, პროფესიონალი ინარჩუნებდეს პროფესიულ სინდისს და ნაშუსს. ჩემი დიდი სურვილია: არქიტექტურული სამშენებლო პროცესების მართვაში მინიმუმამდე დავიდეს სუბიექტური ფაქტორი: „მე ასე მომწონს, მე ასე მიმაჩნია“. ყველაფერი უნდა დაარეგულიროს წესმა და კანონმა. ვინაიდან თუ ადრე, ყველაფერი ეკუთვნოდა სახელმწიფოს, მათ შორის ჩვენც, ჩვენ გვკაცეთავდნენ პროექტებს და გვეუბნებოდნენ, ასე გვინდაო. მათ არ აღარდებდათ ის დრო და სახსრები, რაც ამ პროექტებზე იხარჯებოდა, არც ის აღარდებდათ, რომ პროექტების უდიდესი ნაწილი საარქივო თაროებზე ჩრებოდა.

დღეს სხვა დროა, დამკვეთს სჭირდება აბსოლუტურად ზუსტ პარამეტრებში მოქმედება. მას არ სურს თავისი კაპიტალის გაყინვა. მას სჭირდება რეალური საპროექტო დავალება, რომელიც მისთვის იქნება სრული გარანტია ამ პროექტის დამტკიცებისა. თუ ჩვენ დამკვეთს მივცემთ სწორ საპროექტო დავალებას, ეს უნდა იყოს თითქმის გარანტია 90%-ით, რომ მისი პროექტი დამტკიცდება და პროექტზე გაღებული სახსრები წყალში არ გადაიყრება.

უცხოური კაპიტალის საკითხთან დაკავშირებით ვიტყვი: მე არ ვეთანხმები აზრს, რომ ჩვენი არქიტექტურა სათანადოდ არის დაცული უცხოური ინტერვენციისაგან (ასე ვთქვათ). მართალია დღეს ეს მაგალითები არ გვაქვს, მაგრამ ხვალ თუ იქნება სამშენებლო აღმავლობა, ყველა ინვესტორს შე-

გვერდის აგლით შენდება ესთეტიკურად და ტექნოლოგიურად გაუმართავი შენობები. მე ვისურვებდი საქართველოს შესწევდეს უნარი და ეკონომიური სიძლიერე, რომ პროფესიონალთა მიერ შესრულებულ პროექტებს რეალურად განხორციელების საშუალება ჰქონდეს და დამშენებლის საქართველოს ნებისმიერი კუთხე. ვიტოვებ იმედს, რომ სულ მალე დადგება ის დღე, როდესაც ქართული არქიტექტურა იტყვის თავის სიტყვას.

შერაზ ჩხენკელი: ამას წინათ ვუსმენდი ძველთა დაცვის მესვეურებს. ისინი ამბობდნენ, რომ ჩვენ უნდა დავიცვათ ქალაქი ნებისმიერი ჩარევისაგან. მე არ მიმაჩნია, რომ ეს აუცილებელი პირობაა ძველი ქალაქის შენარჩუნებისათვის. შესაძლებელია პირიქით, ახლის შეყვანით ქალაქის ძველ ქსოვილში ხაზი გაესვას მის სიძველესა და ზეაღმატებულობას...

ვივა ზათიაშვილი: ჩვენ არ გვინდა ეპოქის მუზეუმი. ჩვენ გვინდა ცოცხალი ქალაქი.

კახა ფოფხაძე: გარეუბნების არქიტექტურაში, მაკალითად თბილისი დაამიძა.

შერაზ ჩხენკელი: გარეუბნებზე საუბარი ეს სხვა თემაა. იგი მართო თბილისის ჩივილი კი არა, ყველა ძველი და ისტორიული ქალაქის სატკივარია. მაკალითად ნუცუბიდის პლათო, თეშქა, დიდი დიდოში, გლდანი და ასე შემდეგ. იყო პერიოდი როდესაც ქვეყანა, და არქიტექტორებიც მათ შორის იძულებული იყვნენ, ეკეთებინათ



ვიგა ბათიაშვილი

საძღვებლობა ექნება შემოიყვანოს თავისი არქიტექტორი. ამდენად ჩვენს კანონში უფრო მკაფიოდ რომ ასახულიყო უცხოელი არქიტექტორის მოღვაწეობის სფერო, ან ის შეზღუდვები, რაც გათვალისწინებულია თუნდაც რუსეთის კანონში, იქნებოდა ძალიან კარგი.

მ. ჩხენკელი: ჩვენ ეს კანონი პრაქტიკულად ვაკეთეთ ერთად. ის, რაც თქვენ ბრძანეთ, იყო კანონპროექტში ჩადებული, მაგრამ პარლამენტი არ დაეთანხმა ჩვენს წინადადებას, გარკვეული დაცივით მექანიზმი ჩაგვედო არქიტექტურული საქმიანობის კანონში. აქვე გაჩნდა ლიცენზირების თემა და ჩვენ ჩავთვალეთ, რომ ლიცენზირება იქნება ის დამცველი მექანიზმი, რომელიც გარკვეულწილად დაცავს ჩვენ შემოქმედებას უცხოელი კოლეგების ე. წ. ექსპანსიისაგან. მოსაფიქრებელია პრინციპი, დაცვის პრინციპი უნდა იყოს დაფუძნებული ამგვარ წესზე, რომელიც არ შეეწინააღმდეგება ჩვენს კონსტიტუციას. ის თემა, რაც იყო ჩადებული ჩვენს კანონში, შეფასებული იქნა როგორც საქართველოს კონსტიტუციის საწინააღმდეგო ქმედება, ამიტომაც ამოიღეს ჩვენა კანონიდან.

ვ. დავითაია: არქიტექტურული საზოგადოება გაბითურებული დარჩა. ოთხი პუნ-

ქტი ამოიღეს კანონპროექტიდან. ჩემს გაკვირვებას იწვევს კანონის განხილვის პროცესში ცედურა: სრული იგნორირება არქიტექტურული საზოგადოებისა, რომელიც სისხლსწორცეულად არის დაკავშირებული ამ საკითხთან.

მ. ჩხენკელი: განხილვის პროცედურა შემდეგია: საკითხი მზადდება კომიტეტებში და იქ მისვლა, აზრის გამოთქმა, ყველას შეუძლია, პროფესიონალს, თუ არაპროფესიონალს. შემდგომ ამისა კომიტეტის რეკომენდაცია იხილება პლენარულ სხდომაზე. იქ პოლემიკა არც არის. გავაკეთოთ ჩვენი შესწორებები და ისეთივე წესით შევიტანოთ, მაგრამ ვიმეორებ, შესწორებები უნდა პასუხობდეს კონსტიტუციის მოთხოვნებს. ისმის აზრი საზოგადოებაში, შევცვალოთ კონსტიტუციაო. არ გამოვა ასე!!!

ვ. დავითაია: შესწორებები არის, გავიტანოთ საკითხს გამგეობაზე და გადავიცემთ სამინისტროს.

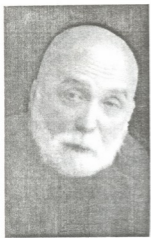
და კიდევ, ბოლო ხუთი წლის განმავლობაში ხშირად ვუსვამდი ხაზს იმ აზრს, რომ ჩვენი ქართული არქიტექტურა, როგორც კულტურის სფერო, იდეოლოგია, შეიძლება აღმოჩნდეს უცხოელების ხელში. მაძღვებლობდა ლმეროს, ჯერჯერობით ამის მაგალითი არა გვაქვს, მაგრამ ახლა სხვა საშიშროება გამოჩნდა. ქართველი არქიტექტორის პროექტი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ეს პროექტი წვლილია ქართულ კულტურაში. ბოლო წლების გამოცდილება მაძღვებს საბაზს წამოვიყენო ლოზუნგი: დავიცვაოთ ქართული არქიტექტურა ზოგიერთი ქართველი არქიტექტორებისაგან. ამის თქმის უფლებას მაძღვებს სრულიად კონკრეტული მაგალითები, როდესაც საჭირო იქნება, ამაზე უფრო დეტალურად ვილაპარაკებ. ახლა კი დავძენ, ის პროექტები, რაც ჩვენ ვიხილეთ ბოლო ერთი წლის მანძილზე, უცხოელ არქიტექტორს რომ წარმოედგინათ, დიდ განგაშს ავტესდით, შეიძლება დემონსტრაციებიც კი მოგვეწყო. და ამ დროს ეს პროექტები გაკეთებულია ჩვენი ქართველი კოლეგების მიერ.

ნოდარ ქვათელაძე: პირველ კითხვაზე მარტივად ვუპასუხებ: მე უარყოფითად ვაფასებ ამ მოვლენებს. მაგრამ თუ შემოქმედებითი კუთხით შევხედავთ სიტუაციას, ვფიქრობ, რომ შემოქმედებაში ცოტა მძი-

მედ და რთულად არის საქმე. რა სასიკეთო ცვლილებებს შეიძლება მოველოდებოდეთ? ცვლილებები თავისთავად არ მოხდება. იმ უარყოფით რეაქციას, რომელიც მე მაქვს, გააჩნია რამდენიმე მიზეზი. თუნდაც ის, რომ ე. წ. დემოკრატიული ინსტიტუტის პირველ საფეხურზე მყოფმა ქვეყანამ შემოქმედებითად ჯერ ვერ შეძლო ჩვენი დამოკიდებულების გამოვლენა თუნდაც იმ კანონების დონეზე, რომლებიც დღეს შეიქმნა. მხედველობაში მაქვს ორი საკითხი: შემოქმედებაში არის ადამიანი, რომელიც პროექტს რომ აკეთებს, საყოველთაოზეც ფიქრობს, და არის ადამიანი, რომელიც მხოლოდ საკუთარზე ფიქრობს, არა მთორე სუბიექტური დამოკიდებულებაა, მთლიანად უგოისტური, პირველი კი საერთო-საკაცობრიოს მომცველია თავის შემოქმედებაში. ყველა ასეთი არქიტექტორი როდია. ზოგში ერთი სძლევს, ზოგშიც—მთორე. ხშირად მუსირებს მასმედიაში აზრი, რომ ჩვენ არაფერი შეგვიძლია, ეკონომიკურად თუ არ დავგვეხმარა ვინმე. იგივე აზრი ვრცელდება შემოქმედებაზეც. თითქოს ჩვენ არ შეგვიძლია შემოქმედება და უნდა მოვიყვანოთ სხვა. ეს აზრი კერძოდ თქვა იმ ფორმის ხელმძღვანელმა, რომელსაც რუსთაველის გამზირის ქვეშ გარკვეული სისტემის გაკეთება უნდა. ეს შემთხვევითი აზრი არ არის. იგი მოდის ყველაფრის ზედმეტად გათავისუფლების იდეისგან. და არ შეიძლება პიროვნებამ სუბიექტურად გადაწყვიტოს ქვეყნის ყველა პრობლემა. ეფიქრობ, რომ ქვეყანას კანონისნაირი იდეოლოგია კი არა, ინტელექტუალურ დონეზე იდეოლოგია მანაც უნდა ჰქონდეს. თუ იგი ქვეყანას არა აქვს, მაშინ საზოგადოებამ, კერძოდ არქიტექტურულმა საზოგადოებამ, უნდა იაქტიუროს და ხელისუფლებას მიმართოს თავისი არქიტექტურული იდეოლოგიით, რომელიც, ჯერ ერთი, მიეხმარება თვითონ ხელისუფლებას და მერმე, შეიძლება წინაც გაუსწროს თავისი ქვეყნის იდეოლოგიას. ჩვენი ძირითადი ავადმყოფობაა პროფესიული ეგოცენტრიზმი, ჩვენ არავისგან სწავლა არ გვინდა. ამგვარი მიდგომა შეცდომაა, თუნდაც იმიტომ, რომ განვითარების შეჩერებას ნიშნავს, როგორც პერსონის, ისევე საზოგადოების. ამიტომაც ეს ეგოცენტრიზმი დღეისავე ყველაფერს.

როდესაც შენობის შეფასება ხდება, მთავარია არა მარტო ის, მოსწონს თუ არა კონკრეტული შენობა ადამიანს, არამედ ის, თუ რამდენად სწორი დამოკიდებულება აქვს არქიტექტორს იმ პროფესიისადმი, რომელსაც ემსახურება და იმ დროის მიმართ, რომელიც უხდება ყოფნა, შეიძლება კაცი ნიჭიერი, ფორმასაც კარგად გრძნობს, ხატავს კიდევ, მუსიკალური სმენაც აქვს და არქიტექტურულიც; მაგრამ შედეგში ეს ყოველივე ავიწყდება.

ვაჟა ორბელიანი: დღევანდელი უცხოელი ინვესტორების შემოსვლამ გამოიწვია იმ ტექნოლოგიების შემოსვლა არქიტექტურასა და მშენებლობაში, რაც დღეს მიღებულია დასავლეთში. ამას დიდ სიკეთესთან ერთად დიდი საშიშროებაც ახლავს თან. ჩემი აზრით, თუნდაც ზედმეტად განზოგადების ტენდენციამ, კოსმოპოლიტური მეთოდების მქონე არქიტექტურის ძალიან ფართოდ დანერგვამ, გაუთვალისწინებელი შედეგები შეიძლება გამოიღოს. განსაკუთრებით საყურადღებოა კომპიუტერიზაციის პროცესის შემოღება. მე გვინდა, ამას უნდა ყურადღების მიქცევა. დასავლეთში 80%-ზე მეტი პროექტების, მშენებლობისა და აზროვნებისაც კი, არქიტექტურაში, კომპიუტერიზირებულია. ეს შემოქმედებითი პროცესისათვის ძალიან საშიშადაა. ჩვენ ვალდებული ვართ ამ პროცესებს მოშაღებული დავსვდეთ. უნდა მოვაშაღოთ სტუდენტები კომპიუტერული სისტემის თვისებების თვალსაზრისით. რომ ის მხტ ვფედგომ შემოქმედებით მოღვაწეობაში დაეხმაროს და არა შეუშალოს ხელი. ზოლო ხუთი წელი საქართველოს საზღვრებს გარეთ მომხსნა მოღვაწეობა, და იქ უკვე გამოთქვამდნენ საშიშროებას შემოქმედი არქიტექტორები ამ თვალსაზრისით. იტყობა ადამიანი ზარმაცდება. რაც შეუძლია კომპიუტერით გააკეთოს 15 წუთში, აღარ უნდა აკეთოს ერთი თვე. მაგრამ კომპიუტერს არ გააჩნია ირაციონალურობის გრძნობა. ის შემსრულებელია და არა შემოქმედი. ზოლო ერთი წლის განმავლობაში „მაკდონალდსის“ პროექტზე მუშაობისას უშუალოდ შევეჯახე ამ პრობლემას. პროექტირების დროს იძულებული ვაგხდი კომპიუტერში შემეტანა პროექტი. კომპიუტერში შეყვანის შედეგმა თემი ჯალყზე და-



ნოდარ
კვათელაძე

ქრტიტურული გარემოსი, რომელშიც ის ცხოვრობს...

მ. ჩხენკელი: ...და ამ გარემოს შიგნით უნდა.

გ. ბათიაშვილი: ალბათ სჯობს; რომ ასეთ ფილოსოფიურ კონტექსტში გადავიტანოთ ჩვენი საუბარი; თუ გვინდა სიკეთე მოვუტანოთ საზოგადოებას. იმიტომ, რომ იმას, ვინც ანგრევს ღვთის ქალაქს, ჭრის ფანჯარას იქ, სადაც არ შეიძლება, რად უნდა ჩვენს პროფესიულ სინდისზე საუბარი. ის ამას გაიკეთებს ისე, როგორც მას აწყობს. იტყვის, რომ ამით სინდისი არა აქვთო და სხვა ადგილას ვაჭრის ფანჯარას.

მ. ჩხენკელი: მე შევთავაზებდი ბატონ ვახტანგს გაეთდეს ლეკციონის ციკლი არქიტექტურაზე ტელევიზიით ან გაზეთის ფურცლებზე, სადაც საზოგადოებას განუმარტავთ რა არის არქიტექტურა, ვინ არიან არქიტექტორები, რას ნიშნავს არქიტექტურა საზოგადოებისათვის.

გია ყუფიანი: მე ვუბრუნდები ჩვენი არქიტექტურული საქმიანობის კანონის შესახებ საუბარს. საერთაშორისო არქიტექტურულმა ასოციაციამ გამოუშვა რეკომენდაციები, რომელიც უნდა განიხიროს ყველა ქვეყნის არქიტექტურულმა საზოგადოებამ. იქ ერთ-ერთი პუნქტი ამბობს (ჩემი სიტყვებით ვიტყვი) — პრიორიტეტი უნდა მიენიჭოს ადგილობრივ არქიტექტორს. ნაციონალურ რეგიონებში ნაციონალური არქიტექტურისა და მშენებლობის პრიორიტეტი უნდა იყოს. ვინაიდან ადგილობრივი არქიტექტორი იცნობს ადგილობრივ არქიტექტურულ აზრებს, იცნობს არქიტექტურულ საზოგადოებას, პასუხისმგებელია და იცნობს თავის კულტურას. ის მსოფლიო პროცესებს ადგილობრივი ნიშნით, ადგილობრივ პრინციპში უნდა შედგედეს.

ის პროცესებიც კი, რაც მიდის ჩვენს არქიტექტურულ საზოგადოებაში, დადებითად მინდა შევაფასო, ვაცილებით მეტი ორგანიზება და წესრიგი გაჩნდა, მაგრამ მეტი არ ნიშნავს თვისობრივ ცვლილებას, რა უნდა მოხდეს კიდევ? იმართება კონცეპტუალური კონკურსები კონკრეტული საკითხების გადასაწყვეტად, მაგრამ ეს

მოყენა. საჭირო გახდა ამ კომპიუტერიზირებული პროექტის ხელახლა „მორჯულება“ და დახაზვა. ეს მსჯელობისა და დაფიქრების საგანი უნდა გახდეს. საჭიროა ჯეროვნად გაუძლიოთ ამ შემოტევას და განვსაზღვროთ რა დოზით არის საჭირო კომპიუტერი.

შევიცარიაში მიიღეს კანონი, რომლის მიხედვით არქიტექტორმა ჯერ უნდა მიიღოს კომპიუტერული შედეგი და შერეოს სანქცია მისცეს საპროექტო წინადადებას. ადრე კომპიუტერში მიცემული პროექტი უკან აღარ ბრუნდებოდა არქიტექტორთან. ამ კანონის მიხედვით კი ის უნდა დაბრუნდეს მასთან, არქიტექტორი აკეთებს კორექტივებს და ამის შემდგომ აძლევს სანქციას საპროექტო წინადადებას.

გია ბათიაშვილი: ესაა, თუ შეიძლება შევცვალოთ ჩვენი საუბრის აზიზუტი და განვსაზღვროთ არქიტექტურის არსი ფილოსოფიური კატეგორიებით. საზოგადოდ არქიტექტურას განიხილავენ, როგორც სუბიექტური აღქმის ობიექტს და არა როგორც კანონზომიერებას. ამ დროს არქიტექტურა ობიექტური კანონზომიერებისა და ნიჭიერების ერთობლივ შედეგს წარმოადგენს, რომელიც განაპირობებს ჩემს ცხოვრებას, განაპირობებს ჩვენი ფსიქიკის ფორმირებას. არქიტექტურას დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოების აზრის ფორმირებაში. საზოგადოებამ უნდა იცოდეს, რომ ის პროდუქტია იმ არ-



საკმარისი არ არის. განმარტავ: როდესაც „ა“ პუნქტიდან „ბ“ პუნქტში ასფალტი დაგებულა მხოლოდ რაღაც პატარა მონაკვეთზე, ეს არ მაძლევს საშუალებას ვაეიაროთ მთელი გზა მანქანით, ესე იგი, გინდა დაგიგია ასფალტი და გინდა არა. აქედან გამომდინარე მე მგონია, ამ კონკურსებში წარმომჩინელი აზრები უნდა შეიკრიბოს, მოხდეს მათი გაანალიზება, რაც დაეხმარება საზოგადოებას იმ ურთულესი პრობლემების გააზრებაში, რომლებიც ჩვენს წინაშე დგას. დღეს ეს, ჩემის აზრით, არ ხდება.

უცხოელ ინვესტორებთან დაკავშირებით კი — როდესაც რეალურად შემოვა უცხოელი ინვესტორი, ჩვენი საზოგადოება სრულიად მოუმზადებელი დახვდება ამ პროცესებს, რადგანაც ერთიანი ჩამოყალიბებული აზრი არ არსებობს. ვინდა უცხოელმა ააშენოს და გინდა ქართველმა, სულ ერთია. ქართველებშიც ერთს ერთი წარმოდგენა აქვს პრობლემის შესახებ და მეორეს მეორე, არავითარი ერთნაირი შეხედულება არ არსებობს.

3. ჩხენკელი: თქვენ ნიველირების მომხრე ხართ?

გ. ყიფიანი: არავითარ შემთხვევაში. მე ვხაზობრობ გააზრების შესახებ. ის კი, რომ სურვილი არსებობს ჩვენს კანონში ცვლილებების შეტანისა — კარგია, ესე იგი ჩვენი კოლეგები გრძნობენ, რომ ამ კანონს რაღაც ძალა აქვს და მას რეალურ ცხოვრებაზე გარკვეული ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია. რაც მთავარია მოსახლეობამაც უნდა იცოდეს, რომ ამ კანონმა შეიძლება იქონიოს რეალური ზემოქმედება მათ ცხოვრებაზე. ასეთი დამოკიდებულება სასურველია გაჩნდეს მთლიანად ზოგადი არქიტექტურული პრობლემების მიმართაც. ეს არ არის გათანაბრება. ეს არის ძირითადად ერთიანი პოზიციის შემუშავება, რომელიც ინდივიდს მისცემს საშუალებას განახორციელოს თავისი შემოქმედება მასზე, ამ პოზიციასზე და არა სიკარულეზე დაყრდნობით.

6. ქვაბულაძე: მეხუთე კითხვას უცხოური კაპიტალის შემოსვლის შესახებ ასე გავცემდი პასუხს. თავისთავად საშიში არ არის ეს პროცესი, თუ ცნობილია როგორ

მონმარდება იგი და როგორი ზალხი მოუტანსურება მას. საშიშია თუ არა უცხოური კაპიტალი ჩვენი ქალაქის ინფრასტრუქტურისა და არქიტექტურისათვის? აქ ჩვენმა კოლეგებმა საკმაოდ ვრცლად ისაუბრეს ამის შესახებ. მე კი დავძენ: მართალია ქალაქში ახალი უნდა ჩნდებოდეს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ არ ვიცოდეთ რას ვაკეთებთ. ამას გაცნობიერება უნდა. გაცნობიერებას კიდევ დროც უნდა და ნიჭიერებაც. ნიჭზე ლაპარაკი რთულია, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ნიჭით, უნარით წყდება ყველაფერი. სვანეთში, ხევსურეთში არ არის პერსონიფიკირების აქტიურობა. არ არსებობს ეგოცენტრიზმის ფენომენი. იქ არის ის, რაც უნდა იყოს, ჩანს რითი ცხოვრობდა შაშინ ერი, ქვეყანა, ანუ არქიტექტურა მთლიანად სახელმწიფო სისტემის ნაწილი იყო, რაც ჩვენს სინამდვილეში გვაკლია, ხან რას მოვედებით და ხან რას. ხან რა ჭურხანალში ვნახავთ რაღაცას და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ. რაღაც მოგვწონს და არ ვიცით რატომ, მე იმის თქმა მინდა, რომ არანაირი საშიშროება არ არის, თუ ყოველივე მოვლენების გაცნობიერების დონეზე ხდება. ჩვენს პროფესიამ მობანილიც არსებობს და გადმოტანილიც, რაღაც საზღვრებში. არქიტექტურა მოღვაწეობის ისეთი სფეროა, რომ ნათესაური თვისება გააჩნია უცხოთან, ის არ არის რაღაც ჩაკეტილი აზროვნების ნაყოფი. მაგრამ, ვიშეოვრებ, გაცნობიერების იდეა არის მთავარი, ამას დროც სჭირდება და ასეთი შესვედრები ნამდვილად დაგვეხმარება ამაში.

3. ჭავჭავაძე: ჩემი ღრმა რწმენით არქიტექტურა უნდა ატარებდეს რეგიონალურ ხასიათს, და არავითარ შემთხვევაში კოსმოპოლიტურ-ინტერნაციონალურს. ნიიან წლებში, როდესაც „კორბუზიანულმა“ სტილმა მოაბეზრა თავი მთელ მსოფლიოს, არქიტექტურული აზრი რადიკალურად შემოტრიალდა და ამის შემდგომ დაიწყო რეგიონალური ტენდენციების შეჭრა ყველა ქვეყნის არქიტექტურაში. მაშინ გამოვლინდა ამ ახალი არქიტექტურის დიდი შესაძლებლობები.

3. შელქაძე: საინტერესო კითხვა დაისვა, თუ რა არის ქართული არქიტექტურა

რა? ჩემთვის ქართული არქიტექტურა არის ქართველი კაცის მიერ სწორად გაკეთებული არქიტექტურა. ესე იგი, იქ სადაც უნდა იყოს და რაც უნდა იყოს, და არა. უხეშად რომ ვთქვათ, რიკულუბიანი აიჭანი და თალიანი ფანჯარა.

მსგავსი მიდგომა უბრალოდ ფორმაზე მოქმედებაა, რაც, ჩემის აზრით, უარყოფით მუსტს ატარებს. ჩვენი შეხვედრის მიზანი კი არის ჩვენი პროფესიის მიზნებისა და დანიშნულების განმარტება ფართო საზოგადოებისათვის. მოკლედ რომ ვთქვათ, არქიტექტურის პოპულარიზაცია, რაც დღეს აბსოლუტურად არ ხდება საქართველოში. ამასთან დაკავშირებით გაგახსენებთ ერთი ცნობილი არქიტექტორის გამოხატულების ჩემეულ პარაფრაზს: არქიტექტურის გაგებას სჭირდება საზოგადოების უდიდესი კულტურა, რაც ჩვენ არ გავაჩნია. საზოგადოების კულტურა სანამ არ ამაღლება არქიტექტურის გაგებაზე. ჩვენი საშველი არ იქნებაო. ცნობილი იაპონელი არქიტექტორი კენძო ტანაგუ აგრეთვე ჩიოდა, რომ მას არა აქვს ინდივიდუალურ სახლებზე დაკეთებით, რადგანაც „ჩვეულებრივმა ობიექტებმა „თვითონ იცის“ სახლი როგორ უნდა ააშენოს. ჩემთან მხოლოდ მოდიან მეგობარი მხატვრები, რომელთაც ესმით რა არის არქიტექტურა, რისი მომცველია იგი“. „არა, მე მინდა, არამედ რა არის საჭირო“, აი, არქიტექტურის არსის ქვაკუთხედი. ამ ციტრებით მე იმის თქმა მსურს, რომ ყველა ქვეყანაში დაახლოებით ერთნაირი პროცესები მიდის. ამიტომაც, როგორი კანონიც არ უნდა მივიღოთ, რაც არ უნდა ვაკეთოთ, არაფერი არასოდეს არ გამოვა, სანამ ჩვენი საზოგადოება არ ავა საზოგადოდ არქიტექტურისა და მისი მნიშვნელობის გაგებაზე. საზოგადოება პირამიდაა. ძირს ვერ მოაძრობ წვერს, მაღალი ეშელონები ისეთივე თითო კაცისგან შედგება, როგორც მთელი საზოგადოება. იგი შეიძლება ერთობლიობაშია მაღალი ეშელონი, მაგრამ არქიტექტურული მნიშვნელობის გაგებაში, თითო კაცია, რომელთა გაგების დონე საშუალოა. უცხოელი ინვესტორი მოდის ფულით და მხოლოდ ფულით. მან არ იცის აქ, პროფესი-



ული თვალსაზრისით, რა პოტენციალი ხვდება. მას ხვდება ის, რა სახესაც ჩვენ ვთავაზობთ. თუ არჩევავთ მიდგება ქართველსა და უცხოელ არქიტექტორს შორის, ინვესტორი ჩემის აზრით, აირჩევს უკანასკნელს, რადგანაც ჩვენი ამჟრის სტატუსი არ არის თავის დონეზე დაყენებული. ამ დროს კი მე არა მგონია, რომელიმე ქართველი არქიტექტორი სხვა უცხოელ კოლეგაზე ნაკლები პროფესიონალი იყოს თავისი პოტენციალით და შემოქმედებით.

მ. ჩხენკელი: გეთანხმებით.

მ. შელქაძე: მაგრამ, ქართველი არქიტექტორი არ არის რეკლამირებული და უცხოელი ინვესტორი აირჩევს მისთვის ცნობილ არქიტექტორს.

გ. მათიაშვილი: ასე არ იქნება. უცხოელი არის პრაგმატიკოსი, თუ მას შეუძლია რაღაცის ორ დოლარად ყიდვა, არ გადაიხდის მასში ათ დოლარს. არ ჩამოიყვანს უცხოელ არქიტექტორს, ვინაიდან ჩვენ იაფფასიანი ძალა ვართ.

მ. შელქაძე: თუ ამ პრობლემას განვიხილავთ მხოლოდ ქვეყნის მასშტაბით, უპროექტო მშენებლობების არსებობა არის პროფესიული, არქიტექტურული აზრის იგნორირების შეგნებული ფორმა. ამ მოვლენის შედეგია იგივე შტრეიკბრეჩერობის ფენომენი.

მ. ჩხენკელი: ჩვენი კანონები საშუალებას გვაძლევს ავტომატურად უპროექტო მშენ-

ნებლობები. ჩვენ ვაღიარებთ ვართ სა-
ზოგადოებას განუყოფელი, რომ უპრო-
ექტო მშენებლობა არის პროფანაცია.

მ. შეღჳაძე: ბატონო მერაბ, ვინ უნდა
ასწავლოს ეს დამკვეთს?

მ. ჩხენკელი: კანონმა უნდა ასწავლოს
პროექტის არსებობის აუცილებლობა, ის
კი, როგორც უნდა იყოს საზოგადოების
დამოკიდებულება ჩვენს პროფესიასთან,
უნდა ვასწავლოთ ჩვენ. მე-7 კითხვასთან
მიმართებაში კი, თუ როგორ ხდება არ-
ქიტექტურული პროფესიული აზრის გა-
ზიარება მმართველი წრეების მიერ, გიპა-
სუხებთ: არც როგორ. იმიტომ, რომ არ-
ქიტექტურული პროფესიული აზრი არ არ-
სებობს, არსებობს თქვენი, ჩემი, ვასტან-
ვის აზრი ცალ-ცალკე, მაგრამ კრებითი
პროფესიული აზრი არ არსებობს. ჩვენი
მიზანია გვერდეს გარკვეული კრიტერიუ-
მები, რომელიც ჩამოაყალიბებს საზოგა-
დოდ კრებით არქიტექტურულ აზრს.

ნ. ქვათელიძე: შე მთავს იდგოლოგის
დავარქმევი.

მ. ჩხენკელი: დიას, არქიტექტურული
იდგოლოგია, სტრატეგია. ჩვენ ერთნაი-
რად გეტყვი გული დღევანდელ სიტუაცი-
აზე. სურვილი იქნება გაჩნდეს რაღაც ორ-
განო, იგივე საქ. არქიტექტორთა კავშირ-
თან, სადაც მოხდება პროფესიონალთა
აზრის შეკრება და შემდგომ ერთობლივად
ჩინოსნებმა და შემოქმედებმა მივიტანოთ
იქ, სადაც მისაბანია. მაგალითად, არის
შემთხვევები, როდესაც არქიტექტორთა
კავშირი რაღაცას ვერ აღწევს. ამ შემთხ-
ვევაში ეს საქმე თავისი კომპეტენციიდან
გამომდინარე, უნდა გააკეთოს ან სამინისტ-
ტრომ, ან დეპარტამენტმა. ამის მაგალი-
თებია ერთობლივი საბჭოები. ასე შესახე-
ბა მე ჩვენი ერთობლივი მუშაობა.

კახა ფოფხაძე: შე მსურს მე-5 კითხვაზე
გავცე პასუხი. უცხოური კაპიტალის შე-
მოღიწება კარგია, თუკი არქიტექტურუ-
ლად მართვადი იქნება. მან არ უნდა და-
ამაზინჯოს თბილისის კოლორიტი, რომე-
ლიც გამოირჩეოდა ყოველთვის თავისი
უნიკალური თავისებურებებით. რადგან
საქართველო ეკონომიურად განიცდის
კრიზისს, რაც კი ღირსშესანიშნავი ობიექ-
ტი არსებობდა, ყველა უცხოელი ინვეს-

ტორების ხელშია. ამიტომ ამა თუ იმ
პროექტის შექმნაში დიდ როლს ასრულებს
უცხოელი არქიტექტორი. ქართველ არ-
ქიტექტორს ხშირ შემთხვევაში მეორეხა-
რისხოვანი ადგილი უჭირავს. ვინაიდან
ჩვენ საკუთარი კაპიტალი არ გავაჩინია,
დამფინანსებელი და დამპროექტებელიც
უცხოელია ამ შემთხვევაში. არ უნდა და-
ვუშვათ, რომ დაირღვეს თბილისისათვის
დამახასიათებელი არქიტექტურული იერ-
სახე. ისე უნდა წავიყვანოთ პროექტის
მსვლელობა, რომ ჩანდეს ქართული სუ-
ლისკვეთება.

ამის გატარებაში ხელი უნდა შეუწყოს
ადგილობრივმა ხელისუფლებამ, ვისაც
ხელეწიფება ეს საქმე.

გ. შათიაშვილი: ეს უმნიშვნელოვანესი
საკითხია, რომელსაც შეეხო ჩვენი ახალ-
გაზრდა კოლეგა. მიმაჩნია, რომ აი ამამა
არქიტექტურული სამსახურის როლი, პრი-
მიტიულად რომ ვთქვათ, კაპიტალის სწო-
რად განკარგვაში არქიტექტურული პოზი-
ციიდან. ამის მეგრი მაგალითი გვაქვს უკ-
მე თბილისში. კაცს, რომელიც სდგებს
ფულს, არა აქვს მნიშვნელობა უცხოელია,
თუ ქართველი, სურს მიიღოს შედეგი. მაგ-
რამ მან შეიძლება ვერ გაითვითცნობიერ-
ოს, რომ მის მიერ დახარჯულმა ფულმა
უნდა ქალაქსაც სარგებლობა მოუტანოს,
კარგი შედეგი მოუტანოს საზოგადოებას,
და არა მარტო მის. აი ამამა ჩვენი რთ-
ლი უსაზღვროდ დიდი. პირიბების ჩამო-
ყალიბება ფულის დამდებისათვის უნდა
ხდებოდეს არქიტექტურული სანსახურის
მიერ ქალაქის მმართველანის დონეზე,
რომ ნებისმიერ კონტრაქტს, ნებისმიერ
შემთხვევაში მიწის ნაკვეთის დამატარებანს
გარკვეული ფუნქციისათვის, უნდა ახლ-
დეს თან სახელშეკრულებო პირიბები: ძი-
რითადი არქიტექტურული გეგმარებითი
პრობები და განისაზღვროს დამაპრონი
ადგილის ფუნქციისა. ამის გარეშე არ შე-
იძლება. ვთქვათ, წარმოება უნდა და ჩა-
იგდო ხელში მშენებელი ადგილი, სადაც
ცენტრში, ამ დროს ქალაქის დავეგმარე-
ბის ფუნქციონალური განაწილების სის-
ტემაში ეს არაფრით არ ჯდება. ამიტომ
თავიდანვე უნდა განისაზღვროს დამაპრო-
ნი ადგილის ფუნქციისა. ვთქვათ საზოგა-



გია ყულიანი

დოქტორი დანიშნულების ფუნქცია, საცხოვრებელი ფუნქცია და ა. შ., უნდა განვუსაზღვროთ ზომა-ზონა. ღონისძიებანი და ქალაქის ინფრასტრუქტურაში ჩაწერის არქიტექტურული სამშენებლო სერნები: მაშინ მოხდება კაპიტალის გამოყენება, როგორც მისი, ისე ქალაქის სასარგებლოდ, მოგასწავნებთ, რაც დრო გვაქვს, ქალაქს მით ნაკლები საშუალება ექნება ქალაქის მოწესრიგებულად. იგი უნდა მოწესრიგდეს კერძო კაპიტალის ხარჯზე, ისე როგორც ხდებოდა 30-იან წლებამდე და ისე, როგორც ხდება მთელ დანარჩენ მსოფლიოში. ჩვენ ეს მომენტები თავის დროზე ვერ გავაცნობიერეთ.

მ. ჩხენკელი: ბოლო მ წლის განმავლობაში...

გ. პათიაშვილი: ბევრი რამ დაშავდა. თავის დროზე, არ ვიტყვი კარგი იყო თუ ცუდი, სოციალიზმის დროს, სხვა სერნებითა და მექანიზმებით ხდებოდა ამის რეგულირება. ეხლა ეს მექანიზმი ჩვენ გვაუქმეთ მართებულად. ის სხვა იდეოლოგიაზე იყო აწყობილი, მაგრამ ახალი არ შევქმენით და იგი სასწრაფოდ შესაქმნელია. სხვა ვერავინ ვერ შეგვიქმნის ამ მექანიზმს. ჩვენ უნდა წამოვავყენოთ ეს წინადადება და ქალაქის ხელმძღვანელობას მივცეთ სადავეები ხელში.

მ. ჩხენკელი: ეგ არის გენგემა.

გ. პათიაშვილი: როდესაც უცხოელი ინვესტორი მოდის, იგი გარკვეული მოთხოვნების ჩარჩოებში უნდა ჩავსვათ. ამას ვინ განსაზღვრავს. ქონების მართვის საშინსტროვ თვით ხომ თავში ახრად არ მოუფეა

რა უნდა ჩადოს იქ განსაზღვრების სახით. ეს ჩვენ უნდა მივაწოდოთ ინვესტორს. ამდენად ჩვენ უნდა გვექონდეს ყველა მნიშვნელოვანი ობიექტის ნუსხა, შესაბამისად ჩვენი პროფესიული დამოკიდებულება. წინასწარ განსაზღვროთ მათ მიმართ მოთხოვნები და ხმის შემდგომ ინვესტორს დავეულოთ სახელმძღვანელოდ ეს დოკუმენტები. ამ მექანიზმის მუშაობა „მაკრონალდის“ მაგალითზე შემიძლია მოგახსენოთ. ეტყობა საქართველო კარგად შეხვდა მოვლენებს, რადგან „მაკრონალდის“, რომელიც მთელ მსოფლიოში ამდენებს თავისი ტიპური არქიტექტურით, დათმობებზე წავიდა. ეს შენობა ერთ-ერთი მცირე გამოჩენილი მაგალითია მსოფლიოში, სადაც „მაკრონალდის“ დაემორჩილა იმ ქალაქგეგმარებით მოთხოვნებს, რაც ქრისთაველის მოედნის ზონაში არსებობს. გაეთდა ის არქიტექტურა, რომელიც ყველაზე მისაღებია ამ ადგილისათვის. მე ფუნქციას არ ვვულისხმობ. მე ვვულისხმობ არქიტექტურას. ეს ჩვენი საზოგადოების ჰლუსია და თუ ჩვენ ასევე ვიმოქმედებთ მოშავალშიც, ნაკლები საშიშროება გვექნება ექსპანსიისა.

რაც შეეხება ახლის შემოსვლას. ყველა ეპოქას გააჩნია თავისი გარკვეული მახასიათებლები. თბილისში მე-19 საუკუნეში შემოსული ყველა ევროპული სტილი თბილისური ვახდა თავისი ორგანიზმით, თავისი სტრუქტურით. მათ მხოლოდ გარეგნული მახასიათებლები აქვთ ამ სტილებში. სა, როგორც ქართველ კაცს პიჯაკი აცვია და არა ჩოხა. შინაგანი არსით ეს შენობები ბუნებით, სტრუქტურით არის სუფთა თბილისური. იმ ტრადიციებითაა გაკეთებული, რა ტრადიციებიც დახვდა მის მკეთებელს. ნებისმიერი არქიტექტორი, რომელიც მედის უცხო, ახალ გარემოში, ამათ ანგარიშს უწევს, კულტურულ ძირზე დააყრდნობს.

ჩვენი ვალდებულებაა, ამ კულტურულ ძირს მოვუაროთ. ჩვენი საზოგადოებამ ადევნათ იმ დონეზე, რომ იცოდეს ის კულტურული ძირი, რაზეც ჩვენ ვცხოვრობთ, მოსავლელი და მოსაფერებელია, რომ ხვალ ჩვენმა შვილებმა იცოვრონ უფრო თანამედროვე, მაგრამ საკუთარ გარემოში.

ჯახა ფოფხაძე



ვ. ლავითაია: როდესაც ვამბობთ ინტერ-
ვენციაზე, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ
უცხოელი არქიტექტორის პროექტი, ამრ-
ორად ნიშნავს არაქართულს. ქალაქის
მთავარმა არქიტექტორმა, მ-ნმა ლავითმა,
აქ ახსენა კალგინი და სვეეროვი, შესანიშ-
ნავი მაგალითია! ქართული კულტურის
მსახურება ეროვნება კი არა, ეს უპირვე-
ლეს ყოვლისა ფილოსოფია, პოზიციაა, აგ-
რეთვე უნდა განისაზღვროს, რა დახვედმა
უცხოელს აქ?

მ. ჩხენკელი: მას დახვედა აქ არქიტექ-
ტურული აზრი, ქალაქის მთავარი არქი-
ტექტორის საბჭო და მისი არქიტექტუ-
რულ-გეგმარებითი დავალება. ეს არის სა-
კანონმდებლო ბაზა, რომელიც დაამუხრუ-
ჭებს ნებისმიერ უცხოელს და გადააქცევს
მას ქართული კულტურის სამსახურში
მდგომ პიროვნებად. შევექმნათ ერთობლი-
ვად ისეთი კანონები, რომელიც მოეხმარე-
ბა ქალაქის მთავარ არქიტექტორს და საბ-
ჭოს დააკანონოს თავისი მოთხოვნები!

გ. ყუფიანი: ძალიან მნიშვნელოვანია,
რომ საბჭოების სხდომები მიეძღვნას გარ-
კვეულ პრობლემებს. უცხო არქიტექტორს
უნდა დახვედეს პოზიცია. კანონები რაღაც
უსახურია. კანონი — პოზიციის რეალი-
ზაციის საშუალებაა, მაგრამ რეალიზაცია
რომ მოხდეს, ჯერ პოზიცია უნდა ჩამოყა-
ლიბდეს.

მ. ჩხენკელი: მე ვუბრუნდები სამშე-
ნებლო კანონის საკითხს. სამშენებლო კა-
ნონი ზედამხედველობის შესახებ ფიზიკუ-
რი პირების წინააღმდეგ ვერ მოქმედებს.
ჩვენ შეგვიძლია ის დავაჯარიმოთ. მაგრამ
დაჯარიმების პროცედურა მოიცავს სასა-
მართლოს გადაწყვეტილებას. სასამართლოს
შეიძლება ედოს ეს საკითხი 10 წელი, ამ
ხნის განმავლობაში ჩვენ ვერ ვაჩერებთ
მშენებლობას. ის იურიდიული პირი სარ-
გებლობს ამით და ამთავრებს თავის და-
წყებულ საქმეს. ამთავრებს იმ აზრით,
რომ შენობას ვეღარ დაუგრავვენ. გამოუ-
ვალ მდგომარეობაში ვართ, როგორც ჩი-
ნოსნები, მოჯადოებული წრეა.

მ. შელქაძე: ეს ხომ არის არასრულყო-
ფილი სახელმწიკრულები სისტემის სახე?

მ. ჩხენკელი: არა. პრობლემა არის ხელ-
შეკრულებისადმი დამოკიდებულება და არა

თვით ხელშეკრულება. აქ არის პასუხის-
მგებლობის აუცილებელი პირობა, რომელ-
საც სასამართლო უნდა არეგულირებდეს.

მ. შელქაძე: ჩვენი პროფესიის ანაზღა-
ურების პრინციპი მეტად მტკივნეული სა-
კითხია. ამას წინათ არქიტექტორთა კავ-
შირში ჩვენ ვესაუბრეთ ამერიკულ კულე-
გას ამის შესახებ. მან თქვა, რომ კანონი
ანაზღაურების შესახებ არ არსებობს. მას
არეგულირებს ბაზარი (1% -ად პროექტი
არ ფასდება, რადგანაც უამრავი გადასახა-
დი გააკორტებს არქიტექტორს, ამიტომაც
ბაზრის რეგულირების შედეგად ანაზღაუ-
რება 5%-დან 10%-მდე მერყეობს).

მ. ჩხენკელი: დიას. ამიტომაც ჩვენთან
შტრეიკბრუნებრი იმიტომ არსებობს, რომ
არ სრულდება კანონმდებლობა და არ
არის ის ბაზარი, რომელიც დაარეგული-
რებს არქიტექტურის ანაზღაურებას.

ვ. ორბელიაძე: მსხვილ ფირმას, როგორც
წესი, აქვს თავისი სამსახური, რომელიც
სწავლობს კონიუნქტურას, მენეჯმენტს იმ
ქვეყნისა, სადაც შედის. მან შეისწავლა რა
დონის ქვეყანა და რა ანაზღაურებაა იქ.
ამ არაოფიციალური რეესტრით ის ვუბ-
ნება კონკრეტული ქვეყნის არქიტექტორს:
თქვენ ხართ 2%-ით ანაზღაურების გრადუა-
ში და მეტს ვერ მოგცემთ.

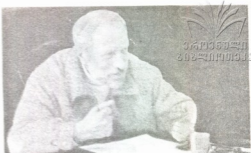
მ. ჩხენკელი: ვერ დავითანხმებით. ქვე-
ყანაში არის სახელმწიფო ორგანიზაციის
მიერ დამტკიცებული წესი, როგორ უნდა
გაფასდეს საბრუნველ სამუშაო, ანუ პირ-

ექტირების ღირებულება განისაზღვრება მშენებლობის ღირებულებიდან და თუ ეს არ მოხდება, მაშინ ჩვენ საგადასახლო სანქციებს ავაშუშავებთ.

ვ. ორბელიძე: მე ვამბობ, რომ არსებობს ტენდენცია. თუ უცხოელ ინვესტორს არ დაუდგები ჯეროვანი სიმაღლეზე, მას თავისი შეხედულება აქვს და ცდილობს ამ შეხედულებისაზე მოკავებოდეს.

ნ. ქვათელიძე: ცნება შტრეიტბრენერი არ ნიშნავს. რომ კაცი იძულებულია რაღაცაზე წაიდე, რადგან იმ ქვეყანაში გარკვეული პირობები ან კანონებია. ეს ნიშნავს, შევნებულად ფასის დაკლებას, დაწვეას და ვიღაცების მოტყუებას, ამასთან შეგნებულად.

მ. ჩხენკელი: მიწის პრობლემას დავუბრუნდეთ. თვით დასახელებაში არის შეცდომა. მიწის მართვის დეპარტამენტი განსხვავებულია მიწის კადასტრის საქმიანობისაგან. მიწის მართვა ქალაქებში, და საერთოდ ქვეყანაში, ხდება გენერალური გეგმის საფუძველზე, რაიონული დავებმართების პროექტის საფუძველზე და სხვა. აი, ამ დოკუმენტაციას ფლობს არქიტექტურული სამსახური. ამდენად, მიწის მართვა არქიტექტურული სამსახურის გარეშე წარმოვადგენელია. მიწის კადასტრი ეს არის ბუღალტერია-აღრიცხვებისა. მიწის რეგისტრაცია კი სხვა საქმეა. მიწის რეგისტრაცია სამართლებრივი საკითხია და ალბათ იუსტიციის სამინისტროს პრეროგატივაა, ე. ი. მიწას უნდა მართავდეს არქიტექტურული სამსახური, აღრიცხვას აკეთებდეს კადასტრის სამსახური და მაშინ ყველაფერი დალაგდება თავის ადგილებზე და საერთოდ ტერმინოლოგია: სასოფლო-სამეურნეო დანიშნულების და არა სასოფლო-სამეურნეო დანიშნულების მიწები, გაუგებარია. იმიტომ, რომ მიწა შეიძლება იყოს ურბანული, ტყით დაკავებული და სხვა. აგრეთვე მიწა გულისხმობს არა მარტო მიწას, არამედ მასში და მასზე განლაგებულ უძრავ ქონებას, პაერს, წილი-სეულს და სხვა. ამიტომ ჩვენ ვგჭირდება არა ფრაგმენტები მიწის კანონისა, არამედ ჩარჩოკანონი მიწის შესახებ. როდესაც ჩამოვყალიბდებით რა არის მიწა, ვის მფლობელობაში უნდა იყოს ადგილობრივი



მერაბ გეგია

მმართველობის, სახელმწიფო, თუ კერძო, შემდგომ შევიძლია ვილაპარაკოთ იმ კანონებზე, რომელიც უკვე დღეს არის მიღებული და განვსაზღვროთ რა ხარისხის კანონებია ეს. ვარდა ამისა, მიწის სჭირდება მიწის შეფასების მეთოდოლოგია. არ შეიძლება დასუჭო თვალეები და თქვა: ეს მიწა ღირს 1 თეთრი, ის კი — 12. მუშინა და ვთქვა, რომ სამინისტროში ეს მეთოდოლოგია შემუშავებულია და ის განხილვის საგანი უნდა გახდეს. უნდა აღვნიშნო, მიწის ფასი, როგორც სახელმწიფო ბიუჯეტის შემავსებელი ერთადერთი წყარო, არ შეიძლება იყოს. და კიდევ, არ შეიძლება დაუუკარგოთ მიწას ფასი იმის გამო, რომ მოქალაქეს ფული არა აქვს. ამიტომ ძალიან სერიოზულია ქალაქის მთავრობის საკითხი, თუ ჩვენ გავასხვიებთ, გავაკრძოვებთ ამ მიწებს, მაშინ ქალაქი კარგავს ძალას, რეკონსტრუქციის შესაძლებლობებს. იწყება რეკონსტრუქციაზე ლაპარაკი, როგორც ძვირადღირებულ სამუშაოებზე გამოსყიდვის აუცილებლობით. გერმანიაში არის კანონი. თუ სახელმწიფოს სჭირდება, მოქალაქე ვალდებულია სახელმწიფოს შიგნით დაწესებულ ფასში მივიღოს მის მიწა. ესეც იდეოლოგიაა. თუ ჩვენ ასეთ იდეოლოგიურ საწყისს არ დავაყენებთ ღლის წესრიგში, შეიძლება ისეთ ჩიხში შევიდეთ, საიდანაც გამოსასვლელი არ არის. ეს შინაგნელოგიაა. ამ მცირემიწიან ქვეყანაში — სულ 69 ათასი კვ. მ. რაც საქართველოს უჭირავს, 40% უვარგისია საცხოვრებლად და საქმიანობისათვის, ძალიან ლაშაზია, მაგრამ უვარგისია. გამოდის, რომ ღარჩენილ 60%-ში ჩვენ უნდა გავატაროთ ყველა საკანონმდებლო აქტი.

ანრი ყრუაშვილი: არქიტექტურა პირ-
დაპირ დაპოკიდებულებაშია მიწისთან ბე-
რი მიმართულებით. მით უფრო ქალაქ-
მშენებლობასთან დაკავშირებით. ეს არის
ქალაქები, სოფლები, შენობაგარენი და ა. შ.
თვითონ წესზე — დემოკრატიული იქნება,
თუ ეთნიკური, ბევრად არის დაპოკიდე-
ბული, თუ როგორ წარმართება ამ კანო-
ნის მოქმედება. ფაქტურად თუ ტერმი-
ნოლოგიურ გაუგებრობებს შევხებით, აქ
არის ლაპარაკი მიწის რეფორმაზე, რაც
მინისტრმა პრძანა. მიწის კანონის დანა-
წილება, კანონის ნაწილ-ნაწილ მიღება, ეს
იმის მაჩვენებელია, რომ პროცესი თავი-
დასვე არ იყო ჩაფიქრებული, როგორც
მიწის რეფორმა. ყველა ქვეყანაში, თავის
დროზე, როგორც რეფორმა, ისე ჩაატარა
ეს ქმედებანი და კანონები ამის შესაბამისად
მიიღო. ჩვენთან კი ასე არ მოხდა. თით-
ქოს ჯანდაცვაში რეფორმა საჭიროა და
მიწის რეფორმის გაცნობიერება კი რო-
გორც ასეთი. არ მოხდა. ეტყობა ამას თა-
ვისი მიზეზები აქვს.



საც გაანია იდეოლოგია და ქალაქმშენე-
ბელი, პროექტები, რომელიც ქმნის სტრა-
ტეგიას ქალაქმშენებლობისა და თვითონვე
ქმნის ტაქტიკას მისი განხორციელებისა.

ნ. ქვათელაძე: შეუძლებელია ქალაქის
განვითარება, თუ სახელმწიფოს არა აქვს
ბინათმშენებლობის საკუთარი პოლიტიკა.
როგორ უნდა განვითარდეს ქალაქი? ამა-
ლი რაიონები გაშენდეს; ძველები დამთა-
რდეს თუ ქალაქის რეკონსტრუქციის ზო-
ნაში მოხდეს ყველაფრის სრულყოფილე-
ბა? ბოლოს და ბოლოს ქალაქი სად უნდა
გაჩერდეს? როგორ შეიძლება ვააკეთო გენ-
გეგმა, თუ სახელმწიფოს ბინათმშენებლო-
ბის პროგრამა — განსასაზღვრის პროგრამა
არა აქვს?

და კიდევ ერთი საკითხი. ის კუნძაბი
ჯებიანი ქალაქგეგმარება, რომელიც დღე-
ვანდამდე არსებობდა, დღეს უკვე გადა-
სახედა. გადასახედა აზოზიციებიც. თუ
ასალი ძალეებით არ შეივსო ქალაქგეგმარე-
ბა, ქალაქი ვერ გაკეთდება ახლებურად.
ფიქრობ, რომ ქალაქგეგმარება არ არის
ისეთი დისციპლინა, რომ ერთხელ დაწე-
რილი კანონით არსებობდეს ათწლეულების
განმავლობაში. ქალაქის განვითარების
ტენდენციები, რაც გლდანში, დიდ დი-
ლოში იყო განხორციელებული, მანკიერია
და ამ გზით სვლა აღარ შეიძლება.

ჭ. შელკაძე: მე-20 საუკუნე იღვავა და
არქიტექტურულმა აზროვნებამ, მართლაც
და, პარადოქსალური ვირაფი გააკეთა.

გ. ყიფიანი: რუსეთმა, თავის დროზე, თა-
ვის თავზე და თავის მენტალიტეტზე მორ-
გებული ქალაქმშენებლობის წესები მო-
გვახვია და ამის შედეგია ამ დარგის დის-
კრედიტაცია. ქალაქმშენებლობა, თავის-
თავად, ძალიან მჭიდროდ არის დამოკიდე-
ბული იმ იდეოლოგიაზე, რომელიც ქვე-
ყანას გაანია. ქალაქმშენებლობა უნდა
ქმნდეს საზოგადოებისგან დაკვეთა.

დ. ახვლედიანი: ვერ დაგეთანხმებით.
ქალაქმშენებლობა არ არის სოციალური
დაკვეთა. არ არის დღევანდელი შოთხოვ-
ნილება. ქალაქმშენებლობა ხელაინდელი
მოთხოვნილების განსაზღვრაა.

გ. მათიაშვილი: უნდა არსებობდეს სა-
ხელმწიფო ინტერესი.

გ. ყიფიანი: ეს ინტერესი, ეს სტრატე-
გია და პოლიტიკა უნდა იყოს ჩამოყალი-
ბებული და მიწოდებული ქალაქგეგმარე-
ბებისათვის და შემდგომ ქალაქგეგმარე-
ბა შეძლებს ამ სტრატეგიისა და პოლი-
ტიკის რეალიზაციას.

გ. მათიაშვილი: ქალაქმშენებლობა
არის ქალაქის იდეოლოგიის შემქმნელი.
არავითარი საზოგადოებიდან არ მოდის
აზრები. არსებობს სახელმწიფო, რომელ-



წელს ბეკინში არქიტექტორთა მსოფლიო კონგრესი თავისი ძირითადი თემის ლიტ. მოტივად აყენებს არქიტექტურის მარეგულირებელ შინაარსს საზოგადოების შენებაში, ის რაც XX საუკუნის 20-იან წლებში იყო აღიარებული და საზგასმით განცხადებული: არქიტექტურას შეუძლია სახელმწიფო პროცესების რეგულირება. 60-იან წლებში ე. წ. სამოციანელებმა უარპყვეს კორბუზიეს თეზა „არქიტექტურა ან რეგულაცია“, დაიწყებინა მიეცა.

დღეს ცხოვრებაში ვირაჟი გააკეთა. თუ სახელმწიფომ არ აიღო ხელში ქვეყნის, ქალაქის რეგულირების ბერკეტები არქიტექტურის მეშვეობით, დადგება ქაოსი. ფაქტობრივად ქაოსი დადგა. და რომ არ შევიდეთ ჩიხში, უნდა შევდგეთ, დაფიქრდეთ და დაიწყეთ ახლებური აზროვნება, ჩემის აზრით, უკან მიხედვა და 20-ანი წლების არქიტექტურის მიერ დაყენებული საკითხების განახლება საჭირო.

დღეს ჩვენი საუბარი იყო ამის აბსოლუტური ილუსტრაცია. დღეს განცხადდა, რომ ქართული არქიტექტურა — არქიტექტურული აზროვნება ავანგარდში დგას.

შერაბ გვგია: თქვენს შორის აზრთა ერთსულოვნება მაკვირვებს. ეს არც მხატვრებშია და არც მწერლებში. აქ დაისვა საკითხი კომპიუტერიზაციისა და ირაციონალური აზროვნების შესახებ არქიტექტორის, როგორც პიროვნებისა და როგორც ინდივიდის შემოქმედებაში. როდესაც ის ინტუიციით სჭვრეტს. ეს ინტუიციური ირაციონალური მხარეა არქიტექტურაში, რაც ფაქტურად ქმნის მომავალში იმ სიდიადეს, რაც პირამიდებსა ან პართენონს გააჩნია. ეს ხომ მხატვრის მიერ ნაკარნახევი გადაწყვეტებია. სასურველი იქნება მოეწყოს გამოფენები, განხილვები იმ არქიტექტურული პროექტებისა და პრობლემებისა, რომელიც მოიცავს საზოგადოების ცხოვრების აბსოლუტურად ყველა სფეროს, მათ შორის იდეოლოგიას, პოლიტიკას, ეკონომიკას. ჩემი სურვილი იქნებოდა, რომ აქ გამართული დიალოგი იყოს ამგვარი შესწავლების დაფუნების მიხედვით.

გიგა ბათიაშვილი: მე მახსოვს რომანის წლების თბილისი, როდესაც რუსთაველები იფინებოდა არქიტექტურული პროექტები და ყველა გამველეს ჰქონდა საშუალება მათი ნახვისა. მაშინ დიდი პატივისცემა იყო საზოგადოებაში არქიტექტურისადმი და თვით არქიტექტორებისადმი. ვინ გამედავდა მიმინოშვილის სახლზე ფანჯრის ან აივნის შეცვლას. არქიტექტორები იყვნენ არაერთი ფილმის გმირები. ეს იმას ნიშნავს, რომ არქიტექტორი, საზოგადოების წარჩინებულ სოციალურ ფენას განასახიერებდა. საზოგადოების წინ კი ჩვენ უნდა გავიტანოთ არქიტექტურული გადაწყვეტილება, რომელმაც უნდა ასულდგმულოს საზოგადოება. მაშინ ჩვენი ფასიც გაიზრდება და საზოგადოებაც გაიზრდება.

პ. დავითია: რუსთაველის გამზირზე უნდა გამოიყოს დარბაზი; სადაც გამოიფინება არქიტექტურული პროექტები. რომელსაც საზოგადოება უშუალოდ იხილავს.

ნ. კვათელაძე: ამ პროცესში კავშირი შეტად უნდა ჩავხას. დღეს პროექტი არც განსახილველად და არც საჩვენებლად არ მიდის კავშირში.

მ. ჩვენკელი: ამის მომხრე ვარ: არქიტექტორთა კავშირში იყოს გამოხატული ჩვენი დამოკიდებულება ჩვენი კოლექტივისადმი.

ვ. დავითია: დიდი მადლობა გურნალს, რომ მოგვცა შესაძლებლობა, მის ფურცლებზე გამოგვეთქვა ჩვენი აზრი მიმდინარე არქიტექტურულ პროცესებზე.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია—80

ნოდარ ბაბუნია

1998 წლის 16 ნოემბერს გაიმართა თბილისის ვ. სა-
რაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
დაარსებიდან 80 წლის აღსანიშნავი იუბილე.

ეპქლავთ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის
რექტორის პროფესორ ნოდარ გაბუნიას სიტყვას წარმო-
თქმულს საიუბილეო საღამოზე:

ბატონო პრეზიდენტო, თქვენო უწმინ-
დესობავ, ძვირფასო სტუმრებო, ბატო-
ნებო! დღეს ჩვენს კონსერვატორიაში
დღესასწაულია. თქვენთან ერთად ჩვენ
კონსერვატორიის საიუბილეო თარიღს —
დაარსებიდან 80 წლისთავს აღვნიშნავთ.
დღეს ჩვენ ვზეიმობთ, ვცდილობთ ცულზე
არაფერზე ვიფიქროთ. ცოტა ხნით მაინც
დავიწყებამს მივცეთ გაჭირვება და სხვა
ჯურის სიძნელები, რომლებიც, ჩვენი,
დრამატიზმით აღსავსე ისტორიის ოღრო-
ჩოღრო ვზეიმებთ დროდადრო აღიმართება.
სხვათა შორის, მხოლოდ ამ, ვიმედოვ-
ნებთ, დროებითი სიძნელებით აიხსნება,
რომ საპატიო სტუმართა შორის დღეს

ვერ ვჭედავთ ჩვენს კოლეგებსა და ჩვენი
კონსერვატორიის მრავალრიცხოვან მე-
გობრებს მოსკოვიდან, პეტერბურგიდან,
კიევიდან, ერევნიდან, ბაქოდან, ევროპის
ქვეყნებიდან, ამერიკის შეერთებული შტა-
ტებიდან. მაგრამ ერთი სტუმარი მაინც
გვყავს და, უნდა ითქვას, რომ ეს ერთი
ბევრად ღირს. ნება მომეცით, მივესალმო
მას მის მშობლიურ ენაზე.

У нас в гостях великий музы-
кант нашего столетия Мстислав
Ростропович. Его присутствие —
огромная честь для нашей консер-
ватории, для нашего города. Оно
придает особый смысл нашему тор-
жеству.



მოგესხენებათ, დღიდან დაარსებისა კონსერვატორია ჰეშმარტად ქართული მუსიკის კერად იქცა. არ არსებობს გამოჩენილი ქართველი მუსიკოსი, მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ასე თუ ისე თბილისის კონსერვატორიის სახელთან არ იყო დაკავშირებული. ჩვენი კონსერვატორიაში აღიზარდნენ ზურაბ ანჯაფარიძე, გივი ორჯონიკიძე, ჯანსუღ კახიძე, ვია ყანჩელი, ელისო ვირსალაძე, პაატა ბურჭულაძე, ცისანა ტატიშვილი, მდეა ამირანაშვილი, საშა კორსანტია..... ნუ დამძრახავთ, თუ ჩამონათვალში ყველა არ დავასახელებ. ვანზრას არ მიქნია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, რომელიც, 1917 წლის 3 მაისს დაარსდა, უძველესია ქართულ უმაღლეს სასწავლებელთა შორის. იგი უძველესია აგრეთვე ამიერკავკასიის კონსერვატორიათა შორის. ცხადია, ასეთი მასშტაბის კულტურული ცენტრის აღმოცენება შეუძლებელი იქნებოდა, სამისოდ ნიდავთ რომ არ შემზადებულიყო.

მართლაც, მეცხრამეტე საუკუნის 60-იან წლებში თბილისში მადლიანი პირობები შეიქმნა ევროპული პროფესიული მუსიკალურ-კულტურული ტრადიციების დასაწვდამ. არსებობდა იტალიური საოპერო დისი, რომელმაც, სხვათა შორის, ერთ-ერთმა პირველმა განახორციელა ვერდის „იდას“ დადგმა მას მერე, რაც ამ გენიალური და ურთულესი ოპერის პრემიერა ქაიროში შედგა. ტფილისის მუსიკალური აუდიტორია დახვეწილი გემოვნებითა და მძალიდ მომთხოვნელით გამოიარჩეოდა. იმდროინდელი თბილისის მუსიკალური საზოგადოება საერთოდ მეტად საინტერესო და ცალკე სასაუბრო თემაა.

მრავალფეროვანი ეროვნული შედგენილობის გამო მაშინდელი ჩვენი ქალაქი მრავალ კულტურათა გზაჯვარედინს წარმოადგენდა, რაც მას განუმეორებელ სურნელს ჰფენდა და მის ჰეშმარტ სიმდიდრეს შეადგენდა. ამ მხრივ მუსიკალური თბილისი ცოტა არ იყოს მუსიკალურ ვენას მოგვაგონებს. 70-იან წლებში ქართველი მუსიკოსები ხარლამში სავანელი, ალიოზ მიხანდარიძე ბანი აღიზარდნენ

სამუსიკო კლასებს აარსებენ, რომლებიც მოგვიანებით ჯერ სამუსიკო სკოლად, შემდგომში კი სასწავლებლად გადაკეთდა. იმავე ხანებში თბილისში სპეციალური მისიით — რუსული საიმპერატორო მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების გასახსნელად იმდროინდელი გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორი იპოლიტოვ-ივანოვი ჩამოიდა. იწყება სახსრების შეგროვება სამუსიკო სასწავლებლის შენობის ანუ ღვევანდელი ჩვენი კონსერვატორიის შენობის ასაგებად. ამ კეთილშობილი საქმისათვის პირველი შემონაწირი ანტონ რუბინშტიენის ეკუთვნის, უდიდეს პიანისტს, რომლის სასელიც ხშირად ფერენც ლისტის სახელის გვერდით მოიხსენიებოდა და რომლის ბარელიეფსაც ჩვენი შენობის მარცხენა ზედა კუთხეში ბევრი უკვე ვეღარც ვცნობთ. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ იმდროინდელ თბილისის დიდი მუსიკოსების ყურადღება არ მოკლებია. მაგალითად, ჩაიკოვსკი რამდენჯერმე ესტუმრა საქართველოს. ბევრმა ისიც ვიცით, რომ მას განსაკუთრებით ბორჯომის ხეობა და იქაური ბუნება აზიდავდა. მაგრამ შესაძლოა ბევრმა არ ვიცოდეთ, რომ ერთ-ერთ თავის ბალეტში ჩაიკოვსკის ქართული იავენანა აქვს გამოყენებული. მუსიკალურ თბილისს სხვადასხვა დროს უმასპინძლია ლეოპოლდ აუერისათვის, ჰენრიკ ვენიაფსკისათვის, შალაპინისათვის, რახმანინოვისათვის, იოსებ პოფმანისათვის, იან კუპელიცისათვის, იაშა ხეიფციასათვის, ვლადიმერ პოროვიცისათვის. კარგად მოგესხენებათ, ეს სახელები პირველი სიღრმის ვარსკვლავებს აღნიშნავენ. სხვათა შორის, პოროვიცის ჩამოსვლა, დიდად სამწუხაროდ, ვანო სარაჯიშვილის გარდაცვალებას დაემთხვა და გენიალურმა პიანისტმა დიდი მომღერლის პანაშვილზეც კი დაუკრა.

აი, ასეთი იყო ტფილისი. ვიდრე სასწავლებელი კონსერვატორიად გადაიქცეოდა, მასში თითქმის მხოლოდ უცხოელები, ხშირად, გამოჩენილი მუსიკოსები მოღვაწეობდნენ. მაგალითად, მომავალში ნიუ-იორკის ცნობილი ჯულიანდის სკოლის დამაარსებლენი ილია ღვევინი და როზა ღვევინა. ეს უკანასკნელი, როზა

ლენინა, თავის მოხუცებულობაში ვან კლბურნის მასწავლებლად და აღმზრდელად გვევლინება. ამ უცხოელი მუსიკოსების პლეადიდან ერთმა ნაწილმა ტფილისის კონსერვატორიაშიც გააარძელა მოღვაწეობა.

ჩვენი საუკუნის დამდევს უკვე იომწიფდა ნიადაგი, რომელზეც ქართული კონსერვატორია შეიძლება და აღმოცენებულიყო, მაგრამ მოვლენებს რუსული მუსიკალური საზოგადოების ზოგიერთი წევრი აფერხებდა, რაც მეფის რუსეთის ნაციონალური პოლიტიკის მოთხოვნებით იყო ნაკარნახევი. მაგრამ ზოგადად, როდესაც ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება რუსული მუსიკალური კულტურის უდიდესი როლი არ ვაღიაროთ, ამ როლის ოდნავი დაკნინებაც კი დიდი უმადურობა იქნებოდა. სამედიცინოდ, რუსულ მუსიკალურ საზოგადოებაში სხვა ძალებიც არსებობდა. დიდი რუსი კომპოზიტორი გლაზუნოვი 1915 წელს საზოგადოების დირექციას შემდეგი სიტყვებით მიმართავდა: „კავკასიაში კონსერვატორიის დაარსება მიმამჩნია ფრიად საჭირო საქმედ. კონსერვატორიის საჭიროება ამ მხარეში შინაგანი მოთხოვნილებით არის განპირობებული. დარწმუნებული ვარ, რომ ტფილისის მუსიკალური სასწავლებელი, რომელმაც დიდი ხანია სახელი მოიხვეჭა ნაყოფიერი მოღვაწეობითა და საქმის უნარიანი გაძლიოთ“... და ა. შ.

და აი, 1917 წლის 1 მაისს, როგორც იქნა, აღსრულდა—დაარსდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. კონსერვატორიის პირველი რექტორი გახდა რუსი მუსიკოსი ნიკოლაევი, რომელიც მანამდე სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი გახლდათ, ხოლო მის მემკვიდრედ სულ მალე ზაქარია ფალიაშვილი გვევლინება. კონსერვატორიამ გააგრძელა და გაამდიდრა სასწავლებლის ტრადიციები. ამავე დროს, ჩვენი კონსერვატორიის მოღვაწეობაში ნათლად აისახა რევოლუციის მონაპოვართა და ბოროტებთა მთელი სპექტრი.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია მალე სხვებთან ერთად ჩაერთო ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების მშენებლობაში. უნდა ითქვას, რომ ეს, რა თქმა უნდა, მცდარი ფორმულა, ქართული მუსიკისათვის ნაწილობრივ სასარგებლო გამოდგა, ვინაიდან ეროვნული სკოლის ჩამოყალიბებას გარკვეული აზრით ხელს უწყობდა. პირველი თაობის პედაგოგთა შორის აქა-იქ უკვე ქართულ გვარებს ვხვდებით — ანასტასია ვირსალაძე, ანა თულაშვილი, ლარისა ქუთათელაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, თვითონ ზაქარია ფალიაშვილი... ამავე დროს, უცხოურ მუსიკალურ ტრადიციასთანაც კავშირი არ წყდება, ვინაიდან კონსერვატორიაში ისევ მოღვაწეობენ ვილშაუ, ტრუსკოვსკი, გუზიკოვი, აისბერგი, ჩეხი რატილი, თვით პენრიპ ნოიპაუზიც კი ამ ხანებში თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგია. ამასთან ერთად, ქართველმა ახალგაზრდობამაც მიაშურა განათლების მისაღებად რუსულ მუსიკალურ ცენტრებს. ოციანი წლების ახალგაზრდობა ლენინგრადის კონსერვატორიაში ამჯობინებდა სწავლას. სწორედ იქ მიიღეს განათლება ანდრია ბალანჩივაძემ, ლადო დონაძემ (რომელმაც მოგვიანებით ქართულ მუსიკისმცოდნეობას ჩაუყარა საფუძველი), შალვა ასლანიშვილმა (რომელსაც ასეთივე დამსახურება მიუძღვის ქართული მუსიკალურ-თეორიული სკოლის ჩამოყალიბებაში), ევგენი მიქელაძემ — ქართული სადირიჟორო სკოლის დამაარსებელმა, ოდისეი დიმიტრიადიმ და სხვა ცნობილმა ქართველმა მუსიკოსებმა, რომელთაც სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ კონსერვატორიაში განაგრძეს მოღვაწეობა.

მეორე მსოფლიო ომის წინა და შემდგომ წლებში ახალგაზრდობა უფრო მოსკოვის კონსერვატორიას ეტანებოდა. მოსკოვში სწავლობდნენ სულხან ცინცაძე, თენგიზ ამირჯიბი, მარინე იაშვილი, ალექსანდრე ნიჟარაძე, ელისო ვირსალაძე, ლიანა ისაკაძე, თამარ გაბარაშვილი და სხვა ცნობილი ქართველი მუსიკოსები. მეორე მსოფლიო ომის მძიმე წლებში თბილისში არც ფილარმონიული და არც



საკონსერვატორიო ცხოვრება არ შეძლევდა. პირიქით, გარკვეული აზრით იგი უფრო მეტი ინტენსიურობითაც კი გამოიჩინებოდა. მოგესხენებათ, ზოგი ჭირიც მარგებელიაო. ამ წლებში ჩვენი ქალაქი ისევ დააახლოვა გამოჩენილ რუს მუსიკოსებს, რადგან თბილისს დროებით თავი შეაფარეს ფაინბერგმა, გოლდენვაიზერმა, გაუკმა, მისაკოვსკიმ, დიდმა პროკოფიევმა და სხვებმა. ამ პერიოდშიც და მერეც აქ, ამ დარბაზის სცენაზე და სხვა დარბაზებშიც გამოდიოდნენ ჩვენი დროის უდიდესი შემსრულებლები — ოისტრახი, გილელსი, რიხტერი, როსტროპოვიჩი...

ასეთი იყო ჩვენი თბილისი, ასეთი იყო ჩვენი კონსერვატორია..., მაგრამ არც დღეს ვართ ცუდნი. ამაზე მეტყველებს ჩვენი ახალგაზრდა მუსიკოსების მრავალრიცხოვანი და შთამბეჭდავი გამარჯვებები საერთაშორისო სარბიელზე. თავის დროზე არნოლდ ჩიქობავა წერდა, რომ ნიჟიერი ახალგაზრდობა ჩვენში საძებარი არ არის, მაგრამ ნიჟს დამჯდარი შრომის უნარი ზურგს უნდა უმაგრებდეს, ეს კი ხშირად გვაკლიაო. უნდა ითქვას, რომ ვითარება დღეს საგრძნობლად შეიცვალა უკეთესისაკენ, არ ვიცი, მიზეზი სად ვეძიოთ — ცხოვრების ახალ პირობებში, რომლებიც ჩვენს ახალგაზრდებს ნაკლებად უდარდელ განწყობას უქმნიან, თუ ისევ და ისევ ყოვლისშემძლე მუსიკაში, რომლის ერთგულებაც ყოველგვარ განსაცდელს უძლებს?

მაინც, რამია მუსიკის ძალა, რა არის მუსიკა? მე არ ვიცი, რა არის მუსიკა. ან კი ვინ იცის? ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რომ მუსიკა ხანდახან მზის სხივივით გვათბობს; ხან კი პირიქით — ცივია, როგორც მარადიული თოვლით შემოსილი მთის თვალმიუწვდენელი მწვერვალი; ხან საიდუმლოებითაა მოცული, როგორც ღრმა, უფსკერო უფსკრული: ხან მალაღობა, როგორც გამჭვირვალე უკიდევანო ცის თალი; ხან ცრემლების მძივით მოირთვება და თავს ვეცოდებს; ხან კი უკარებაა, როგორც ცის დასაღიერი. იგი ვერ იგუებს სულის მამძრობას, ვერ პატიობს ღალატს...

ჩვენ, ქართველებს, მუსიკა ეგვიპტურია, მუსიკა ჩვენი სიამაყეა. ჩვენს ხალხს, რომ ერთ ენაზე მეტყველი პატარა ერი ესოდენ მრავალენოვანია, როდესაც საქმე მუსიკას ეხება. მართლაც, ყური მთუგდეთ გურულ სიმღერას, სადაც შუა ხმა პირველი შეხედვით ესოდენ გულგრილია ზედა ხმის მიმართ, რომელიც თავისთვის კრიმანჭულს გასწივის, მაშინ, როდესაც ბანი მათგან დამოუკიდებლად აღმართ-დამართ დახტიალობს.

შეადარეთ ყველაფერი ეს კახურ სიმღერას, სადაც თვალწარმტაცი ჩუქურთმებით მორთული, გულში ჩამწვდომი მელოდიური ხმა ფესვმავარ, თითქმის უძრავ ბანზე დაყრდნობილი; მერე ყოველივე ეს კი ნატიფსა და ფაქიზ, სეფდინი ინტონაციით გაელენითი მეგრულ სიმღერას შეადარეთ: მერე წარმართული ენერჯით საესე, ამაყი სვანური ან დარბაისლური რაჭული სიმღერა გაიხსენეთ: და ა. შ. და სხვ. მრ. ერთხელ შარლ დე გოლმა კარგად იხუმრა — როგორ გინდა მართო ქვეყანა, რომელსაც სამასზე მეტი ჯიშის ყველი აქვსო. ეს ზუმრობა, რა თქმა უნდა, ფრანგებს ეხებოდა. მაგრამ დაახლოებით იგივე ქართველებზეც შეიძლება ითქვას. მართლაც, როგორ გინდა მართო ქვეყანა, როდესაც თითოეული ქართველი თავის საკუთარ, განსხვავებულ პანვს მღერის?!

ბარემ ერთ ციტატასაც მოვიყვან და ამით დავასრულებ ჩემს გამოხვლას. გალაკტიონს ნათქვამი აქვს — პოეზია უპირველეს ყოვლისა. ჩვენ, მუსიკოსები, მუსიკაზე უზომოდ შეყვარებულნი, ვაგბედავთ და ვიტყვით — მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!

არქიტექტურული პროექტი, როგორც კულტურათა კონსოლიტის ასპარეზი

ვლადიმერ შარდოსანიძე

მადრიდში ერთი, მაკრამ პრინციპული წინასწარი განმარტება, რომელიც უფრო ნათელს გახდის მომდევნო მსჯელობას.

არქიტექტურა, სტატიის შინაარსიდან გამომდინარე, და უფრო ფართო თვალსაზრისითაც, უნდა გავიგოთ არა როგორც ცალკეული შენობა-ნაგებობების მხატვრულ-ესთეტიკური სახე, კომპოზიციური თუ სტილისტური მახასიათებელი, და მით უფრო ფასადები, დეტალები ან ელემენტები; არამედ, როგორც საზოგადოებისა და პიროვნების ცხოველქმედობისათვის განკუთვნილი სივრცის სტრუქტურა, — მისი ყველა საფეხურის თუ იერარქიული დონის ჩათვლით — დასახელებათა სისტემიდან, ქალაქის გენერალური გეგმიდან ვიდრე საცხოვრისამდე, ცალკეული ბინის ინტერიერამდე.

არქიტექტურის ამგვარი გააზრება უფრო თვალსაჩინოს ხდის მის მნიშვნელობას და უფრო გადაუდებელს — ჩვენში არქიტექტურული პროცესის ადეკვატურ შეფასებას. ამ თვალსაზრისით, გადამწყვეტია არქიტექტურული პროცესის კულტუროლოგიურ სიბრტყეზე გაანალიზება; ყოველი კონკრეტული არქიტექტურული მოვლენის თუ ფაქტის, მოხელის გადაწყვეტილებისა თუ ნორმატიული აქტის, მოსახლეობის სივრცითი ქცევის მიღმა სიღრმისეული კულტუროლოგიური მოტივაციის გამოცნობა.

ყველაფისათვის, განსაკუთრებით კი არ-

ქიტექტორებისათვის, ნათელია: საგანგაშოა ის, რაც ხდება ჩვენს ქალაქებში, უწინარესად — დედაქალაქში. კრიტიკულ ზღვარს მიაღწია სამართლებრივმა ნიჰილიზმმა, ქალაქგეგმარებითი დოკუმენტაციის უგულვებელყოფამ, არქიტექტურის „ენის“ (სემიოტიკის) კანონების დარღვევამ, ჯგუფური თუ პირადი ინტერესების აზვირთებამ, საყოველთაო თვითნებობამ.

ამ დაუსრულებელი ბრალდებების შემდეგ შემოგთავაზებთ, ალბათ, მოულოდნელ დასკვნას — ყოველივე ეს აბსოლუტურად ადეკვატურია ჩვენში დღეს გაბატონებული კულტურის ფუძემდებელი, რომ იტყვიან, იმანენტური პრინციპებისა, და ამდენად, ამ კულტურის ფარგლებში, — სრულიად ნორმალურია.

რა კულტურაზე გვაქვს ლაპარაკი? ცნობილია, რომ კაცობრიობის განვითარების ამჟამინდელ ეტაპზე, ეროვნულ კულტურათა დიდი უმრავლესობა ორი კომპონენტისაგან შედგება. ესაა, ერთის მხრივ, ტრადიციული, სოფლური, ანუ რურალური კულტურა. მეორეს მხრივ კი — თანამედროვე, ქალაქური, ანუ ურბანული კულტურა. მაგალითისთვის, ერთ პოლუსზეა პოლანდური, ინგლისური, გერმანული კულტურები, მეორეზე — ევროპის შემთხვევაში — თუნდაც ჩრდილო კავკასიის ხალხთა კულტურები, ამ ორ პოლუსს შორის კონტინუუმში



ყველა ერი, ყველა ქვეყანა ეძებს და პოულობს თავის ადგილს, რურალურ და ურბანულ კულტურათა კონკრეტული თანაფარდობის შესაბამისად.

სად მოეთავსდით ამ სკალაზე ჩვენ, ქართველები, მას შემდეგ, რაც ჩვენი სახელმწიფოებრიობის ოქროს ხანა კატასტროფით დასრულდა XIII საუკუნეში და დაასრულა ჩვენი ქალაქების აღმავალი და დიდი იმედის მომცემი განვითარება? ამ კითხვაზე პასუხს ვასცემს იმ ოპოზიციურ წყვილთა წყება, რომელიც ახასიათებს კულტურათა ზეშემოსნებულ პოლარულ მდგომარეობებს.

აი, ეს კულტუროლოგიური წყვილები:

რურალური

- აჭნებულის კონსერვაცია;
- თემის დიქტატი;
- არაფორმალური ურთიერთობები;
- უშუალო კონტაქტები,
- აზროვნება და ა. შ.
- „საქმის“ ერთგულება;
- საშუალებათა პრიორიტეტი;
- გვარიშვილობის თაყვანისცემა;
- სიტუაციური ქცევა;

ურბანული

- ახლისა და ახლებურის ძიება;
- პიროვნების პრიმატი;
- ფორმალიზებული კავშირები;
- კავშირები;
- გაშუალებული კონტაქტები,
- აზროვნება და ა. შ.
- პირადი ერთგულება;
- მიზანთა პრიორიტეტი;
- პირადი თვისებების დაფასება;
- როლებრივი ქცევა.

ამ წყვილის გაგრძელებაც შეიძლება, მაგრამ მხოლოდ ერთ ოპოზიციურ წყვილს დავუმატებთ, თანაც ძირითადად, ესაა:

— დაუწერელი ნორმები, — „დაწერილი“ კანონი, წესი, ტრადიცია, ადათი, ნორმა, სტანდარტი.

ცხადია, ზემოხსენებული იმპერატივები, აყალიბებს კონკრეტული საზოგადოებისათვის ტიპური ადამიანის, ე. წ. „საბაზისო პიროვნების“ სრულიად კონკრეტულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ტიპაჟს, ფასეულობათა სისტემას, ქცევის მოდელს და ა. შ. ჩვენთვის, ამჯერად, განსაკუთრებულ ინტერესს სწორედ ქცევის მოდელის ერთ-ერთი სახეობა — სივრცითი ქცევის მოდელი წარმოადგენს.

მოვიტან რამდენიმე მაგალითს, რომელზეც ჩართული დაკვირების მონაწილენი ჩვენს ქალაქში ყველანი ვართ: ურთიერთობა ქვეითსა და მძღოლს შორის და

თვით მძღოლთა შორის; მანქანების გარეშე რემის, პარკირების თბილისურ პრაქტიკა; საზოგადოებრივ ტრანსპორტში შეღწევის მეთოდები; მეტროს ესკალატორზე დგომის წესი; რივის, როგორც დეფინიციური საქონლის თუ მომსახურების განაწილების ყველაზე დემოკრატიული წესის, მიუღებლობა და სხვა მრავალი.

უფრო სერიოზულ, არქიტექტურისა თუ, ფართო გაგებით, გარემოს მაფორმირებელ მაგალითებსაც დავუმატებ. ბოლო დროს თბილისში იმძლეა საკუთარ სათავსებში ქუჩის მხრიდან ჩასასვლელების მოწყობის გამო ტროტუარების გაუქმების გაუგონარმა ტენდენციამ. მეტიც, ზოგიერთი მეპატრონე ქუჩების საველ ნაწილზეც ავრ-

ცელებს თავის „სუვერენიტეტს“. კერძო სავაჭრო ობიექტების ინტერესებიდან გამომდინარე, ზოგიერთი ქუჩის ტროტუარი

კიბედაა ქვეული; მაგალითად, კოსტავას ქუჩა ტენიკური ბიბლიოთეკის მოპირდაპირე მხარეს, ნიკო ნიკოლაძის ქუჩა, ელენე ახვლედიანის ქუჩა და ა. შ.

განსაკუთრებით მეტყველი მაგალითია ჩვენი დამოკიდებულება ქალაქის გარემოს თითქოს და ყველაზე ფაქიზი ნაწილებისადმი — სასაფლაოებისადმი, რაც სივრცით ქცევის ჩვენში გაგრცელებული მოდელის აპოგეას წარმოადგენს.

დააკვირდით, როგორი გააფთრებით უტევს ბაგების მოსახლეობა ეაკის სასაფლაოს ტერიტორიას — მიუხედავად ქა-

ლაქვევამარებითი სანიტარული, ან სულაც, ეთიკური ნორმებისა. არც ჭირისუფლები დაურჩნენ ქალაქს ვალში — საბურთალოს ახალა სასაფლაოში გადმოლახა ქედის წყალგამყოფი და მოიწვეს საცხოვრებელი ზონისაკენ. ყოვლისშემძლე ჭირისუფალთა ექსპანსიის შედეგად თბილისის სასაფლაოებზე ცენტრალური ხეივანები პრაქტიკულად გაუქმებულია.

კარგად გვესმის, რომ ეს არ არის გელათის კარიბჭეში დიდი მეფის საფლავის ქვის გასაცვეთად ფილოსოფიური მოპატივნების მსგავსი რამ; ეს უფრო საზოგადოების სენის მანიშნებელია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მიცვალებულთა ტრადიციულ პატივისცემასთან.

და სულაც ვერ ვჩვენებთ ცივილიზებული ნორმებში, ქალაქის ცენტრში, მიცვალებულების რუსთაველისა თუ ჭავჭავაძის პროსპექტებზე დაკრძალვა — ჩვენი კულტურის ცოცხალ მოღვაწეთა ინიციატივით ან დუმილით, ხშირად დუმილიც ხომ დანაშაულის ფორმაა...

ეს, რაც შეეხება სულ რამდენიმე საქვეყნოდ ცნობილ მაგალითს თუ ილუსტრაციას. თავისი განწყობით ანალიტიკური, მაგრამ გაცილებით უფრო მსხვილმასშტაბიანი ქმედებები ხორციელდება ქალაქის საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი ტერიტორიების მიმართ — იქნება ეს თბილისის ზღვის მიმდებარე მიწები, რიყის უბანი, მტკვრის სანაპიროები, თუ თბილისის ცენტრის სხვა გამორჩეული ნაწილები. საზოგადოებამ უნდა გააცნობიეროს, რომ ქალაქთმშენებლობა დროში გამაულებელი საქმიანობაა, ამიტომაც ეს ქმედებები მოგვიანებით იჩენს თავს: ამსოპაში კი, როგორც ამბობენ, ან ვირი მოკვდება, ან ვირის პატრონი.

შეიძლება ითქვას, რომ დღეს მოსახლეობასა და ხელისუფალთ ერთმანეთში დადებული აქვთ ერთგვარი დაუწერელი ხელშეკრულება, კონვენცია — მოსახლეობა ხელისუფლების წყურუბითა თუ გარკვეული საზღაურის ფასად სწადის იმას, რაც მას სურს — მიშენება, დაშენება, ხეების მოჭრა, საზოგადოებრივი ტერიტორიების მითვისება; ხელისუფლებამ კი სანაცვლოდ გაინაღდა უპასუხისმგებლობის რეჟიმი

და ქალაქის მიწების მსხვილმასშტაბიან დაპატრონება პრაქტიკულად დაასრულა.

ვინაა გამკითხავი — კანონმდებელი? მას ეს პრობლემატიკა მნიშვნელოვნად არ მიაჩნია. პროკურატურა? დასახელებით, რამდენი საქმეა აღძრული უკანონო, ან პროექტის დარღვევით მშენებლობის ფაქტზე. მასმედია? ვინ გაარჩევს ტყუილ-მართალს ახელილ ინფორმაციულ ნაკადში მართლაც სერიოზულ თემებს? ჩაატარონ სემინარები, „მშრალი მკვიდეები“, წერონ ღია წერილები, სტატიები, თუნდაც ისეთი, ეს სტატია რომ არის — „კარგი საქმეა — გამოუშვან ორთქლი“.

ასე და ამგვარად, კომუნისტური არტახების ახსნის შემდეგ თბილისის ტერიტორიის მიმართ დაიწყო ნაადვილი მარადირობა, რომელსაც ლიბერალური, საბაზრო ეკონომიკის სწორედ რომ აღვირახსნილმა ინტერპრეტაციამ შეუწყო ხელი. კორიუპციული, შედეგად ხსტი ფუნქციური ქალაქგეგმარება შეიცვალა „საბაზრო“, ფსევდოეკონომიკური ურთიერთობებით არქიტექტურულ პროცესში. გვაფიქვდება, რომ ეკონომიკა საზოგადოებრივი ცხოვრების, შესაძლებელია, ყველაზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ მხოლოდ ერთ-ერთ კომპონენტთაგანია; ამიტომ შეიძლება ლაპარაკი საბაზრო ეკონომიკაზე, მაგრამ არამც და არამც საბაზრო საზოგადოებაზე.

დღეს, თბილისისა და ქვეყნის მასშტაბით, მდებარეულად თუ ქვეცნობიერად, ქალაქგეგმარებითი პრობლემატიკა განსხვავებული; იგი არავის აინტერესებს. ჩვენი მსჯელობის კონტექსტში ეს ამსოლულურად გასაგებია და, ვაგლახ, ისევე ადვილად ურთია კულტუროლოგიური ვითარებისა — ქალაქგეგმარება ხომ გამორჩეული აზროვნების ფორმაა — როგორც რეალიზაციის დროის, ისე სივრცის ფუნქციური გაწყობის თვალსაზრისით. ეს, ბუნებრივია, შედეგობაა სოფლური, სივრცითს ეკოცენტრისებზე აგებული აზროვნებისათვის.

ამ მხრივ სავანგამოა ჩვენი კანონმდებლების პოზიცია. აი, საითკენ უბრძვებს კანონმდებელი ისედაც თავგასულ მოსახლეობას: „მანქანის დასაყენებელი ადგილები ითვლება იზოლირებულად (და პოტენცი-



ურად, შეიძლება ჩაითვალოს ინდივიდუალურ საკუთრებად (ვ. ვ.), თუკი მათი საზღვრები გამოყოფილია ხანგრძლივი დროის მანძილზე გამოყენების შედეგად“ (საქართველოს სამოქალაქო კოდექსი, მუხლი 208, პუნქტი 4.). კომენტარი ზედმეტია...

ქალაქგეგმარება, ურბანიტიკა იმსახურებს იმას, რომ მისი როლი და სამომავლო მნიშვნელობა აიხსნას თუნდაც ერთი, კონკრეტული მაგალითით. თბილისის ცენტრში ავტომანქანების მოპარობა სულ მალე აუტანელი გახდება. ეს ცუდია, მაგრამ ორგანულია ისტორიული ქალაქების ცენტრებისათვის. არანორმალურია სხვა რამ — ის, რომ ჩვენ დღეს არამც თუ არ ვზრუნავთ ზვალინდელ სატრანსპორტო პრობლემაზე, არამედ ვაკეთებთ ყველაფერს, რომ მისი ქალაქგეგმარებით გადაწყვეტა შეუძლებელი გახდეს მომავალშიც, თბილისის ცენტრის სატრანსპორტო პრობლემის ერთ-ერთი შესაძლო ვარიანტი იქნებოდა ე. წ. „Park and Ride“ პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ქალაქის ცენტრის პერიმეტრზე განლაგებული ავტოსადგომები, სადაც მოხვლელი დატოვებს მანქანას, შემდეგ კი ქვეითად განაგრძობს გზას. თბილისის პირობებში ამგვარი, მათ შორის მრავალსართულიანი, პარკინგების განლაგება რიგი ქალაქმშენებლობითი პირობის გამო მეტად მოხერხებული იქნებოდა მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს რელიეფის უბებში. გვიანია — ყველა ეს უბე ამოქოლილია; ბოლო მაგალითი — სულ ახალი ბაზრობა „ლურჯი მონასტრის“ ძირში.

ყოველივე ზემოთსწვრიულს მსოფლიო კულტუროლოგიურ კატეგორიებში თუ მოექცეზება ახსნა. ჩვენთვის ქალაქური კულტურა ბოლო საუკუნეების განმავლობაში იყო და დღესაც თავისებურ „შვ ყუთად“ რჩება, ჩვენ კი — მის კმაყოფაზე მყოფი მომხმარებლები. შემთხვევითი როდია, რომ იაკობ გოგებაშვილმა თავისი ვანო სოფლიდან ქალაქად სულ ერთი დღით მოავლინა და უკვე საღამოს ქალაქის ამბავს სოფლის ბიჭებისათვის ათხრობინებდა. სხვათა შორის, იაკობის ამ მოთხრობას ილუსტრაციაც ახლავს თან. მეტად ნიშანდობლივია, რომ ამ სურათზე შუა რუსეთის

ქალაქის ზედია ასახული; ეს იმ დროს, როდესაც უკვე არსებობდა თბილისის ცენტრის ნიერი ჩანახატები და ფოტოებიც.

ამგვარი კულტუროლოგიური ინერცია დღემდე გამოყოლილი — ვანა შემთხვევითია, რომ ქალაქის გარეშო, არქიტექტურა ჩვენში პოპულისტური არსენალის იარაღადა ქცეული — თვით პალატიკური თუ ეკონომიკური წყობის გადაურჩეულად. ლოჯიების მიშენების უპრეცედენტო დაშვება; საბინაო ფონდის გაუპარებელი პრივატიზება, უფრო ზუსტად — მასზე პასუხისმგებლობის თავიდან მოცილება; საქალაქო მიწების ახლო მომავალში მოსალოდნელი, აგრეთვე მოუშაადებელი განსახელმწიფოებრიობა — აი, ის უტაპები, რომელსაც მივყავართ ქალაქური გარემოს შეუქცევად დეგრადაციამდე.

არსებითად, თბილისში არქიტექტურა რთული პროფესიული საქმიანობის სფეროდან დრეიფს განიცდის „ხალხური ქუროთ-მოძღვრების“ მდგომარეობისაკენ. ქალაქის გარემოსადმი, არქიტექტურისადმი დამოკიდებულებაში გაბატონებულია ისეთი იმპერატივები, როგორცაა „აქვე“, „მყისვე“ და დღევანდელი ქართული მენტალიტეტის ამსახველი საკარმენტალური „მე“ (გაიხსენეთ თუნდაც ილიას წუხილი ქართულ საზოგადოებაში „მე“ და „ჩვენ“ კატეგორიების გაუწონასწორებლობის გამო). შეჯავაშოთ ნათქვამი. თბილისის პირობებში სოფლურ და ქალაქურ კულტურათა უთანასწორო ბრძოლაში ანტიურბანულმა მარგინალურმა კულტურამ შვა არქიტექტურა-მულტანტი, რომელმაც არა ქალაქური კულტურის მაღლით მოსარგებლე და ამ კულტურის განმავითარებელი პიროვნება, არამედ უბრალოდ ქალაქში მობინადრე მუტანტადამიანი წარმოშვა. ამაში ყველაზე საგანგაშო ისაა, რომ ქალაქი — საზოგადოების მოდელია და თუ თვით საზოგადოება არ ირწმუნებს, არ გაიზიარებს და არ გავრცელებს ქალაქური კულტურის ფუძემდებელ პრინციპებსა და შეუცვლელ მადლს, ასეთ საზოგადოებას წარმატებული მომავალი არ მოელის არც ქვეყნის შიგნით, არც მის გარეთ.

ტრადიციისა და თანამედროვეობის კომპრომისს სხსობისთვის არქიტექტურაში

(ნაკაბინის სახლის და „კახსულა კ“-ს მაგალითზე)

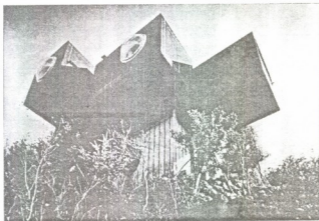
ზაია დავითაია

იაპონია უძველესი და უმდიდრესი კულტურის და ტრადიციების ქვეყანაა.

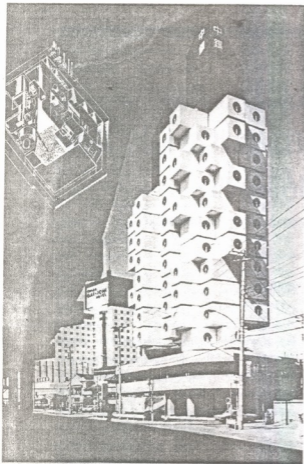
დღეს შეუძლებელია საუბარი იაპონურ არქიტექტურაზე, ხელოვნებაზე, ტრადიციებზე, ფილოსოფიაზე, თუ არ შევიცნობთ ბუდისტურ კულტურას. მიუხედავად მრავალი განსტოებებისა და გავლენისა, სადაც ძნელია დადგინოთ თუ რა არის შემოტანილი და რა არის ადგილობრივი, ბუდიზმმა მაინც შექმნა ძლიერი სული და იაპონური კულტურის თანმიმდევრული ფილოსოფიური საფუძვლები.

ბუდიზმის დოქტრინა ყოველი ადამიანის გადარჩენის შესაძლებლობის შესახებ, ვინც არ უნდა იყოს ის, ქადაგებდა ადამიანთა შორის თანასწორობის იდეას, რაც

ხელს უწყობდა მის გავრცელებას მასებს შორის. ბუდიზმის ეს თეორია კარგად გამოვლინდა საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურაში, კერძოდ, როგორც დაბალი ფენის წარმომადგენელთა, ასევე დიდებულთა საცხოვრებელი სახლები, არქიტექტურული იერსახით არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. ადრეულ პერიოდში საცხოვრებელი სახლები ძირითადად ერთსართულიანია, გადახურულია ისლით ან ფიცრით, იატაკებიც ხისაა, ფასადები კი შეუღებავი. მხოლოდ ნარას პერიოდში (710-794 წწ) დადგინდა დიდებულთა საცხოვრებელი სახლების მრწყინვალეობის დამადასტურებელი ნიშან-თვისებები, კერძოდ, აუცილებლობას წარმოადგენდა ფა-



„კახსულა კ“-ს
არქიტექტურა



ნაკეინის საბლი ტოკიოში

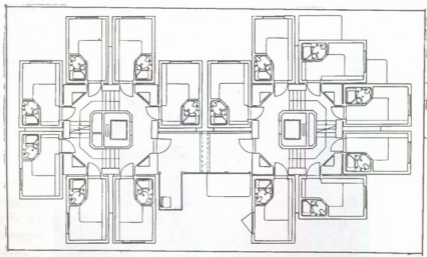
სადების შეღებვა წითელ ფერში - საბლი-
 ვების კრამიტით გადახურვა და სხვ.
 ბუღიში VI საუკუნის წამყვანი ნაგებობა
 ლიგია იაპონიაში. სწორედ ამ პერიოდში
 დან იაპონურ არქიტექტურასე და ხელო-
 ვნებაზე უდიდეს ვაგლენას ახდენს ჩინუ-
 რი, ხოლო მოგვიანებით, XIX ს. II ნა-
 ხევრიდან, ევროპული კულტურები.

მართალია, დიდი იყო ამ კულტურების
 ვაგლენა, მაგრამ იაპონიამ მაინც შეძლო
 შეენახა თავისი თვითმყოფადობა და შეექ-
 მნა საკუთარი კომპოზიციური ხერხები.

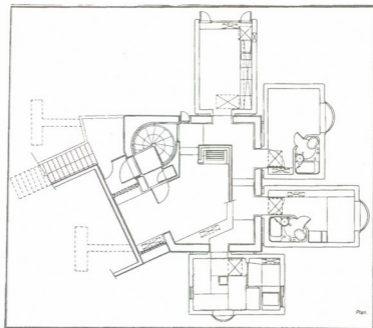
იაპონური არქიტექტურის მკვლევარი აღ-
 მავლობა 50-იან წლებში კველასათვის
 მოულოდნელი აღმოჩნდა, რადგან ამ დრო-
 მდე იაპონელ არქიტექტორთა ნამუშევრ-
 ები ნაკლებად იყო ცნობილი დანარჩენი
 სამყაროსათვის. იაპონური არქიტექტურის
 გაცნობას მსოფლიოსთვის დიდად შეუწე-
 ყო ხელი მათმა თეორიულმა ნაშრომებმა.
 ეს პროცესი დაიწარა იმ ვარემოებამ,
 რომ ბევრმა იაპონელმა არქიტექტორმა
 გაიარა სტაჟირების კურსი დასავლეთელი
 არქიტექტორების სახელოსნოებში, მათ
 არა მხოლოდ შეიტვისეს დასავლეთის
 უახლესი არქიტექტურული მიღწევები,
 არამედ გახდნენ ახალი მიმდინარეობის
 „მეტაბოლიზმის“ შემქმნელები.

„მეტაბოლიზმი“ თავისი შინაარსით
 ნიშნავს უწყვეტობას, განახლებას, შეცვ-
 ლას. აქედან გამომდინარე, არქიტექტურა-
 ში მეტაბოლიზმის თეორია გულისხმობს

ნაკეინის საბლის სართულის გეგმა



„კაფსულა“
სართულის
გეგმა



სისტემაში ცალკეული ნაწილების შეცვლის შესაძლებლობას.

მეტაბოლისტები მიიჩნევენ ქალაქს, შენობას, როგორც განვითარებად ორგანიზმს, რომლის ცალკეული ნაწილები იცვლება და ძველდება სხვადასხვა სისწრაფით. ამიტომ ჩათვალეს საჭიროდ მგავსტრუქტურების დაპროექტება ცვალებადი ელემენტებით, კაფსულური სისტემებით.

კაფსულა წარმოადგენს საცხოვრებელ ან სამრეწველო ერთეულს, მთლიანად დამზადებულს ინდუსტრიული წესით. კაფსულები მაგრდება (ეწყობა) ძირითად მზიდ სტრუქტურებზე და საჭიროების შემთხვევაში შესაძლებელია მათი იოლად შეცვლა. მათ შეუძლიათ მკვეთრი რეაგირება ადამიანთა ცხოვრების დინამიკაზე, სწორედ ესაა „მეტაბოლიზმის“ პრინციპი, მისი ესთეტიკა.

„მეტაბოლიზმის“ მოძრაობის ერთ-ერთი ფუძემდებელია იაპონელი არქიტექტორი კიშო კუროკავა.

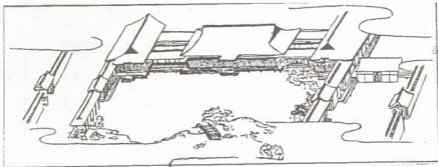
კიშო კუროკავის „საწყისი ეტაპის“ არქიტექტურა გახლავთ „კაფსულური“ არქიტექტურა, სადაც მან კარგად განავითარა მეტაბოლისტური თეორია.

კუროკავის აზრით „კაფსულური“ არქიტექტურა ეს არის მასიური წარმოების ახალი დონე, რადგანაც ეს არის ნაბიჯი სტანდარტიზაციის მიღებული მეთოდებიდან, საცხოვრებელი სივრცითი კაფსულების შექმნისაკენ.

ტრადიციების უფრო თანმიმდევრულად გამოყენებისათვის კ. კუროკავა ირჩევს „მოღერნიზებული“ ექსტერიერის და ეროვნული ინტერიერის შეხამების გზას. ამ პრინციპით აგებს ის ორ საცხოვრებელ სახლს „კაფსულა კ“ ანუ „მაუს კ“ კარტიდნავაში 1973 წელს (იხ. სურ. 1) და ნაკაგინის სახლს ტოკიოში 1972 წელს, (იხ. სურ. 2) ჩვენ სტატიაში შევეცდებით აეხსნათ თუ რა აკავშირებს მათ ტრადიციული იაპონური საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურასთან.

გავეცნოთ კუროკავის „კაფსულა კ“-ს და ნაკაგინის სახლის არქიტექტურას.

„კაფსულა კ“ წარმოადგენს თვით კუროკავის საკუთარ საზაფხულო ინდივიდუალურ სააგარაკო სახლს ერთი ოჯახისათვის. ეს რკინა-ბეტონის ერთსართულიანი მინიატურული კოშკია, რომელზეც დამონტაჟებულია სწორკუთხა ფორმის,



საცხოვრებელი კომპლექსი „სინდენ ღზუელი“

გეგმაში ასიმეტრიულად განლაგებული ოთხი კაფსულა (ოთახი). შენობაში შესვლა ხორციელდება სწორედ ამ რ/ზ კომპიდან, სადაც მისაღები ოთახი და კომუნიკაციებია. კაფსულა-ოთახებში მოხვედრა ხდება მისაღები ოთახიდან, რომელიც იმავდროულად გამანაწილებლის როლსაც თამაშობს.

რაც შეეხება ნაკაგინის სახლს, ის მრავალსართულიანი, მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლია. განლაგებულია ტოკიოს სავაჭრო და კულტურულ ცენტრში, ცენტრალური მაგისტრალის გასწვრივ. შენობა გათვალისწინებული იყო აღამიანთა გარკვეული კატეგორიისათვის: მარტოხელების, სტუდენტების, მოკლე ვადით ჩამოსულთათვის, მაგრამ მშენებლობის დამთავრებიდან ერთი თვის შემდეგ ეს ბინები შეისყიდეს ბიზნესმენებმა, ექიმებმა და სხვ. (სურ. 3).

შენობა შედგება ორი ნაწილისაგან. ერთი ნაწილი ეს 11 და 13 სართულიანი კომპლექსია. ისინი უცვლელია, მუდმივი, მეორე ნაწილი კი — 140 კაფსულა (ოთახი), რომლებიც შეიძლება პერიოდულად შეიცვალოს. კაფსულები დამზადდა ქ. ოსაკას ქარხანაში სან-კვანძებთან, კონდიციონერებთან, ტელევიზორებთან ერთად და ადგილზე დამონტაჟდა 5-8 დღეში. მთელი სამუშაო დასრულდა ერთ თვეში. შენობის ქვედა რ/ზ მოცულობის ორი სართული უკავია კაფეს და ბიუროებს, ზედა სართულები კი საცხოვრებელი კაბინებია.

მიუხედავად ამ ორი შენობის თანამედროვე ხასიათში გადაწყვეტისა, მათ შინც

ტრადიციული იაპონური საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურასთან ღრმა ფესვები აკავშირებთ. ეს ტრადიცია „კაფსულა კ“-ში უფრო აშკარადაა გამოვლენილი, ვიდრე ნაკაგინის სახლში, რომელიც რაღაც სასწაულით რჩება სუფთა იაპონური, მიუხედავად მისი თანამედროვე მეტაბოლისტური არსისა. „ნაკაგინის სახლი არ არის არქიტექტურული ნიმუში — ამ სიტყვის სრული გაგებით. ეს არის გამოხატვა 140 პიროვნების, რომელიც მის 140 ერთეულში ცხოვრობს“ — აღნიშნავს კუროკავა.

თუ გავიხსენებთ იაპონურ ტრადიციულ არქიტექტურას, შევამჩნევთ მსგავსებას იმ ნიშან-თვისებებთან, რაც კუროკავას გამოყენებული აქვს „კაფსულა კ“-ში, „კაფსულა კ“ კუროკავამ გადაწყვიტა, როგორც ერთსართულიანი, სწორკუთხა ფორმის ნაკებობა, მაგრამ ასიმეტრიულად განლაგებული ოთახებით (იხ. სურ. 4). ასეთი ტიპის ნაკებობების ანალოგიას აღრეული პერიოდის დაბალი ფენის და დიდებულთა საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში ვხვდებით.

ნაკაგინის სახლში და „კაფსულა კ“-ში შესაბამისად 140 კაფსულის და 4 კაფსულის დამონტაჟება მუდმივი მიცულობის გარშემო შეიძლება ნაწილობრივად ექვემდებარებოდეს იაპონურ ტრადიციულ მიდგომას, რომლის თანახმად მაგალითად VII-VIII სს. დიდებულთა საცხოვრებელი სახლები ამ პრინციპით იკგებოდა. მთავარი ნაკებობა „სინდენი“ განლაგებული იყო როგორც წესი ცენტრში, დანარჩენი დამხმარე შენობები კი ჯგუფდებოდნენ მის

გარშემო. ასეთი ტიპის ნაგებობებს ერქვა „სინდენ ღზუკური“ და ის იაპონიისთვის XII ს. ბოლომდეა დამახასიათებელი (იხ. სურ. 5).

ასევე შეიძლება ვთქვათ „კაფსულა კ“-ში ოთხი კაფსულის განლაგება მისაღები ოთახის გარშემო, რომელიც თავისთავად გამანაწილებელი სივრცის როლს თამაშობს, შემთხვევითი არ არის. ტრადიცია და თანამედროვეობა აქაც ურთიერთკავშირშია. ამის დამადასტურებლად გაიხსენოთ ისევ ტრადიცია. XII ს. საცხოვრებელ სახლებში ცენტრალურ ნაგებობაში განლაგებული გახლდათ ოთახი მიღებებისათვის, რომელსაც ემიჯნებოდა საძინებელი და სხვა სათავსები. შენობები ძირითადად ოთხი ოთახისგან შედგებოდა ასეთი სახლები ედოს პერიოდშიც გვხვდება (XVII-XVIII ს.).

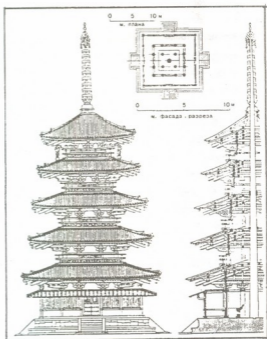
ნაკაგინის სახლის ვერტიკალური კომპოზიცია კარგად იწერება ქალაქის გარემოცვაში. ვერტიკალის დომინირებული მნიშვნელობა ეს იყო უმთავრესი თვისება კოსმოგონური სიმბოლიკისა, რომელთანაც დაკავშირებული იყო ქალაქის სტრუქტურა. ვერტიკალი საშუაროს ცენტრში აღიქმებოდა დომინირებული რიტუალური ნაგებობებით, პირამიდით, ზიკურათით, ტაძრით, პავლით. ნაკაგინის სახლში სწორედ VII ს. პავლების ანალოგიას ვხვდებით. მაგალითად, როგორებიცაა მონასტერ ზორუძის ანსამბლის პავილი (იხ. სურ. 6), იაკუსიძის პავილი, IX ს. ჯაივოძის პავილი (სურ. 7). მათი ვერტიკალური კომპოზიციის აგების სტრუქტურა და პრინციპი ისეთივეა, როგორც ნაკაგინის სახლის. ვერტიკალური მუდმივი 11 და 13 სართულიანი კომუნიკაციების ბლოკები მუქი ფერის მოცულობით ამოღის მთლიანი კომპოზიციიდან, ქვედა ორი სართულის პორიზონტალური სიბრტყეები თითქოს არღვევენ ამ ვერტიკალიზაციას, მაგრამ ამით უფრო უახლოვდებიან ტრადიციულ პავილს, რომელშიც ცენტრალური 30-35 მ. სიმაღლის სვეტი ისევე ამოდიოდა მთლიანი მოცულობი-

დან, მხოლოდ აქ ის შპილის როლს ასრულებდა. შესასვლელი პავილიანი განლაგებული იყო მყარი, ქვის პირველი სართულიდან.

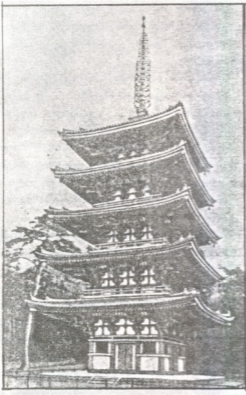
ცნობილი იაპონელი არქიტექტორი მინორუ იამასაკი აღნიშნავდა: „თუ თქვენ ცდილობთ აქცენტი ვერტიკალს მისცეთ, მაშინ თითქოს მოგეჩვენებათ, რომ ნებისმიერი პორიზონტალური ხაზი მისთვის ხელისშემშლელია, ვერტიკალური ხაზები იძლევა შთაბეჭდილებას ზეაწეულისა, ვიწრო ფანჯრები კი ქმნიან სიმშვიდის განწყობილებას“.³

ნაკაგინის სახლში და „კაფსულა კ“-ში ვერტიკალური და პორიზონტალური ხაზების ან სიბრტყეების მონაცვლეობა მიუთითებს შუამდგომლობაზე, სიმეტრიაზე, ამიტომ ნაკაგინის სახლში პორიზონტალური სიბრტყე ხელს არ უშლის მთელ სივრცით კომპოზიციას გახადოს ზეაწეული.

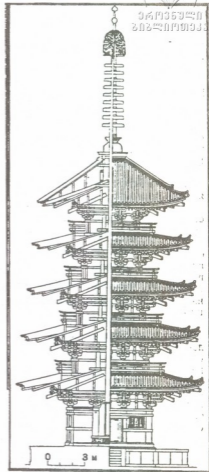
იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ის თითქოს შაქრის თეთრი ნატეხისაგან ან სარეცხი მანქანების (რადგან ყველა თეთრკუნთს შუაში მრგვალი ფანჯარა აქვს) ერთმანეთზე დაწყობით იგება. რა თქმა უნდა ეს მეტაფორა არ ატარებს საცხოვრე-



ნარ. მონასტერ ზორუძის პავილი



ციოტა დაავობის
პაგოდა



ბლის ნიშან-თვისებებს. თვით კუროკავა ცოტა იუმორით აღვიღად და საინტერესოდ ხსნის ამას: „ეს არ არის სარეცხი მანქანები, ეს არის ვალიები ჩიტებისთვის. იაპონიაში ჩვენ ვაშენებთ ჩიტებისათვის პატარა სახლებს — ბეტონის ყუთების სახით, ლიობებით და ვეკიდებთ ხეებზე. მე ავაშენე ეს ბუდეები მოგზაური ბიზნესმენებისათვის, რომლებიც ჩამოდიან ტოკიოში, მარტოხელებისათვის, რომლებიც ზშირად მოდიან აქ თავიანთ ჩიტებთან ერთად“.⁴

ძალიან მშვერმეტყველი პასუხია, შესაძლებელია ექსპერიმენტი, მაგრამ ზუსტად უსვამს ხაზს ჩვენი ვიზუალური აღქმის აზრობრივ კოდებს.

„კაფსულა კ“-ს შეკრული, ყრუ ფასადი დარღვეული ფანჯრის მრგვალი ღიობებით ნათელი გამოხატულებაა კუროკავას ამგვარი დამოკიდებულებისა. აქ

ამკარაა სიმბოლოზი ისტორიასა და ტექნიკას შორის.

ნაკავინის სახლში კი კაფსულების ასეთი განლაგება შენობაზე ერთ მთლიან, შეკრულ მოცულობად წარმოგვიდგენს. ამიტომ ამ ნიშან-თვისებებით ის ახლოსაა XIII ს. საცხოვრებელ ნაგებობათა სივრცით კომპოზიციასთან, რომელთანაც პოულობს საერთოს და ამით უკავშირდება იაპონურ ტრადიციებს. ამ პერიოდის საცხოვრებელი სახლები ხასიათდებოდნენ ასევე ვერტიკალურობით, ზეაწეულობით და თითქოს როგორც კაფსულები აკინძული სტრუქტურით. (თეთრი წეროს სასახლე ხიმედზიში. (სურ. 8).

„ბუკე“-ს ტიპის საცხოვრებელი სახლები (სურ. 9) პასუხობდნენ XIII ს. მიმდინარე ომების მკაცრ გემოვნებას. ამ სახლებს ახასიათებდათ ჩაკეტილი, ყრუ კედლები, ვალავნები, დახურული სივრცე-

ები. გენ-გეგმები უფრო კომპაქტურია და ნაგებობები ასიმეტრიულადაა განლაგებული.

როგორც ცნობილია, ტრადიციულ იაპონურ არქიტექტურაში არსებობდა სტანდარტიზაციის მკაცრი სისტემა, გამოხატული კონსტრუქციულ დეტალთა გარკვეულ ტიპოზომებში, რაც საშუალებას იძლეოდა სახლის მშენებლობა გადაქცეულიყო მისი აწყობის პროცესად. უკვე ეს განაპირობებდა დეტალთა მაღალ ხარისხს.

თანამედროვე იაპონურ სუროთმოდერებაში თავისი უახლესი სამშენებლო მასალებით შეიძლება აღინიშნოს ასეთივე დამოკიდებულება დეტალებისადმი. აქედან ნათლად ჩანს კუროკავას მიდგომა, რომელშიც წინასწარ განსაზღვრული კაფსულების ზომებით ქარხანაში დაამზადა და ადგილზე დაამონტაჟა. ამით მან ხაზი კიდევ ერთხელ გაუსვა იაპონურ ტრადიციას. ამის გარდა ნაკაგინის სახლის თეთრ ფერში გადაწყვეტაც ერთგვარი ნიშანია იაპონური ტრადიციისა, რომელშიც მიღებული იყო ნაგებობათა შეღებვა თეთრ ფერში. კედლებს დაყვებოდა ხის ბაღე, წარმოქმნილი ვერტიკალური და პორიზონტალური ხაზების მონაცვლეობით. ყველაფერი ეს ხაზს უსვამდა სიმეტრიას. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ჩვენს მიერ განხილული თეთრი წეროს ციხესიმაგრე, სეიანში იმპე-

რატორის რეზიდენცია (სურ. 10), კოტოში კაცურას სასახლე.

იაპონური არქიტექტურის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია არქიტექტურის და ბუნების ურთიერთკავშირი. საცხოვრებელს უძველესი დროიდან მიმზიდველობას ანიჭებდა სწორედ ეს პრინციპი არქიტექტურის და ბუნების ერთიანობისა. კომპოზიციის საერთო ჩანაფიქრი იყო სახლ-ბაღი.

XIII-XIV ს.ს. საცხოვრებელი სახლები შენდებოდა ბაღების შუაგულში, ამიტომ შენობა პარმონიულად ერწყმოდა ბუნებას. არქიტექტურთა მთავარი ამოცანა გახლდათ მიეღწიათ სახლის ისეთი განლაგებისათვის, რომ მისი ტერასიდან, ფანჯრებიდან გახსნილიყო საუკეთესო ხედები. არქიტექტურული ნაგებობების მკაცრი პორიზონტალები და ვერტიკალები ბაღის ასიმეტრიულ გეგმარებაში საუკეთესოდ იწერებოდა. შენობის განლაგება ხდებოდა ქვების, ბუჩქების, ხეების გჯგუფებში.

კ. კუროკავამ კარგად გამოიყენა ეს მიდგომა მის ნაგებობებში. „კაფსულა კ“ კლდოვან, შემადლებულ ბორცვზეა აგებული. მისი ფანჯრებიდან იხსნება არაჩვეულებრივი ხედები ბაღში. შენობა ბუჩქების, ხეების, ქვების გარემოცვაშია და აშკარად ტრადიციული სახლ-ბაღის პრინციპს იმეორებს, შერწყმულია ბუნებასთან და მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.



ხეივანი — თეთრი წეროს ციხესიმაგრე. 1600 წ.



ბუკეს ტაძის საცხოვრებელი სახლი.



ზეიანი. იმპერატორის რეზიდენცია.

რაც შეეხება ინტერიერებს, ისინი თანამედროვე ტექნიკით არიან აღჭურვილნი, მაგრამ შეიძლება გამოვყოთ ზოგიერთი ნიშან-თვისება, რითაც ახლოს არიან ტრადიციული იაპონური საცხოვრებელი სახლის ინტერიერთან.

„კავსულა კ“-ს ინტერიერები განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. ოთახები მოპირკეთებულია ხის მასალით, რაც ქმნის მყუდრო ატმოსფეროს. საინტერესოა ტრადიციული ჩაის პაეილიონის ინტერპრეტაცია, გამოვლენილი ჩაის ოთახში, სადაც ტრადიციული „იტატამია“ იტატაზე დაგებული. კედლებში ჩაშენებულია ნიშა „სიონი“, მხოლოდ მრგვალი ფანჯარა არღვევს ტრადიციულ ოთხკუთხა ფანჯარების რიგს მათზე გადაჭიმული თეთრი ქაღალდით.

რების რიგს მათზე გადაჭიმული თეთრი ქაღალდით. გვაოცებს სისადავე და სიმარტობა (სურ. 12). სრულიად განსხვავებულია სამშარველო, რომელიც უახლესი ტექნიკითაა აღჭურვილი.

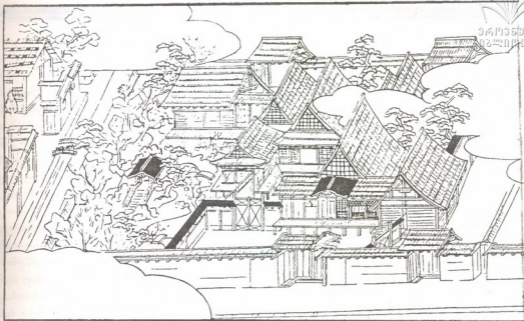
ნაკაგინის სახლის ინტერიერშიც ვხვდებით ტრადიციულ ცემენტს, მიუხედავად იმისა, რომ აქაც ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებია წარმოდგენილი. დაწყებული მაგილით მეცადინეობისთვის — „სიონი“, ნიშით „სიონი“ დამთავრებული ტელევიზორით, კონდიციონერით ჩაშენებულია კედელში ან მიმაგრებულია მასზე. (სურ. 13).

იაპონიაში XIII ს. ჩამოყალიბდა ახალი ტიპის საცხოვრებელი სახლები ე. წ. „სიონის“ სტილში. ეს სახელწოდება უკავშირდება ინტერიერში გაჩენილ ნიშა „სიონის“ და მოსაღებ ოთახში („დუზასიკი“) ანაღლებულ ადგილას განლაგებულ მაგილას მეცადინეობისათვის, რომელსაც აგრეთვე „სიონი“ ერქვა. ამის გამო ინტერიერი შეიცვალა. ასეთივე ტიპის საცხოვრებლის მსგავსება აშკარაა ჩვენი ღროი იაპონური საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურულ ფორმებთან და სივრცით კომპოზიციასთან. (იხ. სურ. 14).

კიშო კუროკაცას ჩაის ოთახი იმეორებს XV ს. კობორი ენსეს მიერ შექმნილ ჩაის პაეილიონს, სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა ჩაის რიტუალი, ამიტომ დაიწყო ჩაის პაეილიონების მშენებლობა. მთავარი პრინციპები გახლდათ სიმტკიცე, უმრავლობა, ასკეტურობა.

მთავარი ოთახის ინტერიერი გამოირჩეოდა სიმარტივით. მკაცრი კონსტრუქცია, არავითარი ავეჯი და ჩაშენებული ნიშა „სიონი“ ქმნიდა ინტერიერის პარმონიულობას, სიმშვიდის განწყობილებას. სწორკუთხა ფორმის ფანჯრები, მათზე გადაჭიმული თეთრი ქაღალდით ატარებდნენ სუსტ სინათლეს და ოდნავ ანათებდნენ ოთახის ქვედა ნაწილს, სადაც „იტატაზე“ ისხდნენ ჩაის ცერემონიის მონაწილეები.

საცხოვრებელი სახლის ყველა ეს გემარებითი პრინციპი და კონსტრუქციული სისტემა შენარჩუნებულია იაპონიაში დღესაც.



საცხოვრებელი კომპლექსი „სიონი ღზუკური“

ასე და ამრიგად, კ. კუროკავა შეიძლება აღვთქვათ უფრო მეტად ისტორიციზმის არქიტექტორად, ვიდრე თანამედროვე, ვინაიდან ის საოცარი ნიჭიერებით და ძალით ახდენს ნაციონალური სულის ინტერპრეტაციას, თანამედროვე მოტივების შეთანხმების ტრადიციულ იაპონურ მოტივებთან, მაგრამ ამავე დროს რჩება უაღრესად თანამედროვე არქიტექტორად. ტრადიციასთან მიმართებაში კუროკავა ანსხვავებს პირდაპირ იმიტაციას, ტრადიციული ელემენტების გამოყენებისა ახალ კონტექსტში, უცაბედად, მოულოდნელად, სიტუაციურად.

მართალია კუროკავა ამტკიცებს, რომ არასოდეს არ უცდია „კუროკავის სტილი“ შეექმნა, მაგრამ ეს თავისთავად მოხდა. მან ასლებურად გაიაზრა და თანამედროვე ინტერპრეტაცია მისცა იაპონურ ტრადიციას, შექმნა საკუთარი მიდგომა, უახლესი სამშენებლო მასალების და მეტაბოლისტური პრინციპის გამოყენებით კუროკავამ მიიღწია, როგორც ჯენკის აღნიშნავს „ადამიანის ვიზუალური აღქმის უდიდეს ეფექტს“.

შენიშვნები და ბიბლიოგრაფია

1. „მეტაბოლიზმი“ — ბერძნული სიტყვაა, ბიოლოგიური ტერმინია.
2. „პოსტმეტაბოლიზმი“ — ეს მიმდინარეობა გაჩნდა 70-იან წლებში.
3. Мастера архитектуры об архитектуре Минори Ямасаки, стр. 493.
4. Ч. Дженкс. Язык архитектуры постмодернизма, Москва, «Стройиздат», 1985 г., стр. 43.
5. სიმბიოზი — ურთიერთკავშირი, ურთიერთშეთანხმება. კუროკავა შეეხო სიმბიოზს 1980 წ. და აპირებს გააყვეს მას და გარავცოს მისი კონკრეტული. სიმბიოზი ადამიანსა და ტექნიკას შორის, არქიტექტურას და ბუნებას შორის, ადამიანსა და ისტორიას შორის, სიმბიოზი კულტურებს შორის. სიმბიოზს ღრმა ფესვები აქვს იაპონურ კულტურაში.
6. ტატი — ჩნდება XIV ს. მისი ზომები სტანდარტულია 0,9X1/8 მ. ამიტომ სახლის მშენებლობის დროს ოთახების ფართობი დგინდებოდა ტატიმის რაოდენობის მიხედვით.
7. «ВИА», в 12 томах, т. 9. Ленинград — Москва, 1971. Архитектура Японии.
8. ვ. დავითაია. საუბარი კიშო კუროკავასთან. „ლიტერატურული საქართველო“ 1993 წ. 1 ივლისი, გვ. 11.

მიზაძვა წაუზაძვი

ხატის მიმეზისურობა-ანტიმიმეზი.
სურობის კონტროზარზა კატროლოზიურ
და მიღივალურ ანთეზიოლოზიანი

დაპით ანდრიაძე

პორფირიუსი თავის „პლოტინის ცხადვრებაში“ გვაუწყებს, რომ ნეობლატონიზმის მამა წინააღმდეგი ყოფილა, რათა მისგან, როგორც მოდელისაგან პორტრეტი დაეხატათ. პლოტინის სიტყვებით, ის „მსგავსებაც“, რომლითაც ვლინდება ჩვენი სხეული, სავსებით საკმარისია, რომ მას არ დაეუმართო პორტრეტის სახით „მსგავსების მსგავსება“. გასაგებია, რომ ეს თვალსაზრისი უშუალოდ მიემართება პლატონის კონცეფციას, რომელიც „სახელმწიფოს“ X წიგნში უარყოფდა ხელოვნების თავისთავად დანიშნულებას, რამეთუ მისი ქმნილებანი საგანთა ხატების ხატებია, ასლების ასლები, ჩრდილთა ჩრდილები...

თავად პლოტინი IV ენეადაში შეუფარავად იტყვის, რომ ხელოვნება — ესაა მიბაძვა, რომელიც იძლევა უძლურ ასლებს და ცარიელ „სათამაშოებს“. ფერწერას იგი უწოდებს „მიბაძვას“, რომელიც წყალში დასახული ანარეკლის მსგავსად, ორიგინალის ოდენ ფიზიკურ გარეგნობას წარმოაჩენს. პლოტინისეული ხელოვნებათა მორფოლოგიური მოდელის თანახმად, ფერწერა და ქანდაკება, ისევე როგორც მოცეკვავეთა და მიმთა ხელოვნება მიმეზისურ ხელოვნებებად უნდა ჩაითვალოს, რამეთუ ისინი გრძნობადი სამყაროს არქექტიპებს, პირველსავეებს ვფუძნებთან; მუსიკა, კი, პირიქით, პირველსავედ გულისხ-

მობს გონიერი წესრიგის სიმეტრიას; რაც შეეხება არქიტექტურას და საღურჯლო ხელოვნებას, ისინი იდეალურ საწყისებზე არიან ამოზრდილები, რადგანაც პროპორციით ოპერირებენ.

პლოტინს, ცხადია, მოეხსენებოდა, რომ მხატვრული მოღვაწეობა ეფუძნება არა მხოლოდ გრძნობად — კონკრეტულ მოდელს, არამედ მის ინდივიდუალურ წარმოდგენასაც იდეალის შესახებ, ხელოვნების ქმნილება იდეალური სილამაზის განხორციელებული ჰერეტიკა, ანუ გონებაჰერეტიკით იდეალის გრძნობადი მიბაძვაა. თუ სარკეში თუ ჩრდილში არეკვლა მოდელის პასიური მონაწილეობითაა განპირობებული, ფერწერული გამოსახულების უშუალო მიზეზი მოდელი (თუ „გამოსახვადი ეიდოსი“) კი არა, თავად მხატვარია. თუ ანარეკლი და ჩრდილი ნიშნულთან ერთდროულობაში არსებობს, ფერწერული გამოსახულება შემოქმედებითი აქტის დასრულების შემდეგ, მოდელისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ო. რიჩი თელის, რომ პლოტინი აქ ფარულად აკრიტიკებს პლატონს. სხვა შემთხვევაში კი, აშკარად ედავება მას, როდესაც ამბობს, რომ თავისთავად, მიმეზისური პრინციპი არც ისე უვარისია, რადგანაც ბაძვას რა გონიერ, სამყაროს, თვით ბუნება სარგებლობს მისით, სთლდ მთორე მხრივ, მიმეზისური ხელოვნებანი რეფერენტების ოდენ გარეგნულ ას-

პექტს კი არ ასახავენ, არამედ უბრუნდებიან იმ პირველსაწყისებს, საიდანაც მომდინარეობს თვით ბუნება¹. ო. რიჩის თანახმად, უცნობია, ამის შემდეგ პლოტინმა საერთოდ უარყო თუ არა, განეხილა ხელოვნება, როგორც „მიბაძვის მიბაძვა“, ყოველ შემთხვევაში მან შეძლო ტერმინ „მიმეზისის“ მთელი შინაარსის რევოლუციონიზირება. ინგლისელი მკვლევარის ინტერპრეტაციით, პლოტინი უშვებს, რომ მაღალი ხელოვნება ბაძავს არა გრძობად ნიშუმს, არამედ იმატერიალურ იდეას, თუმცა დაბალ საფეხურზე მხატვარი მაინც გამოსასახავთან ოდენ გარეგნულ მსგავსებას ეძებს².

პლოტინი ერთმანეთს უპირისპირებს ჰერეტასა და საქმეს. ეს უკანასკნელი გარეგანზეა მიმართული და მატერიალურ ზემოქმედებაზე დამოკიდებული. სწორედ ამის გამოა, რომ პლოტინი საქმეს ჰერეტაზე დაბლა აყენებს. ჰერეტა თავისთავად არც ნეგატიურად ხასიათდება და არც პოზიტიურად, მის ავკარგობას ვანსაზღვრავს, ჰერეტითი მდგომარეობა. ყოველგვარი საქმე სრულდება იმისათვის, რათა შინაგანად იქნეს აღდგენილი, აღსრულებული ჰერეტა. ამ მხრივ, praxis ერთგვარი ასლია, ჰერეტის გამოსახულება. ამგვარი ინტერპრეტაციით გვთავაზობს პლოტინის თვალსაზრისს ფ. ბურბონ დი პეტრელა³. აქედან გამომდინარე, პლოტინი არ ანსხვავებს სილამაზის ჰერეტას ჰემმარიტიზმისა თუ სიკეთის ჰერეტისაგან, რადგანაც ეს სამი სფერო მისთვის იდენტურია. სილამაზის ჰერეტა ხომ მისდამი სიყვარულსაც მოხსნა?!

დი პეტრელას თანახმად, პლოტინის ფილოსოფიაც ესთეტიკური მოღვაწეობაა, რამეთუ ფილოსოფოსიც მიჯნურია და არ კმაყოფილდება სხეულბერივი სილამაზით, სულის მრავალსაზოვანი სილამაზისაკენ ისწრაფვის, და მანამდე მალღდება სულიერი სილამაზის წყარომდე, სანამ არ მიღწევს თავისთავად სილამაზემდე. თავის მხრივ, გონების სფეროსაკენ მსწრაფი სული სულ უფრო მშვენიერი ხდება. ასე რომ

პლოტინის მიხედვით, ხელოვნების წყალობით გონიერი ფორმა მატერიაში მკვიდრდება, სახეს უცვლის და მის ზედაპირზე ტოვებს საკუთარ ნაკვალევსა და მსგავსებას. ამ გაგებით, პლოტინთან ფორმა აღმატება მატერიას. ამგვარ სააზროვნო სიტუაციაში მატერიალური ნიშუმის როლიც მცირდება, რამეთუ მხატვარი შთაგონების წყაროს პოვნებს იდეალურ არქეტოპში, რომელიც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს კიდევ მატერიალურ საგანს. ამიტომაც მიაჩნია ფ. ბურბონ დი პეტრელას, რომ პლოტინი უარყოფს მიმეზისის პრინციპს, რადგანაც იგი სილამაზეს ეძებს. საკუთარ თავში და არა გარესამყაროში. ამიტომაც ძალუძს ხელოვნებას, აღმატებოდეს ნატურალური სილამაზეს. მაგრამ ბუნებისმიერი და არტისტული მოღვაწეობის მსგავსების გათვალისწინებით, ორივე მათგანი ბადებს ახალს, ორივე მათგანი, ხელმძღვანელობს რა გონიერი სამყაროს სინათლით — ქმნის⁴.

პლოტინისეული ნეოპლატონური მიმეზისი უშუალო კავშირშია ექსტაზისთან. ესაა მჰერეტელობითი ექსტაზისი, რომელიც აერთიანებს მჰერეტელსა და ტრანსცენდენტურ აბსოლუტს და კი არ ანადგურებს განცდას, არამედ გარდასახავს და სულიერი ინსტანციამდე ამაღლებს. ექსტაზისი აბსოლუტთან გაიგივებაა, თვითშეწირვაა, უდრეკინველი გარინდება, წმინდა უგნურება და ამღვინადე, მეტია, ვიდრე ესთეტიკური ჰერეტა. ღვთაებრივი სილამაზის მჰერეტელი სუბიექტი ივიწყებს ხელოვნების ჯადოსაც და მიწიერ სიყვარულსაც და ამით ეზიარება ხელოვნების უზენაეს ონტოლოგიურ არსს.

პლოტინისეულ მიმეზისში ღვთაების გამოსახულება „მსოფლიო სულთანაა“ წილნაყარი და როგორც სარკე, ისე აირეკლავს პირველსაზის აურას. მხატვრული ნაწარმოები სწორედ ღვთაებრივი გონის შემეცნების ინსტრუმენტია; ესაა და ეს; აქედან — „გონიერი“ ხატის ცნება. პლოტინის მიზანია, ჩასწვდეს არსს ჰემმარიტი ზომისას, ჰემმარიტი დისტანციისას, ჰემმარიტი ფე-

რისას, და არა მიხსლოება-ღაშო-
რებისას მიღებული დამახინჯებული შთა-
ბეჭდილებით აღძრული საგნებისას, ამდენად,
იგი მიისწრაფვის მხატვრული ფორ-
მის ჭკუმაჩრტი ინტოლოგიური სტრუქტურის-
საკენ, რომელიც არ ემორჩილება, არ
ეპუება ემპირიული რეცეფციის ტრანზი-
ტულ ფსიქოლოგიურ მოტივაციებს. ფორ-
მის ამგვარი ინტოლოგია კლასიკურ-
ანტიკურ მიმეზისურობაზე უარის თქმასაც
მოსაწავებს; იგი გამორიცხავს რაკურსს,
გაომეტრიულ და პაეროვან პერსპექტივას,
კამოსასულემათა პლანობრივ მარკირებას,
ნახევარტონებით წერას, დეტალიზაციას
და ა. შ. სამაგიეროდ: ადგილს უთმობს
უკუპერსპექტივასა და პანორამულ პერს-
პექტივას, სიმრტყობრიობას, ლოკალურ
კოლორიტს, განზოგადებას; უტრირებას...
ესთეტიკური საგნის, კერძოდ ფერწერული
თუ მოხაიკური გამოსახულების არსობ-
რივი ელემენტები, როგორც ეიდოსის ანა-
რეკლები, ზედაპირზეა გამოტანილი. სი-
ღრმეში რჩება მხოლოდ მუქი მატერია,
სინათლისადმი მტრულად განწყობილი,
გამოსახვას რომ არ ექვემდებარება...

მოკლედ, პლოტინი უარყოფს ილუზიო-
ნიზს, ემპირიული საგნის დისტანციურ აღ-
ქმას რომ ეყარება და ამგვარი აღქმისა-
გან მიღებულ ესთეტიკურ ვიზუალურ ცდას,
ამ ცდის სივრცულობის ხარჯზე რომ აფო-
რმებს. ვიზუალურ აღქმას იგი უბირისპი-
რებს სულიერ ჭკრეტას, რომელიც საკუთ-
რივ სულიერ ყალიბში აქცევს საგნისაგან
მიღებულ ესთეტიკურ ინფორმაციას და
გრძნობათა ორგანობზე, კერძოდ ფიზიკურ
თვალზე მაღლა სულს თვალს აყენებს.
ამ „სულით მოვლით“ დანახული საძყაროს
სივრცული მოდელირების გამოსახულება
შუა საუკუნეების ფერწერის უკუ
თუ პანორამული პერსპექტივა, რომ-
ლის კონტექსტშიც, საგნები ზე-გარდმო-
დან მოიხილებიან. მედიევალური ეპოქის
მხატვარი აღარ ითვალისწინებს თავისი
ფიზიკურ-ემპირიული მდგომარეობის ტო-
პოსებს და საგნებიც თავისუფლად ლაგ-
დებიან სურათზე, ისე რომ აღარ საჭირო-
ებენ პერსპექტივას. აქედან მომდინარეობს
უკუპერსპექტივა და გამოსახულების პა-
ნორამულობა, როდესაც დამკვირვებლის
აღქმის წერტილი გამოსახვას ობიექტში

სადგურდება. ესაა გონიერი ჭკრეტის
აქტი, როდესაც მხილველი ხილვას ერწყ-
მის, ხილული სინათლისათვის გამჭვირვა-
ლედ ხდება, როდესაც მხილველის „მე“ ანე-
იტრალებს მკაფიო კონტურებს. ამასთან,
ეს თვით ხილვის, ჭკრეტის შეცნობის აქ-
ტიცაა. ხოლო იმისათვის, რათა შევიცნოთ
ხილვა, პლოტინის თანახმად საჭიროა გა-
რკვეული სახით; შევეწყვიტოთ ხედვა, ანი-
სათვის კი, აუცილებელია ხედვის ობი-
ექტისაგან „გაუცხვება“, ოღონდ ისე, რომ
მასთან მისასვლელი გზა სავეგებით არ წაი-
შალოს. სწორედ ანგვარ „დისტანცირება“
„მიხსლოებაში“ ფუნქცია საძყაროში
დანთქმის მდგომარეობის ცნობიერება;
აი, გონიერი ჭკრეტის უზენაესი მი-
ზანი! ამგვარი ჭკრეტის იდეალური
გამოსახულებაა მხატვრული ნაწარმოები,
რომელშიც საგნები არც ავტონომიური
იქნებიან და არც განუშვირვალენი, სადაც
სივრცე გაქრება, მატერია დემატერიალი-
ზდება; სინათლე დაუბრკოლებლივ განმს-
ვალავს მოცულობით სხეულებს; ხოლო კო-
ნტექსტმატორი თავის გარემოცვას ვეღარ
განასხვავებს ჭკრეტის ობიექტისაგან. ობი-
ექტური საგნები ასე აღიქმებიან როგორც
პირობითობანი, როგორც სიმბოლური,
აღგორიული, ტროპოლოგიური და ანა-
გოგიური პლანის მქონე ობიექტები. ობი-
ექტურ რეალობას მიმსგავსებულ ხატებში
სუბიექტი ამოიკითხავს საკუთარ თავს; არა
როგორც ობიექტს, არამედ როგორც უნი-
ვერსალურ სუბიექტს. ამ ასპექტში, თვით
ესთეტიკური ცდა განიხილება, როგორც
ავტორის სუბიექტური „მე“-ს რეალიზა-
ციის პროცესი; და ესაა დასტური მხატვ-
რული აზროვნების ფენომენოლოგიზაცი-
ისა, ქრისტიანული სპირიტუალიზმის წია-
ღში რომ იღებს სათავეს, გვიანანტიკური
აზროვნებიდან მოედინება და ელინიკურ
მისტერიულ რელიგიათა ელემენტებით
განპირობებული, წარმართულ განსტიცი-
ზმსა და ნეოპლატონიზმში ფორმდება. და
მაინც, მიუხედავად აღმოსავლურ მოძღ-
ვრებებთან თანახმარობისა, ნეოპლატონიზ-
მი განიხილება, როგორც აზროვნების ან-
ტიკური ფორმა. მასში ჯარდატყდა შიშ-
რალი ანტიკურობის უკანასკნელი შემოქ-
მედი ძალისხმევა, რომელმაც წინა პლანზე
წამოსწია ერთგვარი კონტრარელიგია. ეს



უკანასკნელი მიწოდებული იყო დაპირისპირებოდა ქრისტიანობას. სწორედ ელინისტურ მისტიკრიალურ რელიგიებთან და წარმართულ გნოსტიციზმთან დაწყვილებული ნეოპლატონიზმია ანტიკური მსოფლმხედველობის ის დამსარულებელი ფაზა, რომელიც გარკვეულ დულაიზმს ემყარება. ამ შემთხვევაში, ღმერთი საგანგებოდაა „გატანილი“ გრძნობადი სამყაროს საზღვრებიდან, გრძნობადი სამყარო ზეგრძნობად სამყაროსთან მიმართებით, უკანა პლანზე გადაინაცვლებს; სხეული ბოროტებად ცხადდება, ადამიანური არსებობის საბოლოო მიზანი ყოველივე გრძნობადისაგან ემანსიპაციამდე, სხეულისაგან მოწყვეტასა და განწმენდამდე, (კითარზისამდე) დაიყვანება. ამ სულიერ განწმენდას კი, განსაზღვრავს სწორედ ის, რომ ადამიანი გარესამყაროსეულ ობიექტებს აღიქვამს, როგორც სუბიექტურ ქმედებებს ანუ სამყაროში, როგორც „სხვაში“ აღმოაჩენს საკუთარ „მე“-ს; და ესაა საფუძველთა საფუძველი „ჩემი“ და „სხვისი“ თანაზიარობისა, ამ „სხვასთან“ თანაგანცდითი ერთობისა და შედეგად, განწმენდისა. ამ დროს ეხსნება ადამიანს გზა საკუთარი ყოფიერების იმ უზენაესი მდგომარეობისაკენ, რომელიც გადმოედინება ექსტაზის ანუ საკუთარი სხეულბერივი არსებობიდან თავდახსნის, საკუთარი თავის დატოვებისა და ერთგვარი ტრანსცენდირების ფორმით. ამ სიტუაციაში ადამიანი ეზიარება ღვთაებრივ ნათელს და ერწყმის პირველსაწყისს. ეს ღვთაებრივი ნათელი კი გვევლინება, როგორც საღვთო ნისლი, რომელიც „არის მიუახლოებელი ნათელი, რომელშიც, როგორც ამბობენ, მკვიდრობს ღმერთი, რადგანაც უხილავია იგი გადამეტებული სიღულულობით და მიუახლოებელი ჭარბი ჯერარსული ნათლის გადმოღვრის გამო. მისში იმყოფება ყველა, ვინც ღირს-არს ცნობად და ხილვად ღმერთისა“.⁵

ორი სამყაროდ — გრძნობადისა და ზეგრძნობადის დაცალკევებით იძენს ესთეტიკა ხაზგასმულად ტრანსცენდენტურ ხასიათს. სრულყოფილი სილამაზე მხოლოდ იდეათა სამყაროშია საგულეველი. მისი ყოველგვარი გარდატეხა მატერიაში — კომპრომისია, ზენაარის ქვენამდე დაყვანა, სრულქმნილის არასრულქმნილად, აბ-

სოლუტურის შეფარდებითად დაქვეითება. ხელოვნების ნაწარმოებშიც და ბუნებაშიც სილამაზე მხოლოდ გამოანათგმვლოლად აღიქვამს განსხეულებას ვერასოდეს ეზიარება. თვით ხორციელი სილამაზე ღვთაებრივის, იდეალურის ხატი და არღლია. ამიტომაც, ამგვარი სილამაზის მჭვრეტელი თავად უნდა ამაღლდეს იმ სუბსტანციამდე, რის ანარეკლსაც ეს სილამაზე წარმოადგენს.

და მინც, დასავლეთევროპელ ქრისტიან ფილოსოფოსთაგან პირველმა ტერტულიანემ „ესროლა ხელთათმანი“ ანტიკურობას და ანტიკურ-კლასიკურ ესთეტიკურ თეორიას დაუპირისპირა ქრისტიანული ხელოვნების თორიული პოსტულატები. ტერტულიანესა და მის კვალობაზე, აპოლოგეტთა დეჭვების ძირითად სამიზნედ იქცა სიამოვნება, როგორც ანტიკური სენსუალიზმის გამოსატულება. ტერტულიანე საგანგებოდ შეინიშნავდა, რომ თუკი საერთოდ შესაძლებელია ცხოვრება სიამეთა თვინიერ, იგი ქრისტიანთაც აქეთ და მდგომარეობს ტემმარიტების შეცნობაში, მიჩიერ სიტკბოებათაგან თავდაღწევაში, ზეციურ გამოცხადებაში და ა. შ. ამ მხრივ, აპოლოგეტები, სცნობენ არა გრძნობად—ემოციურ იმპულსთა მამროციონრებელ ხელოვნებებს, არამედ საკუთრივ მშვენიერი მედიტაციის, რეფლექსიის, კონტემპლაციის, ინტროსპექციის ჩამწერვავესუგესტიურ ანუ „გონიერ ხელოვნებებს“. ამის გამოა, რომ იქ, სადაც მხატვრული საშუალებანი არ ემსახურებიან ადამიანის სულიერი ცხოვრების რეგულირების პირობას, აპოლოგეტები უპირისპირდებიან ამგვარ ხელოვნებას და უპირატესობას ანიჭებენ სასარგებლო ხელოსნობას. მარსის უსარგებლო ქანდაკებას ისინი სასარგებლო კარადსა თუ მაგიდას ამჯობნიებენ. ასე რომ, ყოფითი უტილიტარიზმი აპოლოგეტთათვის ანტიკური ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ერთგვარი ფარია, რომელიც თანდათან, სულიერი უტილიტარიზმში გადაიზრდება, და ეს უკანასკნელი მოგვევლინება ახალი ესთეტიკის ერთ-ერთ ანგარიშგასაწევე პრინციპად.

ამ ახალი ესთეტიკის პრინციპების დაფუძნებაში დიდია წვლილი კლიმენტ ალექსანდრიელისა, რომელმაც თავისი ხელოვნე-

ბის თეორიულ-თეოლოგიური განსჯანი მუ-
სიკისა და სახვითი ხელოვნების სფეროში
განაზოგადა. პირველ შემთხვევაში, მან
უარყო რა ანტიკური მუსიკის ცალკეული
„კილოები“ (ფრიგიული, ლიდური, დო-
რიული და სხვ.), მათ დაუპირისპირა ღვთის
განაძიდებელი საყოველთაო „მარადიული
კილო ახალი პარმონიის“, რისთვისაც
კლიმენტიმ პითაგორეული მუსიკალურ-
კოსმოლოგიური ტერმინოლოგია სიმბო-
ლურ-სახიერ შინაარსით დატვირთა და
ქრისტიანული უნივერსუმის კანონზომიერ-
ებებთან მოაზრებისათვის მომართა. მაგ-
რამ, ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია აბო-
ლოგეტა და მოკიდებულება სახვითი ხე-
ლოვნებისადმი, რომელსაც ჩვეული სიფხი-
ზლითა და სიფრთხილით ავლენს კლი-
მენტი ალექსანდრიელი; და ამ სიფრთხილის
მთავარი ობიექტია ხატთაყვანისმცემლობა.
პლატონის კვალობაზე, კლიმენტი ქანდა-
კებაში ტეშმარიტების განსახიერების
ოდენ მეოთხე საფეხურს (ლოგოსის, ად-
ამიანის გონისა და მისი სხეულის შემდეგ)
აფიქსირებს. არისტოტელეს ლოგიკასა
და ესთეტიკაზე დაყრდნობით კი მხატვრუ-
ლი შემოქმედების პროცესის მოდელირე-
ბისას გამოიხმობს „ოთხი მიზეზის თე-
ორიას. პირველ, „შემოქმედ მიზეზად“ იგი
მიიჩნევს მხატვარ-მოქანდაკეს, ხშირად ნა-
ტურიდან რომ მუშაობს; მეორე — „მატე-
რიალური“ მიზეზის საფუძველია მასალა,
მატერია, (მაგ. სპილენძი), რომლითაც აქა-
ნდაკებს ოსტატი. მესამე, „ფორმალური“
ანუ „ხატისმიერი“ მიზეზის არსად მას
ესახება ხელოვნების ნაწარმოების „ხატი“;
იდეა, ფორმა, დაბოლოს, „მიზნის მიზე-
ზი“ — ესაა პატივგება საკუთრივ გამო-
სასული ობიექტისადმი ანუ მაყურებლის
მიერ ქანდაკების აღქმის, რეცეფციის,
ტერეტის შედეგი. ამ ბოლო „მიზეზში“
კლიმენტი ალექსანდრიელი უკვე შორდე-
ბა არისტოტელეს, რამდენადაც თუ დიდ
სტაგირელთან ამ მიზეზის („ის, რისთვის-
საც“) საფუძველი მიემართება საკუთრივ
ხელოვნების ნაწარმოებს („ნაკებობა —
სამშენებლო ხელოვნებისათვის“), კლიმენ-
ტისთან „მიზნობრივი მიზეზის“ საფუძვე-
ლია არა თავად ნაწარმოები, არამედ მაყუ-
რებელზე, რეციპიენტზე მისი შემოქმედების

შედეგი. ამრიგად, კლიმენტი ალექსანდრი-
ელთან „მეოთხე მიზეზის“ მოდელის ნარის-
ტოტელესეული ონთოლოგიური რაკურსი-
დან ეპისტემოლოგიური რაკურსში შემობ-
რუნდება და აღბეჭდავს ქრისტიანულ ეს-
თეტიკურ შემეცნებაში ჩასახვად იმ
ახალ ტენდენციას, რომელმაც მომავალში
ამ ესთეტიკის პრინციპულ გნოსოლოგიურ
ორიენტაციას დაუღო სათავე.

კლიმენტი ალექსანდრიელისათვის ქან-
დაკების მსგავსად, ფერწერაც ერთობ შო-
რსაა ტეშმარიტების წვდომისაგან. ამასთან,
აშკარაა, რომ იგი მშვენივრადაა გაცნობი-
ერებული გვიანი ელნიზმის ილუზიონის-
ტურ ფერწერაში, „სკენოგრაფიის“ ანუ
ხაზობრივი პერსპექტივის მაგვარ კანონებ-
ში და „სკიაგრაფიაში“, რომელიც გულის-
ხმობს ფორმის მოცულობით; „ვალიორულ“
და ქრომატულ მოდელირებას. ამ მხრივ,
კლიმენტის თვალსაწიერი თითქოსდა, არ
სცდება მიმეზისური ფერწერის პარადიგ-
მებს, რაც ზოგიერთ მკვლევარს (მაგ. პ.
კოსს) აფიქტებინებს, რომ მან არაფერი
იცოდა; რომელიც კატაკომბების მხატვრო-
ბისა და ფაიუმის პორტრეტული ფერწე-
რის შესახებ.

და მაინც, აბოლოგეტათვის ილუზიო-
ნისტურ-მიმეზისური ფერწერა ვერ იქნე-
ბოდა მათი ესთეტიკური იდეალის შესატყ-
ვისი, ფერწერას ხომ არათუ უხილავი
სულიერი სუბსტანციების, ბუნების მოვ-
ლენების გამოსახვაც კი არ ძალუძს?! კლი-
მენტი, რომელიც ყველაფერში თვითმარ
სულიერებას ეძებს, ვერ ახერხებს მის და-
სახვებას ილუზიონისტური ხელოვნებების
იმანენტურ ესთეტიკურ დისკურსთან, რო-
მელიც საკუთრივ მატერიალური, გრძნო-
ბად—ემოციური საგნებისაკენაა მიმართუ-
ლი. „ტეშმარიტად მხატვრული“ ხელოვნე-
ბა (ვულგარულ-უხამისისაგან განსხვავე-
ბით) მისთვის ის იდეალი, რომელსაც ტეშ-
მარიტების წვდომის საკუთარი, სციენტუ-
რისა თუ ფილოსოფიურისაგან განსხვა-
ებული გზა აქვს; ეს იდეალი კლიმენტის-
თან ფორმდება, როგორც მეცნიერებასა და
ხელოვნებას ანუ ტეშმარიტების წვდომის
კოგნიტურ და ემოტივისტურ სფეროთა შო-
რის არსებული ის შუალედი, რომელიც მას
პარადიგმულად წარმოუდგება, როგორც

აღიანის გეომეტრიისა და არქიტექტურისა. სწორედ არქიტექტურაა მისთვის იმ იდეალის გამოხატველი, რომლის მეოხებითაც ვბოლოვებით მსგავსებასა და განსხვავებას, სივანის უცოდინრად შევევიდლა განვსაზღვროთ სიგრძე, სიღრმის უქონლად — ზედაპირი და ა. შ. სწორედ არქიტექტურას ძალუძს სიგრძულ ხელოვნებათაგან გრძობად — რეალური საგნებიდან ვონებავრეტი, ინტელიგიბელურ საგნებამდე ჩენი ამაღლება. ამ გაგებით, კლემენტი ალექსანდრიელი ინტელექტუალური ხელოვნების ადებტად გვევლინება; ეს იდეა (თუ იდეალი) ამოლოგეტათაგან ჯერ კიდევ არ პოულობს გამოძახილს და მხოლოდ მოგვიანებით, ბიზანტიურ და დასავლურ-მედევალურ ესთეტიკაში გამოიწვევს ექოს.

ახე თუ ისე, გვიანანტიკურ-ადრექრისტიანულ ესთეტიკაში საკამოდ აშკარად დგება ხელოვნების არისტოტელური მიმეზისური თეორიის რევიზიის პრობლემა. ფლავიუს ფილოსტრატე „მიმესისს“ ჩაუნაცვლებს „ფანტასიას“. თავის განთქმულ ტრაქტატში — „ამოლონიუს ტიანელის ცხოვრებათაღწერა“ ფილოსტრატე ამოლონიუსისა და ეთიოპელი კიმნოსოფისტის ფესპესიონეს დიალოგის ფორმით, რომელიც ეხება ღმერთების გამოსახულებებს საბერანეთსა და ევვიპტეში, „მიმესისზე“ მალა „ფანტასიას“ აყენებს“. იცავს რა ბერანული ანთროპომორფული გამოსახულებების უპირატესობას, ამოლონიუსი იშულებულია უპასუხოს ფესპესიონეს შეკითხვას იმის შესახებ, თუ რას ემყარებოდნენ ბერძენი მხატვრები, როდესაც ხელოვნების მთავარ პრინციად მიბაძვას იყენებდნენ, რამეთუ შეუძლებელია იმის დაშვება, რომ ისინი ოდესმე უოფილიყნენ ზეცაში და იე ენახეთ ღმერთები. ამ შემთხვევაში ამოლონიუსი მიბაძვას მკვეთრად უპირისპირებს „ფანტასიას“, რომელსაც იგი უწოდებს გაცილებით ბრტენ მხატვარს, ვიდრე მიმესისია, რამეთუ მიმესისი აყალიბებს მხოლოდ იმას, რასაც ხედავს, ფანტასია კი იმასაც, რასაც არ ხედავს“.

„ფანტასია“ თეორიულად ჩამოყალიბებული ცნების ფორმას ღებულობს ბიზანტიურ ესთეტიკაში. VIII-IX სს. „ფანტასია“ მხოლოდ წარმოსახვა ანდა ვიზუა-

ლური ხატი კი არა, „აისთეზისის“ აუცილებელი წინაპირობაცაა და ხსოვნის წყაროც. XIV საუკუნეში გრიგოლ ღამბაძეძე ლამა, „ფანტასიას“ მიუახლოებს რა ესთეტიკურ ხატს, მას აზროვნების პროცესთან დააკავშირებს. ხოლო ეს უკანასკნელი, „სულის ფანტასტიკონზე გრძობადი ხატების შემოქმედების მეშვეობით ხორციელდება“. გრიგოლის თანახმად, ფანტასტიკონი გონებისა და გრძობის საზღვარზე ვლინდება... და გონება გამუდმებით მიმართავს ხატების გადამუშავებას, მრავალსახოვან დიალოგიზირებას, ანალოგიზირებას და სილოგიზირებას. ნიკიფორე ვლემიდისთან „ფანტასია“ მოიაზრება, როგორც სულის განსაზღვრული, ალოგური უნარი, რომელიც ახლოსაა არისტოტელეს „პათეტიკურ გონთან“¹⁵ აი, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მოძღვრებაში კი, „ფანტასია“ ინტერპრეტირებულია, როგორც ჭეშმარიტი ცოდნის საწინააღმდეგო, გონის „ჭრელი ხატები“. თულორე სტუდლი, „ფანტასიაში“ გულისხმობს რა წარმოსახვას, მას სულის ხუთი ძალიდან ერთ-ერთად მიიზნევს და ხაზს უსვამს, რომ ფანტასია არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ხატად, როგორც ასეთად, რამეთუ ერთიცა და მეორეც გამოსახულებას შეიცავს. ისიც უნდა გავისხენოთ, რომ მოგვიანებით „ფანტასია“ ლამის „ეშმაკის იარაღადა“ შერაცხული, გრიგოლ სინაიტის რწმენით, სულიერ ჭერეტას რომ ამანინჯებს.

* * *

კლემენტი ალექსანდრიელის ხატთა კოსმიურ იერარქიაში მიმეზისურ გამოსახულებებს ეწვედა საფესური უკავიათ, რაც უზუნაესი ქეშმარიტებისაგან მაქსიმალურ დაცილებას მოასწავებს. უკეთეს შემთხვევაში, ისინი მატერიალური საგნების ოდენ სარკისებურ ასლებს წარმოადგენენ და არ ფლობენ საკუთარ ონტოლოგიურ სტატუსს¹⁶. ამასთან, ადრექრისტიანულ ესთეტიკაში საპირისპირო, მიმეზისური პლატფორმაც აშკარაა. მსჯელობს რა მხატვრის მოღვაწეობის შესახებ, ირინეოს ლიონელი აღნიშნავს, რომ კარგი მხატვარი ქმნის „მსგავს“ („იკივობრივ“) ხატებს, ცუდი კი — „არამსგავს“ ხატებს. „თუკი ხატი



არამსგავსია, ცუდია მხატვარი“; ირინეოსი ამ წმინდა მიმეზისურ, იზომორფულ გაგებას, სხვა ადრექრისტიანულ მოაზროვნეთა მსგავსად, საერთოდ ავრცელებს „ხატზე“ და ვერ ამჩნევს, რომ ამით, წინააღმდეგობაში მოდის ქრისტიანული სულიერი კულტურისათვის ნიშნდობლივ, ხატის სიმბოლურ-ალეგორიულ გაგებასთან¹¹. ირინეოსი, ცდილობს დაასაბუთოს, რომ ბუნებით არამსგავსი და ურთიერთსაწინააღმდეგო საგნები არ შეიძლება გვევლინებოდნენ არც ერთი და იმავე ობიექტისა და არც ერთიმეორის ხატებად. ურთიერთსაწინააღმდეგო საგნები შეიძლება დამანგრეველნი იყვნენ იმათ მიმართ, რომელთაც ისინი უპირისპირდებიან და არა მათი ხატებისადმი, როგორც მაგ. წყალი და ცეცხლი, სინათლე და სიბნელე და მასთანაწინა, არაფრით არ შეიძლება მოგვევლინონ ერთუთრის ხატებად. ამდენად, გნოსტიკოსებთან ირინეოსის დავის საგანია უხილავ ენთა კონკრეტულ-გარანობადი გამოსახვა. მისი არგუმენტი ამგვარია: თუკი ისინი (გნოსტიკოსები) ამ უხილავ, კონტინუალურ ეონებს აცხადებენ სულიერად, როგორდა შეძლებენ საგნები, ფიგურატულ გამოსახულებას და შეზღუდულ საზღვრებს რომ ფლობენ, მოგვევლინონ ხატებად იმისა, რასაც არა აქვს გამოსახულება და უსაზღვრონი არიან? ამასთან, ირინეოსი შეგანებულად უპირისპირებს ხატის მიმეტურ გაგებას — სიმბოლურს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხატი თავისი ჰაბიტუსითა და ფიგურით ანუ გარეგნული მახასიათებლებით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს ასახვადი პროტოტიპის მსგავსი. ხოლო თუ ეს პროტოტიპი სულიერია ანუ ონტურ გარკვეულობას მოკლებული, ე. ი. არ ფლობს „გარეგან ფორმას“, არც მისი კონკრეტულ-გარანობადი ხატი შეიძლება არსებობდეს, ხოლო ის, რასაც არ გააჩნია პროტოტიპთან იზომორფული იგივეობა, არც შეიძლება ხატად იწოდებოდეს. ესაა მიმეტური ხატის კლასიკური გაგება, რომელსაც შემდგომში დეკორატიული და სხვადასხვაგვარად განმარტავენ ბიზანტიელი ხატმებრძოლნიცა და ხატთაყვანისმცემელნიც. თავად ირინეოსი თავისი მიმეზისური ხატის კონცეფციით, რომლის თანახმადაც სულიერ

საგანთა გამოსახვა შეუძლებელიც, ხატ/მებრძოლთა ერთ-ერთ სულიერ მხატვრობაზე გვევლინება¹².
 გნოსტიკოს პერმოგენესთან პოლემიკისას ტერტულიანეც მიმეზისური ხატის ესოტიკურ ბუნებას არკვევს, პერმოგენეს თანახმად, სამყარო შექმნილია რა პირველადი მატერიიდან და ატარებს ამ მატერიის ნიშნებს; გარკვეული გაგებით; მას საკუთარ თავში აირეკლავს; ტერტულიანეს კი, მიაჩნია, რომ საუკეთესო და აწყობილი შეუძლებელია შეიცავდეს საკუთარ თავში უარესისა და აუწყობელის ხატს. აქედან: არანაირი საგანი არ შეიძლება გვევლინებოდეს სხვა, მისი არაიზომორფული საგნის სარკისებურ ანარეკლად. ამ მხრივ, ტერტულიანეს კონცეფცია ირინეოსისას ეხმარება, ირინეოსისა, რომელიც ცდილობს დაასაბუთოს, რომ ხატი, როგორც ანარეკლი არ შეიძლება ორიგინალზე უკეთესი ანდა უფრო ლამაზი იყოს, რადგანაც უკეთესში ვერ აირეკლება უარესი და პირიქით. ამ შემთხვევაში, ტერტულიანე თავისი პოლემიკური მიზნების სასარგებლოდ ხატს მოიაზრებს როგორც ოდენ იზომორფულ, მიმეზისურ გამოსახულებას და ერთგვარად „ივიწყებს“, სხვა შემთხვევებში გარეგან იზომორფიზმს მოკლებულ ხატებზე რომ მსჯელობს. ხატის ანალოგიურ კონცეფციას ავითარებს ტერტულიანე სხვა ტრაქტატში, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ ანგელოზები, როგორც მსახურნი არ შეიძლება გვევლინებოდნენ მეუფის ხატებად. ამ შემთხვევაშიც, ერთგვარ წინააღმდეგობას აქვს ადგილი, რადგანაც თუ პერმოგენესთან პოლემიკაში ტერტულიანე მიაჩნებდა, რომ „უარესში“ გარკვეული გაგებით შეიძლება აირეკლოს უკეთესი, ამ შემთხვევაში იგი ირინეოსის მსჯელობათა მსგავს აზრებს ავითარებს, რომლის თანახმადაც მხოლოდ არსობრივად და ფორმობრივად მსგავსი საგნები შეიძლება იმყოფებოდნენ ერთუთრთან „სარკისებრი არეკვლის“ მიმართებაში და მხოლოდ ამგვარად შეიძლება კონსტიტუირდეს მიმეზისური ხატი. ხოლო ტრაქტატში „ქრისტეს სხეულის შესახებ“ ტერტულიანე იტყვის, რომ ადამიანის ტანი მიწისა და წყლისაგანაა შექმნილი და მიაჩნებენ, რომ მასში, როგორც ხატში აირეკ-

ღება მიწის სტრუქტურა, ხოლო სხეული, როგორც უკეთესი უარესის (მიწის) ხატად გვევლინება. ამჯერად, ტერტულიანე შორდება ხატის მიმეზისურ ტიპს და მას პირობით ანუ სიმბოლურ-ალეგორიულ გაგებას ჩაუნაცვლებს.

მიმეზისური ხატის იზომორფიზმის იდეას არნობიუსიც ავითარებს. ლაკტანციუსი კი, როგორც ხატმებრძოლი, მიიჩნევს, რომ ხატი მაშინაა მნიშვნელადი, როდესაც არ იგულისხმება ორიგინალი ანუ, როდესაც ხატი როგორც ორიგინალის სურათი უტილიტარულ ფუნქციას ასრულებს, ხოლო როდესაც ხელთა გვაქვს ორიგინალი, ხატი ზედმეტია და უსარგებლო და, რადგანაც ღმერთი ყოველგან იმყოფება, მისი გამოსახულებაც აღარაა საჭირო. იგი იმ შემთხვევაშიც ზედმეტია, როდესაც ღმერთის გვახსენებს, რამეთუ ერთობ დაშორებულია ორიგინალისაგან. მარად ცოცხალი ღმერთის გამოსახულება თავად უნდა იყოს ცოცხალი. ამგვარია ლაკტანციუსის პოზიცია, რომელიც ხატს პრაქტიკულად აიგივებს ორიგინალთან და გვიანანტიკური მიმეზისური თეორიის კულმინაციურ რეზიუმედ გვევლინება.

და მაინც, აპოლოგეტები სავსებით არ ამბობენ უარს „მიმეზისზე“; როგორც ეს თეტიკურ კატეგორიაზე და იგი ეთიკის სფეროში გადააქვთ. საკმარისია ვაიხსენოთ კლიმენტი ალექსანდრიელის კონცეფცია, რომლის თანახმადაც სრულქმნილები-საკენ, იდეალისაკენ მსწრაფი ადამიანი უზენაეს ჭეშმარიტებათა სამყაროს ღმერთთან მიმსგავსებით შეიძლება მისწვდეს.

მიმეზისური ხატის თეორია ადრეულ ქრისტიანობაში ახალი რაკურსით გვეცხადება და ემყარება ახალათქმისეულ დოქტრინას, რომლის თანახმადაც, ადამიანი შექმნილია ღვთის ხატად და მსგავსად. ეს იდეა იქცევა ბიბლიაზე ორიენტირებულ გვიანანტიკური ესთეტიკის სააზროვნო მოდუსად, რომელსაც ბევრწილად განავითარებს ფილონ ალექსანდრიელი.

პირველ ბერძენ აპოლოგეტებთან „ხატისა და მსგავსების“ პრობლემა ან საერთოდ, ყურადღების მიღმაა დატოვებული (ათინაგორე ათენელი, თეოფილე ანტიოქიელი),

ანდა, უმნიშვნელო ყურადღებას უთმობენ და არ ანსხვავებენ ამ ორ ცნებას (იუსტინე, ტატიანე, მელიტონ სასტრუქტურული) არც ლათინ აპოლოგეტთა ყურადღების არეში მოხვედრილა ხსენებული პრობლემა, თუ არ ჩავთვლით ტერტულიანეს, რომელიც ფილიპელებისადმი პავლეს ეპისტოლეს დამოწმებით, მიანიშნებს, რომ ქრისტე ღვთის ხატია; და თუმც ღმერთი სულის სახით გვევლინება, იგი სხეულსაც ფლობს, რამეთუ სული ფლობს საკუთარ ხატში განსაკუთრებული სახის სხეულს¹³. ამასთან, ტერტულიანეს თანახმად, ხატი ადამიანის მატერიალურობაზე მიანიშნებს, მსგავსება კი, მის სულიერებაზე მეტუვლებს. ტრაქტატში „ნათლისღების შესახებ“ იგი ავითარებს აზრს, რომ ნათლისღებით ადამიანი ისევე მიესაკუთრება ღმერთს, როგორადაც თავდაპირველად შეიქმნა იგი ღვთის ხატად. ამდენად, ხატი ღმრებულებას იძენს გამოსახულებაში, მსგავსება კი — მარადისობაში. ადამიანი ნათლისღებისას ხელახლა ეზიარება ღვთაებრივ სულს, რომელიც მან შექმნისას მიიღო ღვთის შთაბერვით, ხოლო შემდგომად ცოდვით დაცემისა, დაკარგა იგი. მაგ. ტერტულიანესათვის წითელი ზღვის წყლები, ფარანი და მისი ჯარები რომ იმსხვერპლა, ნათლისღების საიდუმლოს ფიგურატულ ხატს წარმოადგენს.

ხატი იმიტომაცაა ხატი, რომ მისი შედარება ორიგინალთან შეუძლებელია. იგი მოკლებულია ორიგინალის არსს ანუ აუცილებლობით გულისხმობს ორიგინალისაგან განსხვავებას. ესეც — ტერტულიანეა. აქ იგი მოიხმობს სამშენიველის, როგორც მიწიერი ადამიანის უცილობელი ატრიბუტისა და სულის, ვითარცა ღმერთის ატრიბუტის შედარების მაგალითს და ამგვარად ცდილობს დასაბუთოს მსგავსება და განსხვავება ხატსა და პროტოტიპს (ადამიანსა და ღმერთს) შორის.¹⁴ ამ გაგებით, სამშენიველი სულის ხატად გვევლინება; და მართლაც, ადამიანი სულიერია, რამეთუ იგი ხატია ღვთისა. ღმერთი ზომ სულია?! ამასთან, თავის მხრივ, ხატი მუდამ როდი ეთანადება ჭეშმარიტებას. ერთია — ჭეშმარიტებისადმი მისადაგებულობა, ხოლო მეორე — თავად ჭეშმარიტებად ყოფნა.

ასეა თუ ისე, ტერტულიანესთან ხატი გაგებულა, როგორც დამოუკიდებელი ყოფიერების მქონე საგანი, რომელსაც ორიგინალთან მსგავსების საკმაო ნიშნები მოეძებნება, მაგრამ არსობრივად განსხვავებულია მისგან. ხატის ამგვარი, არსებითად ესთეტიკური გაგება ოდენ ადამიანის, როგორც ღმერთი — მხატვრის უმთავრესი ქმნილების მიმართ ვრცელდება. ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ ტერტულიანე შემდეგომ, ადამიანის, როგორც ღვთის ხატის მოწიერ მხატვარ-მეთუნესთან შედარებასაც მოიხმობს და გვთავაზობს აზრს, რომლის თანახმადაც, ქმნილება რაღაც სხვა რამაა, ვიდრე თავად მხატვარი. სახელდობრ, იგი მხატვარზე დაბლა დგას. ამდენად მეთუნე მეტია, ვიდრე მისი გაკეთებული ქოთანი, ისევე როგორც სული აღმატება მისით შთაბერილ სამშენველს. ასე რომ, ტერტულიანე „ხატისა“ და „მსგავსების“ თეოლოგიური პრობლემატიკიდან კაფავს გზას ესთეტიკური პრობლემატიკისაკენ, რომელსაც კიდევ უფრო უახლოვდება ლაქტანციუსი, რომელიც ადამიანის, როგორც „ღვთის ხატის“ აღსანიშნავად იყენებს ტერმინს „სიმულაკრუმ“, რაც გამოსახულებას ეთანადება. მაშასადამე, იგი ამგვარად გაგებულ ხატს პლასტიკურ გამოსახულებასთან მიმართებაში განიხილავს; მით უფრო, რომ ამ ცნებას იგი ქანდაკების აღსანიშნავადაც მოიხმობს. ადამიანი გვევლინება, როგორც „სიმულაკრუმ“. ქანდაკება კი, როგორც „სიმულაკრუმ პომინის“; მოკლედ, ლაქტანციუსთან ადამიანი ღვთის ხატია, აქედან გამომდინარე, იგი პლასტიკურ ხელოვნებათა იდეალური ხატიცაა, ამ მხრივ, იგი ანტიკურ პლასტიკურმავე უფრო დგას, რადგანაც ადამიანი მასთან მოაზრებულია, როგორც პლასტიკური ასახვის და არა განსახიერების უზოგადესი მოდელი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აპოლოგეტთა თეორიაში „ხატსა და მსგავსებას“ შორის ნადემარკაციო ხაზი არამკვეთრია. არც კლიმენტი ალექსანდრიელის თეორიაა ამ მხრივ გამონაკლისი. იგი ხშირად ინტელიგიბელური ხატის აღმნიშვნელად „ტაქტილურ“ კატეგორიებსაც მოიხმობს, მაგ. „სულიერ ხატს“ უწოდებს ქანდაკებას („ავალბა“); „ფანტასიასაც“ ხშირად ხმარობს

„ხატის“ გაგებით, თუმცა, იმავედროულად აფიქსირებს რა ადამიანის სწრაფვას ქმნიერითი ცოდნისაკენ, იმასაც აღნიშნავს, თუ როგორ უთმობენ ადგილს ადამიანის სულში ფუჭი და ცრუ „ფანტასიები“ — „გონიერ ხატებს“. რაც შეეხება კონკრეტულად, მხატვრული ნაწარმოების კლიმენტისეულ ფენომენოლოგიას, მისი კონცეფციის თანახმად, ხატი — ნაწარმოების თავისებური ორგანიზაციაა. ტრაქტატში „მიძღვას ელინთადმი“ იგი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მატერიაში კი არ მიიყვანა ბერძნები ქანდაკების თავიანთსეულებად, არამედ მათმა „ხატმა“ (სქემამ), ხელოვნების მეშვეობით რომ ენიჭება მატერიას. და მაინც, ბერძნული ხელოვნება პრინციპულად ანიკონიკურია, რამეთუ იგი ეფუძნება არა ხატს, არამედ სახეს, არა ღმერთს, არამედ ადამიანს, არა ტრანსცენდენტურ ღვთაებას, არამედ ანთროპომორფულ ღმერთებს. ანტიკურობაში თვით ღმერთთა ადამიანის „ხატი“ და „მსგავსი“ და არა პირიქით, როგორც ქრისტიანობაშია — ადამიანი „ხატი“ და „მსგავსი“ ღმერთისა. აქედან გამომდინარე, ანტიკური მიმეზისისეული ესთეტიკის არსი ვლინდება **ა-სახვაში**, ქრისტიანულისა კი — **გამო-ხატვაში**, შესაბამისად, ანტიკური სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ერთეულია **გამო-სახულება**, ქრისტიანულისა კი — ხატი. აქედან გამომდინარე, ანტიკურ კლასიკაში მიმეზისის ობიექტია ადამიანი, იგია პლასტიკური განსახოვნების ობიექტიც; თვით ღმერთებიც კი ადამიანის „მსგავსად“ არიან მხატვრულად მოაზრებულნი. შინაგანი ანუ ფსიქოლოგიურ-გნოსეოლოგიური აქ მუდამ „გარეთ“ ანუ ონტურ-ონტოლოგიურშია გამოტანილი. დედნიშობლივ ადამიანის სხეულთავეადაა უნიტარული სიმბოლო ანტიკური მსოფლმხედველობისა, არისტოტელურ მოძღვრებას რომ ემყარება და გულისხმობს გრძობად-მატერიალურ კოსმოსს, როგორც სუბსტანცია-საგანს. მაგრამ, ეს „გარეთ“ გამოტანილი ონტურ-ონტოლოგიური გარკვეულობა, როგორც სხეულის სიმშველე და მისი იდეალური პარმონია მოწოდებულია ასახოს არა უზრალოდ ფორმა, თუნდაც იდეალური ფორმა ადამიანის სხეულისა, არამედ ფორმა, როგორც

ენტელეზია, როგორც ნამდვილობა, როგორც მოძრაობისა და განვითარების შედეგი. ამ შემთხვევაში ქანდაკების ხელოვნება ვაჟაფლანგია ფორმის ხელოვნებად, რომელიც თავისი ფილოსოფიური არქიტექტურის სახით გულისხმობს ფორმისა და მატერიის დაპირისპირებას და თავის მხრივ, ბუნებისა და შემეცნების დაპირისპირებას მოასწავებს. ამ გაგებით, მიმეზისური ანტიკური ხელოვნება, კერძოდ მისი უმაღლესი გამოვლინება — ქანდაკება მატერიისა და ფორმის ბრძოლის არქიტექტურას ემყარება, ბრძოლისა, რომელიც ფორმა იმარჯვებს მატერიაზე; მიზანი ამარცხებს მიზეზს.

ანტიკური ქანდაკების ფორმა, როგორც მისი ონტოლოგიური გარკვეულობა განვითარების შედეგია; თავის მხრივ, ეს უკანასკნელი, შედეგია მოძრაობისა, შესაძლებლობას სინამდვილედ რომ აქცევს, მატერიის კი — ფორმად გარდასახავს. მოძრაობა ეფუძნება აქტუალურ მამოძრავებელ პრინციპს ანუ პირველ ენტელეზიას, სხვაგვარად: იმ პოტენციას, მოძრაობას რომ განაპირობებს. ამ ასპექტში შემოდის ანტიკური ქანდაკების ონტოლოგიურ სტრუქტურაში დრო, რომელიც არისტოტელეს თანახმად, მოძრაობის გამო არსებობს, თავად მოძრაობა კი, არ უნდა წარმოვიდგინოთ დაწყებული და დასრულებული სახით; დაწყებაცა და დასრულებაც არის პროცესი, რომელიც აუცილებლობით გულისხმობს დროის არსებობას. სწორედ ეს დრო ყოფიერობს მოძრაობის გამოოსობით, მოძრაობა კი მარადიულია, ხოლო ამ მარადიული მოძრაობის დასაბამი არის ერთგვარი უძრავი ანუ პირველმა-მოდრავებელი, რომელიც ორი გზით შეიძლება იქნეს კონსტიტუირებული. პირველი გზა თავად მოძრაობაა. ამ გაგებით, მოძრაობას საკუთრივ მამოძრავებლის მეოხებით მივყავართ ხდომილებათა რიგის დასრულებისაკენ. ესაა პროცესი, რომლის დროსაც სულ უფრო ვუახლოვებით დასაწყისს, ვითარცა უძრავსა და პირველმა-მოდრავებელ სუბსტანციას და იმავდროულად, შინაარსის მინიმუმამდე დაყვანით მიიღწევა ფორმის მაქსიმუმი. ამ შემთხვევაში შინაარსი ადგილს უთმობს ფორ-

მას, და ეს ფორმა ის უძრავი, სრულქმნილი და მარადიული სუბსტანცია, რომელიც ანტიკურ ქანდაკებაში გვევლინება, როგორც უზაღო სხეულმებრივი პარამონია და კლასიკური ესთეტიკური იდეალი. ესაა ცხოველმყოფელი, გრძობად-მატერიალური ფორმა, ცოცხალი ფორმა, მაგრამ იმავდროულად, იმპლიციტურად იგი იმატერიალურიცაა და გამოხატავს იმ პირველ სუბსტანციას, რომელსაც არისტოტელეს თანახმად ღმერთი ეწოდება. ღმერთი კი იდეალური, პარამონიული, სრულქმნილი და ცხოველმყოფელი არსებაა. მისი პრედიკატებია უწყვეტობა და მარადიულობა.

ანტიკური არისტოტელური ესთეტიკის რეკონსტრუქციის შედეგად, შეიძლება მივიღეთ იმ დასკვნამდე, რომ აქ ხელოვანი, კერძოდ მოქანდაკე ასახავს ღმერთს, ოღონდ პერსონალურ ღმერთს, როგორც მარადიული ქმნადობისა და მოძრაობის ონტოლოგიური ტემპორალიზმის გამოხატველ სუბსტანციას. უფრო ზუსტად, იგი ქმნის ადამიანის გამოსახულებას, როგორც მატერიასთან „ბრძოლაში“ გამარჯვებულ ფორმას, იგი კი არ გამოხატავს, არამედ გამოსახავს, გამოსახავს ადამიანს, როგორც სრულქმნილი და მარადიული სუბსტანციის მსგავს ფენომენს, ხოლო ამ გზით ადამიანის ფორმის ნამდვილობით აღბეჭდილ სახეს, როგორც მის ონტოლოგიურ გარკვეულობას აღბეჭდავს, ქრისტიანული ხელოვნება კი; მიმეზისის ობიექტად გულისხმობს ისევე და ისევე ადამიანს, როგორც ტრანსცენდენტური (და არა ანთროპომორფული) ღვთის „ხატსა“ და „მსგავსს“ და მასვე აქცევს არა ასახვა-გამოსახვის, არამედ განო-ხატვის ობიექტად. ამ ასპექტში, ესთეტიკური ცდა განიხილება, როგორც იმპერსონალური აქტი, რომელშიც მხატვარი, როგორც ანონიმური სუბიექტი, ოდენ ინსტრუმენტია „წესთასოფლური“ იდეის გამოსატვის პროცესში, თუგინდ, მედიატორია, რომელიც მხატვრულ აქტში, როგორც ესთეტიკურ ცდაში, იმეორებს შესაქმის აქტს და ცდილობს, არა მარტო მიხეული სატი მიამსგავსოს ღმერთს, არამედ უპირველეს ყოვლისა, თავად მიემსგავსოს ღმერთს, როგორც „დეუს არტეფაქს“.



სამყაროს შექმნა, როგორც არტისტული აქტი და ღმერთი, როგორც მხატვარი ადრექრისტიანული ესთეტიკის გამჭოლი პარადიგმაა. ეს პარადიგმა გასდევს ირინეოსის თეორიას. ლიონელი ეპისკოპოსისათვის, ადამიანი ღვთის ხატი და მსგავსია. მისი არა მხოლოდ სული, არამედ სხეულიც დიდ „მხატვრულ სიბრძნესთან“ და ღვთიურ ძალასთანაა წილნაყარი. გარდა ამისა, ირინეოსისათვის ხატი ღვთისმსგავსების აბაღლ საფეხურს აღბუქდავს, მსგავსება კი უმაღლეს საფეხურს მოასწავებს. პირველი მათგანი გაგებულია, ერთი მხრივ, ადამიანის სულისათვის გონებისა და თავისუფალი ნების მინიჭების, მეორე მხრივ კი, ადამიანის განსაკუთრებული სხეულებრივ-სულიერი ორგანიზაციის ასპექტით, რომელიც თავის მხრივ, გულისხმობს პირველსახის ასახვას გარკვეული ფორმითა და გამოსახულებრივი გარკვეულობით. სწორედ ამ უკანასკნელში ყალიბდება „ხატის“ საკუთრივ პლასტიკური გაგება. ასე რომ, „ხატი“, როგორც ასეთი, ემპირიული ადამიანის ერთგვარი იმანენტური მოცემულობაა და შესაქმის აქტშია კონცენტრირებული. ესაა რაღაც ბუნებრივი სტრუქტურა, უშუალოდ დაკავშირებული თავად ადამიანის ბუნებასთან, მისგან მოუცილებელი და განუყოფელი თვისობრიობა, რომელიც აღბუქდავს ადამიანში სულიერი და სხეულებრივი საწყისების ერთობლიობას და რომელსაც ვერ შეეღვევა იგი, სანამ ცოცხალია; რაც მთავარია, ადამიანის „სხეული“, მისი „ხორცი“ სწორედ ღვთის „ხატადაა“ შექმნილი, მისი სხეულებრივი გამოსახულება მატერიალური გამოსახულებათა ღვთაებრივი სულიერებისა. ეს კი, ირინეოსის თანახმად, გაუგებარი იყო ლოგოსის განკაცებამდე ანუ განსახიერებამდე, ხოლო მას შემდეგ, რაც ლოგოსი მოველინა ქვეყნიერებას ადამიანის სახით, ამ სახის არსსაც ნათელი მოეფინა. ის, რომ ადამიანი ღვთის ხატადაა შექმნილი, იმთავითვე იყო **განცხადებული**, რაც ჯერ კიდევ არ მოასწავებდა ლოგოსის **გაცხადებას**. ამიტომაც, იოლად დაკარგა ადამიანმა მსგავსება. როგორც კი განსხეულდა ღვთის სიტყვა, მან ქეშმარიტად დაგვანახა ხატი ანუ თავადვე იქცა იმად, რის ხატა-

დაც იყო „ჩაფიქრებული“ და იმადროულად, დაფუძნა მსგავსება ანუ **განცხადებულ** წარმოჩენილი სიტყვის მეოხებით შექმნა უხილაეი მამადღმერთის მსგავსი ადამიანი. მეორე მხრივ, ადამი ცოდვითდაცემამდე „ხატსაც“ ფლობდა და „მსგავსებასაც“. ცოდვითდაცემის შემდეგ კი, კაცობრიობამ დაკარგა „მსგავსება“, თუმცა ლოგოსის განსხეულების შემდეგ ადამიანს კვლავ მიეცა „მიმსგავსების“ საშუალება. ამიერიდან ღმერთთან მიმსგავსების აღდგინების სადავე ადამიანს თავად უპყრია ხელთ, თუმცა, ირინეოსი თვლის, რომ ეს „მსგავსება“ ადამიანმა შეიძლება მიიღოს, როგორც ღვთიური მადლი.

ასე რომ, ადრეულ პატრისტიკაში მიმეზისური ხატი, როგორც ესთეტიკურ ფენომენი სულიერ-ეთიკურ ფენომენად გარდაიხსება; იგი სულ უფრო კარგავს საგნობრივ-პლასტიკურ სიცხადეს, ინტუიონტოლოგიურ ფუნქციას და სამაგიეროდ, ერწყმის სიმბოლურ ხატს, ხოლო აქედან გამომდინარე, იქნას ანაგოგიურ-გნოსეოლოგიურ ფუნქციას.

სიმბოლური ხატის კონსტიტუირების ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი — ესაა ნიშანი, რომელიც ახალ აღთქმაში გვევლინება, როგორც: ა) პირობითი ნიშანი; ბ) ზეციური სასწაული და გ) „მიწიერი“ სასწაული. ეს უკანასკნელი, როგორც მაცხოვრის ვნებათა და საკვირველქმედებათა მისტერიები (განკურნება, აღდგომა, წყლის ღვინოდ ქცევა და ა. შ.) ყურადღებას იპყრობენ საკუთრივ სემანტიკური დატვირთვით, როგორც იესო ქრისტეს ღვთაებრივი არსის სიგნიფიკაციებით, და იმადროულად, გულისხმობენ თავად ნიშნის აღქურვას სასწაულებრივი თვისებებით.

ნიშნური ხატის თვისებურებანი სიმბოლურ-აღვლეთიულ პლანში მთლიანდებიან, ნიშანთაგან იკრიფება სიმბოლურ მნიშვნელობათა ის კრიალოსანი, რომელიც მოიცავს იგავურ-პარაბოლურ და ტროპოლოგიურ ასპექტებს. მაგ. ქრისტე იგავურად იწოდება ქვად, ტროპოლოგიურად კი — იაკობად და ისრაელად. მეორე მხრივ, ადრეული პატრიოტიკის სემიოზისში დიფიქსირებულია აპოკალიპტიკურ ცნოველთა, ადამიანის (ან ანგელოზის), ლომის, ვერ-



ძისა და არწივის თავებთან სიმბოლური დაკავშირებისა და მათი, ოთხ სახარებასთან შეჯერების ტენდენცია, რომელიც ირინეოსს მიეწერება და მოდიფიცირებული სახით მეორდება იპოლიტეს, გრიგოლ დიდისა და იერონიმეს ნაწერებში. ეს უკანასკნელი, სახარებათა და ოთხსახა ცხოველთა ანუ ე. წ. „ტეტრამორფთა“ მიმართულებს თვით მასხარებელთა პერსონიფიკაციებად განიხილავს, კერძოდ, მათეს „იოსტასად“ იგულისხმებს ადამიანს (ან ანგელოზს), ლუკასად — ვერძს, მარკოზისად — ლომს და იოანესად — არწივს. საკუთრივ ამ გაგებით მკვიდრდებიან ისინი შუა საუკუნეების ხელოვნების სიმბოლიკაში.

ნიშანდობლივია, რომ ადრექრისტიანულ ესთეტიკურ დოქტრინაში გათვალისწინებულია ხატის ტროპოლოგიური პლანისა და მისი მატარებელი სემიოტიკური სტრუქტურის, კერძოდ დნოტატისა და სიგნიფიკატის „შეთანხმების“ მომენტო, რომელიც უფრო ფართო კონტექსტში ყალიბდება. სახელდობრ: ტერტულიანეს თანახმად, გამოსახულება ალეთოლოგიურ ხატსაც შეიცავს და იმავდროულად, თვით ქეშმარიტებაშიც მდგომარეობს. ამდენად, აუცილებელია, რათა გამოსახულებამ იარსებოს თავისთავად, რათა შემდგომ მოგვევლინოს სხვა საგნის ხატად, რამეთუ არც მსგავსება ეფუძნება სიცარიელეს და არც იგავი (პარაბოლა) იქმნება არარაობისაგან. იმისათვის, რათა საგანი იქცეს სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებლად, იგი უნდა იყოს თვითკმარი ღირებულებისა და იმანენტური შინაგანი საზრისის მქონე ფენომენი, მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებს იგი ტრანსცენდენტური საზრისის პარაბოლურ განსახიერებას.

ამრიგად, აპოლოგეტურ ეიკონოლოგიაში საქმე გვაქვს ესთეტიკური ხატის სამტაბთან: მიმეზისურთან (ანუ საგნობრივ-პლასტიკურთან), სიმბოლურ-ტროპოლოგიურთან (ანუ სემანტიკურთან) და სემიოტიკურთან. მიმეზისური ხატი ორიგინალთან იზომორფიზმში განიხილება და ამგვარი ხატის, როგორც საგნობრივ-პლასტიკური გარკვეულობის მქონე ფენომენის თვინიერ მისი „უკანა“ ანუ სულიერი პლანის შინაარსის გამოხატვა შეუძლებელია. ბათა სისტემა.

მიმეზისური ხატის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის რელიგიურ-ეთიკური ინტენციონალიზმის „მსგავსება“, როგორც მიანის ზნეობრივი სრულქმნის გზად გაგებული დინამიკური სიმბოლო. მასშივე ვლინდება ხატის ანაგოგიურ-გნოსეოლოგიური ასპექტი, განსხვავებით მიმეზისური ხატის წმინდა ესთეტიკური ასპექტისაგან, ამ ხატის ონტურ-ოტოლოგიურ გარკვეულობას რომ ეფუძნება. რაც შეეხება სემიოტიკურ ხატს, იგი ესთეტიკური საგნის საკრალურ პლანს აღნიშნავს და საბოლოო ჯამში, მისი მისტიკური მნიშვნელობის აღსაბუქლადაა მოწოდებული.

სიმბოლურ-ტროპოლოგიურ პლანში მდებარეობს ესთეტიკური ხატის, როგორც კოსმიური იერარქიის უმაღლესი საფეხური, ხატისა, რომელიც ფლობს თვითკმარ ყოფიერებას და რომელშიც ხორციელდება უზენაესი ქეშმარიტება. ამასთან, ადრექრისტიანულ ესთეტიკურ აზროვნებაში, რომელიც მიმეზისურობისა და ანტიმიმეზისურობის კონტროვერზულ სიტუაციაში ყალიბდება, ჯერ კიდევ სერიოზული ადგილი უკავია კლასიკური ანტიკურობის ფუნდამენტურ პრინციპს — პლასტიკურ-საგნობრივ გარკვეულობას, რომელიც თავის მნიშვნელობას თვით ლოგოსის, როგორც ღმერთის ინტელიგიბელური ხატის აღბეჭდვის ასპექტშიც ინარჩუნებს. ამასთან, ესთეტიკური ხატის იმანენტური ონტოლოგიური გარკვეულობა აშკარა თუ ფარულ წინააღმდეგობაში მოდის ტრანსცენდენტური ღვთაებისა და სულიერი ლოგოსის აბსტრაქტულ იდეებთან. სწორედ ამ შემთხვევაში მოიხმობენ აპოლოგეტები სიმბოლურ-ტროპოლოგიურ და სემიოტიკურ ინსტრუმენტარიას, როგორც ერთგვარ პანაცეას, რომელიც გარკვეული გაგებით, ერთმანეთთან „არიგებს“ დნოტატსა და სიგნიფიკატს, ეს უკანასკნელი ესთეტიკურად რეალიზდება იმანენტური ონტოლოგიური გარკვეულობის მქონე ხატში და მხოლოდ მისი, როგორც პირველი „პლანის“ მატარებელი ფენომენის საფუძველზე ყალიბდება მისივე მეორე, საკუთრივ ტროპოლოგიური პლანის მნიშვნელო-

სწორედ ესთეტიკური ხატის, როგორც იმანენტურ-ონტოლოგიური საზრისის მქონე დენოტატისა და ტრანსცენდენტურ-გნოსეოლოგიური საზრისის მქონე პირველხატის, როგორც სიგნიფიკატის გარკვეული სინთეზი ანუ ინდივიდუალიზებული „ეიდოსი“ იგულისხმება იმ ცნებაში, რომელსაც მოგვიანებით დიდი კაპალოციელი მამა გრიგოლ ნოსელი პავლე მოციქულის დამოწმებით უწოდებს „სულიერ ზორცს“.

აქედან გამომდინარე, ლიტურგიულ ასპექტშიც, სიმბოლო განიხილება, როგორც „რეალური სიმბოლო“, რომელიც აღნიშნავს და „რეალურად“ ავლენს აღსანიშნს. კირილე ალექსანდრიელი და მის კვალობაზე, პატრიარქი გერმანე „ლიტურგიულ ხატებს“ მოიაზრებენ როგორც ზესთასოფლის რეალურ მოვლენებს. შემთხვევით არ მოიხსომებენ ისინი გამოთქმებს: „გვევლინება“, „ავლენს“ და არა „გამოსახავს“, რითაც კიდევ ერთხელ უსვამენ ხაზს ლიტურგიული ხატის საკრალურ არსს. გერმანეს თანახმად, ეკლესია „გვევლინება“ მიწიერ ზეცად, კონქი „გვევლინება“ ბეთლემის გამოქვაბულად და მაცხოვრის დაკრძალვის ადგილად, ქრისტეს კუბოდ; ტაძრის კამარები — ცის ორმაგი განზომილების გამოვლინება. სანთლები — მარადიული სინათლის, სტიქარები — ქრისტეს გვამის ხატია, მღვდელმთავარი „განასახიერებს“ მეუფეს; მღვდელი — ანგელოზებს; დიაკონი — სერაფიმებს და ა. შ. თვით ლიტურგიის დამახასიათებლად მოიხმობა „ანტიპონის“ ცნება; ესაა საკუთრივ ლიტურგიული ხატი ანუ ხატი იმ საკრალური არქეტიპისა, რეალურ სიმბოლიკას რომ ფლობს და რაც ასევე, ნიშანდობლივია, ფსევდო-დიონისეს თანახმად, ბულის-სიმბოლს ღვთისმსახურებას, ვიიარცა განსხვავებას. ესაა ზედროული, აქრონული ანამნეზისური სპეციფიკუმი, რომელიც სიმულტანურად იხსენებენ დროის სამივე განზომილებას, წარსულსაც, აწმყოსაც, მომავალსაც, როგორც უკვე მომხდარ და მარადიულ ხდომილებად ყოფიერებას. ესაა განსხვავება, რომელიც ვადალახავს „ქრონოს-ეონის“ ანტინომიას.

ლიტურგიის ამგვარ „ატემპორალურ“ სიმბოლიკას ერთვის „ტოპოგრაფიული“ სიმბოლიკა, რომელიც ტაძრის შიდა სივ-

რცის ორგანიზაციაში ვლინდება და ისევ და ისევ ლიტურგიის როგორც კულტურის ტექსტის რიტუალურ კონტექსტში ვლინდება.

* * *

ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, აგრძელებს რა გრიგოლ ნოსელის ტრადიციას, ამუშავებს სიმბოლოს თეორიას და გვთავაზობს „ხატის“ თავისებურ ინტერპრეტაციას. სიმბოლო მასთან სამ ფუნქციას მოიცავს: ა) სულიერ არსობათა აღნიშვნას; ბ) ამ არსობებამდე ადამიანის ამაღლებისა და გ) მოვლენათა სამყაროს დონეზე იდეათა სამყაროს რეალური გამოვლინებისას. ამ შემთხვევაში „ხატი“ პირველთა ფუნქციასთან მიმართებაში განიხილება. ამასთან, აღნიშვნის ფუნქცია იზომორფიზმის ჩარჩოებითაა შემოზღუდული, თუმცა პრინციპულად განსხვავებულია ანტიკური მიმეზისისაგან¹⁵. ფსევდო-დიონისე, ემყარება რა ღვთაების აღნიშვნის მისეულ სისტემას, სულიერ არსებათა გამოსახვის ორ მეთოდს და შესაბამისად, ხატთა ორ ტიპს მოიხმობს, რომელიც ერთურთისაგან განსხვავდებიან იზომორფიზმის პრინციპებით. პირველი მათგანი ეფუძნება აღნიშვნის კატეგორიულ პრინციპს და არსებითად, არისტოტელური ესთეტიკის წრედში მოქმედებს. ამ პრინციპის ქვაკუთხედი ან სულიერ არსობათა აღბეჭდვა და შესატყვისი ხატებით გამოვლენა, რაც იმას ნიშნავს, რომ „მსგავსი“ ხატები მოწოდებული არიან, წარმოადგინონ მოვლენათა სამყაროსათვის ნიშანდობლივი, საკუთრივ პოზიტიური თვისებანი, გამოავლინონ ყველანაირ მიმართებაში სრულყოფილი, არტეფაქტულად გამოსახვადი ხატები, როგორც მოვლენათა სამყაროს თეორიული სრულქმნილების იდეალური საზღვრები. სწორედ ამგვარ „მსგავსი“ ხატებშია დაუნჯებული სამყაროს ხილული სილამაზე. ამ ასპექტში, ღმერთის სახასიათებლად მოიხმობა ამაღლებული პრედიკატები, არქეტიპის ცალკეულ ნიშნებს რომ ასახავენ. მაგრამ, ამასთან, ფსევდო-დიონისესთან უკვე საგრძნობია ანტიკური მიმეზისის ძირეული

ესთეტიკური პოსტულატების გადასინჯვის ტენდენცია. საგნები „გვანან“ და „არც გვანან“ თავიანთ ტრანსცენდენტურ პირველმიხედვს. ამის გამო, შესაძლებელია არა ჩვეულებრივი მიბაძვა, არამედ „წაუბაძავი მიბაძვა“. ამ მხრივ, ფსევდო-დიონისე, იძლევა საკუთრივ „ნატოვანი მიბაძვის“ კონცეფციას; „ბრძენი დივნოს“ ღვთაების აპოფთეკური სიგნიფიკაციის პრინციპით ვითავსოზს „არამსგავსი მსგავსების“ ცნებას. ამ შემთხვევაში, იგულისხმება, რომ ღვთაებრივ საგნებთან მიმართებაში, ქეშმარიტებასთან მიახლება ნეგატიური გზით უფროა შესაძლებელი, ვიდრე პოზიტიურით, სოლო უნდაღისა და გამოუხატავის გამოსავლენად, საკუთრივ არამსგავსი გამოსახულებები უფრო უპრიანია. ეს უკვე არისტოტელური მიმეზისისაგან პრინციპულად განსხვავებული კონცეფციაა, რომელიც გამჭოლ სახად გასდევს მთელ ალექსანდრიულ სკოლას.

ფსევდო-დიონისეს რეკომენდაციის თანახმად, უზენაეს იდეალურ საგანთა გამოსახვისას უკეთესია მივმართოთ „მიწიერ“ საგნებს, რომელნიც, მისი აზრით, კიდევ უფრო განადიდებენ ღვთაებრივ საგანთა, აქ ფსევდო-დიონისე, გარკვეული გაგებით, არისტოტელურ გზას მიჰყვება და მოიხმობს კონტრასტის პრინციპს. დიდი სტაგირელიც სომ დაახლოებით ანალოგიურად მოიხმობდა სახეებულ პრინციპს, როდესაც მიაზინებდა, რომ მხატვრულად გამოსახული უგვანო ხშირად წყაროა ესთეტიკური ტკობისა. მაგრამ, არისტოტელე ამას მიბაძვის შემეცნებითი ფუნქციით ხსნიდა. სწორედ აქ იყოფა არისტოტელესა და ფსევდო-დიონისეს გზები, რამეთუ ამ უკანასკნელის თანახმად, არამსგავსი ხატები განსაკუთრებული სახის ნიშნურ-სიმბოლურ ბუნებას ამჟღავნებენ. მატერიალური სამყაროს „დაბალი“ საგნების მიბაძვით მათ „შეუფერებელი“ ფორმით უნდა მოიცვან იმგვარი ინფორმაცია, რომელსაც საერთო აღარ ექნებათ ამ საგნებთან; ამ გზით კი, ამ არამსგავსმა ხატებმა მაყურებელი უნდა გააოგნონ და ისინი მომართონ გამოსახულებისადმი საპირისპირო — აბსოლუტური სულიერების ჰერეტიკათვის.

ამდენად, გრძობად-მატერიალურმა საგნებმა და მოვლენებმა შეიძლება მამაროვო-

ცირებელი როლი იკისრონ იდეალური საგნების, ზესთასოფლური ქეშმარიტების წვდომის პროცესში.

ფსევდო-დიონისეს ესთეტიკურ მოძღვრებაში „მსგავსებას“ ჩაენაცვლება „არამსგავსება“; ანალოგიას — კონტრასტი. ამგვარი „არამსგავსი“, „კონტრასტული“ ხატები კი მოწოდებული არიან ქეშმარიტების არა „ასახვისაკენ“, არამედ „აღნიშვნისაკენ“. ამ შემთხვევაში ქეშმარიტებას ოპოზიციონერის სახით უწყვილდება მინიშნება; ეს ოპოზიცია ისევ და ისევ კლიშეტი ალექსანდრიელიდან და გრიგოლ ნოსელედან იღებს სათავეს; პირველ მათგანთან, როგორც ოპოზიცია „ალეთეია — სიმბოლონი“, მეორე მათგანთან კი „ენიგმა“ პირველი ძველ აღთქმაშია დაფიქსირებული, მეორე კი, ანალო ალთქმაში. ფსევდო-დიონისესთან ალეთეია თავისი ტრანსცენდენტურობის გამო, მხოლოდ მისი ანტითეზის მეშვეობით შეიძლება იქნეს წვდომი ანტითეზიდან, რომელიც ალეთეიადანვე მოედინება და მასვე აღნიშნავს. ესაა „ალუნიშნავის აღნიშვნა“, რომელიც საპირისპირო მასში კოდირებული თეორიული ინფორმაციის დეკოდირებას. ამდენად, „არამსგავსი ხატი“ არამიმეზისურ ხატს გულისხმობს, ეს უკანასკნელი კი ნიშნური ბუნებისაა და სემიოზისში იმოფრება. ამ ნიშან-ხატებმა საკუთრივ ემოციურად უნდა იმოქმედონ ადამიანის ქვეცნობიერ ფსიქიკაზე. ამ მხრივ, ისინი ემოციური ნიშნის ბუნებას უფრო ამჟღავნებენ, ვიდრე საკუთრივ კონვენციური ნიშნისას, რამეთუ ეს უკანასკნელი ინტელექტუალური, კოგნიტური წვდომისთვისაა გამიზნული. ასე რომ, არამსგავს ხატთა არამიმეზისური სტრუქტურა, ემოციურ ნიშანს რომ ეფუძნება, ადამიანური სულის „ამაღლებისკენა“ მოწოდებული — გრძობადი საგნებიდან ქეშმარიტებამდე ამაღლებისაკენ. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ ფსევდო-დიონისე ამგვარ ხატებს უწოდებს ანაგოგიურ ხატებს. სწორედ „ხატიდან“ — „ქეშმარიტებამდე“ ამაღლების იდეაა ბიზანტიური ესთეტიკის ერთი ცენტრალური იდეათავანი, რომელიც სიმბოლურობასა და დემოტიკურობასთან ერთად, ანაგოგიურობითაც უპირისპირდება კლასიკურ



მიმეზისურ თეორიას. ლომის წილი ამ იდეის დაფუძნებაში ფსევდო-დონისეს ეკუთვნის; და მაინც, ყოველივე ეს ხატის ესთეზიოლოგიური თეორიის პრეროგატივაა, რომლის პარალელურადაც ბიზანტიურ ესთეტიკაში მუშავდება საკუთრივ იკონიკური გამოსახულების, საკუთრივ, ხატის თეორია. ამ ასპექტში მეტია კავშირი მიმეზისურ ესთეტიკასთან. ხატთაყვანისმცემელთა მიერ ხატი, როგორც ასეთი, მოიაზრება, როგორც „მსგავსი“, ოღონდ მსგავსი არა ტრანსცენდენტური არქეტიპისა (როგორც ეს ფსევდო-დონისეს არეოპაგელთანაა), არამედ განკაცებული ძე ღმერთისა. ასე რომ, თუკი ფსევდო-დონისესთან ადგილი აქვს სიმბოლურ მსგავსებას, ხატთაყვანისმცემლებთან მას ცვლის, გარკვეული გავებით იზომორფული მსგავსება, რამეთუ ხატი, როგორც სახვითი ფენომენი ისტორიულ დოკუმენტადაც აღიქმება.

თუკი ხატის სოციალ-ესთეზიოლოგიურ თეორია გნოსეოლოგიურ პრობლემატიკას გულისხმობს, ხატის კერძო თეორია სოცერითოლოგიურ მომენტზე აკეთებს აქცენტს. თუმცა, გარკვეულწილად, ისინი არ გამოირცხვენ ერთმანეთს, რამეთუ ღვთაების შექმნება ბიზანტიურ აზროვნებაში ადამიანის მიერ, საკუთრივ გადაარჩენის გზაზე გადადგმული ნაბიჯია.

ასეა თუ ისე, ხატის კერძო თეორიაში ყურადღება გადაწონილია ხატისა და არქეტიპის მიმართების პრობლემისაკენ, პრობლემისაკენ, რომელსაც განსხვავებული ინტერპრეტაციით გვთავაზობენ ხატმებრძოლნიცა და ხატთაყვანისმცემელნიც. პირველნი თვლიან, რომ ხატი უნდა იყოს არქეტიპის ერთარსი. მაგრამ, არქეტიპი ტრანსცენდენტური იდეაა და მისი გამოსახვა შესაძლებელია კონკრეტულ-გარძობადი და მით უმეტეს, ანთროპომორფული გამოსახულებით, ამ მხრივ მაცხოვრის ერთადერთი შესაძლო წარმომადგენელია. ხატმებრძოლები თავიანთ ოპონენტებს ორ საბირისპირო ერთეულად აღნაშნავენ: იმამს, რომ ისინი გამოსახვენ რა მაცხოვარს ხატზე, აიგივევენ მის ორ ბუნებას (მონო-

ფიზიკობა) და იმამს, რომ გამოსახვენ მაცხოვრის ოდენ ადამიანურ ბუნებას, ამით მისსავე ორბუნებულებას (ნესტორიანელობა) განაწევალენ.

თვით ხატმებრძოლთა ინტერპრეტაციით, ხატი ტრანსცენდენტური არქეტიპის იდეალური ასლია, მისი ორეული. ხატთაყვანისმცემელთათვის კი, სახელდობრ იოანე დამასკელისათვის, იგი ხილული გამოვლინებაა უხილავისა, რომელიც მოკლებულია ფიგურატიულ გარკვეულობას; მაგრამ სხეულებრივად გამოსახული ჩვენი გაგების სისუსტისა გამო. საკუთრივ ამ სისუსტის ძალით, ჩვენ ამ უხილავს ხილულთან ანალოგიით წარმოვიდგენთ. და მაინც, ხატი არსობრივად ვერ იქნება თავისი ტრანსცენდენტური არქეტიპის იდეალური, მაგრამ მისი მსგავსია იმოსტასურად. ამდენად, ხატზე გამოისახება არქეტიპის არა ბუნება, ღვთაებრივი თუ ადამიანური, არამედ მისი იმოსტასი.

თეოდორე სტუდიტი „ბუნებით“ ხატებს „მიმბაძველობით“ ხატებისაგან განსხვავებს. პირველ შემთხვევაში იგულისხმებიან საკულტო რელიკვიები, მეორე შემთხვევაში კი, საკუთრივ სახელოვნო საგნები, კერძოდ ხატები. მაგრამ თვით ცნება „მიმბაძველობა“ თეოდორეს ფართო კონტექსტში აქვს მოაზრებული; ამ გავებით, ხატზე შეიძლება გამოისახოს არა მხოლოდ უშუალო ვიზუალური ცდით მიღებული ობიექტები, არამედ ინტელიგიბელური „საგნებიც“. ამ მხრივ, იგი ხატს სიზმრისეულ ხილვასთან აკავშირებს და სავსებით დასაშვებად მიიჩნევს „ფანტასიასთან“ გაიკვირებულ გამოსახულებას. თეოდორეს თანახმად, ექვართისა ხატი კი არა, თავად ჭეშმერიტებია, მაცხოვრის სოცთან და სისხლთან „რეალური“ მიახლებაა, სხვათაგან: ტრანსცენდენტური ყოფიერების იმანენტური ყოფიერების დონეზე სორცმსხმად და არა მისი ხატობრივ-გამოვლენული ასახვა.

ქრისტიანული სპირიტუალური ხელოვნება და მისი დუალისტური ესთეტიკა კლასიკური ანტიკური ხელოვნების მონიშნულ პოლემიკაში გამოიწრთო, იმ მონიშნულ



პოლემიკაში, რომელიც არ სცნობდა სხეულსა და სულს შორის გათიშულობის დაშვებას და სადაც ფიზიკური სილამაზე სხეულებრივი სილამაზის გამოხატულებად იყო მოაზრებული. გვიანანტიკურ ხელოვნებაში ამგვარი მონისტური პარმონია ირღვევა. სული ცდილობს სომატური „ნაჭუჭის“ გამოხსნვრევას და მისი დამამიძიებელი კონსისტენციისაგან განთავისუფლებას, რაც უკვე დუალისტური მსოფლგაგების მომხმარებელია. ნეოპლატონური სულისკვეთებით გაულენთილი ეს ტენდენცია ვლინდება ევოლუციონში სკულპტურული პორტრეტისა, რომელიც I-II საუკუნეებში ჯერ კიდევ ანტიკური სენსუალიზმით სულდგმულობს, III საუკუნეში კი, ლუდოვიზის დიდი სარკოფაგის ცალკეული თავები (თერმების რომაული მუზეუმი), ბიჯის პორტრეტი (დრეზდენის ალბერტინუმი) თუ უცნობი რომაელის თავი (კაპიტოლეუმის მუზეუმი) აღბეჭდავენ ადამიანის განსახიერების სფეროს იმ პრინციპულ ძვრას, რომელიც დაფიქსირებულია ამ პორტრეტების, მაყურებლისაკენ დაჯინებით მზირალ თვალებში. ისინი თითქოსდა არღვევენ მატერიალურ ქსოვილს, ანგრევენ სულისა და სხეულის ანტიკურ ბალანსს... IV-V საუკუნეების ქანდაკებაში კი, როდესაც საბოლოოდ იმარჯვებს დუალისტური ტენდენცია, კონსტანტინე დიდის ბიუსტი (რომის პალაცო დეი კონსერვატორია) თუ მარკიანეს ფიგურა (ბარლეტეში) სულისა და სხეულის უცილობელი კონფლიქტის გამოხატველი სკულპტურული პარადიგმაა. მათში აღბეჭდილი ნერვული გრიმასები მოდელთა, როგორც საკუთარი კულტურის მოწმეთა შინაგანი ტრაგიზმის ნიშნებადაც ესახებათ ხოლმე.¹⁷ თუმცა, ჩვენი აზრით, ეს ფსიქოლოგიური ნიშნები არანაკლები (თუ მეტი არა) დონით შეიცავენ ამ პორტრეტების „პროტაგონისტთა“ „ეგო“-ს აღბეჭდვისა და ამ გზით, თავად ავტორთა მიერ საკუთარი „მე“-ს დაფიქსირების ტენდენციას. ესაა, „მე“-ს აღბეჭდვა განსხვავების გზით, როდესაც ავტორი-მოქანდაკე გარკვეულ ობიექტს აღიქვამს ფენომენალური ასპექტით, რის შედეგადაც „სხვაში“ აღმო-

აჩნენ საკუთარ „მე“-ს. ამ გაგებით, განსხვავება გულისხმობს „სხვაში“, მეტი კონსტანტინე დიდის თავში საკუთარ დანახვას ანუ კონკრეტულ პერსონაში, თუნდაც ისეთი დიდი ისტორიული პროტაგონისტის პერსონაში, როგორც კონსტანტინე დიდი იყო, არა მხოლოდ დოკუმენტური ასახვის ობიექტის დანახვას, არამედ უპირველესად, იმგვარი ეგოთიური ობიექტის დასახვას, რომელშიც აღიბეჭდება თავად ავტორის სუბიექტი. ამ გაგებით, საქმე გვაქვს ავტორისა და მოდელის იმგვარ შინაგან, ფენომენოლოგიურ ალიანსთან, რომელიც მოდელისადმი ავტორის ესთეტიკურ რეაქციაში გვეკონინება, როგორც ამ უკანასკნელის მიერ საკუთარ თავში ჩაღრმავების, საკუთარ სუბიექტურობაში გარკვევის საბაზი და საფუძველი. რაც მთავარია, ამგვარ სააზროვნო სიტუაციაში საფუძველი ეყრება თვით ხელოვნების იმგვარ გაგებას, როდესაც ეს უკანასკნელი განიხილება, როგორც ავტონომიური, სუბიექტური ქმედების დამამკვიდრებელი ფენომენი, რომელიც „გარედან“ კი არ არის მასში შემოტანილი და გარე სამყაროს კანონებით კი არაა დეტერმინირებული, არამედ შინაგანად მასში მოცემული და კონსტიტუირებული. ეს მომენტის თვალსაზრისით ვლინდება „ფაიუმის პორტრეტებში“, ეგვიპტელ ობივატელთა ეს პორტრეტები, რომელნიც დამკვეთთა სიცოცხლეშივე იქმნებოდნენ, რომაული წესჩვეულებისამებრ მათი საცხოვრისის ატრიუმს ამკობდენ, სიკვდილის შემდეგ კი, იხსნებოდნენ კედლიდან, ჩარჩოსაგან თავისუფლდებოდნენ, კუთხეებში ჩამოიჭრებოდნენ და მუშიის დოლბანდში, მიცვალებულის სახის ადგილას თავსდებოდნენ, ერთობ საკულისხმო ესთეზიოლოგიური და კულტუროლოგიური რეკონსტრუქციის მასალას წარმოადგენენ. ჯერ ერთი, ისინი გვევლინებიან ეგვიპტური, ანტიკური და ადრექრისტიანული მსოფლგაგების პარადიგმებად, მეორე და ამჟერად, ჩვენთვის საინტერესო ასპექტით, კი, გვაუწყებენ ესთეტიკური მიმზის — კათარზისის მოდიფიცირების იმ ეტაპს, რომელიც საკუთრივ კრისტიანობას უკავშირდება და გუ-

ლისხმობს იმგვარ საზროვნო სიტუაციას, რომლის თანახმადაც ესთეტიკური ობიექტი მოიპარება არა როგორც ოდენ „სხვისი“ მიზანზე, არამედ ამ „სხვაში“ საკუთარი „მე“-ს წარმოჩენა; ამ შემთხვევაში, წინა პლანზე წამოიწვევს ავტორის (ამ შემთხვევაში — ანონიმი ავტორის) სუბიექტური ნება, რომელიც ამგვარი სუბიექტივიზმით გადალახავს მოდელისა და ინტოქტექსტის ობიექტური იდენტურობის კლასიკურ პრინციპს. ასე ფიქსირდება მოდელთან თანავანდის როგორც „სხვის“ ტომოსში ჩაწერის მომენტი. ფაიუმელ მოკალაქეთა ღრმად ინდივიდუალურ, ინტიმურ-კამერულ სახეებში უკვე მონიშნულია ესთეტიკური სახვის ის ინდივიდუალურ-სუბიექტური გზა, რომელიც ამ პორტრეტთა მოდელებს „სოფელშიცა“ და „ხესთასოფელშიც“ თანაბარ „სამსახურს“ უწევს და იმავდროულად — რაც ესოდენ არსებობთა — სახავს გზას კლასიკურ-ანტიკური ესთეტიკური კათარზისიდან ქრისტიანულ მეტაფიზიკურ კათარზისზე გადასასვლელად; ფაიუმის პორტრეტებშიც, როგორც ადრექრისტიანული ხელოვნების პარადიგმები და ქრისტიანული ხატის პარადიგმებიც მოასწავებენ ახალი რელიგიის, ინდივიდუალური ადამიანის რელიგიის მოვლინებას, რელიგიისა, რომელიც მოწოდებულია, დააფუძნოს ადამიანის თავისუფალი „მე“ და „სხვათა“ მიმართ თანაგრძობობა და საყოველთაო გამსჭვალული ინტენციონალობა. შუა საუკუნეების ქრისტიანობა, განდება რა საყოველთაო რელიგია, უარს იტყვის „ფაიუმის“ ტიპის ინტიმურ-კამერულ პორტრეტზე და აქცენტს გადაიტანს ზოგადისა და საყოველთაოს „უნიფიცირებულ“ ხატზე. ამ მხრივ, იტალიური რენესანსი, არა მხოლოდ კლასიკური ანტიკური ესთეტიკური იდეალის აღორძინებაა, არამედ საკუთრივ „ახალადთქმისეული“ ინდივიდუალურ-სუბიექტურობის აღორძინებაც; ქრისტიანულ მცნებათა ობიექტივაციისა და მის კვალობაზე, ესთეტიკურ-მხატვრული პრინციპების მკაცრი კანონზავითის სანაცვლოდ, „ახალი აღთქმისეული“ ინდივიდის ხელახალი ძიებაცაა, რისი მაცნეც სახვით ხელოვნებაში ჯოტოს ფერწერაა. ამიტომაცაა რენესანსი — ქრისტიანული სუბიექტივიზმის ფოკუსში დანახული ან-

ტიკური ობიექტივიზმი. რენესანსი ადამიანის სუბსტანციაზე წინ, რომელიც რენესანსურ-ვიქტორელის (XII ს) თანახმად, პასუხობს კითხვაზე „რა“, დააყენებს ადამიანის პიროვნების, როგორც იპოსტასის ცნებას, კითხვა „ვინ“-ზე რომ პასუხობს. ამ „ვინ“-ს კი, შუა საუკუნეების ანონიმური ოსტატისადე განსხვავებით რენესანსის ინდივიდუალური მხატვარი პასუხობს.

ეს უკვე სხვა დიალოგია.

შენიშვნები:

1 А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980, с. 235.

2 იქვე.

3 ა. ლოსევი. დს. წიგნი. გვ. 237.

4 იქვე, გვ. 238.

5 ჯ. შოშიაშვილი. ბიზანტიური ეპისტოლოგრაფია და ფსევდო-დონისე არეოპაგელის წერილები (გამოკვეთვა თარგმანი. კომენტარები). თბ. 1992, გვ. 104.

6 ესაა ფილოსტრატე II ფლავიუსის თხზულება, მკვლევართა ერთი ნაწილი თვლის, რომ არსებობდა სამი ფილოსტრატე, მეორე ნაწილი კი — ოთხ ფილოსტრატეს ითვლის. პირველ შემთხვევაში იგულისხმება ფილოსტრატე I — ფლავიუს ფილოსტრატეს მამა, ეს უკანასკნელი კი მიჩნეულია ფილოსტრატე ლემნოსელითა ბიძად, რომელიც, თავის მხრივ, გამოცხადებულია „უმკროსიდ“ წოდებული IV ფილოსტრატეს პაპად. ფილოსტრატეთაგან „სურათების“ სახელწოდებით შემორჩენილია ორი თხზულება, შესული „კობაუს ფილოსტრატორუმში“ ერთი მათგანი ეკუთვნის შვილიშვილს და წარმოადგენს პაპის თხზულების მიზამას, როგორც თავად მიუთითებ წინასიტყვაობაში. იმისათვის, რათა განსხვავებულ იქნეს ერთი და იმავე სახელწოდების ორი თხზულება, ბიძის თხზულებას უწოდებენ უფროსის „სურათებს“, შვილიშვილისას კი — ფილოსტრატე უმკროსის „სურათებს“. იხ. Н. Брагинская. Генезис «Картин» Филострата старшего. кр. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 224-289. აგრეთვე: А. Лосев. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979, с. 642—648, В. Бычков. Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995, с. 26—29.

7 ფილოსტრატეს ტრაქტატის ინტერპრეტაციებისას არს ცდები, კერძოდ ე. ბირმელანისა, რათა „ფანტასია“ მოეცემულ ფრაგმენტში, რომელიც მოიცავს მიმების ვიწრო ვაგებიან (რო-

ბარტოკი და თანამედრო- ვეობა*

სულხან ნასიძე

XX საუკუნის მუსიკა სხვადასხვა, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ესთეტიკური მიმართულებებისა და საკომპოზიციო სისტემების რთულ კალეიდოსკოპს წარმოადგენს.

როდესაც ფიქრობ ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური კულტურის განვითარების გზებზე, მის პერსპექტივებზე, როდესაც ვინდა გაერკვე ნამდვილი, კვშიარიტად მხატვრული მოვლენების არსში, საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშე დგებო, რადგან არცთუ ისე ადვილია ორიენტირება იმ ქაოტურ მასაში, რასაც XX ს. მუსიკა გვთავაზობს.

მადლობა ღმერთს, ჩვენმა საუკუნემ შვა მკვეთრი ფიგურები, რომლებმაც წარმოქმნეს მუსიკალური აზროვნების ახალი პლასტები და წახსავეები, სწორედ ისინი ჰქვნიენ ნათელს ამ რთულ მუსიკალურ ბანორამას.

იმ დიდ შემოქმედთა შორის, რომლებმაც თანამედროვე მუსიკა ჩააყენეს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის სამსახურში და მომავალ თაობებს დაუტოვეს ჩვენი საუკუნის უაღრესად რთული სულიერი ცხოვრების მუსიკალური ანაბეჭდები, გამორჩევა გამომჩენილი უნგრელი კომპოზიტორი ბელა ბარტოკი.

ბ. ბარტოკმა უაღრესად დასაბული და საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრების გზა განვლო, მისი ხელოვნების თავისებურება გამოვლინდა უკიდურესობათა დიალექტიკურ ერთიანობაში. მისი შემოქმედება მოიცავს ერთმანეთისგან დაცოლულ პოლუსებს. ერთის მხრივ, ბარტოკი

გორც სინამდვილის მიშველ მიბაძვას აღქმული და გაგებული იქნეს, როგორც პრაქტიკულად იდენტური „მიმწისისა“ ფართო გავებით, (როგორც „პოსისის“ მომცველი და ამსახველი არა მხოლოდ რეალური სინამდვილისა, არამედ გამომხატველი „შესაძლებელი“, ვირტუალური სინამდვილისაც), რომელსაც თავად არისტოტელე იყენებს „პოეტკაში“ (9, 1452, 17) და ფილოსტრატეც გულისხმობს თავისი წიგნის სხვა მონაკვეთში. ბიომელინი არკვეებს, თუ რატომ გამოიყენა ფილოსტრატემ მიანდამიანე ტერმინი ფანტაზია და თვლის, რომ იგი ამ შემთხვევაში ატრქელებს „მცირე აკადემიკოსთა“ კონცეფციას ხელოვნების ნაწარმოების „იდეის“ შესახებ. ვ. ბიჩკოვი, რომელსაც ვემყარებით ფილოსტრატეს ტრაქტატის ბიომელინისეული ინტერპრეტაციის დამოწმებისას, თვლის, რომ ამ შემთხვევაში, საუბარი უნდა იყოს არა უბრალოდ ნაწარმოების „იდეის“, არამედ თვით მხატვრის სიბრძნით შექმნილი „იდეის“ შესახებ, ანუ გარკვეული გავებით გამოთავონის, მხატვრული წარმოსახვის შესახებ. ამასთან, იგი სწორად შენიშნავს, რომ ანტიკური ფანტაზია არ უნდა გაავიჯიოთ თანამედროვე „ფანტაზიასთან“ ანდა „წარმოსახვასთან“, თუმცა იგი მიიღვ მათი წინამორბედი. იხ. В. Бычков. Эстетика поздней античности. М., 1981, с. 309.

8 В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, с. 141.

9 იქვე, გვ. 142.

10 Бычков. Эстетика поздней античности., с. 252.

11 იქვე.

12 დაწერ. იხ. შავ.: Г. Острогорский. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматики в сочинениях православных апологетов раннего периода и иконоборства. — Seminarium Kondakovianum. I. Prague. 1927.

13 В. Бычков. Эстетика поздней античности, стр. 257.

14 შდრ. A. Riou. Le monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur. Paris. 1973.

15. В. Бычков. Византийская эстетика. С. 129.

16 შდრ. I. Hausherr. Le grands courants de la spiritualité orientale.—Orientalia Christiana Periodica I. 1935. R. Bornert. Les commentaries byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siecle. Paris, 1966.

17 В. Лазарев. История византийской живописи. М., 1976, с. 256.

* კომპოზიტორის ატიყვიდან.

წარმოვიდგება როგორც გაბეღული რეფორმატორი, მხატვრული ტრადიციებისა და ოდიოზან დადგენილი ნორმების დამანგრეველი, მეორეს მხრივ კი იგი ხალხური მუსიკის ღრმა მცოდნე და მოტრფიალეა, რომელმაც თავის შემოქმედებაში ფართოდ გაუღო კარი ფოლკლორულ ნაკადს.

როდესაც ფიქრობ ბარტოკის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, თვალწინ წარმოვიდგება მრავალმხრივი, უნივერსალური პიროვნება, რომლის მოღვაწეობა აღბეჭდილია XX საუკუნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანდობლივი თვისებებით. შევეცდები ზოგიერთ მათგანზე გავამახვილო ყურადღება.

XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია სტილების მკვეთრი ინდივიდუალიზაცია. გარდა იმისა, რომ მოხდა ატონალური და ტონალური მუსიკის დაპირისპირება, თეთი ტონალური და ატონალური მუსიკის ფარგლებშიც მოხდა მხატვრულ ტენდენციათა დიფერენციაცია. ერთ პერიოდში მოღვაწე კომპოზიტორები განსხვავებულად წყვეტენ მუსიკალური სისტემების, სტილებისა თუ ფორმების ხორცშესხმის ამოცანებს, ხალხურ წყაროებთან დამოკიდებულების პრობლემებს.

XX საუკუნის მუსიკის შინაგანი კონტრასტები და წინააღმდეგობები წარმოქმნიან სრულიად ახალ ფორმებს. ერთმანეთთან შეუთავსებელი მხატვრული ტენდენციების შეჯახება თავს იჩენს არა მარტო სხვადასხვა ავტორთა ნაწარმოებებში, არამედ თვით ერთი ავტორის შემოქმედებაშიც კი.

ბევრათა კომბინირების ახალ-ახალი საშუალებების ძიებამ კომპოზიტორებს უზიძვა ახალი სისტემების შექმნისაკენ. ასე მაგალითად, საკომპოზიტორო-ტექნოლოგიური პრინციპების განვითარების შედეგად ჩამოყალიბდა ატონალურ-სერიული მუსიკა თავისი განშტოებებით. პუნტილიზმი, ალყატორიკა, ელემენტარული თუ ექსპრესიონისტული მუსიკა. ამ გზამ XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნება აბსტრაქტულობამდე მიიყვანა.

ამავე დროს არსებობს მეორე მძლავრი ნაკადი, რომელიც წარმართავს XX

საუკუნის მუსიკის სხვა დინამიას: ეს არის გაფართოებულ ტონალობაზე და გაანვიითარებულ მოდალურ ტექნიკაზე დაფუძნებული მუსიკა. ამ დინამიამ წარმოქმნა ახალი ნაციონალური მუსიკალური სკოლები, საგრანობლად გააფართოვა პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების გეოგრაფია. საქმე ისაა, რომ ახლადმოზილი, ეროვნული მუსიკალური კულტურები თავისი უჩვეულო რიტმულ-ინტონაციური და პარმონიული ნაკადებით შეუერთდნენ მუსიკალური ხელოვნების საერთო, ზოგადსაკაცობრიო დინამას. ეს XX საუკუნის მუსიკის უაღრესად მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, ასეთია ის ორი ძირითადი სფერო, რომლის ფარგლებშიც ვითარდება თანამედროვე მუსიკა. ერთის მხრივ შონბერგი, ვებერნი, ბერგი, შტოკაუზენი, ბულენში და სხვები, რომლებმაც საინტერესო შემოქმედებით შედეგებს მიაღწიეს ბევრათა კომბინირების, აკუსტიკურ-კოლორისტული და რიტმულ-ტემპრული ძიებების გზაზე.

მეორეს მხრივ პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი, ხინდემიტი, ონეგერი, მიო, მესიანი, პულენკი და სხვები, რომლებმაც მუსიკალური აზროვნება გაამდიდრეს ტონალური სფეროს გაფართოებით, მოდალური სტრუქტურების საინტერესო მიგნებებით.

აღსანიშნავია არა ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ახლად აღმოცენებული მუსიკალური სკოლების. მათმა შემოქმედებამ ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდო მშობლიური ქვეყნის მუსიკალური კულტურის განვითარებას, მიუხედავად იმისა, რომ ვერ შეძლო ამაღლება საერთაშორისო დონეზე.

განცალკევებით დავს ი. სტრაინსკი, რომელიც თავისი ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე მუშაობდა სხვადასხვა სტილისა თუ მუსიკალური მიმართულებების ფარგლებში. მან ყველა სფეროში წარუშლელი კვალი დასტოვა. ამას ცხადყოფს მისი შემოქმედების „რუსული პერიოდი“, შედგომ „ნეოკლასიციზმით“ გატაცება, რომლის ფუძემდებელი და ბრწყინვალე წარმომადგენელი თერთონვე იყო. დაბოლოს, სერიული სისტე-



მის მიხედვით შექმნილი მისი კომპოზიციები.

XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში ასევე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბელა ბარტოკს. იგი ერთადერთი კომპოზიტორია, ვინც ასე სრულყოფილად, დიდი მხატვრული ძალითა და დამაჯერებლობით განაზოგრიცხა ურთიერთსაწინააღმდეგო, თითქმის შეუთავსებელი სფეროების შერწყმა-შეჯვარება. ამ თვალსაზრისით ბარტოკის შემოქმედება უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. მან ორგანულად დაუკავშირა ერთმანეთს ეროვნული მუსიკის თვისებები და თანამედროვე მუსიკის უახლოესი საკომპოზიციო-ტექნოლოგიური საშუალებები ამით ბარტოკმა მაღალმხატვრულად განაზოგრიცხა ახალი ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარების იდეა.

ბ. ბარტოკის შემოქმედებითი შემეცნებრობა, შესანიშნავ მასალას იძლევა ანალიზისა და განზოგადოებებისათვის, მთელი რიგი პრობლემების გააზრებისა და გადაწყვეტისათვის.

რა საინტერესო და საგულისხმოა ის პრინციპები, რითაც კომპოზიტორი შემოქმედებითად იყენებს ფოლკლორულ მასალას ამჟვე დროს, იგი თავისებურად, მოქნილად და არადოგმატურად სარგებლობს თავისი დროის საკომპოზიციო-ტექნოლოგიური ხერხებით. დამოლოს, განსაცვიფრებელია, თუ როგორ ანზორციელებს იგი პარალელურად საწინააღმდეგო მუსიკალური მოვლენების სინთეზს.

ბ. ბარტოკი და ხალხური მუსიკა — მრავლისმომცველი და მასშტაბური თემაა. მის ცხოვრებაში ხალხურ მუსიკას უდიდესი ადგილი ეჭირა. იგი იკვლევდა და სწავლობდა, არა მარტო მშობლიური ერის მუსიკალურ ფოლკლორს, არამედ რუმინულ, სლოვაკურ, ტრანსილვანურ ხალხურ მუსიკასაც. სიკვდილმა მაშინ მოუსწრო, როცა გატაცებით იკვლევდა თურქულ მუსიკალურ ფოლკლორს. ხალხური მუსიკა ბ. ბარტოკს იტაცებდა და იზიდავდა, როგორც ხალხის იტალიური კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილი, ამიტომ, მუსიკალურ ფოლკლორს იგი უდგებოდა არა მხოლოდ,

როგორც შემოქმედი, რომელიც ხალხურ მუსიკას სწავლობს თავისი პალიტრის, მუსიკალური მეტყველებისა და ფორმების გასამდიდრებლად, არამედ როგორც მეცნიერი, ეთნოგრაფი და ისტორიკოსი.

ბ. ბარტოკის ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილის ჩამოყალიბებაში, მისი მხატვრული აზროვნების ფორმებისა და მიმართების დახვეწაში მუსიკალურმა ფოლკლორმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა. ხალხური მუსიკა, მისთვის დამახასიათებელი რიტმო-მეტრული, ინტონაციური და ფსიქო-ფორციური თავისებურებებით, იყო ის ნიადაგი, რომლის წიაღიდანაც ბ. ბარტოკის შემოქმედება აღმოცენდა.

კომპოზიტორმა, შემოქმედების ეს ძლიერი ნაკადი თავის მხრივ გაატარა ინტრეკალურ, კონტრამპუნქტულ სტრუქტურათა და ბეერათა კონსტრუქციების ახალ ტექნოლოგიურ ფორმებში. ასეთი სინთეზის შედეგად ჩამოყალიბდა ბარტოკის მუსიკალური ესთეტიკა.

ბ. ბარტოკის მუსიკა იწყვედა ცხარე კამათს, ზოგიერთს ეხამუშებოდა მისი მუსიკის ფოლკლორული საწყისი და თავს ესხმოდა კომპოზიტორს. მეორე ნაწილი კი შოკირებული იყო მისი თხზულებების მძაფრი, უკიდურესობამდე გართულებული ჰარმონიული და კონტრამპუნქტული სტრუქტურებით.

დღეს კი ნათელია, რომ ბ. ბარტოკის საუკეთესო ქმნილებებში აღბეჭდილია მთლიანი, მკაფიო ინდივიდუალური აზროვნებით, მათი ასეთი დიფერენცირება ხელოვნურია.

ძნელ, უაღრესად რთულად მიმდინარე შემოქმედებით პროცესში, შეუძლებელია ყველაფერი მოხდეს უმტკივნეულოდ, გარკვეული დანაკარგების გარეშე. შემოქმედი ყოველი ნაწარმოების შექმნის დროს ახალ ამოცანას ისახავს, ასე იყო ბ. ბარტოკის შემოქმედებით ცხოვრებაშიც. მთელ რიგ შემთხვევებში, მისი მუსიკის მკვება-ვი ორი დინამიდან, რომელიმე ერთ-ერთი შედარებით უფრო აქტიურ, დომინირებულ სასიათს იღებდა.

ასე, მაგალითად, ფოლკლორული საწყისის გააქტიურებით აღინიშნება „რუმინული ხალხური ცეკვები“ ფორტეპიანო-

სათვის, რვა იმპროვიზაცია — (თხზულე-
ბა 20), პირველი და მეორე კვარტეტები,
„სოფლის სცენები“ (5 სლოკაური სიმ-
ღერა ქალის ხმისა და ფორტეპიანოსათ-
ვის), ორი სავიოლინო სონატა, პირველი
საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერ-
ტები და სხვ., ხოლო № 3-4 კვარტეტებ-
ში, პანტომიმში „შესანიშნავი მანდარინი“,
მეორე საფორტეპიანო კონცერტში
და სხვა ნაწარმოებებში ხალხური საწყისი
გადაღის მეორე პლანზე და მძაფრად
წარმავალ ფუნქციას იძენს, მთავარია პარ-
მონიულ-კონტრაპუნქტული შესაშვებები
და რთული რიტმიკული ბუღისი.

მიუხედავად ამისა ბ. ბარტოკმა შექმნა
მთლიანი, მონოლითური მუსიკალური
სტილი. ბარტოკი მრავალფეროვნად მო-
აზროვნე ხელოვანია, მისი მუსიკა აღ-
ბეჭდილია ინდივიდუალური სტილისტური
ნიშნებით, ემოციური ტონუსით, მძაფ-
რი დინამიზმით, ყოფიერების მახვილი
აღქმითა და ნატიფი გემოვნებით.

თუმცა, იშვიათ გამოჩაყლის შემთხვე-
ვებში, ზომასზე მეტი გამახვილება რომე-
ლიძე საწყისისა, არღვევს კომპოზიტორ-
ის ინდივიდუალური სტილის შინაგან
პარმონიასა და ლოგიკას. ასე მაგალითად,
შეიძლება გავიხსენოთ საფორტეპიანო
ეტრუდები, თხზულება 18, სადაც პარმო-
ნიული სიმქანზე, ფაქტურული გადატვირ-
თვა და გადაჭარბებული სიმძაფრე ცალმ-
ხრივ შთაბეჭდილებას ქმნის. ასევე ბ. ბარ-
ტოკის ნაწარმოებების ზოგიერთი ფინალი,
თითქოს ვერ ქმნის იდეურ-მხატვრულად
განმაზოგადებელ და სტილისტურად შე-
მაჯამებელ დასასრულს.

ფინალების ფორმის ბ. ბარტოკისეული
ინტერპრეტაცია, უპირატესობას ანიჭებს
ქანრულ ხალხურ-საცეკვაო ფორმებს. აქ
განსაკუთრებულ სიძნელეებს აწყდება
ფოლკლორული და თანამედროვე მუსიკის
საწყისთა სინთეზი ბ. ბარტოკის ფინალე-
ბის თემატიკის დიატონური ხასიათი,
სტილისტურად ყოველთვის არ შეესაბამე-
ბა წინა ნაწილების ძლიერად ქრომატიზე-
ბულ მუსიკას. საილუსტრაციოდ შეიძლე-
ბა გავიხსენოთ „მუსიკა სიმებიანის, და-
სარტყმელთა და ჩელესტისათვის“, კვარ-
ტეტი № 1. ფინალეების ასეთი გამიჯვნა

წინა ნაწილების მუსიკალური მასალის-
გან, ალბათ, ავტორის ჩანაფიქრით შექმ-
ნაზე, მაგრამ ასეთი მოულოდნელი შედეგ-
დახრა ხელს არ უწყობს ციკლის მთლიან-
ობას.

იმ პერიოდში, როდესაც ჩემი თაობის
მსოფლმგებრება ყალიბდებოდა, ბ. ბარ-
ტოკი სიცოცხლის უკანასკნელ პერიოდს
ამთავრებდა. ასე, რომ, იგი ჩვენი თანა-
მედროვეა, ჩვენთან ერთად განიცდიდა
მსოფლიოში მომხდარ სოციალურ-პოლი-
ტიკურ ძვრებს. იმ დროს კაცობრიობის
ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი კა-
ტასტროფა, მეორე მსოფლიო ომის ქარ-
ცეცხლი მძვინვარებდა.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენი სა-
ყარო არცთუ ისე დიდია, შეიძლება ითქ-
ვას, რომ ბ. ბარტოკი ჩვენთან ახლოს
ცხოვრობდა და ერთი აზრი და წუხილი
გვაერთებდა. ასეთ დროს დიდ მნიშვნე-
ლობას იძენს შემოქმედის პირად-
ადამიანური თვისებები, მოქალაქეობრი-
ვი პათოსი.

ბ. ბარტოკი უმიწველო ადამიანი იყო.
თავდადებით და უანგაროდ ემსახურებო-
და თავის შემოქმედებით იდეალებს.

ბარტოკმა გამოსცა ბევრი გაჭირვე-
ბა და წინააღმდეგობა. სამშობლოში მის-
მა შემოქმედებამ ვერ პოვა დაფასება,
როცა უნგრეთი ფაშისტებმა დაიპყრეს,
იგი სამშობლოდან გადაიხევწა. ცხოვრობ-
და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სა-
დაც ხელმოკლეობას, სულიერ ტრავმებს,
შემოქმედებით კრიზისებს განიცდიდა. იგი
ყველასგან დაევიწყებული ვარდაიცვალა.

ბარტოკის ცხოვრებაში იყო ისეთი მო-
მენტებიც, როცა კომპოზიციის საფასურ-
ად მას შეეძლო ფუფუნებაში ეცხოვრა.
მაგრამ ბარტოკი თავის პრინციპებს არა-
სოდეს დალატობდა.

ბარტოკი ბოშოქიანი სულის ხელოვანი,
ამასთან მოკრძალებული და უაღრესად მო-
რიდებელი ადამიანი იყო. მან მთელი თა-
ვისი შემოქმედებითი ენერჯია, სულიერი ძა-
ლა, ნიჭი და უნარი ეროვნული მუსიკალუ-
რი კულტურის განვითარებას შეაღწია.

ბარტოკმა პირნათლად შეასრულა თა-
ვისი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრი-
ვი მისია.

ანიქსტური პოლიტიკის პროგრესული პოლიტიკის

1967 წლის

„ბუნებისმეტყველების პროგრესული პოლიტიკის განხორციელების მიზანშეწონილობის შესახებ“
დოკუმენტი ადასტურებს ცდილობენ დაუბრუნდნენ
თავიანთ ფუნქციებს. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი
საუკუნე აღინიშნა პაროქსიზმული ხაზების
ძიებით, რომელიც აუცილებელია აღიზიანება-
თვის. ჩვენი შეშოქმედებით გვაა თანამედროვე
ეხთეტიკური ენის დაუცხრომელი ძიება წარსუ-
ლის კულტურასთან მიმართებაში. მე გამოუცხ-
ებით ხელოვნებაში გმუშაობ და ვცდილობ მია-
ღწიო იმ დონეს, როცა ჩამოშვებარზე მსჯელობენ
გამომდინარე შიხა მხატვრობიდან და არა
დეკორატიულობიდან“ (6).

გუჯი ანიქსტური

თანამედროვეობის ერთ-ერთმა წარ-
მატებულმა ხელოვანმა გუჯი ანიქსტურ-
მა თავისი შემოქმედებით კიდევ ერთხელ
აჩვენა, რომ ტრადიციის უწყვეტობა, გა-
რდასული ეპოქების პოზიტიური მხატ-
ვრული გამოცდილების გაზიარება, მისი
ინტერპრეტაცია იძლევა საუკეთესო შე-
დეგებს ხელოვნებაში, მით უფრო, როდეს-
საც საქმე პლასტიკურ ფორმას ეხება. გა-
მოყენებით ხელოვნებაში ხანგრძლივი
დროის მანძილზე მოღვაწეობის მიუხედა-
ვად, გუჯი ანიქსტური ცდილობს ყოველ
მის ნამუშევარში, დეკორატიულობასთან
ერთად, საგნის განმსაზღვრელად მისი
მხატვრული გამომსახველობა აქციოს.

გუჯი ანიქსტურის ნამუშევრებში ამო-

იცნობა საუკუნეების მანძილზე დაბეჭე-
ლი და სრულყოფილებამდე მიყვანილი
ფორმის ანაბეჭდი, კაცობრიობის მხატ-
ვრულ ტრადიციებთან კავშირი, მათი თა-
ვმოყრა, შემოქმედებითი ინტერპრეტაცია
და თანამედროვე ფორმით წარმოჩენა,
თანაც ისე, რომ ეპოქალური, თავდაპირ-
ველი მნიშვნელობა გარკვეულწილად შე-
ნარჩუნებულია. მის ხელოვნებაში ტრა-
დიციები ახალი ფორმით ლაკონიურად, ხა-
ზგასმულად ნათლად არის გამოვლენილი.

იგი, ჯერ კიდევ სრულიად ახლგაზრდა,
ბათუმში ყოფნისას (ბათუმში დაამთავრა
მან საშუალო სკოლა) ეზიარა ლითონზე
ჭედვის ხელოვნებას, როდესაც ადგილო-
ბრივი ოსტატების სახელოსნოში ძველ



სპილენძის თუნგისგან პირველად სცადა შეექმნა ახალი ნივთი, აქ მას შეეძლო საათობით დაკვირვებოდა, თუ როგორ მუშაობდნენ ადამიანები უძველესი ტექნიკის გამოყენებით, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყოველგვარი ცვლილებების გარეშე მაშინდან შეიღს ცვლილებებსა.

გუჯი ამაშუკელი მთელი თავისი შემდგომი შემოქმედების მანძილზე ამ მეთოდის ერთგული რჩება. მისთვის ნათელია, რომ თუნდაც თიხაში ხელით ნაქრწი საგანი განსაკუთრებული სიბოძის მატარებელია, როდესაც მას მხატვრის ხელწერა ატყვია. არა მარტო ხელოვნების ნიმუშები მუშავდება გუჯი ამაშუკელთან უძველეს ტექნიკაში, არამედ მისი სამუშაო იარაღებიც კი საბოლოო ფორმას ოსტატის კორექტირების შემდეგ იღებენ.

ხელოვანი ძალზე თანმიმდევრულია თავის ქმედებაში. მხატვრული კულტურის ტრადიციაში მოქცეული უდიდეს მემკვიდრეობაა მისთვის ამოსავალი წერტილი და ამ გამოცდილებაზე დაყრდნობით ქმნის იგი თანამედროვე ხელოვნების ესთეტიკას, ძველის მსგავსად, მის ხელოვნებასაც ახასიათებს ხანგასმული გამოშხაველობა და მხატვრულობა. ასეთ დიქრონულ ინფოკავშირებზე ბევრად არის დამოკიდებული ტრადიციის საერთო ძაფის უწყვეტობა.

წარსულთან კავშირი მის ხელოვნებაში

ფართოდ გამოყენებულ ანიმალისტურ მოტივებშიც შელანდება. ამჟამინდელი კაცობრიობის შემოქმედების საწყისებთან მიდის. მის მიერ შექმნილი ნივთები ინარჩუნებენ პირველყოფილი ხელოვნების უშუალობას. მის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ხარის, ირმის, ფრინველის, თევზის, ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებებსა და ანთროპომორფულ ფიგურებს.

გუჯი ამაშუკელი არ ერიდება რომელიმე პლასტიკური ფორმის თავის ნაკეთობაში გამეორებას. იგი ხშირად მიმართავს უძველესი ხელოვნების ნიმუშებს. ამის დადასტურებაა ქართული ჭვირული ბალთის მოტივი (ილუსტრაცია №1)³, რომელიც გუჯი ამაშუკელთან რამდენიმე ნივთში შეორდება.

ჩვენი განხილვის საგანსაც სწორედ ირმის ეს გამომსახველობითი მოტივი წარმოადგენს.

ოსტატი ერთიდაიგივე მოტივს სხვადასხვა დანიშნულების საგნებს ურთავს, ისე რომ, მას ყოველ ახალ შემთხვევაში ახალი მხატვრული ამოცანა ეკისრება და ის შემოქმედებითად გაიზარება. იმის მიხედვით; თუ რა ადგილი აქვს ანიმალისტურ მოტივს მთლიან კომპოზიციაში, მოქანდაკე წინ წამოსწავს აზრობრივ, ემოციურ, მითოლოგიურ, სიმბოლურ დატვირთვას. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში უდიდესი ფაქტი მიიღწევა უადრესად დიდი ნიჭიერების, მაღალი შემოქმედებითი დონის საშუალებით.

ირმის ეს მოტივი, რომელიც შემოქმედთან ერთ შემთხვევაში მის მიერ შექმნილ ვერცხლის ინკრუსტირებულ მავიდას (ილუსტრაცია №2,3)⁴ ამშვენებს, მეორდება ველსაიკდას (ილუსტრაცია №4)⁵ და გულსაიხმზე (ილუსტრაცია №5)⁶.

სამივე შემთხვევაში აღნიშნული გამოშხაველობითი მოტივი კონკრეტულ ინტერპრეტაციას იძენს. ბრინჯაოს ბალთის ნიმუშის ცხოველის პირობითი ხასიათისგან განსხვავებით, მავიდას კომპოზიციაში, გუჯი ამაშუკელთან, ირმის მხატვრული სახე წარმოკვიდდება რეალური პლასტიკითა და ექსპრესიულობით. თუ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთის კვადრატში ჩაწერილი კომპოზიციის საერთო წყობას

ვანზოგადებული მოცულობების და მომ-
რგვალებულ ფორმათა მონაცვლეობა გა-
ნსაზღვრავს, რომელიც მთლიანობაში
ორნამენტულ ხასიათს ატარებს, მაგიდის
დეკორატიული გაფორმებისათვის გამო-
ყენებული ეს მოტივი ირმის რეალურ სა-
ხესთან მეტ მსგავსებას ავლენს, მაგრამ
ამ შემთხვევაშიც მხატვარი ითვისააწი-
ნებს ამ გამოსახველობითი მოტივის დე-
კორატიულ დანიშნულებას, ამიტომ დი-
დი ტაქტიკა და მხატვრული ალღოთი
იგი ერთდროულად, ბრინჯაოს ბალთის-
გან განსხვავებით, გაცილებით მეტად
უახლოვდება ირმის რეალურ ფორმებს,
მაგრამ ამავე დროს მაგიდის კომპოზიცი-
აში ამ მოტივის დეკორატიულ ხასიათს
არ ივიწყებს და ფაქტიურად სიმბრტყეზე
გვიშლის ირმის ფიგურას. მრგვალი ფო-
რმები, რომელიც ბრინჯაოს ჭვირულ
ბალთაზეა მოცემული, ხელოვანთან კარ-
გავს აქტუალობას, თუ ირმის სხეული
რეალურ ფორმებთან მსგავსებას ამეღაფ-
ნებს, ირმის ფეხებისა და რქების დამუ-
შავებაში იზრდება ექსპრესია. კომპოზი-
ციის ქვედა ნაწილში კუთხოვანი ფორმე-
ბი ჭარბობს, ისე რომ, აქ ჩასმული ფრი-
ნეელის გამოსახულება ორგანულად აღი-
ქმება კუთხოვანი ფორმების ერთიან რი-
ტში.

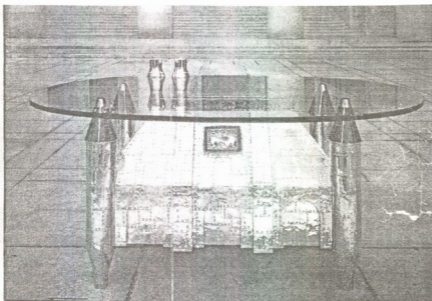
გუჯი ამაშუკელი ბრინჯაოს ჭვირუ-

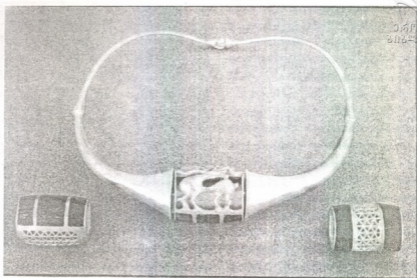
ლი ბალთის კომპოზიციას შემოქმედები-
თად მიუღვა. ამ ზხრივ საინტერესოა ა-
ორი კომპოზიციის მოჩარჩოებაც. ბრინ-
ჯაოს ჭვირულ ბალთას ორმაგი წნული
ჩარჩო შემოუყვება, კუთხეებში დასმული
კოპებით, ასეთი მოჩარჩოება ბალთის სა-
ერთო დეკორატიულ გადაწყვეტას ეხმ-
ურება, მაშინ როცა გუჯი ამაშუკელთან
ჩარჩო კიდევ ერთხელ ამახვილებს ყურა-
დლებას ირმის ცენტრალურ მოტივზე.

იმისათვის, რომ ირმის კომპოზიცია
გამოჰყოს მაგიდის საერთო გადაწყვე-
ტიდან, ამაშუკელი ფერადოვანი მწვანე
ამფიზოლიტის ინკრუსტაციით აჩარჩო-
ებს მას. მაგიდის დიდი ზომების მიუხე-
დავად, აზრობრივი დატვირთვა ირმის
სწორედ ამ მოტივს ენიჭება. ეს მოტივი
შეგვახსენებს, რომ კაცობრიობის მიერ
განვლილი ეპოქების მანძილზე შექმნილი
მხატვრული გამოცდილება მუდმივად სი-
ცოცხლისუნარიანია.

მთლიანად მაგიდის ფორმაც იწვევს
გარკვეული დიდი მხატვრული ეპოქის,
კერძოდ შუა საუკუნეების ევროპული
მონუმენტური არქიტექტურის ასოციაცი-
ებს. საერთოდ, გუჯი ამაშუკელის ესთე-
ტიკას ახასიათებს ტრადიციების თანამე-
დროვე ფორმით გამოვლენა.

ირმის მოტივი გვხვდება სამკაულების
მხატვრულ გაფორმებაშიც. გამომდინარე





სამკაულის მცირე ფორმიდან, აღნიშნული მოტივი, ყელსაკიდსა და გულსაკინძზე ახალ ინტერპრეტაციას იძენს.

ორივე შემთხვევაში მოქანდაკე უარს ამბობს ჩარჩოს გამოყენებაზე, რაც მის საიუველერო ნაწარმს, მასიური ხასიათის მიუხედავად, განსაკუთრებულ დახვეწილობას ანიჭებს.

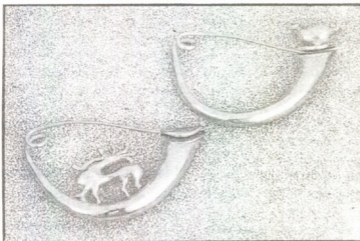
ყელსაკიდის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა ექვემდებარება ერთგვაროვანი შრული ხაზების განმეორებად რიტმს, ცენტრალური ნაწილის ირმის დეკორატიული მოტივის რიტმი მეორდება ყელსაკიდის საერთო გადაწყვეტის ფორმებშიც, რაც აღნიშნული ნივთის კომპოზიციურ მთლიანობას უწყობს ხელს. აქ ხელოვანი უარს ამბობს ჰვირული ბალთის გართულებულ ფორმებზე და ლაკონიურ ხასიათს სძენს ამ ელემენტს. გარკვეულად სტილიზებულ ფორმებში ირმის ხეულისა და რქების ბუნებრივი მოძრაობის დინამიკა შენარჩუნებული. ლაკონიზმი დამახასიათებელია გუჯი ამაშუკელის მთელი შემოქმედებისათვის. ფორმის ზედმეტ დანაწევრებაზე უარის თქმა ნამუშევარს განსაკუთრებულ „ელეგანტურობას“ ანიჭებს.

პატარა ზომის გულსაკინძზე ირმის ფორმები ასევე სადაა. გულსაკინძის ქვედა რკალზე თავისუფლად არის განლაგებული ირმის ფიგურა. სამკაულებზე ირმის მოტივი ფრინველის გამოსახულების

გარეშე კეთდება. ამით ირმის ფორმები მათი სიმცირის მიუხედავად მინც ნათლად იკითხება. კომპოზიცია გაწონასწორებულია ირემის ცენტრში გამოსახვით. სამკაულში საერთო ორნამენტული ხასიათი ბუნებრივია იზრდება, მაგრამ მხატვარი არასოდეს არ კარგავს დეკორატიულობასა და გამომსახველობითობას შორის არსებული ზღვარის შეგრძნებას, სამკაულშიც კი იგი უპირველესად გამოდის საგნის მხატვრული გამომსახველობიდან და არა მისი დეკორატიულობიდან. ეს განაპირობებს ამ ნაკეთობის მხატვრულ-ეთიკური მხარის მნიშვნელობას.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაკეთობაში ფერადოვანი აქცენტები არ კეთდება, ერთგვარი ფერადოვნება მიიღწევა ყელსაკიდზე — ჰვირული ტექნიკის მეშვეობით, ზოლო გულსაკინძზე ანიშალისტური მოტივის თავისუფალი დაყენებით, როცა ფონი მომხმარებელს ნებისმიერად შეუძლია აიღოს, გამოდინარე იქიდან, თუ რა ფერის სამოსზე ატარებს მას. მისი სამკაული არ არის უბრალო მოსართავი, მას გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია, რაც ღრმა განზოგადების მომცველი მხატვრული წარმოსახვის შედეგია.

კაცობრიობის განვითარების ადრეულ ეტაპზე წარმომობილი ხელოვნება მისთვის განსაკუთრებით მისაღები გამოდგა. გარდასული ეპოქების ხელოვანთა ძიებებში იმდენი რამ არის პოზიტიური, ანუ



ისეთი, რაც არ ემორჩილება დროის მდინარებას, რომ იგი გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენდა და ახდენს შემდგომი დროის ხელოვნებაზე პირდაპირი რეპლიკების თუ პლასტიკური მიდრეკილებების სახით. გუჯი ამამუკელის შემოქმედება ამის საუკეთესო დადასტურებას წარმოადგენს. მისი ნამუშევრები კიდევ ერთხელ თვალნათლივ გვიჩვენებენ, რომ სრულყოფილი მხატვრული ფორმა ყოველთვის თანამედროვეა და დროის სვლა უძღურია მისი ძლევა მოსილების წინაშე.

საინტერესოა ამ ნივთების მხატვრული სახეების სიმბოლიკის ძირებიც. ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთაზე წარმოდგენილი ცხოველური სახეები მიეკუთვნება ე.წ. „ცხოველურ სტილს“, რომელიც კაცობრიობის კულტურული განვითარების გარკვეულ სტადიას ახასიათებდა. ცხოველური სტილი იდეოლოგიურ ფაქტორებთან იყო დაკავშირებული და მისი სახეები ზშირად რელიგიურ-სიმბოლურ შინაარსს შეიცავდა. ცხოველების გამოსახულება ამ შემთხვევაში განიზილება როგორც სიმბოლურ სახეებში გადმოცემული ადრინდელი ხანის რელიგიური წარმოდგენების გამოსახულება. მაგალითად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებში ასახულია სემანტიკური კავშირი დიდი დედის კულტთან, აღსანიშნავია, რომ სხვა ბალთებზე, ირმისა და ფრინველის გარდა მოცემულია ცხენის, ხარის, ჯიხვის, კვი-

ცის, ძაღლის, თევზის, გველისა და სხვა გამოსახულებები. ისინი „ბუნების დიდი დედის“ თანმხლები არსებები, რისი დადასტურებაც არის ონის რაიონის სოფ. ღებში აღმოჩენილი ჭვირული ბალთა ქალღმერთის გამოსახულებით (4,60), აგრეთვე ურეკში აღმოჩენილი ქალღმერთის სკულპტურული გამოსახულება სხვადასხვა ცხოველთან ერთად (5,67).

დიდი ყურადღება ეთმობა ცალკეული ელემენტების აქცენტირებას: ბალთებზე წარმოდგენილ ფანტასტიკურ ირმებს მკურდსა და გაეაზე გამოხატული აქვთ კონცენტრული წრეები, რომლებსაც მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდათ მინიჭებული. ცნობილია, რომ ქართულ წარმართულ რელიგიაში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ნიშნიან ანუ „წილიან“ ცხოველებს (3,59). ესენი „წილიანი“ (ღვთის წილი) ცხოველები იყვნენ, რომლებიც რაიმე განსაკუთრებული ნიშნით გამოირჩეოდნენ სხვა ნადირისაგან (აქცენტირებული თვალეები, დიდი რქები და ა.შ.). ამ შემთხვევაშიც გარკვეულ რელიგიურ მსოფლმხედველობასთან გვაქვს საქმე.

ირმის რქების გადმოცემაზე ყურადღების გამახვილებაც სიმბოლურ მნიშვნელობას შეიცავს. ამით ხაზგასმულია მზე ღვთაების და „დიდი დედის“ ერთობა, „დიდი დედის“ ასტრალური ბუნება (3,40).

აღსანიშნავია, რომ ამ ნიშნებით გუჯი

ამაშუკელის შემოქმედებაც ხასიათდება. უკვე განჩილული მაგიდის (ილუსტრაცია № 2,3) ანიმალისტურ მოტივზე ირემს უტრირებულად გადიდებულ რქებთან ერთად კისერზე მძივივით გასდევს ვერცხლის ბურთულეებისაგან შემდგარი ზოლი. ეს ელემენტი ცხოველს გამოარჩევს და საფიქრებელია, რომ ნაწილობრივ იგივე დატვირთვის მატარებელია, რასაც ძველ ხელოვნებაში კონცენტრული წრეები წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისითაც ხელოვანი ტრადიციული მიდგომის ერთგული რჩება.

მართალია, თანამედროვე ადამიანისათვის შესაძლოა ეს სიმბოლიკა უცხო იყოს, მაგრამ მოქანდაკე ამ ფორმებს ისეთ მხატვრულ დამჯერებლობას ანიჭებს, რომ ნამუშევარი ძალაუნებურად თავისთავად შინაგან მნიშვნელობას იძენს.

საერთოდ, დროთა განმავლობაში მცირდება სიმბოლოში ასახული იდეის ღირებულება. სიმბოლო-ნიშნებით ასახული იდეის შინაარსობრივი ფონი მქრქალი ხდება, რამაც თითქოს უნდა გამოიწვიოს ამ სიმბოლოთა გაქრობა, მათი გრაფიკული სახის წაშლა, მაგრამ გუჯი ამაშუკელი ამ შემთხვევაშიც ტრადიციულ მიდგომასთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, რადგან წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებასთან ერთად მისი ნამუშევრები ბოლომდე ახასიღეს არ თავისუფლდებიან ძველი სიმბოლური იდეისაგან.

ამასთან, ცხოველთა გამოსახულებები უკვე აღარ არის რელიგიური თაყვანისცემის საგანი, მაგრამ შესანიშნავად ასახავს ძირითად ნიშნებს. ისინი შეესაბამება დღევანდელი საზოგადოების შეხედულებებს და ესთეტიკურადაც მისაღებია. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სახეების მხატვრული ზემოქმედების ეფექტი იზრდება, რელიგიური ქვეტექსტების შესუსტების გამო, მათი გამოსახვის ტრადიცია მაინც უწყვეტად გრძელდება. გუჯი ამაშუკელი გამოსახველობითი მოტივის პირველ სემანტიკურ ფენას გარკვეულწილად ინარჩუნებს. მხატვრულ-სემანტიკური მნიშვნელობის შენარჩუნებაც მთლიან-

ნობაში გარკვეული ქედობრად იყვლება მხატვრული ტრადიციების წინაშე. გარკვეული ცვლილებების გამოც შეიძლება, სიმბოლური ნიშნები მაინც ინახავენ თავდაპირველი ინფორმაციის ნაკვალევს (5,5) და იმავე დროს თანამედროვე ადამიანის წარმოსახვაში სხვადასხვა ვარიაციის საშუალებასაც იძლევიან.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961 წ.
2. მიქელანჟე თ. კოლხეთის ადრეტიკანის სამაროვნები, თბ. 1985 წ.
3. ფანცხავა ე. კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოვნობის ძეგლები, თბილისი, 1988 წ.
4. ზიდაშელი მ. ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, 1972 წ.
5. Микеладзе Т. К археологии Колхиды, Тб., 1990 г.
6. კატალოგი „ASB Galerie SA Chernex“, London, 1987.
7. Hughes Graham „Goudji“, ჟურნალი „ARTS REVIEW“, London, 06.11.87.
8. Campi Edit, „Goudji, ou le rappel mythique“, Paris, 1987.
9. Matthey Francois, „Goudji“, Paris, 1987.
10. კატალოგი „Goudji“, Basel, 23-30. Avril, 1987.
11. კატალოგი „Goudji“, 07.05.-26.06.1988, Galerie Capazza, Nancy, 1988.
12. ჟურნალი „Eclat International“, Paris, № 10, 1985.
13. კატალოგი „Hepha Istos“, Paris, 1984.

შენიშვნები:

- 1 ბალთა № 17. დაცულია საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში. ინვენტარის № 1273. აღმოჩენილია ჭიათურის რ-ნის სოფ. კაცხში. ბალთა გამოქვეყნებულია იბ. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, ტაბ. 19-1.
- 2 ვერცხლის ფირფიტების და გრანიტის მაგიდა. ცენტრალური მოტივი ამფიბოლიტის და ლალის ინკრუსტაცია, ჰედური ვერცხლი. 1987 წ.
- 3 ყელსაკაიდი. მოოქროვილი ვერცხლი, ცენტრალური მოტივის ჩასანაცვლებელი სამი ცილინდრით. ირმის ზედა, შევარდენის თვალი — წითელი იასპი, ტიბრული ემალი — რკინის თვალი და ტიბრული ემალი. ხელთ ნაქედი. 1987 წ.
- 4 გულსაკაინი. 18 კარატი ოქრო. ანიმალისტური მოტივი. ხელთ ნაქედი. 1987 წ.

ახალი ეპოქის მიჯნაზე

ანსილ კინაჰა

XX საუკუნის ათიანი წლებიდან თითქმის არსებითად იცვლება ქართულ თეატრში მდგომარეობა. ცხადია, პროცესი უფრო ადრე დაიწყო, საუკუნის ბოლოს და გაძლიერდა 900-იან წლებში, მაგრამ დრამის თეატრი, როგორც გარკვეული ესთეტიკური ფენომენი სწორედ ამ წლებში ფორმირდება.

ქართულმა თეატრმაც თავისი ხალხივით მიძიმე გზა გაიარა. გასაგებიც არის, როგორი უნდა ყოფილიყო დამოკიდებულებადაკარგული ქვეყნის თეატრი? როგორი იყო რუსული თეატრის გავლენა და სად იყო ის ფესვები ეროვნული სათეატრო ხელოვნებისა, რომელიც ახალი ძალით უნდა აღორძინებულიყო? სად უნდა გავლებულიყო ხაზი რუსული გავლენის დანაშრეგებისა და ხალას კულტურულ ზემოქმედებას შორის? რას იღებდა მისგან ქართული თეატრი და რას უარყოფდა? ყველაფერი ეს ურთულესი კითხვებია, რაზედაც პასუხი უნდა გაეცა ქართული თეატრის თეორიასა და პრაქტიკას. პასუხი უნდა გაეცეს ს. ახმეტელის სიტყვებს: „ჩვენ ბანს ვაძლევთ ყოველივეს და ყველაფერში რუსეთის თეატრს“.

* გაგრძელება. წერილი მერვე.

ეს პრინციპული საკითხია, რომელიც ს. ახმეტელმა 1915 წელს დასვა, მაგრამ შემდგომაც ხშირად იმეორებდა. ამ საკითხს ეხებოდა შემდეგ კ. მარჯანიშვილთან საუბარშიც. სად იწყებოდა ეროვნული სათეატრო სახიერების სათავეები და სად გაუჩნდა მას სხვადასხვა მინარევები? ქართული თეატრის ამ კარდინალურ პრობლემებზე ფიქრობდნენ, დავობდნენ ქართული თეატრის მოღვაწენი.

სულიერი ორიენტირის შეცვლა ყოველთვის ხომ არ არის პოლიტიკური ორიენტაციის შეცვლის ადეკვატური? კულტურულ ურთიერთობათა ტენდენციები ასე ელვისებურად ხომ ვერ ახდენენ პოლიტიკურ ცვლილებებზე რეაგირებას. ქართული და რუსული კულტურა მე-19 საუკუნეში ისე დაუკავშირდა ერთმანეთს, რომ ერთობრთული იყო ტრადიციის გადაფასება, ურთიერთობათა რადიკალური შეცვლა. მეტად დიდი იყო რუსული თეატრის ავტორიტეტი საქართველოში. ეს არის რეალობა. მცირე და მახატვრო თეატრი საქართველოში ამრავლებდა თაყვანისმცემლებს. მის დიდ მხატვრულ მიღწევებს ვერაინ ვერ უარყოფდა და ისინი ზემოქმედებას ახდენდნენ თითქმის მთელს ევროპულ თე-

ატრზე და მით უფრო ქართულზე. ეწყობა მცირე და სამხატვრო თეატრების გასტრო-ლები თბილისში. იწერება წერილები, არის დისკუსიები. მეორეს მხრივაც მცირე თეატრში იუვენ სუშბათაშვილის ღვაწლი და ავტორიტეტი. ყველაფერი ეს საქართველოსათვის იმდენად მძლავრი კულტურული ნაკადია, რომ იგი თავის დიდ როლს ასრულებს საქართველოს რუსეთიდან გამოყოფის პერიოდშიც. ქართული თეატრის პირველი პროფესიონალი რეჟისორები ა. წუწუნავა, ა. ფაღავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი და სხვები ქმნიან სპექტაკლებს, სადაც ნათლად იგრძნობა სამხატვრო თეატრის პრაქტიკის გავლენა და წმინდა ეროვნულ თეატრალურ სახიერებათა ძიების სირთულე. ძიებანი კი არ არის ერთნიშნა, იგი მოიცავს პრობლემების, თემებისა და სასცენო ქმედებათა მრავალ ასპექტს.

ათიან წლებში ამჟამად იგრძნობა კრიზისული სიტუაცია. კრიზისი არა უძრავობისა თუ მსგავსი მოვლენებისა გამო, არამედ ძიებების, სახეცვლის, განახლების შედეგად. ამასთანავე, ერთობ რთული იყო „მხატვლ“ რეჟისორთა ეროვნული შემოქმედების განახლებისათვის ბრძოლის ხასიათიც. მათ ჰყავდათ მოწინააღმდეგენიც და ისინი არ იყვნენ არც ერთეულნი და არც სუსტნი.

1912 წელს გამოქვეყნდა ს. ახმეტელის სტატია „ჩვენი თეატრის კრიზისი“. ახმეტელს მიაჩნია, რომ კრიზისის მიზეზი „თვით ჩვენშია, ჩვენს სულიერ ლტოლვილებში“. ჩვენ გვინდა ახალი თეატრი, რომელიც გამომხატვრელი იქნება „ქართველი ერის სულიერი დრამისა“, არსებული თეატრი კი „უკვე ჩამოყალიბებული ტიპისაა ბუნებით.“ ეს არის „თეატრი-გამართობი“. ახმეტელი კი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების, მისი დრამის, უღრმესი ფსიქოლოგიური ძვრების გამომსახველ თეატრს მოითხოვს, ამავე თემას უფრო აღრმავებს თავის ცნობილ მოსხენებაში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, რომელიც 1915 წელს იქნა წაკითხული სახალხო სასლში. 1913 წელს ა. პაპავა წერს წერილების მთელ ციკლს სახელწოდებით „ფიქრები თეატრის კრიზისზე“. ავტორი აკრიტიკებს ქართულ დრამატურგიას, ხო-

ლო თეატრზე შენიშნავს: „ჩვენში ვფიქტობის თეატრი რომანტიული სუფრამისაა, ვერა საფრანგეთიდანო“. „მიმამხველობაში კარგად გაწვრთნილმა ქართულმა თეატრმა რეინპარტის თეატრსაც ღირსეულად წაბაძა“.

ხედავთ როგორ პირდაპირ არის ლაპარაკი თეატრალურ ინერციებზე. სამხატვრო თეატრი ნამდვილი რუსული თეატრი იყო, მისი გავლენა ქართულზე ხომ არ იქნებოდა თავსმოხვევა უცხო ფორმათა? ან კი ფსიქოლოგიური თეატრის არსებული მოდელი შეესაბამებოდა ქართულს? იყო ბუნებრივი სულიერი მიმოქცევა თუ შეფარული ექსპანსია? ეს არის საკითხების ფართო სფერო, რომელიც უკავშირდება თეატრის ეროვნული მისიის პრობლემას.

ცვლილებები თეატრში უკავშირდება არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებს, არამედ ახალი შემოქმედებითი ინდივიდების გამოჩენას და ძველთა წასვლას, ანუ თაობათა მონაცვლეობის ურთულეს პროცესს.

ამ თვალსაზრისით ერთხელ კიდევ გადავავლე თვალი სტატისტიკურ მონაცემებს, 1893 წელს გარდაიცვალა ა. ყაზბეგი. 1895 წელს გარდაიცვალა ბ. ჯორჯაძე. 1901 წელს გარდაიცვალა რ. ერისთავი. 1902 წელს გარდაიცვალა ა. ცაგარელი, 1904 წელს გარდაიცვალა პ. უმიკაშვილი (ყველა მათგანი პიესებს წერდა!).

1910 წელს იწყება მ. ქორელის სარეჟისორო მოღვაწეობა. 1909 წელს ვ. შალიკაშვილი აქტიურად იწყებს სარეჟისორო მოღვაწეობას, მან სამხატვრო თეატრში დაამთავრა რეჟისორის კურსები.

1910 წელს გამოვიდა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრების“ პირველი ნომერი.

1910—1911 წწ. სეზონში დაარსდა სარეჟისორო საბჭო.

1910 წელს მაკო საფაროვა-ამაშიძისა თითქმის ჩამოშორდა თეატრს (ყურთასმენა დააკლდა).

1913 წელს გარდაიცვალა ა. ფურცელაძე.

1914 წელს ასპარეზზე გამოდიან ა. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი (ქართულ თეატრში მოდის რეჟისორთა ახალი თაობა).

1915 წელს გარდაიცვალა აკაკი წერეთელი.



1915 წელს გარდაიცვალა ვაჟა-ფშაველა.

1914 წელს გარდაიცვალა კ. მესხი.

1917 წელს გარდაიცვალა მხატვარი ალ. ბერიძე.

1914 წელს ხანძარმა იმსხვერპლა ქართული თეატრის შენობა.

1920 წელს გარდაიცვალნენ ლ. მესხიშვილი და გ. თუშანიშვილი.

1920 წელს ს. ანბერტელ პირველად დგამს პროფესიულ თეატრში წარმოდგენას -- ს. შანშიაშვილის „ბერძო ზმანიას“.

1920 წელს ქართული დრამის თეატრის სახელმწიფო თეატრის სტატუსი ენიჭება და მკვიდრდება ამჟამინდელ რუსთაველის თეატრის შენობაში.

ყველანი თეატრთან იყვნენ დაკავშირებულინი.

ყველაფერი ეს ისეთი ხასიათის სათეატრო მოვლენებია, რომ იგი გარკვეულ დღეს ასევე თეატრს. ბევრ რამეს ცვლის სათეატრო ცხოვრებაში.

ის, რაც ქართულმა თეატრმა და მწერლობამ შექმნა, უძძიმეს ეკონომიკურ პირობებში მიაღწია. მცირე გამოხალისის გარდა ლუკმა პურის პრობლემა აწუხებდათ მარად. ნამდვილი ტრაგიკული გმირები იყვნენ ჩვენი წინაპრები. ტრაგიკული გმირებიდან კი დიდხანს იშვიათად თუ ვინმე ცოცხლობს. ზოგს თავის სამშობლოში სიკვდილი არ ეღირსა (სულხან-საბა ორბელიანი, დ. გურამიშვილი, ბესიკი, ს. დოდაშვილი და სხვები). „ჩვენს მდიდარ ქვეყანაში ღარიბები ვართ“, ბედისწერის ძახილივით ისმის თაობიდან თაობებში ქართველ მწერალთა და თეატრის მოღვაწეთა ხმა!

სამოცდაათ წლამდეც კი ვერ მოაღწია ბევრმა შემოქმედმა...

„საქართველოს მამად“ წოდებული ჭალარა, მოხუცი სულხან-საბა 67 წლისა გარდაიცვალა, ნ. ბარათაშვილი — 28 წლისა, ალ. ჭავჭავაძე — 60 წლისა, მ. თუშანიშვილი — 57 წლისა, ლ. არღაზიანი — 55, გ. ერისთავი — 53 წლისა, ზ. ანტონოვი — 34, დ. ჭონჭიძე — 30, ბესიკი — 41, გ. წერეთელი — 58, ს. მესხი — 38, კ. მესხი — 55, ი. მაჩაბელი — 44, ვაჟა-ფშაველა — 54, ა. ყაზბეგი — 45, ნ. ლომო-

ური — 63, დ. კლდიაშვილი — 69, ლომთათიძე — 37, ა. ცაგარელი — 37, ირ. ევდოშვილი — 57, ბაჩანა — 62, შ. არაგვისპირელი — 59, ე. ნინოშვილი — 35, ი. დავითაშვილი — 37, თ. რაზიკაშვილი — 53, მ. მღვიმელი — 67, მ. გურიელი — 55, გ. თუმანიშვილი — 66, დ. ერისთავი — 43, ნ. გაბუნია — 50, ლ. მესხიშვილი — 63, ა. ბერიძე — 55, ე. შალიკაშვილი — 45, ნ. შიუკაშვილი — 68, ტ. რამიშვილი — 54, კ. აბაშიძე — 47, გ. ქუჩიშვილი — 61, ჭ. ტაბიძე — 68, ნ. ჩხიკვაძე — 37...

სია შეიძლება გაგრძელდეს. უკეთესს სურათი არც შემიძღობ წლებშია. შესაძლოა ერთი, ორი წელი არ იყოს რომელიმე ასაკი ზუსტი, მაგრამ ეს არ ცვლის დრამატულ სურათს!

მოწამებობრივი იყო ქართველ ხელოვანთა ბედი!...

როცა ილია მოკლეს, სულ სხვაგვარად შეტრიალდა საქმე. ის, რაც გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში ჩაისახა, გამძლავრდა. თანდათან ძალას იკრებდა პოლიტიკური ავანტურნიზმი, ექსტრემიზმი, პოლიტიკური ბრძოლები.

ქართულ თეატრში 1914 წელს მოხდინეს ანექიტრება. შეკითხვაზე -- თურას უსურვებდნენ ქართულ თეატრს, -- დ. კლდიაშვილმა უპასუხა: „რომ იგი იყვეს რაც შეიძლება ახლოს ჩვენს ცხოვრებასთან, რომ იგი იყვეს უპირველესად ქართველ ეროვნული სულისკვთების რაც შეიძლება უტყუარი სარკე, რომ მას ხშირად ხედებოდეს ისეთი ბედნიერი დღეები, როგორც მას შეაზვედრა „სინათლემ“.

ქართულ თეატრში გაჩაღდა ბრძოლა ფსიქოლოგიური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის, რომელიც ნატურალისტურ თეატრთან იყო წინააღმართი. ახალი თაობა აღარ მალავს უკმაყოფილებას „ხანუშას“ და „სამშობლოს“ ტიპის თეატრის მიმართ, მათი აზრით, ქართული პიესების შესრულება უფრო ადვილი იყო, რადგან ყოველ ქართველში სუფევს ლევან, სვიმონ, გაიოზ და ოტია. „ხანუშას“ და „ხათაბალის“ ტიპებით სავსეა ავღაბარი და ანრისხატის უბანი. მეტერლინიკის და პშიზიფესკის და სხვათა მწერალთა ტიპები კი თვით ავტორების სულისა და გულის სიღრმეში უნდა

ეძიო, სტრიქონს შუა უნდა ეძიო“ (ვ. შა-
ლიკაშვილი).

თეატრი ახალი გამომსახველი საშუალებების ძიებაში იყო.

თეატრში უკვე მოვიდა პროფესისონალ რეჟისორთა თაობა ა. წუწუნავას მეთაურობით.

ურთულესი დროა თეატრისათვის. მრავალპარტიულ აზროვნებას არ ჰქონდა ერთი გამაერთიანებელი დედაბოძი — ეროვნული კონცეფცია (ამ სიტყვის უფართოესი მნიშვნელობით!), ამიტომ ბევრი რამ ხდებოდა სტიქიურად, გაუაზრებლად ისედაც მოშლილა და მორღვეულ ქვეყანაში. ვერ გამოიკეთა ეროვნული მოძრაობის ფლანგი თეატრში. მას დიდი დრო დასჭირდა თეატრის ახალ პროფესიულ რელსებზე გადასაყვანად. მტკივნეული აღმოჩნდა თაობათა მონაცვლეობის პროცესი. მიუხედავად ამ დიდი წინააღმდეგობისა, სწორედ ამ წლებში ვლინდება ვ. გუნიას დიდი ეროვნული მოღვაწეობა. სწორედ იგი ჩაუდგა ამ წლების ეროვნულ მოძრაობას თეატრში. მისი წერილები, სპექტაკლები და საზოგადოებრივი საქმიანობა აღბეჭდილია ილიასებური სიბრძნით. იგი იქცევა ქართული თეატრის ილიად დიდი ილიას სიკვდილის შემდეგ!

გაფრთხილებასავით გაისმა ამ წლებში სანდრო ახმეტელის სიტყვები: „ჩვენი პიროვნება გაორებულია, ნებისყოფა პარალისზებული“, „სული დაშლილი“, „ჩვენი სულის ტრაგედია — ეროვნული უბედურება“. მიიწვ რამია გაორების არსი? — „უსაქართველო ქართველის“ კომპლექსში — გვეუბნება ახმეტელი.

ეს არის ეროვნულ თეატრალურ სახიერებათა ძიების ტკივილი.

ქართული თეატრი დგამს ა. ყაზბეგის „ქეთევან წამებულს“, სუმბათაშვილი-იუფინის „ლაღას“, ვ. გუნიას „და-ძმას“. მაყურებელი ესწრება პატრიოტულ სპექტაკლებს და ესწრება უცხოურ პიესებსაც, ესწრება ფუქსავატ ვოდევილებსაც.

ქართულ თეატრში იმდენად წინააღმდეგობრივი ტენდენციები იკვეთება, რომ თითქმის შეუძლებელი ხდება ზუსტად განისაზღვროს თითოეული მათგანის ხასიათი. ეს არის პროფესიონალ რეჟისორთა

გამოსვლის წინა დღე, „მსახიობთა რეჟისურის“, როგორც ასეთის გართულებისა და ამასთანავე ასპარეზიდან წაყვლისა. რითადი ეტაპი, ამ წლებში ხდება მკვეთრად გამოიჯენა დრამისა და კომედიის თეატრებისა, ყალიბდება ფუნდამენტი ნატურალისტური თეატრისა, იცვლება რომანტიკული ნაკადი, ისახება სიმბოლისტური აზროვნება, მაღლდება სათეატრო აზროვნება, იკვეთება თეატრალური კრიტიკის ახალი ტენდენციები. პოლიტიკური აზროვნების დიფერენციაცია მკაფიო გავლენას ახდენს თეატრზეც.

განსაკუთრებულ პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს არჩ. ჯორჯაძის შეხედულებები თეატრზე. იგი გამოირჩევა სიახლით, გაბედულებით, ევროპული ტიპის სააზროვნო მასშტაბებით; მისი ნააზრვეი გარკვეულ თანაზიარობას პოულობს ახმეტელის 1912 წლის გამოსვლებში.

ა. ჯორჯაძე იხილავს რეალისტურ საყოფაცხოვრებო სათეატრო ესთეტიკას და მას უბირისპირებს გ. ფუქსისეულ ხედვას თეატრზე. გ. ფუქსის რეფორმატორული ძიებები, უაღრესად თანადროულ მნიშვნელობას სძენს ქართულ თეატრს. ა. ჯორჯაძე გონებამახვილურად შეინიშნავს: „თუ თეატრი სკოლაა, მაშ, სკოლაც თეატრი ყოფილა. ეს კი ასე არ არის. მაშ, არც თეატრი ეოფილა სკოლა. ისეთი ღვთინაცია უნდა მისცე თეატრს, რომ მისი არსებითი თვისება მოსჩანდეს“. ცოდნის გავრცელება არის სკოლის სპეციფიკა და არა თეატრისა. „დავიყენო — თეატრი სკოლაა და სამოცი წელიწადია შეუპოვრად ვიმოვრებთ ერთსა და იმავე აზრს“. კრიტიკა შეეხება სათეატრო შეხედულებათა მთელ სიტემას, რომელიც დამკვიდრდა ათეული წლებით, და ეს კრიტიკა სამართლიანია, მაგრამ აქ არ არის გათვალისწინებული თუ რატომ წარმოიშვა „თეატრის სკოლის“ თეორია. რატომ ამბობენ ამას დიდი აღაშინებები. თვით ილია ჭავჭავაძეც კი. განა ილიამ არ იცოდა, თეატრის სავანმანათლებლო არსი? მაგრამ დრო აიძულებდა თეატრისათვის სავანმანათლებლო მნიშვნელობაც მიენიჭებინა. ვთქვათ თეატრი სკოლააო, — მერე და როდის?

არამც თუ 60-70-იან წლებში, არამედ 1897 წლისთვისაც კი საქართველოში წუ-



რა-კითხვის მცოდნე 23,6 პროცენტი იყო. ისიც წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დიდი ძალისხმევით შემდეგ განათლების მხრივ საქართველოში 1897 წლისათვის სულ 46 უმაღლესი განათლების მქონე ქალი იყო, მამაკაცებიდან მეტი, მაგრამ საერთო ყოველ ათი ათას კაცზე უმაღლესი განათლებით მოდიოდა 13. მათ შორის ბევრად ნაკლები იყო გლეხობიდან. საქართველო კი წარმოადგენდა ძირითადად „გლეხურ სამყაროს“. 77,05% შეადგენდა სასოფლო-სამეურნეო მოსახლეობას. საეკლესიო-სამრეწველო სულ 14,27 პროცენტი იყო.

ასე რომ, არსებითად წერა-კითხვის უცოდინარ ქვეყანაში თეატრისათვის რომ სკოლა ეწოდებინათ, ვასაგები იყო არსებული რეალობის გათვალისწინებით და ამ ცნების გარკვეულად პირობითი მნიშვნელობით. ისტორიზმის პრინციპის გარეშე ბევრი რამ ვერ აიხსნება.

მეორეს მხრივ არჩ. ჯორჯაძის სათეატრო შეხედულებები შესაბამისია დასავლეთ ევროპული აზროვნებისა, სადაც დიდი ხანია არსებობდა უმაღლესი სასწავლებლები: საუნივერსიტეტო განათლება და ამასთანავე სხვა პრობლემებით იყო თეატრები დაკავებული. ა. ჯორჯაძე თეატრში უპირველესად მის ესთეტიკურ ღირებულებას ხედავს, „თეატრალური ხელოვნება ერთგვარი დათრობის და აღმაფრენის გამოწვევი საშუალებაა“. გ. ფუქსი ლაპარაკობს ექსტაზის გამოწვევის საჭიროებაზე, „აღზნების“, „ორგაზმის“ ანუ ვნების გამოვლენის სიღრმეში ძვეს არისტოტელეს „კათარზისის“, (განწმენდის) მნიშვნელობაც. თეატრისათვის მთავარია „ესთეტიკური ღირებულება“. ამ საზოგადოებრივ თეატრისადმი მისთვის უნდა მივიღეთ მასთან. ყოველივე დანარჩენი, ე. ი. აღმზრდელი ხასიათის თეატრისა, მისი განმანათლებლური მნიშვნელობა, პირველზეა დამოკიდებული, მისგან მომდინარეობს. „არ არის ენთუზიაზმი, აღმაფრენა, შეერთება ერთ ნაკადულში მრავალ პიროვნებათა, არ არის ხელოვნება და არ არის მამინ არც აღზრდა, არც განათლება და თეატრიც კულტურული პრობლემის მისიას ვერ ასრულებს“ — წერს ჯორჯაძე.

ა. ჯორჯაძეს მიაჩნია შეცდომა, როცა თეატრს უყურებენ, როგორც ლიტერატურის, „განათლების ტაძარს“, ხოლო მის უმთავრეს ესთეტიკურ ღირებულებას უყურადღებოდ სტოვებენ. რეალისტური ხელოვნების თეორია სრულიად არ უარყოფს ესთეტიკური ტკბობის მნიშვნელობას. არ. ჯორჯაძე წინააღმდეგია „სასარგებლო“ თეატრისა. რადგან იგი უტილიტარული დანიშნულების კერად იქცევა. ეს არის განათლებული კრიტიკოსის სათეატრო აზროვნება, რომელსაც ორიენტირად სამხატვრო თეატრი აქვს.

არჩ. ჯორჯაძის შეხედულებები 900-იანი წლების სათეატრო აზროვნების თავისებურების გამომხატველია. კრიტიკოსი პატივს მიაგებს თეატრის ისტორიულ დამსახურებას ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებისა და ამაღლების საქმეში, მის დამსახურებას ისტორიულ ასპექტში, მაგრამ ახალი თეატრი არ გვაძლევს „ილუზიას“, არ გვავიწყებინებს, რომ თქვენ საყვარელში ზიხართ და „აქტიორის თამაშობას უყურებთ“. ისევე განცდის თეატრის ესთეტიკური ღირებულებების წამოწვევა უმთავრესი.

არჩ. ჯორჯაძე იცავს ანსამბლის თეატრის პრინციპებს. ამ კონტექსტში ხედავს სპექტაკლს, როგორც სინთეტურ მოვლენას. აქ უნდა შეერწყას სხვადასხვა „დარგი ხელოვნებისა“.

ისტორიულად რთული იყო თეატრის სინთეტიზაციის პროცესი. როცა თეატრს ერთბაშად უხდება მრავალპლანიანი ცვლილების ჩატარება. არ შეიძლება ყველაფერს დასრულებული და კლასიკური სხე მიეცეს. თვით ცხოვრებაში უნდა მომწიფდეს საამისო პირობები. საქართველოში XX საუკუნის 900-იან წლებში იმდენი ცვლილებები ხდება, რომ თეატრი ხშირად ვერ ახდენს რეაგირებას. აქ საკითხი სულაც არ ეხება აქტუალურ თემებს, გამართვებულ წარმოდგენებს. თეატრი ხომ უაღრესად თანამედროვე ხელოვნებაა. იგი თავად არის „ცხოვრების ექვივალენტი“, „ცხოვრება მინიატურაში“.

ცხოვრება კი დულს და გადადულს. პარტიების შექმნამ პირდაპირ სული აუფორიაქა ქვეყანას. მან ქართული აზროვნების წარმოაჩინა ახალ ხარისხში. ლიდე-

რობისათვის ბრძოლაში მიიღო მწვავე ფორმა. არადა, ქვეყანას ჰავდა თავისი აღიარებული ბელადი — ილია. აკაკისთან ერთად თავუღლი წლობით გაწეული ღვაწლსა და ამავს თითქოს უნდა დაეცვა მათი ღირსებები. მაგრამ საქართველოში გამოჩნეული დიდი ადამიანი ხომ არასოდეს დიდად არ გაიხზრება? ყველას სურს მას მხარი გაუსწოროს. ანუ დაეტოლოს არა საქმეში, არამედ უფლებებსა და პატივში. პატარა ქვეყანაში დიდი ადამიანის ცხოვრება თავისთავად ტრაგედიაა. რისთვის წავიდა აკაკი თეატრიდან? მსახიობთა ხელფასის მითვინება დასწამებს თავად მსახიობებში, როცა სიმართლე გაირკვა; გულნატკენი მგოსანი თეატრს გაეცალა. ეროვნული რეპერტუარი ვერ შექმნაო — საუკედურობდნენ პრესაში. უმადურობის სინდრომით დაავადებული ხალხისათვის განურჩეველი მნიშვნელობა ჰქონდა ილია, აკაკი იქნებოდა თუ სხვა ვინმე ბოვანო, სულ ერთი იყო. ჩვენ ხშირად რომანტიულ ილუზიებს ვქმნით, გვინდა დავიჯეროთ ხალხის სიბრძნე და შეუცდომლობა, მაგრამ ისტორიაში ხშირად რასაც „ხალხს“ ეწუწოდებთ, არსებითად ბრბოს ფსიქოლოგიით გაჯერებული მასაა, რომელსაც სრულიადაც არ ესმის ქვეყნის ბედზე დაფიქრებულთა ტკივილი. ილიას მკვლელობა ხომ ერთ დღეში არ მომხდარა. წლობით მზადდებოდა საამისოდ ნიადაგი. ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს შექმნაში კი მონაწილეობდა არა ერთი პარტია, არამედ საკმაოდ ფართო ფენები. ისტორიული პასუხისმგებლობა ვერ ასცდება „ხალხსაც“...

თუ პარადოქსალურ ფრაზას ვიტყვი — საქართველო წინაპრების ქვეყანაა. არსად არ უყვართ გარდაცვლილი, როგორც ჩვენში. ილიას ფიზიკური მკვლელობის წინ — სულიერი მკვლელობა ხდებოდა. ეს იყო პროცესი, რომელსაც საკმაოდ გულგრილად უყურებდა „ხალხი“, მაგრამ როგორც კი ფიზიკურად განადგურდა ილია, უცებ გამოფხიზლდა ქვეყანა, გონს მოეგო. გვიან იყო.

1907 წელს წინამურის ტრაგედიაში შეძრა საქართველო.

თეატრშიც დამთავრდა „ეპოქა დიდი“. დასრულდა ილიას თეატრის ეპოქა!

ინიციატივა პოლიტიკური მოძრაობისა პარტიულ მოახროვნეთა ხელში გადავიდა თეატრის ლიდერები ისევ მსახიობები იყვნენ, მაგრამ უკვე შერყეული ჰქონდათ ფუნდამენტი.

1910 წელს იქმნება სარეჟისორო საბჭო და ეს ფაქტი უნდა მივიჩნიოთ ახალ ეტაპად თეატრის ისტორიაში. მანამდე თეატრის რეჟისურამ ფორმირების, მისი ავტორისა და როლის წარმოჩენისათვის ბრძოლის მნიშვნელოვანი გზა გაიარა.

1906 წელს ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი და სხვები უკვე სამქტაკლებს დგამენ, მაგრამ 1910 წელს რეჟისოროთა საბჭო მართო ორგანიზაციული მოვლენა არ არის. საბჭოს შემადგენლობაში შევიდნენ ლ. მესხიძე, ვ. გუნია და ვ. შალიკაშვილი. ეს დიდმნიშვნელოვანი ფაქტი იყო. საბჭოს შექმნა ამის მაუწყებელი იყო, რომ თეატრში ამიღდა რეჟისურის როლი. რეჟისოროთა ყურადღება მიექცა თეატრის შემოქმედების და ორგანიზაციულ პრობლემებს. გამოჩენილი მსახიობები სათავეში ჩაუდგნენ ქართულ რეჟისურას!

რეჟისორული საბჭოს შემადგენლობაში ყველაზე ახალგაზრდა ვ. შალიკაშვილი იყო, მაგრამ მასთან ერთად ასპარეზზე უკვე გამოვიდა რეჟისოროთა ახალგაზრდა თაობა. 1900 წელს აფიშაზე პირველად გაჩნდა ალ. წუწუნავას სახელი. 1902 წელს ქუთაისის სცენაზე გამოდის სამოღვაწეო მ. ქორელი. მის გამოჩენას მიესალმა ქართული პრესა. ალ. წუწუნავა და მ. ქორელი შემოქმედების ცხოვრებას სწორედ ლ. მესხიძელთან იწყებენ. იგია მათი გზის დამლოცველი.

ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, მ. ქორელი, აკ. ფაღავა — რეალისტური თეატრის რეჟისორები იყვნენ. მათ შემკვიდრებოდა მიიღეს გასული საუკუნის ტრადიცია და ასწლებურად განავითარეს და გააღრმავეს იგი. შექმნეს ახალი თეატრი, სადაც საბოლოოდ მოხდა პროფესიული რეჟისურის ფორმირება. ეს პროცესი კი ერთობ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. დასახელებულ რეჟისორთაგან ყველანი თავიანთი მხატვრული მრწამსით, მანერით ახლოს იდგნენ სამხატვრო თეატრის პრინციპებთან. სიახლოვე იგრძნობოდა როგორც მათს რეჟი-



სორულ პრაქტიკაში, ისე თეორიულ ნააზრევში. ზოგჯერ პირდაპირ ვაოცებას იწვევს იმდენად ახლოს არის ქართველ მოღვაწეთა თეატრალური ესთეტიკა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრალურ-ესთეტიკურ პრინციპებთან, მსახიობის ხელოვნების ბუნების ცოდნამ, მისი თავისებურების სწორად გააზრებამ თეატრის კანონების შეცნობისაკენ სწრაფვამ ისინი ერთნაირ დასკვნამდე მიიყვანა. ისიც საკულისხმო ფაქტია, რომ ქართველ მოღვაწეთა ზოგიერთი ნააზრი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს დიდ რუს რეჟისორთა ანთასავე შეხედულებებს. ამ შესრავ საფუარადღებოა ვ. გუნიას შრომები: „სასცეხო ხელოვნება“, „დრამატული ხელოვნება“ და სხვა.

1918 წლამდე (ე. ი. დამოუკიდებელ საქართველომდე) ქართულ თეატრში ღრმა რეფორმისტულ მუშაობას ეწევიან ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვები. ეს არის პირველ პროფესიონალ რეჟისორთა თაობა. უკვე გაიზარდა მსახიობთა დასების რიცხვი, თითქმის ყველა ქალაქსა და რაიონში სათეატრო ცხოვრებაა. ძიებათა პროცესი გრძელდება 1918-21 წლებში.

თეატრალური პერიოდები როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, მათ შორის მიანც არის შინაგანი კავშირი. ამ კატეგორიათა ერთ-ერთი უპირველესი რგოლია „გარდაშვალი“ პერიოდი, რომელიც ზოგჯერ გარეგნულად არც კი შეიმჩნევა, მაგრამ შინაგანად იგი მიანც არსებობს. შემოქმედებითი პროცესი მიმდინარეობს, ეს პროცესია, მიმდინარეობაა, მაშასადამე რაღაც იქმნება, იცვლება, ვითარდება ან კვდება. ერთი სიტყვით პროცესია. ამ პროცესში იყო კრიზისიც. გრძელდებოდა ის, რაც დაიწყო. მიმდინარეობდა ახლის ძიება, ახალი სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა. ეს შემოქმედებითი თვალსაწიერის გაფართოების, ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა ცვლილების, თეატრალურ ურთიერთობათა გაშლის ფონზე წარმოქმნილი კრიზისი იყო და არა დაცემისა და უძრაობისა.

თვალის ერთი გადავლებით მე-19 საუკუნის ქართული თეატრის ეტაპები პი-

რობითად შეიძლება ასე განვსაზღვროთ (თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის ზოგადი ფონის ფორმირების პროცესი—სალონები, ხალხური საიმპროვიზაციო თეატრი, სათეატრო იდეის მომწიფებისა და გავრცელების პერიოდი).

II — გ. ერისთავის თეატრი.
III — ძიება ახალი თეატრისათვის (ნ. ავალიშვილის სცენისმოყვარეთა თეატრი, სალონები, როგორც ლიტერატურული თეატრის საშხადისი, ხალხური „მერიკაობა“, „ყვენობა“ და სხვა; სანახაობათა განვითარება, სათეატრო იდეოლოგიის შემზადება).

IV — მუღმივი სცენის ფორმირება.
V — 1882 წელი, როგორც ახალი ეტაპი ორი სათეატრო ესთეტიკის (კომედია, დრამა) ფორმირების პროცესი, საავტორო თეატრიდან მსახიობთა თეატრის დამკვიდრება და სხვა.

VI — პროფესიული რეჟისურის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა.

როგორც აღვნიშნე, შემოქმედებითი პროცესი ყველაზე ნაკლებად ექვემდებარება ეტაპებად დაყოფის სქემებს. ამასთანავე იგი ხომ ათასგვარ სოციალ-პოლიტიკურ მოვლენებთან არის გადაჯაჭვული. ერთ დიდ მსატერულ მოვლენას შეუძლია თავდაყირა დააყენოს უოველგვარი კანონზომიერება და თავად შექმნას ახალი. რასაკვირველია ვეროპაში არსებობდა რომანტიზმის, კლასიციზმის და სხვა იზმების ეპოქები. მაგრამ საქართველოს უადრესად სპეციფიკურ პირობებში უხდება სათეატრო კულტურის განვითარება და ამიტომ მიმდინარეობები ვერ ასწრებენ ფორმირებას. დასრულებას, ხშირად ერთდროულად ხდება სხვადასხვა ტენდენციის განვითარება.

10-იანი წლები ერთ-ერთი ურთულესი პერიოდი ქართული თეატრის ისტორიისა, სადაც ერთმანეთს ეჯაჭვება სხვადასხვა ტენდენცია. უოველი სეზონი იქნეს განსაკუთრებულ მნიშვნელომას.

სეზონების ცვლა ხდება ურთულეს პოლიტიკურ სიტუაციებში.

1917—1918 წლის სეზონის დაწყება იკვიანება. ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ ითხოვა: კვირაში ერთი დღე



მანც დაგვიტომო, მაგრამ ოპერის ანტრე-პრენიორმა ევლასოვმა უპასუხა 1800 მა-ნეთს გადაგადგვივინებთო. ამის გაკეთება კი თეატრს არ შეეძლო უსახსრობის გამო. უძიმბეს მატერიალურ პირობებში ცხოვ-რობდნენ მსახიობები. „უკანასკნელი მე-ეზოვე ოც თუმამდე იღებს თვეში, ჩვენი მსახიობის შრომა კი გროშად ფასდება“ — 1916 წელს ახმეტელი აქვეყნებს წერილს „ვასო აბაშიძე“. ავტორი მოუწოდებს სა-ზოგადოებას ეკონომიურად დაეხმაროს დიდ მსახიობს. „დაუსტებულ ვასო აბაში-ძეს საზოგადოება ზერულედ ექცევა. არ ანტრერებს მისი ბედი“. თავად ვ. აბა-შიძე ჩიოდა: „აღარ შემიძლია, დავიღალე, წუთუ საზოგადოება ვერ ხედავს რომ ძლი-ვსლა ვდგავარ სცენაზე?“. ხალხი ნიჭიერი გიორგი არადღე-იმხნელი მეეტლე დად-ვა. ა. ფალავამ 1918 წლის დასაწყისში შე-აჯამა წინა წლების შედეგები და თქვა: „გასული წლის თეატრალური ცხოვრება ვერ არის მიანცდამანც სანუგეშო“.

მომწიფდა მსახიობთა ახალი თაობის აღ-ზრდისა და დაწინაურების საკითხი. ახალი ნაკადის გარეშე შეუძლებელი იყო თეატ-რის განახლება.

გმირული, ვაჟკაცური თეატრის საწყი-სების ძიებას განსაკუთრებული მნიშვნე-ლობა ჰქონდა ოციანი წლების დასაწყისის ქართულ თეატრში. მხარდაჭერის ღირსი იყო ამ ტენდენციის თუნდაც მცირედი გა-ზმონაკრობი. ათასგვარი იზმების ატმოს-ფეროში უნდა გამოკვეთილიყო ის წყაროე-ბი და მინიშნებანი, რომლებიც შემდეგ მოძღვარდებოდა და ნოყიერ ნიადაგს შე-უქმნიდა ეროვნულ თეატრს. ძიებათა ამ პროცესში გარკვეული როლის შესრულე-ბა შეეძლო „სალომეას“, რომელიც თავისი თეატრალური ესთეტიკით „ბერდო ზმანია-საგან“ დიდად შორს არ იდგა. ჩვენ ვლაპა-რაკობთ არა შინაარსობრივი თვალსაზრი-სით, არამედ უპირველესად სპექტაკლის აგების პრინციპით, სინთეზური მსახიობის ძიების სურვილით, პლასტიკის, რიტმის სახეობის სფეროში წარმატებებით, თა-ვისი მებრძოლი, ბუნტარული სულისკვე-თებით.

1922 წლის 25 სექტემბერს თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში წაითხულ

მოსხენებაში კ. მარჯანიშვილმა ^{მოთხრობა} შეხვედრა ფინელ მხატვართან აქსელ გალე-ნთან, რომელიც მან იბსენის პიესის („ქა-ლი ზღვიდა“) დასადგმელად მიიწვია სამ-ხატვრო თეატრში. მხატვარმა თურმე ჰკი-თხა — მე რატომ მომმართა სამხატვრო თეატრმა, როდესაც ბევრი კარგი მხატვა-რიყო. მე ვუპასუხე — განაგრძობს მარჯა-ნიშვილი, — რომ თეატრი მხატვრული სიმართლისაკენ ისწრაფვის და ამიტომ მი-მანინია, რომ ამ სიმართლის ჩვენებას ყვე-ლაზე უკეთ მხოლოდ ის ისტატი შესძლებს, რომელიც გაიზარდა იმ ბუნებაში, ჩვენ რომ ვაპირებთ ასახვას-მეთქი. გალენს ჭკვიანურ სახეზე ღიმილმა გადაუარა. უსიტყვოდ გა-ვიდა ოთახში და გამოიტანა ორი ტილო, რომელზედაც ასახული იყო აფრიკის პეი-ზაჟები და ეტიუდები. წინ დამიღო ეს ტილოები და მკითხა, რომელი მოგწონთ. მე მივუთითე არაჩვეულებრივად მკაფიო, მსუყე ესკიზებზე. მან კი მითხრა: „ეს ეს-კიზები მაშინ დაეხატე, როდესაც წარმოდ-გენაც კი არ მქონდა აფრიკაზე, აი ეს მე-ორე კი მაშინ, როდესაც მოვიარე იქაუ-რობა“. არასოდეს არ დამეიწყებდა დიდი მხატვრის ეს მშვენიერი სიტყვები და ასე ზგონია, რომ ეს ნათქვამი იყო პირველი ბიძგი, რომელმაც შემდეგ შემაგულიანა პრინციპულად ჩამოვმორებოდი მოსკოვის სამხატვრო თეატრს და შემექმნა „თავისუ-ფალი თეატრი“. სამხატვრო თეატრში ყო-ველღელორობა თვითმონად იქცა, თეატ-რის დედააზრი კი დღესასწაულის სიხარუ-ლის შექმნაშია. სამხატვრო თეატრი მთლი-ანად გადაერთო მსახიობის განცდაზე (ვიმეორებ, მსახიობისა და არა მყურებ-ლის განცდაზე), იგი ზურგს აქცევს ფორ-მას, იგი ვერ გრძნობს ცხოვრების რიტმს, თუმცა მყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს და ღრმად ჩაფიქრებული ისტუმ-რებს მას.

ეს რომ მართლაც ასე იყო, მრავალი ფაქტი ადასტურებს. ჩანს, მარჯანიშვილი კმაყოფილი იყო სპექტაკლში ს. ახმეტელის ამგვარი მონაწილეობით. შემდეგ, როცა „გმირი“ პოპულარული სპექტაკლი გახდა, მარჯანიშვილმა იგი თბილისის რუსულ თე-ატრშიც მოამზადა დასადგმელად. შემთხვე-ვითი არ არის, რომ აქაც ს. ახმეტელი მი-იწვია, მართალია, არა თანადადგმელად,



მაგრამ გენერალური რეპეტიციების ბედი ანდო და ეს ცოტას როდი ნიშნავს! ამ ფაქტის შესახებ დ. ანთაძე წერს: „გმირი“ იმდენად პოპულარული შეიქმნა, რომ რუსულმა დრამამ, რომელიც იჭამად მუშაობდა ახლანდელი მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შენობაში, გადაწყვიტა ამ პიესის განსახიერება მარჯანიშვილის დადგმით. შავი რეპეტიციების შემდეგ, როდესაც სპექტაკლი ძალიან მოკლე ვადაში უკვე მომზადდა, გენერალური რეპეტიციების ჩასატარებლად კოტემ გაგზავნა ალ. ახმეტელი“.

ასეთი შემოქმედებითი მეგობრობა იყო მათ შორის იმხანად. რასაკვირველია, ს. ახმეტელს ამ პერიოდში ჰქონდა თავისი დამოუკიდებელი, ხელმძღვანელისაგან განსხვავებული შეხედულებანი, მაგრამ მათ ურთიერთობაში მაინც უმთავრესი იყო საერთო პლატფორმა ახალი თეატრის შენებისა.

გადავხედოთ რუსთაველის თეატრის 1921—1924 წლების რეპერტუარს და ნათელი გახდება, თუ რა აუცილებლობამ წარმოქმნა კორპორაცია „დურუჯი“ და საერთოდ, რა ხდებოდა საბჭოური ეპოქის საწყის ეტაპზე. მიმდინარეობდა ნგრევისა და შენების ერთდროული პროცესი. იგი მოიცავდა ყველა სფეროს. იქნებოდა ეს პოლიტიკა, ეკონომიკა, განათლება, კულტურა თუ სხვა დარგი. ყველაფერს შეეხო რევოლუციური გარდაქმნების იდეოლოგია. ძველის ძალით შეცვლა ხდებოდა დიდი წინააღმდეგობებით. ბუნებრივია ცვლილებები შეეხო თეატრსაც, მაგრამ ერთბაშად მაინც ყველაფერი ვერ შეცვალა. ჩვენს თეატრმცოდნეობით მეცნიერებაში და მემორუალურ ლიტერატურაში გარკვეული ისტორიული მიზეზების გამო მტკიცედ დამკვიდრდა სტერეოტიპული აზრი, რომ თითქოს „ცხვრის წყაროს“ დადგმის შემდეგ ყველაფერი ერთბაშად შეიცვალა, ანუ შეიცვალა მთლიანად, შეიცვალა ძველი თეატრის ინერციაც, მსახიობთა ძველებური მუშაობის სტილიც და საერთოდ მთელი სისტემა. სინამდვილეში კი ასე არ მომხდარა, თუმცა კვლავ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს „ცხვრის წყაროს“ ისტორიული როლი თეატრის გარდაქმნაში, მაგრამ რეპერ-

ტუარისა და საერთოდ თეატრის ანალიზიდან კარგად ჩანს, თუ რა სწრაფად მიმდინარეობდა „ცხვრის წყაროთი“ მოპოვებული წარმატებებიც კი. ისევ მძლავრობდა ინერცია, ისევ იბრძოდა ძველი ცხოვრება. თეატრში არც მსახიობთა განწყობილება და არც მაყურებელი არ იყო ერთსულოვანი. საქართველოს ანექსია უმძლავრეს შინაგან წინააღმდეგობას აწყდებოდა, ხალხის ნაწილი ემზადებოდა აჯანყებისათვის, ვერ ეგუებოდა ბოლშევიკურ რეჟიმს, ნაწილს უპერსპექტივოდ მიაჩნდა, ნაწილს კი გულწრფელად სჯეროდა ბოლშევიკთა დაპირებისა. ბუნებრივია, ყველაფერი თავის გამოსატყულებას პოულობდა თეატრის ცხოვრებაშიც. ვერ თვალს გადავაყოლოთ რეპერტუარს.

1922 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“.

1922 წლის 16 დეკემბერს პიერ დე კორსელის „ორი ჯიბიერი“.

1923 წლის 1 იანვარს — ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ (რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 5 თებერვალს — ს. შანშიაშვილის „როდამი“ (რეჟის. ს. ახმეტელი).

1923 წლის 15 თებერვალს — ო. უაილდის „სალომეა“ (რეჟ. ს. ახმეტელი).

1923 წლის 27 თებერვალს — ბ. შვანლემბერგის „ცისფერი ოზობა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 6 მარტს — სუვორინის და ბურენინის „მედეა“ (რეჟ. მ. ქორელი).

1923 წლის 3 აპრილს — შიკო და დიურის „მასკოტა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 19 აპრილს — შექსპირის „მაკბეტი“ (რეჟ. მ. ქორელი).

1923 წლის 24 აპრილს — შელდონის „რომანი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 6 მაისს — გ. სუნდუკიანის „აპეო“ (რეჟ. ვ. აბაშიძე).

1923 წლის 22 ივნისს — შექსპირის „ჰამლეტი“ (რეჟ. ა. ფაღავა).

1923 წლის 29 ივნისს — ფომანსტალის „ელექტრა“ (რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი).

1923 წლის 21 ივნისს — ვ. შალიკაშვილის „უნიადგონი“ (რეჟ. მ. ქორელი).

1923 წლის 18 ოქტომბერს — გ. ერისთავის „ბაყრა“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი).



1923 წლის 29 ოქტომბერს — ხ. ბენ-ვენტის „ინტერესთა თამაში“ (რევ. კ. მარჯანიშვილი).

1923 წლის 19 ნოემბერს — ჯ. სინგის „გმირი“ (რევ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი).

1923 წლის 4 დეკემბერს — ე. ტოლერის „კაცი-მასა“ (რევ. მ. ქორელი).

1924 წლის 2 იანვარს — მოლიერის „გაზნაურებული მდაბიო“. (რევ. კ. მარჯანიშვილი).

1924 წლის 14 თებერვალს — გ. კაიზერის „გაზი“ (რევ. კ. ანდრონიკაშვილი).

1924 წლის 24 აპრილს — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რევ. ა. ფაღავა).

1924 წლის 29 ოქტომბერს — ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“ (რევ. კ. მარჯანიშვილი).

1924 წლის 30 ოქტომბერს — ს. შანშიაშვილის „ლატაერა“ (რევ. ს. ახმეტელი).

1924 წლის 20 ნოემბერს — შექსპირის „უიწორელი მხიარული ქალები“ (რევ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი).

1924 წლის 11 დეკემბერს — ი. გედევანიშვილის „სინათლე — I ნაწილი“ (რევ. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი).

კომპოზიტორი თ. ვანვახიშვილი.

დასახელებული რეპერტუარიდან თერთმეტზე მეტი სპექტაკლის მხატვრობა ეკუთვნის ვ. სიღამონ-ერისთავს. ირ. გამრეკული მოგვიანებით გამოჩნდა თეატრში, რომელმაც შემდგომ უდიდესი როლი შეასრულა ახალი თეატრის ესთეტიკური პრინციპების ფორმირებაში, მაგრამ ვ. სიღამონ-ერისთავი გარდამავალი პერიოდის თეატრის ისტორიული პროცესის ერთერთი უპირველესი მონაწილე იყო. მისმა მხატვრობამ თეატრის სცენოგრაფიას მისცა მაღალი პროფესიული კულტურა, იგი წარმოადგენდა თეატრის დეკორატიული მხატვრობის ახალ ეტაპს.

წარმოდგენილი რეპერტუარიდან კარგად ჩანს, რომ თეატრს არა აქვს გამოკვეთილი თავისი სახე. მისი ძიებები სრულიად საპირისპიროა, კონკლომერატულია არამარტო რეპერტუარი, არამედ თეატრის მხატვრული ძიებებიც. აქ საქმე არ ეხება

იმას, რომ თეატრს ჯერ კიდევ შეუძლია არც მას სურს ის დადგას. არც მას სურს თავისუფლების შეზღუდვა, ჯერ არც უშუალოდ თანამედროვეობის გამომხატველი ახალი პიესებია შექმნილი. ნატურალისტური ტენდენციების სპექტაკლების („სამანიშვილის დედინაცვალი“) გვერდით იდგმება ექსპრესიონისტული (ე. ტოლერის „კაცი — მასა“; კ. კაიზერის „გაზი“), სიმბოლისტური („ლატაერა“), ყოფითი რეალისტური („გაჟრა“; „მზის დაბნელება საქართველოში“). წარმოდგენების სტილთა და ენათა მრავალსახეობა იძლევა მსახიობთა შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას. თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია სარეპერტუარო თავისუფლება. ჯერ არ იგრძნობა იდეოლოგიური ზეწოლა. მაგრამ რით აიხსნება ამგვარი სიტუაცია? ამაში არის ბოლშევიკების გულწრფელი სურვილი ააღორძინონ ხელოვნება თუ პოლიტიკური ტაქტიკა? პასუხი როგორც არ უნდა იყოს, ფაქტია, რომ თვით ცხოვრებაში, უპირველესად კი პარტიულ აზროვნებაში დიდი შინაგანი წინააღმდეგობაა. პასუხიც არ შეიძლება ერთნიშნა იყოს.

ბოლშევიკების პარტიას არც მოსკოვში აქვს გამოკვეთილი იდეოლოგიური ხაზი ნაციონალური კულტურის მიმართ. მით უფრო ისეთი ქვეყნის მიმართ, როგორც საქართველოა. დიდი პოლიტიკური გადატრიალების შემდეგ საკითხი დგება თუ რა გზებით, რა სერხებით გადაიქცეს თეატრი იდეოლოგიური ზემოქმედების კერად. ამასთანავე, დღის წესრიგში იდგა ხალხის განათლების, კულტურის უფართოესი საკითხები.

1921 წლის 22 ნოემბერს პოლიტბიურომ დაადგინა, რომ პარტია დასმარებოდა პროლეტკულტელებს.

1923 წლის 26 ოქტომბერს გადაწყდა სამხატვრო თეატრის იუბილის საკითხი. ამავე წელს კ. სტანისლავსკის და ნემროვიჩ-დანიჩენკოს მიენიჭათ რსფსრ სახალხო არტისტის წოდება.

თეატრებს გამოეყოთ სახელმწიფოსაგან სუბსიდი.

1924 წლის 24 თებერვალს მიღებული

იქნა გადაწყვეტილება „რეპერტუარის ფორმირების შესახებ“. აღინიშნა ცენზურის ანუ კონტროლირების სამი საფეხური, რის შემდეგაც შეიძლებოდა პიესის დადგმა.

1925 წლის 15 მაისს ვს. შეიერხოლდის თეატრის რევოლუციური, ექსპერიმენტული მუშაობის გასაგრძელებლად გამოიყო სპეციალური თანხები. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა თეატრის „რევოლუციური თეატრის“ ბრძოლას ახალი სცენური ფორმების დამკვიდრებისათვის“. ამჟამად წლის 19 სექტემბერს ა. ლუნაჩარსკიმ ჩამოაყალიბა „საბჭოთა ხელისუფლების ძირითადი თეატრალური პოლიტიკა“, სადაც განსაზღვრულია პარტიის როლი ახალი კულტურის ფორმირებაში. ა. ლუნაჩარსკი აფრთხილებდა პროლეტკულტელებს, რომ არ დაენგრიათ ტრადიციები; ძველი თეატრის მიღწევები. საჭიროა გამოვიყენოთ წარსულის ძვირფასი ფორმებიო — წერდა იგი. როცა ავაყვავებთ საბჭოთა კულტურას, უნდა შეგვეძლოს თქმა, რომ ჩვენ არ დავუშვით დიოშეცდომებიო.

მაგრამ ეს ხდება უკვე 1925 წელს.

მანამდე კი ქართული თეატრი გაივლის ურთულეს გზას.

1921—1924 წლები ქართული თეატრისათვის ახალი ტიპის, თანამოაზრეთა თეატრის შექმნისათვის ბრძოლის გზაა, სწორედ „დურუჯი“ იქცევა თანამოაზრეთა თეატრის ციტადელად.

საოცარი ფაქტებია:

1924 წლის 29 იანვარს თეატრში ხდება გადატრიალება. გადატრიალების ერთ-ერთი იდეოლოგი ს. ახმეტელია.

1924 წელს საქართველოში ხდება აჯანყება საბჭოთა ხელისუფლების დასამხობად.

აჯანყებაში მონაწილეობს ს. ახმეტელი.

1924 წლის იანვარში ლენინის გარდაცვალების გრანდიოზულ სამგლოვიარო სანახაობას ხელმძღვანელობს კოტე მარჯანიშვილი.

სამგლოვიარო დემონსტრაციაში მონაწილეობენ „ათასები...“ მარჯანიშვილი დღეს სულითა და გულით ჩვენთან არის — წერს გახეთი, ასევე მათთან არიან პო-

ეტები. მსახიობები, კულტურის მუშაკები“...

ეს ისტორიული რეალობაა.

მაგრამ არის სხვა რეალობაც.

აჯანყების ერთ-ერთი მეთაურის ს. ზალდასტანიშვილის წიგნში „საქართველოს 1924 წლის ამბოხება“ ნათლად ჩანს, თურა ხდებოდა იქამდე საქართველოში. ეს არის სარკე საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრებისა მისი ანექსიის შემდეგ, 1924 წლის აჯანყებამდე. გ. შარაძის აზრით: „ს. ზალდასტანიშვილი 1924 წლის აჯანყების შესახებ დაწერილი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, სანდო და რაც მთავარია, გვერდსუფლელი შრომის ავტორია.“

რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ 1922 წლის ზაფხულში ზალდასტანიშვილის აზრით „ხალხში უკმაყოფილება გაძლიერდა. აქა-იქ პატარა გამოსვლებიც მოხდა. ზოგი პროვინციები საერთოდ გამოსვლებს თხოულობდნენ, ქაქუცას, რომელიც გასული იყო თავისი რაზმით ტყეში და სამხედრო ცენტრიდან განკარგულებებს ელოდა. ხევსურები ძალას ატანდნენ და თხოულობდნენ რუსებთან ბრძოლა დაეწყოს“. აგვისტოში მაინც მოხდა აჯანყება. გამოვიდა კახეთი და ხევსურეთი. ბოლშევიკებმა აჯანყება ჩააქრეს, მაგრამ დაძაბულობა გრძელდებოდა. 1923 წლიდან პარტიელებმა „ხელახლა გააჩაღეს მუშაობა და მთელი საქართველოში მას მისცეს ორგანიზაციული ხასიათი“. მთავრობა ეძებდა კახეთ-ხევსურეთის აჯანყების მეთაურებს. სამწუხაროდ და ჩვენც და საუბედუროდ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთ-ერთმა ქართველმა გასცა ისინი. „1923 წლის თებერვალში ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის სტუდენტთა კომიტეტის წევრმა კ. მისაშიშვილმა გასცა მთელი შემადგენლობა სამხედრო ცენტრისა“ (ს. ზალდასტანიშვილი). იმავე წლის 19 მაისს დახვერტილი იქნენ: „1. ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის თავმჯდომარე გენ. კ. აფხაზი, 2. გენერალური შტაბის წევრი გენ. ა. ანდრონიკაშვილი“, გენერალი ვ. წულუკიძე და სხვა ოფიცრები. სულ 15 სამხედრო პირი.

ეს იყო ტრაგედია!

ამის შემდეგ უფრო გაძლიერდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. „აჯანყება უნდა დაწყებულიყო მთელ საქართველოში ერთ დღეს. ერთ საათს, უეცრად, შეუჩერებლად უნდა ემოქმედათ, სანამ მტრის რიგებში დემორალიზაცია არ მოხდებოდა“.

აჯანყება დამარცხდა!

სასეგბით სწორია ს. ზალდასტანიშვილისეული შეფასება: „მეცხრამეტე საუკუნეში საქართველოში მომხდარი აჯანყებები დამარცხდნენ, რადგან აჯანყებას კუთხური ხასიათი ჰქონდა. რუსის მთავრობას ასეთი ამბოხების ჩაქრობა ეადვილებოდა.“

მეოცე საუკუნეში საქართველო უკვე გაერთიანებული იყო, მაგრამ „ხალხის მთლიანობას ასუსტებდნენ და არღვევდნენ არსებული სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიები. დაარსებული ერთი მეორის საწინააღმდეგოდ, აგებულნი დოქტრინებზე, კლასთა ქიშპობაზე და სიძულვილზე.“

გადაწყვეტილი იყო ქართული ეროვნული აჯანყების მოწყობა, მაგრამ საერთო მუშაობის დროს ვიწრო პარტიული ინტერესები სჭარბობდნენ საერთო ეროვნულზე“. — წერს ზალდასტანიშვილი.

აი, ასეთი პოლიტიკური ცხოვრების ფონზე მიმდინარეობს თეატრის გარდაქმნის უმძიმესი პროცესი.

თეატრში კი ვინ იყვნენ?

ა. წუწუნავა — მენშევიკური მთავრობის კომისარი, კ. მარჯანიშვილი, შემდეგში „ბურჟუაზიულ ესთეტიკად“ მონათლული, ს. ახმეტელის შესახებ კი ლ. ბერია თავის საიდუმლო წერილში (1930), რომელსაც იგი მოსკოვს უგზავნის, რათა უარი თქვას რუსთაველის თეატრის საზღვარგარეთ გასტროლებზე, წერს: „1. ახმეტელი ალექსანდრე ვასილის ძე — თეატრის დირექტორი. საქართველოს მთავრობის დამფუძნებელი კრების წევრი, 1923-დან 1924 წლამდე იგი წარმოადგენდა ეროვნულ-დემოკრატიულ ტფილისის კომიტეტის თავმჯდომარეს, ერთდროულად იყო ამავე ორგანიზაციის ცენტრალური კომიტეტის წევრი. 1923 წელს „სამხედრო ცენტრის“ დაპატიმრების დროს მიეცა პასუხისმგებლობა, როგორც „სამხედრო ცენტრის“ აქტიური მონაწილე. 1924 წლიდან ახმეტელი

ხელმძღვანელობს არალეგალურ ანტისაბჭოთა ორგანიზაცია „დურუჯს“ მრეწით. ახმეტელი დევნის თეატრის ნაშრომელ კომუნისტებს, ეწევა ძირაგ-მომთხრელ საქმიანობას პარტრგოლის წინააღმდეგ.“

2. ხორავა აკაკი ალექსანდრეს ძე — სენაკის მაზრაში განლაგებული მენშევიკური გვარდიის შტაბის ყოფილი უფროსი. 1929 წელს დაპატიმრებული იქნა საქართველოს საგანგებო კომიტეტის (ჩკ) მიერ ანტისაბჭოთა მოღვაწეობისათვის, როგორც მენშევიკური ორგანიზაციის წევრი, იგი კორპორაცია „დურუჯის“ აქტიური წევრია.

მსახიობთა შორის 12 ადამიანი, რომლებიც წამყვან როლებს თამაშობენ, კორპორაცია „დურუჯის“ აქტიური წევრებია. 1924 წლიდან ეწევიან ანტისაბჭოთა საქმიანობას“.

ჩამოთვლილია თორმეტივე წევრი: ა. ვასაძე, დ. მკავია, პ. კორიშელი, ი. ქანთარია, ი. ლალიძე, ე. აფხაძე, ე. ლორთქიფანიძე, პ. კანდელაკი, მ. ლორთქიფანიძე, გ. დავითაშვილი, ი. პატარიძე.

ჩკ-ს მიერ ყველანი აყვანილნი იყვნენ „ფორმულირებულ აღრიცხვაზე, როგორც ანტისაბჭოთა პარტიიდან გადმოსულნი“.

მათ შორის ოთხი დახვრეტილი იქნა 1937 წელს!

დაახლოებით ასეთივე პოლიტიკურ კონტექსტში იკითხებოდა მსახიობთა ის ნაწილიც, რომელიც 1930 წლისათვის რუსთაველის თეატრში აღარ იყო, მაგრამ 1922—1924 წლებში თეატრის უმნიშვნელოვანეს ძალას წარმოადგენდა.

ამრიგად, ქართული თეატრი მაშინდელი პოლიტიკური პროცესებისაგან არ არის დაშორებული. იგი თანამდგომია და უშუალო მონაწილეა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა. მათ შორის ს. ახმეტელს 1924 წლის აჯანყებასთან დაკავშირებით სიკვდილიც მიესაჯა, მაგრამ კ. მარჯანიშვილისა და სხვათა დახმარებით გადაარჩა.

უნდა გავიხსენოთ ს. ახმეტელის განცხადება, რომელიც მან გამოაქვეყნა 1923 წელს. განცხადებაში აღნიშნულია, რომ

იგი წყვეტს საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლას.

მასწავლებელმა, დასტურდება სუკ-ის აზრი იმის შესახებ, რომ ახმეტელი მონაწილეობდა საბჭოთა ხელისუფლების საწინააღმდეგო მოქმედებაში.

მავრამ პრესაში გამოქვეყნებული განცხადება ნიშნავდა კი იმას, რომ მან იმ პერიოდში მთლიანად გაწყვიტა კავშირი ანტისაბჭოთა ორგანიზაციებთან? როგორც 1924 წლის აჯანყების მასალებიდან ჩანს, — არ გაუწყვიტა კავშირი.

ბ. ინგოროყვამ ძალიან ზუსტად და ოსტატურად (როგორც მას სჩვეოდა) გამოხატა იმჟამინდელი ინტელიგენციის საერთო განწყობილება. „ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის წრეში ერთგვარ გაორებას განიცდიდნენ ახლად შექმნილ პირობებში! თუ, ერთის მხრივ, ის სოციალური იდეები, რომლის გამოხატუვლადაც გამოდიოდა ახალი ხელისუფლება, არ იყო უცხო ქართული მწერლობისათვის, მეორეს მხრივ, უნებლიედ იზადებოდა შიში, რომ საქართველოს ახალი ხელისუფლების მიერ აღიარებული ეროვნულ-კულტურული დამოუკიდებლობის პრინციპები მისდა უნებურად ვერ მიიღებდნენ სრულ განხორციელებას. რომ ეროვნული პოლიტიკის ხაზი თანდათან გადაიხრებოდა საქართველოს საზიანოდ, რომ რუსული ენა სტიქიურად დაჩაგრავდა ქართულს, რომ რუსული წიგნი თანდათან დარღვევდა ქართულს, ჩვენ აქ ვგულისხმობთ არა თვით ხელისუფლების ნებას, არამედ სტიქიურ პროცესს, რომელსაც უნებლიედ ხელს შეუწყობდა ობიექტური პირობები.

ეს მერყეობა და უნდობლობის გრძნობა ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის წრეებში ადვილი ასახსნელია. მას ნიადაგს აძლევდა ისტორიული რემინსცენცია, იგი იყო გამოძახილი იმ ეროვნული ჩაგვრისა, რომელსაც მთელი საუკუნის მანძილზე განიცდიდა საქართველო იმპერიალისტური რუსეთის ხელში. ამასთან შიში, რომ დიდი მასშტაბის რუსეთის კულტურა დაჩაგრავდა ქართულს, იყო ბუ-

ნებრივი ყოველგვარი შოვინისტური ტენდენციების გარეშე“.

ამ დიპლომატიურად კარგად გააზრებული წერილში დანახულია ბოლშევიკური რუსეთის ხელში მოსალოდნელი სამიზრობა, მაგრამ ისიც კარგად ჩანს, თუ რა ატმოსფერო იყო ანექსიის პირველ წლებში.

საგულისხმო და მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია, როცა დიდი ეროვნული აჯანყების სამზადისის პარალელურად თეატრშიც მიმდინარეობს მზადება აჯანყებისათვის, რომელიც გაფორმდება „დურუჯის“ სახით. იმდენად ღრმა იყო ქაოტურობის, წინააღმდეგობრიობის, გაორების, დაბნეულობის განწყობილება, რომ მან მოიცვა ყველა სფერო. განსაკუთრებით ზუსტად აირეკლა იგი თეატრში.

თ. ვახვანიშვილს თავის დღიურში ჩაუწერია: „1923 წლის 26 იანვარი, მარჯანიშვილს არაფერი არ მოსწონს, რაც თეატრში კეთდება. ყველაფერზე ნერვიულობს, ისიც თქვა. მოგხსნათ ეს სპექტაკლები და ბენეფისებიც გააუქმოთ“.

როგორც თეატრის რეპერტუარიდან დაინახეთ, მარტო 1923 წელს 16 პიესა დაიდგა. პრემიერები გამოდიოდა ორ კვირაში ერთხელ, ზოგჯერ ერთხელაც. მუშაობის ასეთი სისტემა თუ გასაკვები იყო მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში, მეოცე საუკუნის ოციანი წლებისათვის, — კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოღვაწეობისათვის უკვე გაუგებარი იყო. ამიტომ გასაკვებია თ. ვახვანიშვილის ჩანაწერიდან მარჯანიშვილის სიტყვები: „სიჩველია, ხალხს შეატყუო ყოველგვარი მიმუნობა, თანაც საძაგლად შესრულებული“. თუ თანამედროვე პიესები არ გვაქვს, „კლასიკოსები დავდგათ. კლასიკოსები მუდამ სათავეში უდგანან რევოლუციას“. ა. ვასაძის აზრით, „ცხვრის წყაროს“ დადგმით მარჯანიშვილმა „პრაქტიკულად დაგვანახა მაშინდელ სცენაზე გაბატონებული რეპერტუარის უვარგისობა, რომელიც სავსე იყო დაწვრილმანებული გრძნობებით, ნაცვლად ხალასი ვნებებისა, სადაც ოჯახური უთანხმოებანი და აყალმაყალი სწევ-



დენ ნამდვილი ტრაგიკული კონფლიქტის მაკვირობას“.

თ. ვახვახიშვილის ჩანაწერების მიხედვით, დიდი სანახაობითი ზეიმი იყო „მზის დაბნელება საქართველოში“. წარმატება ხვდა „მასკოტას“, „ინტერესთა თამაშს“, „1923 წლის 27 სექტემბერი. თეატრში საშინელი განწყობაა. მარჯანიშვილს ნამდვილი რბევა მოუწყვია. რეპერტუარიდან ამოავლო ყველა ძველი პიესა“ — წერს თ. ვახვახიშვილი.

ისევ დღიურიდან: „გუშინ გაიხსნა სეზონი — გაიმართა გ. ერისთავის „გაყრის“ პრემიერა. სპექტაკლმა დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია“, და შემდეგ: „დღეს დიდი წარმატებით გაიმართა „გემირის“ პრემიერა“. ეს უკვე 15 ნოემბრის ჩანაწერია.

„ახალი წელი საუცხოო სპექტაკლით აღვნიშნეთ. გუშინ გაიმართა ქართული თეატრის საიუბილეო დღე და „გააზნაურებული მდაბიოს“ პრემიერა. დარბაზში ტაში და ვაშა არ წყდებოდა“.

რუსთაველის თეატრის 1922—1924 წლების პერიოდი ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ეპოქაა. „ცხვრის წყაროდან“ „ღურუჯამდე“ საოცარი გზა გაიარა თეატრმა. გზა იყო უმოკლესი და ურთულესი.

თეატრში და მის გარეთ იმდენი განსხვავებული შეხედულებები იყო, იმდენი სხვადასხვა ხასიათის და გემოვნების ადამიანი ტრიალებდა მის ირგვლივ, რომ პირდაპირ შეუძლებელი იყო რთული ატმოსფეროს განმუხტვა. დროც ხელს უწყობდა. ახალი ცხოვრება ერთბაშად რომ არ შეჭრილა ადამიანის ფსიქიკაში? ზოგი შეიძლება იძულებული იყო სიტუციით ელიარებინა ახალი ცხოვრების წესი, მაგრამ გულთ ისევ ძველისკენ იყო მიდრეკილი. ადვილი რომ არ არის გამოეთხოვო შენი ბიოგრაფიის ნაწილს, შენი განვლილი სიჭაბუკის დღეებს, მასზე ფიქრი რომ თავისთავადაც სევდის მომგვრელია. ადამიანის შეგნებაში ცვლილებებს დიდი დრო უნდა. მაშინ ყველაფერი ბეწვის სიღრმე იყო შემდგარი. ზოგჯერ დროც არ იყო

ჩაღრმავებისა და სერიოზული ფიქრისათვის; აქედან წარმოსდგება ზერვლიანი ათასი შეცდომა. ადამიანებს კი მეტად ძვირად უჯდებოდა ეს შეცდომები...

და აი, 1924 წელს რუსთაველის თეატრში საოცარი ამბები ხდება. ბარიკადები არ არის გამოფენილი, თორემ ნამდვილ ბრძოლებს არაფერი აკლია. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლების დიდმა წარმატებამ, ს. ახმეტელის საინტერესო დაღვებამ, რადიკალურად ვერ შეცვალეს რუსთაველის თეატრის მუშაობის სისტემა. მაინც ვერ იქნა მიღწეული ისეთი მონოლითიურობა და დისციპლინა, როგორსაც კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ოცნებობდნენ. კ. მარჯანიშვილმა აწონ-დაწონა სიტუაცია, გაითვალისწინა ახმეტელის ორგანიზატორული ნიჭი, მტკიცე ხასიათი და ერთ დღეს იგი მთავარ რეჟისორად დანიშნა, თავად კ. სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე დარჩა.

მთავარი რეჟისორის თანამდებობა არსებითად ზრდის ახმეტელის უფლებებს. მას უკვე შეუძლო გადამწყვეტი ზომების მიღება დისციპლინის დამრღვევთა მიმართ, თუმცა მართლა საქმე მართო დისციპლინაში როდი იყო. ვაუთავებულ ბუნეფისებს ხომ ნაკლები ზიანი არ მოჰქონდათ თეატრისათვის. მოსაკვარებელი იყო რეპერტუარის საკითხი. თეატრს არ ჰქონდა გამოკვეთილი მხატვრული სახე. ერთი სიტყვით, საქმე თავზე საყარი იყო. თეატრში დისციპლინა მართო ადმინისტრაციული მხარე არ არის. ის უთუოდ უკავშირდება შემოქმედებითს. ამასთანავე, არც ქართული ხასიათის თავისებურება უნდა დავივიწყოთ. ერთ ჭერქვეშ თავმოყრილი სხვადასხვა ბუნების ადამიანთა თანამოაზრეებად ქცევა და მკაცრი შემოქმედებითი დისციპლინით გაერთიანება არა მართო უპირველესი ამოცანა იყო, არამედ ურთულესიც. რაღაც დიდ, რწმენისეულ ძალას უნდა გაერთიანებინა ისინი. მათი ქართული დაუმორჩილებლობა ეროვნულ შემოქმედებაში უნდა გამოვლენილიყო. ეს იქნებოდა ბრძოლის თავისებური ფორმა, რასაც ისტორიული პერსპექტივა ჰქონდა.



კოტე მარჯანიშვილი სხვაზე უკეთ ხე-
დავდა იმ შეცდომებს, რომელიც თეატრში
ხდებოდა. ამის შესახებ იგი წერდა: „ახალ
გზაზე შედგომის პირველი ცდისთანავე
საგულისხმო და საინტერესო მუშაობა და-
არღვია მოულოდნელად შემოჭრილმა ბე-
ნეფისების სისტემამ, სადაც ფულით და
როლებით გატაცებამ თან წარიტანა სე-
ზონის პირველი მიღწევანი... ასეთი მდგო-
მარეობა აღელვებდა დასის ერთ ნაწილს“. მერედა რატომ ხდება ასე? აქაც კოტეს
პასუხი: „ამაში ყველაზე დამნაშავე ვიყა-
ვი მე. ვფიქრობდი, ძველიდან ახალზე თან-
დათან გადასვლით უმტკივნეულოდ მომე-
ხდინა გარდაქმნა“. რა მისცა ამგვარმა პო-
ზიციამ მას? „როგორც ყოველთვის, კომ-
პრომისმა მოგვცა უარყოფითი შედეგი“. გრძობდა კოტე ამ გაორებას და მიიწე-
კვლავ მისცა „შემთხვევითი წარმოდგენის
გამართვის ნებართვა ერთ-ერთ მსახიობ
ქალს. ახალგაზრდების ჯგუფი ეწვია მარ-
ჯანიშვილს და განუცხადეს, რომ ისინი
მონაწილეობას არ მიიღებენ წარმოდგენა-
ში, რადგან იგი ხალტურად მიაჩნდათ. კო-
ტე ამ ფაქტის გამო წერს: „კვლავ დავეუშე-
ვი კომპრომისი, რითაც მგონი რამდენად-
მე შევასუსტე კიდევაც ახალგაზრდების
ნდობა“. აი, ასეთ სიტუაციაში კოტე მარ-
ჯანიშვილი მთავარ რეჟისორად ნიშნავს
სანდრო ახმეტელს. გამოდის, რომ მას
სჭირდება ისეთი მთავარი რეჟისორი, რო-
მელიც დაუპირისპირდება მოხალტურებს,
დაუპირისპირდება თვით კოტესაც, თუკი
იგი კომპრომისს დაუშვებს. უცნაური რამ
ხდება. თითქოს საწყისშივე საფუძველი ეყ-
რება კონფლიქტურ სიტუაციას, რომელიც
შეიძლება ერთ დღეს წარმოიქმნას. რატომ
გადადავა კ. მარჯანიშვილმა ასეთი ნაბიჯი?
ჩანს, სხვა უკეთესი ვარიანტი არ არსე-
ბობს!..

ახალი თეატრალური და ლიტერატურუ-
ლი ტალღა ფორმების ძიებით ყველას ყუ-
რადღებდას იქცევადა. „ქიმიური“ იყო
რომანტიკული ადგილი, სადაც ცისფერ-
ყანწილებს პოეტური ენება ცხრებოდა და
სრულიად თავისებურ არტისტულ ატმოს-
ფეროს ქმნიდა. ძველი თბილისისა და ორ-
თაჭალის ბაღებიდან დუდუკის ხმები და

ყარაჩოღელთა სევდიანი ხმები ქიმიური
შიც აღწევდა, მაგრამ ქიმიური
ცებს პოლ ვალერის, ბოდლერისა და მა-
ლარმეს სახელები ეკერათ პირზე, ფირ-
ლოუსის, ომარ ხაიამის, საადის და რუმის
გენიალური პოეზია თითქოს გაუცხოებუ-
ლიყო მათთვის.

აღმოსავლეთი მარად სდევნიდა საქარ-
თველოს.

აზიური მზე სწვავდათ, მაგრამ მუდამ
ევროპისაკენ იმზირებოდნენ. რამეთუ იქი-
დან ელოდნენ თავისუფლების მზეს!..

„XVIII საუკუნის საქართველო იბრუ-
ნებს პირს აღმოსავლეთიდან დასავლეთისა-
კენ. სულხან-საბა ორბელიანი პირველი
მოსურნე და მცდელი ევროპისაკენ ამ მიზ-
რუნიებისა. XVIII საუკუნის ქართველი
ხალხი, თავისი არსებობის განმტკიცებო-
სათვის უფრო მხნედ ეძიებდა კავშირს ევ-
როპის კულტურასთან და ცივილიზაციას-
თან. მხოლოდ ევროპასთან პირდაპირი კავ-
შირი ვერ მოეწყო და ჩვენი ხალხი მას
მეუახლოვდა რუსეთის გზით. უკანასკნე-
ლი ასი წლის განმავლობაში ქართველი
ხალხი შეძლებისდაგვარად ეცნობოდა და
ითვისებდა ევროპის კულტურას, თუმცა
მეფის თვითმპყრობელობა არსებითად ამის
წინააღმდეგი იყო და განადგურებას უქადა-
და საქართველოს, როგორც ერს“ (დ. კა-
კაბაძე).

რუსთაველის თეატრი ანუ „მულმიჟო
სცენა“ ნელ-ნელა ფორმირდებოდა ევრო-
პული ტიპის თეატრად. პროცესი იყო ურ-
თულესი თავისი წინააღმდეგობრივი ხასი-
ათის გამო. გაორების სინდრომი სტანჯავ-
დათ ქართული თეატრის მოღვაწეებს. ეს
ხომ ისტორიულადაც ერის თანამდევნი ტკი-
ვილი იყო.

...დიდი და ჭრელი დასი იყო რუსთავე-
ლის თეატრში. ძველი თაობიდან: ვ. აბა-
შიძე, ვ. გუნია, ნ. ჩხეიძე, ნ. დავითაშვი-
ლი, ნ. ჯავახიშვილი, ე. ჩერქეზიშვილი,
ე. მესხი, ნ. გოცირიძე, ვ. გამყრელიძე და
აღ. იმედაშვილი ცალკე იდგნენ. მათ შე-
უზღალავ ავტორიტეტს თეატრის ისტორია
უმაგრებდა ზურგს. თეატრში ზოგს თავი
„არისტოკრატად“ მიაჩნდა — სხვები
„პლებეზებად“. ასეთები ცოტანი არ იყე-
ნენ. მართალია, თითქოს ყველანი პრო-

ვინციდან იყენენ ჩამოსულნი, მაგრამ რატომღაც მაინც მოხდა ასეთი დაყოფა. ჭი-
ასავით შეუჩნდა თეატრს ეს აზრი და მან
გარკვეულად ხელი შეუშალა კოლექტივის
მთლიანობას.

ბენეფისებმა ხომ პირდაპირ სული გა-
უწყალეს თეატრს.

მსახიობებმა სახელდახელო ბრიგადები
შეაკოწიწეს და რაიონებს მოედნენ.

მოუშზადებელი იყო რესპუბლიკის შიგ-
ნით ჩატარებული გასტროლებიც...

თითქოს ხელიდან ეცლებოდა ის, რაც
კოტე მარჯანიშვილმა მისცა.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ ჩატარებუ-
ლი რევოლუციური გარდაქმნები წმინდა
შემოქმედებითი ხასიათისა იყო. ამას აკ-
ლია იმავე ხარისხის ორგანიზაციული სა-
ფუძვლები...

ვიღაცას უნდა ეთავა მისი მოგვარება,
მარჯანიშვილმა ამისათვის დანიშნა მთა-
ვარ რეჟისორად ახმეტელი!..

ასალგაზრდობა ბოპოქრობდა. თეატრის
მიგნით უნდა მომხდარიყო გადატრიალება.

თეატრის ბელადი კომპრომისებს უშვებ-
და. ასალგაზრდობას კი არ სურდა კომპ-
რომისებები. იგი ერთგული იყო მარჯანი-
შვილის სინთეტური თეატრის პრინციპე-
ბისა, მაგრამ მაშინ არავინ ფიქრობდა, რომ
თვით ამ პრინციპების შემქმნელის უფლე-
ბების შეზღუდვაც მოხდებოდა მისი დაც-
ვის ლოზუნგით!

ეს იყო თეატრალური პროცესი, რო-
მელიც ნიადაგს უშზადებდა თანამოაზრეთა
ახალი თეატრის შესაქმნელად. თეატრში
თეატრის შექმნა ხომ მშობიარობის ტკი-
ვილივით შიშია, მაგრამ ბუნების კანონ-
ზომიერებაც ხომ ძველის წიაღში ახლის
დაბადება?

პრესა და თეატრის სარეპერტუარო
დღიურები სახვეა ცნობებით თეატრში
საბექტაკლების მზადების შესახებ, მაგრამ
ბევრი რამ იცვლება მუშაობის პროცესში,
წყდება რეპერტიციები. 1923 წლის 14—21
მარტის ნომერში, ჟურნ. „სიანახაობა“
(№ 4) იუწყება: „ქართული დრამა, უახ-
ლოესი დადგმებიდან ნაკარადღვიო კ. მარ-
ჯანიშვილის რეჟისორობით ოპერეტა „მას-
კოტა“, სახელმწიფო დრამის ძალებით

„პამლეტი“ დავითაშვილის მონაწილეობ-
ით, გერმანელი ექსპრესიონისტის პიესა
„ლელი უინდერმერის მარაო“, მამუკორეშვი-
ლის რეჟისორობით „მაკბეტი“ (მაკბეტი
— ალ. იმედაშვილი, ლელი მაკბეტი —
ნ. ჩხეიძე).

დიდმა მსახიობებმა ნ. ჩხეიძემ და ალ-
იმედაშვილმა დიდი ოსტატობით შეასრუ-
ლეს როლები, მათ თავიანთი მაყურებლე-
ბი ჰყავდათ. მაგრამ საბექტაკლმა მაინც ვერ
გაიქცერა, რადგან მარჯანიშვილი და ახ-
მეტელი უკვე გამოკვეთილად, ვიტყვოდი
სახვასმულადაც ამკვიდრებდნენ რეჟისო-
რულ თეატრს, ხოლო „მაკბეტი“ უფრო
ტრადიციული ხერხებით იყო გადაწყვეტი-
ლი. ეს ურთულესი პრობლემა იყო თეატ-
რისა. რეჟისურის უნივერსალიზაციის გზა
მსახიობთა ხელოვნების ზრდასა და დაოს-
ტატებას გულისხმობდა. ასეც მოხდა, მაგ-
რამ არა ერთბაშად. არსებითად, მსახიო-
ბთა ახალი თაობის ოსტატების გარკვეული
მოდელირება მხოლოდ „დღურუჯის“ შემ-
დეგ ხდება, თუმცა იგი ასეთად ვერ გამო-
იკვეთებოდა 1920—24 წლებში მსახიო-
ბთა არაერთი წარმოდგენა რომ არ ყოფი-
ლიყო. თ. ჭავჭავაძის ლაურენსია, ავ. ვა-
საძის ბენგო ხომ ბრწყინვალე მაგალითი
იყო მარჯანიშვილის უნივერსალური რეჟი-
სურისა.

მათ გვერდით ბრწყინავდა ალ. იმედა-
შვილის ოტელიო.

ვ. გუნია კლასიკური რეალიზმით ას-
რულებდა პეტრონიუსის როლს, მისი (სენ-
კვიჩის „ვიდრე ზვალ, უფალო“) სიღარ-
ბისლევ, სცენური „აკადემიზმი“, რომე-
ლიც დიდი სისადავით ისახებოდა, ხიბლავ-
და მაყურებელს. ნერონის როლს ასალგა-
ზრდა ა. ვასაძე ასრულებდა (გავლენ წლე-
ბი და ა. ვასაძე საოცარი ოსტატობით შე-
ასრულებს ნერონის როლს ქუთაისის თე-
ატრში!), საზოგადოებრივი აზრის მღე-
ლვარება და ინტერესი გამოიწვია ნ. ჩხე-
იძის მარგარიტა გოტიემ.

აქტიორული ხელოვნების მიღწევად იქ-
ნა მიჩნეული პრესის მიერ ტასო აბაშიძის
ნუცას სახე (ვ. გუნიას „აღლუში“), ნ. და-
ვითაშვილის ანტიგონე, ნ. ჯავახიშვილის
კაროენა, თანდათან იკვეთებოდა გ. სარ-



ჩიმიელიძის კოლორიტული ეპიზოდური სახეები.

ნამდვილე თეატრალურ მოვლენად იქცა ალ. სუშბათაშვილისა და ვ. აბაშიძის გამოსვლა სპექტაკლში „შხის დაბნელება საქართველოში“ (ალ. სუშბათაშვილი — რუსი ჩინოვნიკი, ვ. აბაშიძე — მიკირტუმა). უ. ჩხეიძე წერს: „მათი გამოსვლა, რომელიც თითქმის ერთსა და იმავე დროს ხდებოდა ჰიესაში, ხალხი დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა მათ დიალოგს ისეთი მოწინავეობით ვუსმენდით, რომ სცენაზე ყოფნაც კი დაგვაფიქვდა“.

ჯ. სინგის „გმირის“ შესახებ მიაჩნდათ, რომ იგი გამოირჩეოდა მასობრივი სცენებით. განსაკუთრებით პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა მოლიერის „გაანაურებულ მდაბიოს“. გრ. რობაქიძის აზრით „ეს არ არის ნატურალიზმი, ეს არ არის რეალიზმი, ეს არ არის იმპრესიონიზმი, აქ უფრო კლასიკური ფორმაა. მოძრაობა აქ უფრო ცვეკვაა მსუბუქი, თავი და თავი კი სპექტაკლის ფეიერვერკული ბრწყინვალეობა, მისი მოქნილი ფორმები, საოცარი პლასტიკა, რიტმი, გადაწყვეტის სითამამე, ყველაფერი სავსე იყო არტისტიზმით. ამ სპექტაკლის მონაწილე ა. ვასაძე წერდა: „მანც, სად ჰქონდა ამდენი მარაგი სასცენო საშუალებებისა ზატონ კოტეს? ნამდვილად საოცარია“.

სხვადასხვა თაობის მსახიობების ერთ ჭერქვეშ თავმოყრა, ისიც ამდენი ნიჭიერისა — მშვიდობიანი თანაარსებობის გზით ვერ განვითარდებოდა. ის ფაქტი, რომ ორი სრულიად თვითმყოფადი, გენიალური რეჟისორი მუშაობდა თეატრში, თეატრის სხვა პერსპექტივასაც გულისხმობდა, მაგრამ ახალი თეატრი ფორმირების მოცემულ ეტაპზე ისტორიულად ისევე აუცილებელი იყო მათი მუშაობა, როგორც შემდგომში გათიშვა.

თეატრში ყოველდღიურად, თანდათან მზადდებოდა შინაგანი გადატრიალება, შინაგანი აფეთქება.

ს. ახმეტელს და ბევრს სხვა „დურუჯულს“ ძვირად დაუჯდებოდა მაშინდელი თეატრალური გადატრიალება. ბოლშევიკების პარტია ჯერ გაუწუმდება, უფრო მეტიც, ერთხანს მხარასაც კი დაუჭერს,

მაგრამ „დურუჯის“ სრულ დამოუკიდებლობას არ აპატიებს. „დურუჯის“ გვერდით ხომ ვერც პარტიული უჯრედი და ვერც კომკავშირი ვერას გააწყობდა. მიჩქმალული იყო მათი როლი. არ ჩანდა „წარმართველი ძალა“, როგორც ამას შემდეგ აკეთებდნენ. ლ. ბერიას წერილში პირდაპირ არის შეფასებული „დურუჯის“ უარყოფითი როლი. მას ფაშისტურ ორგანიზაციის უწოდებს, თუმცა არაფერი ფაშისტური მისში არ იყო. მაგრამ ბოლშევიკისათვის გასაგებია ამგვარი შეფასება. ახმეტელსა და დურუჯელებს ვინ აპატიებდა ისეთ დამოკიდებულებას, როგორიც მათ ჰქონდათ. „დურუჯი“ ხომ არ ცნობდა ზემდგომ ორგანოებს, არ სცნობდა მათ დირექტივებს. ასეთი რამ დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა დიქტატორულ ქვეყანაში და თუ ერთხანს ამას იომენდა პარტია, ეს ტაქტიკური მოსაზრებით იყო გამოწვეული.

1920 წლიდან, კერძოდ, „ბერლო შმინიას“ დადგმიდან 1924 წლამდე, ანუ „დურუჯის“ შექმნამდე თეატრში გამოიკვეთა ახალი უნიჭიერესი თაობა. მარტო გვირგების დასახელებაც კმარა, თუ რა დიდი ინდივიდუალობის მსახიობები გამოჩნდნენ თეატრში. ესენი იყვნენ: ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, ა. ხორავეა, ა. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, გ. დავითაშვილი, თ. წულუკიძე, შ. ლამბაშიძე. ამ დროს დასში არიან: გ. სარჩიშვილიძე, ლ. მუავია, პ. კორიშვილი, ვ. ჯიქია, ა. ქიქოძე, ე. გვარამე, მ. გამრეკელი, ც. ამირჯიბი, ტ. აბაშიძე, პ. კანდელაკი და სხვები, რომლებიც სხვადასხვა ასაკისანი იყვნენ. მაგრამ მაინც იგრძნობოდა თაობათა ფორმირების პროცესი.. მათ შორის ზოგს ნეიტრალური პოზიცია ეჭირა, ზოგს აქტიური. შთავარი იყო თვით სცენაზე მიმდინარე ცვლილებები, მკაფიოდ იკვეთებოდა ახალი პირობითი სათეატრო ესთეტიკის საფუძვლები.

1924 წლის 29 იანვარს კორპორაცია „დურუჯმა“ რუსთაველის თეატრის სცენიდან საჯაროდ გამოაცხადა თავისი მანიფესტი. ამიერიდან თეატრი სულ სხვა ხარისხსა და მასშტაბებში, სხვა განზომილებებში იწყებს ცხოვრებას.

იწყება ქართული თეატრის ახალი ეპოქა.

თამაზ მებრწყელი

კაღლთა კონკურსი სამეფო პარსე

(მხიარული ბუფონადა მართ მომედეხად)

პარსონაჟები:

ხელმწიფე

დედოფალი ლამზირა

მასხარა

გენერალი და მისი ბულდოგი მცა-გაცა

ძორკატარი მოგება და მისი დოპერმან-პინჟერი წაბება

დიპკვანი და მისი დოგი კანსვი და კანიტამე

შემკაჟმე, ჟოე-ჟოე და მათი სეტირი აჟკლასუნე

ბოგონა და მისი ბოშია

ხეუტებიანი სამეფო ღარბაში, ხაღაც პიესის მთელი მოქმედება მიმდინარეობს, ათასი ჯიშისა და ჯურის ძაღლებითაა მოხატული. აჟა-იჟ ჭრელი მუთაჟები და ყურთბალიშები ყრია. ღარბაში კიდევ ორიოდ ხაჯარძელი და წეულებურიე ტახტიცა ღვას: მარცხნივ შეიძლება ღაიდვას სკიერი, რომელშიც თავისი სამფლობელო აჟეს მოწყობილი მასხარას და რომლიდანაც ის ხწრაფად ამარაგებს პიესის პერსონაჟებს ხაჭირო რეკვიზიტით.

შემორბის დედოფალი.

ლამზირა. არა, არა, მე ვერ ვაუუძლებ, ვეღარ ვაუუძლებ... არა, არა, ნამდეილად შეიშალა, შეირყა. ოჰ, ვინც ეს მოიგონა, ვინც ეს ძაღლები მოიგონა...

შემორბის ხელმწიფე, რომელიც განრისხებული მიიწევს ცოლიხაკენ. ცოლი ვაუსხლტება და ისინი გამაღებით დაუშენენ ერთმანეთს მუთაჟებსა და ბალიშებს.

ხელმწიფე. ლამზირა, მითხარი მართალია? მართალია, რომ ბრძანება გაეცი?

ლამზირა. დიახ, მართალია!

ხელმწიფე. რა უფლებით, მერე რა უფლებით?

ლამზირა. დედოფლობის უფლებით, დედოფლობის უფლებით!

ხელმწიფე. გაგადედოფლებ მე შენ, გაგადედოფლებ, ეხლავე უკან წაიდე შენი სიტყვები.

ლამზირა. არ წავიღებ!

ხელმწიფე. წაიღებ!

ლამზირა. არ წავიღებ!

ხელმწიფე. წაიღებ!

ლამზირა. არა-მეთქი!

ხელმწიფე. მაშინ იცი რას გიზამ, იცი რას გიზამ, ლამზირა?
ლამზირა. რა ლამზირა, რაა? ერთი თითი დამაკარე მარტო, ბუზსაც ვერ
ამიფრენ, ბუზს.

ხელმწიფე. აბა ეგ რა თქვი, ეგ რა თქვი... განა დედოფალს ეკადრება ბუ-
ხებზე ლაპარაკი?

ლამზირა. რაა? თუკი ხელმწიფეს ეკადრება, რომ ძაღლების დამქამი
იყოს?

ხელმწიფე. რა? ვინა თქვა ეგ, ვინა თქვა?

ლამზირა. რა?

ხელმწიფე. რა და ეხლა რაცა თქვი, ძაღლების დამქამი, ვინა თქვა?

ლამზირა. აბა მე რა ვიცო, ამბობენ კია და... მეტსაც იტყვიან, რა, ჭკუა
დაუშლით თუ ენა? თუ შენ კიდევ ჩაატარებ ამ ძაღლების გამოფენებსა და კონ-
კურსებს მეტსაც იტყვიან, დიახ!

ხელმწიფე. მარტო ერთხელ რაა? საბოლოოდ და მორჩა. ისეთი ლამაზი
მეღალი ჩამოვასხმეინე, ისეთი დიდებული, ისე ბრწყინავს, ისე ბრჭყვიანობს,
ისე აფრქვევს სხივებს გარშემო... ყველას, ყველა მეფეს თვალს დაუბრამავებს.
არავის, არავის არ ეკიდება ქვეყანაზე ჩემნაირი... ისა რა ჭკვიანა... სხივებმფრქვე-
ველი მეღალი.

ლამზირა. ადგილი რომ აღარა გაქვს. სად უნდა დაიკიდო, უკვე ყველაგანა
გკიდია ეგ რიდაც ოხრობაა თუ მეღალია. აღარ შემიძლია, სულ ძაღლების ღრი-
ანცელი მიღვას ყურში, მძინავს თუ მღვიძავს, სულ ყფა ჩამესმის ყურში, ყფა
და ღრენა.

ხელმწიფე. კარგი, კარგი, რა მიკოტივით გაჰკივი, ძაღლები არ შემე-
შინო.

ლამზირა. ძაღლები არ შეგიშინო? ძაღლებში გამცვალე არა? ძაღლებ-
ში გასცვალე შენი დედოფალი ხომ? მე ლამზირა არ ვიყო, თუ ეგ შენი მეღლე-
ბი ჯართად არ გადავადნობინო, ჯართად.

ხელმწიფე. რა? ეხლავე უკან წაიღე ეგ ზიტყვებიც!

ლამზირა. არ წავიღებ!

ხელმწიფე. წაიღებ!

ლამზირა. არ წავიღებ-მეთქი, არა, არა!

ხელმწიფე. არ წაიღებ და ძალით წაგაღებინებ, ძალით! (დაეჭკურება
ერთმანეთს. ლამზირა მოერევა, ქვეშ მოიგდება და ზედა წამოაჯდება).

ლამზირა. ძალით წამაღებინებ? (უბრაგუნებს) მეე? დედოფალს? ლამზი-
რას?

ხელმწიფე. დიახ, დიახ, დედოფალს, ლამზირას, რაა, ვერა?

ლამზირა. (უეცრაღ). მომერიე არა? (ტირილით) მომერიე... იმიტომ, რომ
ქალი ვარ... სუსტი, ნაზი, უღონო... (ზურგს შეაქცევს და გვერდით ტანტზე მიეს-
ვენება).

ხელმწიფე. არ იტირო რაა, არ იტირო თორემ...

ლამზირა. თორემ რაა?

ხელმწიფე. თორემ ფანჯრიდან გადავხტები და თავს მოვიკლავ.

ლამზირა. (წამოსტება გახარებული). ფანჯრიდან გადახტები? თავს მოიკ-
ლავ? აბა გადახტი!

ხელმწიფე. ჰოდა გადახტები (წავა ფანჯრისაკენ, მაგრამ ამ დროს იქი-
დან ძაღლების ისეთი ყფა და ღრიანცელი შემოვარდება დარბაზში, რომ ხელ-

მწიფეს ადგილზე გააშუქებს). ეხლა გვეოფა, ეხლა გვეოფა, აქ არიან უკვე მწი-
ლანი თავის ძაღლებიანად.

ლაშქირა. კაცები? ვინდ ხელმწიფე ყოფილა და გინდა მეწისქვილე...
ლა ერთნიარად არი ვასაუუუი.

ხელმწიფე. ნწ... ნწ... კმარა, აქ მე ვარ მეფე, ბოლონ და ბოლონ (ლაშ-
ხირა გაიბუტება. ხელმწიფე კი ტახტზე გაიჯგოშება) მასხარა, სად არი ჩემი
მასხარა?

მასხარა (ამოიხედავს სკივრიდან). რა იყო, რა გინდა, მეფეო, (აგდებულად)
აქა ვარ, სად ვიქნები?

ხელმწიფე. ბიჭო, შენ ისევ ცარიელი მოტლაკუნდი? მედალი, მედალი
რა უყავი?

მასხარა. ასხამენ, მეფეო, დილას არ დაიწყეს? შევითვინი ხომ არა ხარ,
ცოტაც მოითმინე, გააპრიალეებენ და მოვაშავენ.

ხელმწიფე. რას მიპქარავ კაცო შენა! რომ ვერ მოასწრონ, რა უნდა
ჩამოვიდო კონკურსში გამარჯვებულ ძაღლს კისერზე?

მასხარა. აბა, აბა, ტყუილები არ იყოს. განა არ ვიცო, რომ ისევ შენ
ჩამოვიკონწილებ. შენ ძაღლისთვის მედალს გაიმეტებ?

ხელმწიფე. ჩუმად, ბიჭო, არავეინ გაიგოს.

მასხარა. ტყუილს მოკლე ფეხები აქვს.

ხელმწიფე. მოკლე ფეხები შენა გაქვს.

ლაშქირა. მე თუ მკითხავთ, მოკლე ტვინს ისევ მოკლე ფეხები სჯობია.

ხელმწიფე. რა? ვისზე ამბობ შენ მაგას, ეს მე მაქვს არა მოკლე
ტვინი?

ლაშქირა. რა იყო, რა დაგემართა? რა არა? შენ რაღაც ნერვიული გახდი
ამ ბოლო დროს, ხომ იცი?!

ხელმწიფე. მართლა? როგორ უნდა მოვიქცე ეხლა, უნდა გაგებრაზედ თუ
უნდა ჩაყლაპო?

მასხარა. უნდა ჩაყლაპო, ხომ გაგიგონია, ხალხი ბრძენიაო.

ხელმწიფე. მეტი რა ჩარაა, გაუნუღებო... მაგრამ ძაღლი ხომ ადამიანის
მეგობარია. გამოდის, რომ ძაღლების მეგობრების, თუ როგორ უნდა, ადამიანის
ძაღლების, თუ ძაღლებისა და ადამიანების მეგობრების ხელმწიფე ვარ, ხომ?

ლაშქირა. რა სოფო-ბაბოსავით აურიე, ადამიანების ძაღლი ხარ, მორჩა?!

ხელმწიფე. რომელი?

მასხარა. რა რომელი?

ხელმწიფე. რომელი ძაღლი ვარ: მწვევარი, ბუღლოგი, სერ-ბერნარი, დო-
ბერმან-პინჩერი, პუდელი თუ დოგი?

ლაშქირა. კარგად უნდა დაგაკვირდე. ჰოო, ყურები პუდელივითა გაქვს
ჩამოყრილი, თვალები ბუღლოგივითა გაქვს გადმოკარკულული, ცხვირი მწვევარი-
ვით გრძელი გაბაა და თავი ხომ მართლაც სერ-ბერნარისვით გავსივბია.

მასხარა. შენგან შესანიშნავი ძაღლი დადგებოდა, შესანიშნავი.

ისმის დაფაფების ხმა

ხელმწიფე. არიქა, იწყება, ჩქარა! გამოალეთ ჭიშკარი, ჭიშკარი გამო-
ალეთ!

მასხარა (გასძახებს). გამოალეთ, ბიჭო, ჭიშკარი!

გარედან ისევ ძაღლების ღრიანცელი შემოიჭრება.

ლაშქირა. სათითაოდ, სათითაოდ, მხოლოდ სათითაოდ... აღარ შემიძლია
ამ ღრიანცელის ატანა. ყურებში თითი უნდა გავიკეთო.

ხელმწიფე (ველარ ითმუნს). გამოატარეთ, ბიჭო, ჩქარა, სული ნუ ამო-
მართვით!

ლაშქრობა. რა სულსწრაფი ხარ, რა სულსწრაფი.

მასხარა. ისევ ის გენერალი მობაჯბაჯებს, შემოეუშვა?

სელმფიში (წყნება). აუკ, შემოეუში პო, ეგ ინდაური, მეტი რა გზაა.

მასხარა (მალაფარლონად). ნომერი პირველი, გენერალთ-გენერალი ეპოლტ-ბაკენბარდა და ჩვენი ვამოფენა-კონკურსების არაერთგზის პრიზიორი და გამარჯვებული, ცხრაგზის მედალოსანი, კისფერულვაშოსანი, მაყვლისფერი ბულდოგი, სახელად მეცა-გეცა.

ისმის მარშის ხმა, რომელსაც ზარბაზნებისა და თოფების ქექა-ქუნლი მოჰყვება. ხასხლემში გენერალი და მისი ბულდოგი შემოცვივლებიან.

ბენერალი (მღერის).

ყველას, ყველას, მტერს და დუშმანს
თავზარბა სცემს ზემო ჩარბ,
დავახიჩებ როგორც ლომი
გენერალია—გენერალი.
ჩემს ზელშია მჭობს ყველა
ხასხლედ და მარბაზებს.

დღედაღე გუგუზებენ,
ქექენ ჩემი ზარბაზნები.
ჩივიარს როცა ლაჩარბს მივდე,
სწორდით! ხმენ! ერთი! ორი!
დაქარ თოფი, დაქარ ბმალი,
ააღინე ზურგზე ხოლი!

სელმფიში. ბიჭო, ვინ არი ეს დამთხვეული; ეს როგორ ატრიალებს ამ თავის ფიშტოს, იქნება მომახვედროს კიდევ...

მეფე-დელოფალი დამალვასა ცდილობენ. გენერალი კი აქეთ-იქით აჭახუნებს.

ბენერალი. ჰაიტ, ტატატატა, გადავწვა ვადავუვა, ქვას ქვაზე არ დეტოვებ, მშვიდობის გულისათვის სულ ნაცარტუტად ვაქცევ ცასა და მიწას, შენ მარტო მიბრძანე, დიღო მეფეო! (ვერა ხელავს მეფეს) საითა ხარ, კაცო? (თან მუშურს აჭახუნებს) ჰაიტ, ტატატატა, მოდი რა, თობონა ვითამაშოთ. (თვალს მოქკრავს მეფეს, გამოათრევს, წააქცევს, წამოაჯდება და შუბლზე დააჯებს დამბაჩას). ბახ, ბუხ! მოვკალი, მოგკალი, მოკლული ხარ!

სელმფიში (ქვემოდან). მოიცა, კაცო, ვინმეს არ მოარტყა. ჩაიღე ბუღეში ეგ შენი ჟანგიანი მუშური. რა ხდება, სადა გგონია შენი თავი, ტყეში კი არა ხარ, ხასხლემში ხარ, კაცო, ზელმწიფის ხასხლემში... არ გამომიჭვდა ყურები?

ლაშქრობა. იცით რა? ვერც მე ვიტან თოფის ხმას, ერთიც რომ დააჭექოთ, გული წამივა...

ბენერალი. გული წაგივათ? შერე, ცივი წყლის მეტი რაა, დაგაკურებთ მკერდზე რამოდენიმე წვეთს და მოგაბრუნებთ საიქიოდან.

სელმფიში. საიქიოს მოგცემ მე შენ, თუ როგორმე გამოვალწი აქედან (ვერ გატოკებულა, რადგან გენერალსა ჰყავს შემოჭილი). გავიჭვლიტე, კაცო, წამომაყენე ფეხზე!

ბენერალი (ხელს უშვებს მეფეს). აბა ჩქარა, დააჯილდოვე ჩემი მეცა-გეცა, დიდი პრიზით და მე სამაგიეროდ, შენი სახელის უკვადვასაყოფად, სულ მუსრს გაეწელებ ქვეყნიერებას. ყველას დაეარქებ, ყველას, მიბრძანე მარტო!

სელმფიში. გარუმდი, თუ კაცი ხარ, ცოტა ხანს, ეპოლტ-ბაკენბარდა ხარ თუ მეყოლე ია-ვარდად. ბიჭო, მაინცა და მაინც გრან-პრის რომ ეპოტინები, განა რას წარმოადგენს ეგ შენი ბანჯგვლიანი ძაღლი, რა შეუძლია, რის გამკეთებელია, ბოლო-ბოლო, აღარ იტყვი?

მასხარა. ბარკლის გამოვლევია თუ ეცოდინება, აბა მეტი რაა?

ბენერალი. ცუდადა გცნობიათ, ძალიან ცუდად, ჩემი ძაღლი ჩემპიონია, ნამდვილი რეკორდსმენია, ერთადერთი და განუმეორებელი (მეცა-გეცა დასტურის ნიშნად რამდენჯერმე შეაყვებს).

სელმფიში (დამცინავად). ნუთუ მართლა, ნუთუ მართლა? მიყვარს, ჩემპიონები, მიყვარს. მაინც რისი რეკორდსმენია, აღარ იტყვი?

ბენერალი. ძილი უყვარს, საღათას ძილი.

მეფე-დელოფალი. ეგ როგორ?

ბენერაღი. როგორ და კარგად. ახლა ხომ დღეა?

მეფე-დედოფალი. მამ ლამეა?

აქედან მოყოლებული, მთელი დიდი დღის განმავლობაში, მეფე-დედოფალი განრიხებულები აწევიან გენერალსა და მის მეცა-გეცას და ისინიც უკან იხევენ.

ბენერაღი. ჰოდა, ხომ აუცილებლად დადამდება?

მეფე-დედოფალი. არა ბიჭო და, შენი შეშინდება! (მეფე გენერალს ჩააფარებს, ძალი აწკმუტუნდება).

ბენერაღი. მაგრამ ხომ ისევ გათენდება, არა?

მეფე-დედოფალი. დაგეცინის კიდევ აი.

ბენერაღი. ჰო, ჰო, მერე ხომ ისევ უნდა დადამდეს.

მეფე-დედოფალი. დაქოქალია ოხერი? (დედოფალი ქვემოთ ამოსცხებს).

ბენერაღი (ოთხად მოკაკუღი). დაიჯერეთ, ისევ გათენდება.

მეფე-დედოფალი (გადარეულები). გათენდება, მამ არ გათენდება?

ბენერაღი. მერე რა, რომ გათენდება, მაინც ხომ ისევ დადამდება, არა?

მეფე-დედოფალი (გენერალსა და მის ძალს კედელზე შიგვლბტენ და დაუშენენ, ლამის გაპუტონ). გვიშველეთ, დაადუმეთ, ამოავლიჯეთ ენა, ჩააწყვეტინეთ, ჩააქმენდინეთ, გვიხსენით, გადაგვარჩინეთ ამ ურჯულოსაგან, ზალხნი არა ზართ?!

ბენერაღი. მოკლედ რომ მოვჭრა, რა ჰქვია, ხიტყვა რომ აღარ გამიგრძელდეს, აი ძალიან მოკლედ რომ მოვჭრა...

დედოფალი. მოჭერი ახლა, თუ კაცი ხარ, შევლონდი, შევიშალე...

ხელმწიფე. ამ კვერთხს ხომ ზედა? შიგ ძირში მიგანწეკვე მაგ ენას.

ბენერაღი. მაცლით, რომ მოვჭრა? (გაბრაზდება, აწყვეტს და ახლა ძალიან ერთად თვითონ შიანება მეფე-დედოფალს, რომლებიც უკან დახევას იწყებენ) მოკლედ რომ მოვჭრა და აღარ გავაგრძელო, აი ეს ჩემი წმინდა სისხლის ბუდლოგი გადასარევი მესაზღვრეა.

ხელმწიფე. მესაზღვრეა? დაეიჯეროთ?

დედოფალი. არა, კაცო, რა უნდა დაიჯერო, გავიჟღი? ძალი ძილსა და წოლაში რეკორდებს ამყარებსო და მესაზღვრედ გამოდგება?

ხელმწიფე. მაგისი დაჭერილი ჯამუში ჯერ არავის უნახავს და რანაირი მესაზღვრეა, ვერ გავუგე.

ბენერაღი. ამისი შიშით ცაში ფრინველს ვერ გადაუფრენია (დააჭეკებს ღამბაჩას ცაში) და მიწაზე ტიანჭველას და ჯამუში (დაუჭეკებს მეფეს ფიხებში) როგორ გაბედავდა საზღვრების გადმოლახვას?

დედოფალი (შეშინებული). მაშინ ეგ ძალი კი არა, გველემში ყოფილა, ნამდვილი სისხლისმსმელი გველემში.

ბენერაღი. საუნჯეა-მეთქი, საუნჯე. იცით, რა უჩინაჩინია?

ხელმწიფე. უჩინაჩინი? აკი ჩემპიონიაო?

ბენერაღი. ჩემპიონი ფერის ცულაშია, ფერისცულაში.

დედოფალი. ამა, გასაგებია. ეტყობა მტრის დანახვაზე ფერი-ფური მისდის ხოლმე, არა?

ბენერაღი. ფერი-ფური არა ისა... ბეწვის ფერს იცვლის ხოლმე, ბეწვისას, მტერმა რომ ვერ შეინშნოს (ძალი შეაყვებს).

მასხბარა. თუ მასეა, ეგ ძალი კი არა, ნამდვილი ქამელეონი ყოფილა.

ბენერაღი. მაგრამ თუ დაიძინა, მტრისას... ზარბაზნისც რომ დაუცალაო ყურის ძირში, მეხი რომ დაეცეს ამ სასახლეს...

დედოფალი. მოიცა, მოიცა... არც ბაყაყების ყიყინი... (ყიყინებს).

ბენერაღი. არა, არა...

ხელმწიფი. არც თითო ბავშვის ჩხავილი ღამით... (ჩხავის ქუბუჭოვარა-საბავშვო).

ბენეშალი. არა-მეთქი, ვერ გაიგე?

ღმერთი. არც კოლოს წუილი ყურის ძირში? (იწყებს ბზვილს).

ბენეშალი (იგერიებს კოლოებს). არა, არა...

ხელმწიფი. მამ არც ერთი კარგი ალიყური, კაცო? (აჭმევს ალიყურს).

ბენეშალი. ვერა, ვერა, ვერაფრით ვერ გამოაფხიზლებ.

მასხარა. ვა, სკოლის მოსწავლესავეთა ყოფილა, დილაობით სკოლაში წასვლა რომ ეზარება.

ბენეშალი. ღიახ.

მასხარა. ნამდვილი ძილისგუდა ყოფილა.

მეცა-გაცა უეცრად აყვავება და შეფხვს შივარდება. შეფხვ თავპირისმტერევიო გარბის.

ხელმწიფი. რა უნდა, კაცო, ღაიჭით, არ დაბელიჯოს, რას დამდექს, გიჟია ოხერი! მეწევა, კაცო, მეწევა.

მასხარა. აი ახლა კი მართლაც გამოაგლეჯავს...

ღმერთი. გამოაგლეჯავს? რას?

მასხარა. რასა და იმასა, რა ჰქვია?

ბენეშალი. ჰოო, მაგან თუ ერთი ჩაასო?

ლამზირა. ჩაასო? (იცივლებს) აააა!

ეს ისეთი გამყინავი ხმაა, რომ ყველას ადგილზე გააქეჯებს. ბულდოგი კვ. თითქოს ახლა შენიშნაო, პირდაპირ მისკენ წავა.

ხელმწიფი. მგონი გადაერჩი.

ლამზირა (შეშინებული). ვაიმე, მიშველეთ, მიშველეთ! არ მოუშვით ჩემამდე, მიშველეთ ვინმემ, გადაუდექით, ვაიმე, ვაიმე! გადამყლაპავს, ნამდვილად გადამყლაპავს.

მასხარა. დავიჯერო მაგასაც ჩაასობს?

ხელმწიფი. მარტო გაბედოს... მარტო გაბედოს...

ლამზირა. მიშველეთ! (გულშეღონებული ტახტზე მიესვენება) მიშველეთ! (მეცა-გაცა წამუტუნით მიგაღერებს და ალოკავს) მლოკავს, მლოკავს...

ხელმწიფი. ეს ნამდვილად გადაცმულია.

ბენეშალი. რა?

ხელმწიფი. გადაცმული იქნება-მეთქი, გადაცმული, ასე არაა?

მასხარა. რა გადაცმული. მეფეო, გადაცმული შენა ხარ. ჰო, ჰო, შენ აქ ჩიტის რძეს არ იკლებ და ხალხი კი ისეთ დღეშია, ღამის ძაღლური ცხორებებისაც კი შურთ, ძაღლური.

ხელმწიფი. ეე, ეე, გეყოფა ახლა, მართლა და მართლა.

ლამზირა. სულ არ გამლოკა თავიდან ფეხამდე? (ისწორებს შკერებს, ქვედაკაბას და თან სხვანაირად ოხრავს. ბულდოგი ტუნებს გაილოკავს, ტახტზე მოკალათდება და თვალებს მილულავს).

მასხარა. ერთი უყურეთ, ხელმწიფის ტახტი ჩაიგდო ამ მურდალმა, სამეფო ტახტი, ხალხო!

ბენეშალი. ეს იმიტომ რომ ძილისგუდა დაარქვით. მორჩა, ახლა მაგას მაგ ტახტიდან ვეღარავინაც ვეღარ ჩამოაგდებს. ღაიძინა.

მასხარა. აი ესენი სახელმწიფოს თუ არ გადაატრიალებენ, თქვენ თვითონა ნახავთ.

ხელმწიფი. რას ჰქვია ღაიძინა, ახლავე დაბლა ჩამოაბრძანე თორემ... აღარ უშლიან?

ლამზირა. იყოს, კაცო, რა მნიშვნელობა აქვს, შენ იქნები მეფე, თუ რომელიმე სხვა ძაღლი, მარტო ყეფა იცით, მაგათაც და შენც, სხვა რაა?!

ხელმწიფი (გენერალს, რომელიც ცაში იყურება). შენ გეუბნებიან ჩამო-
აბრძანეო, სად იყურები, კაცო, არ გესმის?

გენერალი. რას ლაპარაკობთ, ხომ გადაგვჭამა კიდევ ყველანი. მეცა-გე-
ცა ტყუილად კი არა ჰქვია.

ხელმწიფი. რაა?

გენერალი. რა და, თუ ჩაგასო კბილი ბარკალში, უყარე მერე კაკალი.

მასხარა. არადა, ეშმაკმა უწყის, მართლაც, რა უღვეთ გუნებაში, მთელი
შეიარაღებული ძალები მაგათ ხელშია.

ლამზირა. ძალების ხელში?

გენერალი. რას ურჩით, ბატონო, წევს თავისთვის და სძინავს. შიანიჭეთ
გრან-პრი და წავალთ მშვიდობიანად ჩვენს გზაზე.

ხელმწიფი. მოიცა, მოიცა, კაცო ერთი... მე რომ ლამზირას ალოკვაში
მედლები ვარიგო, სად წავა... გამოაღვიძე ეგ შენი ღორბლიანი ძაღლი, თორემ
გენერლობა უკან დაგრუნება იცოდე! (ხწელება სამხრეებში) ავაგლეჯავ ამ ეპო-
ლეტებს, ავაფხრეწავ და ჯარისკაცად ჩამოგაქვეითებ, უბრალო ჯარისკაცად!

გენერალი. ჰაა, ჰაა! (დააღებს შუბლში მაუზერს და დაახლის) შენ რა,
უკანალი გექავება? ამ წუთას გამოვაფლეთინებ, ამ წუთას!

მასხარა. ხელმწიფე და უტახტოდ? არადა, ვინ იცის, გამოიღვიძებს კი?

ხელმწიფი. გაუშვი ეძინოს. ჯანდაბას ტახტიცა და სახელმწიფოც. ბარ-
კლის გამოგლეჯას ისევ უტახტობა მიჯობს.

ლამზირა. რა ჩქარა დაყარა ფარ-ხმალი, რა სუსტი მეფეა, რა ფლაგი...

ხელმწიფი. რა ფლაგი, ქალო, აბა შენ დაგიპირონ ბარკლის გამოგლეჯა?!

მასხარა. მაგაზე ვინ იტყვის უარს.

გენერალი. დაენანათ, ერთი მედალი დაენანათ. აი ნახავთ ბოლოს მაგ
თქვენს მედალს თუ ჩემი მეცა-გეცა არ დაიკიდებს მაინც. (ჩაუშვება საყარძელში
და ყალიონს გამართავს).

ლამზირა. მე რომ შენს ადვილას ვყოფილიყავ, ამისთანა გენერალს ერთ
ღღეში მოვაძრობდი, ერთ ღღეში...

ხელმწიფი. ეს რა ბეწვზე გადავრჩი, ეს რა ცოფიანი რამე ჰყოლია,
კაცო.

ლამზირა (პრანჭვით). ჰოო, ნამდვილი მეცა-გეცა.

მასხარა. შემოუშვა შემდეგი?

ხელმწიფი. მოიცა ცოტა სული მოვითქვა. ჯერ კარგად დაზვერე და ისე
შემოუშვი. უჩინმაჩინი... პირდაპირ სამეფო ტახტზე არ გამოიჭიმა?

ლამზირა. ჰოდა, შენც ადექი და შოაძრე თანამედრობიდან, თორემ ეს ისე-
თი გიჟი ჩანს, ერთხელაც იქნება მართლაც აგვაფეთქებს.

ხელმწიფი. აბა რას ამბობ, ქალო, დედოფალი მაინც არ იყო, ტვინის
ჩასახი რომ არა გაქვს მაგ თავში. ეგ რომ ახლა მოვაძრო აბა მაშინა ნახე შე-
ნა და...

მასხარა. ხელმწიფე მართალია. მაგას უკვე იმოდენა დენთი ექნება მოპა-
რული და გაღამალული, რომ როცა მოუნდება, მაშინ გადასწვავს მთელ სახელ-
მწიფოს, აბა!

ხელმწიფი. რა ენად გაიკრიფე, ბიჭო, შენა? მიდი შემოუშვი შემდეგა,
მხოლოდ პატარები, აი პაწაწინები, მთლად მოცუცქნულები შემოუშვი მარტო!

მასხარა (გახედავს). ქორვაჭარი მორბის. აუჰ, რა კისრისტენით მორბის,
ბიჭო! (აცხადებს) ნომერი მეორე, ქორვაჭართა-ქორვაჭარი მოგება და მისი სა-
ლათისფერი დობერმან-პინჩერი წაგება.

**შემორბის ქორვაჭარი თავისი ძაღლით. ძაღლსაც და პატრონსაც დოღარე-
ბით შეკერილი სამოსი აცვიათ.**

ძორვაჭარი (მღერის).

კვი ურის, ფანტავს, ჰვიანი
ხულ მისხალ-მისხალ აკრევეს.
თუ რამეს ჰვეუნად ფასი აქვს,
აველაურს დავეატრონე.
ჩაც შეშვედა მუქოად ჟყოიდე.
ჩე კი ვავეილდ ბოასად.

მაქვს უთვალავი ხიშდადრე,
კაფე, ღუქანი, ქარვახლა.
ხილარიბეში რა ურია.
სჯობს ოქრო-ვერცხლი უღვიე.
ჩემი-ოქანი დახლია.
ჩემი ცოდ-შვილი ფულევი.

(ტახტზე მძინარე ბულლოვი ქორეაჭარს შეფე ჰგონია) თქვენო ბრდღეაღე-
ბაჟ, უხელმკვახესო ხელმწიფეო, თქვენს ფერხთა უღირსი მტვერი, ქორეაჭართა-
ქორეაჭარი მოგება უმდაბლეს სალაძს მოვიძღვნიოთ და მოვესალმებთ! **(ბულ-
ლოვს გამოეღვიძება და შეჰყეფს)** მიშველეთ, ეს ეინ არი, ბიჭო, ძაღლია თუ ხელ-
მწიფე?

ბენერალი. ეი, ვაჭრუკანავ, ვერ იცანი ჩემი მეცა-გეცა? აქეთ გამოდი,
წაუძინოს ცოტა,.. არ დაფეთიანა სიზმარში მყოფი ძაღლი?

ხელმწიფე. შენ ეი, მოგება გქვია თუ წაგება, აქეთ მოიხედე, აქეთ! კა-
რგად დამაკვირდი, ვერ მიცანი? დიახ, ხელმწიფე მე გახლავარ, მე! მხოლოდ
უტახტო. შენია ეს ძაღლის ლეკვი?

ძორვაჭარი. ძაღლი კი ჩემია, მაგრამ ეს ბულლოვი მართლა მეცა-გეცაა?
ტახტზე რა უნდა, რას წამოსკუბებულა, როშელი ხელმწიფე ევა მყავს, ჰა?

ხელმწიფე. ვა, ვინ არი ეს ბეშურაზი, კაცო, მაგას არ გუუბნები, რომ
ხელმწიფე მე ვარ-მეთქი. გაიგე თუ ვერ გაიგე?

მასხარა. შენ ხომ არ გინდა სხვანაირად გაგავებინოთ?

ძორვაჭარი (ხელმწიფეს). გაიგე, როგორ ვერ გაიგე. ეე, შენ რომ იც-
ოდე, რა გარიგება უნდა შემოგთავაზო, სიხარულისაგან გაგიფლებო.

ხელმწიფე. რა გარიგება, კაცო, შენ კიდეუ ხულ ყიღვა-გაყიღვა უნდა გი-
ტრიალებდეს თავში? მიიხედ-მოიხედე, სასახლეში ხარ, ქარვასლაში კი არა.

ძორვაჭარი. ოქროში ჩაგსვამ, აგავსებ, აგაშენებ!

ხელმწიფე. მერე, მერე!

ძორვაჭარი. თუ მეღალს მომყიდი, რა თქმა უნდა.

ხელმწიფე (ზაოცრად განცვიფრებული). ჯიღლოს რა გაპაყიღინებს, კა-
ცო, შეიშალე?

ძორვაჭარი. სასახლე მომყიდე, ქარვასლად გადავაკეთებ და მთელი ქვე-
ყანა ჩვენ მოგვაწყვლება.

ხელმწიფე. სასახლე მოყიდი? მერე მე ხად წაიდე, მეც ვაჭრობას მოე-
კილო ხელი? თუ შენთან დახლში დაედე მეც დახლიდარად?

ლამაზირა. აუჰ, რა მოვიხდებოდა?!

მასხარა. მე კი ხელის ბეჭი ვიქნებოდი, არა?

ძორვაჭარი. როგორ გეკადრებათ, ისეთი ოქროს სასახლე ავიგოთ...

ხელმწიფე. კარგი, კარგი... მომყიდე, გაყიდე... კონკურსია თუ ბაზარი,
ვერ გაიგე. დაახსიათე ევ შენი ქეციანი ძაღლი და მორჩი ლაქლაქს.

ძორვაჭარი. ერთი ისეთი უნიკალური თვისება აქვს.

ხელმწიფე. მაინც რომელი?

ძორვაჭარი. ძალიან უყვარს ანგარიში.

ხელმწიფე. რაო, რაო? ანგარიშიო? ევა, კაცო, ძაღლია თუ მოღარე?

ძორვაჭარი. საქმე ის გახლავთ, რომ ისე უცნაურადაა გამოწრთვნილი,
სანამ ოქროს ფულებს არ დაინახავს თავის თვისებას არაფრით არ გამოამყვლავ-
ნებს.

ლამაზირა. კარგი ვემოწმება კი ჰქონია, ჩემმა მზემ...

ხელმწიფე (მასხარას). სადა გვაქვს, ბიჭო, ოქროები გადანახული?

მასხარა (გამოიტანს სკივრს გაბრაზებული და დაუხეთქებს). აი ეს სკიე-
რი მთლად ოქრო-ვერცხლითაა სავსე.



ძორვაძარი. პოლა, უნდა გადმოგვიმტკიცოთ.

ლაშვირა. რაა? გადმოგიმტკიცოთ? რატომ?

ძორვაძარი. მაგას კითხვა უნდა? სიველ-გუჯარი უნდა გასცემათ, მაგას ძალის სახელზე, რომ რაც ამ სკიერში ოქრო-ვერცხლი არ არი, სულ ამას ეკუთვნის.

ხელმწიფი. ვის ამას?

ძორვაძარი. ვისა და ამას, ამ ჩემს მოგება-წაგებას.

ხელმწიფი. ჭკვიანურია, ჩემმა მზემ... მსახურო, სიველ-გუჯარი, ჩქარა! მასხარა. რა სიველ-გუჯარი, კაცო, ეგენი ისედაც ყელამდე თვალმარგალიტში სხედან.

ძორვაძარი. შენ აი ამ მასხარას დაკრულზე რომ ცეკვა, მეფეო, იმიტომაც არი შენი საქმე კარგად.

ხელმწიფი (მასხარას). შენ ხმა ჩაივდე მანდ. ქალო, შენ რას იტყვი, არ დაუშვებო?

დედოფალი. არაერთარ შემთხვევაში, თორემ მაგას რომ დაუშვებოთ, სულ მთლად გაგვაცრეფებს და გაგვასუფთავებს.

ძორვაძარი. სიძუნვე და სიწუნვე გამივია, მაგრამ ასეთი? კარგი, თუ ნუქება გენანება, მაშინ მომიცილე და გაუთაოთ!

ხელმწიფი (აფეთქება). ფული მოგვიღო? გაგონილა?

ძორვაძარი. ან ფული ან შედალი, აირჩიე, რომელიც გინდა.

ხელმწიფი. არა ვყიდი, კაცო, ძალია?

დედოფალი. ეს ვინა ყოფილა. ეს ვაჭარი კი არა, ნამდვილი გამომძალკელია, მე თუ მკითხავთ.

ამ დროს ვაჭრის ძალი გამწარებული აყვფება.

ძორვაძარი. აუჰ, ეს აყვფდა უკვე. პოლა, როგორც აყვფეთ, ახლა თქვენ თვითონვე გააჩუმეთ!

დედოფალი. წარმოგიდგენიათ? თურმე ესეც ჩვენ აყვფეთ.

ძორვაძარი. ახლა რაც კი მაგ სკიერში ოქრო-ვერცხლი არ არი, სანამ იმდენჯერ არ დაიყვფებს, არაფრისდიდებით პირს არ დამუწავს.

ხელმწიფი. რაო? მაგ სკიერში უთვალავე ოქროა ალბათ და თუ ამან ასე იყვფა, ხომ გამოვავათავა და ისაა, ჩააწყვეტინე ხმა ამ წუთას, ჩააქმეღინე, მე შენ გუუნები!

ძორვაძარი. რას ამბობთ, ახლა რომ ეს ვინმემ ჩააჩუმოს, ყველას ერთად გადავჭკამს.

მასხარა. ძალიც როგორი მიმწოლი ჰყოლია.

დედოფალი. მაშინ ცოტა მაინც ჩაუწიეთ, ოდნავ დაბალ ხმაზე რომ დააყენოთ, არც ის იქნება?

ძორვაძარი. ეგ კი, ჩაწევით ცოტას ჩაუწიე, როგორ არა. (ძალს კულს დაუტრიალებს და ძალიც დაბალ ტონზე გადავა).

ხელმწიფი. აგაშენა ღმერთმა, თორემ გამოგვიჭედა ყურები.

მასხარა. თვლა კარგადა სცოდნია, სად ისწავლა, ძალია, მოლარე, ფინანსისტი თუ ბუღალტერი, გაგვაგებიან, თუ კაცი ხარ!

ძორვაძარი. თქვენ მიდით მაგას ოქროს ფული ჩაუჩრიალეთ და ყველაფერს ეგ თვითონ ავიხსნით.

ხელმწიფი. შენა ბიჭო, ჭკვიანა ვიწმე ჩანხარ, ზო იცა, მოდი აბა ერთი აქეთ, გვერდზე გამოდი! (გაყავს გვერდზე და ჩურჩულეებს).

მასხარა. ნეტავ რასა ჩურჩულეებს, თითქოს მთელმა ქვეყანამ არ იცოდეს როგორ იცლება ჩვენი ხაზინა.

ხელმწიფი. შენ ბერი ფული უნდა გქონდეს, ასეა?



ქორვაჭარი. ისე რა?

ხელმწიფე. დამიგდე ყური. მედლის გარდა, რაც არ უნდა მოხვოდეს ლაფერს მოგყიდი, თუ მყიდველი ხარ, რა თქმა უნდა.

ქორვაჭარი. რა ყველაფერს?

ხელმწიფე. თუნდაც მთელ ქვეყანას.

ქორვაჭარი. რას ამბობ, კაცო.

ხელმწიფე. ჰო, თავის ქალაქებიან-სოფლებიანად, ბაღჩა-ბაღებიანად, ბაზრებიანად...

ქორვაჭარი. რას ამბობ, კაცო, სუვეველაფრიანად?

ხელმწიფე. ჰო, ჰო, რა იყო, რა გაგიკვირდა, აქაური არა ხარ? ნახევარ ფასში ვყიდი, მთლად მუქთად, ამლები ხარ?

ქორვაჭარი. მოდი თავი დამანებე, არ მინდა, არა, შენს გიჟებს შენ თვითონ მიხედე, მე ერთი სასახლე ვთხოვე მარტო, ეგ იყო და ევა.

ხელმწიფე. სასახლე? სასახლეში რა უნდა მომცე, ასე წიკო-მაკოდა ვყიდო ამხელა ქვეყანა? რაღასა ყაყანებდი, ესა ვარო, ისა ვარო...

ქორვაჭარი. არა ვარ რო?

ხელმწიფე. კარგი ჰო, ამ ოქროთი სავსე სკივრს გაგატან, სიგელ-გუჯრით, მაგრამ ნახევარს უკან მოიტან იცოდე!

ქორვაჭარი (საოცრად გაკვირვებული). ნახევარს? რას ამბობ, მეოთხედ-საც მშვენიერად დასჯერდები.

ხელმწიფე. მეოთხედს? შენ მე აზნაური ან თავადი ხომ არა გგონივარ, მეფე ვარ, ბიჭო, მეფე, ხელმწიფე!

ქორვაჭარი. ეეჰ, ჯანდაბას, ლუკმა გაეარდეს, ჯამში ჩაეარდეს. დაკა ხელი (ხელს ჩაურტყამენ).

ხელმწიფე. მასხარაჲ! ოქრო! (მასხარა ქისას მიაწვდის. მეფე ძაღლს ჯიბეში ფულს ჩაუჩხრიალებს).

მასხარა. აბა, იანგარიშოს, რატომ არა ანგარიშობს?

ქორვაჭარი. ეცოტაჲა ალბათ, კიდევ უნდა ჩაუჩხრიალლო!

დედოფალი. წარმოგიდგენია? მთელი ხაზინა გამოაცარიელა და ეცოტაჲაო.

ბენეზლი. კაცო, მილიონი ომი მომიგია, გენერლობისათვის მიმიღწე-ვია და ჩემთვის დღემდე ერთი ოქრო კი არა, ვახვრეტილი შაურიანიც არავის უჩუქნია... ამის წუწუ ძაღლს კიდევ მთელი ქისა ჩაუჩხრიალეს და ეცოტაჲაო.

ხელმწიფე. ჰო, კარგი, კარგი... მასხარაჲ, მიაოხრე ამით ეგ ოქროთი სავსე სკივრი, ჯანდაბამდე გზა ჰქონიათ. მიდი, ბიჭო, შემოუშვი შემდეგი. ერთი ეს მეტა-გეცა მახლერტინა ჩემს გემოზე. ჩამოვწყედი კაცი ფეხზე ღლომით. მოეწონა ხომ იცი ხელმწიფის ტახტი.

მასხარა (გაიხედავს ჭოგრიტში). ოჰო, დიაკვანი მოალაჯებს.

ხელმწიფე. თავშიც ქვა უხლია, მედალს მაინც ვერ ეღირსება.

მასხარა. ნომერი მესამე. უმოწყალოდ გაპარტახებული და გაძარცვული, გუმბათამოქცეული, ძველი საყრდის უკანასკნელი დიაკვანი კაისვი და მისი ყაყაჩოსავით სისხლისფერი დოგი კაიჭაზე. მოკლედ, ტკბილად შეხმატკბილებული კაისვი და კაიჭამე.

(დარბაზში გრძელი დიაკვანი შემოალაჯებს თავის ღოჯთან ერთად).

დიაკვანი (მღერის).

ქედლები, ქორწილები,
შობა თუ ნათლისღება,
საპატოო სტუმარი ვარ
სადაც სურფა გააშლება.
ერთი-ორჯერ პირველს დავწერ,
ვიტყვი ერთ-ორ ადიდოს.

საკმელოან ზელს ვაქიქნევ
და ქღებში ჩაღს ფულო.
არა შეხოთო თუ რა მიუვარს,
მიუვარს ვამა, მიუვარს უღამა,
მაშაც დიაკვანი შევადი,
პაპაცა და პაპის პაპაც.

სელმფიფი (დასცინის). კოპოპო, პაპაპაპა!

ლიაკპანი. მშვილობა სახლსა ამასა თუ ღირსნი არიან, თუ არადა, წყნე

ლიმც იყვნენ უკუნითი უკუნისამდე; ამინ!

დედროვალნი. რასა ბუტბუტებს ეს კაცი, მომეყურა თუ მართლა გეწყვი-

ლის?

ლიაკპანი. ფუი ეშმაკს, (დედოფალზე) ფუი, ფუი, ფუი!

დედროვალნი. რა ქაჯი და ეშმაკი შეგიჩნდა, მამაო, სასახლეში ეშმაკებს

რა უნდათ?

ლიაკპანი. სატანა ყველგანაა, მათ შორის შენს სულშიც. (ძალს) აბა

ჩქარა, ეძებე, ეძებე. პოო, დაყნოსე, დაყნოსე, კარგად დაყნოსე! (ლოგი ვნოსაზს

იქაურობას და ნელ-ნელა ხელმწიფისაკენ მიიწევს).

სელმფიფი. რას ეძებ, ვის ეძებ, მამაო, ეშმაკებს?

ლიაკპანი. ეშმაკებს რა ძებნა უნდათ, ცოდელო, ძალიან კარგად ვიცი,

რომ ამ სამეფოს სწორედ ეშმაკნი და ეშმაკეულნი მართავენ. მედალს ეძებთ, მე-

დალს, გრან-პრის.

სელმფიფი. ვაა, ახლა ეშმაკადაც მაქცია აი.

მასხარა. ეგა სანადიროდა ყოფილა გამოსული მედალზე; კონკურსის და-

რდი ზულ არა აქვს (ლოგი მისკენ გაიწევს).

ლიაკპანი. მგონი მიაგნო. აი ყოჩაღ!

მასხარა. ჰა, გასცი, გასცი, ძაღლო, იქით! მამაო, მაგრად დაიჭი, კაცო, —

არ გადამელაპოს (ძალღი ახლა ხელმწიფისაკენ გაიწევს. შეშინებული ხელმწი-

ფე ტახტს შემოურბენს).

სელმფიფი. ვაიმე, მიშველეთ, დავეშლია ჩემზე თუ რა უბედურებაა ჩემს

თავს? ეტყობა ცოფიანიცაა. ხალხნი არა ხართ? ვზა ვადაულობეთ, გათოკეთ!

ლოგი ახლა გენერალზე გაიწევს.

ბენერალი. ჩემგან რადა უნდა. ვიჟია ოხერი? პაა-მეთქი, პაა! (დააძრობს

დამბაჩას და დაახლის).

ლიაკპანი. დამალე ამ წუთას ეგ ფიშტო, შე პირუტყვო, გაგონილა ღვთის

მსახურზე ხელის ამართვა?

ბენერალი. ვაა, შენი ძაღლიც ღვთისმსახურია?

ლიაკპანი. დიახ, შენთან შედარებით წმინდანიც კია, ბრიყვო! იქ, საიქი-

ოში მაინც მოგეკითხება ქვრივ-ობოლთა ცოდეანი. დიახ, არ შეგერება ომობანას

თამაში, არა!

ლოგი ახლა დედოფლისკენ გაიწევს.

საით, საით? სული არ წაიწყმილო, ბიჭო, დაიმახსოვრე, ქალის სული უკა-

თურთა ბუდეა, სხეული კი ცოდეათა აკილო.

დედროვალნი. ეს რა მესმის? ეს რა ესმის ჩემს ყურებს?!

მასხარა. ოჰ, კარგი ერთი.

ლოგი ახლა ქორეაჭარს მიუტრიალდება.

ქორეაჭარი. ვაა, ეს რა ფინთი ვინმეა, კაცო? გამეცა იქით, ძაღლო, არა-

ფერი შემიჭამო, ვაა!

ღობერმანი პატრონს დაიცავს და ძაღლები ერთმანეთს დაეტაკებიან. ჩხუბ-

ში სხვებიც ჩაერევიან და შალე მთელი ძაღლებიცა და პატრონებიც ერთმანეთში

აირდაირევიან. გაშეულებიან შემდეგ იატაკზე გამხლართული ხელმწიფე გამოჩ-

ნდება, რომელიც მკვლარივითა გდია.

მასხარა. ეტყობა გაფშლიკა ფეხები.

დედროვალნი (მალაღფარდონად). ჩემი ხელმწიფე, ჩემი მხსნელი, ჩემი

სიცოცხლე (ჩვეულებრივ) ნუთუ მართლა მოკვდა?

მასხარა. საწყალი. ეტყობა დარღმა გადაიყოლა, ხალხისა და ქვეყნის და-

რღმა.

დედოფალი. ჰოდა, დღეიდან შე ვიქნები ქვეყნის გამგები. ხალხს ისევ შე
თუ უშველი, ისევ შე თუ დაეხსნი გაცივებიდან. მასხარავ, ჩქარა, მომარტყე
აბა აქ ეგ სანატრული გვირგვინი!

მასხარა. შეც კარგადა მაქვს, აი! (დაიღებს თავზე გვირგვინს და მღერის).

**მერე რა, რომ მახარა ვარ,
ტუტუქი და კამპულა,
ხევირ დავის ტრეციონით
ქვეყანაზე განთქმულა.**

**შე იმიტომ ვმამოზნობ,
ღარღმა გადამიაროს,
ინდური ხომ არა ვარ,
გაფხორილმა ვიარო.**

დედოფალი. მომეცი ახლავ გვირგვინი, თორემ ვიტირებ იცოდე, სულ
კუნწულ-კუნწულა ცრემლებს გადმოვყრი.

მასხარა. აჰა, ჰო, შენი იყოს, მიჩუქნია. ვერ ვიტან რა ამ ქალების ბლა-
ვლს.

დედოფალი (გვირგვინს შოირებს და მღერის).

**სასახლეში ოუკი გაჩნდი, უნდა გერქვას დედოფალი,
აჩნაბული ხილამაზით დაუბნელო ვეკლას თვალთ.
დაცურავდე ოქროს ზღვაში. ჰეკრდს გენიოს ცისარტყელა,
შენს პრამანებებს ახრულელებს ქვეყანაზე უველა, უველა.
გვხეოდნენ მხახურები და სკდებოდეს ხალხი შურით,
შენ კი ნაზად დადიოდე სასახლეში შარი-შურით.**

მასხარა (ჩაჩოქილი მეფესთან). ვაა, ეს ეტყობა მართლა მოკვდა, აღარა
სუნთქავს სულაც.

ღიაკპანნი. მოკვდა და მოკვდა. არაუჭირსრა. შე აქ არა ვარ? ამ წუთას
ანდერძს აუგებ: მიიღე, უფალო, სული წყალწადებულისა, მონისა შენისა, ხელ-
მწიფისა ჩვენისა და დაუშვიდრე სასუფეველი საუკუნოსა ცხოვრებასა ზედა...
წმინდაო ღმერთო, წმინდაო ძლიერო, შეაწყალე ხელმწიფე ჩვენი აწ და მარა-
დის და უკუნითი უკუნისამდე, ძალდი მიაკვდა სულში, ამინ!

მასხარა. მართლა აუყო ანდერძი, ხომ იცო. ეს რა ლაყე ვინმე ყოფილა,
ერთი შეუყვდა ამ ცინგლიანმა და... ვასცი, ძაღლო, იქით! წამოდექ, მეფეო, რამ
გაგიხეთქა გული? ამინ? ამ ცინგლიანმა?

(ძალღს ფეხს გაუქნევს, ძალდი შეჰყვებს და ხელმწიფეც წამოჯდება).

ხელმწიფე. ეს რა ზდება ჩემს თავს, ვაი, ვაი, დამგლიჯეს მაინც არა,
ამ ნადირებმა. სადა ვარ, საიქიოში?

მასხარა. ჰო, იქა ხარ, აბა კარგად იყავი, ნახემდის.

ხელმწიფე. სული ვარ?

ღიაკპანნი. აი სასწაული თუ გინდათ, მკვდარი გაცოცხლდა, მკვდარი, უკან
მობრუნდა. აი, არც ახლა დაიჯერებთ საიქიოს არსებობას? დიდება შენდა, ღმე-
რთო, ამინ!

ხელმწიფე. გვირგვინი, სად წავიდა ჩემი გვირგვინი?

დედოფალი. ტყუილად ეძებ. შენი სიკვდილის შემდეგ, შე განვაგებ უკვე
სამეფოს. შენ მკვდარი ხარ, მკვდარი. ღიახ, ღიახ! ანდერძიც კი ავიგო მღვდელ-
ღმა, ასე არაა?

ხელმწიფე. გამყიდეთ არა თხასავით. მიღალატეთ... ვერ ელირსებით ჩემს
სიკვდილს, ვერა. ასჯერ რომ მომკლათ, ასჯერვე გაცოცხლდები, ასჯერვე ვერ
შეარყვით ჩემს ტახტს, ვერა! ჩემია-მეთქი ეგ გვირგვინი, არ გესმის, ქალო, მო-
ატა აქ, ჩქარა!

დედოფალი. აჰაა მაშინ, მიჩუქნია. ნეტავი, ვის რაში სჭირდება ეგ შენი
ვანგეანი გვირგვინი.

მიუღებს გვირგვინს. ამ ღროს ღიაკპანის ღოგი აიწყვეტს და მთლად გა-
ღაირევა. ხან ერთს მივარდება ყვეფით და ხან მეორეს.

ხელმწიფე. ამასაც ნაღდად გვირგვინი უნდა. ჰო, ჰო, ყველა ძაღლსა და
კატას მეფობაზე უჭირავს თვალი.



ლიაკვანი. არიქა, თორემ დამისხლტა ხელიდან და ამან თუ ერთი აიწვევია, წინ ველარაფერი დაუდგება. ჩქარა, საჭმელ-სასმელი მოაყარეთ, ჩქარა **სელმწიფი.** სად არი ჩვენი მზარეული? ეი, მასხარავ, დატრიალდნ, რაკ კი რამა გვაქვს, მთელი ხორავი, სურსათი, სანოვავე, თუკი რამეა ბელელში გადარჩენილი ნუ დაინანებ, თორემ ჩვენ ჩაგვახრამუნებს და მთელი სურსათი ოხრად დაგვრჩება, ოხრად...

დედოფალი. ეს იმდენს იზამს, ცარიელ შავ პურსა და წყალზე დამტოვებს ალბათ.

მასხარა. რა მოხდა მერე, დღეს შავი პური ბევრისათვის ფუფუნებაა, ამანაც ახალი ამბავი თქვა, თავის ჭკეპში.

ლოგი ხელმწიფეს შეუღრენს.

სელმწიფი. სის... არ გამკრას, კაცო, კბილი: ეშვები აქვს, ნამდვილი ეშვები. გასწი, ძაღლო, ეგ დინგი იქით... დაუგდეთ, კაცო, ერთი ლუკმა, დროზე! **დედოფალი.** ახია შენზე, ახი, ასე მოვიხდება!

მასხარა (გამოაღებს რომელიღაც განჯინას და გასძახებს). აბა, მთელი წლის ჭირნახული, აქეთ, აქეთ! რაც რამეა მოაზვავეთ! აბა მოდი, ჩასკდი და ჩაიხეთქე მუცელი, კიჭამე ხარ თუ მთლად გადავჭამე. (ძალი მასზე მიიწევს) იქით, მხეცო, იქით! (ლოგი განჯინაში გადადგება და ერთი ხმაურით, წკლაპუნითა და ყბების ღვაფუნითა ნთქავს ყველაფერს).

ძორმპჭარი. რა მადა აქვს, ეე?!

მასხარა. საწყალი ხალხი... გადაიტყვიონ ხელისგულები რა... ბოლოს მაინც ძაღლებსა რჩებათ ყველაფერი.

სელმწიფი (ღიკვანს). რას შერება, კაცო, ჩანთქა, ჩახეთქა ყველაფერი. გააჩქრე, თორემ გაუსკდა მუცელი, გაუსკდა.

ლიაკვანი. არა უჭირს რა, გაუძლებს, გაუშვი ჩაიტკბარუნოს პირი.

სელმწიფი. მერე ჩვენ რაღა ვჭამოთ, კაცო, დაგეტოვა მშვიერები და ისა.

დედოფალი. რაღას უყურებ, კაცო?! ხომ ხედავ, გადავჭამა, გადავჭამა. ქუნაში ხომ არ უნდა დაედგეთ და ხელი გავიშვიროთ მათხოვრებივით?

სელმწიფი. მასხარავ, ჩქარა! თოფი, დამბაჩა, ჩემი დამბაჩა!

მასხარა. ახლავე მეფეო. მომაქვს, მომაქვს! (გარბის მოსატანად. დამბაჩის ხსენებაზე ძალი თავს შიანებებს ჭამას და მოტრიალდება).

ლიაკვანი. აბა, აბა, ეგეთები არ იყოს. თოფი და დამბაჩა ეშმაკის მოგონია. თქვენი იყოს, თქვენი. ყველა მეღალი და ორდენი თქვენი იყოს. აისხით, ჩამოიკონწიაღეთ ერთ ადგილზე და იარეთ და აუღარუნეთ, რამდენიც ვინდათ.

მასხარა (შემორბის ხელში დამბაჩით). დაიჭი აბა, აი, მეფეო, შენი ფიშტო. ოღონდ, ყურებში თითი გაიკეთე, თორემ ისეა დატენილი, ისეა, ისე რომა...

სელმწიფი. მოაშორე აქედან, აღარა მჭირდება, არა!

მასხარა. არა და არც რა... (მოისერის დამბაჩას და ისიც სახლგარეთ იქუხებს).

ლიაკვანი. შეგაჩვენოს მამა-უფალმა, წყეულიმც იყავ, უკუნითი-უკუნისამდე, ამინ!

დედოფალი. რა პირით იწყებება ეს შეჩვენებული, ეს ჯოჯოხეთის მოციქული, ხედავთ?

სელმწიფი (სწვდება ღიკვანს წვერებში, რომელიც მას ჯვრითა და საბერველით იკერიებს). დამწვევლა, კაცო, შემაჩვენა ამ წყეულმა. განანებ, შე მუცელმფერთავ, შე ღორო, შენა! ჩემი ხელით ჩამოგპარსავ მაგ გაბანჯღულულ წვერებს, გაგკრეჭავ, გაგკრეჭავ, შე გაბერილო შენა!

ლიპაპანი. ხელსაც ვერ მახლებ, სატანას ლეკვო! მარტო თითი დამაკარგ და ნახავ შენა, მთელი ქვეყნის ეშმაკები და ავსულები თუ არ დაგცე თავზე. **ხელმწიფი.** იცოდე, თუ არ გაჩუმდები, გავაუქმებ, გავაუქმებ ტაძრებს და ეკლესიებს, საერთოდ!

ლიპაპანი. ეგ რა წამოგცდა, ეგ რა წამოგცდა, სატანას ლეკვო! წყეულიმც იყავ, განკვეთილი ეკლესიისგან.

ძორვატარი. კარგი, პო, მამაო, დაწყნარდი, დამშვიდდი, ისედაც ქვეყნის მტრები ჰყავს, არა? კაცს ველარა ნახავ, ამის მკედარი და ცოცხალი რომ არ ეკეროს პირზე და ის არ ეყოფა? ხომ ნახე როგორ მოკვდა და გაცოცხლდა, გამოდის, რომ წმინდანია.

ლიპაპანი. წმინდანი? წმინდანი კი არა, ცოდვილია და ჯოჯოხეთის კუბურში ჩაინთქმება. შეუნთეთ ცეცხლი, შეუნთეთ, ააბრიალეთ, აავუზგუზეთ! ზეცას, ზეცას უნდა სწვდებოდეს ამათი კენესა და ვაება, წყეულიმც იყავ, უკუნითი-უკუნისამდე, ამინ!

ხელმწიფი. გაგკრეჭავ, გაგკრეჭავ!

დედოფალი. ღმერთო, შენ დავეიფარე. ღიაკვანი კი არა, ღიამბევი ყოფილა, ეს უღმერთო, ესა!

გაშველებული ღიაკვანი თავის ძაღლთან ერთად კუთხეში მიჯდება და უხმოლ, ტუნების ცმაცუნით შესთხოვს ღმერთს ხელმწიფის დასჯას.

მასხარა. რას მიბრძანებ, ხელმწიფეო, შემოვუშვა შემდეგი?

ხელმწიფი. რას ამბობ, ბიჭო, ამით ხომ კარგი ხერი დამაყარეს და ახლა ახლებიც დამიპატიე, აბა!

ამ დროს დარბაზში უფლისწული შემკაზმე და მისი მეუღლე ფოე-ფოე გამოჩნდებიან. მათ წინ ყვითელი ხეტერი აწკლაპუნე მოუძღვით.

შემკაზმე. მგონია სულზე მოვისწარი, არა? კონკურსის დახურვას აპირებდით, ხომ ასეა?

ხელმწიფი. ესენი ვინდა არიან?

მასხარა. ვინა ხართ, ბიჭო, რა დაგკარგეით, რას დაემბთ, აქ რამ მოციყვანათ?

ჟომ-ჟომ. ჩვენ ბატონო, მეზობლები გახლავართ თქვენი, აქვე, სულ ახლოს. ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქითა ვცხოვრობთ. თქვენს კონკურსში გამარჯვებას ვაპირებთ, გრან-პრი გვინდა წავიღოთ სახლში.

ხელმწიფი. კი, აბა ბიჭო, მაგ ჭკუაზე ვართ სწორედ.

შემკაზმე (მღერის).

თავზე მახურავს ჩაფხუტი,	რადგან სახელის მოხვევა
ტანზე შეცვია ახარი,	არს ჩემი ავლა-დიდება.
ვინც გზაზე გადაშეღობა,	ოქროს ვინც ეძებს, ბრძოლია,
უველას დავეცი თავწარი.	ის, ვინც სიყვარულს, ჰქვია,
უველა კონკურსი მოვიგე,	ჩემი კოზირი ნიჭია
აქაც მოშელის დიდება.	და დაშნის სწრაფად ტრიალი.

ახლენ დაშნის ხმარების დემონსტრირებას.

ჟომ-ჟომ (უკრავს ტაშს). ბრავო, ბრავო!

ხელმწიფი. რაო, რაო?

მასხარა. ბრავო, ბრავო!

დედოფალი. ერთი ამით დამიხედეთ.

ხელმწიფი. რა უფლებით, კაცო, ჩემს საკუთარ სასახლეში, ერთი ცმკავს, მეორე კი ტაშს უკრავს და ბრავოსაცა ბღავის?

ვოე-ვოე (მღერის).

აბა ვანი, ვანი, ვანი,
მეც სასახლე მივატოვე...
ლ. მაზნისი კნეინა ვარ,
მეძახიან ფოე-ფოეს.

მიუვარს ჩაი, მიუვარს უაჰა,
მიუვარს რბილი ფაეტონი,
აბა ვანი, ვანი, ვანი,
მობრძანდება დედოფალი.

ხელმწიფი. რაო, რა მინდაო, ვინა ვარო?

მასხარა. ვინა და ფოე-ფოე ვბრძანდებიო, ფოე-ფოე...

დედოფალი. ეს რა პლარწყა-პლურწყა ბუები გამოგვეცხადნენ ეე...

ვოე-ვოე. ბუები თქვენსკენ მოიკითხეთ, ბუებიცა და ოფოფებიც თუ
კაია. (აწკლაუნე მეფეს შეუჟავს).

ხელმწიფი. რაო, ბიჭო, რას წრიპინებს ეს ძაღლის აჩრდილი, რა მინ-
დაო?

ვოე-ვოე. უკაცრული პასუხია, მაგრამ ეს ძაღლის აჩრდილი კი არა,
აწკლაუნე გახლავთ.

ხელმწიფი. რაო, რაო, რა ჰქვიაო?

მასხარა. აწკლაუნე, აწკლაუნე... კევის ღეჭვა ჰყვარებია.

ხელმწიფი. აწკლაუნოს მერე, მე ვუშლი თუ რა?

მასხარა. ერთი-ორი ჭიტლაყი მოუხდებოდათ მაგათ, კაი გვარიანი ჭიტ-
ლაყი...

ხელმწიფი. პრდა, ამოსცხე მერე, რაღას უყურებ?

შემბაზმე. აბა, აბა... თუ ასეა, დაშნა, ვააშიშეღე, თუ ბიჭი ხარ, ღუელში
გიწევე, ხელმწიფო! (ხელთათმანს შემოსცხობს).

დედოფალი. ეს რა მესმის, მომეყურა?

მასხარა. არიქა, მგონია მართლაც ღუელში გიწევეთ, მეფეო!

ხელმწიფი. რას ამბობთ, კაცო, რაღა დროს ჩემი ღუელებია, ცხრამეტი
წლის ჯეელი ხომ არა ვარ, ლამის არის შუახნისა მოვიყარო.

მასხარა. შიში არ შეგატყოს, შიში არ შეგატყოს, თორემ წამოგაგებს
იცოდე.

დედოფალი. აუ, რა სეირი იქნება, ბიჭო, მართლაც რომ წამოვაგოს.

ხელმწიფი. რაო, რაო? წამომაგოს? აღარ უშლიან? მიდი, ბიჭო, გამოი-
ტა ჩემი ფიშტო, ჩქარა!

მასხარა. რამდენჯერ უნდა გამაგზავნოს ამ ფიშტოზე? (გაღის).

დედოფალი (მეფეს). ჩემთან რომ დიდი გული გაქვს, აბა მიდი, შეებრ-
ძოდე, თუ ბიჭი ხარ. ახლა გამოჩნდება, რა ვაჟკაციც ბრძანდება.

ვოე-ვოე. სამამდე ვითვლი! ერთი... ორი... სამნახევარი... სამი და სა-
მოდღათხომეტი...

ღიაპკანი. დადგა შენი აღსასრულის დღე, სატანას ლეკო. დაეცი მუხ-
ლებზე, დაემე პირქვე და შესთხოვე მამაზეციერს განწმენდა ცოდვეისაგან უწ-
მინდურო!

ხელმწიფი (შეშინებული). მასხარაე, ჩქარა!

გინერალი. თუ გინდა ჩემსას გათხოვებ, ოღონდ უკუღმა არ დაიჭირო!

ქორვაპარი. აუ ბიჭო, რომ იცოდე რა მაუზერი მაქვს ქარვასლაში. ორი
წუთი მოიცადე და ისეთ მაუზერს მოგყიდი, სულ იფადა...

ხელმწიფი. მე კი ვიცდი, მაგრამ ეგ რომ არ იცდის. ავე ითვლის...

ვოე-ვოე. სამი!

დედოფალი. რა კაია?

შემკაშე. დიდი სისწრაფით აპირებს დაშნის ტაყებას, მაგრამ წინ მასხარა
გადაუღებია ფიშტოთი ხელში.

მასხარა. მოიცათ, მოიცათ. რა სამი რაა, აღარ უშლიან? (აწვდის რაინ-
დის სამოსს მეფეს) აბა, მეფეო, გადაიცვი ეს რაინდის სამოსი! (ხელმწიფს
გადააცმევენ. თავზეც რკინის მუზარაღს ჩამოაცვაშენ და საფრთხობელას ღაამ-



სგაგებენ) ამთ შენი დამარცხება ფლავის ჭამა ჰკონიათ. (მისცემს ხელში ფი-
შტოს) ხომ იცი როგორც უნდა დაუმინხო, აბა მოუჭუტე თვალი! ორივე არა,
კაცო, ცალი, ცალი თვალი. ეგ არა, კაცო, მარცხენა, მარცხენა თვალი დახე
რომ გამოთხაროს კაცმა... პოო მასე. აი ახლა, თუ გინდათ, დაითვალეთ!

ყველა. ერთი, ორი, სამი...

ხელმწიფე გამოლენებული დგას. ხოლო შემკაზმე ცალ ხელს სახეზე აი-
ფარებს, ცალ ხელს კი ყურზე მიიდებს და გასროლას ელოდება.

მასხარა. რაღას უყურებს, კაცო, გამოჰკარ ჩახმახს თითი, გამოჰკარ! (ჩა-
აფარებს თავში და ამ დროს ხელმწიფის ფიშტოც იჭექებს. შემკაზმე შეკრდზე
ხელს იტაცებს და დაბარბაცდება. ისმის ფოე-ფოეს გაყვივანი კივილი, რომლის
ხმაზეც შემკაზმე გამოფხიზლდება).

ბენერალი. მოარტყა, ბიჭო, რამისშორეთ მოარტყა, ეე!

ღიაკვანი. შეგაჩვენოს უფალმა, შეგაჩვენოს!

დედოფალი. ნამდვილად მოხვდა?

შემკაზმე (გაკვირვებული). ამაღინა, ამაღინა, დედას გეფიცებით, ამა-
ღინა! ვერ მომარტყა. აი ცოცხალი ვარ. ეი, არსადაც არა მექვს მოხვედრილი
(დატრიალდება ადგილზე რაიმე საცეკვაო ილითი).

ფოე-ფოე. შენი ჭირიძე, შენი, ბიჭო!

შემკაზმე. აბა მეფეო, გაამზადე ღიბი!

ხელმწიფე. რაო, რაო?

მასხარა. ღიბი გაამზადეო, ღიბი! რა გეგონა მამ, შენ რომ დაუჭიქე ის
კარგი იყო?

ხელმწიფე. გაწიოს, კაცო, იქით, რას მიმიზნებს, გიჟია ოხერი?

შემკაზმე. მოიტა მაშინ მედალი, დროზე!

ძორკაჭარი. მედალი, კი აბა, მამ ჩვენ აქ ბრინჯი გვირჩევია...

ღიაკვანი. წყეულნი, ურცხენი, ხატისმგომბელნი. ვინც მეტ კაცსა ჰკლავს,
მეტ ჯიღოსაც ელის. წყეულნიც იყოს ომის მომგონი.

ბენერალი. საზღვრებს ჩავეკეტავ და მედალს კი არავის გავატან.

შემკაზმე. მაშინ გაუყური.

დედოფალი. ვის გაუყური, ბიჭო, შენ რეებს ამბობ, სადა გგონია შენი
თავი?

ფოე-ფოე. მაგან თუკი ესროლა, ის კაი იყო?

მასხარა. ეგ ხელმწიფეა, გოგო. მაგას შეუძლია მთელი ქვეყანა ციხეში
ჩასვას, ხმას კი ვერაფერს ვერ გასცემს.

ფოე-ფოე. რა კარვია, ბიჭო. არ დაუთმო, შემკაზმე, არ შედრკე, ბიჭო!
მამ ტყუილად ისწავლე დაშნის მასე ხმარება? ერთხელ ხომ მაინც უნდა გამო-
აყენო, არა?

დედოფალი. ვაა, ვერ უყურებთ ამ ფოე-ფოეს?

ფოე-ფოე. ოოპ, შენც გამომიხვედი რაა მანდ, ლამზირა ხარ თუ მხევი-
ნარა!

დედოფალი. ერთი ეს გამაწეწინა ახლა, გამაპუტინა ჩემ გემოზე.

ფოე-ფოე. ვინა, შენა?

მოულოდნელად ორივენი სწვდებიან თმებში ერთმანეთს და ატყდება ერთი
წივილ-კივილი.

ხელმწიფე. გააშველეთ, ბიჭო, თორემ დახოცავენ ერთმანეთს, ეკენი ჩვენ
კი არა გეგვანან, ქალები არიან, ქალები.

ღიაკვანი. ეროტოკოსნი, უსირცხვილონი, უწმინდურნი, ფუჰ!

ქალები უკვე იატაკზე ბზრიალებენ ისე, რომ კაცებს უჭირთ შათი გაშვე-
ლება. ბოლოს ფეხებში მოკიდებენ და ასე გაათრევენ იქით-აქეთ. ძაღლებიც
თავისებურად ახმოანებენ ამ ოროტრიალს, ღარბიან მათ გარშემო, იღრინები-



ან, იყვებიან და ზოგჯერ კბილსაც გააკრავენ ზოლზე მონზუბრებსა და გამშველებლებს.

სელმფიფი. კარგით, გეყოფათ, დასოშმინდით! თანახმა ვარ, თანახმაა შემიპაზვამ (მოიპარჯეებს დაშნას). ძალიან კარგი! ამ წუთას გავიყრი!

სელმფიფი. თანახმა ვარ, მიიღოს კონკურსში მონაწილეობა მაგ შენმა ცინგლიანმა ძაღლმა.

შემიპაზვამ. მასე გეთქვა თავიდანვე. (დაშნას ჩააგებს).

სელმფიფი. აბა რა იცის, რით გამოიორჩევა?

შემიპაზვამ. რა იცის და ჟარგონები იცის ყველანაირი.

სელმფიფი. ჟარგონები?

ფომ-ფომ. დიახ, რა გაგიკვირდათ რა, პატარებისაგან ისწავლა, ბავშვებისაგან.

სელმფიფი. როგორ, საკუთარი დედის ვინებაც იცის?

აწკლასუნე (ყვეთო, ძაღლებს რომ ალაპარაკებენ ისე). ვაი, ჩემი დედა, რაა?

სელმფიფი. კარგით, კარგით, გააჩუმეთ!

აწკლასუნე. ჩემ დედას გეფიცებით რაა, ახლა...

სელმფიფი. ჰო, კარგი, კარგი... (სინემე ჩამოვარდება) უკვე ძაღლებმაც დაიწყეს საკუთარი დედის ვინება?

დედოვალდი. ჩემო კარგო, ზელმწიფის პირდაპირი მოვალეობაა აკრძალოს თავის სახელმწიფოში საკუთარი დედის ვინება...

სელმფიფი. სად ისწავლა მაინც, ქუჩაში?

შემიპაზვამ. სკოლაში, სკოლაში.

ფომ-ფომ. ისეთი ნიჭიერია, სულ რაღაც ორ დღეში აითვისა...

სელმფიფი. ეკუთვნის. როგორ არ ეკუთვნის. მედლი ნამდვილად ეკუთვნის, მაგრამ გრან-პრი არა!

ფომ-ფომ. მაშ რომელი?

მასხარა. რომელი და სკლინტისა, სკლინტისა!

სელმფიფი. ჰო, ჰო, იმსახურებს... როგორ არა!

ფომ-ფომ. ღმერთო ჩემო, ეს რა მესმის, აწკლასუნეს ბევრად მეტი ეკუთვნის, ბევრად.

სელმფიფი. მაშინ უზარმაზარი სკლინტის მედლი.

მასხარა. თანახმა ხართ?

შემიპაზვამ. ასე ზომ? წავალ, შევაგროვებ ყველას, ყველა უპატრონოსა და მაწანწალას და ძაღლების ისეთ ლაშქარს შემოეუსეკ ამ თქვენს მოყანყალებულ სახელმწიფოს... ჰო, ჰო, თქვენთვის მიჩუქნია ეგ თქვენი ძალადაკარგული მედლები და ორდენები.

დედოვალდი. კატა ვერ შესწვდა ძეხვსაო, პარასკევია დღესაო.

შემიპაზვამ. კარგად ჩამოიკიდეთ ერთ ადგილზე, ოღონდ გზაში არ დაგეკარგოთ გზაში, ევრაზიას ერთმანეთთან რომ აკეშირებს. (თავისიანებს) წავედით!

აწკლასუნე მოტრიალდება კარებთან, ორ თითს ჩაიდებს პირში და დაუსტვენს.

სელმფიფი. ხედავთ? უსტვენს კიდევ. აბა დადგება მაგისაგან ნამდვილი ძაღლი?

მასხარა. ჰოო, კარგად უსტვენდნენ აი სამივენი.

დედოვალდი. ჰოო, წინადადება შემომაქვს შეწყვიტოთ კონკურსი.

სელმფიფი. მაშინ ვუყაროთ კენჭი. ვინც მომხრეა, რომ შეწყვედოს კონკურსი, ზელის აწვეით დამიდასტუროს. აწიეთ, ბიჭო, ზელი, თუ ზელის აწვევაც გეზარებთ? ყველამ ჰო, ძაღლებიანად, ერთად აწიეთ ზელი, ასე! (შუქართო) აბა,

ვინ არის წინააღმდეგი. პაპ-მთქვი, ვინმემ თავი არ შეიკავოს, თორემ რაც სადღრ-
ძე აქვს, სივანეს მივცემ! ესეც ასე, კონკურსი დამთავრებულია.

დედოფალი. დროა კონკურსის შედეგებიც გამოავაცხადოთ.

ხელმწიფე (მასხარას) მიდი, ბიჭო, მისცხე!

მასხარა. ჟიურის გადაწყვეტილებით კონკურსის დიდი პრიზი, ესე იგი, გრან-პრი და ოქროს დიდი მედალი მიეკუთვნება მის უდიდებულესობას, სახელ-
განთქმულ ხელმწიფეს, ძალღაბა მუფეს!

ბანერალი. მაშ ჩვენ ფლავი გვიჭამია აქ და მეტი არაფერი.

ღიაპპანი. წყევლიმც იყოს!

ქორვაჭარი (ხელმწიფეს). ქარვასლაში გიცვლი თავის ღუქნებიანად, ავლადიდებიანად და მიკიტნებიანად. პა, მოდის?

ხელმწიფე. არა, არა... არა ვყიდი. აბა, მოუსვით ახლა ბაყაყური, ჩქარა! ძაღლებს მიხედეთ, ძაღლებს, ღუსტი ბლომად მოაყარეთ, ქეცი არ გაუჩნდეთ, ქეცი!

ამ დროს დარბაზში გოშია და პატარა გოგონა შემოიღწენ.

ბობონა. მოითმინეთ, მოითმინეთ, ძალიანა გთხოვთ, ჩვენც გვინდა კონ-
კურსში მონაწილეობის მიღება.

ხელმწიფე (გაკვირებული და გაბრაზებული). ეს ვიღას ტიკი-ტომარაა, ბიჭო, გარკვეით ერთი რა უნდათ, ვის დაჰკარგვიან?

დედოფალი. გენაცვალე, შენ საბავშვო ბაღში უნდა დადიოდე, რა დროს შენი კონკურსებია.

ბანერალი. კუმ ფეხი გამოყო, მეც ნახირ-ნახირაო.

გოშიას არ მოეწონება მათი საუბარი და შეჭყეფს.

ხელმწიფე. ერთი უყურე ამ ბემურაზს, იყეფება კიდევ!

მასხარა. აბა, აბა, ეგეთები არ იყოს. შენ იცი ვის შეჭყეფე? თვით ხელ-
მწიფეთა ხელმწიფეს ყველა ჯიშისა და ჯურის ძაღლთა, ბოღით, მეფეთა შორის.

ბობონა. რა მოხდა, დაიფეფა, ხომ არ გიკბინათ არა?

დედოფალი. მერე ყეფა არაფერია? სასახლეში ყეფა და ღრენა ვის გა-
უგია. თანაც თვით მეფეთ-მეფეს შეჭყეფა. მოკიდე ახლავე ხელი და მიაბრძანე
უკან, საიდანაც მოგობრძანებია!

ბობონა. როგორ გეკადრებთ, სანამ კონკურსში მონაწილეობას არ მი-
ვიღებთ, არც მე და არც ჩემი გოშია აქედან ფეხსაც არ მოვიცვლით.

დედოფალი. კონკურსი რომ დამთავრებულია, გენაცვალე. სულ რამო-
დენიმე წუთი დაგავციანდათ. პრიზები უკვე გაცემულია.

ხელმწიფე. დიახ, გრან-პრიცა და ოქროს მედალიც მე მომენიჭა.

მასხარა. პო, მაგისია, მაგისი. მთავარი პრიზიც, მეორეც, მესამეც... სულ
მაგისია, მაგისი. მორჩა, გადაწყვეტილია, ერთხელ და სამუდამოდ.

ბობონა. იცით, ეგ უკანონობაა, თუ ჩემი არა გვერათ, მაშინ აი გოშიასა
კვითხოთ.

ხელმწიფე. ვის უნდა კვითხოთ? ამ ძაღლის ლეკვს? რომელი მომრიგე-
ბელი მოსამართლე და ადვოკატი ევა გვეყავს, შენ რა, დაგვცინი?

ბობონა. გოშია, გესმის?

გოშია აყეფდება და ხელმწიფეს მივარდება.

ხელმწიფე (შეშინებული). ნწუ, ნწუ, ნწუ... (უწრუპუნებს) ეს რა კარგი,
ლამაზი, ფაფუკი და მშვენიერი ცუგრუმელა გყლია. ნწუ, ნწუ, ნწუ... ვაწიე,
გოგო, იქით, მართლა არ მიკბინოს.

დედოფალი. გენაცვალე, ეს შენი გოშია ისეთი პატარაა, თვითონ ამას
თუ ჩამოკიდებ მედალზე, თორემ ეს მეღლის სიმძიმეს როგორ გაუძლებს?

გოგონა. წმინდა სანთელიც პატარაა, მაგრამ მის შუქს კოცონზე დიდერჩინული
ძალია აქვს.

ღიაკპანნი. მართალია.

ბენერალი (ჩააჩუმებს). დუტ! შეშშ...

დედოფალი. პირდაპირ სასაცილოა, გოშია და კონკურსი?

ქორვაჭარი. უძაღლო ქვეყანაში კატებს აყეფებდნენო.

ხელმწიფი. ეს რომ კაცი იყოს, გვაუღენდი ერთ ჭყლატანს და გარეთ ვი-
პინტრიშებდი.

გოგონა (გაკვირვებული). ვისა, ჩვენ? გვიპინტრიშებდით? (გოშიას მი-
უშვებს).

ხელმწიფი. ჰა, ჰა, ვიზუმრე რა? ვიზუმრე. ზუმრობაც აღარ შეიძლება,
კაცო? კარგი, აბა უნახოთ მაშინ, რა იცის ამ შენმა ცუვრუმელამ.

გოგონა (იძლევა ბრძანებებს, რომელსაც გოშია უსიტყვოდ ასრულებს).
დაწეი! დაჯეი! თავყირა! ყირა! ორმაგი მალაყი! ყოჩაღ! უკუმალაყი! ყოჩაღ!

ახლა სამჯერ შეჭყეყე! ყოჩაღ! ახლა კი თათი მომეცი, აბა მომეცი თათი! ყოჩაღ!
ბენერალი. სულ ეს არის ამის კაცობა? (გადაიხარხარებს).

გოგონა. რატომ? ღამლამობით სახლს ისე დარაჯობს, თვალს არ მოხუ-
ჭავს.

ხელმწიფი. დარაჯი ყოფილა, ხა, ხა, ხა, ხა... (სხვებიც აყვებიან და
ხარხარებენ).

ქორვაჭარი (სიცილით). ნიძლავი, რომ ამას კონკურსის პირობები არც
კი წაუკითხავს.

ღიაკპანნი. რანაირად წაიკითხავდა, მაგას ჯერ დედის რძე არ შეშრობია
პირზე და ანბანი საიდან ეცოდინება?!

დედოფალი. გენაცვალე, რასაც ეგ შენი გოშია აკეთებს, მაგას მაწან-
წალა ძაღლებიც კი ახერხებენ, ასე არ არი?

ქორვაჭარი. მალაყებზე ბაყაყებიც კი გადადიან.

ბენერალი. ცალ ფეხზე წეროც კი დგება.

მასხარა. მართო წერო კი არა სპილოცა დგება, ბიჭო, სპილოც, ცირკში.

ხელმწიფი. ყეფა და ჭყავილი ჩხიკვამაც კი იცის, ჩხიკვამაც, ტყეში.

დედოფალი. ჩვენ მხოლოდ უცნაური, არაჩვეულებრივი ძაღლების კო-
ნკურსი გვაქვს.

გოგონა. ჩემი გოშია სწორედ მასეთია!

დედოფალი. როგორ გკადრება, რასაც ჩვენ ვითხოვთ, ამ შენს ლაწირაკ
ლევს ალბათ არც დასიზმრებია.

გოგონა. მოიცათ, მოიცათ. რას ნიშნავს არაჩვეულებრივი?

ბენერალი. მაგალითად, ძილისგულა უნდა იყოს...

ქორვაჭარი. ან ანგარიში უნდა იცოდეს, წაგება-მოგებისა გაეგებოდეს
რამე.

გოგონა. ანგარიში? წაგება-მოგება?

ღიაკპანნი. ანდა ღორმუცელა უნდა იყოს, სმა-ჭამა უნდა უყვარდეს მამა-
პაპური...

დედოფალი. ან სულაც კევის ღეჭვა აწყლაუნესავით.

ხელმწიფი. ღიახ, ეს ძაღლები ნამდვილი ადამიანები არიან, შენი კი რას
წარმოადგენს, ერთი საცოდავი მიკნავებული ძაღლის ლეკვია.

გოგონა (ძაღლს ეფერება). ჩემი გოშია საოცრად კეთილია.

ხელმწიფი. ჰო, ისე კეთილად იღრინება და იყეფება.

გოგონა. მას თქვენი გაკვირვებაც შეუძლია.

დედოფალი. არა მართლა.

გოგონა. ღიახ, ღიახ, თუკი ის არც ძილისგულაა და არც ღორმუცელაა

თქვენსავით და თქვენი ძალღებავით, სამაგიეროდ, ძალიან ლამაზად უსტევენიან და
ღიან, ღიან, ნამღვილი მგალობელია.

მამლა (შეძრუნებული შეყვირებენ). მგალობელი?

ხელმწიფი (განრისხებული). მასხარაჲ!

მასხარა (შეშინებული). არა, მეფეო, ტყუილია, ვისგან უნდა ესწავლა, გეფიცები, ყველანი რა ხანია ამოწყდნენ: პოეტებიც, მხატვრებიც, მსახიობებიც...

ხელმწიფი. მჯერა შენი, განა არა, მაგრამ აი ეს რომ სხვას ამბობს, ეს გაიძახის ვალობსო.

მასხარა. ტყუილია.

ძორვაძარი. ნიძლავი, თუ მეგან ვალობა იცოდეს.

ღიანღიანი. ფუი ეშმაკს, ფუი, ფუი, ფუი!

ბობონა. გამოსცადეთ, თუ არა ვჯერათ.

ხელმწიფი. ვოვო, მე ხომ ავიკრძალეთ თქვენ ცეკვა და სიმღერა.

დედოფალი. არა, სანამ ამით პირს არ გაუკერავთ და ფეხებს არ მოვამტვრევთ ძირში, არაფერი გამოვა, მაინც იცეკვებენ და იმღერებენ.

ხელმწიფი. ჰოდა, მით უარესი ამისთვის...

ბობონა. რატომ?

ხელმწიფი. იმიტომ, რომ ორ ცეცხლს შუა იმყოფებით, ბატონო! ივალღობს? აუცილებლად დაისჯებით, ვერ ივალღობს და მაინც დაისჯებით.

ბობონა. თქვენ თუკა მღერით და ცეკვავთ...

დედოფალი. ჩვენ სულ სხვანი ვართ. გენაცვალე, ვერა ხედავ, ჩვენ ნარინჯისფერ, მარმარილოს სასახლეში რომ ვართ მოკალათებულინი? ჩვენ ხალხის რჩეულნი ვართ, მდაბიურად თუ ვიტყვი, ნაღები.

ბობონა. ჩვენ კი ხალხი. მიღი, დაუსტვინე, ჩემო გოშია, ვალობა ხომ არ დაგვიწყნია?

ყვამოღრებული გოშია ბუღბუღავით იწყებს სტვენას. თან ისე მშვენივრად უსტვენს, რომ შეფიცა და მისი ამაღაც სიამოვნებით უსმენენ და ტკბებიან. განსაკუთრებით ძაღლებს მოეწონებათ გოშიას ვალობა, გარშემოერთყვიან და ცდილობენ აყვირენ კიდევ.

დედოფალი (აზრზე მოვა და აყვირდება). არა, არა, არ ითვლება, არა!

ხელმწიფი. გაგონილა?

ძორვაძარი. აჲ რაღაც ოინია. ცრუობს, გვატყუებს, ნამღვილად გვატყუებს.

ბენეარალი. ბუღბუღი ეყოლება გადაყლაპული.

ღიანღიანი. ჰოო, ან იადონი.

დედოფალი. ბუღბუღიცა და იადონიც. საწყლები.

ბენეარალი, გაუჭრათ მუცელი, გაუჭრათ და ამოვიყვანოთ მგალობლები.

მამლა. გავასამართლოთ, გავასამართლოთ!

ხელმწიფი (წამოდგება). ყიური ვადის განაჩენის გამოსატანად.

მეფე, მასხარა და დედოფალი დარბაზის სვეტს გამოეფარებიან და ბჭობას დაიწყებენ.

ხელმწიფი. ვერ უყურებ ამ ძაღლის ლეკვს? ვალობასაც რომ ბედავს. თანაც ვისთან, კაცო, ჩემთან, ხელმწიფესთან... (მასხარას ჩაცხობს) შენი ბრაღია ყველაფერი, შენი!

მასხარა. მე რა შუაში ვარ, კაცო, მე გავწირთვენი ვე ძაღლის ლეკვი?

დედოფალი. ჰოდა, მოიფიქრე რამე, თორემ სასჯელი არ ავცდობა განძრევე ვე გოგრა!

მასხარა. მაგათ, მაგათ აი, იცი რა უნდა ვუყოთ?

ხელმწიფი. რა უნდა ვუყოთ, თქვი რაღა!

მასხარა, რა და აი ენის წვერზე მადგას და ვერ ვამბობ.

ხელმწიფი. თქვი დროზე, ამოშაქრე, თორემ ამოგაგლიჯე ეგ ენა შებ
ძირში!

მასხარა, ჩვენი ძაღლები უნდა მივეუქსიოთ, ჩვენი ვიჟები და ერთ ლუკ-
მად არ ეყოფათ.

დედოშალი. რა სისასტიკეა, ღმერთო ჩემო!

ხელმწიფი. კარგი ერთი, ნუ ხარ ასეთი გულჩვილი, ჩემო კარგო! მამ მაგ
გომბიომ უნდა გვაჯობოს? (**მასხარას**) ყოჩაღ, ბიჭო, ბრძნული აზრია ნამდვი-
ლად, შენგან ამას არ მოველოდ.

მასხარა. ძაღლებში ვარ გაზრდილი და...

დედოშალი. გვეყოფათ ახლა, რამდენსა ლაქლაქებთ, მიდით დროზე, გა-
მოაცხადეთ!

სამივენი, საყვირების ხმაზე, შუა დარბაზში გაველნ.

ხელმწიფი. ჟიჯრებ იმსჯელა, ყველაფერი კარგად აწონ-დაწონა და ბევ-
რი ფიქრისა და განსჯის შემდეგ გამოიჩანა ასეთი განაჩენი.

დედოშალი. ჩვენ გადაწვევით, რომ თვითონ ძაღლებს მივანდოთ სა-
ბოლოო დასკვნის გამოტანის უფლება.

ხელმწიფი. ჩვენ კი ხელები დაგვიბანია.

ბოზონა. რა გაუწყობა, ნება თქვენია.

მასხარა (შეუძახებს). აბა, ჩვენი ჩემპიონებო, აბა რეკორდსმენებო, გვი-
რი თქვენზე! ეი, შენც ძილისგულავე, წამოფრინდი ჩქარა!

ძაღლები ყეფითა და ღრუნით წამოცვივდებიან.

ხელმწიფი. მიუქსიე, ბიჭო, მიუქსიე!

მასხარა. ქსხ... ქსხ... ეცით ჩქარა გოშიას, ეცით და გადაყლაპეთ!

**ძაღლები ყეფით მიხცივდებიან გოშიას, მაგრამ კბენა-გლეჯის ნაცვლად,
კულის ჭიციანით დაიწყებენ მის გარშემო სირბილს.**

ხელმწიფი. რაღას უყურებთ, გადასანსლეთ, ჩქარა!

მასხარა. გაგლიჯეთ, შუაზე გაგლიჯეთ!

ბენერალი. დედალი ყოფილა, დავიღუპეთ!

ღიბაქვანი. აი იღრინებიან უკვე. ახლა ამ ერთი დედაკაცის გამო ესენი
ერთმანეთს დაჭაბენ, ფუჰ.

**ძაღლები რაღაცას გადაუნჩრჩულებენ ერთმანეთს, შემდეგ მოტრიალდებიან
და მეფისა და მისი ამაღისაკენ წამოვლენ.**

ხელმწიფი. ჰა, ჰა, რა ხდება? რა უთხრა, ბიჭო, ისეთი, რა წასწურწუ-
ლეს ყურში ერთმანეთს, გამაჯებინე.

მასხარა. ვახ, ზედავ, კაცო, ძალი ძაღლის ტყავს არ დახვესო და მარ-
თალი არა ყოფილა?

ბენერალი. გასცი, ძაღლო, იქით! რა თავზეხელაღებულები მოიწვევენ
ჩვენსკენ, გაგიჟდნენ?

ღიბაქვანი. მომწყდით, წყველნო, იქით, იქით! ვერ უყურებთ ამ სატანას
მსახურებს?

ძორმაჭარი. ვაა, მე რაღა დავაშავე, ჩემგან რა ვინდათ, თქვე მართლა
ძაღლებო, თქვენა!

დედოშალი. ვაიმე, ვაიმე, მე ხომ ქალი ვარ, ქალი, ქალს ძაღლი შეკ-
ყეფს, გაგიჟდით?

მასხარა. ჰაა, ჰაა, რა უფლებით, ეგ, მე მასხარა ვარ, მასხარა, ხელსაც
ვერ მახლებთ, თქვე მღლებო, თქვენა!

**ძაღლები შეშინებულ მეფესა და მის ამაღას ყეფითა და ღრუნით წრეში
მოიშვევდებიან და უკანა ფეხს ასწევენ.**

ბობონა (ხმაბლა აცხადებს). ძაღლების ჟიურის გადაწყვეტილებით მთავარი პრიზი, ძაღლთა სურნელოვანი შარდის შადრევანი, მიენიჭათ ძაღლთა მეფესა და მის ამფისონებს.

ბენერალი. რა ხდება ეს, კაცო, მთლად გავიღუპე, მთლად, თავიდან ფეხამდე.

მასხარა. რა ხდება, ნეტავ, ჟურენა წვიმა მოვიდა?

ძორვაჭარი. ვა, წვიმს მართლაც, ხომ იცი შენა!

ღიპკანი. ანაფორა წამიბილწეს ამ მხეცებმა, ამათ!

ხელმწიფე. წვიმს ხომ? წვიმს არა? ოოო, ასეთი შხაპუნა წვიმის მოყვანისათვის, ამ თავსხმის გულისათვის, სახრჩობელაზე ჩამოგაკონწიალებ, იცოდე, სახრჩობელაზე ყველას ჩამოგახრჩობთ, ყველას! დამაფსეს, კაცო, თავზე დამაფსეს, ამ მატრანაზებმა.

მასხარა. მე რა შუაში ვარ, კაცო? რომელი წვიმის ღმერთი მე ვარ, შარდის წვიმა მომეყვანა. ჩემი მოვინილია ეს გამოფენა-კონკურსები? ჴენი მოვინილია და საკადრისი ჯიღლოც მიიღე!

ბობონა. კარგით, კმარა, ჩემო ცუგრუმელებო, კმარა! დაჟიღენენ უკვე, ჩაჟიღენენ. ესეც ასე, დაჯიღლოების ცერემონიაც დამთავრდა. აბა ჰე, რჩეულთა-რჩეულნი, ჩაჰკიდეთ ხელი ერთმანეთს, თქვენს ხელმწიფესთან ერთად და სასახლის დილევისაკენ გაეწიეთ!

მეფე და მისი ამალის წევრები პატარებივით ჩაჰკიდებენ ხელს ერთმანეთს და ორ მწკრივად, ბუზღუნითა და ბურტყუნით გადიან. ძაღლები კი მხიარული ყეფითა და ყიჟინით მიაცილებენ.

ხელმწიფე. ვაი, სირცხვილო, მომეჭრა თავი ქვეყანაზე, მცჰეჭრა!

დედოშალი. ჩემი ახალი კაბა, ჩემი მუქმანები, ჩემი ბაფთები...

ბენერალი. ჰაი, დედასა, რა ომი წავაგე, პირველი და უკანასკნელი...

ღიპკანი. წყეული მხეცი, უწმინდურნი, უმახინჯესნი. როგორ შევხედო ამიერიდან ზეცას, რა პირით.

ძორვაჭარი. ზღვაც კეღარ გაგვრეცხავს, ზღვაც... (მეფეს) გეუბნებოდი მომიყიდე-მეთქი, ეს გინდოდა?

მასხარა. უარესის ღირსნი ვართ, უარესის...

დედოშალი. თქვენ კი, და მე რა შუაში ვიყავი, მე ხომ ვერ ვიტან ამ ძაღლებს, დასანახავადაც ვერ ვიტან, დასანახავად! (ამოღუშვებს ტირილს).

ხელმწიფე. მე ამ ამბავს ასე არ დაჯტოვებ; მე პროტესტს ვაცხადებ, პროტესტს!

ყველა. ჩვენ პროტესტს ვაცხადებთ, პროტესტს!

ბობონა. კი მაგრამ ვისთან აპროტესტებთ, არ მეტყვიეთ?

მასხარა. მართლაც, ხელმწიფე დატყვევებულია, დაფს...

ხელმწიფე. ჰა, ჰა?

მასხარა. პოდა, ამ უპატრონო ქვეყანაში ვისთან გინდა რომ ინივლო...

ბენერალი. წყალწაღებული ხავს ეჭიდებოდაო...

ძორვაჭარი. ავაშენებთ, ოქროში ჩავსვამთ, ოქროში... შენცა და შენს ძაღლსაც, დამიჯერეთ!

ბობონა. ნახვამდის, ნახვამდის... აბა, ჩაკვიდოთ ყველამ ხელი...

ძაღლები და გოგონა ხელს ჩაჰკიდებენ და მღერიათ:

მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ,
დაცვით ერთად ყოიანი.
ესლა მაინც ვაღვიცნოთ,
ვინც აღრე ვერ იცინა.
მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ,
ჯანა ჩვენი ზრადია,
ვიუყარს ღრენა,

ვეუყარს ეფობა,
უფელაფერზე ძაღიან.
მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ,
მტერი უნდა ვიფრინოთ,
ყველამ ერთად დაჯიუფოთ,
ყველამ ერთად ვიციხოთ!
მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ, მამ-მამ, მამ!!!

სამყარო მებატრალის თვალში

ნოდარ გურაბანიძე

გაბრიელის უკუმი

1965 წელს მარჯანიშვილის თეატრში გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ სამართლიანადაა მიჩნეული ქართული თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად.

სპექტაკლი იწყებოდა იმით, რომ სცენაზე სიმღერით, ცეკვით, მხიარული შეცხილებით შემოიჭრებოდნენ ნიღბოსანი ბერიკები, ზოგი ჯორცხენაზე იჯდა, ზოგი კომბალს თუ ხმალს ატრიალებდა, ზოგი ურემს მოაგორებდა (მხატვარი ნამია მაღალაშვილი). აი, სწორედ ეს ურემი, რომელიც სპექტაკლის მანძილზე მრავალნიარ მეტამორფოზას განიცდიდა — ხან ტახტრეკანი იყო, ხან სამეფო სასახლის თუ ციხე-სიმაგრის დეტალი — უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. გარდა იმისა, რომ მას ერთგვარი პერსონაჟი—საგნის მნიშვნელობა ჰქონდა და მოქმედებაში იყო ჩართული, თავისთავად არქეტოპულ მეტაფორას განასახიერებდა.

როგორც ირკვევა, ძველი ხალხების სანახაობით, ყოფით-სარიტუალო მსვლელობებში თუ კარნავალებში, ურემი, საზიადარი, საკრალური, ზოგჯერ, კოსმოგონური აზრის შემცველიც იყო. მაგ. ფრანგულ საახალწლო დღესასწაულებზე, რომელიც სასწაულმოქმედი ვარსკვლავის სადიდებლად იმართებოდა, ურემზე კოცონს ანთებდნენ, რომელსაც რამოდენიმე წყვილი ჯორი მიაგორებდა ქუჩებში, ხალხი ამ ურემს ანთებული ჩირაღდნებით მიჰყვებოდა. ასევე, მზიური ცეცხლის ხატების უკანასკნელ მოდიფიკაციას — სანთლებს, შობის დღესასწაულებისას, რიტუალურ სასანთლებებში, ანდა რიტუალში მონაწილე მეფე-პერსონაჟის გვირგვინში ანთებდნენ, შემდეგ ურემზე (სახიდაზე) გადაჰქონდათ და ქალაქის თუ სოფლის ქუჩებს შემოივლიდნენ.

ო. ფრედენბერგი თავის გამოკვლევებში გვიჩვენებს საგანთა პირველად სემანტიკურ მნიშვნელობას და ცხადყოფს, რომ ადამიანს აქვს უნარი აღჭურვის საგანი ამა თუ იმ მეტაფიზიკური აზრით.

ქართველი ბერიკები სწორედ ურემით მოგზაურობდნენ სოფლიდან სოფლად და ამავე დროს, სავარაუდოა, მას იყენებდნენ წმინდა სანახაობითი-თეატრალური აზრითაც; იყენებდნენ მის სიბრტყეს, ჩარდახში იკეთებდნენ ნიღბებს და ა. შ. ხოლო შემდეგ, წარმოდგენის მსვლელობისას, დაშლილი ურემის თვალი (ბორბალი) შვის უძველესი სიმბოლიკის ხატად გარდაიქმნებოდა.

სწორედ ასეთი სემანტიკურ-მეტაფორული აზრით იყო დატვირთული ურემი გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში და ესეც მიანიშნებდა იმ სიღრმისეულ შრეებზე, საიდანაც პერსონაჟთა არქეტოპები წარმოიშვნენ: მაგ. ქოსა-ტყუილა-ლიბარტე კიკოტა, ნაცარქექია-გოსტამაზი, ორმოში (მეტაფორულად ქვესენელში) — ჩაყარდნილი გმირი (კახაბერი) და სხვა.

მეფის ქალწულად მიჩნეული გულთამაზეს გამგზავრება „ძვირფასად გაჩარდახებული“ ურემით გოსტამაზის ღარიბული ქოხიდან ზახტანე ხანის სასახლემდე — სწო-

გაგრძელება.

რედ რიტუალური მსვლელობა იყო, აშკარად იუმორით შეფერილი. მაყურებელმა და სპექტაკლის პერსონაჟებმა კარგად იცოდნენ, რომ გულთამზე არავითარი შეფის ასული არ არის, ეს ლიბარტე ქოსტაყუილას მორიგი გრანდიოზული სიცრუეა. გულთამზე გამოსთხოვება წარსულთან გროტესკულად „ამბლეზული“ იყო: „ხელში უნდა ამიყვანოთ ჭეშუარიტად, თქვე საწყებობა?“ — ამბობდა უკვე „სადედოფლოდ“ გამხადებული, მორთულ-მოკაზმული გულთამზე. ურემზე, როგორც უკვე სამეფო ტახტრევანზე, შემოსული გულთამზე — მედეა ჯაფარიძე ამ წუთში არც შეფის ასული იყო და აღარც გლენის ქალი. ირონია მას გადააქცევდა კარნავალური მსვლელობის პერსონაჟად.

ამ მხიარულ, გროტესკულ-კარნავალურ მხიარულებას შესანიშნავად გადმოსცემდა მედეა ჯაფარიძე თავისი ხმის მოდულაციებით, ირონიულ-ტრაგიკული ტონალობით, მდაბლის, „ქვენობის“ ამბლეზით: „თვალღვ მტკივა, რომ გიყურებ, გოსტაშაბ, ოღონდ უფალმა სხვა გზა დამიდგინა. სხვა ცოდვა-მადლი მეკითხება — ღვთისგან დაგბადებულვარ დაგითიან-ბაგრატოვანად“. გულწრფელი პათეტიკურობა ვრცელდებოდა უბრალო საგნებზეც. „...ამაგი მჩნება ნაჩიჩი და ნაქსოვი... ჩემი გამოთლილია დიდი გობი და პატარა ჯირი, კოვზი; ჯამებიც“... ყოველივე ამას მსახიობი ურემზე მდგარი წარმოთქვამდა, ტრაგიკულად მითროლვარე ხმა და ტრაგიკული იგდითივით წინ გაშვებული ხელები კიდევ უფრო კონტრასტულს ხდიდა კარნავალური ურმით სვლას ქოხის სიბნელიდან შეფის სასახლის გაბრწყინებულ დარბაზამდე, სადაც ეს ურემი კვლავ ინარჩუნებდა თავის სცენურ-მეტაფორულ ფუნქციას. მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ეს სატირულ-კარნავალური განწყობილება არ სტოვებდა სცენას. სახელმძღვანელო შექსპიროლოგი და თეატრმცოდნე ალექსანდრე ანიკსტი წერდა: „ეს სპექტაკლი თეატრალური სატირის ერთ-ერთი შესანიშნავი მოვლენაა. ბევრი ჩემი მოსკოველი კოლეგისათვის, და პირადად ჩემთვისაც, „კახაბერის ხმლი“ პირდაპირ აღმოჩენა იყო“...



საქართველოს სიფხიზლის სიმფონია

გასაოცარია ჭეშმარიტი პოეტის ხედვა. ასეზის მინც მინახავს ქართული ანსამბლების მიერ შესრულებული „ხორუმი“. ყოველთვის მხიბლავდა მოცეკვავეთა მწყობრი მხედრული სვლა, მოძრაობათა უბადლო პროპორციულობა, წრეზე „გასმეობით“ და ბუქნით ტრიალი, ვაჟაკური „აპლომბი“ და მოძრაობათა სიმშავე, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რასაც ძველი ბერძნები ორქესტიკას (ორხესტიკა) უწოდებდნენ. გასაკებია, რომ აქ მხედრული შეტაკების იმიტაციაა, თავისი დაზვერვით, შეტევით და ბრძოლის აპოთეოზით, თუმცა რაღაც ელემენტურ ბუტაფორიულობისა, უფრო სწორად, ფინალის გადაჭარბებული პათეტიკურობა, ყოველთვის მაწუხებდა დაუფარავი დემონსტრაციულობის გამო.

და აი, მოდის პოეტი მურმან ლებანიძე, უყურებს ამ ცეკვას და მისი მხერა სწვდება ჩემთვის აქამდე უცნობს და მიუწვდომელს — მოძრაობათა პლასტიკურობაში მას „ესმის“ „საქართველოს სიფხიზლის სიმფონია“, ანუ, როგორც თვით ბრძანებს:

ბრძოლებით გვიპოვნია —
ჰკითხეთ სარფს და ცინისძირს
ხორუმი — სიმფონია
საქართველოს სიფხიზლის.

ლუკიანე სამოსატელი, თავის თხზულებაში „ცეკვის შესახებ“ ამბობს, „თავისი არსით ცეკვა მთლიანად სხვა არა არის რა, თუ არა შორეული წარსული ისტორია, რომელიც მოცეკვავეს გამზადებული უნდა ჰქონდეს თავის მესხიერებაში და უნდა შეეძლოს წარმოსახოს შესაფერისი სახით. მან უნდა იცოდეს ყველაფერი, დაწყებული ქაოსიდან და სამყაროს პირველი საწყისების წარმოშობიდან კლვოპატრა ეგვიპტელის დროით დამთავრებული“...

მაგრამ ქართველი პოეტი უფრო შორს მიდის საქართველოს სიფხიზლის ამ სიმფონიიდან. ხელჩაიდებულ მოცეკვავეთა რიტუალური, წრიული მოძრაობა ჩვენთვის ქორეოგრაფიის საზღვრებს არ სცილდება და ამას მხოლოდ ამ ცეკვის ფორმის თავისებურებას მივაწეროთ... ათენის ეროვნული მუზეუმის შემინულ ვიტრინებში მინახავს ერთი ციქქა, ასე 4-5 სანტიმეტრის ბრინჯაოს ფიგურები, რომელთა მოძრაობა და „ჩაცმულობა“, ზუსტად ჩვენებური „ხორუმის“ მსგავსია. „ფერხულში ჩაბმული ყმაწვილები, ფლეიტისა და კითარის მუსიკის პანგების ქვეშ დინჯად მოძრაობდნენ წრეზე, ხოლო თვით ცეკვას კი ასრულებდნენ რჩეულნი საუკეთესო მოცეკვავეთა შორის“ (ლუკიანე). საერთოდ, წრეზე აგებული ფერხულები, რომელნიც დიმიტრი ჯანელიძეს ტრაგიკული მისტერიების შემადგენელ ნაწილად მიაჩნდა, ხმელთაშუა ქვეყნების სანახაობითი კულტურისათვისაა დამახასიათებელი.

ჩვენი პოეტი კი ამ წრიულ ბრუნვაში არა მარტო საკრალურ აზრს გრძნობს (ვთქვათ, მზის სიმბოლიკას), არა მხოლოდ ცეკვის ფორმას ხედავს, არამედ თვით ამ პლასტიკურ ფორმაში მიმაღულ უძველეს ქართულ-ეროვნულ საწყისს: „ფხიზლად! ფხიზლად! ხორუმი გრგვინავს სულის ძახილად! ფ ხ ი ზ ლ ა დ! — ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო ს გ ა რ შ ე მ ო უ ვ ლ ი ა ნ — არავინ გადათლოს აჭარა და გურია!“ — „ფხიზლად! საქართველოს გარშემო უვლიანო“, პოეტის ამ ფრაზამ შეძრა და ახლებურად დამანახა ამ ცეკვის ყველა ნიუანსი, მოცეკვავეთა წახრილი სხეულები, მარტო სიფხიზლესა და ბრძოლისათვის მზადყოფნას კი არ გამოხატავენ თურმე, არამედ „ლომური კამარისათვის წახრილან“ ამვე დროს. „საქართველოს გარშემო უვლიანო“, რომ ამბობს პოეტი, ეს მთელი ჩვენი წარსულის სურათია, მისი უსასრულო ტრაგედია, რომელიც დღესაც გრძელდება... თუ ვირწმუნებთ ძველი ბერძენების გადმოცემას, რომ ცეკვის ხელოვნებით დიონისემ სძლია ტირენელებს, ინდოელებს, ლიდიელებს და ყველა ეს მეზობელი ტომი მოაჯადოვა „ამ ხმაურიანი დიონისური სამეგობროს ცეკვით“, მაშინ, მართლაც, დიონისური სულით სავსე „ხორუმმა“ კიდევ ერთხელ უნდა გააღვიძოს ჩვენში მხედრული სული...

მოდით, ლუკიანესთან ერთად, რომელსაც სწამდა, რომ ცეკვა ისევე უძველესია როგორც სამყარო, ჩვენც ზეცას მივაპყროთ მხერა „...კერძოდ ვარსკვლავების ფერხული, მოხეტიალე და უძრავი მნათობების გადაფაჭვა, მათი მწყობრი თანამეგობრობა და შეწყობილი მოძრაობები ეს პირველყოფილი ცეკვის გამოვლინებაა“. ახლა ამ კოსმიური სიმაღლიდან დახედოთ ამ სურათს: იღუმბლე, ჩვენი სქენისათვის მიუწყვდომელ რიტმებს აყოლილი უმცირესი ფიგურები, რაღაც უცნაური მოძრაობით, ნახტომებით, ფრენით გარშემო უვლიან დედამიწის ერთ უმცირეს ნაწილს და მის ირგვლივ ჰკრავენ საკრალურ წრეს, რათა შიგ არ შეაღწიოს საიდანღაც მოვლენილმა ბოროტმა სულმა.

ფერხულით გამოხატული რა უცნაური მისტერია!.. კვლავ გავიმეოროთ: „ფხიზლად! — საქართველოს გარშემო უვლიან“.

აიონს ბაღაჩანიძე

კოტე მარჯანიშვილის შედევრი „ურიელ აკოსტა“, რომელმაც წინ უსწრო მთელ თეატრალურ ეპოქას და მრავალმხრივ განსაზღვრა ქართული თეატრალური ესთეტიკის მომდევნო ძიებები, ერთ უცნაურ ისტორიას უკავშირდება.

პირველ რეპეტიციებს ატარებდა გ. სულიაშვილი. გამოცდილი პროფესიონალ მკვლევარმა შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და ინიციატივას მოკლებული რეჟისორმა მსახიობები, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ასეთ რეჟისორთან, როგორცაა უინტერესოდ, უსრცოცხლოდ თამაშობდნენ, მობეზრებული ჰქონდათ ე. წ. „მაგიდისთან მუშაობის“ მტანჯველი პერიოდი. მთავარი როლების შემსრულებლებიც კი ვერიკო ანჯაფარიძე და უშანგი ჩხეიძე, ისე უხალისოდ აწვდიდნენ ერთმანეთს რეპლიკებს, თითქოს მოვალეობის გრძნობის კარნახით მოქმედებდნენ. ზოგჯერ მანც იჩენდნენ ერთგვარ ინიციატივას და ცდილობდნენ შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას, მაგრამ ამაოდ...

როგორც წესი ე. წ. მეორე რეჟისორი, ან რეჟისორ-ასისტენტი, როცა შავ მსუშაოს ამთავრებდა და პირველ რეპეტიციებს გაივლიდა, უძმობდა სპექტაკლის დამდგმელს (ამ შემთხვევაში კოტე მარჯანიშვილს) და ამის მერე იწყებოდა დიდი შემოქმედება, სპექტაკლის საბოლოო სახის განსაზღვრა. ერთ-ერთი ამ „შავი“ რეპეტიციის დროს დარბაზში შემოიხედა კოტე მარჯანიშვილმა. სამგზავროდ იყო ჩაცმული, ხელოვნურ ჩემოდანი ეჭირა (მოსკოვს მიემგზავრებოდა თეატრის საქმეების გამო). რეჟისორსა და მსახიობებს ანიშნა — გაანგრძობოთ რეპეტიციები. მცირე ხანს უყურა მსახიობთა ჯახრის და ის იყო უკან გაბრუნებას აპირებდა, რომ მეყსეულად მიმართა მსახიობებს: აბა ვერიკო, უშანგი, პირველი ეპიზოდი მაჩვენეთ თქვენი როლებიდანო. თვითონ პარტურში იდგა ჩემოდნით ხელში.

მსახიობებს ზოგიერთი ეპიზოდი უკვე მოსინჯული ჰქონდათ სცენაზე და გაითამაშეს ივდითისა და ურიელის პირველი შესვენება. ეპიზოდი მხოლოდ მონიშნული იყო მსახიობების მიერ, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის წინაშე ამ ორმა გენიალურმა მსახიობმა, მხოლოდ ინტუიციის კარნახით, იმპროვიზაციისა და მისტიფიკაციის საბურველს შეაფარეს თავი. დამთავრდა ეპიზოდი. კოტე მარჯანიშვილმა ძირს დადგა ჩემოდანი, გაიხადა პალტო, შემდეგ იქვე მიაგდო პიჯაკი, ამოიღო გრძელტარაიანი პაპიროსების კოლოფი, გადასვა სარეპეტიციო მაგიდიდან სულიაშვილი და დაიწყო, მაგრამ რა დაიწყო... ყველაფრის არსებობა დაივიწყა ამქვეყნად — მოსკოვში, იქ და სადგმელი სპექტაკლიც, და... საკუთარი თავიც. იგი გადაეშვა რეპეტიციათა სტიქიაში, საიდანაც გამოსავალი ერთია — სპექტაკლის საბოლოო სრულყოფა...

გაიმართა გენერალური რეპეტიცია. სპექტაკლი „ნაფარდა“. ამ საღამოს მოწვეულმა ქუთაისურმა „ელიტამ“ ვერ გაიკო სპექტაკლის სტილისტიკა, მისი პირობითი — პოეტური ბუნება. ჭაბუკი გენიოსის პეტრე ოცხელის უცნაურმა, სტილიზებულმა დეკორაციებმა და ამ სტილის შესაფერისმა თამაშმა ხომ სულ მთლად დააბნია იმ დროისათვის მანც პროვინციული ქუთაისის მაცურებელი.

კოტე მარჯანიშვილის თანამედროვეთა მოგონებებში თითქმის ყველგან წახვასმულია ის გარემოება, რომ ეს დიდი რეჟისორი ერთგვარი ცრურწმენით იყო გამსჭვალული ე. წ. „გენერალური რეპეტიციების“ მიმართ. სწამდა — თუ „გენერალური“ ჩავარდებოდა, პრემიერა უსათუოდ გაიმარჯვებდა, მსახიობებმა, ცხადია, ეს ყველაფერი იცოდნენ თბილისური გამოცდილებიდან, მაგრამ მათი მგრძნობიარე ბუნება მუდამ საშინელი სიმძაფრით აღიქვამს ყოველგვარ წარუმეტებლობას. ასე მოხდა იმ „გენერალურის“ შემდეგ. გუნებაწამხდარი, დათრგუნული მსახიობები, გვიან ღამით, დამნაშავესაგათ გამოვიდნენ თეატრის მეორე კარიდან. ეძინა ქუთაისს. ჩაბნელებულ ქურჩები კაცივით არ ჭაჭანებდა. ორი სილუეტი დაიღანდა ღამის სიბნელებში: „...რა ვართ ახლა, ჩვენ, ვერიკო?! ვართ ჩვენ მსახიობები? როგორ ვერ ვითამაშეთ შე და შენ ეს სპექტაკლი. არ ვვარგებულვართ, ნამდვილად, ავტო არის ვაჭრის ხიდი და გადავვეთ, ბარემ, რიონში, მანც წყალწაღებულნი ვართ და ვგაა...“

წარმოგიდგენიათ? ვერიკო დაეთანხმა თურმე ამ წინადადებას. თანამედროვეთა მოგონებებს თუ დაუვუკრებთ, რომანტიკით სავსე, ორივე ამ მსახიობს მართლაც შეეძლოთ ასეთი საბედისწერო ნაბიჯის გადადგმა, ხოლო შემოქმედების ფსიქოლოგიის

მკვლევარების დაკვირვებას თუ ვირწმუნებთ, ასეთ წუთებში, ფაქიზი სულიერი კონსტრუქციის ადამიანებს არ გაუჭირდებათ ნებისმიერ „რიონში“ გადახტომა. მსახიობებმა ხიდის შუაგულს უწიეს, შეჩერდნენ, შეყოყმანდნენ და ამ დროს, მთავარის შუქზე მათკენ მომავალი კაცის ჩრდილი დალანდეს. წმინდა შექსპირული სიტუაცია: თვითმკვლელობისთვის გამზადებული ასალგაზრდები და მათკენ მომავალი აჩრდილი... მკრთალი მთვარე... ეს „აჩრდილი“ კოტე მარჯანიშვილი აღმოჩნდა. მსახიობებმა იფიქრეს, სწორედ ამ კაცს უნდა გავანდოთ ჩვენი განზრახვაო (იქნებ, იმის იმედით, რომ ამ „ჩაყარდნილი“ სპექტაკლის ავტორიც, მათთან ერთად გადაეშვებოდა რიონში). კოტე სწრაფი ნაბიჯით გამოეშურა მათკენ, შეჩერდა, ხელის მკვეთრი მოძრაობით თავისკენ მოიხზო ორივე და ჩურჩულით უთხრა: „ყმაწვილებო, მოეშაღეთ ხვალინდელი ტრიუმფისათვის! ხვალ თქვენ ითამაშებთ სპექტაკლს, რომელიც ასი წელი იცოცხლებს!“ შეტრიალდა და სიბნელეს მისცა თავი. იქვე გაქვავდნენ გაოგნებული მსახიობები, რადგან ვერ ერწმუნათ მოლანდებმა იყო ეს ყოველივე თუ რეალობა (ამ დროისათვის ორივეს ნათამაშევი ჰქონდა კოტე მარჯანიშვილის „პამლეტი“ და კარგად იცოდნენ ამგვარი აჩრდილების წინასწარმეტყველების ნამდვილი ძალა)... რასაკვირველია, არც ვერიკოს და არც უშანგის იმ საღამოს რიონის ცივი ტალღების (თებერვალია 1929 წლისა) შხეფი არ შესხურებიათ...

ეს ამბავი ვერიკო ანჯაფარიძემ კოტე მახარაძეს (ურთელის მეოთხე თაობის შემსრულებელს) უამბო, კოტემ კი, თავის მხრივ, მე...

ახლა ვნახათ თუ როგორ ახდა დიდი ვიზიონერის — კოტე მარჯანიშვილის — წინასწარმეტყველება: სპექტაკლის პრემიერამ (რომელსაც ძირითადად თბილისიდან ჩასული მაყურებელი ესწრებოდა) ტრიუმფით ჩაიარა, და აი, თუმც ჯერ მხოლოდ 70 წელია გასული ამ სპექტაკლის პრემიერიდან და წინ კიდევ ოცდაათი წელია, სტატისტიკა ასე გამოიყურება:

მაშ, ასე, სპექტაკლის პრემიერა გაიმართა 1929 წლის 2 თებერვალს, 1934 წლის 10 თებერვალს წარმოადგინეს მესამე სპექტაკლი, 1952 წლის 25 მაისს კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 80 წლისთავთან დაკავშირებით გაიმართა მე-300 წარმოდგენა, 1977 წლის 22 მაისს — მესუთასე. თუ ვინაგარიშებთ მრავალგზის განასლებულ დადგმებს, მაშინ ეს რიცხვი 600-ს გადააჭარბებს. უეჭველია, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი კიდევ მრავალგზის მიუბრუნდება თავის ამ შედევრს.

ახლა კი მოვუსმინოთ მსოფლიოში სახელგანთქმულ შექსპიროლოგს ნიკოლოზ შოროზოვს.

„... ვერიკო ანჯაფარიძეს იგდითის როლში სრული უფლებით შეუძლია ატაროს არა მხოლოდ ქართველი, არამედ ყოველი ქვეყნისა და ერის მსახიობის სახელი.

...კომისარევესკაიას შემდეგ მე პირველად ვნახე მსახიობი, რომლის მარტო ხმა კი არ მღეროდა, არამედ სხეულიც. რიტმის საოცარი გრძნობა, ფრიად მეტყველი მოქმედება და შესტი, ხანდახან სიტყვაზე მეტად გვაღელვებდა...

... უშანგი ჩხეიძის უადრესი დრამატიზმით გამსჭვალვას არ შეიძლება არ აღეღვებინა ყოველი კაცი, მიუხედავად იმისა, ენა ესმოდა თუ არა...”

დაბოლოვდა კი როგორ მიმართა ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკომ ვერიკო ანჯაფარიძეს: „ისეთ მსახიობს, როგორც თქვენ ხართ, ორი ან სამი ნათამაშევი, უფრო სწორად, განცდილი სახისათვის ძველს დაეუღებოდა...”

**„ილაკარაკაიე მხოლოდ ძარტულად,
მხოლოდ ძარტულად ილაკარაკაიე“.**

გალაკტიონი.

ყველას გვახსოვს თუ რა ბრწყინვალედ ითამაშა ცნობილმა ესტონელმა მსახიობმა იური იარვეტმა გრაფი სევედის როლი „დათა თუთაშხიაში“ (მანამდე ქარ-

თველი მაყურებელი მას იცნობდა გ. კოზინცევის ფილმში „მეფე ლირი“ მთავარი გმირის შესრულებით).

ვივა ლორთქიფანიძემ მიაბმო, რომ იარვეტისათვის სევედის როლი რუსულად ითარგმნა და პირველი კადრების გადაღებისას მსახიობი რუსული ტექსტით ლაპარაკობდა. ფირების გასინჯვისას (ისევე როგორც გადაღების პროცესში) გამოირკვა, რომ ყველაფერი — მოძრაობა, პლასტიკა, ექსტი, სახის გამომეტყველება ვითარების შესაბამის, ყალბი და ხელოვნური გამოვიდა.

ნუთუ შეეცდი, ფიქრობდა თურმე რეჟისორი. ეს რა სუსტი მსახიობი ყოფილაო. ჩემის მხრივ, აქვე დავსძენ, რომ რაღა ამ მსახიობში შეცდებოდა, როცა 100 როლზე მეტია ამ ეპოქალურ სურათში და ყველა, ვიმეორებ, ყველა მსახიობი, ზუსტად არის შერჩეული, თვით მთლად უმნიშვნელო, ეპიზოდური როლისთვისაც კი. სინამდვილეში, მართლაც, დიდად ნიჭიერი და ჭეშმარიტი პროფესიონალი იარვეტი თვითონვე მიმხვდარა თავის უსუსურობას და ძალიან სწუნდა, თურმე. შემდეგ ბ-ნ გიგას მისთვის უთქვამს — ჩვენთვის სულერთია, შენ რუსულად ილაპარაკებ თუ ესტონურად, ფილმში მაინც ქართულად უნდა გაგახმოვანოთო (სხვათა შორის, რეჟო თავართქილაძემ საოცრად ზუსტი ინტონაციით, ტემპრით, ფრაზირების რიტმიკით ისე გაახმოვანა ეს როლი, რომ ვერც კი იფიქრებ თუ აქ თავად იარვეტი არ ლაპარაკობს).

— ნუთუ ეს შესაძლებელია? გაცდა, თურმე, გახარებული მსახიობი.

მართლაც, მთელი როლი ესტონურად უთარგმნეს. მსახიობი უმალ გარდაიქმნა, გამოცოცხლდა, განთავისუფლდა შინაგანი შემოჭილობისაგან და ძალზე შთამბეჭდავი სახე შექმნა.

ამას იმიტომ ვიხსენებ, რომ ერთხელ კიდევ დამტკიცდა ცნობილი ჭეშმარიტება: მშობლიური ენა ადამიანის სულია, მისი არსი არსთაგანია, თუ გნებავთ იდუმალება და განუყოფლობა, დაბოლოს, თვით სამყაროს აღქმა და წყდომა!

იმიტომ ვერაფრით ვერ დავიჯერებ, რომ ჩვენი ძალზე ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებიც საზღვარგარეთ წავიდნენ ბევრს საძიებლად — დავასახელებ ბარემ: რეზო ჩხიკვიშვილი, მერაბ ნინიძე, ლევან უჩანციშვილი, ამირან ამირანაშვილი, რაიმე განსაკუთრებულ წარმატებას მიღწევენ უცხოეთთან სამყაროში.

ამას წინათ ჩვენს ტელევიზიაში გაიმართა „პრეზენტაცია“ (ყელში ამოგვივიდა ეს სიტყვა!) რეზო ჩხიკვიშვილის მონო-სპექტაკლისა გერმანულ ენაზე (ვიდეო ფირი თვით მსახიობმა ჩამოიტანა).

ენახეთ, ბატონო!

სად ქართველი რეზო ჩხიკვიშვილი და სად „გერმანელი“ რეზო ჩხიკვიშვილი?! ეს, უაღრესად მეტყველი პლასტიკის, ზუსტი გამოსახვის ოსტატი, თავისი თავის ასლი იყო მხოლოდ. ამანაც გამოცა — ენა პლასტიკაზეც მოქმედებს თურმე!

დიდი შემოქმედი და მოღვაწე, მოსკოვის მცირე თეატრის პირველი მსახიობი დაბოლოს ხელმძღვანელი, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი, როცა საქართველოში ჩამოდიოდა, ქართულად სიტყვას არ იტყოდა — მე რუსული თეატრის მსახიობი ვარ და უხადო რუსული აქცენტით უნდა ვილაპარაკო სცენიდანო. როგორც ამბობენ (შეიძლება, ანეკდოტური ამბავიცა!) საქმე კუროსამდეც მიდიოდა; უნებურად რომ არ წამოსცდენოდა ქართული, ყმას იკრავდა თურმე. ის იყო და დარჩა ჭეშმარიტად რუს მსახიობად (ხოლო როგორც მოღვაწეს, მოსკოვში ქართული სათვისტომოს სულისჩამდგმელს, უამრავი ქართულ-ეროვნული საქმე აქვს გაკეთებული).

ეს ჩვენი „გაქცეული“ მსახიობები კი მთელი ცხოვრება ქართულად ლაპარაკობდნენ სცენაზე და ცხოვრებაში და, დავიჯერო, ახლა, უცხო ენაზე ისევე უხადოდ მეტყველებენ, როგორც მაშინ სუმბათაშვილი-იუჟინი?!

ბოლოსდაბოლოს, დიდმა ლადო მესხიშვილმა, რომელმაც რუსულ სცენაზე დაიწყო მოღვაწეობა, მხოლოდ მშობლიურ ენაზე თამაშით, ქართულ თეატრში მიად-

წია დიდ მწვერვალს! წარმოიდგინეთ, რა სახელი დარჩებოდა მას, რუსულ სცენაზე რომ დარჩენილიყო? (მაგ., კოტე მარჯანიშვილისა და იგივე სუმბათაშვილის ხელოვნური თითქმის მივიწყებულია რუსულ თეატრალურ ხელოვნებაში, რომელსაც უკვე 25 წელი შეაღია, მეორემ — მთელი სიცოცხლე).

არ მინდა მენტორის როლში გამოვიდე, ამიტომ ნუ მიწყენენ ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები, თუ ერთ ისტორიას გავისხენებ აქ. ვერცერთი მათგანი ახლოსაც ვერ მიავა გენიალურ რუს მსახიობთან — მისიელ ჩეხოვთან („Племянник Антона Павловича Миша Чехов — Гений“ — კონსტანტინე სტანისლავსკი), მაგრამ იმანაც კი ვერ შეძლო ამერიკულ სცენაზე და კინემატოგრაფში თავისი ნიჭის შესაფერი (მიახლოებით მაინც!) ადგილის პოვნა, რუსეთში ჰამლეტისა და ხელსტაკოვის უბრწყინვალესი სცენური სახეების შემქმნელი, ამერიკაში, ძირითადად, ეპიზოდურ როლებს თამაშობდა, ან დეგრადირებულ მთვრალ რუსებს, ან კარისკაცებს, ან მოჩერჩეტო მოხუცებს. ბოლოს, იძულებული გახდა გაეხსნა თავისი სტუდია, რამაც, ბოლოსდაბოლოს, სახელი მოუხვეჭა. მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა.

გადაიკითხეთ მისი შესანიშნავი ორტომეული (Москва «Искусство», 1986) და დარწმუნდებით, თუ რაოდენ მძაფრია ეროვნულ ნიადაგს მოწყვეტილი მსახიობის დრამა...

ბარბიუში

თანამედროვე რეჟისურამ კლასიკური დრამატურგიის მრავალი შედეგის სრულიად ახლებური თვალთახედვით დადგა, ავანგარდისტებმა საერთოდ შეცვალეს პიესის არსი და სტილი (ზოგჯერ ჟანრიც კი). რეჟისორული ეგზერსისების ყველაზე პოპულარული ობიექტია შექსპირის დრამატურგია. ამ მხრივ შედარებით დაზღვეულია დიდი კომედიოგრაფის, მოლიერის შემოქმედება. თუმცა მისი „სერიოზული“ კომედიები — „ღონ ეუანი“, „მიზანთროპი“ და, განსაკუთრებით „ტარტიუფი“, დიდ შესაძლებლობას შეიცავენ სხვადასხვა ინტერპრეტაციებისათვის.

ჩეხოვის მესამე საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის დღეებში „მოსკოვის თეატრალური ცენტრის“ თეატრში „ალუბლის ბაღი“, ვნახე რუს რეჟისორთა ახალი ტალღის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ალექსანდრე ვილკინის მიერ დადგმული მოლიერის „ტარტიუფი“.

თავისთავად ეს ფაქტი ქართველი მკითხველისათვის შეიძლება არც ყოფილიყო საინტერესო, რომ არა ერთი გარემოება, რამაც გადაამწყვეტინა ამ ბრწყინვალე წარმოდგენაზე ჩემი აზრი გამომეთქვა. — სპექტაკლში განვითარებული ამბები საოცრად გვაგონებენ საქართველოს უახლესი წარსულისა და დღევანდელი უმძაფრეს რეალებს.

ჩემი აზრით ასეთი სპექტაკლი სწორედ საქართველოში უნდა შექმნილიყო.

ცნობილია „ტარტიუფის“ ორიგინალური კომპოზიცია. პიესის მთავარი გმირი ტარტიუფი, მხოლოდ მესამე მოქმედებაში გამოჩნდება. მთელი ორი მოქმედების მანძილზე დრამატურგი ფსიქოლოგიურად ამზადებს მასურებელს (და პერსონაჟებსაც) მასთან შესახვედრად. საცემით სამართლიანადაა მიჩნეული, რომ ტარტიუფი ფარისევლობის, პირმოთენობის, ეგოიზმის კლასიკური განსახიერებაა, რომელიც რელიგიური ღვთისმოსაგობის ნიღაბს ამოფარებული, თავის ბნელ საქმეებს აკვარებს. თავის დროზე საფრანკეთის კლერიკალური საზოგადოება ყალბზე შედგა და სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადა ავტორს. პიესა მრავალგზის აკრძალა ლუდოვიკო XIV-ემ. მოლიერის თავგანწირული ბრძოლა ამ პიესის გადასარჩენად შესანიშნავადაა ნაჩვენები მისიელ ბულგაკოვის პიესაში „ფარისეველთა კაბალა“.



(და ამავე ავტორის მონოგრაფიაშიც). მოლიერი ბოლოსდაბოლოს შეეწირა კიდევ ამ პიესას.

ყოველ დროში ეს პიესა იღვებოდა ცრუ წმინდანთა, ანტიტიპებისა და თვალთმაჯობის მატყობისა თუ გაიკვირვის მიზნით და ასევე ყოველ დროში მას ახალ-ახალი ყოვლისმძლე ლუდოვიკოები გამოუჩნდებოდნენ ხოლმე.

მაგრამ აი, ა. ვილკინმა „ერმიტაჟის“ პატარა სცენაზე (თეატრს ჯერ საკუთარი შენობა არა აქვს და სხვადასხვა ადგილას მართავს პრემიერებს) წარმოადგინა სპექტაკლი, სადაც ყურადღების ცენტრში მოექცა არა ეს ბელზებელი, იქედნეს ნაშობი ტარტიუფი, არამედ მისგან მონუსხული ორგონი და ორგონის დედა — ქალბატონი პერნელი. სპექტაკლის ამგვარმა გააზრებამ და შესრულების მანერამ ჩემში „ქართული“ ასოციაციების მთელი წყება გააცოცხლა.

ამ სპექტაკლში ტარტიუფი იმდენად თვალთმაჯი კი არაა, რამდენადაც თვითდაჯერებული მესინიზმითაა სავსე. მისი ცივი, ნილაბივით უძრავი სახე რაღაც მაგიური სიდიადის ბეჭედს ატარებს (თვით ყველაზე ფარსულ სცენებშიაც კი). ეს ცხოვრებისგან დაღლილი, ყოვლისმემცნობი და მრავლისმინახველი კაცია, ბრძენია, ყველას ჭეშმარიტების გზაზე დამყენებელი — და ამ მიმზე ხვდარს ღირსეულადც ატარებს. მისი უცვლელი, ურყევი სერიოზულობა არც მაშინ იცვლება, როცა თავისი მამაკაცური ძალის ტრიუმფის დროს ელმირას (ორგონის მეუღლეს) ამიშვლებს ნელ-ნელა და საქმიანად, გულმოდგინედ, აღტკინების გარეშე ხდის ტანსაცმელს, რათა „გაიამასქნას“ და არც მაშინ, როცა კრახს განიცდის და ნაძირალობაში ამხედლენ საჯაროდ. იგი თავისი მოროტისეული ძალის შეუვალობაში და მოუგერიებლობაშია დარწმუნებული.

აი, ამ კაცის მიმართ ენითუთქმელი, ფანატკური რწმენით არიან აღსავსენი ორგონი და დედამისი. ეს არის დაბნელებული ცნობიერების, ფიქციებისა და მითების ტყვეობაში მოქცეული ადამიანების ტრაგედია, რომელთაც ვერ გაუცნობიერებიათ თავიანთი ეს ტრაგიკული მდგომარეობა და თავს ბედნიერად გრძნობენ ამ ფანატკური რწმენის გამო. საოცარია ორგონის დედა — თვალბეში ხან ავის მაშუქებელი ცეცხლი უელავს, ხან ამოუთეთრდება, თითქოს ლიბრი გადაეკრაო. ასეთ თვალებს ზაირა არსენიშვილი „ვირთხის აგრესიულად მოწიპწიპე თვალებს“ უწოდებს თავის ახალ რომანში. კი არ ლაპარაკობს — სიტყვებს ტყვიამფრქვევივით ისვრის (თითქმის შეუძლებელია რაიმეს გაგება), მზერა მომნუსხველი სიცილით, სულისგამყინავი ზოლით ევისება იმათ მიმართ, ვინც კი ტარტიუფზე თუნდაც სულ მცირე აუხსი იტყვის. აგი ყოველ წამს მზადაა ეცეს მოწინააღმდეგეს და თავისი წამახული ფრჩხილებით თვალები ამოჩიქნოს, უახლოეს ნათესავებსაც კი (რომლებმაც უკვე გაიგეს თუ რას წარმოადგენს ტარტიუფი) სასტიკი დაუნდობლობით ეკიდება, არად აგდებს საღ აზრს, არ სჯერა იმისა, რასაც ხედავს და ესმის (თუმც საკუთარი თავით იხილა და საკუთარი ყურით მოისმინა ტარტიუფის უსინდისო ლალატისა და ავხორცობის ამბავი). ჩვენ ვხედავთ ცრურწმენისგან თითქმის შველილ, გააგებულ ქალს, რომელიც მზადაა ტარტიუფის გულისათვის მთელი ქვეყანა ცეცხლს მისცეს.

მისი ვაჟიშვილი, ორგონი, რომელმაც პირველმა ირწმუნა ტარტიუფის ღვთისმოსავობა, სიკეთე და ქველობა და ალბათ, უკანასკნელი იქნება (თუკი ეს საერთოდ მოხდება), ვინც თავის მიერვე გაიდგალებული მითური საკეთილ სავეს ადამიანის მთელ ზნედაცემულობას დაიჯერებს, უფრო პასიური მონაა. მორჩილია, იმიტომ, რომ ბრმა თაყვანისცემისგან პარალიზებულია ფიზიკურად და სულიერად. მისთვის მხოლოდ ერთი სატი არსებობს, ერთი სალოცავი მოქმედებს — ეს ტარტიუფია. თუ დედამისი საოცრად აგრესიულია, შეუპოვარი, ორგონი — მორჩილი და საცოდავია, თუმცა მისი რწმენა, რომ ტარტიუფი ღვთისგან მოვლენილი კაცია, ურყევი. ურყევია მაშინაც კი, როცა მისივე მეუღლე, ელმირა, მაგიდის ქვეშ დაბლაღვს და აყურებინებს თუ როგორ ცდილობს მისი სათაყვანებელი მეგობარი —



ტარტიფი, ამავე მაგიდაზე ნამუსი ახადოს. ხედავს ამას, ყოველივეს ხედავს ორგონი, მაგრამ არ უნდა რომ დაინახოს და ამიტომაც არ ხედავს. იგი უბრალოდ უძღვრება რია ირწმუნის თავისი კერპის, ზეკაცისა თუ მესისი საშინელი თვალთმაქცობა: მზაკვრობა. ის ბოლომდე რჩება ერთგულებითა და რწმენით სავსე იმ კაცის მიმართ, ვინც ეს წუთია, კინალამ თავზე „გაუიმაქნა“ ცოლი. შესცქერის ყოველივე ამას ორგონის ძმისწული კლენტი და კვდება სიცილით, იგი მიმხვდარა, რომ ვერც ორგონს და ვერც დედამისს ვერ გამოიყვანს ამ აკვიატებული იდეების სიბნელიდან და კომენტარის ნაცვლად (როგორც პიესა-შია) სულ იცინის, დაუფარავად, თავხედურად, გამომწვევად. ეს ყველაფრის გამაზიარებელი სიცილია, როგორც მიხეილ ბახტინი იტყოდა „კარნავალური სიცილი“, რომელიც ყველაზე „ამალღებულს“ მიწაზე, „ქვენობში“ უშვებს.

ორგონი და დედამისი პირდაპირ ქართული სინამდვილიდან აღებული პერსონაჟები მეგონა, იმდენად ნაცნობია ჩემთვის ფანატრში და ბრმა რწმენის უკიდურესი გამოვლენანი. ჩვენც თითქოს ისლა დაგვრჩენია, რომ კლენტივით ვიცინოთ და გავაზიაროთ ყოველივე, მაგრამ არ შეგვიძლია ამის გაკეთება — ეს ადამიანები მაინც ჩვენი სისხლი სისხლთაგანნი და ხორცი ხორცთაგანნი არიან.

როგორც ჩანს, კერპთაყვანისმცემლობის ეს ვულკანური ამოფრქვევები ისტორიის გარდამტეხი პერიოდებისა და რევოლუციებისათვისაა დამახასიათებელი. ნულარაფრის ვიტყვით ველური რუსეთის რევოლუციის ფანტიკოსებზე, შეუღარებლად უფრო ცივილიზირებული ევროპისაკენ მიმართოთ მზერა და კიდევ ერთხელ გადავიკითხოთ პეტერ ვაისის ცნობილი პიესა „მარტი-ხაღი“. ვნახოთ დომიენს გრაფიკული ჩანახატები ან სკულპტორ ფრანსუა რიუდის (რევოლუციის ამ მომღერლების) გამოქანდაკებული სახეები პარიზის ტრიუმფალურ თაღზე და დავრწმუნდებით, რომ საფრანგეთის რევოლუციამ არა მარტო ირაციონალისტი ბელადები, მარტები და რობესპიერები წარმოშვა, არამედ, უფრო მეტად, დამრბავებული და დაყრუბული თავყანისმცემლების ზრბო, თუ ფანტიკოსთა ლეგიონები.

„შთაბრი ჩემი სტინია“

(„მეფე ლირი“)

რობერტ სტურუას მიერ 1979 წელს დადგმულ შექსპირის „რიჩარდ III“-ში შთაბარი გმირის — უზურპატორისა და ტირანის მრავალ უცნაურ და მოულოდნელ ქცევებში ერთი უჩვეულო მანერა იპყრობდა ჩვენს ყურადღებას. ყველაზე მძაფრ და კონფლიქტურ სიტუაციაში რიჩარდი არასოდეს არ უყურებდა იმ ადამიანს (თავის მსხვერპლს), ვისაც მიმართავდა, ანუ უყურებდა ერთს და შეკითხვით მიმართავდა (ანდა გულისხმობდა) მეორეს.

ამ ვერაგულ ხერხს იგი პოტენციური მოწინააღმდეგის დემორალიზაციისთვის იყენებდა. ეფექტი გაორკეცებულია, ერთი გასროლილი ისარი ერთდროულად ორს ზვდება: შეშინებული და ნირწამხდარია ისიც, ვისაც რიჩარდი ეკითხება (თუმცა ეს კითხვა მას არ ეხება) და ისიც, ვისაც ეს კითხვა ეხება (თუმცა, მას უშუალოდ არ მიმართავს ამ კითხვით). რეჟისორი ქმნიდა დაძაბულ, ფეთქებად, გროტესკულ-ამბსურდულ სიტუაციას, რითაც ასე კარგად სარგებლობს რიჩარდი...

სხვათა შორის, თავის „მოციქულებთან“ ურთიერთობის ამგვარი სტილი ასახითებდა 1975 წელს დადგმულ „ყვარყვარეს“ შთავარ გმირსაც, ამ ანტიქრისტიე ყვარყვარეს (თუმცა ისე მკვეთრად არ ჩანდა ეს, როგორც „რიჩარდში“).

საქეტაკლ „ყვარყვარეს“ დადგმასთან დაკავშირებით რ. სტურუას ხშირად უთქვამს, რომ მსოფლიო დიქტატორებზე არსებული უამრავი ლტერატურა წაიყი-თხეო და ამ წაიყიხულთაგან ერთ-ერთ ბირველს ასახელებდა გარსია მარკესის „პატ-

რიარქის შემოდგომას“ (სხვათა შორის, თავად მარკსიცი აღნიშნავდა, რომ ამ რი-
მანზე მუშაობისას შეისწავლა სამყაროს ყველა დროის დიქტატორის ცხოვრება).

რ. სტურუას ამ ორი შედეგის შექმნიდან გავიდა აკერ თითქმის მეოთხედში
საუკუნე და აი, ვახ. „BEK“-ში (1998 წ., № 29) გამოქვეყნდა ცნობილი დიპლო-
მატის, საგანგებო და სრულუფლებიანი ელჩის, მრავალი ევროპული ქვეყნის აკადე-
მიის აკადემიკოსის, სსრკ-ს ყოფილი წარმომადგენლის გაეროში, ნიკოლაი ფედო-
რენკოს (თავისი ბრწყინვალე კარიერა დაასრულა როგორც „ინოსტრანაია ლიტე-
რატურას“ მთავარმა რედაქტორმა) მოგონებათა ერთი ფრაგმენტი, სათაურით „მე
მისმენენ სტალინი და მაო“.

ნ. ფედორენკო მრავალ საგულისხმო დეტალს გვაძენობს XX საუკუნის ამ ორი
უდიდესი დიქტატორის შეხვედრების შესახებ (ნ. ფედორენკო ჩინური და იაპონური
ენებისა და კულტურის ბრწყინვალე მცოდნეცაა). ძალზე სინტერესო, უპირატესად,
ფრიად დრამატული (ზოგჯერ კომიკური) ეპიზოდების ამ შთამბეჭდავ კალიდოსკოპ-
ში, ჩემი ყურადღება მიიპყრო ნ. ფედორენკოს მიერ აღწერილმა სტალინის საუბრის
დამახასიათებელმა მანერამ (რაც „რიჩარდის“ დადგმის პერიოდში, რასაკვირველია,
უცნობი იყო სტურუასათვის), რამაც ჩემში უმალ გააცოცხლა შემოსხენებული სპექ-
ტაკლების ეპიზოდები...

ნ. ფედორენკო გადმოგვცემს, რომ ამ ისტორიული შეხვედრის დროს (რომელ-
საც მრავალი ექსპერტი ესწრებოდა ორივე მხრიდან) სტალინი დინჯად დააბიჯებდა
მაგილის ირგვლივ მსხდომთა ზურგს უკანო. იგი ყველას და ყველაფერს თვალყურს
ადევნებდა. ყოველ მათგანს ეგონა, რომ სტალინი მაინცდამაინც მას უთვალთვალებ-
და. ამით სტალინს მონუსხული პყავდა შეხვედრის მონაწილენიო. მაგრამ ყველაზე
ღმეტუბური და მოულოდნელი შეკითხვის დასმის მისი მანერა ყოფილა. სტალინი,
თითქოსდა, მარჯვნივ იყურებოდა, მაგრამ მიმართავდა იმას, ვინც მარცხნივ ეჯდა.
ეს იყო „Навязчивый, преследующий, давший эффект, от которого не-
возможно отделаться“. გარდა ამ „რიჩარდისეული“ სტილისა მას შეეძლო,
აგრეთვე არაჩვეულებრივი მოსმენა, შეუმცდარად, ზუსტად იცავდა პაუზებს და ისე-
თი კითხვების დასმა იცოდა, რომ უაღრესად ნათლად იხატებოდა მოვლენათა პანო-
რამაო. მოგონებათა ამ ფრაგმენტს ნ. ფედორენკო ამთავრებს დოსტოევსკის ცნო-
ბილი გამოთქმის („ჩვენ ყველანი გოგოლის „შინელიდან“ გამოვიდით“) პერი-
ფრაზით: „თანამედროვე მსოფლიოს ყველა დიქტატორი სტალინის შინელიდან გა-
მოვიდაო“... ნუთუ რ. სტურუა — რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეც და რიჩარდიც ამ
„შინელიდან“ გამოვიდნენ, ოღონდ, ამჯერად გროტესკულად გარდაქმნილნი? თუ ეს
მხოლოდ რევისორის არაჩვეულებრივი ინტუიციის კიდევ ერთი დადასტურებაა?

„ესპანელი მღვდელი“

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის დირექტორი ჯან-
ლიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის თეატრალურმა სექტორმა დასაბუ-
დად მოამზადა კრებული „რუსთაველის სახელობის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები“
(შზადლება მეორე და მესამე წიგნებიც, „მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის საუკე-
თესო სპექტაკლები“ და „საქართველოს თეატრების საუკეთესო სპექტაკლები“). ჩვენ-
მა ფურნალმა უკვე დაბეჭდა ამ კრებილიდან ნოდარ გურაბანიძის „რეჟისორ გიორ
ფორდანიას პორტრეტი „მცირე სცენის“ ინტერტირში“ (იხ. ფურნალი „ხელოვნება“
№ 9-10, № 11-12, 1998 წ.) და ვასილ კიკნაძის „ჩვენებურები“ („ხელოვნება“
№ 9-10 1998 წ.).

ფურნალის რედაქციას განზრახული აქვს ამ კრებულის ცალკეული თავების პუბ-
ლიკაცია.

კედ.

დალი მუხლაძე

„ესპანელი მღვდელი“ 1954 წელს დაიდგა და იგი მაშინვე იქცა ახ-
ალი ქართული ხელოვნების ერთ-ერთ
თვალსაჩინო ნიმუშად, რომელიც მკა-
ფიოდ გამოხატავდა არა მხოლოდ ქარ-
თულ თეატრალურ კულტურაში მიმდი-
ნარე პროცესებს. ამ სპექტაკლის ავ-
ტორი, ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი,
რა თქმა უნდა, ერთ-ერთი ლიდერი გა-
ხლდათ იმ, ახლა უკვე ლეგენდარულ
50-იანელთა შორის, რომლებმაც არ-
სებითად შეცვალეს საბჭოთა ხელოვ-
ნებაში გამეფებული სოციალისტური
რეალიზმის დოგმატური კანონები, და-
არღვიეს მისი სტანდარტები, თავი და-
აღწიეს სინამდვილის შელამაზების
ურცხვ ტენდენციას და შესაძლებელი
გახადეს თანამედროვე ქართული ხე-
ლოვნების მოახრება ზოგად ევროპულ
მასშტაბში, სწორედ მათ მოამზადეს
60-იანელთა „ამბოზი“ და თავადაც
განუზომლად დიდი როლი ითამაშეს
გერეთ წოდებული „ფინულის ღღობ-
ის“ ეპოქის შემოქმედებით ცხოვრე-
ბაში. და, ახლა მათი სახელების მხოლოდ
გახსენებაც კი ნათელყოფს, რა მასშტა-
ბის მოვლენასთან გვეკონდა საქმე. ცხა-
დია, აქ ყველას ვერ მოვიხსენიებ და
ვერც მათ მიერ შესრულებული მისიის

მნიშვნელობას შევებები, მაგრამ ზოგი-
ერთს მაინც გამოეყოფდი. ესენი იყვნენ
სახვით ხელოვნებაში: ჯიბსონ ზუნდა-
ძე და ედმუნდ კალანდაძე, ზურაბ ნიჟა-
რაძე და ავთო ვარაზი, მერაბ ბერძენი-
შვილი და ელგუჯა ამაშუკელი... მუსი-
კაში: რევაზ ლალიძე, ოთარ თაქთაქი-
შვილი, არჩილ კერესელიძე, სულხან
ცინცაძე; ბიძინა კვერნაძე, არჩილ ჩი-
მაკაძე და სხვები. მწერლობაში: ანა
კალანდაძე, მურმან ლეხანიძე, მუხრან
მაჭავარიანი, ოთარ ჭყელიძე, შოთა ნი-
შნიანიძე, შოთა ჩანტლაძე და სხვები.
თეატრისა და კინოს რეჟისურაში: მი-
ხეილ თუმანიშვილი და აკაკი დვალის-
შვილი, ლილი იოსელიანი და გიგა
ლორთქიფანიძე, რეზო ჩხეიძე და თე-
ნგიზ აბულაძე... სამსახიობო ხელოვ-
ნების წარმომადგენელთაგან სახელ-
დობრ რუსთაველის თეატრში იმხანად
მოღვაწეობდნენ: ეროსი მანჯგალაძე
და გიორგი გეგეჭკორი, რამაზ ჩხიკვა-
ძე და მედეა ჩახავა, სალომე ყანჩელი
და ბადრი კობახიძე, გურამ საღარაძე
და კოტე მახარაძე... ამ მსახიობთა დი-
დი უმრავლესობა რეჟისორს „ესპანელ
მღვდელში“ ჰყავდა დაკავებული. მიხე-
ილ თუმანიშვილის გარშემო თავმოყ-
რილ უახლოეს მეგობართა და თანამო-

აზრეთა ვკუფს „შვიდაკას“ უწოდებდნენ; ხოლო ამ ბირთვის ირგვლივ რუსთაველის თეატრის მთელი ახალი თაობა იყო გაერთიანებული და იგი თავისი ლიდერების — აკაკი დვალისძვისა და მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით რეფორმის განხორციელებას აპირებდა აქ.

სწორედ მათს მოღვაწეობაში იაზრებოდა ახალი ქართული რეჟისურის ლტოლვა, დაეძლია გმირულ-რომანტიკული თეატრის ის ტრადიციები, რომელთაც დროთა ვითარებაში, განსაკუთრებით კი სანდრო აბმეტელის დაღუპვის შემდეგ, ფორმალური, ფსევდორომანტიკული ხასიათი შეეძინა და თეატრის მხატვრული აზროვნების სტანდარტულ ფორმად ქცეულიყვნენ. ამ ფორმის შეცვლა შესაძლებელი იყო იმხანად გაბატონებული ზეაწეული, პომპეზური საშემსრულებლო სტილისადმი შესრულების ბუნებრივი მანერის დაპირისპირებით, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიური წვდომის მეთოდის დამკვიდრებით.

აქ უსათუოდ უნდა აღვნიშნო, რომ რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული მიმართების თეატრად აღიარება მისი ხასიათისა და როლის არაზუსტი ფორმულირებით იყო გაპირობებული. რომანტიზმი აქ არასოდეს მოიაზრებოდა როგორც განსაკუთრებულ მხატვრულ და მსოფლმხედველობრივ პრინციპებზე დაფუძნებული მიმდინარეობა, თავის არსს გარკვეული შემოქმედებითი მეთოდით რომ გამოხატავს. რომანტიკული აქ გმირული თეატრის პოეტიკის ელემენტი უფრო იყო, ვიდრე მისი ბუნების ღვრიტა. თეატრი ამ მიმართულებისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ ხერხს თუ იყენებდა და ამ ხერხების წარმოშობი ეთიკური თუ ესთეტიკური კონცეფციების ერთგულებას არსად ავლენდა. ამდენად, გარღვეულიც კი იყო ახლა, უკვე ახალ სინამდვილეში, თეატრის მხა-

ტვრული სახის უფრო ზუსტი განსაზღვრა და მისი შემდგომი მიმართულების გააზრება. რუსთაველის თეატრს კი უკვე ჰქონდა დატოვებული წარუშლელი კვალი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. იგი უადრესად პრესტიჟული და სახელგანთქმული თეატრი გახლდათ. მის სცენაზე კვლავაც ბრწყინავენ საბჭოთა სცენის დიდი ვარსკვლავები. თეატრში მოსული ახალი თაობის პროგრამა კი რეფორმას გულისხმობდა; რომელსაც შედეგად უნდა მოჰყოლოდა არა მარტოდენ სპექტაკლების ფორმის შეცვლა, არამედ მათი შესაქმნელი კანონების გარდაქმნაც; ბრძოლა გარღვეული ხდებოდა. რუსთაველის თეატრის მეტად რთული და სპეციფიკური ბუნება, ცხადია, ძნელად ეგუებოდა მხატვრული აზროვნების ახალი სისტემის დანერგვას და თაობათა შორის დაპირისპირებაც მწვავე ხასიათს იღებდა. ძველი თაობის მხოლოდ ჭეშმარიტად ნიჭიერმა აქტიორებმა შესძლეს ალღო აეღოთ თანამედროვე თეატრის სამყაროში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესებისათვის და გვერდში ამოსდგომოდნენ ახალგაზრდებს. არ შეიძლება აქ არ მოვიხსენიოთ ბატონი აკაკი ხორავა, რომლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სულიერი წყობა, თეატრალური იდეალები ყოფილანო, ფსიქოლოგიური; ანუ, ასე ვთქვათ; ადამიანური თეატრის საზღვრებში სრულიად არ იაზრებოდა. იგი გმირული თეატრის განუშეორებელი არტისტი იყო, მაგრამ სწორედ მან გაუღო რუსთაველის თეატრის კარი ახალ თაობას და როგორც თეატრის ხელმძღვანელმა, განუზომლად დიდი როლი ითამაშა მათს შემდგომ წარმატებებში.

პირველ მნიშვნელოვან გამარჯვებას მიხეილ თუმანიშვილმა 1951 წელს მიაღწია. მან აქ იულიუს ფუჩიკის ცნობილი წიგნის „რეპორტაჟი საზარობელადან“ ინსცენირება წარმოადგინა. სპექტაკლს ერქვა — „ადამიანებო, იყა-

ვით ფხიზლად! ინსცენირების თანავე-
ტორი და მთავარი როლის შემსრულებელი გახლდათ კოტე მახარაძე. რუს-
თაველის თეატრმა სწორედ ამ სპე-
ქტაკლით შეძლო წინ გაჭრილიყო გმი-
რული მორალის ცნებათა განზოგადე-
ბისა და წარმოსახვის სფეროში. ქარ-
თული თეატრისათვის კარგად ცნობი-
ლი, ტრადიციული თემების დამუშავე-
ბაში მიხეილ თუმანიშვილს ემორჩი-
ლებოდა წამოჭრილი თემების პრობ-
ლემატიკა სიმძაფრე და ხელეწიფებო-
და ძველში ახლის მიგნება. პოპულური
სპექტაკლების ყალბი პათოსით თავგა-
ბეზრებული მაყურებელი ადამიანის
და არა მონუმენტის სულის საჭვრე-
ტად მოუბრუნდა თეატრს. წარმოდგე-
ნაში განხორციელებულმა ქმედითი ან-
ალიზის სტანისლაგისკისხულმა პრინ-
ციპმა, ხასიათისა და მოვლენების ფსი-
ქოლოგიურმა წვდომამ, სტილის ლა-
კონიურობამ და, რაც მთავარია, შესა-
ნიშნავმა აქტიორულმა ანსამბლმა ახა-
ლი პერსპექტივები მონიშნა რუსთავე-
ლის თეატრის წინაშე და ქართული სა-
ზოგადოების დიდი ნაწილი ახალი ქა-
რთული რეჟისურის თანამოაზრე გახა-
და. მიხეილ თუმანიშვილს არც შემ-
დგომ მოკვლევია მისი სიყვარული,
ყურადღება და ერთგულება. უთუოდ
ამგვარი თანადგომაც აძლევდა რეჟი-
სორს სტიმულს, გაეძლო უმძაფრესი
კრიტიკისათვის და არ ეღალატა იმ შე-
მოქმედებითი პრინციპებისათვის, რო-
მელთა დასანერგად სწორედ იგი იყო
მოწოდებული და რომელთა თავისებუ-
ლება ფლექტერის „ესპანელ მღვდელ-
ში“ კიდევ უფრო ცხადად გამოიხატა.
ამ სპექტაკლში გამოიკვეთა მიხეილ
თუმანიშვილის პოტენციური შესაძლე-
ბლობები, გამოვლინდა მისი ტალანტი-
სათვის, მისი ინდივიდუალობისათვის
დამახასიათებელი უმნიშვნელოვანესი
თვისება — ღრმად თეატრალური, სა-
ხიერი სანახაობის შექმნისა, რომელიც
გამონაგონის იმ პირველქმნილი მშვე-
ნიერებით იყო აღბეჭდილი, რაც ყვე-
ლა დიდი ხელოვნების მარად უტყუარ
ნიშანს წარმოადგენს! „ესპანელ მღვდელ-

ლში“ იყო რაღაც ისეთი, რაც გვირგ-
დელი შუა საუკუნეების მოედნის თე-
ატრს გვაგონებდა და ქართულ კულტურულ ტრადი-
ციებთან ასოცირდებოდა. რეჟისორი აქ
იჩენდა შესაშურ უნარს, სპონტანური,
იმპროვიზაციული თამაშის სტიქი-
აში მოექცია შემსრულებელთა დიდი
კოლექტივი, ანუ მოეხდინა ქართული
არტისტული ბუნების დემონსტრირება.

ინგლისელი ავტორისაგან ესპანეთ-
ში გადატანილი „დაშინა და წამოსახ-
ხამის“ დრამატურგიული სიუჟეტი
სპექტაკლში ძალდაუტანებელი, ლაღი
არტისტიზმით წარმოსახებოდა და,
თუ წარმოდგენაში „ადამიანებო, იყა-
ვით ფხიზლად!“ მიხეილ თუმანიშვილ-
მა მიიღწია, რომ რუსთაველის თეატ-
რის ჰეროიკულ სულს ხასიათის ფსი-
ქოლოგიური დამაჯერებლობით გა-
სხნის მეთოდი შერწყმოდა, „ესპანელ
მღვდელში“ მან „დღესასწაულებრივი
თეატრის“ მარჯანიშვილისეულ კონ-
ცეფციას მისცა ახალი სიცოცხლე და
საქართველოში ამგვარი თეატრის არ-
სებობის ეს პერმანენტული აქტუალო-
ბა გამოხატა არა მარტო წარმოდგე-
ნის სადღესასწაულო ფორმაში, არა-
მედ გამომქვანდა მის სულისკვთე-
ბაში, რომელიც ადამიანის სიცო-
ცხლის აზრად სიყვარულს აღიარებდა.
რეჟისორმა გაბტვირთა პიესა რამდენა-
დმე ავანტიურული, სასიყვარულო
თავგადასავალათათვის დამახასიათებ-
ლი ფრივოლურობისაგან, გამოკვეთა
და განავითარა კლერიკალიზმის უარ-
მყოფი პათოსი, რომელიც აქ აღი-
ქმებოდა როგორც უარყოფა დოგმატურ
მსოფლმხედველობისა, როგორც
ულიმდამო, სასიცოცხლო ენერჯისა-
გან დაეცლილი სინამდვილიდან გაღწე-
ვის წადილი, ლენდეროს ვნება ამარა-
ტასადმი სიყვარულის რანგში ახიდა
და ამგვარად შექმნა წარმოდგენა და-
მიანის მარადიული მისწრაფებაზე თა-
ვისუფლებისა და სოციალური ცვლილე-
ბისაკენ. მიხეილ თუმანიშვილი აქ უზ-
ვად იყენებდა ირონიზირებისა და პა-
როდიერების მხატვრულ ხერხებს, სწო-

რედ მათი მეშვეობით აშხელდა იგი ობიექტურ მორალს, რომელიც ხელყოფს პიროვნების თავისუფალი ნების გამოვლენას, თრგუნავს საზოგადოებას და მას ამა ქვეყნის ძლიერთა მორჩილ უმრავლესობად წარმოგვიდგენს. დამჯემელი კოლექტივი სწორედ ამ საზოგადოებას ამხობდა თავზე თემიდას უკუღმა ამოტრიალებულ სასწორს და გაუკუღმართებული მართლმსაჯულების სიმბოლოს წარმოსახვით, გროტესკული ვაზვიადებითა და დიდი მოქალაქეობრივი ძალისხმევით ცდილობდა ყალბი იდეების ერთგულებისაგან თავდახსნის სიხარული განეცდევინებინა მყურებლისათვის. ცხადია, ამ თემებისა და პრობლემების რამპის შუქზე გამოტანა, იუმორის რა საბურველშიც არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი ვაზვეულნი, იოლი საქმე არ იყო. იდეა 1954 წელი. პროლეტარიატის მეორე დიდი ბელადი — იოსებ ბესარიონის ძე სტალინი მხოლოდ რვა თვის გარდაცვლილი ვახლდათ და არსებული სინამდვილის გასაცნობიერებელ და გარდასაქმნელ გზას მხოლოდ ხელისცეცებით თუ აგნებდა ზოგიერთი. რუსთაველის თეატრი კი, ეს ერთ-ერთი ყველაზე ტრადიციული და, მე ვიტყვი, ორთოდოქსული თეატრი, ჯერ კიდევ მაშინ ქმნიდა პროგრამული მნიშვნელობის სპექტაკლს, სადაც ადამიანის კონცეფციის ახალი კონტურები იყო მონიშნული. და, მაინც, „ესპანელ მღვდელს“ დადგმითი ოპუსების, რეჟისორული და აქტიორული გამოგონებლობის, გონებაშახვილი ფანტაზიით მიღწეული გამარჯვების სახელი უფრო შემორჩა. ალბათ იმიტომ, რომ სპექტაკლის ფორმა ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით იყო აღბეჭდილი, მსახიობებისა და რეჟისორის პროფესიული ოსტატობა მეტად თვალსაჩინო, წარმოდგენის პრობლემები კი, თვით დრამატურგის ნების თანახმად, სიმძაფრეს მოკლებული. ხოლო, რასაც მიხვილ თუმანიშვილი გამოჰკვეთდა, იგი მაინც მოიარებთა და მინიშნებით იყო წარმოსახული.

თეატრში მოსულ მყურებელს ლესასწაულოდ მორთული ლოყებიდან საყვირი ამცნობდა წარმოდგენის დაწყებას. კომპოზიტორ სულხან ცინცაძის მიერ შექმნილი მუსიკა, ესპანური მუსიკალური ფოლკლორის სტილიზაციაზე აგებული ცეცხლოვანი რიტმები და მელოდიები საზეიმო განწყობილებას ქმნიდნენ. იხსნებოდა თეთრად მოსირმული ალისფერი აბრეშუმის ფარდა და ესპანეთის მცხუნვარე შუე იღვრებოდა კორდოვას პატარა მოედანზე. მყურებელი აქ ეცნობოდა ლეანდროსა და მის ამხანაგებს და, ეს ლამაზი, ძლიერი და მომზიბლავი ჯგუფი ახალგაზრდებისა, აზარტული გატაცებით რომ წარმოგვიდგენდნენ მსახიობები ლამზირა ჩხეიძე, ნუგზარ ანდლულაძე, თამაზ ქვარიანი და სხვები, თავისუფლებისაგნ ლტოლვითა და ერთმანეთისადმი თავდადების წყალობით მაშინვე იმსახურებდა მყურებელთა სიმპათიას. ამ ჯგუფიდან გამოიჩნებოდა გიორგი გეგჰკორის მიერ შესრულებული დონ ხაიმე, რომლის არისტოკრატიული წარმომავლობა, დახვეწილი მანერები, მეტყველების კულტურა და რაფინირებული ელევანტურობა განსაკუთრებით უსეამდა ხაზს მისი გმირის იდეების დემოკრატიულ ხასიათს, მის ურყევ ნებას, ეცხოვრა ღირსეულად, საკუთარი შეხედულებისამებრ, ისე, როგორც ეს ჭეშმარიტად თავისუფალ ადამიანს შეჰქვირის. ლეანდროს ამ თანამოაზრეთა, ერთგულ მეგობართა და თანამეინახეთა სილაღვემო გამობატული სიცოცხლის ხალისი ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის მიერ დამუშავებულ ცეკვებსა და პლასტიკურ კომპოზიციებში განსაკუთრებული სისავსით ვლინებოდა და მთელი წარმოდგენის მაღალ ტემპორიტმს შემდგომშიც განსაზღვრავდა. სცენაზე ბრუნავდა წრე და მხატვარ დიმიტრი თავაძის მიერ მუყაოსაგან გამოჭრილი სათამაშოსავით უბრალო, მაგრამ გამონაგონის სიხარულით ანთებული კორდოვა ცოცხლდებოდა ჩვენს წინაშე. მხატვრის მიერ მრავალნაირად ორგანიზებული სცენური სივრცე,



მოცულობითი, ფერწერული თუ მრავალფეროვანი კომპოზიციები, განათების მდიდარი პარტიტურა სხვადასხვა რაკურსში წარმოვიდგენდა პატარა ესპანურ ქალაქს და ლეანდროს მის გზებსა და ხიდებზე მიმოდიოდა მშვენიერი ამირანტას სიყვარულის მოსაპოვებლად. აქ გადაეყრებოდა იგი სოფლის ეკლესიის გალავანზე შემომსხდარ მღვდელსა და დიაკვნს. ღვთის მსახურნი მამაზეციერთან ბაასით იყვნენ გართულნი და ვერ ამჩნევდნენ შავ წამოსასხამში გახევეულ, შესანიშნავი გარეგნობის მიჩქმალვის მცდლობით გართულ ლეანდროს. მღვდელი და დიაკვანი რიგ-რიგობით ევედრებოდნენ ღმერთს შავი ჭირი მოეღვინა სოფლად. ავაღმყოფობას, ცხადია, სიკვდილიანობა მოჰყვებოდა, მიცვალებულებს დამარხვა დასჭირდებოდათ, მანამდე კი კურთხევა იქნებოდა საჭირო და ასე... საქმეც გამოუჩნდებოდათ. ერთი სიტყვით, მღვდელი და დიაკვანი სარჩოს შოვნაზე ფიქრობდნენ. მათ შიოდათ, სციოდათ, სწფუროდათ და ღვთისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ აი, მაკიაველისა კი სჯეროდათ ალბათ და ისინიც მიზნით ამართლებდნენ საშუალებებს... როცა ღმერთისადმი ვედრებით დაღლილი ეს ორი გროტესკული, ჭეშმარიტად რაბლეზიანური ფიგურა გულმხურვალე ვედრებისაგან მოიღვენებოდა და მათი ანაფორების ჩრდილი თითქოს მთელს ანფილადას ფარავდა, განგება მათ ლეანდროს „მოუკლენდა“, რომელიც იქვე, კედელს იყო მიყრდნობილი, ესმოდა ღვთისმსახურთა „გოდება“ და ახლა იმასდა ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ მათი მეგობრის შვილია და ერთი ენაბლუ, ღვთის მოშიში, თავშესაფრის მამიებელი სტუდენტია მხოლოდ. სტუდენტობის საბუთად ლეანდროს მართოდენ გლობუსი გაჩნდა და ისიც მხარზე გაედო ფრიად მოუხერხებლად, მაგრამ სამაგიეროდ მას ჰქონდა ფულით სავსე ქისა და სხვა დასტური არც სჭირდებოდათ აშკარად მატერიალური ინტერესებით შე-

პრობილ „სულიერ მამებს“. ისინიც გულმხურვალედ აძალეზდნენ მანეთს, შეეცნოთ შვალდი მიითიური მეგობრისა და სწორედ აი, აქ იწყებოდა ჭეშმარიტი არტისტიზმით აღბეჭდილი ლეანდროს ამოცნობის დაუეიწყარი თამაში, სადაც მთელი ამ სცენის პლასტიკურ-ემოციური ხატის შემქმნელი მსახიობები ტოლს არ უღებდნენ ერთმანეთს. ერთის მხრივ, ემანუელ აფხაიძის დიეგოსა და, მეორეს მხრივ კი, ეროსი მანჯგალაძის ლოპესისა და რამაზ ჩხიკვაძის ლეანდროს მიერ შესრულებული ეს ტრიო თავისუფალი, იმპროვიზაციული სტიქიიდან მომდინარე, სპონტანურად აღმოცენებული სცენური წარმოსახვის ისეთი ოსტატობით იყო წარმოდგენილი, რომ არსად შეინიშნებოდა ამ, სრულიად სხვადასხვა თაობის, ანუ სრულიად სხვადასხვა ესთეტიკურ მწწამსზე აღზრდილი მსახიობების სამუშაოებლო მანერის არაიდენტრობა. პირიქით, ისინი აქ ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მხარეებს კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ ერთნაირი ძალით ფლობდნენ როგორც გარდასახვისა და ფსიქოლოგიური შთაწედომის, ისე თამაშისა თუ წარმოსახვის იმ ღია ფორმებს, რომლებიც ჯერ კიდევ არ იყო გაფორმებული როგორც ესთეტიკური კონცეფცია, მაგრამ უკვე აქ პოულობდა დასაბამს და კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდიდა მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებისა და მის მიერ დარჩეული მხატვრული პრინციპების ცხოველმყოფელობასა და უნივერსალობას.

„ესპანელ მღვდელში“ რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შეთხზულ მხატვრულ სახეს, ცხადია, ჯერ კიდევ არ ადგა მისი განსაკვიფრებელი ნიჭის ნათელი, მაგრამ უკვე აქ გამოკვეთილი იყო შეყვარებული გვირის ცნობილი შემსრულებლის შესამღებლობათა მრავალფეროვნება: თეატრალური ფორმის მძაფრი გრძნობა, იმპროვიზირების შესაშური უნარი, დრამატული თეატრის მსახიობისათვის მოულოდნელი მაღალი ვოკალური



კულტურა და, რაც მთავარია, მსახიობის აშკარა მიდრეკილება ჰიპერბოლური, პაროდიული, გროტესკული წარმოსახვისაკენ. მაგრამ გროტესკი, ისევე როგორც პაროდია, აქ იაზრებოდა მხოლოდ როგორც ცალკეული გამოხატულება იმ ზერხისა, რომლის წარმომშობი მსოფლმხედველობრივი თუ მხატვრული პრინციპები საფუძვლად დაედება რამაზ ჩხიკვაძის შემდგომდროინდელ დიდ ქმნილებებს: — ყვარყვარეს, აზდაკს, რიჩარდსა და ლირს.

მანამდე კი, ჯერ კიდევ „ესპანელ მღვდელში“ რ. ჩხიკვაძის გმირი, ე. მანჯგალაძისა და ემ. აფხაიძის ვირტუოზულ ქმნილებებთან ერთად, აშკარად წარმოაჩენდა ისეთ უნივერსალურ საშემსრულებლო კულტურას, რომლის სხვა წახნაგები მომავლის რუსთაველის თეატრში უნდა აელვარებულყოფიერ განსაკუთრებულ ბრწყინვალეობით და რომლის შემწეობითაც უკვე „ესპანელ მღვდელში“ რ. ჩხიკვაძის გმირის მაქციაობა თუ სახიობა ძალიან ადვილად არწმუნებდა ლოპესსა და დიეგოს მისი განზრახვის უცოდველობაში. ლეანდრო ამ თავისი იმპროვიზაციების წყალობით მოკავშირეებად იხდიდა მათ და უზღვი გასამრჯელოთი აღტაცებული ამ ლოყებდაჟდა, ღორმუცელა მღვდელმსახურების წყალობით ახერხებდა კიდევ მდგმურად შეედრნა ამარანტას დანაწინაკებული აქეკუნის სახლში.

ბარტოლუსს, რომელსაც აქ უზადო პლასტიკური დახვეწილობით წარმოადგენდა ქორეოგრაფიულ სტუდიაში მოღვაწეობის გამოცდილებით აღჭურვილი კოტე მაზარაძე, თავად სურდა ამარანტას ცოლად შერთვა და როცა იგი „აკადემიურად განსწავლულ“ ლეანდროს თავისი სახლის შიდა ეზოში ჭადრაკს ეთამაშებოდა, მთელი ეს სცენა ამარანტას მოსაპოვებლად გაჩაღებულ ნამდვილ ტურნირს წარმოადგენდა რეჟისორის ინტერპრეტაციით. ლეანდრო

იბრძოდა ამარანტას. მოსაპოვებლად არა იმიტომ, რომ ეს მისი ვნება იყო, როგორც ეს ფლექტერთანაა, არამედ იმიტომ, რომ უყვარდა იგი და მისი სილამაზის გადარჩენას ლამობდა. ბარტოლუსს კი თავისი შეთხულებული ქონების გამრავლება ეწადა ობლად დარჩენილი ამარანტას შემკვიდრების დაუფლებით.

ამარანტა ახალგაზრდა მედეა ჩახავას მიერ შექმნილი ერთ-ერთი საუკეთესო როლი გახლდათ, რომელშიც მსახიობის ტემპერამენტი, გმირის ხასიათში ჩაღრმავების უნარი, სცენური მომხიბველულობა, ლირიზმი და კომედიის გათამაშებისათვის აუცილებელი სიმსუბუქე და სილადე აშკარად იყო გამოკვეთილი. მედეა ჩახავას ამარანტა მოხიბლული იყო ლეანდროთი, მაგრამ კარჩაკეტილი ცხოვრების წესი, მორალი, რომელიც დუნადეთი გათანაგულ კლერიკალურ ესპანეთში კლავავიკ კატეგორიულად კრძალავდა ინტიმური გრძნობების გამოხატვას, ცხადია, არც ამარანტას აძლევდა უფლებას, გამოეღინა თავისი ჭეშმარიტი ვნებები; თუმცა, უნაზესი მაქმანის მანტილიიდან გამომჭვირვალე მაცდური ღიმილი საკმარისად ნათლად წარმოაჩენდა მისი გმირის გრძნობათა ბუნებას, და, როცა ლეანდროს მეგობრებს სახლიდან გაჰყავდათ ბარტოლუსი ვითომდაც მომაკვდავი დიეგოს მოსანახულებლად, ლეანდროსთან პირისპირ დარჩენილი ამარანტა უკვე აღარც კი ცდილობდა გამკლავებოდა მოზღვავებულ გრძნობებს. გმირები სცენის პლანმეტზე გადაკრული ჭადრაკის დაფის იტაკზე იღვინენ. თავადაც ჭადრაკის ფიგურებს ჰგავდნენ. გადაღებულ პარტიაში ლეანდროს სვლა იყო და ისიც ჰკონცინდა ამარანტას. დაბნეული და გაოგნებული ქალი მიჰყვებოდა იმ გრძნობებს, რომლებიც, შესაძლოა, მაშინ შემოიჭრნენ მასში, როცა მთვარიან ღამეს ლეანდრო მის მავრიტანულ აივანთან სერენადებს მღეროდა. მიჰყვება და... ლეან-

დროს მკერდზე თავმიყრდნობილს ხელიდან სცვივა ბარტოლუსის მიერ მოგებული ჭადრაკის ფიგურები.

„ესპანელი მღვდლის“ ეს სცენა, ისევე, როგორც ლოპესისა და დიეგოს დუეტში წარმოდგენილი პლასტიკურ ემოციური ხატი, იმთავითვე იქნა აღიარებული ქართული თეატრალური აზროვნების შესანიშნავ ნიმუშად. სპექტაკლის ზეიშურმა, სინთეზურმა ბუნებაში მასში გამჭვილილმა შინაგანმა აუცილებლობამ თეატრალური თამაშისა ძალზე დიდი გამარჯვება მოუტანა რუსთაველის თეატრს. ეს იყო ის სპექტაკლი, რომლის სანახავად ავერ უკვე რამდენი ხნის წინ ერთმანეთს დაშორებული მსახიობები, რომლებიც ახლა მარჯანიშვილის თეატრის სახესა და დიდებას წარმოადგენდნენ, რუსთაველის თეატრში მოვიდნენ, ხოლო მათ შორის ყველაზე უფრო მჭკვერთმეტყველმა — ბატონმა შალვა ღამბაშიძემ ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა „ლიტერატურულ გაზეთში“ (1955, № 6/916), სადაც იგი უშაღლეს შეფასებას აძლევდა რუსთაველელთა ამ ქმნილებას. „ესპანელი მღვდლის“ შესახებ ბევრი დაიწერა, ბევრიც ითქვა, მათ შორის საქილიკოც კი, მაგრამ იგი მაინც არაჩვეულებრივი წარმოდგენა იყო! და დღეს, როცა უკვე განვლილი წლების სიმორიდან გავფურებ მას და ვიხსენებ იმ პერიპეტეიებს, რომელიც მის დადგმასთან იყო დაკავშირებული, ვფიქრობ, რომ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მასში მაინც ის გახლდათ, რაც უაღრესს, ჭეშმარიტად საკრალურ კავშირს ავლენდა იმ ფორმებს შორის, რაც უკვე არსებობდა ქართულ თეატრში, რაც მის ემოციურ მეხსიერებაში ჩაღეჭილიყო და რაც მომავალში უნდა განხორციელებულიყო, მაგრამ უკვე აქ გამოიხატებოდა წინათგრძნობის სახით.

საერთაშორისო ასპარეზზე დიდი წარმატებით გამოდიან ახალგაზრდა ქართველი მომღერლები. მათ შორისაა ნანა ქავთარაშვილი, რომელსაც აქვს დაძაბული და საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრება.

ნანა ქავთარაშვილმა 1993 წელს დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის სოლო სიმღერის განყოფილება (პროფ. ი. ფალიაშვილის კლასი). 1994 წლის იანვარში იგი გაემგზავრა იტალიაში, ოზიმოს სოლო და საგუნდო სიმღერის აკადემიაში სასწავლებლად.

7 იანვარს იქ გამართულ მოსმენაზე ქართველ მომღერალს მაღალი შეფასება მისცა ავტორიტეტულმა ჟიურიმ, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ ლა სკალას დირიჟორი მაესტრო ძედა, გამოჩენილი მომღერლების მარია კალასისა და მარიო დელ მონაკოს კონცერტმაისტერი ტონინი და სხვა ცნობილი მუსიკოსები. იგი მაშინვე ჩაირიცხა ოზიმოს აკადემიაში. რამდენიმე თვეში, მაესტრო ძედას აკადემიიდან წასვლის შემდეგ, ნანა სწავლას განაგრძობს ანკონას პერგოლეზის სახელობის ინსტიტუტის ვოკალურ განყოფილებაზე, პროფ. დორიანა ჯულიო დოროს ზელმძღვანელობით. ეს დიდებული ქალბატონი ნანას უანგაროდ და ინტენსიურად ამეცადინებდა (კვირაში ოთხჯერ, ნაცვლად ერთისა), გატაცებით გადასცემდა მას მთელ თავის პროფესიულ ცოდნას და გამოცდილებას.

1994 წლის ზაფხულში ქართველმა მომღერალმა პირველ სერიოზულ შემოქმედებით გამარჯვებას მიაღწია. იგი ფახდა ქალაქ სიენის (ტოსკანის ზონა) საერთაშორისო კონკურსის („როკა დელე მაინე“) ლაურეატი. კონკურსის შემდეგ ჟიურის წევრმა ჟან კარლო დელ მონაკომ (მარიო დელ მონაკოს ვაჟმა) ქართველი მომღერალი ბონის საოპერო თეატრში



„სოპრანო ნანა სამარტოველოძე“

ივეტა პერსამია

მიიწვია. ლა სკალას კრიტიკოსმა (ისიც ჟიურის წევრი გახლდათ), ეჯი-დიო სარაჩინომ კი დებიუტი შესთავა-ზა ნეაპოლში, მას უნდა ემღერა აბი-გაილის ურთულესი პარტია ვერდის ოპერაში „ნაბუქო“. აბიგაილის პარ-ტია მოითხოვს უდიდეს ვოკალურ ოს-ტატობას და სცენური მოქმედების მაღალ კულტურას, რაც იშვიათად გვ-ხვდება შემოქმედებითი გზის დასა-წყისში.

ნანა ქავთარაშვილმა უფრო მაღალი პროფესიული მომთხოვნელობის გამო, უარი თქვა ამ ორ მაცდუნებელ წინა-დადებაზე და თავისი ოსტატობის სრულყოფის მიზნით გაემგზავრა ჯ. ვერდის სამშობლოში, — ბუსეტოში, ვერდის სახელობის აკადემიაში, რო-მელსაც გამოჩენილი იტალიელი მო-მღერალი კარლო ბერგონცი ხელმძღვა-ნელობს. ზემოთ ხსენებული აკადემია იტალიაში ერთ-ერთი ყველაზე პრეს-ტაჟული და ძვირადღირებული სასწა-ვლებელია.

ბუსეტოში გამართულ მოსმენაზე ნანა ქავთარაშვილმა კ. ბერგონცის დიდი მოწონება დაიმსახურა. იგი უმა-ღვე მიხვდა, რომ მის წინაშეა ძალზე პერსპექტიული ახალგაზრდა მომღე-რალი. მან უფოცმანოდ მიიღო ნანა

აკადემიაში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ვერ გადაიხდიდა სწავლების გა-დასახადს (20.000 ლოლარს). ამ შე-სანიშნავმა მაესტრომ ნანას პერ-სონალური სტიპენდიაც დაუნიშნა, რაც აკადემიის ისტორიაში უპრეცე-დენტო შემთხვევაა. აქვე არ შემძლია მაღლიერების გრძნობით არ აღვნიშნო, რომ მაესტრო ბერგონციმ ჟანსაკუთ-რებული ყურადღება მიაქცია ჩვენს თანამემამულეს. მან დიდი დრო, ენერ-გია და ძალა შეაღია ნანა ქავთარაშ-ვილის დაოსტატებას. ბერგონცი მას მამობრივი მზრუნველობით ეპყრო-ბოდა, ყველა პირობას უქმნიდა შემოქ-მედებითი ზრდისათვის. შედეგამაც არ დააყოვნა:

1996 წელს სარდინიაში ქალაქ სასარის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსზე ნანა ქავ-თარაშვილს კვლავ მიენიჭა ჯაურეა-ტის წოდება. ამ კონკურსში მონაწი-ლეობდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვე-ყნის მრავალი ახალგაზრდა მომღერა-ლი, მაგრამ ყველაზე უნიშვნელოვანი წარმატება ქართველ მომღერალს ხვდა (I პრემია).

წარმატებამ თავბრუ არ დაახვია ახალგაზრდა მომღერალს. იგი ისევ ინტენსიურად შრომობს ვერდის სახ-



ელობის აკადემიაში. მაესტრო ბერგონცი მას ყოველდღე ამეცადინებს.

1995-96 წწ. იელის-აჯვისტოს თვეებში ნ. ქავთარაშვილი, როგორც წარჩინებული სტუდენტი, აკადემიიდან მივიღებულ იყო სტაჟირად ქ. სიენის მსოფლიო რანგის აკადემიაში „კიჯანაში“, სადაც ნიჭიერ ახალგაზრდა მომღერალს ზაფხულის თვეებში საუკეთესო პედაგოგები ამეცადინებდნენ. „კიჯანაში“ მეცადინეობის შედეგების მიხედვით ნანას მიენიჭა „დიპლომადი მერიტო“, ანუ „ღირსეული დიპლომი“, რაც დაუღალავი შრომის შედეგია.

1997 წელს ვერდის სახელობის აკადემიის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ ნანა ქავთარაშვილი სწავლას განაგრძობს პარმის არტურო ტოსკანინის სახელობის აკადემიაში. აღსანიშნავია, რომ ყველა აკადემიაში ნანა მეცადინეობს მაესტრო ბერგონცის ხელმძღვანელობით.

1998 წელი მნიშვნელოვანია ქართველი მომღერლისათვის. იგი დიდი პასუხისმგებლობით ემზადებოდა საოპერო დებიუტისათვის, რომელიც გაიმართა 30 მარტს მილანის ახალგაზრდულ თეატრ როზეტუმის სცენაზე. ნანა ქავთარაშვილმა შეასრულა ფედორას დრამატიზმით აღსავსე პარტია უ. ჯორდანოს ამავე სახელწოდების ოპერაში, რომელიც დაიდგა პირველი შესრულებიდან 100 წლისთავის აღსანიშნავად. პრესაში აღინიშნა, რომ „ნანა ქავთარაშვილმა დიდი ოსტატობით შეასრულა ფედორას პარტია. მისი შესრულება გამოირჩეოდა შინაგანი ექსპრესიულობით და მრავალფეროვანი ემოციური ნიუანსებით. მან ფედორას სულიერ სამყაროს მოუტეხა საოცარი სახიერი ვოკალი. იგი ძალზე სცენიურია და რაც უფრო შედიოდა როლში, მით უფრო სრულად ავლენდა თავის არტისტულ შესაძლებლობებს“.¹ ეს იყო ნანას პირველი გამარჯვება საოპერო სცენაზე, რაც შემდგომი დიდი წარმატებების საფუძვლად იქცა.

ფედორას პარტიის წარმატებული შესრულების შემდეგ ნ. ქავთარაშვილი მიიწვია ცნობილმა ლირიკორმა მაესტრო რომანო განდოლფიმ, აბიგაილის პარტიის შესასრულებლად ვერდის ოპერაში „ნაბუქო“. ამ ოპერის დადგმის ორგანიზატორია არტურო ტოსკანინის ფონდი.

მაესტრო განდოლფისთან გაიშალა ჭეშმარიტად შემოქმედებითი მუშაობა. ნ. ქავთარაშვილი ამ დიდოსტატის ხელმძღვანელობით ხეწვდა აბიგაილის პარტიაში.

1998 წლის 26 ივლისს ბუსეტოში, ვერდის მოედანზე ღია ცის ქვეშ აქედურდა ოპერა „ნაბუქო“, რომელშიც ქართველმა მომღერალმა აბიგაილის პარტია შეასრულა და დიდ გამარჯვებას მიაღწია. პრესა გამოეხმაურა ამ ფაქტს, მიესალმა ნ. ქავთარაშვილის გამოსვლას საოპერო ასპარეზზე.

აი, რას წერდა იტალიური პრესა: „ნანა ქავთარაშვილი ბრწყინვალე აბიგაილია. მან შესანიშნავად შეასრულა ეს ურთულესი პარტია და მაღალი ვოკალური ოსტატობა და არტისტიზმი გამოაღვინა“ (გაზ. „რიზველიო“, პარმა. 31. VII. 1998 წ.).

„მას შეუძლია გახდეს მსოფლიო საოპერო სცენის ერთ-ერთი გამოჩენილი სოპრანო“ („გაზეტა დი პარმა“. „ნანა კაკკისიის მოუბიდან“. 21. VIII. 1998 წ. — ნანას მშობლიური კუთხე მთიანი ვაზბეგია). ბუსეტოელები ნანას „...ულ-ოცავენ შესანიშნავ დებიუტს და უსურვებენ ბრილიანტის კარიერას“ („გაზეტა დი პარმა“. „ყველას უყვარს ბუსეტოში აბიგაილი“. 28. VII. 1998 წ.).

„ფედორაში“ ნანას პარტნიორი იყო ახალგაზრდა მომღერალი რენცო მულიანი (ლორისი), რომელსაც ბრწყინვალე მომავალს უწინასწარმეტყველებენ.

ეს წარმატება დაუღალავი, თანმიმდევრული და ხანგრძლივი მუშაობის შედეგია. „ნაბუქოს“ შემდეგ ქართველი მომღერალი მიიწვიეს ნიუ-იორკის თეატრ „დიკაპოში“ ლეონორას პარტიის შესასრულებლად, ჯ. ვერდის „ტრუბადურში“.

¹ გაზ. „მუსიკის მეგობრები“. მილანი. 6. V. 1998 წ.

ნანა ქავთარაშვილი ეწევა ნაყოფიერ საკონცერტო მოღვაწეობას. მან სოლო კონცერტები გამართა იტალიის ოცზე მეტ ქალაქში (მილანი, პარმა, ბრეში, როვიგო, მოდენა და სხვ.). მომღერლის რეპერტუარი შეიცავს როგორც ჯ. ვერდის, ისე სხვა დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა ქმნილებებს, ძველ იტალიურ მუსიკას, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

იგი ხშირად მართავს ვოკალურ საღამოებს ბუსეტოში, სადაც ჯ. ვერდის სახლ-მუზეუმია. ბუსეტოელებს დიდ პატივად მიაჩნიათ კონცერტის გამართვა სახლ-მუზეუმის სალონში. მხოლოდ რჩეულებს შეუძლიათ სიმღერა ამ სათაყვანებელ კერაში. ნანა ჯ. ვერდის სალონში შთაგონებით ასრულებს ქართული მუსიკის ნიმუშებსაც.

იტალიაში ნანა ნოსტალგიას განიცდის, რაც იგრძნობა ქართულ ნაწარმოებთა შესრულებაში. ამას იტალიური პრესაც აღნიშნავს. „ნანა თავის სამშობლოდან დაშორებულია ათასობით კილომეტრით. მის ქართულ სიმღერაში ნოსტალგია იგრძნობა. ეს კი მსმენელში ცრემლებს იწვევს. ქართულ ნაწარმოებებს მას ბისზე ამეორებინებენ“ („ნანა კავკასიის მთებიდან“. „გაზეტა დი პარმა“, 21. VIII. 1998 წ.). დამეთანხმებით ალბათ, რომ იტალიელთა მოხიბვლა და ატირება არც თუ ისე იოლია. ყოველივე ეს კი მომღერლის მიღწევაზე, მისი სიმღერის ზემოქმედების ძალაზე მეტყველებს.

ნანას იტალიაში საქართველო ენატრება. ზაფხულის არდადეგებზე სამშობლოსაკენ მოიქარის, რათა მოინახულოს საყვარელი თბილისი და მშობლიური ყაზბეგი, მოესიყვარულოს მშობლებს, ახლობლებს, მეგობრებს, პედაგოგებს, მათ შორის ამ სტრიქონების ავტორს, მისი კამერული სიმღერის პედაგოგს (სამწუხაროდ ქ-ნი იულია ფალიაშვილი ვერ მოესწრო ნანას წარმატებებს).

საქართველოში კი ნანას იტალია ენატრება. მანსტრო ბერგონცისთან სწავლის შემდეგ მომღერალი დროებით დამკვიდრდა ვერდის სამშობლოში,



ბუსეტოში. ბუსეტოელებმა შეიყვარეს ეს „...ლამაზი, შაგვერემანი, თვალებბრი-ალა, სერიოზული, შრომისმოყვარე გოგონა“. იგი „...სარგებლობს ბუსეტოელების დიდი სიყვარულით და მხარდაჭერით, რაც ხელს უწყობს მას ძნელი გზის გააფვასი“ („ყველას უყვარს ბუსეტოში აბიგაილი“. „გაზეტა დი პარმა“, 28. VII. 1998 წ.).

„სობრანო ნანა საქართველოდან“ — ასე ეძახიან მას ბუსეტოში. ნანამაც შეიყვარა ეს კეთილი ადამიანები. სწორედ მათ დააფინანსეს და გააგზავნეს ქართველი მომღერალი სარდინიაში. ქ. სასარის საერთაშორისო კონკურსზე იქ მოპოვებული გამარჯვება მათი საერთო გამარჯვება იყო.

რა თქმა უნდა, სასიხარულოა ჩვენი თანამემამულის ასეთი დაფასება, მაგრამ დასანანია, რომ მისი ნიჭი იშლება უცხო მზარეში...

ნანა ქავთარაშვილის საოპერო კარიერა ახლა იწყება. წინ ლეონორას პარტია...

ზეინობადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(შრავაგენებაში, წარიღი მესუთა)

მერაბ ბაბია

ბანციციღი — მასასღამე პარსუბოზ!

მამ ასმ, როლთან მიახლოება და პირველი ნაცნობობა შედგა. დასრულდა ანალიზის პროცესი. შეიქმნა და გაცოცხლდა როგორც გარეგან, ისე შინაგან ვითარებათა სქემა. შეფასდა პიესის ფაქტები და მოვლენები, როლზე მუშაობის პირველი პერიოდი დასრულდა.

დაიწყო მეორე პერიოდი — „განცდა“, — რომელსაც სტანისლავსკი შემოქმედების საფუძვლად მიიჩნევს. ეს პერიოდი მთლიანად ეძღვნება ზეცნობადთან მისასვლელი გზების ძიებას. მაგრამ როგორც ყოველთვის, სტანისლავსკი დინჯი და თანმიმდევრულია: „თუკი პირველი პერიოდი — შეცნობა — შეგვიძლია შევადართო გაცნობის მომენტს, სატრფიალო პრელუდიას და ორი ახალგაზრდა შეყვარებულის დაწყვილებას, მეორე პერიოდი — განცდა — თითქოსდა გვთხოვს შევადართო იგი შერწყმის, განაყოფიერების, ჩასახვის და ნაყოფის წარმოქმნის მომენტს“. (კ. სტანისლავსკი. მსახიობის მუშაობა როლზე. „კვი ჭკუისაგან“, გვ. 110).

ყოველივე ეს ბუნებრივად უნდა მოხდეს, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე: „კაცდის აღმშენებლობითი პროცესი -- **ორგანული** პროცესია, რომელიც ემყარება ადამიანის ბუნების სულიერ და ფიზიკურ კანონებს, სიმართლის და სილამაზის გრძობას... როგორც კი ჩვენ ვისწავლით „ყოფნას“, „არსებობას“ ფა-

მუსოვების სახლის ცხოვრებრივ ვითარებაში, ანუ აზრობრივად დავიწყებთ ცხოვრებას ამ სახლში საკუთარი ადამიანური ცხოვრებით, პირისპირ შევეყვრებით ფაქტებს და მოვლენებს, თავად სახლის მცხოვრებლებს, გავეცნობით მათ, მოვუსინჯავთ სულს და დავამყარებთ მათთან უშუალო ურთიერთობას, ჩვენდა შემწინველად გვიჩნდება რალაც ნდობა, მივისწრაფვით ამა თუ იმ მიზნისაკენ, რომელიც ბუნებრივად, თავისთავად ამოიზრდება ჩვენს ირგვლივ“; (იქვე, გვ. 111).

ნდობა, ცხადია, წარმოშობს მოქმედების სურვილს. მაგრამ მოქმედების სურვილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ამოქმედებას. სტანისლავსკი ამ ორ მოვლენას მკვეთრად განასხვავებს. რამეთუ ძალიან ხშირად, მოქმედების სურვილის შეკავება თავად არის მოქმედება.

ასევე განასხვავებს იგი მოქმედებას სცენაზე მსახიობის აქტიური მოძრაობისაგან: „სცენური მოქმედება იმას როდი ჰქვია, როცა ჩვენ დავდივართ, გადავადგილდებით, მივმართავთ ენსტიკულაციას და ა. შ. ხელების, ფეხების და ტანის მოძრაობა არაფერს არ ნიშნავს. მთავარია შინაგანი, სულიერი მოძრაობა და მიზანსწრაფვა...“ (იქვე, გვ. 114). მოქმედება, სტანისლავსკის მიხედვით, ფიზიკური კი არა, სულიერი მოვლენაა. ასეთ დროს, უმოქმედობა მოქმედების ერთ-ერთი სახეობაა: „სრული უმოქმედობა ბუნებაში არ არსებობს. თვით პასიური მდგომარე-

ობაც კი მოქმედებას გულისხმობს. აქტიური მოქმედების თაიდან აცილება, უკვე თავისთავად არის მოქმედება“. (იქვე. გვ. 115).

ასე და ამრიგად, ნდომა იწვევს მოქმედებას. მაგრამ რა უნდა გააკეთოთ იმისათვის, რომ ჩვენი შემოქმედებითი ნება ნდომაში გადაიზარდოს? სტანისლავსკი თვლის, რომ მსახიობს ნებისყოფით არ ძალუძს სამოქმედო სურვილის გამოწვევა: „ჩვენი შემოქმედებითი გრძობა ბრძანებას არ ემორჩილება და ვერ იტანს ვერანაირ ძალდატანებას. იგი მხოლოდ გატაცებას ექვემდებარება. თუ რაიმემ გაიტაცა — წარმოიშვება ნდომა. ხოლო ნდომა იწვევს მოქმედებისაკენ სწრაფვას“. (იქვე. გვ. 112).

მაგრამ როგორ შევუქმნათ შემოქმედებით გრძობას გატაცების ატმოსფერო? შემოქმედებითი ამოცანებით, — გვახსუბობს სტანისლავსკი.

საჭიროა სატყუარა...

„ჩვენი შემოქმედებითი ნების ერთადერთი სატყუარა, რომელიც გარდუვალად იზიდავს მას, ეს არის მეცდუნებელი, მომხიბლავი მისანი, ანუ შემოქმედებითი ამოცანა... მან უნდა მიგვიზოდოს და მით გამოიწვიოს მიზანსწრაფვა, მოძრაობა და მოქმედება. ამოცანა — შემოქმედების აღმგზნები და მისი მამოძრავებელი ძრავაა. ამოცანა — ჩვენი გრძობის სატყუარაა. როგორც მონადირე გამოიტყუებს ფრინველს ტყის ტვერიდან, ასევე არტისტიც მიმზიდველი ამოცანის შემწეობით გამოიწვევს სულიერი სიღრმეებიდან არაცნობიერ შემოქმედებით გრძობას (კურსივი ჩემია — მ. გ.)“. (იქვე. გვ. 117).

შემოქმედებითი ამოცანების დადგენა, სტანისლავსკის აზრით, უნდა მოხდეს ნაწარმოების შეცნობის პერიოდში. ხოლო მას შემდეგ, რაც ანალიზის შემწეობით, შემოქმედებითი ამოცანები, შეამოცანის და გამჭოლი მოქმედების გათვალისწინებით, უკვე დადგენილი და ნაგრძობია, ფართო გზა უნდა მიეცეს მსახიობის სპო-

ნტანურ შემოქმედებით ენერჯის, რამდენადაც შეეძლება უნდა მიიყვანოს: „საკუთესო შემოქმედებითი ამოცანა არის ის ამოცანა, რომელიც არტისტის გრძობას მოიცავს ერთბაშად, ემოციურად, არაცნობიერად, ინტუიციურად და წაიყვანს მას პიესის ნამდვილ, ძირითად მიზნისაკენ... ასეთ ემოციურ ამოცანას წარმოშობს ტალანტი, ზეცნობადი, შთაგონება, „შინაგანი ბუნება“. ეს სფერო ჩვენს განკარგულებას არ ექვემდებარება. ისლა დაგვრჩენია, ერთის მხრივ ვისწავლოთ, როგორ არ უნდა შევეშალოთ ხელი ბუნების შემოქმედებით ზეცნობადობას, ხოლო მეორეს მხრივ, მოვამზადოთ ნიადაგი, ვეძებოთ საბაბი, საშუალებანი, თუნდაც ირიბი გზებით, როგორ განვაშტკიცოთ ასეთი ემოციური, ზეცნობადი ამოცანები. სშირად, ემოციური ამოცანები, თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ მაინც უნდა დაეტოვოთ ქვეცნობიერის არეულში“. (იქვე. გვ. 118).

შემოთქმულიდან გამომდინარე, სტანისლავსკი ამკვიდრებს ახალ ცნებას თეატრალურ ხელოვნებაში, რომელსაც ფიზიკურ სიმართლეს უწოდებს. მხოლოდ ფიზიკურ სიმართლეს ძალუძს გააღვივოს რწმენა. რწმენა კი, სტანისლავსკისათვის, სცენური ქმედების უმთავრესი საყრდენია და, რაც მთავარია, ზეცნობიერის ამოქმედების უმთავრესი ბერკეტი: „ყველა ამ მცირე თუ დიდ ამოცანებში და ქმედებებში ეძიეთ მცირე თუ დიდი ფიზიკური სიმართლე. როგორც კი თქვენ მას იგრძნობთ, მაშინვე თავისთავად წარმოიშვება მცირე თუ დიდი რწმენა თქვენი ფიზიკური ქმედებებისადმი. ხოლო რწმენა ჩვენს საქმიანობაში — ერთ-ერთი საკუთესო ძრავაა, გრძობის და ინტუიციური განცდის აღმგზნებელი და სატყუარაც. როგორც კი ირწმუნებთ, თქვენ მაშინვე იგრძნობთ, რომ თქვენი ამოცანები და ქმედებები გადაიტყენ ნამდვილ, ცოცხალ, მიზანდასახულ და პროდუქტიულ მექანიზმებად. ასეთი ამოცანებისაგან და ქმედებებისაგან იქმნება უწყვეტი ხაზი. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ თქვენ ბო-

ლომდე ირწმუნოთ თუნდ რამდენიმე ყველაზე მცირე ამოცანები და ქმედებები“ (იქვე. გვ. 213).

ამრიგად, როლზე მუშაობის ამ გარდამავალ ეტაპზე, ცნობიერი და არაცნობიერი ურთიერთთანამშრომლობენ და ამზადებენ ნიადაგს ზეცნობადის წარმოსაშობად. და სწორედ ეს ურთიერთთანამშრომლობა ქმნის იმ განსაკუთრებულ სულიერ მდგომარეობას, რასაც სტანისლავსკი შემოქმედებით ნებას უწოდებს. მსახიობის გონი თავად გადაიქცევა განჭვრეტის იარაღად და სულის სიღრმიდან გამოიხიბობს გრძნობის ახალ-ახალ იმპულსებს: „ყველა ამოცანა როდი საჭიროებს გააზრებას. ხშირად, მათი გაცნობიერებით იკარგება ამოცანის მაცდუნებელი ძალა და მიმზიდველობა. ბევრია ისეთი ამოცანა, რომელიც მომზიბლავია სწორედ თავისი განუმარტავობით. ასეთი ამოცანების გაიშვლება მათ გაუფერულებას იწვევს. არსებობს სრულიად ცნობიერი ემოციური ამოცანებიც. ასეთი ამოცანები ორმხრივად ზემოქმედებენ ჩვენს ნებისყოფაზე — გონების და გრძნობის მხრიდან. მიუხედავად ასეთი ორმაგი ზემოქმედებისა, გონისმიერი ამოცანები ვერ გაუტოლდებიან ემოციურს, რომელთა ძალას ზეცნობადობა განაპირობებს.

არაცნობიერი ამოცანები იზადებიან არტისტის ემოციის (გრძნობის) და ნებისყოფის შედეგად. წარმოქმნილი ინტუიციურად, არაცნობიერად, ისინი შემდგომში ექვემდებარებიან შეფასებას და ფიქსაციას, რაც უკვე ცნობიერი პროცესია“ (იქვე. გვ. 118).

ასე რომ, სტანისლავსკისთვის შემოქმედებითი ამოცანების დადგენა არ არის მხოლოდ გრძნობის პრერეკატივა. იგი მისთვის მოცემულია სამსახეობაში — გრძნობა, ნება, გონება.

ბანფუიზის პრაქტიკა თეორიის ბარემი

თეატრის არც ერთ თეორეტიკოსს, მით უფრო პრაქტიკოსს, არ დაუთმია იმდენი ყურადღება როლზე მუშაობის საზნადისისათვის, რამდენიც მას დაუთმო კონსტანტინე სტანისლავსკიმ. ხოლო ეს სამ-

ზადისი, მხოლოდ და მხოლოდ ზეცნობადისკენ მიმავალი გზის ძიებაა. და მისთვის სრულიად მოულოდნელად როლზე მუშაობის პირველ ეტაპზე, ფიზიკური ქმედება უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ვიდრე პერსონაჟის სულიერ მისწრაფებებში გარკვევა. იგი ამ დასკვნამდე თავად სცენურმა პრაქტიკამ მიიყვანა: „მე განვმარტავ ამ მოულოდნელი დასკვნის შინაარსს. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რომ თუ როლი თავისთავად არ გაცოცხლდა მსახიობის სულში, მაშინ მსახიობს ისლა დარჩენია, რომ მიუდგეს მას მეორე მხრიდან, ანუ გარეგანდანი შინაგანისკენ.

სხეულის გაცოცხლებით როლის ათვისების ახალი საფუძვლები იმაში მდგომარეობს, რომ ამას შეუძლია შემოქმედებითი გრძნობის თავისებურ აკუმულაციურად იქცეს. შინაგანი ემოციები და გაცდები ელექტრობას ჰგავს. თუ მათ სივრცეში გადავისვრიოთ, ისინი განიფანტებიან და უკვალოდ იკარგებიან. მაგრამ თუ სხეული ავაგვებთ გრძნობით, როგორც აკუმულატორს ელექტროდენით, მაშინ როლით გამოწვეული ემოციები, განცდები, ადგილს იმკვიდრებენ სხეულში, ადვილად შესაგრძობ ფიზიკურ ქმედებაში...

როლის ეს ორსახოვნება და მისი ბუნებრივი კავშირი არტისტთან, ბრძნულად უნდა გამოიყენოთ მოუხელთებელი და მერყევი შემოქმედებითი განცდების დასაფიქსირებლად“... (იქვე. გვ. 225-226).

და აქვე, სტანისლავსკი განმარტავს ფიზიკური ქმედების იმ მნიშვნელობას, რომელსაც მსახიობი ზეცნობიერიკენ მიჰყავს: „აი, კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მიზეზი, რის გამოც როლზე მუშაობა დავიწყე სხეულის გაცოცხლებით. საქმე იმაშია, რომ ჩვენი გრძნობის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სატყუარა დაფარულია გრძნობის სიმართლესი და მისდამი რწმენაში. საკმარისია მსახიობმა სცენაზე იგრძნოს მოქმედების ან საერთო სულიერი მდგომარეობის თუნდ მცირედი ორგანული ფიზიკური სიმართლე, რომ მაშინვე მისი გრძნობა გაცოცხლდება ფიზიკური ქმედებით წარმოშობილი რწმენისაგან. საკმარისია მსახიობმა ირწმუნოს



თავის შესაძლებლობები, მაშინვე მისი სული იხსნება შინაგანი ამოცანების და როლის გრძობადი სამყაროს ასათვისებლად...

რწმენის გარეშე განცდა არ არსებობს“ (იქვე, გვ. 226).

ჩვენ არ შეგვიძლია რაიმე ვარაუდი გამოვთქვათ იმის თაობაზე, იცნობდა თუ არა სტანისლავსკი განწყობის თეორიას. ერთი კი ამყარაა, ფიზიკური ქმედების მეთოდის ჩამოყალიბებით, მან როლისთვის საჭირო ფსიქიკური განწყობის შემუშავების უმარტივესი ხერხი აღმოაჩინა.

განწყობის შემუშავების იდეით არის განმსჭვალული როლზე მუშაობის პროცესში ფიზიკური და ელემენტარულ-ფსიქოლოგიური ამოცანების ძიება. მისი დრმა რწმენით, „სასტარტო მოედნის“ შექმნა შეუძლებელია მსახიობის სხეულის მონაწილეობის გარეშე: „ცნობიერი, არაცნობიერი, ნებელითით, ემოციური, გონისმიერი, მექანიკური (მოტორული) ამოცანები და ა. შ. უნდა შესრულდეს როგორც შინაგანი (ანუ სულიერი) ისე გარეგანი (ანუ სხეულის) ფაქტორების აქტიური მონაწილეობით. ამიტომ ყველა ეს ამოცანა შეიძლება იყოს **როგორც ფიზიკური, ისე ფსიქოლოგიური**“ (იქვე, გვ. 123).

სტანისლავსკი თვლის, რომ რაც უფრო ზუსტია ასეთი ამოცანები, რაც უფრო დაბეჯითებით მუშაობს მასზე მსახიობი, მით უფრო გაუადვილებს მას როლის სულიერი პარტიტურის შექმნა, სწორი სულიერი ტონალობის პოვნა: „თანდათანობით, პარტიტურის ტონში სულ უფრო ჩაღრმავებით, შესაძლებელია ბოლოს და ბოლოს მივიღეთ სულიერ სიღრმეებამდე, შეგრძნებათა სპექტრამდე, რომელიც ჩვენ განვსაზღვრეთ როგორც **„სულიერი ცენტრი“**, როგორც **„მე“-ს მიმალული სავანძური**. იქ ადამიანური გრძობები ცხოვრობენ თავისი ბუნებრივი, ორგანული სახით...

იქ, სულის ყველაზე ცენტრალურ ნაწილში, პარტიტურით შექმნილი ამოცანები თითქოსდა შედუღებდებიან, ზოგადდებიან და ყალიბდებიან ერთ **„ზეამოცანად“**. ზეამოცანა თავის თავში იტევს წარმოდგენებს, ცნებებს, პიესის დიდი თუ

მცირე ამოცანების მთელ შიდაზრს. როცა ასრულებ ამ ერთ ზეამოცანას, ასრულებ პარტიტურის ყველა ამოცანას, ყველა მონაკვეთს, როლის არსს. როგორც კი ჩაწვდები ამ ერთ, ყველაფრის მომცველ ცენტრალურ ზეამოცანას, შენ ეუფლები ყველაზე უმნიშვნელოვანესს, ზეცნობადს, ენით აუხსნელს თავად გრიბოედოვის სულიერ ცხოვრებაში, რის გამოც მან ხელი მოჰკიდა კალამს და რის გამოც მსახიობმა ითავა როლის თამაში“ (იქვე, გვ. 149-150).

ამრიგად, სტანისლავსკი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე აიგივებს ცენტრალურ ზეამოცანას ზეცნობადთან (მომავალში იგი მას უწოდებს ზე-ზეამოცანას). ხოლო როგორც ცნობილია, სტანისლავსკისათვის ზეამოცანა არ არსებობს გამჭოლი მოქმედების გარეშე. და სწორედ ეს წარმოშობს პარადოქსს: **სტანისლავსკი აღიარებს არაცნობიერის მართვის შესაძლებლობას**.

„ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება — იგივე თანდაყოლილი ცხოვრებრივი მიზანსწრაფვაა, რაც თავისთავად ძვეს ჩვენს ბუნებაში, ჩვენს იდუმალ „მე“-ში. ყოველი პიესა, ყოველი როლი თავის თავში იფარავს ზეამოცანას და გამჭოლ მოქმედებას, რაც არსობრივია როგორც როლის ცხოველყოფილობისათვის, ასევე მთელი ნაწარმოებისათვის. გამჭოლი მოქმედების ფესვები უნდა ვეძიოთ ბუნებრივ ვნებებში, რელიგიურ, საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ, მისტიკურ და სხვა გრძობებში, თანდაყოლილ თვისებებში თუ მანკიერებაში, კეთილ თუ ბოროტ საწყისში, რომელიც სხვა ვნებებზე მეტად არის ფეხმოკიდებული ადამიანში და ფარულად მართავს მას. და რაც არ უნდა ხდებოდეს ჩვენი სულის შინაგან ცხოვრებაში ან მის გარეგან გამოვლინებაში, ყოველივე მნიშვნელობას იძენს იდუმალ, ხშირად არაცნობიერ კავშირში მყოფ ძირითად აზრთან, თანდაყოლილ სწრაფვასთან და ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამჭოლ მოქმედებასთან...

ზშირად, გამჭოლი მოქმედება, როგორც ცხოვრებაში ისე სცენაზე ვლინდება არაცნობიერად. მხოლოდ შემდგომ, როცა ირკვევა ადამიანის სულიერი ცხო-

ვრების გეზი, განისაზღვრება კიდევ მისი საბოლოო მიზანიც ანუ ზეამოცანა, რომელიც ფარულად, არაცნობიერად მართავს ადამიანის ნებას, დიდი მსახიობების ბიოგრაფია გვიჩვენებს, რომ ახალგაზრდობაში ისინი მრავალ დაბრკოლებას აწყდებოდნენ ცხოვრების აზრისა და მიზნის ძიების პროცესში. მაგრამ მოულოდნელად, შემთხვევა მათ შეახვედრებდა ხოლმე რომელიმე თეატრალურ მოღვაწეს ან შეიტყუებდა თეატრში, რომელიმე სპექტაკლზე, — და მაშინვე ირკვეოდა მათი თანდაყოლილი არტისტული მოწოდება, მათი ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება.

ყოველი ჭეშმარიტი არტისტი, როლის შექმნის დროს შფოთავს და ფაციფუცობს. მას წინათგრძობა კარნახობს ზეამოცანას და გამჭოლ მოქმედებას, მაგრამ ყოველივე ეს შეგნებული არა აქვს. და არცთუ იშვიათად, ისევ და ისევ შემთხვევა აუხელს თვალს პიესისა თუ როლის იდუმალ შინაარსზე, ზეამოცანასა და გამჭოლ მოქმედებაზე". (იქვე. გვ. 151, 152).

და აი, სტანისლავსკი აჯამებს ყოველივე ზემოთქმულს:

"უნდა ვისწავლოთ პარტიტურის შედგენა ცოცხალი, აქტიური ფიზიკური და ფსიქოლოგიური ამოცანებისაგან; უნდა ვისწავლოთ ზეამოცანისაკენ სწრაფვა და მისი შესრულება, ეს ყველაფერი, ერთად აღებული, ანუ ზეამოცანა (ნდობა), გამჭოლი მოქმედება (სწრაფვა) და მისი შესრულება (მოქმედება), ქმნიან განცდის შემოქმედებით პროცესს.

ამრიგად, განცდის პროცესის შემადგენელი ნაწილებია — როლის პარტიტურა, ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედების აქტიური შესრულება". (იქვე. გვ. 154).

მაგრამ სტანისლავსკი მსახიობის როლზე მუშაობას სრულიადაც არ თვლის ლოკალურ მოვლენად. თეატრი, თავის ძირითად ჰიპოსტასში, ანსამბლური ხელოვნებაა. აქედან გამომდინარე, თვით ზეცნობადის აქტიც ბუნებით კოლექტიურია, ბოლოს და ბოლოს, ინტერესთა, მიზანსწრაფვათა და ნდობათა ურთიერთდაპირისპირება ქმნის თავად დრამატულ სიტუაციას. და რამდენადაც უფრო ღრმა

და გამოკვეთილია კონფლიქტი, იმდენად ცხოველმყოფელია თავად მოქმედებაც. სწორედ აქედან გამომდინარე, სტანისლავსკის შემოაქვს კონტრგამჭოლი მოქმედების ცნება, რითაც იგი საბოლოოდ განმარტავს დრამატული ქმედების არსს. „ცხოვრება-განუწყვეტელი ბრძოლაა, — დაბრკოლების გადალახვა ან პარტია. ამიტომ, ისევე როგორც ცხოვრებაში, ასევე სცენაზეც, პიესის და როლის გაჭოლი მოქმედების გვერდით არსებობს უამრავი კონტრგამჭოლი მოქმედებანი სხვა ადამიანების, ფაქტების, ვითარებების და შ.

გამჭოლი მოქმედების შეტაკება და ბრძოლა კონტრგამჭოლ მოქმედებასთან წარმოშობს ტრაგიკულ, დრამატულ, კომიკურ და სხვა კოლიზიებს". (იქვე. გვ. 154).

მაშ ასე, შემეცნებისა და განცდის (შეგრძნების) პერიოდები დასრულდა. „სახტარტო მოედანი" მზადაა აღმაფრენისათვის. და თუ მთელი ეს პროცესი სწორად წარიმართა, თავისთავად უნდა იშვას ის, რასაც პარანასის საჩუქრად თვლიდნენ ყველა ეპოქის და ყველა ქვეყნის თეატრალეები...

სიზამ, ბანისანი!

"ამოწურავს რა შემოქმედებისკენ მიმავალ გონისმიერ გზებს და ხერხებს, არტისტი უახლოვდება ზღვარს, რომლის იქით ადამიანის გონებას წასვლა აღარ შეუძლია. ამ ზღვარს იქით იწყება არაცნობიერის, ინტუიციის საუფლო, რომლის უფალი გრძნობაა და არა გონება, ნამდვილი შემოქმედებითი განცდა და არა აზროვნება... ხშირად, ცნობიერების თუნდაც მკრთალ სხივს (ხელოსნური მსახიობო ტექნიკის რაიმე ხერხი) შეუძლია ჩაკლას არაცნობიერის უფაქიზესი, უნაზესი გრძნობები და განცდები...

ზეცნობადი ყველაფერზე მეტად აღამაღლებს ადამიანის სულს, და სწორედ ამიტომ, ჩვენს ხელოვნებაში იგი უნდა დავაფასოთ და დავიცვათ ყველაფერზე მეტად..

სამწუხაროდ, სწორედ ეს, შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვანი მხარე, არა-



ცნობიერის სამყარო, ზშირად მივიწყებულა ჩვენს ზელოვნებაში და მსახიობები, უმრავლეს შემთხვევაში, ზედპირული განცდით კმაყოფილდებიან. ხოლო მაყურებლები ეჩვენებიან მხოლოდ გარეგნულ შთაბეჭდილებებს. და ეს მაშინ, როცა ხელოვნების მთავარი წყარო ღრმად არის მიმალული ადამიანის სულში. იქ, ჩვენი სულიერი ცხოვრების შუაგულში, იქ ჩვენთვის მიუწვდომელ ზეცნობადის სასუფლოში, სადაც ჩქეფს ნამდვილი სიცოცხლე და სადაც განათვისებულია ჩვენი ბუნების ცენტრი, — ჩვენი იღუმადი „მე“-ს საგანძური, — ინახება შთაგონების წარმომშობი ყველაზე მნიშვნელოვანი სულიერი მასალა“. (იქვე. გვ. 155-156).

თავისი ძიებების აღნიშნულ ხანაში, სტანისლაესკი ჯერ კიდევ არ არის მისული ფიზიკური ქმედების მეთოდამდე, თუმც აპრობურალად უკვე ჭვრეტს ამ მეთოდის წანამძღვრებს. ცნობიერიდან ზეცნობიერისაკენ, ამბობს იგი და ნიმუშად იმოქმებს ინდოელ იოგებს: „ინდოელი იოგები, რომლებიც სასწაულებს ახდენენ ქვე — და ზეცნობიერის სფეროში, გვიწვდიან მრავალ პრაქტიკულ რჩევა-დარიგებას. ისინიც, აგრეთვე, ცნობიერი ზერხებით მიდიან არაცნობიერამდე; სხეულის დამორჩილებით ანთავისუფლებენ სულს...“

და ჩვენც, მსახიობებმა, იგივე უნდა გავაკეთოთ. მთელი მოსამზადებელი სამუშაო საკუთარ თავზე და როლზე უნდა ეძღვნებოდეს იმას, როგორ შევუქმნათ ნიადაგი ჭეშმარიტად ცოცხალ, ორგანულ, ბუნებრივ ვენებებს, თვით შთაგონებას, რომელიც თვლემს არაცნობადის სფეროში. ამიტომ, ამ სფეროებზე საუბარი შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, როცა არტისტი ტექნიკური სრულყოფით დაეუფლება თავის ზეცნობადს და აღარ იქნება აპოლონის წყალობის შემყურე, აღარ დაელოდება „ზეგარდმო შთაგონებას“...

დაე, არტისტმა, ვიდრე ფიქრს დაიწყებს ზეცნობიერის და შთაგონების ნაბატრ მოვლინებაზე, იზრუნოს იმაზე, რომ ერთხელ და სამუდამოდ გამოქმნოს სცენაზე არსებობის ნამდვილი საყრდენები, შეიქმნას სწორი გუნება-განწყობილება.

დაე, მან თავისად აქციოს ყველა ტექნიკური ზერხი იმდენად, რომ ყოველივე ეს მის მეორე სახედ ჩამოყალიბდეს. უნდა იქნას მეტიც; დაე, თვით მოცემული ვითარებანიც დააკავშიროს თავის პირად ცხოვრებასთან. მხოლოდ ამის შემდეგ, უადრესად ჭირვეული შთაგონება გადაწყვეტს გააღოს თავისი იღუმადი კარები, განთავისუფლდეს და ერთპიროვნულად დაეუფლოს შემოქმედების მთელ ინიციაციას.

ზეცნობადი შთაგრდება იქ, სადაც იწყება აქტიორული პირობითობა. (იქვე. გვ. 157, 158).

ყოველივე შემოთქმულიდან გამომდინარე, სტანისლაესკი მტკიცედ უარყოფს ზეცნობადისკენ მიმავალი პარადპირი გზის არსებობას. იგი აფრთხილებს მსახიობს, რომ არ აყვეს ცდუნებას და ამქარებით არ დააფრთხოს უკიდურესად „მშისარა“ ზეცნობიერი. ამ საკითხს იგი პერმანენტულად უბრუნდება და განიხილავს მას სხვადასხვა რაკურსიდან: „ყველა ისინი, რომლებიც ცდილობენ პირდაპირი გზით დაუკავშირდნენ ზეცნობიერს და აქტიორული ტექნიკით ლამობენ მისი გამოვლენის ფორმების კოპირებას (ზეცნობიერი ინტუიციის გვერდის ავლით), აწყდებიან მეორე უკიდურესობას, ანუ შთაგონების მწვერვალების ნაცვლად აღმოჩნდებიან ზელონობის ფსკერზე.“

ზელონობასაც აქვს თავისი „შთაგონების“ ასპარეზი, მაგრამ მისი აღრევა ზეცნობადთან ყოვლად დაუსშვებელია...

აი, ის პრაქტიკული რჩევები, რომელსაც გვეკრანახობენ ინდოელი იოგები ზეცნობადი სფეროების ირგვლივ: მოკრებიეთ აზრების კონა, ამბობენ ისინი, და ჩაყარეთ იგი საკუთარი ქვეცნობიერის ტომარაში — „მე შორს უნდა წავიდე მის გადასამუშავებლად და ამიტომ შენ, ქვეცნობიერებავ, გადაამუშავე ისინი“.

შემდგომ ამისა, ძილს მიეცით თავი, ხოლო როცა გაიღვიძებთ, იკითხეთ — მზად არის? — ჯერ არა.

ისევე აიღეთ იგივე აზრების კონა და კვლავ ჩაყარეთ ისინი ქვეცნობიერების ტომარაში და ა. შ. თქვენ კი, წადით სასეირნოდ. ხოლო როცა შინ მობრუნდებით, იკითხეთ: მზადაა? — არა.

ბოლოს და ბოლოს ქვეცნობიერება გე-
ტყვიით: მზადაა, და დაგიბრუნებთ იმას,
რაც დაგაღებული აქონდა“. (იქვე, გვ.
158).

აღსანიშნავია, რომ სტანისლავსკი თა-
ვის ძიებათა მომდევნო პერიოდში ნაწი-
ლობრივ უარს იტყვის როლის დამუშავე-
ბის ასეთ აპრიორულ ხერხზე და ყურა-
ღლებას მთლიანად დაუთმობს ფიზიკურ
(ელემენტარულ-ფსიქოლოგიურ) ამოცანებს.
პრაქტიკამ იგი დააწმუნა, რომ ამ საფე-
ხურის გვერდის ავლით, შეუძლებელია
ზეცნობიერის საუფლოში შეღწევა (ისევე
და ისევე, მხედველობაში არ მიიღება ის
გამონაკლისი, როცა მსახიობი პირველივე
წყაითხვისთანავე უშუალოდ ერწყმის
როლს). თავად აქცენტი არაცნობიერის
აუთენტიკურობაზე (დაახ. „პირველწყა-
რო“), თანაბრად საგულისხმო და შინ-
შენელოვანია ხელღვნების ნებისმიერი
სფეროსათვის.

ამასთანავე, ცნობიერისა და არაცნო-
ბიერის ამ ურთიერთმიმართებაში, გამო-
კვეთილია ერთდროის როლი, ანუ დაკ-
ვეთის ხარისხი, რითაც გაჯერებულია ეს
„აზრების კონა“: „რას წარმოადგენს ეს
აზრების კონა და სად შეიძლება მათი
მოპოვება?

ისინი განთავისუფლებულნი არიან ცო-
ღნაში, განსწავლულობაში, გამოღვივებ-
აში, მოგონებებში, — ანუ იმ მასალაში,
რომელიც ინახება ჩვენს ინტელექ-
ტუალურ, აფექტურ, მხედველობით, სმე-
ნით, კუნთურ და ა. შ. მეხსიერებაში. აი,
რატომ არის აუცილებელი მსახიობმა
დროდადრო შეავსოს ეს ადგილად ხარ-
ჯვადი მასალა, რომ „საკუჭნაო“ აროდეს
დარჩეს საჭირო მარაგის გარეშე... მუდ-
მივად ისწავლოს, იკითხოს, დააკვირდეს,
იმოგზაუროს, იყოს მიმდინარე პროცესე-
ბის მონაწილე, იაქტიუროს საზოგადოებ-
რივ, რელიგიურ, პოლიტიკურ და ა. შ.
ასპარეზზე“... (იქვე, გვ. 159).

სტანისლავსკი როლზე მუშაობის პრო-
ცესს უშუალოდ უკავშირებს ასოციატუ-
რი რეფლექსიის მომწიფებას. მისთვის
როლის მომზადება, უპირველეს ყოვლი-
სა, დროშია განფენილი. და რაც მოაყა-
რია, მისი ღრმა რწმენით, შეუძლებელია

ეს პროცესი ან დაეაჩქაროთ და ან შეე-
ნელოთ. იგი მსახიობისგან დასრულებულ
ლად მიმდინარეობს და მსახიობს ისლად
არჩენია, „კარგად მოუსმინოს“ საკუთარ
თავს და ხელი არ შეუშალოს მის მდინა-
რებას. ცნობიერისა და არაცნობიერის
ურთიერთმიმართების შესწავლა და შემ-
დგომ მისი მართვა — აი, რა იყო სტანი-
სლავსკისათვის უმთავრესი როლზე მუშა-
ობის დროს.

ზემოთქმულის ნიმუშად გამოდგება
სტანისლავსკის კიდევ ერთი, უმნიშვნე-
ლოვანესი დაკვირვება: „ზეცნობადის შე-
მოქმედება ისე მიუღწევლად დახვეწილია,
ხოლო მისით გამოწვეული გრძობები
იმდენად მოუხელთებელი, რომ შეუძლე-
ბელია მათი განსაზღვრა ჩვეულებრივი
სიტყვებით, ანუ ყოველივე იმით, რაც
ბუნებრივად თან ახლავს ისეთ ცნობიერ
შემოქმედებით მოვლენებს, როგორცაა,
ამოცანა, სურვილი, სწრაფვა, შინაგანი
მოქმედება.

ზეცნობადის დასაფიქსირებლად უნდა
მოვიფიქროთ უფრო ნატიფი ხერხი. სა-
ჭიროა არა განსაზღვრული, მეტრისმეტად
განვითარებული სიტყვა, არამედ სიმბო-
ლო (კურსივი ჩემია — მ. გ.). იგია ვასა-
ლები, რომელიც ალებს ჩვენი აფექტური
მეხსიერების ყველაზე საიდუმლო სკიე-
რებს“. (იქვე, გვ. 159).

ასე და ამრიგად, სტანისლავსკი ზე-
ცნობადს საშველად უზმობს არა მას შემ-
დეგ, როცა მსახიობს როლი თითქმის მო-
მზადებული აქვს, არამედ თავად როლის
მზადების, შექმნის პერიოდში. პირობი-
თად ჩვენ მას შეიძლება ვუწოდოთ „უხი-
ლავი კომპასი“, რომელიც მიგვანიშნებს
გზას შემოქმედების „საიდუმლო სკიერი-
საკენ“.

„უხილავი კომპასი“ არ ექვემდებარება
სიტყვიერ განმარტებას. იგი არ არის კო-
ნკრეტული, იგი სიმბოლოა და მასში
ერთდროულად მონაწილეობს მსახიობის
გონისმიერი თუ სულიერი პოტენციალი.
ასეთ ვითარებაში სიმბოლოს კრებითი
მნიშვნელობა აქვს.

ასევე სრულიად ახალ მიდგომას გვთავა-
ზობს იგი სიმბოლოების შემცველი პიესე-
ბის მიმართ. ასეთ ვითარებაში, როცა

მსახიობს უკვე წინასწარ მოცემული აქვს „უხილავი კომპასი“, იგი განსაკუთრებით ფრთხილად უნდა იყოს, რადგან მზამხარეული სიმბოლო, თუკი მან არ გაიარა გრძნობის ლაბირინთები, ადვილად შესაძლებელია შტამპის ახალ სახეობად მოგვევლინოს. სტანისლავსკი ამ აზრს ანვითარებს როლზე მუშაობის ამსახველ მეორე, უფრო გვიანდელ ნაშრომში „ოტელი“ (1930-1933) - „რაც უფრო ჩახლართულია განსჯა, მით უფრო ვშორდებით შემოქმედებით განცდას და ვუახლოვდებით ჩვეულებრივ გონისმიერ თამაშს ან სცენურ სიყალბეს. სტილიზებული, სიმბოლოების შემცველი პიესები განსაკუთრებული სიფრთხილით უნდა წავიკითხოთ, ისინი რთული აღსაქმელია, რადგან მათში დიდი როლი აქვს მინიჭებული ინტუიციას და ქვეცნობიერებას. მათ ძალიან ფრთხილად უნდა მოვეპყრათ, განსაკუთრებით პირველ ხანებში, დაუშვებელია სიმბოლოს, სტილიზაციის, გროტესკის თამაში, დაე ისინი გამოვლინდნენ შინაგანი მიდგომის შედეგად, გრძნობის კარნახით, ნაწარმოების არსში წვდომით და მისი მხატვრული გაფორმებით. ამ სამუშაოს შესასრულებლად ყველაზე ნაკლები როლი ეკისრება განსჯას, და ყველაზე დიდი — არტისტულ ინტუიციას, რომელიც, როგორც ცნობილია, მეტისმეტად მფრთხაა“ (იქვე, გვ. 197). ასე რომ, სტანისლავსკის ვერ წარმოუდგენია სცენური ქმედება ზეცნობიერის მონაწილეობის გარეშე.

„მეორე დიდი პერიოდი — განცდა — დამთავრებულია. რა მოიპოვა მან? თუ პირველმა პერიოდმა — შემეცნებითმა ანალიზმა — მოამზადა სულიერი ნიადაგი შემოქმედებითი ნდობისათვის, მეორე პერიოდმა — განცდამ — განავითარა შემოქმედებითი ნდობა, წარმოშვა სწრაფვა, შინაგანი გზნება (ბიძგი) შემოქმედებითი წვისათვის და ამასთანავე მოამზადა გარეგანი, ნივთიერი სამოქმედო ასპარეზი ანუ ნიადაგი როლის განსახიერებისათვის.“

მეორეს მხრივ, თუ პირველი პერიოდი — შემეცნება — მიედგენა პოეტის მიერ მოცემულ ვითარებათა როლში გაცნობლებას, მეორე პერიოდმა — გან-

ცდამ — შექმნა „ჭეშმარიტი ვნებანი, გრძნობების სიმართლე“. (იქვე, გვ. 198)

და ჩვენ დავინახეთ, ამ პროცესში სტანისლავსკიმ რა ადგილი მიაკუთვნა ზეცნობას.

ზეცნობადის გამოცნობა

„შემოქმედების მესამე პერიოდს ვუწოდოთ განსახოვნების პერიოდი.“

თუკი პირველი პერიოდი — შემეცნება — მომავალ შეყვარებულთა შეხვედრას და გაცნობას უთანაბრდება, მეორე პერიოდი — შერწყმას და ჩასახვას, მესამე პერიოდი — განსახოვნება — შეგვიძლია შევადაროთ ახალი არსების დაბადებას და ზრდას.

ახლა, როცა ჩვენს შიგნით დაგროვდა გრძნობა და წარმოიშვა აფექტური ცხოვრება, მოგვევლინა მასალა, რომელიც შეგვიძლია ვაუწევავლოთ სხვა ადამიანებს ურთიერთობის დროს, უკვე დროა იგი ავამოქმედოთ, ამისათვის აუცილებელია ვიმოქმედოთ არა მხოლოდ შინაგანად ანუ სულიერად, არამედ გარეგულადაც — ანუ ფიზიკურად“ (იქვე, გვ. 161).

ასე იწყებს საუბარს სტანისლავსკი შემოქმედების მესამე სტადიის — განსახოვნების შესახებ. და თუმცა როლზე მუშაობის ამ პერიოდს იგი მიმოიხილავს სამსახიობო ხელოვნებაში უკვე დაგროვილი გამოცდილების გათვალისწინებით, მიუხედავად ამისა, უმთავრესად მიიჩნევს იმ ეფექტს, რაც უშუალოდ ზეცნობადის ამოქმედებასთან არის დაკავშირებული.

სტანისლავსკი დეტალურად განიხილავს მსახიობის ყველა გამომსახველ საშუალებას, მაგრამ ყურადღებას ამახვილებს მხოლოდ იმ კომპონენტებზე, რომლებშიც ყველაზე უკეთ მოჩანს ზეცნობადის მონაწილეობა:

„როლისგან აღძრული გრძნობის გადამოცემას, ყველაზე უკეთ ანორციელებს მსახიობის თვალები, სახე, მიმიკა. ის, რის თქმასაც ბოლომდე ვერ ახერხებენ თვალები, ითქმება და ირკვევა ხმით, სიტყვით, ინტონაციით, ლაპარაკით. აზრი და გრძნობა უფრო ძლიერი და ხატოვა-

ნი ხდება ჟესტის და მოძრაობის შემწეობით. ფიზიკური მოქმედება კი საბოლოოდ აყალიბებს და ფაქტიურად ახორციელებს შემოქმედებითი ნების მიზანსწრაფვას...

თვალების კვალდაკვალ, გრძობის გადმოსაცემად უნებლიედ მუშაობას იწყებს მამოძრავებელი ცენტრებით მასთან მეზობლად მყოფი და მჭიდროდ დაკავშირებული სახე და მიმიკა. თვალებთან შედარებით, ზეცნობადის ენას ისინი ნაკლები დახვეწილობით და ფერადოვნებით ფლობენ, მაგრამ სამაგიეროდ, „მიმიკის ენა“ რამდენადმე უფრო კონკრეტულია. ამასთანავე, იგი საკმარისად მეტყველია არაცნობიერის და ზეცნობიერის გადმოსაცემად...

დაე სხეული ამოქმედდეს მხოლოდ მაშინ, როცა მისი შეკავება უკვე შეუძლებელია და როცა თვალების, მიმიკის კვალდაკვალ, იგი შეიგრძნობს საკუთარი განცდის ღრმა შინაგან არსს და შინაგან ამოცანას. და მაშინ, თავისთავად, ძალდაუტანებლად დაიბადება ინსტინქტური, საკუთარი შემოქმედებითი ნების და სწრაფვის ფიზიკურ მოქმედებაში გადატანის ბუნებრივი მოთხოვნილება. სხეული იწყებს მოძრაობას, მოქმედებას“... (იქვე გვ. 178-179).

სტანისლავსკი დაიწინაურებდა მოითხოვდა შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას: „აქამდე საუბარი მიმდინარეობდა იერსახის შინაგანი პარტიკურის გადმოცემასა და განსახოვნებაზე, რომელიც ყველაზე მეტად შეიცავს როლის სულიერ არსს. მაგრამ ცოცხალ ორგანიზმს გარეგნული იერიც აქვს, ანუ სხეული, რომელიც უნდა განსახოვნდეს გრიშში, როლისთვის დამახასიათებელ ხმაში, ლაპარაკის და ინტონაციის მანერაში, ანუ მეთყვევლებაში, ტიპურ სიარულში, სხედასახვა თავისებურებაში, მოძრაობაში, ჟესტში, მოქმედებაში.

ყველაფერს სჯობია, როცა შინაგანი იერსახე თავისთავად გვეკარნახობს გარეგნობას და იგი გრძობის კარნახით ბუნებრივად განსახოვნდება. როლის გარეგნული სახე მოიძიება და გადმოიცემა როგორც ცნობიერი, ისე არაცნობიერი, ინტუიციური გზებით.

როლისთვის დამახასიათებელი როლის მანერა, მოძრაობანი, გარეგნული თავისებურებანი შეიძლება ჩვენს გარემომცველ სინამდვილეში, ან ჩვენს წარმოსახვაში, ან იქნებ ჩვენსავე თავში. და ეს ხდება ცნობიერად, მხედველობითი ან სხვა მეხსიერების შემწეობით. ან პირიქით, შემთხვევით, ანუ ინტუიციურად, არაცნობიერად“... (იქვე, გვ. 184, 186).

სტანისლავსკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ტექნიკას, გამოსახველობითი ხერხების უნივერსალურ ფლობას. მისთვის იგი თუმც მუდმივი, მაგრამ აბსოლუტურად შეუცვლელი ფასეულობაა:

„ქუჩის უხეირო მევილინის არ სჭირდება „სტრადივიარიუსი“. უბრალო ვილინოსაც შეუძლია მისი გრძობების გადმოცემა. მაგრამ პაგანინისთვის „სტრადივიარიუსი“ აუცილებელია იმიტომ, რომ გადმოსცეს თავისი გენიალური სულის მთელი სირთულე და დახვეწილება. და რაც უფრო შინაარსიანი მსახიობის შინაგანი მოქმედება, მით უფრო მშვენიერი უნდა იყოს მისი ხმა, მით უფრო სრულყოფილი უნდა იყოს მისი დიქცია, მით უფრო გამოსახველი უნდა იყოს მისი მიმიკა, პლასტიკური მოძრაობა, მოქნილი და დახვეწილი განსახიერების მთლიანი სხეულბუნებრივი აპარატი“. (იქვე, გვ. 182).

როლში გარდასახვის პროცესს სტანისლავსკი მხოლოდ არაცნობიერ მოვლენებს უკავშირებს. ამასთანავე, ეს არ შეიძლება იყოს წარმოსახვაში შექმნილი იერსახის იმიტაცია, როლი თავისით, ბუნებრივად უნდა ამოიზარდოს მსახიობის ინდივიდუალობიდან და ასევე მისთვის არაცნობიერად უნდა მოხდეს მსახიობისა და როლის შერწყმა. ეს დებულება აბსოლუტურად პრინციპული სტანისლავსკის თეორიულ მოძღვრებაში, იგი აქსიომატურ მნიშვნელობას იძენს და ალტერნატივა არ ვაჩნია: „სტენაზე არტისტი ყოველთვის მოქმედებს თავისი თავიდან გამომდინარე, გარდასახვა და შეერწყმის როლს თავისდა შეუმჩნეველად (კურსივი ჩემია — მ. გ.)“. (იქვე, გვ. 164).

შედარებითი ანალიზის დროს ჩვენ დავინახავთ, თუ რაოდენ განსხვავებული



პოზიციი აქვთ გარდასახვის მიმართ მიხე-
ილ ჩუბოვს და ეჭი გროტოვსკის. ეს ვი-
თარება მით უფრო საკვირველია, რომ
ორთავენი სტანისლავსკის მოწაფეები არ-
იან და მთლიანად იზიარებენ მისი მოძ-
ღვრების სხვა მნიშვნელოვან პოსტულა-
ტებს. მაგრამ ამასე ქვემოთ...

„რევოზორის“ მაგალითზე როლის შე-
ქმნის გეგმა, სტანისლავსკის ძიებათა მე-
სამე პერიოდს განეკუთვნება. აქ იგი კი-
დევე ერთხელ გვაწვდის როლში გარდასა-
ხვის თავის ურყევ კონცეფციას: „ნამდვი-
ლი, ცოცხალი დამახასიათებლობა მო-
დის თავისთავად და თანაც ისე, რომ
თქვენ არაფერი გეცოდინებათ მის შესა-
ხებზე. ჩვენ, გვერდიდან მიცქერლები, გია-
მზობთ, რა მოხდა თქვენი და როლის შე-
რწყმის შედეგად. თქვენ კი განაგრძეთ
მოქმედება თქვენი თავიდან გამოძინა-
რე...“

როგორც კი დაიწყებთ იერსახეზე
ფიქრს — ვერ ასცდებით გადაჭარბებას
და წარმოდგენის ხელოვნებას. (იქვე.
გვ. 368).

როლში „თავისდა შეუმჩნეველად“ გარ-
დასახვა წარმოადგენს სტანისლავსკის ძი-
ებათა მთავარ მიზანს. სწორედ აქედან
გამომდინარეობს მისი განსაკუთრებული
დამოკიდებულება დრამატულ ნაწარმო-
ებში არსებული ვითარებების მიმართ,
რომელიც თითქმის ყოველთვის იწყება
ფიზიკური მოქმედებით და შემდგომ გა-
დაიზრდება სულიერ მოქმედებაში.

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ სტანის-
ლავსკი იხსენებს როლზე მუშაობის ერთ
ეპიზოდს. იგი ეტლით მიემგზავრებოდა
თეატრისაკენ და მოულოდნელად სურვი-
ლი გაუჩნდა — თავისი თავი ჩაეყენებინა
იმ არსებულ ვითარებაში, რომელშიც იმ-
ყოფებოდა ჩაცკი, როცა საზღვარგარეთი-
დან დაბრუნებული, სატრფოსთან შესახვე-
დრად მიემურებოდა. სტანისლავსკი
აღწერს იმ სულიერ მდგომარეობას, რო-
მელიც დაუფლავ და რომელშიც მასში
მოულოდნელად იწყო თავის გამოვლენა.
აი, ეტლით მიმავალი სტანისლავსკი
ხედება ძველ, კარგ ნაცნობს: „ხელმა თა-
ვისით, გაუცნობიერებლად შესრულა რა-
ღაც მოძრაობა თუ მოქმედება, რომელიც

როგორც ჩანს, მოხდენილი გამოვლა, შემ-
საძლებელია ეს მოხდა იმიტომ, რომ შე-
არ მეცელა მეფიქრა შესტზე და ჩემი შე-
მოქმედებითი ბუნება გამოვლინდა სრუ-
ლი უშუალოებით. ამას იქნებოდა როლზე
მუშაობის პროცესში მეცელა ამ გაუცნო-
ბიერებელი ფესტის განმეორება. და მისი
ერთხელ და სამუდამოდ დაფიქსირება. ეს
თავის დაკვრა ან აღარასოდეს განმეორ-
დება, ან განმეორდება თავისთავად, აჩა-
ცნობიერად (კურსივი ჩემია — მ. გ.), გა-
ნმეორდება არაერთხელ, რის გამოც გაზ-
დება ჩვეული რამ და სამუდამოდ შეერ-
წყმის შესაქმნელ როლს. ამისათვის საჭი-
როა გაიხსენოთ არა თვით თავის დაკ-
ვრა, არამედ ის საერთო სულიერი მდგო-
მარეობა, რომელშიც იგი წარმოშვა და
რომელშიც წამით შემეგრძობინა როლის
გარეგნული იერსახე. შესაძლებელია იგი
უკვე ჩასახულია და ახლა ეტებს გამოშა-
ხველ გარსს“. (იქვე. გ. 168).

თავის ძიებათა მომდევნო პერიოდში,
„ოტელიო“ რეჟისორულ გეგმაში სტანი-
სლავსკი უკვე აყალიბებს მთელ სისტემას,
რაც როლის შექმნისთან არის დაკავში-
რებული. მოვლენათა იერარქიაში იგი
განსაკუთრებულ ადგილს მიაკუთვნებს
რწმუნას, როგორც როლზე მუშაობის უმ-
თავრეს საყრდენს და გრძნობის გამო-
წვევის ძირითად წყაროს: „მე ვამტკიცებ,
რომ გრძნობას ყველაზე უკეთ აღძრავს
შინაგანი და გარეგანი ქმედების რწმენა.
რწმენა გვევლინება მაშინ, როდესაც არ-
სებობს სიმართლე, სიმართლე სცენაზე
წარმოიშვება შინაგანი და გარეგანი ქმე-
დებისაგან, ქმედება გამოძინარეობს ამო-
ცანისაგან, ამოცანები — ნაწყვეტებისა-
საგან. თუ თქვენ დღეს მობოლიზებული
ხართ და გეწვიათ შთაგონება, დაივიწყ-
ეთ ტექნიკა და გააყვეით გრძნობას. მა-
გრამ დაე, მსახიობი ნუ დაივიწყ-
ებს, რომ შთაგონება გვეწვევა ხოლმე
მხოლოდ სადღესასწაულო დღეებში. ამი-
ტომ არის საჭირო რაღაც უფრო ხელმი-
საწვდომი, უფრო გაკვალული გზა, რო-
მელსაც გააყვება მსახიობი...“

ისეთი გზა, რომელსაც ყველაზე უფრო
იოლად მიჰყვება მსახიობი და რომლის
დაფიქსირება შეუძლია, ფიზიკური ქმე-
დების გზაა“. (იქვე. გვ. 267).



შემდგომ ამისა, სტანისლავსკი ყურადღებას წარმართავს ისეთ უმნიშვნელოვანეს გამომსახველობით საშუალებაზე, როგორცაა სიტყვა. ამ შემთხვევაშიც, სტანისლავსკის აქვს მეტად ორიგინალური, ზეცნობადიანი უშუალოდ დაკავშირებული მოსაზრებანი. სიტყვა, ისევე როგორც მიმიკა, პლასტიკა და ჟესტი, მოქმედების იარაღია და ისიც მხოლოდ მოქმედებამ უნდა დაბადოს: „ახლა, როცა წარმოქმნილია ნდომანი, ამოცანები და მიზანსწრაფვანი, უკეთ შეიძლება მათი ამოქმედება. ამისათვის კი საჭიროა ვიმოქმედოთ არა მარტო შინაგანად — სულიერად, არამედ გარეგნულადაც — ფიზიკურად, ანუ ვილაპარაკოთ, ვიმოქმედოთ, რათა გადმოვცეთ სიტყვებით ან მოძრაობით საკუთარი ფიქრები და გრძნობები, ან უბრალოდ შევასრულოთ მხოლოდ ფიზიკური, გარეგნული ამოცანები: ვიაროთ, მივესალმოთ, გადავადგილოთ ნივთები, ვსვათ, ვჭამოთ, ვწვიროთ — და ყოველივე ეს უნდა ემსახურებოდეს რაღაც მიზანს“ (იქვე. გვ. 161).

ავტორის ტექსტის მიმართ სტანისლავსკი უდიდეს მოკრძალებას იჩენს. როლის სიტყვები, ცალკეული წინადადებები, დიალოგები, მონოლოგები, უეჭველად მოქმედების პროცესში უნდა დაიბადოს და უკვე უშუალო შეხებაში უნდა იმყოფებოდეს მსახიობის არაცნობიერთან: „დრამატული ნაწარმოების სიტყვიერი მასალა, მით უფრო, გენიალური ნაწარმოების, ყველაზე ნათლად, ზუსტად და კონკრეტულად გამოხატავს მწერლის და პიესის გმირების უზილავ გრძნობებს და აზრებს...“

ვიდრე არტისტი ტექსტის ყოველი სიტყვის ქვეშ არ განათავსებს ამ სიტყვის წარმოქმნელ ცინცხალ გრძნობას, — როლის სიტყვები მუდამ მკვლარი იქნება და ზედმეტო...

როცა არტისტი თავის ზელოვნებაში მიადწევს ასეთი გენიალური ტექსტის სიმაღლეს, როლის სიტყვები თავისთავად მიუძაღებიან მას და თავისით დალაგდებიან მის ენაზე...

და მაშინ, პოეტის უცხო სიტყვები გადაიქცევიან არტისტის საკუთარ სიტყვე-

ბად, ზოლო თვით პოეტის ტექსტი არტისტის საუკეთესო პარტიტურად (იქვე. გვ. 170-171).

სტანისლავსკი თვლიდა, რომ როლის ტექსტმა ანუ სიტყვიერმა მასალამ უნდა დაავიროვინოს მსახიობის მიერ აღრე გაწეული ძიება და შრომა, ანუ უნდა გამოხატოს ყოველივე ის, რაც მას მისცა როლის, ეპოქის, მოცემული ვითარების, გამჭოლი მოქმედების, ზემოქმედების შეცნობამ ანუ შეგრძნებამ. მოქმედების მთავარი იარაღი — სიტყვა; მსგავსად მხედართმთავრისა, ყველაზე ბოლოს უნდა მოველინოს „ბრძოლის ველს“: „უმრავლეს შემთხვევაში, მწერლის სიტყვიერი ტექსტი არტისტისთვის საჭირო ხდება შემოქმედების ბოლო პერიოდში, როცა მთელი შეგროვილი სულიერი მასალა კრისტალდება გარკვეული შემოქმედებითი მომენტების გათვალისწინებით, ზოლო როლზე მუშაობა მოითხოვს სპეციფიკური ზებრებით გრძნობათა გამოხატვას...“

საიდუმლოების არსი იმაში მდგომარეობს, რომ საკუთარ და სხვის სიტყვებს შორის „უზარმაზარი დისტანციაა“. საკუთარი სიტყვები უშუალოდ გამოხატავენ საკუთარ გრძნობებს, ზოლო სხვისი სიტყვები, ვიდრე ჩვენად იქცევიან, მხოლოდ ნიშნებია ჯერ კიდევ უსიცოცხლო გრძნობებისა...

ის, რისი ბოლომდე თქმა არ შეუძლია თვალებს, ითქმება და ირკვევა ზმით, სიტყვებით, ინტონაციით, საუბრით... (იქვე. გვ. 171, 177).

სტანისლავსკის ღრმად სწამდა, რომ როლის სიტყვების გაცოცხლება უნდა მოხდეს მხოლოდ მას შემდეგ, როცა განმტკიცდება მოქმედების ლოგიკა, როცა სიტყვები აუცილებელი გახდება ამა თუ იმ რთული მოქმედების განსახორციელებლად: „დროთა განმავლობაში, სიტყვა და ტექსტი უაღრესად საჭირონი გახდებიან ამ სამუშაოს შესასრულებლად, და თქვენ მათ მისცემთ საშუალებას შეასრულონ თავისი ნამდვილი მისია — იმოქმედონ და არა უბრალოდ „იქედრონ“...“

თავად სიტყვები უნდა გადაიქცნენ მოქმედების იარაღად, როლის შინაგანი არ-



სის განსახიფთღების ერთ-ერთ გარეგან სა-
შუალეზად. (იქვე, გვ. 178).

მეგრამ საკვირველი და ჩვენთვის სა-
ინტერესო მანც ის არის, რომ სტანი-
სლავსკი პლასტიკას, მიმიკას, ეესტიკუ-
ლაციას და თვით სიტყვასაც კი, თვლიდა
როლის განსახიფთღების გარეგნულ ტექ-
ნიკურ საშუალეზებად. უმთავრესი კი,
როლის ზეამოცანა, მისი მთლიანი სუ-
ლისკვეთება ვერ გადმოიცემა გარეგნუ-
ლი საშუალეზებით. იგი შესაძლეველია
გადმოიცეს მხოლოდ მაყურებელთა ქვე-
ცნობიერებაზე ზემოქმედების გზით. ეს
კი ზერხდება მხოლოდ მაშინ, როცა თა-
ვად მსახიობი მოქმედებს ზეცნობიერის
კარნახით: „საქმე ის განლავთ, რომ მსა-
ხიობის არსებაში წარმოშობილი გრძო-
ბა გადმოიცემა არა მხოლოდ თვალსაჩი-
ნო, არამედ მოუხელთებელი, იღუშლი
საშუალეზებით და გზებით, უშუალოდ
სულიდან სულში. ადამიანები ერთმანე-
თთან ურთიერთობენ შეუმჩნეველი სუ-
ლიერი დენებით, გრძნობათა გამოსხივე-
ბით, ნების ბრძანებით, ვიბრაციებით. ეს
გზა, სულიდან სულისაკენ, ყველაზე უფ-
რო მოკლე და პირდაპირია. უშუალოდ
ზემოქმედია, ყველაზე მეტად მოქმედი,
ძლიერი, სცენურად გამოუთქმელის გა-
მოსათქმელად, ზეცნობიერის გადმოსა-
ცემად, რომელიც არ ექვემდებარება არც
სიტყვას და არც ეესტს...

მსახიობების დიდი და ძველისძველი
შეცდომა იმაში მღგამარეობს, რომ ისი-
ნი სცენურად მიიჩნევენ მხოლოდ იმას,
რაც შეუძლია გაიგონოს ან დანახოს მა-
ყურებელმა...

უცილობელი ზემოქმედება, გადამდებ-
ობა, უშუალო კავშირის დამყარება ადა-
მიანის ნების და გრძნობის უხილავი გა-
მოსხივებით, წარმოუდგენლად დიდი ძა-
ლად. მისი დაზმარებით აპიზონზებენ ადა-
მიანებს, წვრთნიან მხეცებს ან ამშვიდე-
ბენ განხელეზულ ბრბოს...

მსახიობები კი, გრძნობის ამ უხილავი
გამოსხივებით და გუნებით იყრობენ მა-
ყურებელთა დარბაზებს, ატყვევებენ ადა-
მიანთა მასებს.

ზოგიერთები ფიქრობენ, რომ ზემოქ-
მედების სახალზობა ზელის შემშლეღი
პირობაა. პირიქით, ეს ზელს უწყობს ას-

ეთი ურთიერთობის დამყარებას, რადგან
სპექტაკლის ატმოსფერო, გაყენთობის
ხალხის ნერვული მუხტებით, რომელთაც
ნებაყოფლობით გადახსნიღი აქვთ გული
სცენიდან მომდინარე სულიერი დენების
და სხივების მისაღებად, მსახიობის უხი-
ლავი სულიერი ზემოქმედების საუკეთე-
სო თანამგზავრია...

აქედან გამომდინარე, დაე მსახიობმა
თეატრში კიდეე უფრო უხვად გადმო-
ღვაროს თავისი გრძნობები სულიერი
სხივების და ქსოვიღების მეშვეობით,
სინუმეში და უძრობაში, სინხელეში ან
სინათლეში, შეგნეზულად ან ქვეშეცნე-
ლად. დაე დაიჯრონ მსახიობებმა, რომ
ეს გზა ყველაზე უფრო მოქმედია, დაზ-
ვეწიღია, ძლიერი, შემოქმეღია, აუც-
დენელი და ღრმაა — პოეტის ნაწარმოე-
ბის სიტყვით აუხსნელი, უხილავი სული-
ერი არსის, ყველაზე მთავარი შინაარ-
სის — ზეცნობაღის გადმოსაცემად.

ურთიერთობის დამყარება გრძნობის
გამოსხივების გზით, ჩვენი მიმართულე-
ბის არჩევანია და ჩვენ მას ვთვლით შე-
მოქმედების ყველა სხვა გზასთან შედარ-
ებით, ადამიანის უხილავი სულიერი
ცხოვრების საუკეთესო გამომსახველად,
უძლიერეს საშუალეზად". (იქვე, გვ. 184).

აი, საიდან მომდინარეობს სტანისლავ-
სკის დებულება ზეამოცანის და ზეცნო-
ბადის იგივეობის შესახებ. ყოველივე ზე-
მოთქმულიდან გამომდინარე ამჟიარაა,
პოეტის ნაწარმოების იღუური ჭეფინი-
ცია მხოლოდ საწყის ეტაპზეა დასაშვები,
ანუ ნაწარმოების აზრობრივი შემეცნე-
ბის პერიოდში (შეიმეცნო კი ნიშნავს შე-
იგრძნო), ხოლო უმთავრესი სათქმელი
კი შეიმეცნება ინტუიციურად, უკვე რო-
ლის შინაგანი და გარეგანი საყრდენების
პოვნის შემდეგ, დაბოლოს, უკვე შთა-
გონების ზემოქმედებით, ყოველივე ეს გა-
დაიზრდება ზეცნობიერ მოქმედებამი,
რაც უდავოდ, სცენური შემოქმედების
მწვერვალს წარმოადგენს.

დოვინ, დოვან, დოვლი...

პარა პარია

მს უკვე მერამდენედ, ჯერ უცხოეთი აღიარებს ჩვენს ხელოვანს და მერე უკვე ჩვენ ვთავაზობთ შესაფერის პიედესტალს. ჩანს, ნიჭის გასაფურჩქნად უნოყიერესი ნიადაგი გვაქვს (ჩვენში ხომ უნიჭობა უფრო უკვირთ, ვიდრე ნიჭიერება), მაგრამ მის დასაფასებლად არც მორალი გვეყოფნის და არც გაბედულება (და იქნებ სწორედ ეს არის განსაცვიფრებელი სელექციის უმთავრესი ფაქტორი). ღმერთი შეეწევა ფრანგებს (უკვე მერამდენედ, აღიარების ტალღა სწორედ მათგან მოდის), მაგრამ ჩვენ რამ დაგვაბეჩავა, ჩვენსავე სიკეთეზე თვალი რამ დაგვახუჭინა?!

კორიფეთა პარნასზე მსოლოდ ერთი აღგლია გამოყოფილი, სხვა დანარჩენი, „ისე რას“ მსხვერპლი შექმნილა.

აგერ, ბატონმა რეზო ადამიამ ნამდვილი

ექსპანსია განახორციელა საფრანგეთში. სამი გამოფენა პარიზში, ორი ლიგონში, გრძელვადიანი კონტრაქტი ელენე პოლუტაევასთან. და რაც მთავარია, სოფლის პეიზაჟების შემდეგ, ქალაქური პეიზაჟები. მაგრამ ამჯერად ობიექტად ნორმანდიული სინამდვილე იქცა. და იგი ჩვეული სიღრმით და უფაქიზესად ასახა ქართველმა მხატვარმა. ასახა და შესაბამისი აგიოტაგიც გამოიწვია. არც ეს უნდა გავივიწყოთ. სამეგრელო ვისაც უნახავს, მისი მხატვრული ასახვის აღფეხვანობასაც ის დაადასტურებს. ფრანგებმაც, მას, ნორმანდიული განსაკუთრებით დაუფასეს.

მაინც რა საიდუმლოებას ფლობს რეზო ადამია? რა ინდივიდუალობა განხორციელდა მის ნამუშევრებში, ესოდენ მძიმხილავი და გასაგები არა მარტო ჩვენთვის,



პარიზი.
1998 წ.
მარტი.



პარაზო. რ. ადამიას პერსონალური გამოფენის გახსნა საქართველოს საელჩოში.

არამედ ყველასათვის (ვიკმართ ფრანგენი) და რაკი საუბარი პეიზაჟით დაეწყო, მოდით, პირველად იგი ვაქციოთ ჩვენი დაკვირვების საგნად, დაეწყოთ იმით, რაც უკვე ზოგადად თქმულა და დაწერილა მის შესახებ: „იგი პეიზაჟის დიდოსტატია; ფლობს შუქ-ჩრდილით მანიპულირების საიდუმლოს“ (ლელია თაბუკაშვილი).

„მისი ნამუშევრები ხატოვან-განწყობითაა.

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ფორმას; მის მიერ შესრულებული სამეგრელოს სოფლის სურათები გაჟღერებულია სვედით. სვედიანია თოვლის სუღარა, ფაცხა, ოლა. კვამლი არსაიდან ამოდის. ყოველივე გარინდულია;

იგი ადვილად გვიქმნის განწყობილებას. ეს სომ ფერწერული ხელოვნების უდიდესი საიდუმლოებათაგანია“ (ჯანრი კაშია).

„ნორმანდიული პეიზაჟების ტრუბადურია“ (ვლადიმერ ზარიძე), „აღმოსავლეთ ევროპის ერთ-ერთი დიდი მხატვარი. შეიმჩნევა თანამედროვე იმპრესიონიზმის სტილი“ (გაზ. „სანტ-ჯეან-დე-ლარივერა“).

ასლა კი მოვეშვით ზოგად განმარტებებს და უშუალოდ მისი ქმნილებების ღირსებებზე ვილაპარაკოთ.

როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, რეზო ადამია უთუოდ „ფლობს შუქ-ჩრდილის მანიპულირების საიდუმლოს“, მაგრამ ამ დაკვირვებით ავტორი არაფერს გვეუბნება იმაზე, რომ შუქი (სინათლე), რეზო ადამიას ნამუშევრებში, ჩრდილიდან ამოიზრდე-

ბა, რაც მისტიკურ ელფერს ანიჭებს მის ნამუშევრებს. ასეთ ნამუშევრებში, განათება კონტრაქტურის პრინციპს ეყრდნობა, რაც თავისთავად ორიგინალურიც არის და ეფექტურიც.

აქედან მომდინარეობს მოცულობის განსაკუთრებული შეგრძნება, ესოდენ ნიშნული რეზო ადამიას ფერწერისათვის.

ეს ბაღებს შეუზღუდავი სივრცის განსაკუთრებულ განწყობილებას, რაც უკვე განწყობილებათა გამაში გადაიზრდება. იგი ხან მინორულია, ხან კი მაჟორული.

ამრიგად, რეზო ადამიას პეიზაჟებში ხდება განწყობილებათა მონაცვლეობა, რაც ამ პეიზაჟების მიმზიდველობის უმთავრეს თავისებურებას წარმოადგენს.

რეზო ადამიას პეიზაჟები, როგორც კანონი, პლანებად არის დაყოფილი, სადაც განსაკუთრებული დატვირთვა წინა პლანს ენიჭება. იგი ლამის ჩარჩოს გარეთ არის გამოტანილი (მას ხელით შეეხები) და სწორედ ამ გზით ხდება ჩვენი იდენტიფიკაცია ჩარჩოს მიღმა არსებულ სამყაროსთან. ღობე კი არა (ან ვილაც შემთხვევითი გამვლელი) ეს ჩვენ ვდგავართ ამ მშვენიერების ზღურბლიდან და მდითაც იურად ეჭვრეტ მხატვრის მიერ ასახული სამყაროს ეპიზოდს.

რეზო ადამია არა მარტო პლანებს უპირისპირებს ერთმანეთს, მასთან თვით ფერწერული მონასმებიც კი შერეული სტილითაა შესრულებული. კოლორიტის პარმონიულობა მიღწეულია თბილი და ცივი



ტონების ფილიგრანული შესაბამით, უხეში და უფაქიზესი მონასმების მონაცვლეობით.

მაგრამ საკვირველი აქ სხვა რამაა, რეზო ადამიას პეიზაჟების აღქმა შესაძლებელია როგორც ახლო, ისე შორი დისტანციიდან.

ახლოდან ცივი ტონები უფრო შეტყდერადობას იძენენ, შორიდან თბილი ტონების პრიმატი აშკარა ხდება.

ყოველივე ეს წარმოშობს იმ განსაკუთრებულ სიმყუდროვეს, რომელიც შემდგომში მინორულ განწყობილებაში გადაიზრდება.

მაგრამ რეზო ადამიას პეიზაჟები არამც

და არამც არ არის სევდიანი. იგი უფრო ფილოსოფიურ-ლირიკულია. და კვლავ საკვირველება — მიუხედავად ხაზის და ფერის ესოდენი ემპირიულობისა, ისინი იდუმალი (გნებავთ, სიურრეალისტური) სამყაროს ანარეკლს შეიცავენ. აი, აქ კი, უკვე თავის სიტყვას ამბობს კვამლის არარსებობა, თოვლზე ნაფეხურების არარსებობა, ნატურალისტური დეტალებისაგან სრულიად თავისუფალი სურათი.

ანალოგიური ვითარება იქმნება ნორმანდიულ პეიზაჟებშიც, ოღონდ აქ, ფილოსოფიური ლირიკა და მისტიციზმი გარკვეულ დისტანციას შეიცავს. აქ უთუოდ შეი-



პაჩიში,
 1995 წ.
 ნარტი.
 პაჩიშის
 შეფენიერებათა
 ასოციაციის
 თავმჯდომარე
 და რეზო
 ადამია,
 საქართველოს
 აკადრო.

გრძნობა უცხოელის თვალი, რომელიც ჰერეტს იმ მშვენიერებას, სადაც მხოლოდ სტუმრად არის ჩასული.

ნორმანდიულ პეიზაჟებში რეზო ადამიამ გაამჟღავნა რიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა, ნატურისადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების განსაკუთრებული უნარი. ამასთანავე, თავისი არსით, ეს პეიზაჟები რომანტიკულია.

ნორმანდიული პეიზაჟებიც ვარიაციულია და მიუხედავად ამისა (ან იქნებ სწორედ ამის გამო), თითოეული მათგანი იმპროვიზაციული მრავალფეროვნებით გვჭიბლავს.

ჩაკეტილი სივრცე, დისტანციის არაჩვეულებრივი გრძნობა, ცა, რომელიც ასე უხამება ნორმანდიულ არქიტექტურას, და იდუმალება, ესოდენ ნიშნული რეზო ადამიას ფერწერისთვის, ყველაფერი ეს ერთად აღებული გვიქმნის იმ არაჩვეულებრივ განწყობილებას, რაზეც ჩემმა წინამორბედმა არტკრიტიკოსებმა ასე საზგასმით ილაპარაკეს.

რეზო ადამიას ნამუშევრები უთუოდ შეიცავს იმპრესიონისტულ და ექსპრესიონისტულ სულისკვეთებას, მაგრამ იგი ამ მიმდინარეობათა შენაკადს არ წარმოადგენს. იგი უფრო პარაიმპრესიონისტული, პარაექსპრესიონისტულია. და სტილთა ეს შენაზავი ქმნის მხატვრის დამოუკიდებელ სამყაროს.

ახლა კი, მოდით დაეაკვირდეთ რეზო ადამიას მხატვრობის კიდევ ერთ თავისებურებას. როცა მის პეიზაჟებზე ვსაუბრობდით, ერთხელაც არ გვითქვამს, რომ საუკეთესონი მათ შორის თოვლიანია. დიან, სწორედ თოვლიან პეიზაჟებში განსაკუთრებული ძალით ვლინდება რეზო ადამიას ნიჭი.

სამხრეთელი, ზღვისპირელი რეზო ადამია, დიანდა და გაიზარდა იქ, სადაც თოვლის მოსვლა ბუნების შემამფოთებელ ჭირვეულობად ითვლება. მაგრამ იგი სწორედ თოვლს ასახავს ყველაზე ზნორად და სწორედ მისი თოვლიანი პეიზაჟები გამოირჩევა განსაკუთრებული მხატვრული ძლიერებით.

ან კიდევ, ნორმანდიული პეიზაჟები, შექმნილი ლაღად და არაჩვეულებრივი ინტიმურობით ნორმანდიიდან მეტისმეტად შორს მცხოვრები რეზო ადამიას მიერ. რა



აკაკი ჩამიშვილი და რეზო ადამია.

განაპირობებს მის ასეთ ლტოლვას უცხო-სა და იშვიათისაკენ?

მხატვრული მღვლეარების მიზეზი, ჩანს, უფრო ღრმადაა მიმაღული და ვფიქრობ, რომ იგი ფერმწერის მისტიკურ ინტერესებში უნდა ვეძიოთ. მარტივად კი, აღუვებებს ის, რაც მისგან შორსაა, აღუვებებს გამო-ნაკლისი. (გავისწინოთ გალაკტიონი — „რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკბები“) ალბათ ტრივიალურად გაიფიქრებებს, ახლა, გალაკტიონის გახსენება. ამ ღმერთ-პოეტმა ხომ სწორედ თოვლის სახევა გაითამაშა როგორც უდიდესი არტისტული და მისტიკური მეტაფორა. გავისწინოთ, თუ რა მოულოდნელ შეფერილობებს იძენს მისი სტრიქონები: „მე ძლიერ მიყვარს იის-ფერ თოვლის ქაღალღებზეთი ზილიდან ფენა...“ „ძვირფასო, სული მევესება თოვლით...“ „მე თოვლი მიყვარს, როგორც შენს ხმაში, ერთ ღროს ფარული ღარდი მიყვარდა...“ „თოვლი იყო ირბი, აღმაცვარი...“ „იანვრის თოვლი, იანვრის თოვლი, აჭკნობს ჩემს სულში ნაადრევ იებს...“ და ა. შ.

თოვლი რეზო ადამიას შემოქმედებაშიც უბრალოდ თოვლი კი არა, მისტიკური მეტაფორაა. ნორმანდიაც უბრალოდ ნორმანდია კი არა, მხატვრის ოცნების ქვეყანაა. საკმარისია რეზო ადამია „მიწაზე დაუშვას“, მისი ფერწერა აშკარად არასანტიკურსო ხდება. ჩანს ამიტომ გაუარბის იგი ჟანრულ, ყოფით კომპოზიციებს, ისეთ რეალიებს, რომლებიც გამოირიცხავენ ტრანსცენდენტურ აღმადგენას.

გამონაკლისი არც მის მიერ შექმნილი

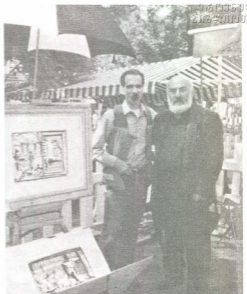
პორტრეტებია, რომელთა შორის, ყველაზე მეტად, მსასიობ ზეინაბ ზოცაძის პორტრეტი მომწონს, და ეს კანონზომიერია — იგი სხვებზე მეტად არის აბსტრაქტიზებული.

ბატონი რეზო ბრწყინვალე ხატმწერიცაა. მის მიერ შექმნილი ხატები გრაფიკულ-ფერწერულია. აქ უდიდესი ადგილი ეთმობა ხაზს, თუმცე ფერიც ამაგრებს ხაზის ელერალობას. ეს ყოველივე ამოზრდილია სვანური ხატწერის ფენომენიდან, რაც თავისთავად გულისხმობს ლაკონიურობას, ლაზიდარობას და, ამავე დროს, რელიგიურ დამუხტულობას. მის მიერ შექმნილი სახვითი სალოცავები ნაზი და ამილღებულაია. ენკაუსტიკური ხატწერა, ფუნური ფერწერა, მეტყველი, ელერადი ხაზობრიობა და დეკორატიულობა, წარმოშობს სრულიად უნიკალურ სინთესს. და სწორედ ეს ქმნის მათ განსხვავებულობასაც.

რეზო ადამიას ხატწერა, ღრმა ეროვნულობის მიუხედავად, გამჭვირვალეა და ადვილად აღიქმება ყველა მორწმუნე ქრისტიანის მიერ. ის ფაქტი, რომ ესპანურმა ჟურნალმა „ლაბორი“ (რომელიც 150 ქვეყანაში გამოდის) ყდაზე დაბეჭდა ბატონ რეზოს მიერ შექმნილი წმინდა ნინოს ხატი, ასეთი ვარაუდის ერთ-ერთი დადასტურებაა. დედა ტერეზას ყველგან თან დაჰქონდა მის მიერ შექმნილი ორი ხატი — იესო ქრისტე და მიქელ მთავარანგელოზი.

ბატონ რეზოს მიერ შესრულებული ხატები კეთილშობილად მარტივი და პეროვანია. ძნელი წარმოსადგენიც კია, რომ მხატვარი მათზე ზოგჯერ თვეობით მუშაობს. წმინდა ნინოს სახემა, ესოდენ ახლობელი და ნაცნობი რეზო ადამიასთვის (მის მიერ შესრულებული წმინდა ნინოს და მიქელ მთავარანგელოზის ხატები, საქართველოს უამრავ ეკლესია-მონასტერს ამშვენებს) მექანიკურად არასოდეს შეორღება.

ძნელი დასაჯერებელიც კია, რომ ვიდრე პარიზს დატოვებდა, ბატონი რეზო პარიზის წმინდა ნინოს სახელობის ქართული სათვისტომოს ეკლესიას ეწვია და მამა არჩილს გადასცა წმინდა ნინოს ხატი, რომელზეც ორი თვე იმუშავა პარიზში. ასე რომ, მისთვის წინასწარ გამზადებული მხატვრული ტრადიციები არ არსებობს. თემა-



რ. ადამიას და ბოროიანის ბეგობროვის ფოტო.

ტიკის იდენტურობის მიუხედავად, ყოველი ხატი ახლიდან იზადება და თუმცე რალაციით ჩამოპავს თავის „წინაპარს“, იგი შიანც დამოუკიდებელი მოვლენაა.

აი, ასეთია სამსახეობა მხატვრისა, თავისთავად უნიკალური სამსახეობა. გამოფენები ვარშავაში, მოსკოვში, ლონდონში, ტოკიოში, 1996 წელს ღიჯონში მოწყობილ მსოფლიო გამოფენაზე საპატრიო პრიზი — ყოველივე ეს მისი ნიჭის და ენერჯიის ანარეკლია. მაგრამ თავად მხატვარს იგი არად უღირს. სამყაროს მედიტაციური ჰერეტი და მნახველის ალტაცებული თვალეები — აი, ეს ეფექტი, რისკენაც მთელი ცხოვრება დაუოკებლად მიილტვის მხატვარი-მედიუმი რეზო ადამია, და ვფიქრობ, პარნასმაც უკვე ფართოდ გაულო თავისი კარი.

კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება...

გალაკტიონი პოეზიის არსისა და დანიშნულების შესახებ

ენო სსათიანი

შემოქმედების საწყის ეტაპზე (1905-1912 წ. წ.) გალაკტიონის თეორიულ ნააზრევს, ისევე როგორც მის პოეზიას, ილიასა და აკაკის აჩრდილი აფენია. ეს ბუნებრივითაა, რადგან იმდროინდელი ქართული საზოგადოება კვლავ სამოციანელთა იდეებით ცხოვრობს და ლიტერატურული გემოვნებაც მათ მიერ გაკვალულ გზას მიჰყვება. ქართული ლექსის ფერისცვალება ჯერ არ დაწყებულა. გალაკტიონიც მხოლოდ შევირდია და მოწაფური ერთგულებით ბაძავს კლასიკოსებს. მათგან სესხულობს არა მხოლოდ თემებს, არამედ სახეებს, ფრაზებს, ინტონაციას.¹

1906 წელს 15 წლის გალაკტიონი ლექსში „დაპკა“ მწერლობის დანიშნულების საკითხს არკვევს. ილიასა და აკაკის მსგავსად იგი პოეტს ერის სამსახურს უსახავს მიზნად. უფრო ადრე მას დაუწერია ლექსი სათაურით „კალამი“, სადაც იგი მწერალს პირდაპირობისა და შეუდრეკელობისაკენ მოუწოდებს: „ხოლო ლექსში „მუზა“ სიმა-

რთლისათვის ბრძოლაა მიჩნეული შემოქმედის უპირველეს მოვალეობად.

1908 წელს, თბილისის სასულიერო სემინარიაში ჩარიცხვისთანავე, გალაკტიონი აარსებს სტატიაწერ ჟურნალს „შუქი“, რომლის მოწინავე სტატიაშიც ვკითხულობთ: „მზის შუქი ერთგვარი თავისებური მებრძოლია. ის მედგრად და შეუპოვრად აპობს სიბნელის ძალებს, გულის სიღრმემდე სწვდება მის საიდუმლოს, რომ შემდეგ შუაგულიდან გააპოს სულის შემსუთავი, გულისშქენჯნავი, ბნელი ატმოსფერო. ჩვენი ახალი გაზეთი „შუქიც“ იმავე მიზნის განხორციელებას ეცდება. ეცდება იცნოს, გააპოს და ოდნავადაც არის გაანათოს სიბნელით მოცული სემინარიის ატმოსფერო... და თუ უკანასკნელი მისთვის შეუძლებელი შეიქმნა, ის კი შესაძლებელი იქნება, რომ მოსწავლეებს ეს ჯურღმულის ავი და კარგი გააჩევიოს...“²

ცხოვრების ავ-კარგის გარჩევა, ბნელის განათება და სინამდვილის გარდაქმნა, გა-



ლაკტიონის აზრით, მხოლოდ ჟურნალისტურ-პუბლიცისტური მოღვაწეობის დანიშნულება როდია, იგი ხელოვნებასაც ამავე მიზანს უსახავს. ამ წერილში არა მხოლოდ განწყობა, ინტონაციაც კი ილიასეულია: „მაგრამ იცით, რა სიღრმის არის ეს ჯურღმული, ან ჩასწვდება მას ჩვენი „შუქი“ თუ არა?...“⁴ იმ აზრს, რომ ხელოვნება სიბნელეში მყოფთა ერთადერთი იმედია, გალაკტიონი განსხვავებული ფორმითაც გამოსხატავს ჟურნალის იმავე ნომერში. ამ მხატვრულ-პუბლიცისტური მინიატურის სათაურია: „როდის ჩამოგვწვდება შუქი?“

„იტანჯებოდა, მაგრამ მაინც ელოდა...
სიცივით კანკალბდა კუთხეში მიკუნქული გლახა...“

„ოსრავდა, „ოს, როდის იქნებაო“ — ამბობდა ის...“

როდის იქნება... საცოდავო, ვინ იცის როდის ამოვა შენთვის დაბნელებული მზე; როდის გეღირსება „შუქი“?

შენ ხარ ეს, საცოდავო სემინარიელი, შენ ხარ სიბნელეში მიგდებული, მზის ნათელს მოშორებული.

შენ ხარ ის გლახა.

შენ ელი „შუქს“...⁴

ამგვარი რევოლუციური განწყობილებით იყო გატენილი მაშინდელი ქართული საზოგადოება და სემინარიელებიც ფეხს უწყობდნენ საერთო სულისკვეთებას. „შუქი“ დემოკრატიული იდეებით და საბრძოლო შემართებით გამოირჩევა. იგი თვითმპყრობელობის დამხობისაკენ მოუწოდებს მკითხველს. თანაც ახლოვდება აკაკის იუბილე და ეს თარიღი საერთო რევოლუციური ატმოსფეროს ფონზე სიმბოლურ დანიშნულებას იძენს. „იგი იქნება მთელი საქართველოს გაერთიანების, ქვეყნის წინსვლის, ქვეყნის მომავალზე ზრუნვის, ქვეყნის მონობის უღლისაგან განთავისუფლების წყურვილის გამოსახულება, ხალხი პირდაპირ შეხვდება მის სულისკვეთების გამოშხატველ გენიას“⁵, — ასეთ შეფასებას აძლევს სემინარიელი გალაკტიონი აკაკის იუბილესთან დაკავშირებულ მომავალ სახალხო ზეიმს. ამის მიზეზი კი ის არის, რომ აკაკი ხალხის სულისკვეთების გამოშხატველი მგოსანია, „ხალხის შვილია“, კარგად ესმის ავი და კარგი.⁶

როგორც ვხედავთ, საერთო ატმოსფერო ქმნიდა ფონს იმისათვის, რომ სამწერლო ასპარეზზე გამოსული ახალგაზრდა პოეტი დემოკრატიული სულისკვეთებით ყოფილიყო გამსჭვალული. ლოზუნგი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ამგვარ ვითარებაში ისეთი მკრეხელობა იყო, რომ არა თუ დამწყები პოეტი, გამობრძმედილი ხელოვანიც მოერიდებოდა მისი დროშის ქვეშ დადგომას. სწორედ ამ კუთხით აკრიტიკებს გალაკტიონი 1912 წელს სიმბოლისტურ მიმდინარეობას პოეზიაში.⁷ გალაკტიონის აზრით, ლიტერატურა ხალხისათვის არსებობს, ამიტომ დაკარგულია ნიჭი, რომელიც საზოგადოების სამსახურში არ იხარჯება. აქედან გამომდინარე, ხელოვნება გამოკვეთილი იდეის მატარებელი უნდა იყოს, სიმბოლისტთა ლექსები კი ბუნდოვანი და ირაციონალურია. ისინი ლექსის ტექნიკას აქცევენ ძირითად ყურადღებას, რეალურ შინაარსს კი მათ ჩანაწერებში ვერ დაიჭერ. „მართლაც რომ ძნელია ამ ახალგაზრდათა ნაწერებიდან იდეის გამოკვეთა და ხატად წინ დასვენება“.⁸

გალაკტიონი იმ წერილში, რომელსაც სათაურად აქვს „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში“, უარყოფს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ და სამოქალაქო მოტივების შემცველ პოეზიას უჭერს მხარს. პოეზიის დანიშნულება, მისი აზრით, მასების ინტერესების დაცვაა, ამიტომ ლექსი არა მხოლოდ გამოკვეთილი შინაარსითა და მაღალი იდეურობით უნდა გამოირჩეოდეს, არამედ ფორმის სისადავითა და დახვეწილობითაც. საგულისხმოა, რომ ახალგაზრდა გალაკტიონი აკრიტიკებს სიმბოლისტებს ხელოვნური სიტყვათქმნადობის გამო, რაც შემდგომში მისი პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად იქცა.

საინტერესოა აგრეთვე გალაკტიონის აზრი ბერძნურის, ანუ ლექსის ევფონიის შესახებ. იგი წერს: „მე განგებ წავუკითხე ერთ რუს გლეხს ბრიუსოვის ერთი ლექსი, სადაც შიგ გამოერია: И под-виг твой, в веках высок! და ის გაკვირდა, თუ როგორ შეიძლება ორ სიტყვაში ამდენი აზრანი, ხმა „В“ გამოურიოსო. და



მართლაც დაუკვირდით: И подвиг твой, в веках высок!⁹

საოცარია! გალაკტიონი ალიტერაციის წინააღმდეგია (სიმბტომატურია ავრეთვე პოეზიის შემფასებლის როლში გლენის გამოყვანა). თუმცა გალაკტიონის ეს შეხედულება ჯერ დასაწყისია, წინ არის „არტისტული ყვავილები“ და ის პოეტი, ვისი ლექსებში ალიტერაცია-პრონანსებისა ც საგანგებო გამოკვლევებს მიუძღვნინა.¹⁰ ამ პერიოდის გალაკტიონ თეორეტიკოსს და შემდგომი პერიოდის გალაკტიონ პოეტს შორის უზარმაზარი უფსკრულია.

როგორც ვხედავთ, შემოქმედებისა და თეორიული აზროვნების პირველ ეტაპზე გალაკტიონი მატერიალისტური ესთეტიკის ერთგულია. 1915 წელს ჯაჯუ ჯორჯიკის თხზულებებისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში იგი უარყოფს სინამდვილის ფორტოგრაფიულ ასახვას და აღწერილობას ხელოვნებაში!¹¹ თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ არის ვარდატეხის დასაწყისი მის თეორიულ აზროვნებაში.

შემოქმედებაში კი ვარდატეხა უკვე დაიწყო.¹² 1915 წელს გალაკტიონი აქვეყნებს ლექს-მანიფესტს „Art Poetique“, რომელიც გამოძახილია ვერლენის ცნობილი ლოზუნგისა: „მუსიკა, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მხადღება „არტისტული ყვავილების“ გამოცემა (1919 წ.), რომლის შემდეგაც გალაკტიონი ერთბაშად მკვიდრდება, როგორც ქართული ლექსის რეფორმატორი. თუ პირველ კრებულში ის ჯერ კიდევ შევირდია, დავალებული ტრადიციული თემებით, მოტივებითა და პოეტიკით, მეორე კრებულში უკვე მეტრია, ქართული პოეზიის ნოვაციათა კანონმდებელი.

მოვიდა ახალი პოეზია, რომელიც დაუპირისპირდა ძველს, უპირველეს ყოვლისა, ტროპულ-სახეობრივი თვალსაზრისით. მოვლენებზე უშუალო საუბრის ნაცვლად ჩვეულებრივი გახდა მინიშნებები, სიმბოლოები, სახეების გართულება. ძალაში შევიდა „მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნება“. პოეტი ეძებს ახალ სიტყვებს, რომლებიც საგანთა და მოვლენათა აქამდე უცნობ მხარეს დავკანახებენ. განსაკუთრებული ცვლილება დაეტყო რითმას. ზუსტი

რითმა უკანა პლანზე გადავიდა, გახშირდა ასონანსები და, რაც მთავარია, გარდასრულდა სონანსები, რაც მანამდე უცხო რამ იყო. დაიბადა ქართულ პოეზიაში მანამდე არნახული რითმა: სილაში ვარდი—სილაჟვარდე.¹³

იწყება არსებითი ცვლილება გალაკტიონის თეორიულ ნააზრევში. 1921 წლის დამლევს გალაკტიონი მწერალთა კავშირის კრებაზე კითხულობს, სოლო შემდეგ ეურნალ „ლომისში“ აქვეყნებს წერილ-მანიფესტს „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, ეს სათაური-მოწოდება ლოზუნგის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ სახეცვლილ ფორმაა. გალაკტიონის აზრით, სრულიად არ არის საჭირო, რომ პოეტმა ყველა გამოვლელ-გამომვლელს ასიაშოვნოს. მაშასადამე, თუ ადრე მიაჩნდა, რომ პოეზია მასისათვის ხელმისაწვდომი, სადა და დასვეწილი უნდა ყოფილიყო, ახლა მის ელიტარულობას აღიარებს, თუმცა კვლავ ხაზს უსვამს მის საზოგადოებრივ ფუნქციას. გალაკტიონის აზრით, პოეზია: — არის საუკუნის თვალი მომავლისაკენ. ასევე ძალაში რჩება „ხალხურობის“ მოთხოვნაც: „ჩვენ ყოველთვის ვყოფილვართ ხალხთან, მაგრამ მომავალში მეტი სითამამით უნდა ვტრიალებდეთ ხალხში. იქ დაგროვილია უმრავლესი გრძობები: წყურვილი სიყვარულის, წყურვილი ოცნების“.¹⁴ თუმცა ეს „ხალხი“ უკვე „ახალი ხალხია“, ახალი ადამიანები, რომელთაც ეზიზღებათ ყოველდღე არასეთეტიური და პოეზიამაც ამ ხალხს „ახალი ეთიკა“ და პრობლემათა ახალი გაშუქება უნდა მისცეს: „ჩვენ მივსცემთ ხალხს ყველაფერს, კეთილშობილურს, ახალ ეთიკას, ახალ წინასწარმეტყველურ განათებას პრობლემებისას, ჩვენ იქ მოვინახეთ ახალ ადამიანებს, რომელთაც ეზიზღებათ ყოველივე არასეთეტიური და მახინჯი, სწყურიათ თვითონ ვადიქტენ ხელოვნების ნაწარმოებად. ჩვენი დაახლოება ხალხთან გვიჩვენებს, როგორი სიხარბით ეწაფება იგი ყოველგვარ მხატვრულ სიტყვას“.¹⁵

ეს უკვე მოდერნისტული ესთეტიკის „ხალხურობა“ უფროა, ვიდრე მატერიალური ესთეტიკისა. ასევე ძალაში რჩება იდეურობის მოთხოვნა, გალაკტიონისათვის კვლავ მიუღებელია უიდეო პოეზია, ასე-

თად იგი სიმბოლიზმს მიიჩნევდა და წინამდებარე წერილშიც უარყოფითად მოიხსენიებს ამ მიმდინარეობას, უწოდებს რა „კაფემანტანების პოეზიას“: „ხალხის სახელით ჩვენ უნდა უარვყოთ კაფემანტანების პოეზია; იგი დამახასიათებელია საშინლად დაცემის მდგომარეობის ხანისა, დეკადანსის. აქ პოეზია ხდება „სკანდალების“ ხელოვნებად, ისეთი ხალხის გამართობლად, რომელთაც არავითარი შორალური იდეოლოგია არ ახასიათებს, სრულიად უნდა განვთავისუფლდეთ აგრეთვე იმ კონსერვატორიზმისაგან, რომლითაც ნაწილობრივ შებოქვლილი თანამედროვე შეგნება პოეზიისა“.16

გალაკტიონი იწუნებს, ერთი მხრივ, ულტრამოდურ სიმბოლიზმს, ხოლო მეორე მხრივ ტრადიციის შემოპოკველი ძალისა და კონსერვატიულობისაგან გათავისუფლებას მოითხოვს. ამ წერილში იგი ახალი პოეზიის ადაბტად გვევლინება: „მართალია, შეუბრალეპელი მოსამართლე ვიყავით წარსულისა და სასჯელისათვის ვქმნიდით სრულიად ახალ კანონებს, მაგრამ ვცდილობდით არ დაგვეტოვებინა სამართლიანობის საზღვრები“.17 „ახალ პოეზიას“, „ახალ ტაძარს“, „ახალ რიტმს“ თან ახლავს „ხალხურობის“ ახალი გაგება, რომელიც გაანსვავდება „ხალხურობის“ იმ გაგებისაგან, სამოციანელები რომ აყენებდნენ. „ხალხურობის“ ეს განსვავებული იდეა პირველად გრ. რომაქიძემ წამოაყენა. 1915 წელს აკაკისადმი მიძღვნილ სტატიაში იგი წერდა: „რომელიმე პიერატიული (საიდუმლო, მხოლოდ შეწირულთათვის გასაკვები) ხაზმოსმა ენის სტრუქციონისა უფრო გული-სხმიერია, და მამასადამე, უფრო ხალხური, ვიდრე ყოველდღიური სიტყვა იმავ ხალხისა“.18

გრ. რომაქიძის ეს სიტყვები წარმოადგენდა მოწოდებას ახალი ხელოვნებისაკენ. კერძოდ ახლებურია „ხალხურობის“ გაგება. პოეზიის ენა არ არის ჩვეულებრივი მეტყველების გამხატვრულება. იგი ახალი მეტყველებაა, ისევე როგორც პოეზიაა ახალი სინამდვილე და არა სინამდვილის უბრალო ასახვა. ეს იყო პრინციპულად ახალი თვალსაზრისი, რომელიც მოიტანა მოდერნისტულმა პოეზიამ. ამით დაუპი-

რისპირდა ქართველ პოეტთა ახალი თაობა აკაკის სკოლას.

მოგვიანებით, 30-იან წლებში, როგორც ვინ. აგიაშვილი იხსენებს, ახალგაზრდა პოეტებთან საუბრისას გალაკტიონ ტაბიძემ ამგვარად ჩამოაყალიბა თავისი აზრი ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე: „გქონდეთ საკუთარი საყარო, რომელიც არაფრით ჰგავდეს ნამდვილს, მაგრამ რეალური კი იყოს. ესაა ჩემი შემოქმედების საიდუმლოება“.19

1922 წელს დაწერილ ესეში „პოეზიის დღე“ გალაკტიონი აღნიშნავს, რომ „პოეზია საქართველოში იყო ყველაფერი, რაც ცოცხლობდა, მოძრაობდა, სხამალა გაიძახოდა“.20 საქართველო არის დიდი წარსულისა და პოეზიის ქვეყანა, მაგრამ თანამედროვე პოეტი გრძნობს, რომ არ შეიძლება ცხოვრება მხოლოდ წარსულით, ახლა საჭიროა ახალ ფორმებზე გადასვლა. ცხოვრება წინ მიდის და პოეტი არ უნდა ჩამორჩეს მას: „მეხუთე საუკუნის სტილი შევინს თვით მეხუთე საუკუნეს, მაგრამ ჩვენი საუკუნისათვის მარტოოდენ ძონძე-ბია.. ახალ ცხოვრებას სჭირდება ახალი ფორმები, ახალ ფორმებს კი ახალი სიტყვები“.21

ეს მოწოდება სავსებით შეეფერება პოეტს, რომელმაც ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა ქართულ პოეზიაში და მოიტანა პოეტური სიტყვის დანიშნულების გადაფასება, რომელმაც შესძლო მოცილებინა „შემოპოკველი სიცივე გარდამავალი ღანდების“. განახლებისაკენ მოწოდებას წარმოადგენს აგრეთვე „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ პირველი ნომრის წინათქმა: „...საქართველოს ყოველ კუთხეში იპოვით თქვენ ნანგრევებს წარსულისას, მაგრამ სიმშვილესა და მოსვენებას ვერსად ვერ იპოვით! აირჩიეთ ორში ერთი: განახლება ან სიკვდილი და ამირიდან ქართული ხელოვნების დევიზია: „განახლება ან სიკვდილი“.22

უარესად საინტერესოა ცნობილი ქართველი მოქანდაკის იაკობ ნიკოლაძის მოღვაწეობის 25 წლისთავის იუბილესადმი მიძღვნილი წერილი, რომელიც „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მეორე ნომერში გამოქვეყნდა. ეს ერთგვარი დამოფრული ტექსტია, რომელშიც ავტორი სიმ-



ბოლური სახეებით მეტყველებს: „ჩვენს ქვეყანაში დღეს იბადება იდეა მიქელანჯელოს, უდიდესი იდეა მითიური, გიგანტური ლანდშაფტის შექმნისა, ზღვის პირად, ბუნებრივი კლდეებისაგან, რომ მეზღვაურებმა შორიდან დანახონ იგი... ტრიანური მთების ლანდშაფტი ზღვის პირად! აი, დევიზი დღევანდელი დღის. თანამედროვეობაც იმ ზღვას პგავს, იმ მბრუნავ მალსტრომს, რომელზედაც დაუვიწყარ ლეკვანდებს ჰქმნიდნენ: ედგარ პო, არტურ რემპო, ბოდლერი და რანაირი ნუგეში იქნებოდა მათთვის შორიდან მინც მოეკრათ თვალი უდიდესი ქანდაკებებისათვის“.²³

ნათქვამის აზრს რომ ჩაეწვდეთ, გალაკტიონის პოეზია უნდა მოვიშველიოთ. ზღვა გალაკტიონის პოეზიაში ცხოვრების გამომხატველი სიმბოლოა, ხოლო მეზღვაური ის პოეტი პილიგრიმია, რომელმაც გზა უნდა გაიკვილოს მის ბოხოქარ ტალღებში.²⁴

შარლ ბოდლერისათვის ხომ პოეტი „უჩრჩი მენავეა“ ან „საოცარი მენავე“.²⁵ მრავალი დაბრკოლების გადაშლასავ გალაკტიონის აღმოსაზრება: „რა ღრიანცლში ვიდოდა გემი, რა საშიში იყო ტყე-ველი, ყველგან, ყოველში მარხია ჩემი სულის ნაწილი შეუმჩნეველი“ („რა ღრიანცლში ვიდოდა გემი“). ზღვის გადავლა გალაკტიონთან გადარჩენის ტოლფასია („გადავიარეთ მრისხანე ზღვებში“). გალაკტიონის ერთ-ერთი ლექსის მიხედვით, მეზღვაურმა, ანუ პოეტმა, ისე უნდა მართოს იაღქანი, რომ ქარიშხალმა მსოფლიოს ცენტრში, უდიდეს ვარსკვლავთან მიიყვანოს: „როგორ მშფოთვარებს, როგორ ბრწყინავს თვალაუწყვდენელი ზღვა, სადაც გრივადი არის მხოლოდ ყოვლისმყრობელი“.²⁶ ერთადერთ სიბრძნედ მიიჩნია, რომ ამ გრივალთან ისე მოაწყო იაღქანი დაუცხრომელი, რომ ქარიშხალმა წაიყვანოს სიცოცხლის ნაეი იქ, სადაც მთელი მსოფლიოს ბრწყინავს ვარსკვლავი“ („იაღქანი დაუცხრომელი“).

მეზღვაური პოეტია, რომელსაც ზღვა, ანუ ცხოვრება შთანთქმით ეშუქრება, ამიტომ საჭიროა (დროის მოთხოვნა), რომ ზღვის პირად აიგოს „ტიტანური მთების ლანდშაფტი“, ის ორიენტირია, რომელიც

ასალმა სელოვნებამ უნდა შექმნას, რათა არ დაიღუპონ „მთვრალი ზომალდები“ ანუ გზას აცდენილი მეზღვაურები (ჭრეტები) უსივრცო ოკეანეში. ორიენტირების შექმნა გალაკტიონის აზრით აუცილებელია, რადგან „ყველას და ყველაფერს წაართვა ფერი ჩვენმა დამანაცრებელმა დრომ. ყველას გამხნევება სჭირდება“.²⁶

ეს წერილი მოწოდებაა ახალი სელოვნებისაკენ, ახალი ორიენტირისაკენ, რადგან ის, ვინც გზას ვერ გაიკვლევს ოკეანეში, ანუ ფესს ვერ აუწყობს ახალ საუკუნეს, სამუდამოდ დაინთქმება გემთა სასაფლაოზე.

გოტიეს წიგნის („მინანქრები და კამეები“) მიმოხილვაში გალაკტიონი ყოველგვარი ქარავმებისა და მორაკების გარეშე აცხადებს, რომ რევოლუციური სელოვნება სულაც არ ნიშნავს პროლეტარულ სელოვნებას. იგი დახვეწილი ესთეტიკის პოზიციებიდან უდგება პოეზიას და უარყოფს მასში სოციალური და პოლიტიკური თემატიკის გაბატონებას. სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა „საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია“, რომელიც მიზნად ისახავდა „საქართველოს პროლეტარული ლიტერატურაში და შეურიგებელ ბრძოლას უცხადებდა წმინდა სელოვნებას. სწორედ ამ მოვლენაზე რეაგირებას უნდა წარმოადგენდეს გოტიეს წიგნისადმი მიძღვნილი გალაკტიონის ჩანაწერი, რომელშიც იგი პრინციპულად გამოსხატავს თავის პოზიციას და უპირისპირდება იდეოლოგიის მსახურთ ლიტერატურაში. გალაკტიონი იწონებს გოტიეს არისტოკრატიზმს და მიაჩნია, რომ ჭეშმარიტი სელოვნება ელიტარულია: „ეს წიგნი მთლიანად აღებულია—თეთრი, მძალი, ნამდვილი თლილი სტილითაა ამენებული, როგორც ჩვენი ქაშვეთის სიმაღლე. რამდენი ცოდნა სილამაზისა არის შიგ, ამას გაიგებს მხოლოდ მასავით ელასტიური შემოქმედების მქონე პოეტი. რამდენი სულიერი ენერჯია უნდა პქონოდა ადამიანს, რევოლუციისა და ნგრევის სანაში ამნაირად ემდერა. ეს არისტოკრატიზმია. ის, ვისაც უცებ წააქცევს რევოლუციის ტალღები და მიყვება ამ ქაფიან მორევს, ვერასოდეს ვერ იმღერებს ისე, როგორც გოტიე მღეროდა. ეს პოეტი საუკეთესო

მაგალითია იმისი, რომ გამოჩვენებული სახის პოეტი რევოლუციის დროსაც კარნება დიდ პოეტად. პირიქით, ეს საშუალებას აძლევს მას, უფრო მაგრად ჩაეკეტოს კარები, რომ უფრო მძლავრად მიეცეს თავის საყვარელ პოეზიას.²⁷

აი, გლაკტიონის კრედიტო, რომლის დაუფარავად გამოთქმის საშუალებაც მას შემდგომში აღარ ჰქონია. ეს ჩანაწერი უკანასკნელ ხანებამდე უცნობი იყო ქართული მკითხველისათვის, სანამ ვახტანგ ჯავახიშვილი არ გამოაქვეყნა.

გლაკტიონი მიიჩნევს, რომ პატარა მასშტაბის პოეტი ზეწოლის შედეგად მალე აცდება ნამდვილი ხელოვნების გზას და ასეა დღეს ქართულ პოეზიაში: „აქა-იქ რაღაცას „ხალხურობის“ შურდღულღობენ პროლეტარულ პოეზიაზე, აქა-იქ თემად მიიჩნიათ რევოლუცია და კომიურ საქმედ მიიჩნიათ. ამ მხრივ რაღაც არ იქნება კოსმიური მოვლენა თუნდაც კონტრრევოლუცია და ან რა საქმე აქვს ყოველივე ამასთან პოეტს, გარდა კარიერისმისა?“²⁸

გლაკტიონის აზრით, პოეზიის საგანი სულ სხვაა, ვიდრე, პოლიტიკის და ეკონომიკისა და ისინი არაფრით უკავშირდებიან ერთმანეთს. მას ნიშანდობლივად ესახება ის გარემოება, რომ გოტიუს „მინანქრები და კამეები“, ისევე როგორც მისი „დასავლეთის ღივანი“, განდევილობაში შეიქმნა. ხელოვნების ყველა ჰემარტი ნაწარმოები ამგვარ ვითარებაში იბადება, დაასკვნის იგი. გოტიე, ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, ლაფორგი ირწინიულად უყურებდნენ პროლეტარულ კულტურას, და სწორედ ამიტომ დარჩნენ პოეტებად.

გლაკტიონი აღნიშნავს, რომ სწორედ განდევილობის ფაქტს შეიქმნა ვაგნერის რევოლუციური, მაგრამ არაპროლეტარული ხელოვნება და ასე ხდებოდა დიდი ადამიანების შემოქმედებაში: „სწორედ ასეთი მომენტები შობენ დიდ ხელოვანს, ისეთს, როგორც უნდა იყოს ხელოვანი. ეს სურდა ეთქვა გოტიუს და თქვა კიდევ თავისი წიგნით, და ალბათ როდისმე გამოგადგებათ. იარეთ მიტინგებზე, თქვით იქ სიტყვები და ალბათ ესეც გამოგადგებათ. ჩვენ კი ავიღებთ და ვიტყვით: არ გვინდა პოლიტიკა ხელოვნებაში!“²⁹

პოეზიის ამაზე უფრო მკვეთრი და ნა-

თელი გამოხატვა შეუძლებელია. ჩანაწერიდან აშკარად გამოსწვივის მდგომარეობა ბული კაცის ინტონაცია. გლაკტიონი იცავს პოეზიის თავისუფლებას და უარყოფს ყოველგვარ დიქტატს პოეზიაში.

„...ნამდვილი ხელოვნება ჩვენთვის უმაღლესი თავისუფლებაა, ხელოვნებისათვის არ უნდა არსებობდეს არავითარი დამონებული უფლება; არავითარი ავტორიტეტი, არავითარი ანტიხელოვნებითი ძალა. ხელოვნებას მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეუძლია უფრო მძლავრად გაშალოს ფრთები“³⁰ — წერდა იგი ერთ-ერთ დაუმთავრებელ ესეში.

არადა სწორედ ეს ის პერიოდი იყო, როცა ამოძრავდა საქართველოში „დამმონებული ძალაუფლება“ და მთელი ძალით გაიღდა კამპანია, რომელიც 1937 წლის რეპრესიებით დაგვირგვინდა და რომელსაც ჩვენს დროში „მწერლობის მოთვინიერება“ უწოდებს.

ამავე პერიოდს ეკუთვნის ქართული პოეზიის დასაცავად დაწერილი პროტესტი, რომელშიც პოეტს ეს სასოწარკვეთილი სიტყვები აღმოსდება: „დაე გაიგოს ყველამ, როგორ გაკრული ვართ ჯვარზე ქართველი პოეტები!“³¹

1927 წლით თარიღდება ერთ-ერთი საპროტესტო რეპლიკა, რომელშიც ვკითხულობთ: „განკარგულება გავციტო თუ შეიძლებოდა, ანთონ სანთლები! ეს არც თუ ისე ძნელი საქმეა, მაგრამ თქვენ არ გსურთ: თქვენ სინბულეში გირჩევნიათ, თქვენ გუშინიათ სინათლის!“³²

სანთლები არავის აუნთია. პირიქით, კიდევ უფრო ჩამოხვლდა.

მწერლობას სოციალისტური სინამდვილისა და სუთნულების გმირთა სტობა დაუკისრა. პარტიული ხელმძღვანელობა სცემდა დირექტივებს, რომლითაც მოუწოდებდა მწერლებს, რომ „უსავნო ლირიკის“ ნაცვლად დაემუშავებინათ „კონკრეტული თემები“. ამასთან მკაცრად იღვენიებოდა ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული მორტიტე და თემები, კერძოდ სატრფიალო და პატრიოტული მორტიტეები, იმ საბაბით, რომ სატრფიალო ლექსებში „არისტოკრატულ ეროტიკას“ და პორნოგრაფიას ხედავდნენ, ხოლო პატრიოტული თემებიცა რეაქციონე-



რობად და ნაციონალურ-შოკინიზმად ინათლებოდა. ასევე იკრძალებოდა ისტორიულ წარსულის ასახვა, როგორც „ფეოდალიზმის იდეალიზაცია“, „სეფიანი განწყობილებები“, რაც საბჭოთა პოეტს არ შეეფერებოდა და სხვა.

მწერლები „მოკავშირეებად“ და „თანამგზავრებად“ დაქვეყნ. ვინც რევოლუციამილო და საბჭოთა ხელისუფლების სამსახურში ჩადგა „მოკავშირე“ იყო. ვინც მხოლოდ თანაურძრობა მას — „თანამგზავრი“. თუმცა „თანამგზავრის“ სტატუსით დიდხანს ყოფნა არ შეიძლებოდა, მთავრობა თვალს ადევნებდა იმას, რომ „თანამგზავრი“ მწერლები თანდათან „მოკავშირეებად“ გარდაქმნილიყვნენ. არავის შეარჩენდნენ ნაფიცი საბჭოთა კრიტიკოსები „მოკავშირული“ და „თანამგზავრული“ პოზიციიდან გადახვევას, ამ პოზიციების მიუღებლობა კი უნაღ მემარჯვენე რეაქციონერობად ინათლებოდა და რეპრესიული კრიტიკის საგანი ხდებოდა, რაც სწორად ლანძღვა-გინებასა და მუქარაში გადადიოდა.³³

ასე გაჩაღდა ცილისმწამებლური და დამამცირებელი კამპანია ი. გრიშაშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, მ. ჯავახიშვილის, კ. გამსახურდიას, დ. შენგელიას, ტ. ტაბიძის წინააღმდეგ. სამაგიეროდ აქებდნენ და ადიღებდნენ ვალე ფედოსიშვილს, რომელიც „პოლიტიკური თემების“ პოეტ იყო და თურმე პოლიტიკურ თემებზე დაწერილ ლექსს არ აყალიბებდა და „ხალტურამდე“ არ დაქყავდა, რაც სწორად ემართებოდათ პროლეტარ მწერლებს.³⁴ ეს ის ვალე ფედოსიშვილია, რომლის ყბადაღებული შედეგრიც: „მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას, რევოლუციამ თუკი მიბრძანა“, დღეს მაგალითად მოჰყავთ ხოლმე, როგორც იდეოლოგიური ზეწოლის შედეგად კურიოზამდე მისული ცნობიერების ნიმუში.

მწერლები კრიტიკის რისხვას იმკიდნენ არა მხოლოდ თანამედროვე, არამედ რევოლუციამდელი ნაწარმოებების გამოც, თუ არ მოინანიებდნენ და უარს არ იტყობდნენ თავიანთ ადრინდელ შემოქმედებაზე. მონანიება კი იმას ნიშნავდა, რომ ახლა სოციალისტური მშენებლობისათვის უნდა შეესხა ხობტა-დიღება, თორემ დუმილიც დანაშაულის რანგში იყო აყვანილი. დუმილს არავის

გაპატიებდა. „...ვინ სდუმს ახლა? ჩვენთვის არაა სადაო, რომ სოციალისტური მშენებლობის გამლილი ტემპების ეპოქაში შემოქმედებითი დუმილით მწერლობის მხოლოდ მემარჯვენე-რეაქციონური სექტორი აცხადებს პროტესტს დღევანდელიობის მიმართ“.³⁵ — ვითოხულობთ 1932 წლის 1 იანვრის „სალიტერატურო გაზეთის“ ერთერთ კრიტიკულ სტატიაში.

გალაკტიონსაც მისწვდნენ. 1927 წელს ბენიტო ბუაჩიძე ჟურნალ „პროლეტარულ მწერლობაში“ აქვეყნებს სტატიას „თანამგზავრობის საკითხი ქართულ ლიტერატურაში“, სადაც გალაკტიონის შესახებ წერს: „თვით ისეთი პოეტიც კი, როგორც გალაკტიონ ტაბიძეა, არ შეიძლება თანამგზავრ პოეტად ჩითვალოს, ვინაიდან ბოლომდე ვერ გაუძლო უჩვეეი გუგუნის სმენას, რევოლუციის აღისფერ დროშების ზღვისებურ დღევას, ნება გადაუტყდა და ისევ სეუდის ტალღებში გაეშვია“.³⁶

ეს „პოეტურად“ გამოთქმული საყვედური ათი წლის შემდეგ შეიძლებოდა „საბრალდებო დასკვნად“ გადაქცეულიყო. ისევე როგორც მ. ჯავახიშვილის და ტ. ტაბიძის განსაქიქებელი „კრიტიკული წერილები“ გადაიქცა მათი დანაშაულის მამხილებელ საბუთებად (სიტყვამ მოითანა და აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ხსენებულ „კრიტიკულ წერილთა“ ზოგიერთი ავტორიც ვერ გადაურჩა იმ დაუნდობელ მანქანას).

სწორედ ამის გამო იყო, რომ 1927 წლიდან გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში იწყება ერთგვარი მიმოკრის პერიოდი. შეიძლება ითქვას, რომ 1928-31 წლებში დაწერილი ლექსები (მათრიცხვი კი საკმაოდ შთამბეჭდავია, დაახ. 415 ლექსი), მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, ძირითადად კონიუნქტურულია.

ეს ის პერიოლია, როცა იქმნება „ეპოქა“, „პაციფიზმი“, „რევოლუციური საქართველო“. თანამედროვე სალიტერატურო კრიტიკაში ამ პერიოდის შემოქმედებას სამართლიანად მოინათლა, როგორც „სასტიკი შემოქმედებითი მარცხი“... „...ეს არის ნიმუში იმისა, რარიც შეიძლება მოეცაროს ხელი თვით დიდ შემოქმედსაც, როცა გულის კარნახით კი არ ქმნის, არამედ სხვათა მიერ თავს მოხვეულ გვემას

ასრულებს“.³⁷ ამის მიზეზი კი ვასლდით სინქარე, შიშველი ემპირიზმი, პლაკატურობა, ლექსის გადაქცევა ნარკვევად, რაც არასაზღვით არ შეესატყვისებოდა, მის ბუნებას, გემოვნებას, შემოქმედების მანერას, საერთოდ მის ხასიათსა და სულისკვეთებას. როგორც კი მსგავს როლს დააკისრებდნენ, ან თვით იღებდა თავს, უეჭველად მარცხი მარცხს მოყვებოდა ზოლზე. ამგვარი რამ ერთხელ კიდევ განმეორდა ომის წლებში“.³⁸

ერთი სიტყვით, დამართა ის, რაც თავად უწინასწარმეტყველა ზოგიერთ პოეტს გაოტიეს წიგნისადმი მიძღვნილ მიმოხილვაში. თუმცა ის, რაც დღევანდელი გადასახელიდან შემოქმედებით მარცხად მონანს, მაშინ გამარჯვება იყო. დიას, სიცოცხლის გადარჩენისათვის წამოწყებულ, და მტანჯველ ბრძოლაში გამარჯვება, რასაც ნებისყოფის საშინელი დაძაბვისა და საკუთარი „მე“-ს დათრგუნვის ფასად მიადწია.

რასაკვირველია, მაშინვე შეამჩნიეს და დაუფასეს ბენიტო ბუარჩეს, რომელიც 1927 წელს „თანამგზავრად“ არ მიიხნედა, 1932 წელს უკვე „მოკავშირედ“ აცხადებს: „გალაკტიონ ტაბიძემ საფუძვლიანად შეატრიალა კალმის მახვილი, დასძლია წინააღმდეგობანი და აგრძელებს ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის... ტაბიძე ჩვენი მოკავშირეა და აქედან გამომდინარე ჩვენი პეგემონიის მისაღწევად მისი განადგურება არ არის საჭირო“.³⁹

თვითონ რომ „მოათვინიერეს“, ეს არ აკმარეს, ჯერ კიდევ „მოუთვინიერებელ“ მწერლებს დაუპირისპირეს და მათთან ბრძოლაში გამოიყენეს. 1930 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ იბეჭდება წერილი სათაურით „გალაკტიონ ტაბიძის წერილი საბჭოთა მწერლების ფედერაციისადმი“. ამ წერილში გალაკტიონი მიმართავს ე. წ. „მემარჯვენე“ მწერლებს, რომლებიც ჯერ კიდევ ეურჩებიან ყოვლის წამლექავ იდეოლოგიურ მანქანას, რომ ყვით გამბედაობა და სიმართლეს პირდაპირ შესვდომთ თვალებში. სიმართლე კი ის არის, რომ ურჩი განწირულია: „გამორკვა უღმომღელი სიცხადით, რომ მემარჯვენეობა თავიდანვე თვითონ ცხოვრებისაგან იყო განწირული, ცხოვრება შეუბრალებლად და უგულოდ გადაიხარა 180 გრადუსით, იგი შეუჩერებ-

ლად გაქანა მსოფლიო რევოლუციისაკენ, თქვენ კი ქრონიკული ალიანსებით, პრომისებით სუსტს, ხანდახან მსგავსი რისტული ხელმძღვანელობის წყალობით მიუახლოვდით ნაპრალს, მიდით გადაჩვენამდე. აი, ეს არის სინამდვილე, რომელსაც პირდაპირ უნდა შევხედოთ თვალეში“.⁴⁰

ცოტა ქვემოთ იმავე წარსულში პირდაპირ პარტიის ცეკას დირექტივებიდან გამომწერილ სტრიქონებს ვკითხულობთ: „ჩვენ გვინდა მდიდარი, ბრწყინვალე, გრანდიოზული, დიდებული ლიტერატურა, რომელიც დაეხმარება სოციალისტურ მშენებლობას, რომელიც ხელს შეუწყობს ახალი ყოფის განმტკიცებას“.⁴¹

ჩვენ აღარ შევუდგებით სხვა კონიუნქტურული წერილებისა და ოფიციალური სიტყვებისა თუ გამოცხადების განხილვას, რადგან სურათი ისედაც ნათელია. თანაც ისინი ტყუპისცალბეგით გვანან ერთმანეთს. ასევე კონიუნქტურულია პარიზის ჩანაწერები, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის კი არა, საბჭოთა მწერლის თვალთ დანახულ რეალობას წარმოგვიდგენს.

აქ შეიძლება შეგჩერებულიყავით და გვეთქვა, რომ გალაკტიონმა სხვათა დასანახად ნილაბი აიფარა, შინაგანად კი ისევ თავისი პრინციპების ერთგული დარჩა. მაგრამ ამგვარი დასკვნა მოკლენათა გამარტივებასა და სასურველის რეალობად წარმოჩინების მცდელობა იქნებოდა.

ამ გაორებამ წარუშლელი კვლი დაატყო გალაკტიონის ფსიქიკას. პროლეტარმა მწერლებმა კი მიიღეს, მაგრამ „მემარჯვენეებმა“ ანუ ნამდვილმა მწერლებმა ვერ გაუგეს, ხელოვნების შერყვნასა და წახდენაში დასდეს ბრალი. როგორც ჩანს, საყვედური ვერ აიტანა და ამოქმედდა სირაქლემის სინდრომი. დიდმა არტისტმა საკუთარი თავის მოტყუება დაიწყო. 1931 წლის ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „განა დიდი ხანია მას მერე, რაც აცხადებენ; გალაკტიონმა შემოიტანა ლიტერატურული დემინგო, უმაღლესი ხელოვნება დაიყვანა მასამდე და ჩალის ფასად ყიდის მასო. სხვადასხვა ვარიაციებით ამას იმეორებენ დღესვე ჩვენი მემარჯვენეები. დავით კლდიაშვილის დასაფლავების დღეს მერამდენიმეჯერ გავიგონე ასეთი აბდაუბდა. მემარჯვენეები ჩემი მოწინააღმდეგე-



ები არიან. მე უნდა დავეყრდნო მხოლოდ პროლეტარულ მწერლობას“.⁴²

მხოლოდ პროლეტარულ მწერლობას უნდა დავეყრდნო, აცხადებს. იმათი მოტყუება უფრო იოლი იყო და ალბათ ამიტომ. „პროლეტპოეტები, ყველა გულწრფელი, ანკესზე ადვილად წამოსაგები ხალხია, ზოგიერთის გამოკლებით. ჯერჯერობით ყველა ამხანაგები კარგად მეპყრობიან, მხოლოდ ეს კია, პირველად არ მიშვებენ, პირველად ეული უნდათ“⁴³ — ვკითხულობთ სხვა ჩანაწერებში.

თუ რა მტკივნეული იყო მისთვის ეს გარება, კარგად ჩანს იმ ფაქტიდანაც, რომ რამდენჯერმე უბრუნდება ამ საკითხს თავის ჩანაწერებში. 1932 წელს დაუწერია პატარა მინიატურა — უცნობი ქალი ტრამვაიში მიმართავს: „გვახსოვს თქვენი წინანდელი ლექსები... ეს იყო გენიალური ლექსები. მაშინ კარგი იყავით, ესლა კი — რა მოგახსენოთ. თქვენ თვითონ არ იცით, რას სჩადიხართ. თქვენ ყოველგვარ ზომებს მიმართავთ, რომ თქვენს თავს სამუდამოდ გაუტყნოთ სახელი“.

ასლა ვალაკტიონის კომენტარი მოვისმინოთ: „აი, სად იყენებს ეს მანდილოსანი თავის სიტყვიერ ქინძისთავეს. ის მოდის ძველი გზით, მაშინ, როცა კაცობრიობა ახლისკენ გადაიხარა, როდესაც შეიცვალა ქვეყნის პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური მდგომარეობა. მან კიდევ არ იცის, რომ „დრო წინანდელი ლექსების“ სამუდამოდ გააქრა!“⁴⁴

ადილი შესაძენეია, რომ ამას მაინცდამაინც თავდაჯერებული კაცი არ ამბობს. თანაც აქვე ერთი მინიშნება დაგვიტოვა. ბოლო წინადადებაში ვკითხულობთ: „მან კიდევ არ იცის, რომ დრო წინანდელი ლექსების სამუდამოდ გააქრა“. დროზე მიგვანიშნა და ამით თითქოს თავისი გამოუვალი მდგომარეობა გავკვიხილა.

დროზე მინიშნებაა აგრეთვე 1931 წელს დაწერილ ლექსში „ნუ მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ“. პოეტი, რომლის შემოქმედებაშიც ემპირიული სინამდვილე უკანა პლანზე იყო გადაწეული, რომელიც ზედმიწევნით ფლობდა „მოგვენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებას“ (ლაპარაკია, რა თქმა უნდა არაკონუნქტურულ ლექსებზე), რომელიც არ აწერდა თავის ლექსებს შექ-

მნის თარიღებს, ან შეგნებულად აყალბებდა მათ და მისტიფიკაციას მიმართავდა ამ ლექსებში, თხზულების დაწერის ზუსტი თარიღის დაფიქსირებას ითხოვს: „დრო, დრო აღნიშნე! მოაწერე ლექსს — ეს წელიწადი, დღე და საათი!“.

ერთი შეხედვით შეიძლება ისე ვიფიქროთ, რომ ვალაკტიონს თავისი „ნაკლ“ გაახსენდა და საკუთარ თავს გამოსწორებისაკენ მოუწოდებდა, მაგრამ ამ ლექსის პროზაული ვარიანტი მიგვანიშნებს, რომ პოეტს ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი სათქმელი ჰქონდა. დასაწყისში ვალაკტიონი იმერებს იმ შეგონებას, რაც ლექსის ლაიტმოტივს წარმოადგენს. ამა თუ იმ ნაწარმოების დაწერის ზუსტი თარიღის აღნიშვნას კი შემდეგნაირად ამართლებს: „რასაკვირველია ყოველი შენი ნაწარმოების სტრიქონებში ღრმად ჩაქსოვილია ეპოქები, ეპოქა წამებისაც, ეპოქა ახალი ცხოვრების მოპოვების, ძველის ნგრევის, ეპოქა გარდატეხის, ეპოქა მძიმე ინდუსტრიის შექმნის სოციალისტურ ლიანდაგზე, ეპოქა, რომელიც ექადაგება მსოფლიო კაპიტალს... მოძრაობს, ამოძრავდა მონები ინდოეთის, გერმანიის, ეგვიპტის, პოლონეთის, კიტაის...“⁴⁵

ჩინეთის სსენება რუსული ფორმით (კიტაი) ერთგვარი ირონიული ნიუანსია ამ სერიოზულ ტექსტში. პოეტებს აიძულებდნენ გამომსაუბრებოდნენ „მსოფლიო პროლეტარიატის“ მოძრაობას. ჩინეთი და ჩინეთის რევოლუცია მაშინ ძალიან აქტუალური თემა იყო. 30-იან წლებში პროლეტპოეტმა კარლო კალაძემ გამოსცა კრებული „ძახილი აღმოსავლეთის“, რომელშიც ფერეიდნელ ქართველებს ეხმებიანოდა. წამოვიდა „კრიტიკული“ წერილების ნიაღვარი და კარლო კალაძე ჯვარს აცვეს იმისათვის, რომ როგორ თუ ფერეიდნელ ქართველებზე დარდობა არა ჩინეთის რევოლუციასზეო.⁴⁶

ვალაკტიონიც იმას გვეუბნება, რომ როცა ლექსს წაიკითხავთ, დახედეთ, როდის არის დაწერილიო. დრო არის ერთადერთი გამართლება კონიუნქტურული შემოქმედებისა. განწირულად მიიჩნეეს ვალაკტიონი საკუთარ თაობას, რომელიც დაუნდობელი დროის მსხვერპლი შეიქნა: „დრო, უღმობელი, დღევანდელ თაობას ერთ-

დროს წაგველის“.⁴⁷ დრო ამართლებს და დროვე მუსრავს.

ასე რომ, მართალია, ქარაგმებითა და მორაკებით, მაგრამ მინც მოუბოდიშა გალაკტიონმა მომავალ თაობას თავისი კონიუნქტურული შემოქმედების გამო.

დროის (გამანადგურებელი იდეოლოგიური მანქანის) ზეწოლამ აიძულა პოეტი ორთქლმავლებზე და პიდროლექტროსადგურებზე შეეთხზა ლექსები. მაშინ როცა ყოველგვარ დიქტატს უარყოფდა ხელოვნებაში და წერდა: „...ჩვენ პოეზია გვაგონებს იმ ეგზოტიკურ ყვავილს, რომელიც იფეთქებს მიწის გულიდან და გამლისთანავე მარადისობაში ფანტავს თავის სურნელებას“.⁴⁸

თავისი კეშმარიტი კრედიო და ის ტრაგედია, რაც შეიძლება დაატყდეს ხელოვანს, რომელიც ლაბორატორიულ მუშაობას მოსწყდება, გალაკტიონმა ერთ პატარა მინიატურაში გამოხატა: „ხელოვანი თავს ინუგეშებს, დიდი ამბავი, ერთხელ თუ დაეუშვებ შეცდომას და ჩემი თავის წინააღმდეგ წავალ, განა ჩემი მომავალი ჩემს ხელში არ არის? სვალვე ისევ შევადგები ჩემი გზით სიარულს. მაგრამ იაფი ყვავილებით მოხიბლული ხელოვანი თავის გზას ვეღარ დაუბრუნდა. იაფი ყვავილებიც დასკენენ. იოლი და სასიამოვნო გზაც გაჰქარა, ტაშს აღარავინ უკრავს. აქ იწყება მისი ტრაგედია. დაცარიელებული სულით ბრუნდება დიდი ხნის შემდეგ თავის ლაბორატორიაში. ურემი გადაბრუნდა და გზაც მერე გამოჩნდა: ნამდვილი ხელოვნების გზა, მშვენიერებაზე მშვენიერი გზა. მაგრამ... რა ახლოა და როგორ მოშორდა იგი... ხელოვანი უკვე ჰეღარაშერეული კაცია...“⁴⁹

ეს მინიატურა 1948 წელს არის დაწერილი, გარდა ამისა, რომ აქ ჩანს ტივილი საკუთარი შემოქმედების გამო, გალაკტიონი გვიზუსტებს თავის პოზიციასაც, რაც მან პოეტური შემოქმედების გვერდით თავის წერილებსა და ესსეებშიც გამოხატა, იგი იყო და დარჩა თავისუფალი ხელოვნების მომხრე, ერთგული ლოზუნგისა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რომელიც მან ოდნავ სასცეკლილი ფორმით შემოგვთავაზა: „პოეზია, უპირველეს ყოვლისა“.

1. ილიასა და აკაკის გავლენის შესახებ გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაზე. იხ. 5. ტომში, გალაკტიონი, თბ., 1982, გვ. 105-122.

2. გ. ტაბიძე, თხზ. 12 ტომად, ტ. 12, თბ., 1975, გვ. 7.

3. იქვე.

4. 5. ტაბიძე, გალაკტიონი, გვ. 127.

5. გ. ტაბიძე, ვეშაღოთ აკაკის იუბილესათვის, თხზ. 12 ტომად, ტ. 12, გვ. 9.

6. გ. ტაბიძე, აკაკის იუბილე, თხზ. 12 ტომად, ტ. 12, გვ. 9.

7. ეს წერილი განხილული აქვს 5. ტაბიძეს წიგნში: „გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია“, თბ., 1993, გვ. 154-177. ჩვენ მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო მომენტებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

8. 5. ტაბიძე, გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია, გვ. 156.

9. 5. ტაბიძე, გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია, გვ. 169.

10. იხილეთ თ. დოიაშვილი, ქართული ლექსის ევოლიუცია, თბ., 1981.

11. გ. ტაბიძე, ჯაფუ ჯორჯიკია, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 11-12.

12. აკ. ზინთიბიძე, გალაკტიონი თუ ცისფერყანწილები, თბ., 1992, გვ. 92-138.

13. გალაკტიონის პოეტური ნოვაციების შესახებ იხ. აკ. ზინთიბიძის დასახელებული ნაშრომი; აგრეთვე, მისივე, გალაკტიონის პოეტიკა, თბ., ნიღბით და უნიღბოდ, მოვლენათა გასაიღუმლოების ხელოვნება გალაკტიონის პოეზიაში, „ლიტერატურული საქართველო“, 1992, 20 ნომერი, გვ. 16.

14. გ. ტაბიძე, პოეზია უპირველეს ყოვლისა, თხზ., თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 15.

15. იქვე.

16. იქვე.

17. იქვე, გვ. 14.

18. გრ. რობაქიძე, აკაკის ქნარი, გაზ. „თემი“, 1915, 2 თებერვალი.

19. აკ. ზინთიბიძე, გალაკტიონი თუ ცისფერყანწილები, გვ. 52.

20. გ. ტაბიძე, პოეზიის დღე, თხზ. თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 17.

21. იქვე.

22. გ. ტაბიძე, წინათქმა, თხზ. თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 19.

23. იქვე, იაკობ ნიკოლაძის იუბილეს გამო, გვ. 20.

24. იხ. 5. ნაკუდაშვილი, სილაგვარდ ანუ ვარდი სილაში, ჟურ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991 №5, გვ. 151-162.

25. ლ. სორდია, გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლიკა, თბ., 1993, გვ. 80.

26. გ. ტაბიძე, იაკობ ნიკოლაძის იუბილის გამო, გვ. 21.

27. ვ. ჯავახაძე, უცნობი, თბ., 1996.

28. იქვე.

29. ვ. ჯავახაძე, უცნობი, გვ. 475.

30. გ. ტაბიძე, პოეზიის დღე, თბ. 12 ტომად, ტ. 12, გვ. 85-86.

31. ვ. ჯავახაძე, უცნობი, გვ. 475.

32. იქვე, გვ. 476.

33. იმდროინდელი სალიტერატურო კრიტიკის მიმოხილვა, იხილეთ: რ. ჩხარტიშვილი, ქართული სალიტერატურო კრიტიკის უახლესი ისტორიიდან, თბ., 1993 წ.

34. იქვე, გვ. 18.

35. რ. ჩხარტიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 158.

36. ბ. ბუაჩიძე, თანამგზავრობის საკითხი ქართულ ლიტერატურაში, ჟურნალი „პროლეტარული მწერლობა“, 1927, №5, გვ. 126.

37. რ. თვარაძე, გალაკტიონი, თბ., 1972, გვ. 193.

38. იქვე, გვ. 194.

39. ბ. ბუაჩიძე, მწერლობის მსუბუქი „ინდუსტრია“, „სალიტერატურო გაზეთი“, 1932, 1 თებერვალი, გვ. 2.

40. გ. ტაბიძე, წერილი საბჭოთა მწერლების ფედერაციისადმი, თბ. თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 55.

41. იქვე, გვ. 56.

42. ვ. ჯავახაძე, უცნობი, გვ. 477.

43. ვ. ჯავახაძე, უცნობი, გვ. 482.

44. იქვე.

45. გ. ტაბიძე, დრო, თბ. ხუთ ტომად, თბ., 1995, ტ. 5, გვ. 73-74.

46. იხ. რ. ჩხარტიშვილის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 69, 203.

47. გ. ტაბიძე, დრო, გვ. 74.

48. გ. ტაბიძე, პოეზიის დღე, თბ. ხუთ ტომად, ტ. 5, გვ. 56.

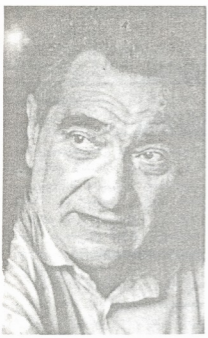
49. გ. ტაბიძე, ზეღოვანის ტრაგედია, გვ. 79.

მხატვრის ბახსენება

ლილა თავაჯანიშვილი

30 წევრი ქობულაძეს პირად ურთიერთობაში არ შეხვედრია, ასე თუ ისე, სრულყოფილად ვერ წარმოსახავს მის აღმამიანურ და შემოქმედებით პორტრეტს. ჩვენი საუკუნის შუა ათწლეულებში მოღვაწე ხელოვნათა თაობების თვალსაჩინო წარმომადგენელმა ღრმა კვალი გააგლო ახალი ქართული მხატვრობის ისტორიაში. დაიბადა 1909 წელს ახალციხეში. პირველდაწყებითი სამხატვრო განათლება საქართველოში მომუშავე კერძო სამხატვრო სტუდიებში მიიღო (სკლიფასოვსკი, შებუევი). 1922 წელს თბილისში სამხატვრო აკადემია გაიხსნა და მანაც იქ მიაშურა. მოგვიანებით კი თვითონ გახდა ამ სასწავლებლის პროფესორი და რექტორიც (1952—1959).

თვითონაც თავის ხელოვნებას პაგავდა: გამორჩეული გარეგნობის, დახვეწილი ინტელიგენტის, თავის კოლეგებთან (მოსე თოიძე, დავით კაკაბაძე, უნა ჯაფარიძე, იოსებ შარლემანი და მრავალი სხვა) ერთად იგი ქმნიდა დიდებულ პედაგოგიურ ჯგუფს, რომელიც ამ პერიოდში სამხატვრო აკადემიაში მოღვაწეობდა.



სერგო კობულაძე

70-იან წლებში საქართველოს ხელუწყების სახელმწიფო მუზეუმში გაიმართა მხატვრის ნამუშევრების ვრცელი პერსონალური გამოფენა. წარმოდგენილი იყო დედნები თითქმის ყველა იმ ილუსტრაციისა, რომელსაც ბეჭდური გამოცემებიდან მნახველი უკვე იცნობდა: ექსპოზიციაში იყო დაზგური ნამუშევრები, პორტრეტები, თეატრალური ესკიზები... „ვეფხისტყაოსნის“, შექსპირის „ანტონიოსა და კლეოპატრას“, „მაკბეტის“, „მეფე ლირის“, პუშკინის „ბოშებისა“ და „პოლტავას“ დასურათებანი ცხადყოფდა ავტორის ვირტუოზულ ოსტატობას, მის განუმეორებელ მხატვრულ ენას, სტილისტიკას; ცხადყოფდა იმას, რომ მხატვარს იზიდავდა ლიტერატურული ქმნილებანი, აღსავეს მძაფრი ვნებებით, შინაგანი ჭიდილით, ექსპრესიით. გამოხატვის ენა კი, კლასიკის პრინციპებს რომ ეფუძნებოდა, სრულ პარმონიაშია ნაწარმოებთა სახეების პლასტიკურ წარმოსახვასთან.

„ბოშებისა“ და „პოლტავას“ (ერთიან წიგნად) 1954 წლის გამოცემის თავფურცელზეა პუშკინის პორტრეტი. კადრის კომპოზიცია ისეა გააზრებული თითქოს მხატვარს სურს წაშალოს დროითი ზღვარი და რაც შეიძლება დააახლოვოს პოეტის გამოსახულება ჩვენს თანამედროვეობასთან. პუშკინი ზის თავმიბრუნებული, დაძაბული მხერა წინ მიუყრია. ჯდომის ეს თავისუფალი, უშუალო პოზა და დიდი პორტრეტული მსგავსება აძლიერებს ამ შეგარბნებას — პოეტი თითქოს პოხირებს მხატვრის წინაშე.

საერთოდ, დასურათებში მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს პორტრეტულ დანასიათებებს. გავისხენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები, გავისხენოთ ზემოფირას პორტრეტი („ბოშები“), პეტრე პირველი („პოლტავა“) და შრავალი სხვა. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებისათვის, სიკვდილის შემდგომ, კობულაძეს რუსთაველის პრემია მიენიჭა.

მქონდა ბედნიერება სამხატვრო აკადემიაში სწავლისას მეც ვყოფილიყავი მისი მოწაფე. საკურსო ნახატების შეფასებაში ძუნწობდა. იშვიათად თუ ვინმეს აღორსებდა ხუთიანს, გამონაკლისი იყო მიხეილ სვიტია. ეს ის სვიტიაა, აკადემიის დამთავრე-





ბისთანავე რომ გაითქვა სახელი, როგორც ნიჭიერმა პეიზაჟისტმა. აღექსანდრე ციმაკურიძის სახელოსნოს კურსდამთავრებულმა დაწერა მრავალი ტილო, რომლებშიც შთაგონებით აღბეჭდა მშობლიური კუთხის ბუნების სურათები. ამჟამად ეს სურათები დაცულია მისივე სახლში, სადაც დიდი დარბაზი უკავია. მიხეილმა და მისმა მეუღლემ, მარგარიტა ნებიერიძემ დიდი შრომა გასწიეს ამ გალერეის მოსაწყობად. მარგარიტა, რომელიც ამერიკაში გაემგზავრა სამკურნალოდ, იქ გარდაიცვალა და იქვე დაიკრძალა, ხოლო მიხეილი 2 თუ 3 წლის წინ გამოაკლდა ქართველ მხატვართა ოჯახს. მის საგამოფენო დარბაზში კი ისევ ჰკიდია სურათები, საიდანაც ხან ხეობათა გრილი პაერი უბერავს, ხანაც მზით

შეფერილი მიდამოების სილამაზე იტაცებს თვალს.

სერგო ქობულაძემ დიდი ამაგი დასდო თეატრალურ მხატვრობასაც. 1945 წელს მოსკოვის დიდ თეატრში გააფორმა ა. გლაზუნოვის ბალეტი „რაიმონდა“, თბილისში — შ. მშველიძის ოპერა „ამბავი ტარიელისა“, გ. კილაძის ბალეტი „სინათლე“ (1946-47 წწ.). ამ უკანასკნელი ნამუშევრისთვის მხატვარს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. დაბოლოს, მისი ნახელავი საოპერო თეატრის ფარდა, რომელიც მრავალი წლის პანძილზე ამშვენებდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენას და რომელიც ხანძარმა შთანთქა.

ეს პატარა წერილი ავტორმა უძღვნა ქობულაძის დაბადების 90 წლისთავს.

შემთხვევითობის გამოვლენა XX საუკუნის მუსიკალურ-ალბატორიკულ კომპოზიციებში

ბაკინა ნადარეიშვილი

„შემთხვევითობის, როგორც შემეცნების ხერხის აღქმა — მხოლოდ მათთვისაა ხელსაყრელი მეთოდი, ვისაც ეშინია მიიღოს საკუთარი გადაწყვეტილებანი, დაკავშირებული არჩევანის თავისუფლებასთან“¹. ამგვარი უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა ლუიჯი ნონოს XX საუკუნის ხელოვნებაში, კერძოდ კი მუსიკაშიც, ერთგვარად ჰიპერტროფირებული შემთხვევითობის კატეგორიის მიმართ. ეს საკითხი დიდ დავას, დაპირისპირებას იწვევდა ე. წ. ავანგარდულ და მოდერნისტულ მიმდინარეობათა მიმდევრებს შორის. ერთნი აბსო-

ლუტურ იღეად აღიქვამდნენ შემთხვევითობას, ქაოსს, სხვანი — კატეგორიულად უარყოფდნენ ამ მოვლენათა შემოქმედებაში დამკვიდრებას; მაგრამ, როგორც წესი, აქაც არსებობდა შუალედური რგოლი — კომპოზიტორები, რომელნიც ცდილობდნენ შემთხვევითობისა და აუცილებლობის, ქაოსისა და წესრიგის შეთავსებას.

შემთხვევითობას ფილოსოფიაში აუცილებლობის კატეგორიასთან ერთად განიხილავენ. და თუ აუცილებლობა წარმოადგენს „მოვლენათა კავშირების ტიპს, რომელიც განისაზღვრება მათი



მინაგანი საფუძვლით — სტრუქტურითა და კანონზომიერებით, შემთხვევითობა — კავშირთა ტიპია, რომელიც განისაზღვრება მოცემული მოვლენისთვის გარეგნული თვისებებით“.² ეს ორი კატეგორია დიალექტიკურ ურთიერთდამოკიდებულებაშია.

შემთხვევითობის ერთ-ერთი გამოხატულება მუსიკაში არის იმპროვიზაცია. როგორც სააზროვნო პრინციპი, იგი ოდითგანვე თან სდევდა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას. საკითხი იმპროვიზაციის ისტორიული არსებობის შესახებ არაერთხელ განხილულა სამუსიკის-მცოდნეო ლიტერატურაში. ზოგან იგი უფრო დეტალურადაა გაშუქებული,³ სხვა შრომებში დაშვებულია მცირეოდენი უზუსტობანი (მაგალითად, ც. კოვო-უტკეაძის, რომელიც კოჭის გაგორების ტრადიციის, ნაწარმოების შექმნის პროცესში, მოცარტს მიაწერს). პრობლემის განხილვის განსაკუთრებული სისავსით, უამრავი საზღვარგარეთული ლიტერატურის გათვალისწინებით, ვამოიხრევა მ. საპონოვის შრომა „იმპროვიზაციის ხელოვნება“⁵. ამიტომ შემთხვევითობის ისტორიულ პროტოტიპებზე, უფრო სწორად კი ფორმებზე, ჩვენ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ და სხენებულ შრომაზე დაყრდნობით მხოლოდ სქემატურად მოვხსნავთ ძირითად ისტორიულ ეტაპებს.

შემთხვევითობა, კერძოდ კი იმპროვიზაციულობა ვლინდება წარმართულ კულტურებში, სადაც მაგიური მოქმედებანი ორ მხარეს უკავშირდებოდა: ერთი გულისხმობდა ინტონაციების ოსტინატურ განმეორებას, მეორე კი — მკითხაობას და შემთხვევითობას (მკითხაობა კოჭის გაგორებით). ეს ფენომენი იკვეთება როგორც ევროპულ, ისე არაევროპულ მუსიკაში. იგი ჩანს ადრეული მრავალხმიანობის (ფიგურისხმება ევროპული პროფესიული მუსიკა) საწყის ეტაპებზე. აქ აღსანიშნავია ქორალის დუბლირების ტრადიცია კვინტა-პრიმა-ოქტავაში (მ. საპონოვის აზრით, იმდროინდელი მუსიკოსი ამას აღიქვამდა, როგორც მონოდიური მუსიკის შესრულების ორნარი მანერას), მესამე პროპრიუმის ნაწილთა შესრულების ვარიანტულობა და ა. შ. ცნობილია,

რომ წმინდა სახით შემთხვევითობას, სასწავლო სავარჯიშოებისათვის, ენგელსმა განმარტავდა თავდა გედო არცეოელი (XI საუკუნე). კოჭის გაგორების ტრადიციას, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში არსებობდა, მოგვიანებით მიმართავენ ჰაიდნი და მოცარტი. იმპროვიზაციულობა დაპკვიდრდა ინსტრუმენტულ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც. ამასთან დაკავშირებით მ. საპონოვი სხენებულ ნაშრომში მიუთითებს XVI საუკუნის იტალიაში ჩამოყალიბებულ სამასხიობო იმპროვიზაციულ სკოლაზე „კომედია დელ არტე“ (მოცემული იყო მხოლოდ ზოგადი სიუჟეტი, რომლის იმპროვიზებას ახდენდნენ შემსრულებლები), კონტრაპუნქტ „ალა მენტე“ (ერთმნიანი მუსიკის გარდაქმნა პოლიფონიურ ქმნილებად) და დიმიუციის (მოტივის დანაწევრება უფრო სწორ ბეკრათა თანმიმდევრობად) გამოყენების ტრადიციებზე.

და აი, ჩვენს ეპოქაში ერთის შეხედვით მრავალსაუკუნოვანმა ტრადიციამ ბუნებრივი ვანგითარება ჰპოვა, მაგრამ აქ ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსია აღსანიშნავი. გვიდოსთან, ჰაიდნსა და მოცარტთან, ანდა ჰინდემიტის ზოგიერთ ქმნილებაში (მაგალითად, „სასწავლო პიესა“ ნებისმიერი საორკესტრო შემადგენლობისათვის) მობილურობის, შემთხვევითობის გამომწვევეი მთავარი იმპულსი იყო ხუმრობა, თამაში, თავისუფლებას აქ არ ენიჭებოდა პირველადი, კონცეფციური მნიშვნელობა. ხარისხობრივად განსხვავებულად იაზრებს შემთხვევითობას ჯონ ქეიჯი, რასაც მოგვიანებით განვიხილავთ.

XX საუკუნის ხელოვნებაში შემთხვევითობამ მრავალმხრივი ასახვა ჰპოვა. მის გამოვლენას მუსიკაში რამდენიმე ტერმინით აღნიშნავენ. ესენია: **Indeterminate** — განუსაზღვრელი, არადეტერმინირებული, გაურკვეველი; **chance** — შემთხვევითობა; **random** — ალაღბედად, საეკებისოდ, წინასწარ მოუფიქრებლად, შემთხვევით; **aleatory** — შემთხვევითი.

ყურადსაღება ისიც, რომ თვით ალუატორიკის დეფინიცია დღემდე არაა ერთგვაროვანი. ერთ შემთხვევაში იგი შემთხვევითობის შემცველი ოპერაციების



სპეციფიკურად ევროპულ ტრადიციამი გამოყენებას აღნიშნავს; ზოგიერთი ავტორი მას ნებისმიერი არასისტემური ოპერაციის გამოყენების სინონიმად მიიჩნევს. ფართო ჭვავებით ალვატორიკა ესაზღვრება მინიმალზმსა და ჯგუფურ იმპროვიზაციას.

მოვიყვანო ზოგიერთი მკვლევარის დეფინიციებსაც. ასე, მაგალითად, ც. კოგორუტეის განსაზღვრება ჩვენთვის არაა ბოლომდე მისაღები, ვინაიდან მასში, ფაქტობრივად, არაა გათვალისწინებული აბსოლუტური არადეტერმინირების პრაქტიკა. ავტორი ალვატორიკას ხედავს მხოლოდ პროცესის გარკვეულ ნაწილში. ალვატორიკის ამგვარი განსაზღვრება შესაძლოა აიხსნას კომპოზიტორის სუბიექტური დამოკიდებულებებით. თავის უარყოფით პოზიციას აბსოლუტური არადეტერმინირებისადმი კოგორუტეი-კომპოზიტორი გამოხატავს დონატონის ქმნილების „ორკესტრისათვის“ განხილვისას, რომელსაც უწოდებს ექსტრემისტულ მდგელობას და არ აღიქვამს მუსიკალური ნაწარმოების ნიმუშად. ვფიქრობთ, კომპოზიტორის სუბიექტურმა შეხედულებებმა არ უნდა მოახდინოს გავლენა პრაქტიკაში არსებული მოვლენის აღიარებასა და შეფასებაზე.

საკომპოზიტორო წერის ერთ-ერთი საშუალების სახით აღიქვამს ალვატორიკას ვ. სოლოხოვამ. მეცნიერი ამგვარ დეფინიციას იძლევა: „წერის ტექნიკა, დაკავშირებული მუსიკალური ქსოვილის დროებით პერმუტაციებთან, — ესაა ალვატორიკა“ (გვ. 51).

ჩვენი აზრით, უფრო მოქნილი და ტევადია ალვატორიკის ბ. საზონოვისეული განსაზღვრება: ესაა მუსიკალურ მთელში შემთხვევითობის ელემენტის ორგანული შემოტანა, შემთხვევითობისა, რომელიც განისაზღვრება მთელით და ზემოქმედებს მასზე. მუსიკალურ ნაწარმოებებში შემთხვევითობის უკიდურესი გამოვლენისას ეს ელემენტი გადის რღვება მთელამდე, მისიწარმოვის, თავისი თავით შეცვალოს იგი, რითაც დაკარგავს მისკან (მთელისკან) ფუნქციურ დამოკიდებულებას და დაანგრევს მის პარამონულ ბუნებასა და მუსიკალურ ფორმას“ (გვ. 6).

ინგლისელი მეცნიერი რ. ბრინდლი¹ სინონიმური ცნებების სახით აღიქვამს არადეტერმინირებულ, შემთხვევით მუსიკას, ან უბრალოდ ალვატორიკას. შემდგომ კი გამოყოფს ალვატორიკას და ამ ტერმინით აღნიშნავს შემთხვევებს; როდესაც ელემენტები განსაზღვრულია, მაგრამ შიგადაშიგ გამოიყენება მათი შემთხვევითი კომბინაციები.

ბ. სიმსი² ამ პრობლემას განზოგადებულად აღიქვამს. მისი აზრით, მუსიკალური ნაწარმოები არადეტერმინირებულია (და არა ალვატორული — მ. ნ.), თუ მის ფორმას განაპირობებს შემთხვევა ან შემთხვევითია შესრულების პროცესი. ამ ორ „ვერიანტს“ ეწოდება ფორმის არადეტერმინირება და შესრულების არადეტერმინირება.

აღსანიშნავია, რომ პ. ბულევი, ვ. ლუტოსლავსკი და სხვანი, საუბრობენ რა ალვატორიკაზე, გულისხმობენ მის შეზღუდულ ნაირსახეობას, ანუ არადეტერმინირების ნაწილობრივ გამოყენებას. ამგვარი, „შეზღუდული არადეტერმინირების“, მნიშვნელობით ტერმინი „ალვატორიკა“ პირველად გამოიყენა ვერნერ მაიერ-ებლერმა სტატიაში „ბევრის სტატიკური და ფსიქოლოგიური პრობლემები“ (1955 წ.). ავტორის განსაზღვრების თანახმად, პროცესი ალვატორულია, თუ მისი კურსი ძირითადად დეტერმინირებულია. თუმცა დეტალებში დამოკიდებულია შემთხვევითობაზე.

უურადასაღებია ის ფაქტიც, რომ აბსოლუტური არადეტერმინირება უფრო მისაღებია ამერიკული ტრადიციებისათვის, რამაც, ბუნებრივია, თეორიულ დეფინიციებზეც იქონია გავლენა. ევროპაში, სადაც, ამერიკისაგან განსხვავებით, არ იყო მძლავრი ექსპერიმენტული ბაზა, პრაქტიკაშია უმეტესწილად „მოწყვრილებული“, ანუ ნაწილობრივი შემთხვევითობა, რომელიც ტერმინოლოგიურად „ალვატორიკა“ სახითაა აღიარებული. თუმცა, ფაქტია, რომ თანერციით ზოგიერთი ავტორი აბსოლუტურ არადეტერმინირებასაც ალვატორიკას უწოდებს. თვით ამერიკელები კი შეგნებულად უარყოფენ ცნებას „ალვატორიკა“ და უპირატესობას ანიჭებენ ცნებებს „შემთხვევითობა“, „განუსაზღვრელობა“.



ჩვენი აზრით, უნდა გამოიყოს აბსოლუტური და ნაწილობრივი არადეტერმინირება, ალეატორიკა კი ამ უკანასკნელთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მართალია, ტერმინი „aleatory“ ინგლისურიდან თარგმანში, როგორც აღვნიშნეთ, გულისხმობს „შემთხვევიის“, მაგრამ უნდა იყოს გათვალისწინებული ის ფაქტიც, რომ მუსიკალურ თეორიაში იგი თავიდანვე გაიგივებული იყო შეზღუდულ არადეტერმინირებასთან.

არადეტერმინირებულ-ალეატორული მუსიკალური მოვლენების კლასიფიკაცია ხშირად განსხვავებული კრიტერიუმებით ხორციელდება.

ამერიკელი დ. ქოუფი¹⁰ განასხვავებს რა არადეტერმინირებულ პროცესთა სუთ ტიპს, ხელმძღვანელობს ნაწარმოების ჩაწერის, მისი შესრულების და შემადგენელი კომპონენტების თავისებურებათა კრიტერიუმებით. მეცნიერი აღნიშნავს შემდეგ ვარიანტებს:

1) ნაწარმოებში გამოყენებულია გრაფიკული არადეტერმინირებული ნოტაცია (რ. ეშლის „შეშლილი ცხენის სახსოვრად“);

2) კომპოზიცია არადეტერმინირებულია, მაგრამ ჩაწერილია ტრადიციული ხერხებით. იგი აიკვება კოჭის გავორების პრინციპის თანახმად, რაც განსაზღვრავს ნაწარმოების ბევრათა სიმაღლეს, არტიკულაციას, გრძლიობას, რეგისტრს. ეს, დ. ქოუფის აზრით, არადეტერმინირებული ფორმის ყველაზე წმინდა სახეა (მაგალითად, ჯ. ქეიჯის „ცვლებადობათა მუსიკა“);

3) არადეტერმინირებულია შესრულების პროცესი. ეს ტიპი ყველაზე მეტად უახლოვდება იმპროვიზაციას, ვინაიდან ყოველი ასალი შესრულებისას განსხვავებული შედეგი გვაქვს (დომინირებს, მაგალითად, ქეიჯის კონცერტში ფორტპიანოსა და ორკესტრისათვის);

4) კომპოზიტორს განსაზღვრული აქვს ნაწილები, მაგრამ მათი გაერთიანება ხდება შემთხვევით (მაგალითად, მ. კაგელის „მედერი“). ამ დროს იქმნება მობილური სტრუქტურა;

5) სტოქაისტიური მეთოდი, სადაც ძირითადი პარამეტრები დეტერმინირ-

ბულია, მაგრამ მასალა არჩეულია შემთხვევითი გაერთიანების საფუძველზე (მაგალითად, მეოთხე და მეხუთე ტიპების გაერთიანების შემთხვევაა შტოკაუზენის „შეჩერება“).

იგივე პრობლემას ძირითადი მუსიკალური გამოქმენების საშუალებებსა და ფორმაში განიხილავს რ. ბრინდლი. იგი მიუთითებს ტემპის, ბგერათა მასალის, გამოქმენების: ტემპის, ნიუანსების, დინამიკის თავისუფლებაზე.

გერმანელი მეცნიერი კ. ბომერი¹¹ კი არადეტერმინირების ფორმებს განარჩევს „სამოქმედო ობიექტის“ დონის მიხედვით და გამოყოფს სამ შემთხვევას:

1) არადეტერმინირება წარმოადგენს უშუალოდ ბგერის სტრუქტურის ფუნქციას. აქ იგულისხმება სხვადასხვა ტიპის სხაურები. სხვათა შორის პ. ბულეზიც იმავე აზრის იყო — იგი შემთხვევითს უწოდებდა კომპოზიტორის მიერ დაუმუშავებელ ბგერას;

2) არადეტერმინირება ვრცელდება სტრუქტურული ცვლებადობის დონეზე, ანუ ფორმაზე;

3) არადეტერმინირება, შემთხვევითობა წარმოადგენს მუსიკალური შემოქმედების მთავარ მიზანს, მსგავსად ქეიჯის შემოქმედებისა.

მსგავსი მოვლენები „ალეატორიკის“ ეგიდითაა სისტემატიზებული პ. ბულეზთან, ც. კოგოუტეკთან, ე. დენისოვთან და სხვა ევროპელ მკვლევართან.

პ. ბულეზი¹², როგორც კომპოზიტორი, პრაქტიკულად უდგება საკითხს და ახდენს ალეატორიკული მეთოდების დიფერენცირებას. იგი გამოყოფს:

1) მქანაკურ მეთოდს, როდესაც ფორმის ამა თუ იმ აღნაგობას განაგებს კოჭის გავორება, წილყარ;

2) იმპროვიზაციულ მეთოდს, რომელიც შემსრულებელს საშუალებას აძლევს თავისუფლად წაიკითხოს სანოტო ტექსტი;

3) კომპოზიტორის მიერ გათვალისწინებული მეთოდი, სადაც იგი იტოვებს თავისუფლების კონტროლის საშუალებას.

ც. კოგოუტეკი თავისუფლების შემთხვევითობის ხარისხის მიხედვით ზოგადად გამოყოფს აბსოლუტურ, წმინდა, ჭეშმა-

რიტ და შედარებით, მართვად ალვატორიკას; **საბოლოო ქვერადობის** და **ნაწარმოების რეალიზების** თავისებურებიდან გამომდინარე იგი განასხვავებს შემოქმედებითი პროცესის ალვატორიკას და ასევე საშემსრულებლო და სრულებული პროცესის (შემოქმედებითი და სამეცნიერებლო პროცესების კომბინაცია) ალვატორიკას; **კომპოზიციური** თვალსაზრისით კი განარჩევს — გარკვეული ფორმის ალვატორიკას: „მცირეს“, „შეზღუდულს“.

ე. დენისოვი კი ამ შემთხვევაში მობილურისა და სტაბილურის სამ სახესხვაობას **ფორმის** დონეზე განასხვავებს:

- 1) ფორმა მობილურია, ცალკეული სტრუქტურები კი სტაბილური;
- 2) ფორმა სტაბილურია, ცალკეული სტრუქტურები კი მობილური. აქ შესაძლოა წარმოიქმნას განუსაზღვრელობის ზონური ველები, ან სტაბილური და მობილური განვითარდეს პარალელურად;
- 3) პირველი ორი ვარიანტის სინთეზი — ფორმაც და სტრუქტურაც მობილურია.

საინტერესოა „ალვატორიკული ხის“ მოდელი, რომელიც მოყვანილი აქვს თავის დისერტაციაში ი. გლუშჩენკოს.¹³ ავტორი ამ პრობლემას **საშემსრულებლო** ხელოვნების პოზიციებიდან განიხილავს. საშემსრულებლო ხელოვნებაში მობილურობის ხარისხის შეცვლის მიხედვით იგი გამოყოფს ალვატორიკის სამ ძირითად ტიპს: მცირეს, შეზღუდულსა და სრულს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ალვატორიკა ი. გლუშჩენკოს სქემაში გამომდინარეობს იმპროვიზაციიდან. ამგვარად, საკუთრივ **მცირე** ალვატორიკის ქვეშ ავტორს გაერთიანებული აქვს:

- ა) მცირეინფორმაციული ტექსტის რედაქტირება (მაგალითად, ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ურტექსტი);
 - ბ) მცირეინფორმაციული ტექსტის ინტერპრეტაცია (იგივე „**აქტ**“-ის ურტექსტი);
 - გ) მელიზმატიკა.
- შეზღუდული** ალვატორიკის ნაირსახეობებად ი. გლუშჩენკო თვლის:
- ა) წარმოებულ ფორმითა ალვატორი-

კას (ვარიაციული ალვატორიკა, რომლის მაგალითია ჯაზური იმპროვიზაცია);

- ბ) ზონური ალვატორიკა — ჩარჩოვითა და სუსტად ნოტირებულ ნაწარმოებში;
 - გ) პარალელური პროცესების ალვატორიკა — სტაბილური და მობილური პარალელურადაა მიცემული;
 - დ) კონსტრუქტიური ალვატორიკა — ც. კოგორტევი მას უწოდებს რეპროდუქციული პროცესის ალვატორიკას.
- დბოლოს, **სრული** ალვატორიკის ქვეშ იგულისხმება:
- ა) მეტრო-რიტმული ალვატორიკა;
 - ბ) ბევრათსიმალღებრივი ალვატორიკა;
 - გ) ასოციაციური ალვატორიკა — ამ ტიპის ნაირსახეობებია „ინფინიტური“ (შემსრულებლის იმპროვიზაცია კომპოზიტორის მიერ მოცემულ გრაფიკაზე) და „მედიტაციური“ (მედიტაციური მუსიკა — შტოკაპაუზენი) მუსიკა. შემდგომ ი. გლუშჩენკო დასძენს, რომ სქემაში არ შესულა „კომპიუტერული“ იმპროვიზაცია და იმპროვიზაციული პროცესების ზოგიერთი სხვა სახე, რომელთა შორისაა შესასაუკუნოვანი ნოტირებული სტრუქტურების“ გაშიფვრა. ი. გლუშჩენკოს კლასიფიკაციაში ჩვენთვის მიუღებელია თვით ალვატორიკის ძალიან ჭარბოდ გაგება, ვინაიდან ამ შემთხვევაში იგი სხვა ხარისხის ცნებებს უტოლდება. როდესაც ამა თუ იმ თეორიული ცნების დეფინიცია ხდება, ალბათ, უნდა იქნას გათვალისწინებული ამ ტერმინის წარმოქმნის ისტორიული წინაპირობა და მისი მისადაგების ტრადიცია ამა თუ იმ მოვლენასთან. ამიტომ, ვფიქრობთ, ბახის „კარგად ტემპერირებულ კლავირთან“ მიმართებაში ალვატორიკაზე საუბარი უხერხულიც კია. მით უფრო, რომ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში არსებობს ტერმინი — „აპროქსიმატიული საკომპოზიციო ტექნიკა“, — რითაც აღვნიშნება „ალვატორული გადახრები დეტალებში, რომლებიც იმდენად ვერ ცვლიან ნაწარმოების ქვერადობას, რომ განმეორებისას მან დაკარგოს ჩაფიქრებული ფორმა და, შესაბამისად, თავისი შემოქმედება მსმენელზე“ (4; გვ. 246).

ასევე, ვფიქრობთ, აუცილებლობას არ წარმოადგენდა მცირეინფორმაციული ტე-



ქსტის რედაქტირებისა და ინტერპრეტაციის დიფერენცირება, ვინაიდან რედაქტირება ინტერპრეტაციის გარეშე შეუძლებელია.

ნაკლებდამაჯერებელია სრული, აბსოლუტური ალექტორიკის ქვეშ მეტრორიტმული და ზეკრათსიმაღლებრივი ალექტორიკის გაერთიანება. გარდა ამისა ალექტორის გამორჩენილი აქვს სხვა მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ალექტორიკაში (ტემპის, ნიუანსების და ა. შ.). და, რაც მთავარია, ერთ ჯგუფშია მოთავსებული ისეთი პოლუსური მოვლენები, როგორცაა ინტუიციური მუსიკა და ქმნილებები მხოლოდ მობილური მეტრო-რიტმით ან ზეკრათსიმაღლებრივობით, ეს უკანასკნელი ხომ დიდი ხანია შეზღუდული ალექტორიკის ფორმებადაა აღიარებული.

უფიქრობთ, ამ მოვლენის კლასიფიკაციისას უნდა იქნას გათვალისწინებული როგორც მთელი ქმნილების შესრულების, ასევე მისი შექმნის პირობები და არც ერთი ამათგანი არ უნდა იყოს უნიფიცირებული მეორის ხარჯზე.

განხილული ლიტერატურის, კლასიფიკაციათა თუ დეფინიციათა კრიტიკული მიმოხილვის შედეგად შევადგინეთ სქემა, რომელიც ასახავს ამ პრობლემისადმი მიდგომის ჩვენთვის მისაღებ ვარიანტს. ათვლის წერტილად აქ აღებულია არადეტერმინირების ხარისხი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს შემთხვევითობის სხვადასხვა გამოვლენებს.

ამგვარად, ძირითადი ორი ჯგუფია: აბსოლუტური არადეტერმინირება და შედარებითი არადეტერმინირება. პირველში იგულისხმება კომპოზიციები, სადაც შემთხვევითობის მნიშვნელობა აბსოლუტურია, იგი არამართვადია (შემთხვევითობა განაგებს შემოქმედებით, საშემსრულებლო, ან როგორც შემოქმედებით, ისე საშემსრულებლო პროცესებს). მეორე ჯგუფში გაერთიანებულია კომპოზიციები, სადაც შემთხვევითობის მნიშვნელობა დიდია, მაგრამ იგი მართვადია, ან შემთხვევითობის მნიშვნელობა უმცირესია. პირველში იგულისხმება ზონური და პარალელური პროცესების ალექტორიკა (კონსტრუქციული ანუ ფორმის, მუსიკალური გამომსახველობის

საშუალებების ანუ ფაქტურული); მეორეში კი აპროქსიმატიული საკვანძო ტექნიკა, რაც გულისხმობს შედარებით მცირე ინფორმაციული ტექსტის რედაქტირებასა და ინტერპრეტაციას.

XX საუკუნის მუსიკაში არადეტერმინირების შემთხვევითობის დამკვიდრება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. ამასთან უნდა აღინიშნოს როგორც ლიტერატურასა და ფერწერაში მომხდარი ძვრები, ასევე არაფერობული კულტურისა და ჯაზური მუსიკის ფენომენები. მაგრამ თუ იმპროვიზაციულმა ჯაზმა, კერძოდ კი ჯაზური მუსიკის არანჟირებამ, განაპირობა ევროპელი მუსიკოსების განახლებული ინტერესი არადეტერმინირებული სტრუქტურებისადმი (იხ. 5), საუკუნის პირველ ათწლეულებში ხელოვნების სხვა სფეროებში მომხდარმა კარდინალურმა ცვლილებებმა წარმოაჩინეს შემთხვევითობა იმ აბსოლუტური იდეის რანგში, როგორც აღიქვამდა მას მოგვიანებით, 50-იანი წლებიდან ჯონ ქეიჯი.

„დადაიზმი, ანუ დადას ხელოვნება, — ესაა კანდიდო, სკანდალური „ანტიშემოქმედება“, რომელიც წარმოიშვა კატასტროფით — მსოფლიო ომით, ევროპის რევოლუციებითა და, როგორც ჩანს, თვით ევროპული ცივილიზაციის პრინციპებით — მხატვრების შეძრწუნებისა და განზიზღვის შედეგად“¹⁴ (გვ. 110). სწორედ დადაიზმში, უკვე 1916 წლიდან, ჩანსაბა ის ძირითადი „აბსურდული შემთხვევითობანი“, რომელიც შემდგომში აიტაცეს სიურრეალისტებმა, მუსიკაში კი განსაკუთრებული სისავსით — ქეიჯმა.

ამ ამერიკელი კომპოზიტორის სახელს უკავშირებენ არნახული, შემთხვევითობით განაპირობებული აქტივობის მოწყობას, მუსიკის არამუსიკოსის ბოზიციებიდან გააზრებას; რაც შემთხვევაში მის ამრეზობათა კი უყურებენ ანდა თუნდაც შეშლილადაც კი ნათლავენ. არადა მუსიკალურმა ხელოვნებამ ამ შემთხვევაშიც გამოავლინა მისთვის ჩვეული თვისება — მოვლენების დაგვიანებით გათავისების უნარი. ის, რასაც ქეიჯი აკეთებდა პერფორმანსებსა და ჰეფენინგებში, დიდი ხანია ენახა 10-20-იანი წლების ევროპის დადაისტების აბსურდულ სანახაობათა სახით.



შემთხვევითობა იყო მთავარი იმპულსი როგორც დადისტი მხატვრების, ასევე პოეტებისათვის. „მხატვრებმა იწყეს ტილოზე საღებავის ისე დაღება, რომ თვითონ ფერადოვან, ხატოვან ნივთიერებებსა და საღებავების დაღების ძალას შეექმნათ ირაციონალური კონფიგურაციები“¹⁴ (გვ. 113). ცნობილია ტრისტან ტცარას შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებანი — იგი გაზეთიდან ცალკეული სიტყვების ამოჭრის შემდეგ ურევდა მათ ერთმანეთში, რის შემდეგაც საეგებისოდ ამოჰქონდა თითოეული მათგანი და ერთმანეთთან აერთიანებდა, რაც წარმოქმნიდა საბოლოო „ტექსტს“.

აღსანიშნავია, რომ თვით გრაფიკული ნოტაცია (ან ე.წ. „პოლივერსიული“ ნოტაცია), რომელმაც საფუძველი მოუშვა და მუსიკაში ალექსანდრის, ჰეფენინგებისა და ინსტრუმენტული თეატრის აღმოცენებას, დადისტების ექსპერიმენტებიდან იღებს სათავეს და გარკვეულწილად ემსგავსება აბსტრაქტული, სიურრეალისტური ხელოვნების ნიმუშებს.

გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს XX საუკუნის მუსიკაში არსებული ტენდენცია, რომელიც მასში მეცნიერებათა სხვადასხვა სფეროს აქტიურ შეჭრასა და დამკვიდრებაში მდგომარეობს. ალექსანდრის კომპოზიციების მათემატიკური კანონზომიერებებით გამოკვლევის მცდელობა ჩატარებული აქვს ი. გლუშინის ალნიშნულ დისერტაციაში. და თუ მოვლენებს ჩაუფიქრებთ, აღმოჩნდება, რომ ერთი შეხედვით აბსოლუტურ შემთხვევითობაშიც არსებობს გარკვეული კანონზომიერებანი. ამის ნათელი ნიმუშია თუნდაც სიურრეალისტი მხატვრის, ანდრე მასონის 1920-იანი წლების მცირე ნახევარში შექმნილი სურათების სერია. მისი ტილოები გაკეთებული იყო წებოს, ფხენილისა და საღებავების სპონტანური დაშეფების პრინციპით, თვით მხატვრის მინიმალური ჩარევის, ანუ დამუშავების შედეგად. ამავდროულად, ეს სპონტანური პროცესი მკაცრად რეგულირებული იყო, ვინაიდან საჭირო იყო თავდაპირველად წებოს დაღება, რათა მასზე შემდგომ დამაკრებელიყო ფხენილი.

ანალოგიური თანაფარდობაა მუსიკაშიც. გაიხსენოთ, მაგალითად, ტერი ილის რეპერტიუარი კმნილება „იმპროვიზაცია“ აქ თავისუფალია როგორც შემსრულებელთა რაოდენობა, ასევე შემადგენლობაც. ავტორის მიერ მოცემული სექცია შეიძლება განმეორდეს ნებისმიერი რაოდენობით, შემსრულებლები შედიან მანძილს, როდესაც მოესურვებათ, იწყებს ნებისმიერი მათგანი. და მაინც, აქაც არის თავისებური წესრიგი — შემსრულებლებს არ აქვთ უფლება ერთმანეთს დასცილდნენ უშეტეს ორი-სამი სექციისა.

ცნობილია ის მოსაზრებაც, რომ ალექსანდრის ალმოცენდა, როგორც რეპეტიცია აბსოლუტური დეტერმინიზმის წინააღმდეგ. მაგრამ თუ ამ ორ მოვლენას შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ მათი არსი ერთნაირია, ისინი ერთი მდელის ორ მხარეს წარმოადგენენ. ორივეში (იგულისხმება უკიდურესი გამოვლინებანი) ერთი იდენის აბსოლუტიზება ხდება — სერიალიზმში დეტერმინირების, ხოლო ალექსანდრის კომპოზიციისაში კი არადეტერმინირებისა.

შემთხვევითობით განპირობებული არასისტემური ოპერაციები მუსიკალური აზროვნების ორ განსხვავებულ — ამერიკულ და ევროპულ — ტრადიციაში გამოვლინდა. იყო თუ არა რაიმე ხარისხობრივი სხვაობანი ამ ორ „დინებას“ შორის? სპეციფიკური ნიშან-თვისებების მონიშვნა ამასთან დაკავშირებით მართლაც შესაძლებელია.

არადეტერმინირებული ნაწარმოების პირველ ნიმუშებად აღიარებულია ჩ. აივზის I საფორტეპიანო სონატა, მისი II და IV ნაწილები (1901-1909 წლები). აქ მოცემულია რამდენიმე პასაჟი Ossia, რომელიც შეუძლია აირჩიოს შემსრულებელმა; II ნაწილის ბოლოს კი დასაშვებია რამდენიმე აკორდის გამოტოვება ან განმეორება. აქვე უნდა აღინიშნოს პ. ქოუელის მესამე სიმებიანი კვარტეტი („Mosaic“), სადაც ნაწილთა რიგითობა თავისუფალია. ნიშანდობლივია, რომ ამერიკაში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობდა სერიული (მილტონ ბებიტი) და „შემთხვევითი“ მუსიკა (ქეიჯი და მისი თანამოაზრენი). ევროპაში კი არადეტერმინირება თავდაპირველად სერიულია-

ზმის წიაღში დამკვიდრდა და მხოლოდ მოგვიანებით გამოყოფა მას. „შემთხვევითი“ მუსიკის განვითარებაზე ევროპაში დიდი მნიშვნელობა იქონია ქეიჯის გამოსვლაშიც 1958 წელს ღარმშტადში, თანამედროვე მუსიკის საზაფხულო კურსებზე. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ისიც, რომ თვით ვ. ლუტოსლავსკის აღიარებით, მან ალბატორიკას უწარადღება მიაქცია 1961 წლიდან, — როდესაც შემთხვევით მოისმინა ქეიჯის მეორე კონცერტი ფორტუპიანოსა და ორკესტრისათვის. თუმცა ქეიჯისეული აბსოლუტური არადეტერმინიზმი ლუტოსლავსკის არასდროს იზიდავდა.

ევროპაში შემთხვევითობა გაცილებით უფრო ძნელად იკიდებდა ფეხს. როგორც თვით ბულეზი, ევროპელებს არ მიუღიათ შემთხვევითობის კონცეფცია ისე სრულყოფილად, როგორც ეს ქეიჯამ მოახდინა. თვით ევროპაშიც იყო განსხვავებანი: პოლონური სკოლის წარმომადგენლები (ლუტოსლავსკი, ნაწილობრივ პენდერეციკი), ბულეზისა და შტოკაუზენისგან განსხვავებით, ალბატორიკას უფრო მცირე მასშტაბებზე იყენებენ — ზოგადად ფორმაქმნადაში მისი როლი მცირეა.

უახლეს ლიტერატურაში გამოჩნდა ცნობები იმის შესახებ, რომ ევროპული მუსიკა არადეტერმინირებული მუსიკის სახეობის აღმოჩენაში ბევრად ჩამორჩება ამერიკულ ხელოვნებას. საკმარისია ისიც აღინიშნოს, რომ ბულეზისეული გაგების ალბატორული კომპოზიციები მანამდე უკვე გვხვდებოდა ამერიკულ მუსიკაში — კერძოდ კი ერლ ბრაუნის ნაწარმოებში „25 გვერდი“ (1953 წელი). აქ სანოტო ტექსტი სტაბილურია, ხოლო შემსრულებელს ეძლევა არჩევანის თავისუფლება.

აქვს თუ არა არადეტერმინირების მუსიკაში ამგვარ ტოტალურ დამკვიდრებას ფსიქოლოგიური ახსნა, ყოველ შემთხვევაში, ის კომპოზიტორები, რომელნიც თანმიმდევრულად მიმართავენ ამ ფენომენს, თვლიდნენ, რომ ნებისმიერი შემეცნების არც ერთი მდგომარეობა არაა ხანგრძლივი. შეუძლებელია განვილილი, წინა შეგრძნების აბსოლუტურად ზუსტი განმეორება, ამიტომ სწორედ დროით ხელოვნებას — მუსიკას ძა-

ლუტოს განასახიეროს წამიერ შეგრძნებათა მთელი ნაკადი. სწორედ ამ მომენტში გამოდის პირველ პლანზე შემთხვევითობა ხსენებულ პოზიციას ეხმარება თ. აღორნოს შეხედულება. როგორც ეს დიდი მოაზროვნე თვლიდა, მუსიკალურ ფორმაქმნადაში რეპრიზულობის მოვლენა ხელოვნურია, ვინაიდან დინამიური და ისტორიული პროცესები წარმოადგენენ უარყოფათა ღია რიგს¹⁵.

ქეიჯის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო მუსიკის დესუბიექტივიზაცია, რაც მან დაადასტურა ერიკ სატის საფორტუპიანო ქმნილების „Vixations“ შესრულებით — 840-ჯერ განმეორებულ მუსიკას ქეიჯი უკრავდა 18 საათის განმავლობაში (შეასრულა 1963 წელს). ახალი მუსიკა, ყოველივე აქედან გამომდინარე, მოითხოვდა ახლებურად აღქმას. აი, რას ამბობდა ამის შესახებ ქეიჯი სტატიკაში „ექსპერიმენტული მუსიკა“ — „ახალი მუსიკა — ეს ახლებურად აღქმადია. ნუ ცდილობთ გაიგოთ რაიმე, რაც ითქმის, ვინაიდან რამე რომ თქმულიყო, ბგერებს სიტყვათა ფორმა ექნებოდათ მინიჭებული. ჩაუღრმავდით მხოლოდ ბგერათა ქმედებას“¹⁶.

ბუნებრივია, ზოგადად მუსიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულება იწვევდა მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ახლებურად დანახვას. მათ შორის იყო მუსიკალური ფორმაიც.

განსაკუთრებულმა წარმოდგენამ საზღვაროზე, ქაოსის, სიერცვე-დროის უსასრულობის გააზრებამ განაპირობა მუსიკაში ალგორითმის, აბსტრაქტული იდეების დამკვიდრება, რომელნიც ზოგჯერ აბსურდულს ემიჯნებიან. ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ქეიჯის ცნობილი ქმნილება „4'33“¹⁷. მისი პრემიერისას პიანისტი დ. ტუდორი გამოვიდა როიალთან, ახადა მის თავსატურავი და ოთხი წუთისა და ოცდაცამეტი წამის განმავლობაში ჩუმად იჯდა ინსტრუმენტთან. ეს იყო მთელი „ნაწარმოები“. საინტერესოა, რომ ანალოგიური რამ მოხდა 1961 წელს ევროპულ ფორუმზე, როდესაც დ. ლიგეტი გამოვიდა ათწუთიანი მოხსენებით თემაზე „მუსიკის მომავალი“ და ამ ათი წუთის განმავლობაში მას სი-



ტყუაც კი არ დასცდენია — იგი ღუმდა. ბუნებრივია, რომ ამგვარი გარდატეხების პირობებში მუსიკალური ფორმაც იცვლის ტრადიციულ ძირითად კრიტერიუმებს. მასში უკვე აღარაა მკაცრად დაცული ასაფიფესიული ტრიალის სამივე ფუნქცია.

XX საუკუნის მუსიკაში მუსიკალური ფორმის განვითარების თავისებურებათა განხილვა არ წარმოადგენს ჩვენი კვლევის ძირითად მიზანს, ამიტომ შევჩერდებით მხოლოდ ფორმის ერთ-ერთ სახესხვაობაზე, რომელიც მჭიდრო კავშირშია არადეტერმინირებასთან. ამ ტიპის ფორმას სხვადასხვანაირად აღნიშნავენ — უწოდებენ „Mobil“ form (ფ. „გრიფიტისი“), „Open form“ (ერლ ბრაუნის), „Work in progress“ (პ. ბულეზის), „Unendliche form“ (ჯ. ბალტერის) და „Moment form“ (შტოკაუზენის), „ნაწილობრივად, არასრულად ფიქსირებული ფორმა“ (დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე).

სამუსიკოსმცოდნეო ლიტერატურაში არაერთხელ აღნიშნულა იმის შესახებ, თუ რაოდენ დიდი როლი ითამაშა შემთხვევითობის გამოვლენებმა ხელოვნების სფეროებში საკუთრივ მუსიკალური ფორმის განვითარებაზე. ამასთან დაკავშირებით იხსენებენ კალდერის მოძრავ სკულპტურებს, მალარკის შემოქმედებას, ლათინურამერიკელი მწერლის ს. კორტასარის რომანს „კლასიკობანას თამაში“ (ფრაგმენტები შეიძლება წაკითხულ იქნას ნებისმიერი თანმიმდევრობით).

თავისუფალი ფორმის იდეაზე ერთ-ერთმა პირველთაგანმა ამერიკელმა კომპოზიტორმა ერლ ბრაუნმა გაამხვილა ყურადღება. სწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი გრაფიკულ ნოტაციას და ღია ფორმას. სწორედ ე. ბრაუნისგან აიტაცეს ევროპელებმა ღია ფორმის იდეა. ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც შესრულდა კომპოზიტორის საფორტეპიანო ნაწარმოებები (ციკლიდან „ფურცელი“) და რმშტადტის საზაფხულო კურსებზე. და მართლაც, ე. ბრაუნის ეს ნაწარმოებები დაიწერა 1953 წელს მაშინ, როდესაც ბულეზის მესამე სონატა შეიქმნა 1956-57 წწ., ხოლო შტოკაუზენის „საფორტეპიანო პიესა XI“ კი — 1956 წ.

განვიხილოთ, თუ რა არსს აქონდა სხვადასხვა შეკვლევარი ტერმინ ფორმის“ ქვეშ.

ერლ ბრაუნის მიმართავს ტერმინს „ღია ფორმის“ და მის ქვეშ აიგივებს ავტორის მიერ ამოწერილი სანოტო ტექსტის ნებისმიერი კომბინაციისა თუ იმპროვიზაციის შემთხვევებს.

ი. კონი¹⁶ ღია ფორმას განსაზღვრავს, როგორც მრავალმნიშვნელოვანსა და „სუსტად შეზღუდულს“, ენუ მას არ გააჩნია კლასიკური ფორმებისათვის დამახასიათებელი „მარკირებული საზღვრები“. შემდგომ მეცნიერი დასძენს, რომ აუცილებელია შემსრულებლის ჩარევა ნაწარმოების რეალიზებისას.

ე. ლუბინევი კი ამ ფენომენს განიხილავს ნოტაციის განვითარების კონტექსტში და ღია ფორმის სინონიმის სახით იყენებს ტერმინს „ნოტაცია მოზილე“.

უსასრულობის პრინციპია ჩაქსოვილი შტოკაუზენისეულ მომენტ-ფორმაში. საინტერესოა, რომ ფორმის გენეზისის განხილვისას შტოკაუზენი ცალკე გამოყოფს „მომენტ-ფორმას“ და მრავალმნიშვნელოვან“ ფორმას. არადეტერმინირება ორივე შემთხვევაში იჩენს თავს. მრავალმნიშვნელოვანი ფორმის მაგალითად თვით შტოკაუზენს მოჰყავს მისი ნაწარმოები „საფორტეპიანო პიესა XI“ და ამგვარად ახსნის მის (ანუ ამ ფორმის) არსს: „... ერთ ნაწარმოებში უნდა შეიქმნას გადასვლები სრულიად დეტერმინირებულიდან შედარებით მრავალმნიშვნელოვანი პროცესებისკენ; რომ შესაძლო გადაწყვეტები არ იყოს მოუწესრიგებელი, მაგრამ თითოეულმა ფორმის განვითარებას მისცა ახალი მიმართულება და შემოქმედებდეს მთელზე; რომ შესაძლებელი იყოს საპასუხისმგებლო და არა ცრუ თავისუფლება, მაგრამ ამა თუ იმ არჩევანმა არ მოგვეცეს ხოლმე „უკეთესი“ ან „უარესი“ შედეგი“¹⁷ (გვ. 41). როგორც ჩანს, მრავალმნიშვნელოვანი ფორმა განხორციელებულია ალგორითული ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში.

ღია ფორმის თეორია განსაკუთრებით თანმიმდევრულად დამუშავებული აქვს ნ. გარიუხინას. იხილავს რა ღია ფორმის გავრცელების ზოგადფილოსოფიურ სა-



წინდრებს, ავტორი ახდენს ამ მოვლენის დიფერენცირების სხვადასხვა დონეზე. მოკლედ მიმოვიხილავთ ამ საკითხს, ვინაიდან იგი პირდაპირ კავშირშია მუსიკაში არადეტერმინირების არსებობის თავისებურებებთან.

ნ. გარიუხინა აღნიშნავს რა ღია თვისებებს შინაარსობრივ დონეზე, ორ შემთხვევას გამოყოფს: ა) როდესაც ნაწარმოებში შესულია შექმნის პროცესის ისეთი კომპონენტები, როგორცაა სტიქიურობა, სმონტანურობა, არაცნობიერი ქმედება, და ბ) ნაწარმოებში აირჩევა შესაძლებელი, რომელიც შეიცავს წინასწარგაუთვალისწინებელ ელემენტს.

მკვლევარი მიუთითებს ჩაუკეტავი ნაგებობის ყველა ტიპს, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს ღია სტრუქტურების ნიმუშად. აქ გაერთიანებულია: კითხვითი წინადადებები, შესავლები, სვლები, დამხმარე პარტიები, პრედექტები, ფუგატო, სტრეტები, შუალედური ნაგებობები, დამოშვებები, კადენციები და ოსტინატური ხერხები.

ღამოლოს, ნ. გარიუხინა ეხება კომპოზიციურ დონეს და ღია ფორმებად ასახელებს კუბლეტურ, კუბლეტურ-ვარიაციულ, ვარიაციულ და რონდოს ფორმებს. ვფიქრობთ, აქ შეიძლება ნახსენები იყოს აგრეთვე უსასრულო კანონისა და პოლიოსტინატური ფორმებიც (XX საუკუნის მუსიკის პრაქტიკის გათვალისწინებით).

ვისილავდით რა ღია, მომენტ-ფორმებს, ჩვენ, ფაქტობრივად, ვეხებოდით ზოგადად არადეტერმინირების ხარისხს მუსიკალურ ფორმასთან მიმართებით. მაგრამ XX საუკუნის მუსიკალურ მეცნიერებაში სხვებთან ერთად დაჰკვიდრდა ტერმინი — **ალეატორიკული ფორმა**. თუმცა განსილულმა ლიტერატურამ დაგვარწმუნა, რომ აქაც არაა ჯერ კიდევ საბოლოოდ მოყვანილი საკითხი ერთ სისტემაში.

ვ. სოლოპოვა განასხვავებს **ალეატორიკულ პოლიოსტინატურ და ალეატორიკულ მცირე ფორმებს**. პირველის ქვეშ მეცნიერი ვულისხმობს შეზღუდული ალეატორიკის შემთხვევებს, სადაც ალეატორიკული ოსტინატური ნაგებობანი ერთდროულად რამდენიმე შრეშია მოცემული (შავალი-

თად, შჩედრინის „პოეტორია“). ე. ი. აქ ალეატორიკა განიხილება საკომპოზიტორის საშუალების დონეზე.

თემატური არქიტექტონიკის დონის მიხედვით, სხვა ფორმათა შორის, ვ. სოლოპოვა გამოყოფს მცირე ალეატორიკულ ფორმას. აქაც მხედველობაშია მცირე, ანუ შეზღუდული ალეატორიკა. ეს ფორმა საფუძვლად უდევს მცირე ფორმის დასრულებულ ნაწარმოებს, ან დიდი ფორმის შემადგენელ ერთ-ერთ ნაწილს თუ განყოფილებას.

არადეტერმინირებულ და მათ შორის ალეატორიკულ ფორმებს ეხება ვ. ცენოვაც.¹⁸ მუსიკალურ ფორმათა სისტემატიკას მეცნიერი რამდენიმე პარამეტრით ახდენს.

ალეატორიკულ ფორმებს მკვლევარი აერთიანებს იმ ფორმათა რიცხვში, სადაც შეინიშნება მასალისადმი განსაკუთრებული მიდგომა. მთავარი კრიტერიუმი კი — **მასალის ინტონაციური თავისებურება**.

პროცესუალობის ტიპის მიხედვით გამოყოფილ ფორმებში ავტორი ათავსებს ღია ფორმებსაც (უწყვეტად გაგრძელებული, კონკრეტული დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე).

მუსიკალური ტექსტის სტაბილურობის მიხედვით კი მეცნიერი განარჩევს:

- ა) მობილურ ფორმებს (ელემენტების კავშირი იცვლება შესრულებიდან შესრულებისკენ);
- ბ) ქსოვილის დონეზე მობილურს (იცვლება ცალკეული ელემენტები — რიტმი, მელოდიკა, ინტონაციური კომპლექსი);
- გ) საერთო ტექსტის დონეზე მობილურს (ფორმის მონაკვეთების თანმიმდევრობა ვარიანტულია);
- დ) ფორმებს, სადაც წინასწარ არაა მოცემული სტრუქტურა და მასალა.
- ვ. ცენოვას კლასიფიკაციაში ჩვენ ვხედავთ გარკვეულ ხარვეზებს, ვინაიდან ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვა ჯგუფში მეორდება განსხვავებული სახელწოდებით; როგორც ალეატორიკული ფორმა და როგორც მობილური (მისი სხვადასხვა მოდიფიკაციებით) ფორმა.

არადეტერმინირებულ ფორმათა, ისევე, როგორც XX საუკუნის მუსიკაში გავრცელებულ სხვა ფორმათა, კლასიფიკაცია დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული და კვლევის ამ ეტაპზე მოცემული საკითხი არ წარმოადგენს ჩვენი ინტერესების ძირითად საგანს. თუმცა, ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ ჩამოყალიბებული სქემა შესაძლოა გარკვეულწილად დაედოს საფუძვლად არადეტერმინირების კლასიფიკაციას ფორმის სფეროშიც.

შემთხვევითობის „გემო“ ყველაზე კარგად ჯონ ქეიჯმა იცოდა. მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო ხელოვნებისგან ელიტარულობის კლიშეს მოხსნა და მისი გაიგივება ცხოვრებასთან. ქეიჯისათვის მუსიკა იყო აბსოლუტურად ყველაფერი, რაც კი ბგერას გამოისცემდა. უფრო მეტიც, შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე იგი სიჩუმიც კონცეფციამდეც კი მივიდა. ამის შესახებ მას დაწერილი აქვს ტრაქტატები „არაფერზე“ და „ყველაფერის შესახებ“. ცხოვრებისა და ხელოვნებისადმი ამგვარ მიდგომაში, ფასეულობათა ერთ საზში გათანაბრებაში ქეიჯი ახლოს დგას ი-ძინის იმ პერიოდში გავრცელებულ ვერსიასთან, რომელიც ასევე ქადაგებდა შემთხვევითის გაიდებას, უფრო ზუსტად კი რეალურსა და აბსურდულს შორის ზღვარის წაშლას.

მუსიკის „ახლებურმა მომენამ“ გამოიწვია ის, რომ არადექლარირებული და მოკიდებულია შეიქმნა ევროპულ ხელოვნებაში საუკუნეების მანძილზე გავრცელებული ტრადიციადმი: „კომპოზიტორი — შემსრულებელი — მსმენელი“. თუმცა აქაც განსხვავებულადაა დანახული ეს პრობლემა ამერიკულ და ევროპულ პრაქტიკაში, აბსოლუტური არადეტერმინირებისა და ალტერატივის მომხრეთა შემოქმედებაში. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჯერ კიდევ ი. სტრავენსკი წერდა: „მე უფლებამოსილი ვარ პასუხი მოვთხოვო თითოეულ ავტორს, თუ რისი შექმნა შესძლო მან საბოლოო ფაში. მე მაინტერესებს მისი არჩევანი, მისეული წაკითხვა, მაგრამ არა მისი შუამავალი და თანამონაწილე, რომელიც, თუ ის სიმფონიური ორკესტრის მუსიკოსია, შეზღუდულია

თვის იმპროვიზაციებში წინა ასწლულის მუსიკალური კლიშეების ნარევი“ (გვ. 62).

იგივე აზრისაა ვ. ლუტოსლავსკიც. მოხსენებაში „შემთხვევითობის როლის შესახებ საკომპოზიციო ტექნიკაში“ კომპოზიტორი გამოთქვამს შემდეგ მოსახრებას: „...არავითარ შემთხვევაში მე არ ვაშკარებ იმედებს შემსრულებელთა შემოქმედებით ნიჭიერებაზე. სწორედ ამიტომ ჩემს ქმნილებებში არაა არავითარი, თუნდაც მცირე, იმპროვიზებული პარტიები. მე კომპოზიტორსა და შემსრულებელს შორის როლების ზუსტი გამიჯვნის მომხრე ვარ და არ მინდა თუნდაც ნაწილობრივ მაინც ვთქვა უარი ჩემს მიერ დაწერილი მუსიკის ავტორობაზე“ (გვ. 134).

ამგვარია ერთი მხარის პოზიცია. აქ შემთხვევითობა შეზღუდულადაა გამოყენებული. იგი საჭიროა იმდენად, რამდენადაც, მაგალითად, ლუტოსლავსკის შემთხვევაში, მოახდინოს რიტმული მხარის გამრავალფეროვნება; ანუ გამოყენებულ იქნას მხოლოდ ფაქტურული ზერხის მნიშვნელობით.

კარდინალურად განსხვავებული აზრისაა ქეიჯი, რომლისთვისაც შემთხვევითობა შემოქმედების თვითმიზანია. მისი აზრით, ფასეულია ისეთი მუსიკა, რომელიც თავისუფალია ჩვენი შესხიერებისგან. ქეიჯის ღრმა რწმენით, მხოლოდ შემთხვევითობაზე დაფუძნებული ოპერაციების გამოყენებით მიიღწევა ის, რომ შემსრულებელი არ ჩართავს ნაცნობი მუსიკალური სინტაქსის ელემენტებს. ამიტომ იყო, რომ ამერიკელი მანეტრო თავისი ნაწარმოებების ზოგიერთ ინტერპრეტაციას გარკვეულწილად წარუმატებლად მიიჩნევდა. კომპოზიტორი მსმენელისგან მოითხოვს, მოსმენისას მოახდინოს საკუთარი მუსიკის „არანეირება“. ქეიჯის ღრმა რწმენით: „ხელოვნება, ნაცვლად იმისა, რომ იყოს ობიექტი, შექმნილი ერთი პიროვნებით, არის პროცესი, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს ადამიანთა გჯუფს... ეს აღარაა უკვე ვინც, ვინც რაღაცას გამოთქვამს, ესაა ხალხი, რომელიც საშუალებას აძლევს თითოეულს განიცადოს ის გამოცდილება,



სხვა შემთხვევაში მისთვის რომ მიუღწევად იქნებოდა... ადამიანს უკვე აღარ აინტერესებს შედეგები: მხოლოდ თვით ქმედება. ხელოვნება თავისი თავიდან წარმოქმნის პროცესში: ესაა ცხოვრება“ (22; გვ. 81). კომპოზიტორი თავის ნაწარმოებს მსმენელის პოზიციიდან აღიქვამს, ვინაიდან შედეგი წინასწარ უცნობია. აქ წინა პლანზე წამოიწევა განწყობა, ყურადღება.

და მართლაც, აქ უკვე წაშლილია „ავტორის“ ცნება ტრადიციული გაგებით. მსგავსი ქმნილებების მუსიკალურ ფორმაში კი, ბუნებრივია, არ არის ასაფიქსიებული ტრადიციის დასკვნითი და, პრინციპში, საწყისი ფუნქცია, ვინაიდან მთავარია მარადიული, შეუქცევადი, ცხოვრებისეული პროცესების გამოსახვა.

საინტერესოა, რომ ამ მხრივაც კეიჯის საფუძველი მოუშვად დადასტურება და სიურრეალისტებმა. ვაიხისენოთ, თუ რას წერდა მაქს ერნსტი: „...სიურრეალიზმის ერთ-ერთი პირველი აქტი იყო ის, რომ იგი დაქინებით ამტკიცებდა, რომ პოეტური შთაგონების მექანიზმში ჯერეთწოდებული ავტორის როლი ნამდვილად პასიური იყო და უარყოფდა გონების, მორალის ან ესთეტიკურ მოსაზრებათა ყოველგვარ კონტროლს...“¹⁴ (გვ. 113-114).

კვლავ დავუბრუნდეთ მუსიკას. შემსრულებელი აღარაა დამოკიდებული კომპოზიტორზე, მსმენელი კი — შემსრულებელზე: ყველაფერში თავისუფლება და შემთხვევითობაა. ფაქტობრივად, არც ერთმა მათგანმა არ იცის წინასწარ, თუ რა ესთეტიკური ღირებულების იქნება ესა თუ ის მასალა.

შემსრულებლის ფნომენი თითქმის გატოლებულია მსმენელის კატეგორიასთან ს. რაიკის ნაწარმოებში „ქანქარისებური მუსიკა“. აქ ე. წ. შემსრულებლები, მას შემდეგ, რაც დაყენებენ საჭირო აპარატურას (მიკროფონები, გამაძლიერებლები, დინამიკები) და მიკროფონებს მოიყვანენ შესაბამის მდგომარეობაში (ისინი ქანქარისებურად ქანაობენ — აქედან მომდინარეობს ნაწარმოების სახელწოდება),

სსდგბიან მაყურებლებთან ერთად და უსმენენ მიკროფონების მიერ გამოცემულ „მუსიკას“ — ბგერებს. როგორც ვხედავთ, კომპოზიტორის ფნომენიც აქ არაა იმდენად მნიშვნელოვანი. ამ ნაწარმოებთან მიმართებაში შეგვიძლია ვისაუბროთ არა კომპოზიტორ-მუსიკოსზე, არამედ კომპოზიტორ-გამომგონებელზე.

მაგრამ საკითხი არც თუ ისე მარტივია. იმ კომპოზიციებში, სადაც არაღეტერმინირებული, მობილურია ნაწარმოების ფორმა, შესაძლოა, შეუმჩნეველად „შემოიპაროს“ დეტერმინირება. ამგვარი ქმნილების ყოველი ახალი შესრულებისას მისი განსხვავებულად წარმოჩენა, შესაძლოა, სირთულეებთან იყოს დაკავშირებული, ვინაიდან გარკვეული პრაქტიკის შემდეგ შემსრულებელი, სავარაუდოა, რომ არ დაუკრავს მას საუფაბოსოდ — ამგვარად შემოვა ორგანიზების ელემენტი შემთხვევითობაში.

არაერთგვაროვნად უყურებენ ამ საკითხს თვით მუსიკოსები. მაგალითად, პ. ბულეზი თვლის, რომ „შემთხვევითობა“ არაა ესთეტიკური კატეგორია: მან შესაძლოა გაამართლოს მილიონში ერთხელ. კომპოზიტორის ღრმა რწმენით: „ნაწარმოები შემთხვევითობის მეშვეობით არ არის საერთოდ ნაწარმოები. ნაწარმოები... გულისხმობს სხვადასხვა ელემენტის შეერთებას. მე მაინტერესებს, რა შემთხვევითი ბგერები მხვდება ქუნაში, მაგრამ მე არასდროს არ განვიხილავ მათ, როგორც მზა მუსიკალურ კომპოზიციას. დიდი განსხვავება არის არაორგანიზებულ ბგერებსა და მათში შესულ იმ ბგერებს შორის, რომელნიც იმყოფებიან სრული ორგანიზების შიგნით“.

პრაქტიკა კი ამტკიცებს, რომ მუსიკის ესთეტიკური ღირებულება არ არის დამოკიდებული იმაზე, თუ რა მნიშვნელობისაა მასში შემთხვევითობის კატეგორია. ამის ნათელი დასტურია თუნდაც ქეიჯისა და ჰილერის ნაწარმოების „HPSCHD“ და ს. რაიკის ხსენებული ნაწარმოების — „ქანქარისებური მუსიკა“ შედარებითი ანალიზი.



ქეიჯისა და ჰილერის ქმნილება გადატვირთულია რთული კომპლექსებით — სამ ფირზე ჩაწერილია სხვადასხვა ევროპულ კომპოზიტორთა ქმნილებები, რომელიც კოლაჟის პრინციპით აირჩევა. ყოველივე ამას ემატება კომპიუტერული ბგერები და ა. შ. ანუ ეს პოლისტილისტიკური ნაწარმოები ემყარება ამ ქმნილებათა არჩევანს. მეორე მხრივ კი გვაქვს რაიკის ქმნილება, რომელიც შესრულებისას არადეტერმინირებულია, მაგრამ იმდენად ღარიბია და მარტივი, რომ შემდგომი აქტუალებისას იგი შესაძლოა, უკვე იქნება წინასწარგანჭვრეტილი და მალე ამოწურავს თავის შესაძლებლობას.

არადეტერმინირებული მუსიკის ერთ უსთეტიკურ ღირებულებად ისიც შეიძლება ჩაითვალოს, რომ იგი აიძულებს მსმენელს განავითაროს მუსიკალური აზრი გამოშახებულობის არატრადიციული ხერხების გამოყენების მეშვეობით და ამგვარად გახდეს მუსიკის შექმნის აქტიური მონაწილე.

ჩატარებულმა კვლევამ თვალნათლივ დაგვანახვა, რომ XX საუკუნეში არადეტერმინირება შეეხო მუსიკალური შემოქმედების ყველა ასპექტს. იგი გამოვლინდა შემოქმედების პროცესში, საკომპოზიციო წერის ტექნიკაში, ნოტაციის თავისებურებებში თუ ნაწარმოების შესრულების პროცესში.

3. ბულესის აზრით, შემთხვევითობა რაიმე მიზეზმა უნდა განაპირობოს. უმიზეზო არადეტერმინირება წმინდა სახით კი უპირისპირდება ორგანიზებულ აზროვნებას, ანუ სტილს. ამავდროულად არადეტერმინირება არ ყოფილა რაიმე ერთი კონკრეტული სტილის ნიშან-თვისება და ეს გასაგებია. გავიხსენოთ, თუ როდენ პოპულარული იყო ჯერ კიდევ დადასტვებთან კოლაჟისა და ფოტომონტაჟის პრინციპები. ამიტომ შემთხვევითობასთან ძალიან ახლოსაა პოლისტილიტიკის ფენომენი. „კოლაჟი... — ეს ყოველთვის მოულოდნელობაა, „შემთხვევითობაა“, თუნდაც დეტალურად რომ იყოს მომზადებული ინტონაციურად“ (გვ. 71). აღვატორიკულ ქმნილებაში,

იმპროვიზაციული ნაწარმოების მსგავსად, შემთხვევითი კომბინაციები „წინასწარაა გათვლილი“, ხოლო პოსტმოდერნიზის (სადაც ცხოვრება აღიქმის, ვითარცა ქაოსი) პოლისტილისტიკაში კი ყველაფერია მოსალოდნელი, შესაძლებელი.

აღსანიშნავია, რომ შემთხვევითობა განსხვავებულადაა განხორციელებული სხვადასხვა კომპოზიტორთან.

ჯ. ქეიჯის საკომპოზიციო ევოლუციაში შემთხვევითობა და ქაოსი თავდაპირველად უაღიბდება, როგორც ინდივიდუალური გამონათვისუფლების პრინციპი. ამასთან დაკავშირებით რ. ფრიზიუსი¹⁹ აღნიშნავს შემდეგ სტადიებს:

- 1) გამონათვისუფლება წინასწარ მოცემული ტემპრული შემადგენლობიდან;
- 2) ხმაურის გამონათვისუფლება ექსპერიმენტულ დასარტყამთა მუსიკაში;
- 3) ბგერათაფერების ხერხების გამოთავისუფლება (შესაძლებლობათა გაფართოების მხრივ) ტექნიკური საშუალებების გამოყენების ხარჯზე განუსაზღვრელობის გაზრდის ტენდენციით, ანუ ბგერათა შედეგის შემთხვევითობით;
- 4) ტრადიციული რიტმული ფიქსირებისგან გამოწვევისუფლება გრაფიკულ ნოტაციაში;

5) გამონათვისუფლება კლასიკურ-ავანგარდული ტაბუიზირებისგან წინასწარ მოცემულ კოლაჟებში. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც „მუსიკა მუსიკისთვისაა“, ანუ კომპოზიციის აიგება კოლაჟებისგან (ქეიჯისა და ჰილერის ხსენებული ნაწარმოებები);

6) გამოთავისუფლება წინასწარ ჩამოყალიბებული ტონური, ტემპრული თუ დროითი შესზღვევისგან (ქეიჯის გვიანი პერიოდის ქმნილებებში).

ქეიჯთან შემთხვევითობა წარმოადგენს კომპოზიციური ვარაუდისადმი მისი რეაქციის შედეგს. ქსენაკისთან კი შემთხვევითობა რეალობის შემადგენელი ელემენტია, ვინაიდან იგი გააზრებული და სტრუქტურირებულია მათემატიკურად — აღმათობისა და სიმრავლეთა თეორიების



საფუძველზე. ამგვარად, ამ ორ კომპოზიტორს, გააჩნია რა განსხვავებული წარმოდგენები მუსიკის რაობაზე, არაიდენტურად აქვს დანახული და განხორციელებული შემთხვევითობის ფენომენიც.

მიუხედავად ლიტერატურასა და ფერწერაში არსებული ანალოგებისა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ შემთხვევითობა მუსიკაში მაინც განსხვავებულად განხორციელდა, როგორც ცნობილია, სიურრეალისტების ერთ-ერთი მთავარი კრედო იყო ქვეცნობიერის წინ წამოწევა და აქედან გამომდინარე ჰალუცინაციებისა და სიზმრის ფენომენის გაიდვალება. ამიტომაც იყო, რომ, მაგალითად, სალვადორ დალი გამთენიისას დგებოდა და ჯერ კიდევ ძილ-ღვიძილში მყოფი იწყებდა მუშაობას. დადასტურებასა და სიურრეალისტებთან შემთხვევითობა მომენტალურად ხორციელდებოდა ტილოზე. აქ ლირებული და პირველადი იყო თვით შექმნის პროცესი, მაგრამ ხელოვნების ამ სფეროს სპეციფიკის გამო სპონტანურობა „კვდებოდა“ და „იყინებოდა“ ტილოზე.

ქეიჯიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქვეცნობიერს (არ ვახსენებ ფროიდის შიშის გიგანტურ მნიშვნელობას XX საუკუნის ხელოვნებაზე), თუმცა არ ახდენდა მის გაფეიტრებას. და ვინაიდან მუსიკა, ფერწერისგან განსხვავებით დროში განვითარებადი ხელოვნებაა (რამდენიც არ უნდა უარყოს ეს სხვადასხვა კომპოზიტორმა), ქეიჯისთვის შემთხვევითობა, „თამაში“ იქცა ერთგვარ ქმედებათა კომპლექსად, სადაც ჩართული იყო ადამიანის ყველა სენსორული თვისება.

XX საუკუნეში განსაკუთრებით წამოყვებულნი „თამაშის“ კატეგორია (იხ. პაინინგას კაპიტალური შრომა „Homo Ludens“) ალვატორიკაში „სტრუქტურებით“ თამაშში, ჰეფენინგებში კი შესრულებლისა და მსმენელის ურთიერთ-თამაშში ვლინდება. გამომდინარე შემთხვევითობის ხარისხიდან, არადეტრემი-

ნირებულ-ალვატორიკულ კომპოზიციებში ამა თუ იმ ხარისხით მოქმედებს ცნობიერის, განწყობის კატეგორიები, რაც ცალკეული კვლევის საგანია.

სხვა საკითხია, თუ რამდენად შორს მიდის ეს ტენდენცია და არის თუ არა მისი უკიდურესი ფორმები გამართლებული. ვფიქრობთ, ამ პრობლემაზე მსჯელობისას მოვლენას არ უნდა მივუდგეთ კლასიკურ-რომანტიკული მუსიკის წარმოდგენათა პოზიციებიდან. და თუ არადეტრემინირებას XX საუკუნის ადამიანის პოზიციებიდან აღვიქვამთ — ადამიანისა, რომელმაც საკუთარ თავზე გამოსცადა ეპოქის ყველა ძვრები და ინოვაციები, — მაშინ შოკის ეფექტს აღარ გამოიწვევს არც დადასტურების. ამსურდული წარმოდგენები, არც ქეიჯისეული ჰეფენინგები და შევძლებთ კიდევაც მოსმენის პროცესში მუსიკის „არანეიტრებას“, ან თუნდაც სიჩუმის სილამაზეში ჩაწვდომას.

ცნობილი ამერიკელი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი და მწერალი ჯორჯ სანტაინა ამბობდა: „თუ ადამიანმა ხელის შეშთხვევითი მოძრაობით მოახერხა მოქმედება რაიმე წარმატებული ხეული... შესაძლოა, წარმოიქმნას დეკორატიული ხელოვნება; ან თუ არაფრის აღმნიშვნელი ცალკეული ბეგრები შემთხვევით შექმნიან კარგ კომპინაციას — შესაძლოა, ამ მომენტში ჩაისახა მუსიკა“²⁰ (გვ. 585—586).

პროფანანაზული ლიტერატურა

1. ვიტოლდ ლუტოსლავსკო. სტატიები, საუბრები, გადაწყვეტილებები. მ., 1995 (რუსულ ენაზე);
2. საბუთთა ენციკლოპედიური ლექსიკონი. მ., 1988 (რუსულ ენაზე);
3. დენისოვი ე. თანამედროვე მუსიკა და საკომპოზიტორო ტექნიკის ევოლუცია. მ., 1986 (რუსულ ენაზე);
4. კოგოტოვი ე. საკომპოზიციო ტექნიკა XX საუკუნის მუსიკაში. მ., 1976 (რუსულ ენაზე);

სამეცნიერო გალობის რაობა

გაგადასუხიანებო

5. საბუნებისმეტყველო მეცნიერების განვითარების ხელშეწყობა. მ., 1982 (რუსულ ენაზე);
6. ხოლომეცნიერებათა XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალური ფორმის ტიპოლოგია (50-80 წლები) // მუსიკალური ფორმის პრობლემები უმაღლესის თეორიულ კურსებში. რმა შრ. კრ., გამ. 13. მ., 1986 (რუსულ ენაზე);
7. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ალგებრა. მისი გამოყენების პრინციპები და მეთოდები. ნოვგოროდი, 1996 (რუსულ ენაზე);
8. ბრინლი რ. ახალი მუსიკა: ავანგარდი 1945 წლიდან. II გამ. თბილისი, 1984 (ინგლისურ ენაზე);
9. სიმონ ბ. XX საუკუნის მუსიკა: სტილი, სტრუქტურა. ლონდონი, 1986 (ინგლ. ენაზე);
10. ქოუფი დ. ახალი მუსიკის კომპოზიცია. ლონდონი, 1977 (ინგლ. ენაზე);
11. ბოშერი კ. ლია ფორმის თეორია ახალ მუსიკაში. დარმშტადტი, 1988 (გერმ. ენაზე);
12. შვედსონი, გ. სიურრეალიზმი და ალგებრა — „განსხვავებულობა იგივეობაში“ // საბჭოთა მუსიკა, 1971, № 1;
13. გლუშჩენკო ი. იმპროვიზაცია, როგორც მუსიკალური შემსრულებლობის კატეგორია. საკანდიდატო დის. კიევი, 1990 (რუს. ენაზე);
14. იაქიმოვიჩი ა. სიურრეალიზმი და სალვადორ დალი. წიგნიდან „ერთი გენია თავის თავზე“ // „ხელოვნება“, 1992, № 9-10;
15. გორიუხინა ნ. ლია ფორმები // „ფორმა და სტილი“, სამეცნ. შრ. კრ. სანკტ-პეტერბურგი, 1991 (რუს. ენაზე);
16. დუბინეცი ე. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკელი მუსიკა: ნოტიცია და კომპოზიციის მეთოდები. საკანდიდატო დის. მ., 1996 (რუს. ენაზე);
17. შტოკაუზენი კ. გამოვლენა და აღმოჩენა // XX საუკუნე; საზღვარგარეთის მუსიკა. ნარკვევები, დოკუმენტები. გამ. I. მ., 1995 (რუს. ენაზე);
18. ცენოვა ვ. მუსიკალური ფორმის თანამედროვე სისტემატიკის შესახებ // ლაუნდამუსი. მ. 1993 (რუს. ენაზე);
19. ფრიხოუსი რ. ქაოსი და შემთხვევითობა ჟონ კეიჟისა და იანის ქსენაკის კონიუნქტებში // „ქაოსი და შემთხვევითობა: ინტერდისციპლინარული ფორუმი. 28/29 იანვარი, 1993. მაინცი, 1994 (გერმ. ენაზე);
20. გილბერტი კ. კუნი გ. ესთეტიკის ისტორია. მ., 1960 (რუს. ენაზე).

სამეცნიერო გალობის რაობა იხსნება სახარებაში, როდესაც უფალი ჩვენი იესო ქრისტე თავის მოწაფეებთან ერთად უგალობებს ზეციურ მამას. ეს ხდება საიდუმლო სერობის დღეს, დიდ ხუთშაბათს. აქ იესო ქრისტე პირველი აღასრულებს ღმრთისმსახურებას, წმიდა ევქარისტიას. უფალი მოიღებს პურს და მადლობს ზეციურ მამას აღამიანთა მოღვაწის ხსენებით, შეძლებს აზიარებს მოწაფეებს თავის სისხლსა და ხორცს. იესო ქრისტე აღნიშნულ ღმრთისმსახურებას დაადგენს, რათა მადლობის ნიშნად მოიგონონ იგი. ამის გამო ეწოდა საზოგადო ღმრთისმსახურებას ევქარისტია, რაც ბერძნულად „სამადლობელ მსხვერპლს“ ნიშნავს (3,3). აქ ცხადდება აღამიანის მოღვაწისადმი უფლის სიყვარული და თავგანწირვა: „ამას ყოფდით მოსახსენებლად ჩემდა“ (ლუკა 22,19). მო-



წაფეები მიიღებენ რა მაცხოვრებელ მცნებას, საიდუმლო სერობას დაასრულებენ გალობით: „გალობა წარსტუეს და განვიდეს მთასა მას ზეთისხილისასა“ (მათე 26,30). გალობა აქ მადლიერების ნიშნად აღვლენილი და ღმრთისმსახურების საერთო განწყობას გადმოსცემს. ეს არის ღმრთის მადლის გახსენება და სიხარულით აღიარება.

პირველი უძველესი საგალობელი ნახსენებია ძველი აღთქმის „გამოსვლათა“ წიგნში (15,1), სადაც აღწერილია, თუ როგორ შეასწავს ხოცვა მოსე წინასწარმეტყველმა შემოქმედს მეწამული ზღვის გადალახვის შემდეგ. ასევე ისრავლმა ურმა მადლიერების ნიშნად იგალობა უდაბნოში მას შემდეგ, რაც ღმერთმა მას სასმელი წყაროს წყალი უბოძა („რიცხვთა“ 21,17). დებორას გალობაც მტერზე გამარჯვების შემდეგ აღვლენილია („მსაჯულთა“ V). თუკი თვალს გავადევნებთ წმინდა წერილს დავრწმუნდებით, რომ გალობა, პირველყოფლისა, უკავშირდება მადლიერების განცდას შემოქმედის ადამიანისადმი გაღებულ წყალობისათვის.

საკელესიო საგალობელში მორწმუნენი „შესხმითა სულიერითა“ მიმართავენ უფალს უწინარესად ადამიანის მოდგმისადმი გაღებული მსხვერპლისათვის — ჯვარცმისა და სიკვდილისათვის. სააღდგომო ტროპარის სიტყვები მიგვითითებენ: „მარადის ვაკურთხევდეთ უფალსა და უგალობდეთ სახელსა წმინდასა მისსა, რამეთუ ჯვარცმა და სიკვდილი თავს იღვა ჩვენთვის და სიკვდილითა სიკუდილი განაქარვა“... მადლობის ნიშნად აღვლენილი გალობით უფლისადმი სულიერი მსხვერპლის შეწირვა ხორციელდება, რაც განსაკუთრებით სათნოა ღვთისათვის. უფალი დავით წინასწარმეტყველის პირით ამბობს: „არა შევიწირავ მე სახლისა შენისაგან ზუარაკთა, არცა არვისა შენისაგან ვაცთა... შეწირე ღმერთსა მსხუერპლი ქებისაი და მიუსრულენ მადალსა აღნათქუენი შენი“ (ფს. 49,14), ზოლო სხვაგან იგი იტყვის: „შენდა შევწირო მსხუერპლი ქებისა და სახელსა უფლისასა ვხადო (ფს. 115,8). მადლობის ნიშნად ღვთისადმი აღვლენილი გალობა რომ უფლის ღმობიერმყოფელი სულიერი მსხვერპლია, ჩანს იოანე ოქროში-

რის სიტყვებიდანაც: საღმრთო ღმრთობისა უდიდესი საიდუმლო „სულიერადმოსვლა აღსრულება არა მხოლოდ წინადაგებულ საიდუმლოთა წყალობით, არამედ ღვთისადმი აღვლენილი გალობით“ (3,158).

სულხან-საბა ორბელიანი გალობას ასე განმარტავს: „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ქმაი რამდენ ტკბილად თქმული მადლობა“ (4,131).

დიონისე არეოპაგელი განმარტავს, რომ ზეციური ღმრთობისა ანგელოსთა დასი დაუსრულებელი გალობით ღვთის ქებადიდებისა და მადლობის სულიერი მსხვერპლს სწირავს (5, 231); ქვეყნიური ღმრთობისა კი ცოდვით დაცემული ადამიანის სინანული და შეწყალებისათვის ლოცვა-ვედრება ემატება. „მსხუერპლი ღვთისა არს სული შემუსვრილი, გული შემუსვრილი და დამდაბლებული ღმერთთან არა შურსიერად, — ამბობს დავით წინასწარმეტყველი (ფს. 50,17).

უგალობს რა უფალს, ადამიანი მთელი თავისი არსებით, გონებით და გულით უერთდება მიღმურ, სულიერ სამყაროს, იგი თავს „ზეცაში გრძნობს, ქვეყნიურ ზრუნვას ტოვებს, ღმობიერი სულით და მგრძნობიარე გულით შემოქმედის წინ დგას“ (კათოლიკოს-პატრიარქი კირიონ მეორე, 6). ჩნდება არსებითი განსხვავება მართლმადიდებლურ საეკლესიო გალობასა და საერო მუსიკალურ შემოქმედებას შორის. ისევე, როგორც ხატის თაყვანისცემა არ არის ხელოვნების თაყვანისცემა, რამდენადაც ხატის წინაშე ადამიანი ლოცვითი განწყობით უერთდება მასზე გამოსვლულ პირველსახეს, ასევე საეკლესიო გალობა არ წარმოადგენს მუსიკალური თხზულების „შესრულებას“ მსმენელთათვის. მისთვის უცხოა საერო მუსიკირებისათვის ნიშანდობლივი არტისტულობა, მხატვრული წარმოსახვა, ფანტაზია, ავტორისეული სუბიექტური თვალთახედვის გამოძვლავნება, რაც შემსრულებლისაგან უცხო მუსიკალური სახის „გათავისებას“ მოითხოვს და მსმენელზე შესაბამის ზეგავლენას ახდენს. საეკლესიო ხელოვნება, რომელიც თავისი ბუნებით ობიექტურია, გამოხატავს ცოცხალ, პიროვნულ ურთიერთობას ადამიანსა და ღმერთს შორის, ადამიანსა და წმინდანს



შორის. აქედან ჩანს, რომ გალობას, ისევე როგორც მართლმადიდებლური სელოვნების ნებისმიერ დარგს, სრულიად განსხვავებული ფუნქციური დატვირთვა აქვს. იგი არის სახე ცოცხალი ღვთისმსახურებისა. მგალობელი არ არის შემსრულებელი, ამიტომ, რომ კართაგენის საეკლესიო კრების კანონით (მე-16 კანონი) საეკლესიო საგალობლის დასრულებისას მგალობლებს ეკრძალებოდათ მრევლის წინაშე თავის მოდრეკა (7,13), რაც საეკლესიო გალობის არსის წვდომის უზნარობით იყო გამოწვეული.

ამრიგად, საეკლესიო გალობა შეადგენს ღვთისმსახურების, სამადლობელი მსხვერპლშეწირვის (ექვარისტის) განუყოფელ ნაწილს და გულისხმობს ადამიანის გონებით შეერთებას ღმერთთან. იგი უფლისადმი აღვლენილი მადლობის, ქება-დიდებასა და სინანულის სულიერი მსხვერპლია.

ლოცვის მსგავსად, ღვთისმსახურებისას საეკლესიო გალობისთვისაც ნიშნდობლივია კრებითობა. ისევე, როგორც ერთობლივი ლოცვა სათნო ღვთისათვის, ასევე მოსაწონია ერთობლივი გალობა, „ერთითა პირითა და ერთითა გულითა“ ღვთის დიდება. უფალი ამბობს: „...სადაცა იუუნენ ორნი, გინა სამნი შეკრებულ სახელისა ჩემისათვის, მუნ ვარ მე შორის მათსა“ (მათე 18,20). ამ სიტყვიდან ჩანს, რომ გალობისას ადამიანთა გაერთიანება უფლის მიერ ურთიერთშეკავშირებას გულისხმობს. იოანე ოქრობირი გალობის კრებითობის შესახებ წერს: მგალობელთა გუნდი იქმნება იმისათვის, რომ ყველა ერთხმად აღავლენს სადიდებას. იგივეს გვასწავლის პავლე მოციქული, როდესაც აღნიშნავს: „ნუ დაუტყვებთ შესაკრებელსა თვისსა (ებრაელთა 10,25), ამასვე გულისხმობს ერთობლივად აღვლენილი ლოცვა „მამაო ჩვენო“, რომელიც მრავლობით რიცხვში წარმოითქმის. ძველთაგანვე ადამიანებს პქონდათ ღვთისადმი ერთობლივი გალობის ჩვეულება, რადგან ყოველივე მიმართული იყო ურთიერთსიყვარულისა და ერთსულოვნების განწყობის შემქმნისაკენ“ (8,554). აქედან ჩანს, თუ როგორ ესმარება ერთობლივი გალობა ადამიანებს აღასრულონ ღვთისა და მოყვასის სიყვარულის მთავარი მცნება.

მართლმადიდებლური საეკლესიო სელოვნების შინაარსის ძიებისას ირკვევა, რომ ეს სელოვნება ჰუმანიტეტის შემეცნებელი ღვთაებრივი სიბრძნის წვდომის გზით იბადება და ამ სიბრძნის მატარებელი, მისი გამოხატველია. საეკლესიო სელოვნების მხატვრულ სახეებში, იოანე დამასკელის სიტყვებით „დაფარულის გამოცხადება“ მიღწეული“ (9,154). აქ იგულისხმება ის სიბრძნე, რომლის მოსაპოვებლად ევედრებოდა უფალს ღვთის წინასწარმეტყველი: „უჩინონი და დაფარულნი სიბრძნისა შენისანი გამოიცხადენ მე (ფს. 50,6). მიუწვდომელი ღვთაებრივი სიბრძნის შემეცნება და მისი გამოთქმა საეკლესიო სელოვნების ერთ მხოლოდ ღმრთივსწავლულ ადამიანებს ხელეწიფებათ. გიორგი მერჩულე საგანგებოდ აღნიშნავს წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიერ შეთხზულ საგალობელთა კრებულის „საწელიწადო იადგარის“ შესახებ, რომ იგი სულიწმინდის ჩაგონებით არის შექმნილი: „აწ არს ხანძათს კელითა მისითა დაწერილი სულისა მიერ წმინდისა საწელიწადო იადგარი, რომლისა სიტყუანი ფრიად კეთილ არიან“ (10,576).

ღმერთშემოსილი ადამიანები ზეციური ყოფიერების თანაზიარნი ხდებიან. ისინი ღვთაებრივი მადლის მოქმედებით და „ზეკოსმიურ საიდუმლოთა ფარული ხილვით“ (დიონისე არეოპაგელი) საეკლესიო საგალობლების პანგებში აღბეჭდავენ უხილავ და უხორცო ზეციური ძალების ხმათა ღვთაებრივ პარამონიას. აკი ამბობს იოანე ოქრობირი სამწმინდაოს ჰიმნის შესახებ, რომელიც ესაია წინასწარმეტყველმა (ესაია ნ,2-3), ხოლო შემდეგ იოანე ღვთისმეტყველმა (გამოცხ. 4,8) საიდუმლო ხილვით გაიოგნეს: „...ხმათა პარამონია მამის კეთილნებებით შედგა. პანგების ურთიერთშეხამება ამ საგალობელს ზეციდან, ყოვლადწმინდა სამების წყალობით აქვს“ (7,38).

ღვთაებრივი სწავლებით განბრძნობილი ადამიანები მართლმადიდებლურ გალობაში ისევე, როგორც ზოგადად მართლმადიდებლურ სელოვნებაში, გადმოსცემენ ეკლესიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თვისებას — მიწიერი საწყისის, ხრწნადი ქმნილებისა და ღვთაებრივის, დაუსაბამოს ერთობლივ ყოფიერებას. იგი გამოხატულია მაცხოვრის



სიტყვებში: „რამათა ყოველნი ერთ იყვნენ, ვითარცა შენ, მამაო, ჩემდამო, და მე შენდამი, რამათა იგინიცა ჩუენ შორის ერთი იყვნენ (იოანე 17,21), ეს არის ღმერთისა და კაცის ერთობა („ჩვენ შორის“), რომელიც სახეა ყოველადწმინდა სამების ერთობისა (9,453).

ღმერთი გარდამოსდა ზეცით იმისათვის, რომ ადამიანი აღამაღლოს ზეცად. ღმერთის განკაცებამ, იესო ქრისტეს ღმერთკაცურმა ბუნებამ გახადა შესაძლებელი გონებისათვის მიუწვდომელი შეერთება ამქვეყნიურისა ღვთაებრივთან, ქმნილებისა დაუსაზამოსთან. ღმერთთან ურთიერთობით, ღვთის მადლის მოქმედების შედეგად, ფერისცვალებას განიცდის ადამიანის სული, „თქვენ არ ხართ ხორცთა შინა, არამედ სულთა, უკეთუ სული ღმერთისა დამკვიდრებულ არს თქვენ შორის“ — წერს პავლე მოციქული (რომაელთა 8,9). მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობა ადამიანის სულიერი ფერიცვალების გრძნობადი ხატია.

წმინდა მამები ადამიანის გრძნობით სამყაროში ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ორ საწყისს: მშენიერს, რომელიც უკავშირდება სამშენიერეს (душа, die Seele) და სულს (Аyx, der Geist) რომელსაც ხშირად სულიერ ძალებს უწოდებენ. ჭეშმარიტ მართლმადიდებლურ სელოვნებაში ჩაქსოვილია სულიერი ძალები, რომლის შესახებაც პავლე მოციქული წერს: „ნაყოფი სულისა არს სიყუარული, სიხარული, მშვიდობა, სულგრძელობა, სიტკბოება, სასიერება, სარწმუნოება, მყუდროება, მარსუა, მოთმინება“ (გალატ. 5,22).

საეკლესიო გალობაში მნიშვნელოვანია ღმერთმემოსილი ადამიანის არა მხოლოდ სულიერი სამყარო, არამედ მისი სამეტყველო ინტონაციის განზოგადება. იოანე ოქრობირი წერს, თუ როგორ უნდა მეტყველებდეს ღვთივსულიერი ადამიანი და რითი ხასიათდება მისი ხმა: „ჭეშმარიტი ქრისტიანისა... ჯერ არს ყოველივე საქმე სიმშვიდით საცნაურ; სვლისა და ხედვისა, სახისაგან და კმისა“ (11,321). საგალობლის მუსიკალური ინტონაცია პირდაპირი თუ განზოგადებული სახით გადმოსცემს მადლმოსილ ადამიანთა მშვიდ, წყნარ, სულიერებით აღბეჭდილ მეტყველებას.

ამიტომაც უცხო მართლმადიდებელურე გალობისათვის მშენიერი, გრძნობითი მყაროს გამოხატვა. ამქვეყნიურ მხატვრულ სახეებს აქ ადგილს უთმობს ღვთაებრივი, ენებებისაგან განწმენდილი მუსიკალური სახეობრიობა, სოლო მღელვარე ემოციურ განწყობილებათა ნაკადი იცვლება მისტიკური ჭვრეტის დინამიკით. მუსიკალურ-გამომსახველობით საშუალებათა განსხვავებული გააზრების შედეგად, საეკლესიო საგალობლებში არასოდეს ირღვევა ზომიერების, წონასწორობის განცდა, ამაღლებული სულიერი განწყობილება. განსხვავებულად წარმოგვიდგება საეკლესიო საგალობელთა მეტრო-რიტმული მხარე. მას ახასიათებს თანაზომიერი, „თავისუფალი რიტმი“ (მ. ხარლაპი 12,24). აქ ვერ შევხვდებით დროის ორგანიზაციას, მის ერთეულებად დაყოფას, რაც მუსიკალურ განვითარებას პროცესუალურ, დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს და ამქვეყნიური დროის დინებას გამოხატავს. თავისუფალი, „არავეტომატოზირებული“, არარეგულარული რიტმი დროსა და სივრცის ახალ, სულიერ განზომილებებს ასახავს და იწვევს მარადიულობასთან, ზეცურ ყოფიერებასთან თანაზომირობის განცდას. ალბათ ამიტომ ახასიათებს ქრისტიანულ პოეზიას პოეტურ ფორმათა პროზაულობა. მისთვის უცხოა სხვადასხვა სახის ტერფის მონაცვლეობაზე აგებული სტაბილური მეტრო-რიტმული საზომები (თუ არ ჩავთვლით თორმეტმარცვლოვან იამბიკოებს).

საეკლესიო საგალობლებში არ ვხვდებით აგრეთვე ხმის გადაჭარბებულ ტრიალს, თვითმიზნურ მუსიკალურ ორნამენტიკას, არტიკულაციის არაბუნებრივ საშუალებებს, ხელოვნურ მხატვრულ-სტილიზებულ ინტონირებას, უკიდურესობებს ტემპის შერჩევაში, მძაფრ კონტრასტებს მუსიკალურ-მხატვრული სახის განვითარებისას. მართლმადიდებლური საეკლესიო მუსიკა პოეტურ ტექსტთან ერთად გადმოსცემს სულიერ განწყობას, რომელშიაც გამოსჭვავის ღვთივსულიერ ადამიანთა ასკეტური ცხოვრების გამოცდილება.

სულიერი სიხარულის ნათელი მართლმადიდებლურ-საეკლესიო გალობაში, ისევე, როგორც განღმერთობილი სხეულის გამოსახვა მართლმადიდებლურ ხატზე, მო-

რწმუნე ადამიანის სულში ცოდვათა მიტვეების, საყოველთაო აღდგომისა და საუკუნო ცხოვრების იმედით გაცისკროვნებას გამოხატავს.

მართლმადიდებლური გალობის სიწმინდის დაცვას ეკლესია განსაკუთრებული კრძალვით ეკიდებოდა. ამისთვის მიღებული იქნა ეკლესიის მამათა მიერ კონსტანტინეპოლის VI მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე 75-ე კანონი, რომელიც კატეგორიულად კრძალავს საგალობლებში თვითნებური ცვლილებებისა და ეკლესიისთვის შეუფერებელი ხმოვანების შეტანას (13, 335). აგრეთვე ლაოდიკიის საეკლესიო კრებაზე მიღებული იქნა კანონი (№ 15), რომელიც დაუშვებლად მიიჩნევა „საზოგადო“ გალობას, რათა ღვთისმსახურებისას საეკლესიო გალობის კანონიკაში ნაკლებად გათვითცნობიერებული მრევლის მიერ არ შემოჭრილიყო მშვენიერ გრძნობათა სახეობრივი სფერო (13, 335). ასევე მიუღებელი იყო ამქვეყნიური მხატვრული სახის, მიწიერი სხეულის გამოხატვა მართლმადიდებლურ ხატზე. იკონოგრაფიაში შემუშავებული სიმბოლური ენით ხატზე გამოხატულია ფერიცვალების ნიშნით აღბეჭდილი განღმრთობილი სხეული. ყოველივე ეს ეკლესიური სწავლებისაგან გამომდინარეობს და გვაძლევს საშუალებას დ. უსპენსკის სიტყვებით ვთქვათ: „მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნება არის გამოხატულება ფერიცვალების დოგმატისა. მასში ფერიცვალება... გადმოცემულია, როგორც გარკვეული ობიექტური რეალობა მართლმადიდებლურ სწავლებასთან შესაბამისად“ (9, 146).

ორმაგი რეალობის — ამქვეყნიურისა და ღვთაებრივის ერთიანობის გადმოცემა ნიშანდობლივია სასულიერო მწერლობისათვის. მაგალითად, პავიოგრაფიულ მწერლობაში წმინდანი წარმოადგენს ისტორიულ პიროვნებას, რომელიც მოქმედებს კონკრეტულ ისტორიულ დროსა და გარემოში. მისი სახე ჩართულია ნაწარმოების მოვლენათა თანამიმდევრობაში, პროცესუალურ, სიუჟეტურ განვითარებაში. ამავე დროს პავიოგრაფი, გვიხატავს რა აღნიშნული წმინდანის სახეს, გადმოსცემს

მის მიმართებას მარადიულთან. ღვთაებრივთან და ამით მკითხველი შეჰყავს მარადიულობის შეგრძნების, ონთოლოგიური დროის განცდის ატმოსფეროში, ამაღლებს მის გონებასა და გრძობებს ყოველგვარ მიწიერსა და ამაოზე. მთლიანად რომ არ დაიკარგოს განცდა ფსიქოლოგიური დროისა და სიუჟეტური ხაზის უწყვეტობის შეგრძნება, თხზულების ავტორი მიმართავს სათანადო ჩანართებს: „პირველსავე სიტყუასა მოვედით“ და ა. შ. ამით პავიოგრაფიულ თხზულებაში მიღწეულია თანხმობა ერთი შესხედვით ურთიერთგამომრიცხავ ამქვეყნიურ და ღვთაებრივ ყოფიერებას შორის.

ამრიგად, ჭეშმარიტი მართლმადიდებლური ხელოვნება და ლიტერატურა სახეა ღვთისმეტყველებისა. მისი შინაარსი, აზრობრივი დატვირთვა და ძირითადი ნიშანდობლივი თავისებურებანი შეესაბამება საეკლესიო მოძღვრებას, არ არღვევს დოგმატურ სწავლებას, არამედ მის უშუალო, შეუბღალავ გამოხატულებას წარმოადგენს. საეკლესიო გალობის სწორედ ეს მხარე აქვს მხედველობაში სულხან-საბა ორბელიანს, რომელიც აღნიშნავს: „გალობა არს ღმრთისმეტყველებისა მადლისა მქონებელ იყოს... გალობა არს მართლმადიდებლობითთა მიერ ღმრთისმეტყველება, რომელიც თავით თვისით იწვართიდის შეწიკვასა ღმრთისასა“ (4, 131).

მართლმადიდებლურ გალობას, ისევე როგორც ზოგადად მართლმადიდებლურ ხელოვნებას, აზრობრივი თვალსაზრისით, უზარმაზარი ზნეობრივი დატვირთვა აქვს. იგი განწმენდს ადამიანის გონებასა და გულს, აზიარებს მას ღვთაებრივ სიბრძნესა და ნათელს, „არაფერი ისე არ ათავისუფლებს სხეულის ბორკილებისაგან, განაწყობს კეთილგონიერებისა და ყოველგვარი ამოს უარყოფისაკენ, როგორც მწყობრი, ღმრთაებრივი საგალობელი“, — აღნიშნავს იოანე ოქროპირი. მისი სიტყვებით, გალობას უდიდესი სარგებლობა მოაქვს ადამიანის სულიერი აღზრდისა და განწმენდის თვალსაზრისით. იგი განაპირობებს მის ზეადსვლას სულიერ სათნოებათა საფეხურებზე (14, 151—152). პავლე მოციქული მოგვიწოდებს: „ასწა-

ვებდით და ჰმოდურდით თავთა თქვენთა
ფსალმუნითა და ვალობითა და შესხმითა
სულიერითა“ (კოლ. 3, 16). ცნობილია,
რომ საქართველოში საეკლესიო საგალობ-
ლების, სძლისპირების სწავლება ყმაწვილ-
თა შინაური აღზრდის აუცილებელ პირო-
ბას წარმოადგენდა.

არამართლმადიდებლური (კათოლიკუ-
რი, პროტესტანტული და სხვ.) საეკლესიო
ტრადიციისაგან განსხვავებით, მართლმად-
იდებელი ქრისტიანები საეკლესიო ვალო-
ბისას არ მიმართავენ საკრავებს. ისინი სა-
კუთარი არსებით, საკრავების თანხლების
გარეშე უგალობენ უფალს, რაც შემოქმე-
დისადმი პიროვნული ურთიერთობის უფ-
რო უშუალო, ბუნებრივი გზაა. წმინდა მამე-
ბი აღნიშნავენ, რომ ღმერთს უგალობს ადა-
მიანის სული, ხოლო სხეული მხოლოდ სა-
შუალებაა პანგის წარსათქმელად. იოანე
ოქროპირის ხატოვანი გამოთქმით „ადა-
მიანი თვითონ ემსავსება კეთილმშობან
საფსალმუნეს, როდესაც უფლისადმი ყვე-
ლაზე მწყობრ, სულიერ საგალობელს აღ-
ავლენს (8, 558). ამ მხრივ „გალობაა
ახალი“ განსხვავებულია ძველი აღთქმის
ეკლესიის ვალობისაგან, რომლის დროსაც
იუდეველები მიმართავდნენ მუსიკალურ
საკრავებს. იოანე ოქროპირი აღნიშნავს,
რომ ძველი აღთქმის ადამიანების მიერ
ვალობისას საკრავების გამოყენება მათი
სულიერი უძღურების შედეგი იყო. „გა-
ლობა საკრავების თანხლებით უფალმა და-
უშვა ებრაელთა სულიერი უმწიფობისადმი
ღმობიერი და შემწყნარებლური დამოკი-
დებულებისა გამო“ (8, 554). როგორც
ჩანს, საკრავების თანხლება მეტ ძალას მა-
ტებდა იუდეველებს, რათა აღმატებული
ხალისით ეღიდებინათ უფალი, უფრო ხან-
გრძლივად შეენარჩუნებინათ ლოცვითი
განწყობა.

საეკლესიო საგალობლების თავისებურე-
ბათა განხილვისას განსაკუთრებულ ყუ-
რადღებას იმსახურებს მისი სინთეზური
ბუნება, პოეტური სიტყვისა და პანგის ურ-
თიერთდამოკიდებულება.

ეკლესიისათვის მიუღებელია უსიტყვო
პანგი, როგორც ბუნდოვანი. უპირატე-
სობა ენიჭება „მკაფიო“ პანგს, რომელშიც
ტექსტი უმნიშვნელოვანეს აზრობრივ კომ-

პონენტს წარმოადგენს (7, 12). „გალობა
არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ნაკლებად“
(საზგასმა ჩემია, — მ. ს.) — განმარტავს
სულხან-საბა ორბელიანი (4, 131), და არა
„კმა“ სიტყვის გარეშე, საეკლესიო გა-
ლობაში სასულიერო პოეტური ტექსტის
მკაფიოდ აღქმას უადრესად დიდი მნიშ-
ვნელობა ენიჭებოდა. მორწმუნე მრევლი
არ უნდა დაბნელებულიყო ღმრთაებრი-
ვი აზრის შექმენებაში. ამასვე ემსახურება
ქრისტიანული არქიტექტურის სივრცობ-
რივ-აკუსტიკური გააზრება.

ეკლესიის მამათა აზრით, მუსიკა უად-
ვილებს ადამიანს ღმრთაებრივი სიბრძნის
შემეცნებას, უფრო ხალისიანს ხდის აღ-
ნიშნულ პროცესს მაშინ, როდესაც ხანგ-
რძლივი კითხვა შესაძლოა დამძლევი აღ-
მოჩნდეს (7, 39). ბასილი დიდის სიტყვე-
ბით, საეკლესიო დოგმაში გამოხატული
აზრი მუსიკალურ პანგთან გაერთიანებით
„სმენისათვის უფრო სასიამოვნოდ აღიქ-
მებოდა“ (7, 38). საეკლესიო ღმრთისმსა-
ხურებაში არაერთი საგალობელი იქნა დამ-
კვიდრებული ჭეშმარიტი საეკლესიო სწავ-
ლებით მორწმუნე ერის სულიერი გაძლი-
ერებისა და ზრდისათვის. მაგალითად, წირ-
ვის მეორე ანტიფონი — „მხოლოდღმობი-
ლი ძე და სიტყვა ღმრთისა უკვდავი არ-
სება“, რომელშიაც ძე ღმრთისას განკაცე-
ბის დოგმატია გადმოცემული, ღმრთისმსა-
ხურებაში შემოღებულ იქნა ნესტორიანუ-
ლი მწვალებლობის თავიდან ასაცილებლად
(3, 161-162). საგალობლის პანგთან გა-
ერთიანებული ღმრთივსულიერი ტექსტის
უფრო ადვილად შემეცნებით მორწმუნე
მრევლი დაცული იქნებოდა მწვალებლური
სწავლების მავნე ზეგავლენისაგან.

სასულიერო პოეტური ტექსტის დიდი
მნიშვნელობა, მისი ღრმა აზრობრივი დატ-
ვირთვა განაპირობებს საეკლესიო საგა-
ლობებში პანგისა და პოეტური სიტყვის
ურთიერთდამოკიდებულების მკაცრ, კანონ-
ნიკურ განსაზღვრულობას (15). საეკლეს-
იო საგალობლებში პოეტური ტექსტის
მარცვლები ძირითადად შეესაბამება „ნამ-
დვილი კილოს“, კანონიკური პანგის ბე-
რებს (16).

საეკლესიო საგალობლებში პოეტური
სიტყვისა და პანგის ურთიერთდამოკიდ-



ბულებმის თავისებურება სასულიერო მუსიკის კანონიკის მხოლოდ ერთ-ერთ ასპექტს შეადგენს და ნაკარნახევია ეკლესიის მამათა სულიერი გამოცდილებით.

ამდენად, საეკლესიო გალობის რაობა, მისი ნიშანდობლივი თავისებურებანი:

- ა) საეკლესიო გალობა, როგორც ღმრთი-სადმი აღვლენილი სულიერი მსხვერპლი;
- ბ) საეკლესიო გალობა, როგორც სახე ღმრთისმსახურებისა;
- გ) საეკლესიო გალობა, როგორც უმბრო ზნეობრივი სწავლება;
- დ) საეკლესიო გალობის კრებითობა;
- ე) გალობა, როგორც სახე საეკლესიო მუსიკირებისა საკრავების თანხლების გარეშე;
- ვ) საეკლესიო გალობის სინთეზური ბუნება — მასში ღმრთაებრივი სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთშეხამება;
- ზ) საეკლესიო გალობის კანონიკურობა. განისაზღვრება სასულიერო მუსიკის ადგილით საზოგადო ღმრთისმსახურებაში, რის გამოც შეიძლება ითქვას, რომ საეკლესიო გალობაში — ღმრთაებრივ სიტყვასთან გაერთიანებულ პანგში განსხეულებულია მართლმადიდებლობის ძირითადი სულიერი კრიტერიუმები: ღვთისა და მოყვანის სიყვარული, სწორი სარწმუნოებრივი დამოკიდებულება და მაღალი სულიერება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. წინამდებარე პუბლიკაცია წარმოადგენს სადიპლომო შრომის ნაწილს, იხ. მაგდა სუხიაშვილი, საეკლესიო გალობის რაობა, — სადიპლომო შრომა ქ. თბილისის სასულიერო აკადემია. თბ., 1994 წ. (ჩელენაწერი). სადიპლომო შრომის მეორე ნაწილი, — „საეკლესიო გალობაში პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხისათვის“ მოკიდებულების საკითხისათვის“, დაიბეჭდა ჟურნალში „ხელოვნება“, თბ., 1998 წ. № 5-6.

2. ამაზე მოწმობს უაქველსი, მოციქულთა დროინდელი ლიტურგები. Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию, М., 1956.

3. იხ. ი. დიმიტრიევსკის დასახელებული ნაშრომი.

4. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, — ტ. 1, თბ., 1991.

5. ღონისე არეოპაგელი, ციური იერარქიის შესახებ, — საღვთისმეტყველო კრებული, თბ., 1987, № 3.

6. კირიონ მეორე, ქართული საეკლესიო გალობა, — საქართველოს რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის არქივი, ფონდი № 1458-27.

7. Герцман И. Византийское музыкальное знание Л., 1988.

8. Творения Иоанна Златоуста, т. V, кн: II. С.-Петербург, 1899.

9. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви, — М., 1989.

10. გიორგი მერაბულე, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, — ქართული მწერლობა ტ. 1, თბ., 1987 წ.

11. იოანე ოქრობიძი, ოქროს წყარო, — საქართველოს ეკლესიის კალენდარი — თბ., 1990 წ.

12. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции, — М., 1986.

13. დიდი სჯულის კანონი, — საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბ., 1987 წ.

14. Творения Иоанна Златоуста, т. V, кн. 1. С.-Петербург, 1899.

15. ეს საკითხი უფრო ვრცელადაა განხილული ზემოთ დასახელებულ პუბლიკაციაში: „საეკლესიო გალობაში პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხისათვის“.

16. გამშვენებული სტილის საეკლესიო საგალობლებში ეს პრინციპი მკაცრად არის დაცული მხოლოდ საწყის მუსიკალურ ფრაზაში.



დიდი დამახარებისათვის დეაწლმოსილ მოღვაწეებს ვაბტანგ ბერიძეს, პარმენ ზაქარაიასა და ირაკლი ციციშვილს გადაეცათ არქიტექტორთა კავშირის მედლები.

დიპლომით და პრემიით „წლის საუკეთესო წიგნი“ დაჯილდოვდა: ეთერ ციციშვილის ორტომეული — „დიზაინი საქართველოში“ და „ქართული ხალხური ტრადიციები დიზაინის სამსახურში“, ვაბტანგ დავითაიას შემოქმედებითი ანგარიში. წიგნად გამოცემისი ნაშუაგვრები, მათ შორის პროექტები სხვადასხვა დანიშნულების შენობებისათვის და აგრეთვე ელგუჭა ამაშუკელთან და სხვა მონაშთებისათვის. ქანდაკებთან ერთად შესრულებული ძეგლების არქიტექტურული გადაწყვეტა.

უძრნალ „არქიტექტურა და დიზაინი“-ს გამოცემლობაში გამოსცა ეთერ ციციშვილის წიგნი „ქართული ხალხური ტრადიციები დიზაინის სამსახურში“. ავტორის მიერ ეს წიგნი დაწერილია ქერ კიდევ მაშინ, როდესაც ბატონი გიორგი ჩიტაია ცოცხალი ბრძანდებოდა. იგი წარმოადგენს მისი კონსტრუქციების, შენიშვნებისა და რჩევების შედეგს. მოგვხსენებთ, რომ თითქმის ყველა წიგნი წლების განმავლობაში ელ-ოღებოდა გამოცემას, საზოგადოების ყურადღების და ინტერესს.

წიგნი ყველა წიგნი წლების განმავლობაში ელ-ოღებოდა გამოცემას, საზოგადოების ყურადღების და ინტერესს.

დღეს, როდესაც შემოქმედების თითქმის ყველა სფეროში (მათ შორის არქიტექტურასა და დიზაინშიც) შეინიშნება ზერღე და არახეროიზული, არაეროვნული და სამშობლოს ინტერესების იგნორირების ფაქტები არა მარტო აზრანების სფეროში, არამედ პრაქტიკულ საქმიანობაშიც. ვგონებ, სრულიად დროულია, რომ ეს მცირე წიგნი წიგნი აქცეს მოწოდებად შემოსხნებული ნეგატიური მოქმედებების აღსკვეთად. თვის მშობლიურ ფეხებზე, ამაშუკელთან და სხვა მონაშთებისათვის. ქანდაკებთან ერთად შესრულებული ძეგლების არქიტექტურული გადაწყვეტა.

ეს წიგნი ყოველი შემოქმედებისათვის აუცილებელია სამაგიდო წიგნი, რომლის გონიერი გამოყენება საშუალებას მისცემს შემოქმედს, თავი დააღწოს არასასურველ გავლენებს, დაუარღნოს უმდიდრეს ეროვნულ ტრადიციებს.

«ХЕЛОВНЕБА»
(ИСКУССТВО) № 1.2 1999 г.

Валерк Асатиანი
ДЕНЬ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА
Напечатано выступление министра культуры в связи с днем грузинского театра 14 января 1999 года, в театре имени Сандро Ахметели (стр. 2).

Круглый стол
ПРОБЛЕМЫ ГРУЗИНСКОГО ЗОДЧЕСТВА

По инициативе Союза архитекторов Грузии и редакции нашего журнала был

устроен «Круглый стол», в котором приняли участие видные грузинские архитекторы. В открытом, эмоциональном и принципиальном разговоре выяснились те наиболее и сложные проблемы, которые стоят перед современной грузинской архитектурой. (стр. 5).

Нодар Габунია
ТВИЛИССКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ — 80

Исполнилось 80 лет со дня основания Тбилисской консерватории. В номере

напечатано выступление ректора консерватории профессора Нодара Габуния на юбилейном вечере. (стр. 21).

Владимир Вардосанидзе

АРХИТЕКТУРНЫЙ ПРОЦЕСС. КАК АРЕНА МЕЖКУЛЬТУРНОГО КОНФЛИКТА

Деграция архитектурно-градостроительной среды в Тбилиси достигла критической черты. На фоне либерализации экономических отношений реальными градоформирующими факторами становятся личные и групповые интересы, развал градостроительной дисциплины, произвол властей, самоуправство населения, потеря профессиональной ответственности архитекторов, отсутствие общественного контроля. Ряд деструктивных решений в области землепользования и жилищной политики, начало которому было положено еще в советские времена, оформил архитектурный процесс в качестве арены межкультурного конфликта и инициировал ассоциальные модели пространственного поведения.

В статье анализируется столкновение традиционной, сельской и современной, урбанистической культур в городской среде и в самом смком, социологическом смысле. В качестве аналитического инструмента привлекается сопоставление оппозиционных культурологических категорий. Автор приходит к мысли, что мутантные архитектурные формы следует рассматривать в качестве адекватного отражения архитектурного процесса, протекающего в маргинальном обществе, для которого урбанистическая культура с ее приматом законности является «черным языком». (стр. 25).

Майя Давитая

ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В АРХИТЕКТУРЕ ЖИЛЫХ ДОМОВ КИШО КУРОКАВА

Статья посвящается анализу поисков и достижений крупнейшего японского архитектора Кишо Курокава в области творческого осмысления и интерпретации традиций в современной японской архитектуре. Пример К. Курокава, наглядно доказывает о неисчерпаемом резерве народных истоков в общем культурологическом процессе. (стр. 29).

Давид Андриадзе

НЕПОДРАЖАЕМОЕ ПОДРАЖАНИЕ

Миметическо-антимиметическая
контрверза образа в позднеантичной
и патрولوجической эстеziологии.

Автор исследования путем миметическо-антимиметической оппозиции эксплицирует некоторые фундаментальные предпосылки христианской культурологии и средневековой эстетики, выявляет миметические, тропологические и семиотические модификации символического образа. (стр. 38).

Сулхан Насидзе

БАРТОК И СОВРЕМЕННОСТЬ (Из архива композитора)

Печатается очерк народного артиста Грузии, лауреата государственной премии им. Шота Руставели композитора С. Насидзе. (Стр. 55).

Нино Хуцишвили

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ МОТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ ГУДЖИ АМАШУКЕЛИ

Автор статьи в творчестве художника Гуджи Амашукели подчеркивает непрерывность традиции, самобытность новаторского решения пластических форм, многообразие выразительных средств. (Стр. 59).

Василий Кикнадзе

НА РУБЕЖЕ НОВОЙ ЭПОХИ

Печатается окончание книги «История грузинского театра» (восьмая часть). (Стр. 65).

Тамаз Метревели

СОВАЧИЙ КОНКУРС ПРИ ЦАРСКОМ ДВОРЕ

Печатается пьеса драматурга Т. Метревели. (Стр. 82).

Нодар Гурабанидзе

МИР ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛА

Это продолжение эссенстских зарисовок Н. Гурабанидзе, записанных автором в течении многих лет. (Стр. 104).

Дали Мумладзе

«ИСПАНСКИЙ СВЯЩЕННИК»

Театровед Д. Мумладзе ретроспективно анализирует спектакль театра им. Руставели (постановка 1954 года). Под-





черкивает его значение в смысле введ-
рения как смысловых, так и художест-
венных новшеств. (Стр. 114).

Ивета Герсаиня

«СОПРАНО НАНА ИЗ ГРУЗИИ»

Среди молодых грузинских певцов, которые с большим успехом выступают за рубежом, значительное место занимает Нана Кавтарашвили, которая совершенствует свое искусство в Италии. (Стр. 121).

Мераб Гегия

**СВЕРХСОЗНАНИЕ В
ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Продолжается публикация работы — попытки научно обосновать значение сложных феноменов театрального искусства. (Стр. 124).

Мераб Гегия

ТРЕХЛИКОСТЬ ХУДОЖНИКА

Эссе посвящается творчеству известного грузинского художника Резо Адамия, его деятельности как пейзажиста, портретиста и иконописца за рубежом. (Стр. 136).

Нино Асатиани

**О СУЩНОСТИ И НАЗНАЧЕНИИ
ПОЭЗИИ ГАЛАКТИОНА ТАБИДZE**

В данном очерке дается процесс формирования поэтического кредо Г. Табидзе, эволюция его взглядов в сфере поэтики и та политическая обстановка, в которой жил и творил великий поэт. (Стр. 141).

Лейла Табукашвили

ПАМЯТЬ О ХУДОЖНИКЕ

К 90-летию со дня рождения выдающегося художника Серго Кобуладзе по-

свящается статья искусствоведа П. Табукашвили. (Стр. 151).

Марика Надарейшвили

**ПРОЯВЛЕНИЯ СЛУЧАЙНОСТИ
В АЛЕАТОРИЧЕСКИХ
КОМПОЗИЦИЯХ МУЗЫКИ XX ВЕКА**

В статье исследуется проблема случайности в музыке, исторические пути ее проявления и особенности претворения в современных музыкальных композициях. На основе изучения значительного количества литературных источников и музыкальных произведений автор приходит к выводу о неадекватности трактовки идентичных терминов у европейских и американских исследователей. Кроме того, в статье предлагается собственная классификация проявлений случайности, определяются психологические и философско-эстетические предпосылки тотального распространения феномена случайности в музыке, указывается на связь алеаторики с категориями игры, бессознательного. (Стр. 153).

Сухнашвили Магда

**СУЩНОСТЬ ЦЕРКОВНОГО
ПЕНИЯ**

В статье на основе Божественного писания и учения св. отцов церкви рассматривается сущность церковного пения и его характерные черты, в частности: церковное песнопение как вознесенная Богу духовная жертва, как вид богословия и высшее нравственное учение, как составная часть соборности богослужения, форма музицирования без сопровождения инструментов, синтетичность (объединение богодуховного слова и музыки) и каноничность. (Стр. 167).

გადაეცა წარმოებას 1.02.99.
ბელმოწერილი დასაბეჭდოდ 19.04.99.
ჭალაღის ფორმატი 70X108¹/₁₆
ფიზიკური ნიბეჭდი თაბახი 11,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9
შეკვეთა № 135. ტირაჟი 250.



