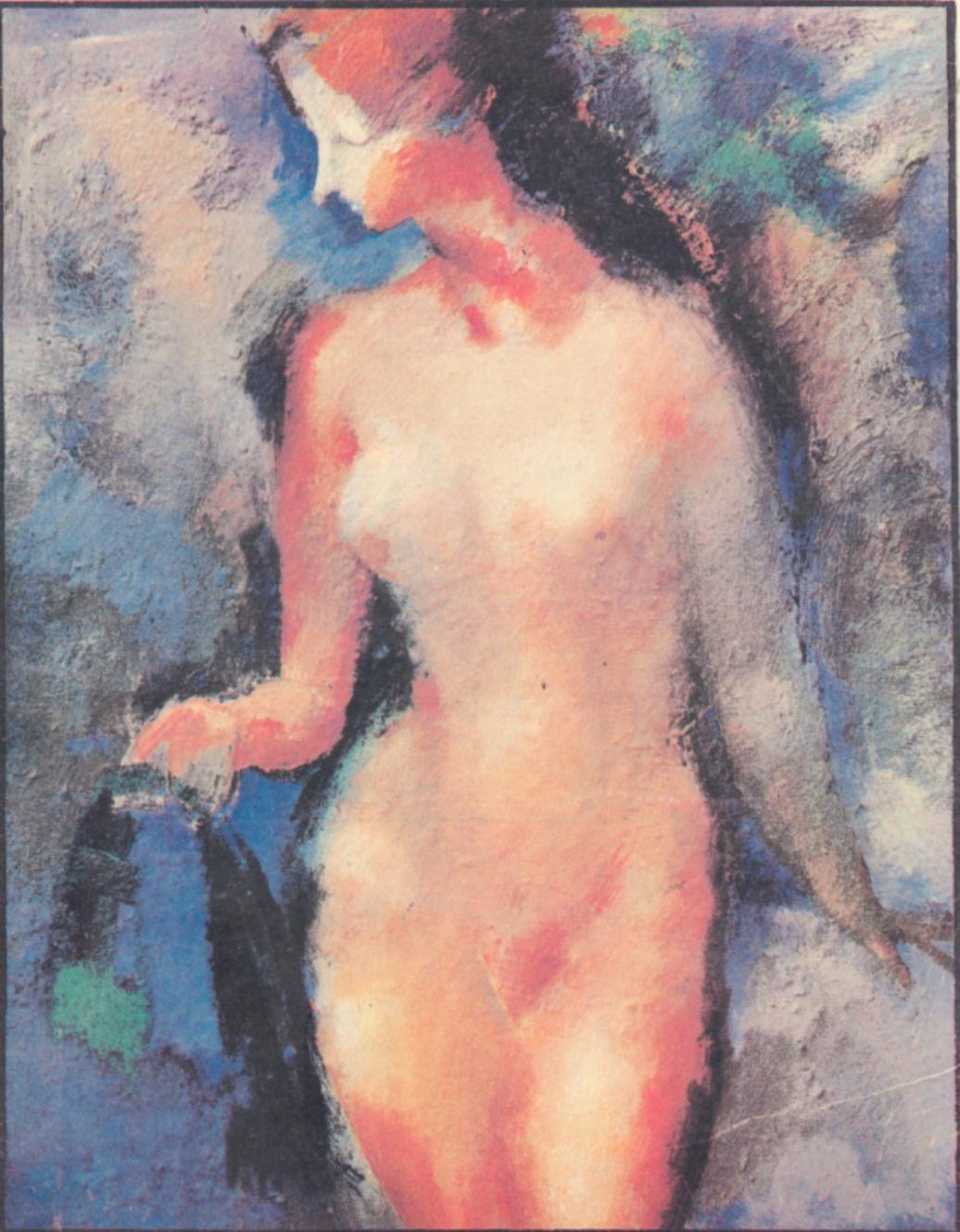


სელოვნება 56
1999



ხელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ხელოვნება

5-6 – 99

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მთავარი რედაქტორის
მრავალწლიანი
ღამთა ელიოზიშვილი

მხატვრული რედაქტორი კავლე შიქინაძე

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი – 1999

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის რეგისტრაციის განყოფილებაში № 03/7-56 19.02.98

ნოქარშია:



მსოფლიო

ილი ვიორგოზიანი — ხედოვნების ფიქსაციის კინოტექნიკითა ცვადავატობა	20
რუსუდან შირცხუაძე — ხედოვნების ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის პრობლემები	62
ნათია ბოჭორიშვილი — სადიარ ქადთა მშენებელი ალტრამინება	74
ლია ჭავჭავაძე — კატარსისის ვითარებასადაც ბავშვის შესახებ	86

ქილო

ნათია ამირეჯიბი — კინოტექნიკის რთარ იოსადიანი	2
ნინო შხვიძე — ქართული ქილო 80-90-იანი წლების ზღვარზე	54
ვლენე ჭიჭინაძე — დრო-სინამდის „მეზანიქარი“ ალტმა	57

თეატრი

პაოლა ურუშაძე — რეჟიარ სტარუას „რიჩარდ III“. 20 წლის შემდეგ	35
მოდერი — მინტანტროპი (პიესა)	99
ზაზა სოფროშაძე — „სინამდის, სინამდის და მდებარება...“	145
მერაბ გუგია — ზამთრადი თეატრადრ ხედოვნებაში	150

მუსიკა

მაგდა სუზიაშვილი — ქართული სანადსრო საბადოვების ქირითადი კომპოზიციური პრინციპის შესახებ	68
ჯორჯი შესხი — რიჩარდ ვაგნერის „ნიბელუნგის ბაჟის“ დრამატურგიული იდეის ეფოთარადი საფუძვლები	81

სახვითი ხედოვნება

ნეშა ვლიზბარაშვილი — პორტრეტებში ასახული დრო	14
მერაბ გუგია — მხატვარი და მისი რადი	140
კოტი შარაშვილი — ქართული ქადრის ხატების ისტორიისათვის	162

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ზურაბ ნიჭარაძის ნამუშევრები.
მესამე გვერდზე: ზურაბ ნიჭარაძე სახელისნოში.

ფრანკლის ეს ნოქერი გაფორმებულია ზურაბ ნიჭარაძის გრაფიკული ნამუშევრებით.

კინორეჟისორი ოთარ იოსელიანი

ნათია აბიძაძე

„ვეშარიტი ხელოვანი ეპოქალურ პრობლემებზე ფიქრისა და შესაძლოა, ფილოსოფოსებთან დიალოგის შედეგებით, თვითონ სახავს და შეუთითებს ცხოვრების გზას ისე, რომ, საამისოდ არც შალღიდან „ფიურერის“ და არც დაბლიდან აწონიშური მახის მხრივ შეთითებებს არ უცდის“.

ზურაბ კახაბაძე

შემოქმედი ეპოქის ბიოგრაფია, თავისებური „ისტორიკოსი“ — თანამედროვე პრობლემებს მხატვრულად რომ გადმოსცემს და ნეკატორი, თუ პოზიტიური მოვლენების ასახვით, შესაძლოა, მომავლის გზაც მოსინჯოს...

ამგვარი ხელოვანია ოთარ იოსელიანი. კინორეჟისორის შემოქმედებაში ადამიანის ყოფიერება ეპოქალურ პრობლემათა გათვალისწინებით წარმოისახება და მას მწარე სიმართლით, უკომპრომისო მხატვრული ძალით გადმოსცემს. ეს არის: თანამედროვე ადამიანის გაუცხოება, ეკოლოგიური კრიზისი, რწმენა და ნიჰილიზმი, ფილისტერობა, ეროვნული თვითმყოფადობა, ისტორიის უგულვებლყოფა, ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის შედეგად ხალხის სტანდარტიზაცია, ძალადობის არსი, შემგუებლობა და XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი სხვა ამგვარი მტკივნეული საკითხები.

საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში გადაღებული ოთარ იოსელიანის პირველი საკურსო მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი — „აკვარელი“ (1958 წ.) — იმედს არ იძლეოდა მომავალი დიდი რეჟისორის დაბადებისა. მართალია, მან პირველივე ნამუშევარში გამოავლინა წინააღმდეგობა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის და საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ დადგენილი სავალდებულო ნორმისადმი და ამ დაკანონებულ დოგმას გაბედული ირონიით დასცინა. მაგრამ მოქალაქეობრივი თვალსაზრისით ფილმი — „აკვარელი“ მხატვრულად მოიკოტლბდა. ამ შევირდულ კინონაწარმოებში აზრი წინ უსწრებდა ფორმას.

ოთარ იოსელიანმა დიდხანს არ დააყოვნა და 1959 წელს მეორე საკურსო მხატვრულ-დოკუმენტურ კინონაწარმოებში — „საპოვნელა“ წარმოაჩინა ღრმა აზრისა და

ბრწყინვალე მხატვრული ფორმის ფლო-
ბის უნარი... სტუდენტმა-რეჟისორმა ფილ-
მში აჩვენა შიშის „ტალანტი“, ადამიანს
რომ „გადაედება“ და სულიერად ააძალ-
ლებს. მისი აზრით, ბუნება ადამიანს შე-
მოქმედებითად მუხტავს და შესაძლებლო-
ბას აძლევს შექმნას პოლიფონიური ხალ-
ხური სიმღერები, სურთმოძღვრებისა და
სასხეთი სელოვნების ნიმუშები.

რეჟისორმა გაასულდგმოლა ბუნება და
ეკრანზე იგი აჩვენა, როგორც სუბიექტი:
მინდვრის ყვავილები „მღერია“ ქართულ
ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებს, მუსიკა-
ლური პოლიფონია და ფერადი ყვავილე-
ბით მოფენილი უზარმაზარი მინდორი მო-
მღერალთა დიდი გუნდის შთაბეჭდილებას
ახდენს, მინდვრის ყვავილების სხვადასხვა
რაკურსი მოკლე მუსიკალური მინტაჟით
აწყობილი, კადრების წამიერი გამოჩენა
სიმღერის ტემპო-რიტმის მიხედვით —
სულიდან ამოხეთქილი სიმღერის შთაბეჭ-
დილებას ტოვებდა.

ოთარ იოსელიანის ფილმის — „საპოვ-
ნელას“ ხმოვანი და ტემპო-რიტმული წყო-
ბა მხოლოდ მუსიკით არ შემოიფარგლებო-
და, რეჟისორი იყენებდა ბუნებრივ ხმებს,
ღამის სიჩუმეს, ტრაქტორის ხრიალს. მთე-
ლი მისი კონცეფცია გამოიხატებოდა მრავ-
ალფეროვანი ხმოვანი პალიტრით. მაგა-
ლითად, ტრაქტორის მიერ „მომღერალი“
ყვავილის გაჰყვლება და სიმღერის შეწყვე-
ტა სრულ შთაბეჭდილებას ქმნიდა ტექნი-
კური პროგრესისა და პირველქმნილი ბუ-
ნების წინააღმდეგობისა. ბუნების მშვენიე-
რებით აღტაცებულმა ახალგაზრდა რეჟი-
სორმა წინასწარ განჭვრიტა ადამიანის
და ბუნების დამორების სიფათი — ინდუს-
ტრიულ-ტექნიკური პროგრესის მიერ ბუ-
ნების სელყოფისა.

„საპოვნელაში“ ტრაქტორის სიმბოლო
— მკვლელია. ეკრანზე ვხვდებით ასფალტის
ღრიჭოდან ამოშვერულ მომღერალ ყვა-
ვილს, რომელსაც ომახიანად აჰყვებიან გა-
დარჩენილი მინდვრის ყვავილები. ეკრანი-
დან მოისმის ის მრავალხმიანი ქართული
ხალხური სიმღერა, ტრაქტორმა რომ შე-
წყვიტა. მიწის ტალანტის აღდგომა, ცხო-

ველმოყოფილების განახლება და მომავლის
რწმენა აღიქმება „მომღერალი“ მინდვრის
ყვავილების ეპიზოდში.

ახალგაზრდა ოთარ იოსელიანს უკვე გა-
აჩნდა ინდივიდუალური კონცეფტუალური
კრედო, რომლის გამოძახილი მის გვიან-
დელ ფილმებშიც გაისმის, მაგრამ „საპო-
ვნელას“ მხატვრული ფორმა რეჟისორის
შემოქმედებაში ერთადერთი და განუყოფი-
ბელია.

ადამიანი ბუნების შვილია და ამიტო-
მაც მშობლიური კერიდან მისი ამოძიარკვა
ბუნების თავისთავადი მიმართულების სე-
ლოვნური შეცვლის გზით ნეგატიური მო-
ვლენაა.

დოკუმენტურ ფილმში „თუჯი“ (1964
წ.) რეჟისორმა აჩვენა ჯოჯოხეთურ პირო-
ბებში გამოძყვადული რუსთავის მეტა-
ლურგიული ქარხნის მუშები, რომელთა
ყურთასმენა, თვალთახედვა, თუ ფიზი-
კური შრომა აუტანელ მოტორიზებულ,
ტექნიკურ გარემოში მოქცეული.

ადამიანმა გამოიცვალა გარემო, სასი-
ცოცსლო ბუნების ძალებთან ურთიერთო-
ბის მაკვირად მკვდარ მადანთან ატარებს
ცხოვრების დღეებს. იგი მოწყდა მისთვის
ჩვეულ ბუნებრივ გარემოს და ამიტომ გა-
ნსხვისდა საკუთარი თავისაგან.

ბუნებისაგან ჩამოშორება ადამიანის ნა-
წილობრივი „კვდომის“ საფუძველია. პი-
რველქმნილი ბუნების გარემოცვაში მოქ-
მედ პიროვნებას საკუთარი ხსიათი უყა-
ლიბდება და აქედან გამომდინარე მისგან
განდგომილი ადამიანი დაკარგავს: კუთვ-
ნილი გარემოს თავისებურებას, თვითმოყო-
ფადობას და ფართო აზრით, ეროვნულ ზნე-
ობას, რადგან ბუნება ადამიანის და ერის
ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) სულიერი
ჩამომყალიბებელია. („საპოვნელა“, „და
იქმნა ნათელი“, „ბასკები“, „პატარა მო-
ნასტერი ტოსკანაში“).

ფილმში — „და იქმნა ნათელი“ აფრი-
კელები (ქალაქში გადაბარგებამდე) ფე-
რდობზე მოკალათებულნი (როგორც ამფი-
თეატრში) ცისკენ იხედებიან და გარინდე-
ბულნი მზის ჩასვენებას შეჰყურებენ. ამ
წუთებში ბუნების აუწერელი სილამაზის

მისტერიასთან ერთსულოვანთ მშვენიერების აღქმის ესთეტიკური განცდა ეუფლებათ. ეს ვითარება კი მათი პოეტურ-მხატვრული არსების ცხადმყოფია. მიუხედავად პირველქმნილი ყოფისა, მათ სულიერება და შინაგანი კულტურა გააჩნდათ. კულტურა კი — ტექნიკურ-ინდუსტრიალური ცივილიზაციის შედეგი ყოველთვის არ არის, იგი სწირად მისი ანტიპოდიცაა...

ოთარ იოსელიანის უშრეტო ფანტაზია მაყურებელს სთავაზობს ადამიანის და ბუნების ურთიერთკავშირითა და ურთიერთგაგებით მიღებულ ყოვლისმძლეობას. როცა ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ყველაზე დაუნდობელ პირუტყვს — მოთვინიერებულ ნიანგს, ადამიანის თანამშრომლად წარმოსახავს, მშრომელი სოფლელების დასაპურებლად ზურგზე სანოვაციის კალათით რომ მიცურავს, ანდა ქალის მიერ სულის შებერვით ამოვარდნილ გრივალს როცა გვაჩვენებს, ქალაქისკენ მიმავალ სოფლელებს თავს რომ დაატყდებათ. ეკრანიდან ადამიანების გაბრაზება ბუნების რისხვად გამოიყურება. აფრიკელები ბალახისა თუ სხვა არსებობათა ნახარშით ვადაჭრილ კისერზე თავს აწებებენ, ადამიანი ცოცხლდება და ჩაახველებს კიდევ.

ამ ეპიზოდებში ასახული ფანტასტიკური ხასიათის ჰიპერბოლა ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის და ბუნების შავიურ ურთიერთკავშირზე. ოთარ იოსელიანი თავის ფანტაზიას ფილმში „და იქმნა ნათელი“, „ახლო ხედი“ გამოსახავს...

ამბობენ, რომ ოთარ იოსელიანი მეორდება, „და იქმნა ნათელს“ „საპოვნელას“ ადარებენ. განა ადამიანის ბუნებისგან მოწყვეტა და აქედან გამომდინარე ეკოლოგიური კრიზისი დღესაც ზოგადასაკაცობრიო პრობლემა არ არის? „საპოვნელაში“ რეჟისორმა იწინასწარმეტყველა ეკოლოგიური კრიზისი, სოლო „და იქმნა ნათელში“ — დღევანდელი საფრთხის სიმწვავე; და რაც მთავარია, მხატვრული ფორმით ეს ფილმები სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მუსიკალური მონტაჟით აგებული „საპოვნელა“ იგავის ჟანრს განეკუთვნება, სოლო „და იქმნა ნათელი“ კლასიკური ფორმის პარაბოლაა, სადაც ადა-

მიანთა ყოფითი არსებობა ფანტასტიკასთან არის შეჯერებული.

ოთარ იოსელიანმა ღმერთი და ბუნებრივი გაერთსულოვნა, ბუნების უმაღლესობის და ყოვლისშემძლე სასწაულების მხატვრული „პრობაგანდა“ და რეჟისორის სინანული ბუნებისა, ანუ ღმერთის დაკარგვის გამო, მხოლოდმა ეკრანს შემორჩა, რადგან XX საუკუნე ინდუსტრიული ცივილიზაციისა და ტექნიკური პროგრესისაკენ უკან მოუხედავად მიექანება. ადამიანები ქალაქის კომფორტისაკენ დაუოკებელი სისწრაფით მიილტვიან და თუ ჩვენს სამყაროს სოფელთა მცირე რაოდენობა შემორჩა, იქაც დაიკარგა ბუნებრივი კოლორიტი, რადგან სოფლად ტექნიკურ-ინდუსტრიული საშუალებანი შეიჭრა და ამის შედეგად ადამიანის თვისებებიც შეიცვალა. ტექნიკურად აღჭურვილმა სოფელმა მოტორიზებული ხმაური შემოიტანა, მორახრახე ტრაქტორის მძლოლი შრომით სიმღერას ვეღარ თხზავს, ისე როგორც ცეკლით მთიბაეი („პატარა მონასტერი ტოლსკანაში“). ტყის მღუმარების და „ჩურჩულის“ მოსმენა გაძნელდა („საპოვნელა“) და ადამიანებიც „მოტორიზებულ“ არსებებად გადაიქცნენ, უსაქმურ თუ საქმიან ფუსფუსსა და გადაადგილებაში ატარებენ დღეს, ცხოვრების რიტმი შეიცვალა („ნადირობა პეპლებზე“). სოფლის „გაქალაქების“ გამო სამყარომ კაშკაშა „ფერი“ დაკარგა. იგი ერთფეროვნად გაქალაქებული აღმოჩნდა. ბუნების უგულვებლმყოფელს და მოღალატე ადამიანებს რეჟისორი სასტიკ მხატვრულ „განაჩენს“ გამოუტანს: მათ სულიერ კვდომას ქალაქში წვიმის ღმერთების ხურდა ფულზე გაყიდვის სიმბოლოთი წარმოაჩენს („და იქმნა ნათელი“). ქალაქის კომფორტს დაწაფებული ადამიანები ღმერთს, ანუ ბუნებას ჰყდიან.

ჯერ კიდევ თბილისის პერიოდის შემოქმედებაში ოთარ იოსელიანმა აჩვენა მემჩანურ-ობივგატელური სოფლის არსი ფილმში „პასტორალი“ (1975 წ.). მართალია, ამ ფილმის პერსონაჟები სოფლად ცხოვრობენ, მაგრამ ინდუსტრიული ქალაქის ნიშნები მკვეთრად გამოიხატება.

„პასტორალიში“ საქმე ეწება ერთი ოჯახის, თითქოსდა, ჩვეულებრივ ყოველდღი-

ურ ყოფას და შრომას, მაგრამ ეს ყოფა და შრომა არასიმპათიურად უტილიტარული და სამომხმარებლოა. ადამიანთა ამგვარი ეგოისტური და მეშინური ხასიათის ფუსფუსი ამაზრზენ ემოციებს იწვევს. რეჟისორმა ჩვეულებრივ ყოფაში ადამიანთა ფილისტერული შეზღუდულობა განჭვრიტა.

„პასტორალში“ ასახულია ქმედება, როცა კაცი თითქმის არავითარ ოფიციალურ კანონს არ არღვევს, მაგრამ ამავე დროს კანონიერების ფარგლებში მხოლოდ ვიწრო სარფიანსა და მომხმარებლურ დამოკიდებულებებს ამყარებს ბუნებასა და ადამიანებთან.

ყოველ ადამიანს უფლება აქვს კანონიერი გზით ქონება შეიძინოს, სახლი აავსოს ძვირფასეულობით. საამისოდ მან, შესაძლოა, მუშაობით დღე და ღამე გაასწოროს, თავი უაღრესად დაიტვირთოს და საკუთარი შრომით შეიძინოს ყოველივე. მაგრამ თუკი მთელ თავის ყურადღებას, დროსა და ენერჯიას სიმდიდრის დაგროვებას მოანდომებს, შეძენისა და გამდიდრების თვითმიზნური ცხოვრების განრიგს შეიმუშავეს, იგი მეშინურ-ობივიატელური ფსიქოლოგიისა და მსოფლმხედველობისაა, წერილობრივად მიზნული მიზნულსებითა გააღატაკებული და სულიერი ცხოვრებისთვის დრო და სურვილიც აღარა აქვს.

მათ ოფიციალური უფლება აქვთ, რომ ბუნებაში სხვას არაფერს ხედავდნენ და ამჩნევდნენ, თუ არა თავისი მატერიალური ქონების ზრდის საშუალებას, მაგრამ როცა ისინი ამ უფლებას იყენებენ ისე, ბუნების სილამაზე რომ მხედველობის გარეშე რჩებათ, როგორც სასიცოცხლო წყარო, და თუკი მოკლებულნი არიან სილამაზისაგან მიღებულ სიხარულს, მათი ცხოვრება არსებითად ფილისტერული ხასიათისაა.

„პასტორალის“ ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ ბურჟუაზიული ტენდენციების თაობაზე სქემატურ წარმოდგენას არღვევს და ძირითადად კანონიერების ფარგლებში მათ გამოყენებას გვიჩვენებს. მატერიალური უზრუნველყოფის სურვილით ატანილნი პიროვნულ, გლეხურ კოლორიტსაც კარგავენ, თავის საქმიან ფუსფუსშიც ბუნების შვილნი ზღაპრულ ლანდშაფტს ვეღარ ამჩნევენ.

მათ პირადი სარგებლობის იქით სრულიად დაბინდული აქვთ მხედველობა, სხვათა ვეღარ ხედავენ, თავის თავში იხუფებიან. უპაქროდ, ჰერმეტიკულად იკეტებიან. ყოველივე ეს ნაჩვენებია არა პირდაპირ და სქემატურად, არამედ ადამიანურ ურთიერთობათა ტრადიციული გამოვლინებების შეთხველბებით და ცაცხვილი საბურველის ქვეშ. ეკრანიდან მალიმალ მოისმის სოლმე მისალმებებისა და მიკითხვა-მოკითხვის, სტუმარზე მფარველობის გამომხატველი გამოთქმები — ოლონდ მოისმის იგი ღუნედ, „ულონოდ“, ინერციით, გულს გარეთ.

ჩანს, რომ სოფელი თავის კოლორიტს კარგავს, მასში ქალაქური ყოფის ელემენტები ჰარბად შეჭრილი, ქალაქური ცხოვრების რიტმი იგრძნობა: რადიოს ყვირილი, თვითმფრინავის გუგუნი, მექანიზებული ტრანსპორტის ხმები. სოფლის ბუფეტში ქეიფი ქალაქური რესტორნის ყაიდაზე მიედინება. ცივილიზებული და მექანიზებული ლანდშაფტი თანდათან ქალაქს ემსგავსება, სოფელეთა საქმიანი ფუსფუსიც ქალაქისგან ნასესხებს ჰგავს, ნელ-ნელა იშლება ზღვარი სოფელსა და ქალაქს შორის.

სოფლისა და ქალაქის დაახლოება ალბათ ბუნებრივი და გამართლებული პროცესია, ოლონდ, დასანანი იქნება, თუ ეს დაახლოება სოფლის ელემენტების სრული დაკარგვის სარჯზე მოხდება და ცალმხრივი ურბანიზაციის ხასიათს მიიღებს. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, ვადაგვარდება და მოკვდება ბუნება. ანდა საჭიროა, რომ ყველა გაქალაქელდეს და გლეხკაცი აღარ დარჩეს? კაცობრიობა ამით ერთფეროვანი გახდება. ფილმი „პასტორალი“ თავისებურად მიანიშნებს თანამედროვეობის ამ მეტად რთულსა და აქტუალურ პრობლემასაც.

სამოციანი წლების დამდეგს სასოგადობის დიდ ნაწილში „ვეშინისმისკენ“ მისწრაფება განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ამოტივტივდა და დღემდე არსებობს... ნივთის და ადამიანის, კომფორტის და ადამიანის გააქტიურებულმა კავშირმა დაწვრილმანა ადამიანის ცხოვრების სახრისი. იგი ცალმხრივი და უპასუხო გახდა, რადგან გაწყდა ადამიანების დიალოგი, ურთი-

ერთობა, თანხმობა და წინააღმდეგობაც. ადამიანი თავისდაუნებურად ჩაიკეტა საკუთარ პერსონაში, მან მსმენელი დაკარგა, რადგან ინვენტარი ვერ მოუსმენს და მით უმეტეს, ვერ შეეპასუხება და ამგვარად, ადამიანი ნივთებით „მთვარაყებულ“ მართლობაში აღმოჩნდა.

ძვირფასი ნივთი ფილისტერისთვის საამაყოა, მისი სულიერი უღირსობის შემავსებელი „ღირსებაა“, მისი სულიერი უძლეურების შემავსებელი „ძალა“. ამ ბრჭყვიალა ზედაპირული „ღირსებისა“ და „ძალის“ მიღმა კი იმალება სიცარიელე, უსულობა, უძლეურება და უღირსობა. ადამიანები შინაგანი არასრულფასოვნებისგან გამომდინარე ეწაფებიან გარეგან ბრჭყვიალებას. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი ნივთებისკენ სწრაფვისა.

ოთარ იოსელიანი — ადამიანთა სულიერ შეზღუდულობას უარყოფს. ეწინააღმდეგება მეშინებს, ობივატელებს, ფილისტერებს, რომელთაც საკუთარი თავის გარდა არაფერი აინტერესებთ, რომელთა ინტერესებიც კუთვნილ ნაჭუჭში იხუფება და ცხოვრების მიზანი მხოლოდ პირადი პრაქტიკული მიზნების დაკმაყოფილებაა.

ოთარ იოსელიანის „აპრილში“ მეშინაური ყოფისგან „განიდევნა“ ყმაწვილური სიყვარული. ადამიანები „გაორგულდნენ“ ერთმანეთისადმი და უერთგულეს ნივთებს. ეს კონცეფცია შემდგომშიც განვითარდა მის გვიანდელ შემოქმედებაში, სრულიად განსხვავებული მხატვრული ფორმით („მთვარის ფავორიტები“).

ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი დაკნინების ერთ-ერთ სიმბოლოდ „ქალის პორტრეტის“ — ფერწერული ტილო გვესახება. ერთი და იგივე მსახიობის მიერ შესრულებული XIX საუკუნის მხატვარი, XX საუკუნის ამსახველ ეპიზოდებში ქურდად მოგვევლინა, რომელიც რამდენჯერმე იპარავს პორტრეტს და დანით ჩარჩოდან ამოჭრისას თანდათან აპატარავებს. XIX საუკუნეში ქალისადმი ამაღლებული სიყვარულით და შთაგონებით დასატული სახვითი ხელოვნების ქმნილება ჩვენს საუკუნეში ჩვეულებრივ სავაჭრო საქონლად გადაიქცა.

ოთარ იოსელიანი დაპატარაებული პორტრეტის საშუალებით თანამედროვე ცხოველურ სულიერ სიპატარავესა და შეზღუდულობას გვაუწყებს, ძველი მხატვრული ქმნილება ჩვენს უტილიტარულ დროში არა ესთეტიკური კატეგორიით ფასდება, არამედ ფულადი ერთეულით, არა მშვენიერების უანგარო აღქმით, არამედ მატერიალური სარგებლით...

რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ბურჟუაზია და ამორალური ცხოვრების წესზე: ადამიანების განადგურება ცეცხლსასროლი, თუ დისტანციური მართვის ტექნიკური ხელსაწყოთი, აკრძალული იარაღით (ანუ — სიკვდილით) ვაჭრობა, მომხვეჭელობა და სისხრბე, სექსი, არა როგორც ოცნებისა და ილუზიის პრელუდიით განპირობებული სიყვარულის შედეგი, არამედ ბიოლოგიური ინსტიქტი და აგრეთვე მატერიალურ-უტილიტარული სარგებელი — ბურჟუაზია ცხოვრების წესს წარმოადგენს.

ოთარ იოსელიანი იმედს არ კარგავს და მიაჩნია, რომ ჩვენი საუკუნის უიდეალობის ქაოსიდან თავის დაღწევის გზა მანც არსებობს, რომ თანამედროვეობის გულგრილი პრაგმატებით დაზნელებულ სამყაროშიც შესაძლებელია ცხოვრობდეს ადამიანი — „ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი“... ასეთია „მთვარის ფავორიტების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი — გლობის მასწავლებელი. მას ჯერ ფილმის XIX საუკუნის ამსახველ ეპიზოდში ვხვდავთ — მუსიკასა და პოეზიასთან „თანამეგობრობაში“ და შემდეგ XX საუკუნეში — „ხელუხლებლად“ გადმოსულს (ორივეს როლს ერთი და იგივე მსახიობი ასრულებს). იგი ესთეტი, ხელოვნების მუხათა თავმდაბალი მსახური — თავისუფალი ადამიანია, რომელიც ვერ ურიგდება ლამაზი ქალაქის ანტიხელოვნებისეულ ძეგლს და მასში განსახიერებულ ძალადობის იდეას. როგორც ესთეტი და აგრეთვე სახელმწიფოებრივი ძალისმიერი წყობის მოწინააღმდეგე, სიმბოლურ სკულპტურას ააფეთქებს.

გლობის მასწავლებელი ყოველგვარ პირობებში თავისთავადი რჩება. საპრობ-

იღვემოც კი (სადაც იგი ძეგლის აფეთქე-
ბისთვის დაამწყვდიეს), საკუთარ „მეს“
არ ღალატობს და კრიმინალურ პატიმ-
რებს ისეთივე ენთუზიაზმით ასწავლის
სიმღერას, როგორც მანამდე სკოლის
უცოდველ მოწაფეებს ამუცადინებდა.
„მუსიკაშია ჩვენი ხსნა“ — ისმის ფელი-
ნის ფილმში „ოპერეტის რეპეტიცია“
და ოთარ იოსელიანიც, თავისებური მხა-
ტერული აზროვნებით, ადამიანებს სთა-
ვაზობს სულიერი ცხოვრების გზას...

ფილმის — „გიორგობისთვე“ — მთა-
ვარი გმირი სწორედ ამგვარი იდეის გა-
ნმასახიერებელია. იგი გონითი სულიერ-
ებისა და სინდისის ურთიერთმიმართება-
შია წარმოჩენილი. ნიკო თავისუფალია
მომხმარებლური და შემგუებლური ინ-
ტერესებისგან, რადგან მას შესწევს ძა-
ლა საკუთარი სულიერი ინტერესის —
უნაგარობის და თავდავიწყების განხორ-
ციელებისა.

სინდისი სულიერი გონის „პირმშოა“
და ნიკოც ამ მიმართებით მოქმედებს,
ვინაიდან მასში პირველადი უტილიტა-
რული ინსტინქტი დათრგუნულია, სული-
ერებით, იგი ვარემომცველი საზოგადო-
ების მომხმარებლურ ყოფას შეიცნობს
და აქედან გამომდინარე მისი ოპონენ-
ტიც გახდება. ნიკო გონითი სულიერე-
ბის მქონეა, მას შესწევს უნარი დაივიწყ-
ოს პირადი ვიტალური „მე“, და სინ-
დისით შეაღწიოს ქარხნის ღირექტორი-
სა და სხვა შემგუებელთა სულში, იგი
ტრანსცენდირების შემძლეა და იმარ-
ჯვებს აქტიდენტურ და უფერულ კონ-
ფორმისტთა მასაზე.

ნიკოს სულიერება და მაღალი ზნეო-
ბა შეიჭრა ღვინის ქარხნის ღირექტორის
აქტიდენტურ და უფერულ არსებაში.
ამგვარი „გადასახლება“ რეჟისორმა ბი-
ლიარდის გამახვილებული ხმაურით აღ-
ნიშნა. ეს იყო სინდისის გამარჯვება
უტილიტარულ-პრაგმატულ ყოფაზე.
სინდისი კი ადამიანის მოქმედების სულ-
იერ კოორდინატორს წარმოადგენს.

ადამიანი საზოგადოებრივი წყობის
მიერ დაკანონებული ცხოვრების წესით
რომ მოქმედებს, სამსახურეობრივი მოგა-
ლეობის აუცილებლობით და არა სიყვა-
რულით, თუ ობიექტურ ყოფიერებაში

თავისას, ინდივიდუალურს, არაფერს წა-
რმოაჩენს, ანუ იქცევა სხვებივით, ინტრ-
ციით ცხოვრობს — იგი შემგუებელია.
ისევე როგორც მის შემოგარენში მყო-
ფნი და თავისი ერთფეროვანი საქმიანო-
ბით გაუჩინარდება ერთფეროვან მასაში,
ვერანაირად ვერ გამოირჩევა მათგან ინ-
ერტულ-ინდიფერენტული არსებობის გა-
შო. იგი თვითმოქმედების უნარს და სა-
კუთარ ინიციატივას მოკლებული უკვა-
ლოდ ქრება, ამ ქვეყანაში „ნატურფალს“
ვერ დატოვებს, სიცოცხლეშივე „ცოც-
ხალ-მკვდარია“... ამგვარი უგმირო კი-
ნონაწარმოებია „იყო შაშვი მგალობე-
ლი“.

ფილმის „იყო შაშვი მგალობელი“
მთავარი მოქმედი პერსონაჟი — გია
გარემომცველი საზოგადოების წარმომა-
დგენელია; იგი რამდენადმე კოლორი-
ტული ფიგურაა და თავისი საქციელით
სხვებისგან გამოირჩევა... მაგრამ ყოვე-
ლივე მისი სასასიათო უცნაურობა არა-
რისებოთაა, რადგან მას კარდინალური
სულიერი ინტერესის განხორციელების
უნარი არ შესწევს, ის იდეალი — სუ-
ლიერ ძალას რომ მისცემდა „ქარის სა-
წინააღმდეგოდ“ მოძრაობისა, (როგორც
ნიკოს — „გიორგობისთვეში“),
გია სხვებთან ერთად „ქარწალებულია“, ამ-
ტომაც მას არ მოეზოგება საკუთარი
„მე“, იგი საკუთარ „ლაიტმოტივზე“
შემოქმედებითად შეპყრობილი ვერ არ-
ის, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკოსის
მონაცემი გააჩნია. გია საკუთარ შინაგან
მოტივს უმნიშვნელო, უსაქმური საქმი-
ანობით ახშობს. იგი „დანაწევრებულია“
სხვადასხვა ზოგადად დაკანონებული, თუ
დაუკანონებელი ცხოვრების წესებისაგან
და ზედაპირული ხასიათიდან გამომდინა-
რე წრიალებს ერთმნიშვნელოვან მასაში,
მის მაგვარ ადამიანებში, რომელთა პი-
როვნება და „მე“ ასევე გაურკვეველია...
გია დეტერმინირებულია გარემომცველი
საზოგადოების ობიექტური ყოფიერების
მიერ და ჩვენს წინაშე ინდივიდუალური
სულიერი ღირებულების შექმნის უუნა-
რობით წარმოისახება. იგი განუხორციე-
ლებელი „პიროვნებაა“...

გიას ოთახის ინტერიერი კი რეჟისორ-მა და მხატვარმა მრავლისმეტყველი დეტალებით ქაოტურად გააწყვეს: აქ არის ერთმანეთისაგან უკიდურესად განსხვავებული ყოველნაირი ნივთი, რომლებიც მათი პატრონის ასევე „ყოველნაირობაზე“ მეტყველებს და არა რაიმე ძირითად მისწრაფებასა და ქმედებაზე. მუსიკოსის ოთახში ყველაფერია და ამავე დროს არაფერი ფუნდამენტური. გიას ხასიათი მისი ოთახის კედლებსა და ფართზეა „განფენილი“ და წარმოსახული. გია დღის განმავლობაში რამდენიმე ათეულ ადამიანს ხვდება და ასეთივე რაოდენობის საგნითა და შოვლებით ინტერესდება. ადამიანები, ნივთები და შოვლებები გიას წინაშე ურთიანობად მიედინებიან და ყოველი ამათავანი წუთიერზე დაპირულ ცნობისმოყვარეობას ემსახურება... იგი ყველასთან არის და სულიერად არავისთან, იგი „დაკარგულია“ ამ ხალხმრავალ სამყაროში, იგი თავის თავთანაც არაა, რადგან გაუცხოებულია საკუთარი სულიერი მიდრეკილებისადმი... გიას მუდმივი ვადადგობა — საკუთარი თავისგან გაქცევაა. ეს შინაგანი ძრწოლაა „შესთან“ პირისპირ დარჩენისა. ამგვარ შიში თანამედროვე უბოქის ავადმყოფობაა, სულიერად დაკლილი ადამიანებისა, რომლებმაც ცხოვრების გზა განვლეს და უკან გახედვის უშინაობა, რადგან თავის „ნატერფალს“ ვერ დანახავენ... შიში ამოღ. განვლილი ცხოვრების შეცნობისა თანამედროვე ადამიანის არასრულფასოვნების და ამავე დროს გაუცხოების თანამდევნი განცდაა...

გიას სახე მხატვრულ-აზრობრივად ჩამოყალიბდა, არა მარტო რეჟისორის მიერ აგებული შიდაკადრული, ტემპორიტიმული მონტაჟით, გვირის პლასტიკითა, თუ საქციელით, ვიზუალურ-აკუსტიკური კონტრაპუნქტის საშუალებით, აგრეთვე იოსელიანისთვის დამახასიათებელი დეტალის მხატვრული ხერხით. მაგალითად, ოპერის თეატრის დირექტორის მისაღებში გია მდივან გოგონას ქაღალდის სამაგრებს გამოართმევს და საქმიანი გამომეტყველებით ყელსაბამივით ერთმანეთს აასხამს. რკინის სამაგრების ყელსა-

ბამს ყოფაში მძიმად ვერავინ გამოიყურებს და არც რაიმე ესთეტიკური დირექტორსა ლემა გააჩნია. პირიქით, ამ არანაყოფიერ საჭირო ნაეთობის დაშლა გარკვეულ სინთეზს წარმოადგენს. ამგვარი არაფრისმთქმელი დეტალიდან გამოსწვივის ფილმის მთავარი კონცეფცია და აგრეთვე გიას სახე — უსაქმური საქმიანობის ამოებების ნათელმოყოფელი.

ქართულ კინოხელოვნებაში გელა კანდელაკის მიერ შესრულებული გიას როლი — მნიშვნელოვანი ხატია.

გელა კანდელაკის გია მორიდებული გამომეტყველებით, ზრდილობიანი ღიმილით, სახელდახელოდ უცნობა ყველა იმ შემთხვევით და მასთან არანაირ კავშირში არარსებულ საქმიანობას და ეს ზერეღე ხასიათი მსახიობის მიერ ნახევარტონებში წარმოსახული. იგი აქტიური თავხედი და ჩამცივებული ადამიანი არ არის, ნაუცმათვევი ცნობისმოყვარეობით გამსჭვალული სიმპათიური ადამიანის შთაბეჭდილებას ქმნის. სწორედ მხატვრული სახის ამგვარი კოლორიტით გამოირჩევა სხვებისგან, მაგრამ რადგან მისი ცნობისმოყვარეობა უმნიშვნელოა, ამიტომაც იქმნება ზედპირული და არარსებითი ქმედების ადამიანის ხატი.

იგი მხოლოდ შემწყვლავ და უცოდველი არ არის, იგი ეთიკურ შეცდომებსაც სჩადის... იგი ადამიანია — თავისი ჩრდილ-ნათელით. რეჟისორისა და მსახიობის მიერ გამოხატული ფაქიზი და აგრეთვე გამუქებული შტრიხებით. იგი ადამიანებს არაერთგვარონად ექცევა. მას შეუძლია მოხუცი დეიდა ხანმოკლე ვიზიტით გაახაროს, ამავე დროს ლატვიიდან ჩამოსული სტუმრების მასპინძლობას „დაუძვრეს“ და აგრეთვე სხვებს უმასპინძლოს. შეუძლია მოატყუოს სატრფო, შემდეგ შერიგების მიზნით მოუბოდიშოს და კვლავ მოატყუოს, ზოლო სხვა ქალთან მოქნილად გაითამაშოს სიცრუე. და ყოველივე მის სახასიათო მრავალგვარობას თავაზიანად ასრულებს. გია გულმართალიც არის და მატყუარაც, ზანტიც და, „საქმიანიც“, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში ალტრუისტი არ არის, როგორც ამას მოსკოველი კინომცო-



დნე ვ. ფომინი აღნიშნავს. გიას ადამი-
ანური ცოდვებიც გააჩნია და ამიტომა-
ცაა იგი კოლორიტული და რეალური...

გიას ხატის ამგვარ ანალიზს ხელს
უწყობდა ის გარემოება, რომ იგი ბო-
როტება-სიკეთის მძაფრი დაპირისპირე-
ბის სქემის თვალსაზრისით არ არის წარ-
მოსახული, იგი არც მთარული ბოროტე-
ბაა და არც ზნეკეთილობის ეტალონი,
გიას ცოდვა თუ უცოდველობა ნახევარ-
ტონეშია დახვეწილად განსახიერებელი,
ამიტომაცაა იგი მხატვრულად საინტე-
რესო კინოსასე...

„იყო შაშვი მგალობელის“ პერსონა-
ჟები სხვადასხვა პროფესიების მიხედვით
ერთნაირად იმსახურებენ და ამიტომაც
ეკრანიდან ადამიანთა ერთგვაროვანი არ-
სებობა იკითხება. გია და მისი გარემოც-
ვის ინერტულ-ინდიფერენტული და უი-
დეალო ადამიანები გაპირობებულია ობ-
იექტური აუცილებლობით, ისინი სამსა-
ხურეობრივ მოვალეობას გრძნობადაც-
ლღონი ასრულებენ. არც ერთი მათგანი
სიღრმისეულად არ განიცდის მწუსარე-
ბას, თუ სიხარულს, მათი ურთიერთობა
არც „ცხელია“ და არც „ცივი“, იგი
ნელთბილია. ეს ადამიანები ერთმანეთის
სულიერი ქმედების სიღრმეს ვერ ამჩნე-
ვენ... თითოეული მათგანის ცხოვრების
ყოფის ინერციით — „man“-ის, ანუ
საშუალოების, მავანის კარნახით, შემოქ-
მედებითი სულიერება არც ყოფაში და
არც სამსახურში ჩანს. მათში არ მეღაფ-
ნდება სულიერების კარდინალური ტენ-
დენცია და შემოქმედებითი აღმაფრენა.

უიდეალობა, თანამედროვე ეპოქის ავ-
ადმყოფობა და სულიერი განწირულობა
— ეს არის ფილმის „იყო შაშვი მგალო-
ბელის“ ლაიტმოტივი და გელა კანდე-
ლაკიც მას ასახიერებს დახვეწილი სამსა-
ხიობო ოსტატობით. იგი არ თამაშობს,
არამედ ეკრანზე ცხოვრობს და ამგვარი
ბუნებრიობით, მით უფრო გვარწმუ-
ნებს თანამედროვე ეპოქის ადამიანის გა-
უცხოებაში, რაც თვითმობრახობის, ინდი-
ვიდუალური მისწრაფებისა და ინტერე-
სის განხორციელების უუნარობაში გამო-
იხატება. გიას გარემომცველ საზოგადო-
ებაშიც სხვისგან ნაკარნახევი საქმის კე-

თება იგრძნობა და არა ინდივიდუალური
შემოქმედებითი მიზეზით ალტერნატიული
ადამიანი მიწიდან „ზეცისკენ“ რომ აამ-
ალებს.

ადამიანების ფილისტერული „დამიწე-
ბის“ წინააღმდეგია ოთარ იოსელიანი და
თავისებური მხატვრული სერხებით
ცდილობს მათი ყურადღება ღმერთისკენ
მიაპყროს. ჯერ კიდევ ათეისტური ბოლ-
შევიზმის ცენზურის დროს ადამიანის
სხნის მეტაფორად მის ფილმებში სამრე-
კლოს ზარების ხმა გაისმოდა, რითაც
უფრო ამძაფრებდა კომუნისტური პარ-
ტიის ბოზობა წარმომადგენელთა რის-
ხვას („გვიორგობისთვე“).

რეჟისორმა საზღვარგარეთული შემო-
ქმედების პერიოდში გადაიღო დოკუმენ-
ტური ფილმი — „პატარა მონასტერი
ტოსკანაში“, სადაც ასახა ბერების იდი-
ლიური ცხოვრება ღმერთისა და ბუნების
გარემოცვაში, ხოლო 1995 წელს სამ-
შობლოში შექმნილ ტელეფილმებში „სა-
ქართველო“, მართლმადიდებლური სარ-
წმუნოება გვიჩვენა, როგორც ადამიანთა
პარმონიული ურთიერთობის მქადაგებე-
ლი, ხალხის სულიერი ისტორიის, ეროვ-
ნული ზნეობის საწინდარი.

ღმერთი, ანუ იდეალი, სიყვარული,
სხვისადმი გაწეული უანგარო სიკეთე
ადამიანის სულიერი საყრდენია და არა
პრაგმატისტული მომხმარებლური ჟინით
„წრიალი“. ადამიანი არ უნდა იყურებო-
დეს მხოლოდ მიწის ზედაპირზე, არამედ
უნდა იყურებოდეს მაღლა — ცისაკენ,
ისევე როგორც სიღრმეში, სიღრმე კი
ჩვენი წარსულია.

ოთარ იოსელიანის მხატვრული აზრო-
ვნების მიხედვით, თანამედროვე ადამი-
ანი ისტორიაცაა („გვიორგობისთვე“).
მის ფილმებში იგრძნობა წარსულის იდე-
ალიზაციაც, აგრეთვე სიმპათიით გამოთ-
ქმული მსუბუქი ირონია წინაპრებისად-
მი. („პეპლებზე ნადირობა“) და მწარე
სიმართლევ („ყაჩაღები“. თავი VII).

რეჟისორი წარსულთან კამათისა და
ტირანულ-დიქტატორული ტენდენციების
მხილებაში უღიბობელია, მაგრამ ისტო-
რიის მიმართ მისი ოპონენცია გამოწვე-

ულია დროთა ვითარებაში იდეალის ანტიდეალად გარდაქმნის გამო. წინააღმდეგობა — ესეც სიძველესთან კავშირია, ოღონდ ნევატიური („ყაჩაღები“, თავი VII).

ისტორია მდგრადია და ამავე დროს ცვალებადიც. დროთა ვითარებაში ყოველი ადამიანი ზოგად განმეორებადია, მისი მახასიათებელია აწმყოში ქმედება, ზრდა და ამასთანავე წარსულის ფესვები, და სხვაგვარად წარმოდგენილია, რადგან ფესვები მხოლოდ ხელოვნურ მცენარეებს არ გააჩნიათ, არც ზრდის უნარი შესწევთ, ისინი — უნაყოფია.

ოთარ იოსელიანის იდეალია თავისუფალი ადამიანი, ხოლო თავისუფლება არის „ცეცხლი, ვნება, საკუთარი თავისაგან შორს გასვლა“ (მაქს შელერი). აღმათ, ადამიანმა ჯერ საკუთარი თავი უნდა შეიცნოს, „მეს“ კარდინალურ მიზანსწავლაში გაერკვეს, რაც ადამიანის თავისუფლების საწინდარია.

ჭეშმარიტი ადამიანის სულიერება მონობა კი არ არის, ან ბრბოს დიქტატის ქვეშევრდომობა, არამედ კარდინალური სულიერი მიზანსწრაფვის განხორციელება. არა ტელევიზიის მიერ „ნაბრძანები“ რეკლამების მორჩილება, რომლის გავლენით ადამიანები უნიფიკაციის გზას ადგანან („7. პიესა შავ-თეთრი კინოსთვის“), არამედ პიროვნული „მეს“ შენარჩუნება და აგრეთვე სხვისი უანგარო და უპირობო თანაგანცდა. არა ქარწაღებულობა, არამედ ქარის საწინააღმდეგოდ სვლა იდეალის განსახორციელებლად. თავისუფალი ადამიანის მეტაფორად იკითხება ეკრანზე ოთარ იოსელიანის მიერ წარმოსახული ფრინველთა ლაღი ფრენა უკიდევანო ცის კამარაზე, რომელსაც თან ახლავს შეზარხოშებული ვაკუაციების შეძახილები („ბასკები“).

რეჟისორს არა მარტო თავისუფალი და სულიერად მიზანსწრაფული ინდივიდი უყვარს, არამედ მანკიერიც. მისი აზრით, ისინი მათდაუნებურად ჩაითრია პრაგმატიზმის ფოქალურმა „მორევმა“. იგი მათ არ ამტყუნებს და არ შერისხავს, მაგრამ მისი თანაგრძნობა ცოდვითა მიმართ ხელს არ უშლის ამხილოს მათი ცთომილება. ოთარ იოსელიანი აღ-

ამიანების დანაშაულებრივ ყოფას სიყვარულის პოზიციიდან ასახავს... რეჟისორი დამრიგებელი და ჭკუის მასწავლებელი არ არის, დანაშაულებს საკუთარ თავსაც მიიჩნევს. ამას მოწმობს თავის ფილმებში მის მიერ განსახიერებული მანკიერი და ცდომილი ადამიანების ეპიზოდური როლები („7 პიესა შავ-თეთრი კინოსთვის“, „მთვარის ფავორიტები“, „და იქმნა ნათელი“).

ოთარ იოსელიანის სამშობლო — საქართველო, თავისი არსებობის სამი ათას წელს მიითვლის. თვით რეჟისორი თანამედროვე ადამიანია, მაგრამ მისი სურვილია ყოველ ქართველს ასსოვდეს საკუთარი, მისთვის დამახასიათებელი ტრადიციები. მისი აზრით, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების, სხვადასხვა რწმენის და რელიგიის, განსხვავებულ გეოგრაფიულ ტერიტორიაზე მაცხოვრებელნი ქმნიან ინდივიდუალურ-ეთნიკურ კულტურათა სახესხვაობას და ამგვარად, კაცობრიობის სულიერ კულტურას ამდიდრებენ. ოთარ იოსელიანისათვის სასურველია ყოველი ერის ტრადიციული კულტურის, ხასიათის, თუ სხვა ეთნიკური თვითმყოფადობის, ფართო აზრით, სამყაროს მრავალფეროვნების შენარჩუნება, რადგან წარმოუდგენელია, რომ ცისარტყელა ერთი ფერით აეკრას ცას და კაცობრიობას ფერთა გამის მშვენიერებით ტკბობა მოაკლოს.

ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის „დიქტატი“ გავრცელებული ცივილიზებული სამყაროში მასობრივი ინფორმაციის საშუალებით გვირჩევს ვიცხოვროთ ერთნაირი ყოფით, მაგრამ ამავე დროს გვთავაზობს სულიერ სიმწირეს და პიროვნული ინდივიდუალობის ჩახშობას. სხვადასხვა ქვეყნის მაცხოვრებლებს გვიბიძგებს ეთნიკური და ინდივიდუალური კულტურის ნიველირებისაკენ. რელიგიური თუ პოლიტიკური შეხედულების კლიშეებისაკენ, ბუნების „გარდაქმნისაკენ“, რაც ადამიანს აიძულებს მისთვის დამახასიათებელი თავისთავადობის მოშლას, იგი ყოველდღიური ყოფის მოდურ მიმოქცევაში საკუთარ სახეს ჰკარგავს.

ინდუსტრიულ-ტექნიკური საშუალებების აღმოფხვრა აუცილებელი არ არის, მაგრამ ზომიერების დაცვა ალბათ საჭიროა, რომ ტექნიკამ კი არ იზატონოს ადამიანზე, არამედ პირიქით, ადამიანმა დამორჩილოს იგი თავის სასარგებლოდ, როგორც დამხმარე ძალა, და ძალთა ამგვარი გადაადგილება შეუნარჩუნებს მას თვითმყოფადობას.

ოთარ იოსელიანი მასურებელს სიუჟეტთან ფილმებს არ სთავაზობს, ვინაიდან თანამედროვე ადამიანის უდიდეს ცხოვრება — „უსიუჟეტოა“. რეჟისორის კინონაწარმოები ძნელი აღსაქმელია, მას თავისი მოყვარული მასურებელი ჰყავს. მისი ფილმის ყურება მოითხოვს დაფიქრებას, განსჯას, მასურებლის თანაგრძობას და ერთგვარ გონებრივ „შრომას“. ოთარ იოსელიანის ფილმებზე ხალხს „სანატორიუმში“ დასვენებას არ სთავაზობს, არც სადილის შემდეგ ტელევიზორთან მიძინებას, არც დროსტარებას, პირიქით, ისინი გათვალისწინებულია გონით-გრძნობად „შრომაზე“, ამგვარი „შრომა“ ანუ ფიქრი იგივე დასვენებაა, ოღონდ აქტიური, მასურებელს ერთი საქმიანობიდან მეორეზე რომ გადაართავს. მოფიქრალ და დაკვირვებულ ადამიანზე ოთარ იოსელიანის ფილმი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი არ ავიწყლებათ, პირიქით, დროთა ვითარებაში სულ უფრო და უფრო სახლდებიან ადამიანის გონებასა და გრძნობაში, ადამიანის სულიერ თანამგზავრად გადაიქცევიან ხოლმე. განმსჯელი მასურებელი არა მარტო რეჟისორის იდეის თანამოაზრეა, არამედ ავტორთან მოკამათეც (რადგან ხელოვნების ნაწარმოები შეუძლებელია ყველას ერთნაირად მოეწონოს).

ხალხის უმრავლესობა ფილმში ასახული მწარე, ხანდახან დაუნდობელი სიმართლის გამოსატყვის გამო ღიზიანდება. მწარე სიმართლე ყოველთვის არ გვიყვარს, ჩვენ ცრუ ილუზია გვირჩევნია, საკუთარი ცხოვრების ამალგებული და შელამაზებული ტყუილი, ვინაიდან ადამიანი თვითმოტყუებისკენაა მიდრეკილი. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ოთარ იოსელი-

ანის ფილმების „წამებუიანობა“, თუმცა ადამიანის ამგვარი განწყობილება მან-მოკლეა და დროთა ვითარებაში რამდენიმე სორის აზრი იმარჯვებს, მას მომავალი ამართლებს.

ფართო მასურებლისათვის სწორედ ამგვარი სიმართლის „წამებუიანობა“ და აგრეთვე კინოთეატრების საღაროს შეუვსებლობა ოთარ იოსელიანს კერძო სპონსორთან ერთიანობის შესაძლებლობას უკარავებს, მისი ფილმები არაკომერციულია. არც ერთი სპონსორი არ თანხმდება მატერიალურ დახმარებაზე, რეჟისორს აფინანსებენ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები.

პროფესიული გამბედაობაა ოთარ იოსელიანის ძირითადი მახასიათებელი. მან წინასწარ იცის, რომ მისი ფილმები საღაროს ფულით არ გაავსებს და აგრეთვე პირადად მას არ გაამდიდრებს, მაგრამ რეჟისორი არ ექვემდებარება პოპულიზმის ზედაპირულობას, იცის, რომ ყოველი ახალი ფილმის გადაღებამდე მას კვლავ ელის წვალება გადასადები თანხის მოსაპოვებლად და მიინც ჯიუტად განაგრძობს ამ ძნელბედით ზვას. იგი ამ პრინციპზე დგას, რადგანაც „სხვაგვარად არ შეუძლია“ (მარტინ ლუთერი). რეჟისორი თავის კარდინალურ სულიერ ტენდენციას არ დალატობს და ერთგულად ახორციელებს თავის მიზანს.

ოთარ იოსელიანი თანამედროვე ეპოქის კრიტიკოსია. იგი გაბედულად ამხელს ბოლშევიკური ტოტალიტარული რეჟიმის დროს არსებულ ნიჰილიზმს, კონფორმიზმს, ძალაუფლების მოპოების მიზნით ხალხის განადგურების ტირანულ ქმედებას („ყაჩაღები“. თავი VII“). რეჟისორმა შემოქმედების საზღვარგარეთულ პერიოდში კვლავ განაგრძო კაპიტალისტური ურთიერთობისთვის დამახასიათებელი პრაგმატიზმის, ფილისტერობის, მომხვეჭელობის, მომხმარებლური ყოფის და სხვა მანკიერებათა მხილება („მთვარის ფავორიტები“, „პეპლებზე ნადირობა“).

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში განსაკუთრებით იგრძნობა უბრალო ხალხისადმი, მმართველი საზოგადოების მი-

ღმა დარჩენილ უპოვარ და უშოვარ ადამიანთა მიმართ სიმპათია. მისი დემოკრატიულობა აგრეთვე დანაშაულებრივი გზით მოპოვებული ავლადიდების მფლობელთა სულიერი დეგრადაციის მხილებით გამოიხატება („მთვარის ფავორიტები“).

ოთარ იოსელიანი არა მარტო მოაზროვნეა, არამედ ფილმის მხატვრული ფორმის დიდოსტატიც. რეჟისორს სალაპარაკო ფილმი ნაკლებად იზიდავს. იგი დიალოგების მინიმალური რაოდენობით, კინემატოგრაფიული დინამიზმით, ქმედებით, სმა-ხედვითი ჯერით და კადრის აზრობრივი კომპოზიციით „ელაპარაკება“ მაყურებელს. პარადოქსია — მოაზროვნე უსიტყვოდ, მაგრამ სწორედ ამ მხატვრული ხერხებით იგი კინოხელოვნების შესაძლებლობას ამტკიცებს. „ადამიანი ლაპარაკობს. ჩვენ ვლაპარაკობთ სიფხზღეშიც და ძილშიც. ჩვენ გამუდმებით ვლაპარაკობთ მაშინაც კი, როცა არც ერთ სიტყვას არ ვამბობთ, როცა მხოლოდ ვისმენთ და ვკითხულობთ, ანდა როცა სამუშაოს ვასრულებთ, ან მუხას ავყვებით. ჩვენ მუდამ როგორღაც ვლაპარაკობთ“ — წერს მარტინ ჰაიდენგერი. ოთარ იოსელიანიც თავისი ფილმებით „ლაპარაკობს“, მაშინაც კი, როცა დიალოგი არ ისმის, ან არ გვესმის (ცნობილია, რომ რეჟისორი სიტყვების მაგივრად ხანდახან იყენებს აპრაკადაბრას, ან მაყურებლისათვის გაურკვეველ მტყუყვლებას.) („აბრილი“, „პასტორალი“, „და იქმნა ნათელი“).

რეჟისორი მუსიკით, სმაურით, საეკრანო მოქმედების ვიზუალურ-აკუსტიკური თანმიმდევრობით თვითონ აწყობს ფილმს, მონტაჟს არაეის ანდობს და მას კინონაწარმოების მთავარ შემოქმედებით პროცესად მიიჩნევს. მისი მონტაჟი თვითმიზნულ ეფექტებს არ ითვალისწინებს, თითქმის შეუძნეველია, თითქოს მშვიდია, მაგრამ ამავე დროს ფილმის დედაზრის უკომპრომისო გამომთქმელი (ოთარ იოსელიანის ხასიათიც ამგვარია: კინემატოგრაფისტთა თავყრილობებზე მწვავე კამათის დროს იგი მშვიდი, თავშეკავებული ინტონაციით გამოთქვამდა

სოლმე ყველასათვის საშიშ მწარე სიპართლეს და გაბედულ მოსაზრებებს). რეჟისორი თავს არიდებს სოლმე ფილმების პავილიონში გადაღებას, მის მიერ ასახული ყოველი კადრი ბუნებრივი და უშუალოა, ისევე როგორც ყოველდღიური ცხოვრების სინამდვილე, დეკორაციის ბუტაფორული ნიღბის ვარშე. იგი უმეტესად არაპროფესიონალ მსახიობებს ათამაშებს, არ იწვევს „ვარსკვლავებს“, სოლო თეატრალურ მსახიობებს კინემატოგრაფიულ სპეციფიკას აზიარებს. მართალია, „ვარსკვლავების“ უარყოფით კინოთეატრების საყსე სალაროს კარგავს, მაგრამ საკუთარ, ინდივიდუალურ სტილურ მანერას ინარჩუნებს.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში არა მარტო დოკუმენტურობას და ბუნებრიობას ვხედავთ, არამედ ფანტასტიკას და მითოლოგიურ თხზვას. კინონაწარმოების კონცეფციის გასამახვილებლად რეჟისორი მოქმედი პირების ქმედებაში პიპერბოლურ გამოსახულებას და აკუსტიკის გაათქვეცბულ ხმოვანებას იყენებს და ყოველივე ეს უტყუარ „ტყუილად“ აღიქმება მისი მდიდარი ფანტაზიის ვაშო.

მითის, ფანტაზიის, სიზმრისეული ლოგიკის და ამავე დროს დოკუმენტურობის, ადამიანთა ყოველდღიური ყოფის პროზაულობის ნაზავი ქმნის ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებთა ძირითად ჟანრს — პარაბოლას. სწორედ პარაბოლა აძლევს საშუალებას განავრცოს მოქმედების ასპარეზი ფანტაზიისა და დოკუმენტური ყოფითი სინამდვილის ასახვისათვის.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების მთავარი დამახასიათებელი მანერა — ეს აკუსტიკურ-ვიზუალური მონტაჟია. რეჟისორი ზოგჯერ არ უკვეთავს კომპოზიტორს მუსიკალურ თემას — სიყვარულის ან სიძულვილის, უბედურების ან ბედნიერების ამსახველს. და თუ მის კინონაწარმოებში გაისმის ლირიული მუსიკალური მელიოდია, იგი საეკრანო გამოსახულების ანტიპოდურ ვითარებას ასახავს და ირონიად იკითხება. რადგან მუსიკალური მელიოდია, მით უმეტეს ლირიული, ადამიანის იდეალის თანშლენი

და გამოხატულია, რეჟისორს კი ძირითადად ადამიანთა უმრავლესობის უიდეალო, პრაგმატისტულ-კომფორმისტული ყოფა აქვს გერანზე მხილებული. ოთარ იოსელიანი თვითონ კრებს მუსიკალურ თემებს და წყვეტილად, დანაწევრებულად ახმოვანებს გამოხსახველობას ფლეთილი მონტაჟის მიხედვით. რეჟისორი ფილმებში იყენებს: მარშს, თანამედროვე ესტრადულ მუსიკას, რადიოს ტექსტს, აგრეთვე ბუნებრივ ხმებს, ეკლესიის ზარებს, ქალაქურ და სოფლურ ფოლკლორულ დანამღერს, ან ურბანისტული და მოტორიზებული ქალაქის ხმაურების ნაწყვეტებს, ზოგჯერ სონორული მუსიკის ზედნადებს ორმავე ექსპოზიციით და ყოველივე ამგვარ ფლეთილ აკუსტიკურ-ვიზუალურ მონაცემებს თავისი კონცეპტუალური ქვეტექსტი გააჩნია, რითაც მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს თანამედროვე ადამიანის წყვეტილ, უსიუქვებო და უიდეალო ყოფიერებაზე. რეჟისორის მონტაჟი ატონალურია, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე მის ფილმში ადამიანთა ყოფის იდეალური ცხოვრებაც არის პირწმინდად ასახული და აკუსტიკური თანხლებაც ამგვარ ყოფასთან არის მისადაგებული („ბასკები“, „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“).

სწორედ ფილმის ვიზუალურ აკუსტიკური კონტრაპუნქტით ოთარ იოსელიანი არა ჰგავს მსოფლიოს არც ერთ რეჟისორს, იგი ერთადერთი და თავისთავადია, მისი ფილმების გამოცნობა პირველივე კადრებიდან არის შესაძლებელი.

ხშირად კითხულობენ, თუ აქვს გავლენა რომელიმე რეჟისორს მის შემოქმედებაზე. მას უყვარს რუნე კლერი, ფაკტატი, ჯონ ფორდის მრავალრიცხოვანი ფილმებიდან მხოლოდ ერთი — „თამბაქოს გზა“, მაგრამ მათი შემოქმედების კონკრეტული გავლენა არ შეიმჩნევა. არ მოსწონს ორსონ უელსი, ინგმარ ბერგმანი, მაგრამ სიმპათიისა თუ ანტიპათიის მიუხედავად ოთარ იოსელიანს ყველასთან აერთიანებს თანამედროვე ეპოქის მიერ ნაკარნახევი მწვავე და მტკივნეული პრობლემები და განსაკუთრებით, ადამიანის გაუცხოება. განსხვავება მათ

შორის მხატვრული ფორმის ინდივიდუალურ ხელწერაშია.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში დროვე ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო საკითხები გამოხატულია თავისი სამშობლოს — საქართველოს გათვალისწინებით, უცხოელი კრიტიკოსები წერდნენ: „მთვარის ფაფორიტები“ პარიზული ფილმია, თუ პარიზში გადაღებული ქართული ფილმი?“. „ჩემი ფილმი ზუსტად ისე გადავიღე პარიზში, როგორც ჩემს საკუთარ ქალაქში გადავიღებდი“ — უპასუხა რეჟისორმა.

ოთარ იოსელიანი პატრიოტია. მან სატელევიზიო არხით „Arte“, უჩვენა ევროპელებს (რომელთა უმრავლესობას საქართველოს შესახებ არაფერი სმენია) ოთხსაათიანი მხატვრულ-დოკუმენტური ტელეფილმი „საქართველო“. რეჟისორმა საზღვარგარეთელ მაყურებელს გააცნო საქართველოს ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა, სულიერი და მატერიალური კულტურა და არც ნაკლოვანებების წარმოჩენას მოერიდა.

ოთარ იოსელიანს უყვარს ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერები, ყოველ ხმას რომ დამოუკიდებელი მუსიკალური თემა გააჩნია და ამავე დროს სხვა ხმებთან ერთად რთულ პარმონიას ქმნის. და თუ წარმოვიდგენთ მსოფლიო კინოხელოვნების მრავალხმიანობას, კინოს გამოჩენილი და საყოველთაო აღიარებული დიდი მოღვაწენი თავისებურ თემას რომ „მღერიან“, ხოლო ერთად რთულ პოლიფონიურ ხმოვანებას ქმნიან, ოთარ იოსელიანიც ერთ-ერთი მათგანია, რომელიც საკუთარი მხატვრული ინდივიდუალობით მათ ეხმიანება ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების გამოსათქმელად.

პორტრეტებში ასახული დრო

ნინო ჯიბლაძე

ჩვენს საზოგადოების გუშინდელი ცხოვრების რადიკალური ტრანსფორმაცია ქართველ მხატვართა შემოქმედებაშიც აისახა.

მას შემდეგ, რაც მომავლის პარმონიაზე ოცნება დრომ შეარყია, მხატვრული აზროვნების წარმმართველი პრინციპი ადამიანის საზრისის ფილოსოფიურ პრობლემას დაუკავშირდა. საჭივთმა ხელოვნებამ მონუ-

მენტური ფორმებიდან ზურგის შექცევით კონკრეტულ პიროვნებათა სულიერი სამყაროს გადმოცემაში ჰპოვა შემოქმედების სიღრმისეული არსი.

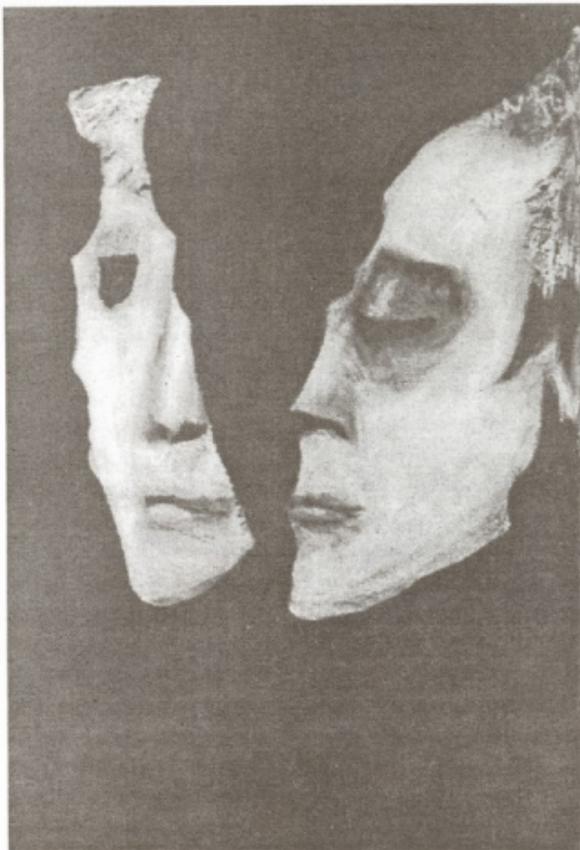
სწორედ ამ სულიერი სიტუაციის ანარეკლია ქეთევან ფორაქიშვილის შემოქმედება. მხატვრის ფსიქოლოგიური ხასიათის პორტრეტები იდეათა მრავალფეროვნებით დაკავშირებულია თანამედროვეობის შინაარსთან.

მისი შემოქმედება განცდილის ფენომენებითაა დატვირთული, რადგანაც მხატვრის ცხოვრების სტილი, სიცოცხლის ტკივილი, მისი შემოქმედების თავისებურების საფუძველია, სადაც ესთეტიკურ იდეალად მარტოობის სიბლია გამოცხადებული.

ქალბატონი ქეთევანი ქართული არისტოკრატიული ოჯახის შთამომავალია. მუდამ სიბნელის გულანთებული მაძიებელი ცხოვრებაში, ამავე დროს უდიდესი კეთილშობილების, შინაგანი რწმენის და ხალხის მატარებელი, რომელსაც ოდენ ხორციელად თუ დაეტყო „რკინის სალტი შემოჭდობილი საზოგადოების“ ბედი. მიუხედავად უკიდურესი მატერიალური გაჭირვებისა, ყოველგვარი კომპრომისების გარეშე ღირსეულად და ამაყად ატარებს საკუთარი პიროვნულობის მომხიბლავ შარმს.

ქეთევან ფორაქიშვილის მხატვრობისათვის დამახასიათებელია კამერულობა და არატრადიციულობა. მცირე გამონაკლისე-





ბის გარდა პორტრეტებში არაკონკრეტული პიროვნებებია გამოსახული. მაგრამ მიუხედავად პორტრეტების პირობითობისა, მათში ყოველთვის იგრძნობა ნატურასთან, რეალურ სინამდვილესთან სიახლოვე. მოდელის განწყობილება და ხასიათი კი, მუდამ მოდერნისტული პოეზიის მსგავსად სიუჟეტურადაა გადმოცემული. თავის ქალის, თვალების, ბაგეების ექსპრესიული მონახაზით, სშირად შინაარსი უმნიშვნელო შტრიხით ისეა გამოტანილი, რომ მიგნებულა უღრმესი ფსიქოლოგიური ხასიათი, რომელიც ყოველთვის ხელოვნების სიმალღეზე ადის.

„მამაკაცის პორტრეტი“ პირველი ნამუშევარია, რომელიც ქალბატონმა ქეთევანმა გამოჰჩინა პროფესიონალი მხატვრების გვერდით. მამაკაცი პროფილიშია აღბე-

ჭდილი და ისეთი მწერაა დაჭერილი, თითქოს უკან, წარსულისაკენ იყურება და ცხოვრების განვლილ გზას უნდა შეაფლოს თვალი. პორტრეტი მოგონებების წიაღიდანაა გამოტანილი ქვეცნობიერის დიდი წვდომით, რადგანაც მხატვარი მას ინტუიციით ყოველთვის დაქიზად გრძნობს.

„მეტწილად ქვეცნობიერად ვხატავ... სურვილი თავისთავად მოდის. იგი მამობრავებს, გავთავისუფლდე იმ ემოციური ნაკადისაგან, რომელიც ჩემში დულს და განაპირობებს ჩემს დამოკიდებულებას სამყაროსადმი... ალბათ ეს აძლევს ჩემს ნახატს ცხოველმყოფელობას. სშირად, ჩემს მიერ გავლებული ხაზი ჩემს წარმოდგენაში რალაც სიმბოლოს იძენს, რაც განწყობილების უკუფენას ახდენს და ერთგვარ დისკომფორტს მიქმნის“.

სწორედ ამ სიმბოლოს დამბადებელი იმპულსის დაფიქსირებას ახერხებს მხატვარი „ცხელ კვალზე“, სანამ იგი ფანტაზიას გაუსხლტება და წარმოსახვის არეალიდან გაუჩინარდება. ამ დროს უჩვეულო შთაგონებით გასწავიწვებული მხატვარი შეუზღუდავად გადმოგვცემს მზერას. მზერას, რომელიც ჰერტს, რომელსაც ხელეწიფება საშყაროს წვდომა და შთაბეჭდილების ჩვენამდე მოტანა.

ამ მხრივ აღსანიშნავია „უსათაურო“, სურათი, რომლითაც მხატვარი თითქოს ხარკს უხდის თანამედროვე ხელოვნების უმთავრეს ფუნქციას — გამოიწვიოს უმძაფრესი შეგრძნება. მაგრამ ეს უკანასკნელი შიშველი სექსის ან სისასტიკის უხამსი ჩვენებით კი არ მიიღწევა, არამედ მზერით, რადგანაც მხატვრისათვის აღამიანის სახეა უმალღესი ღირებულების მატარებელი და შემოქმედების დაუზრუნველნი წყარო, ამ ნახატში გამომსახველი ხაზი მულოდიურია, მაგრამ არა სიმშვიდისა და ბედნიერების გამოხატველი. პორტრეტში თანამედროვე ეპოქისათვის დამახასიათებელი სულისკვეთების მეტისმეტი გაზვიადებით გადმოცემულია მძაფრად და სისხვისით

განცდილი ცხოვრების ვნება. ნახატში თავდაპირველად რაღაც რბილი, ელემენტური სიუხეზე გვეცნობთ თვალში, რადგანაც მხატვარი ურუბელზე დიდი ძალით მოქმედებს ფრინად თავისებური ხედვით ნახშირი პირქუში ფერები. მაგრამ მალე ყველაფერი თთვის ადგილზე დგება და ჩნდება უაღრუსად ექსპრესიული ხაზი, რომელზედაც მოდის ძირითადი სიუვეტური დატვირთვა. ამ ხაზის შემყოფებით მხატვრული ვარდასახვის მოტივი მეტად ბანალურია, მაგრამ იმდენად პოეტური და ფაქიზი, რომ ქვეშაირიტ პოეზიას ჰკავს. შთაბეჭდილებას აძლიერებს პორტრეტის ირგვლივ შემოვლებული ოვალის ხაზი. იგი თითქოს იმ იდუმალებას ქვეშაირიტებას ადასტურებს, რომ აღამიანი ზღვარდებულია, მოკლებულია უსასრულობამდე ამაღლების შესაძლებლობას.

ჩვენი საუკუნის ჰუმანურმა აზროვნებამ ცხოვრების საზრისის ძიების პროცესში ინდივიდი ტრადიციულ ღირებულებათა ტორანიისაგან გაათავისუფლა. სამაგიეროდ, საკუთარი გადაწყვეტილების თავისუფალი არჩევანი და პასუხისმგებლობაც ამ არჩევანზე პიროვნებას დაეკისრა. შედეგად, აღამიანი სულიერი მარტოობის წინაშე აღმოჩნდა, რამაც წარმოშვა რადიკალური კრიზისის განცდა. ეს სულისკვეთება ასახულია მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ძირითადი ხერხით — გროტესკით შესრულებული ნახატების სერიაში. მისი გროტესკი უკიდურესი ტრაგიკომედიაა, ამიტომ შემთხვევითი არაა რომ პორტრეტებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნიღბებს, ხოლო მოდელების აქსესუარები ხაზგასმულად თეატრალურია და დეკორატიული. ამავე დროს, სურათებში აღამიანის სულის იდუმალება დასვეწილობითა და უნაზესი განცდით გვიპყრობს, რადგანაც პორტრეტებში უარისმთქმელ რეალობასთან შეხვედრით ათრთოლებულ ნერვი ფეთქავს. აღსანიშნავია ამ ნამუშევრებისადმი მხატვრის ორიგინალური დამოკიდებულება — იგი კატეგორიული წინააღმდეგია სურათების დასათაურების. ავტორს სურს მაყურებელი ნახატების აღქმისას აბსოლუტურად თავისუფალი იყოს ყოველგვარი შეზღუდვისაგან, სიტყვიერი შემოქმედებისაგან. თუ ჩვენ ამ ნახატებს მაინც ვარქმევთ სახელებს, მხოლოდ და





მხოლოდ იმ მიზნით, რომ შეგვეძლოს ლაპარაკი თითოეულ მათგანზე. ეს ნამუშევრებია: „ცალთვალა“, „ბზარი“, „ჯამბაზი“, „მხატვარი“, „პრეზიდენტის ტრაგედია“, „მასკარადზე უნიღბოდ“, „ექიმის პორტრეტი“ და სხვა, მნახველი ამ ნამუშევრებს აფორიაქებისა და ძრწოლის გარეშე თავს ვერ აღწევს, რადგანაც შთაბეჭდილება ყოველთვის გამაოგნებელი და თავბრუდამხვევია.

ქალბატონ ქეთევანს არ გაუვლია მხატვრობის აკადემიური სკოლა, არ უსწავლია პერსპექტივის კანონები. ამიტომ ნახატებში დეტალები მეტწილად გამარტივებულია, ყურადღება გადატანილია ფორმის გასაოცრად ორიგინალურ გადაწყვეტაზე. ამის გამო ნახატები ვირტუოზულობის, დახვეწილი ოსტატობის ნიშნული კი არ არის, არა-

მედ სელოვნების სასწაული, სადაც შთაბეჭდილებას ქმნის ხედვის მაგიური პოეტური სინამდვილე.

ეს პორტრეტები არაა წინასწარ გააზრებული შემდგომი სორცსმისათვის. ამას ხშირად მიუთითებს ხოლმე ქალბატონი ქეთევანი კერძო საუბარში, როცა ამბობს: „მთელი ჩემი მოკრძალებული შემოქმედება ესაა წუთიერი განცდის დაფიქსირება ქალღღრზე... როგორ დაფიქვე ხატვა, არ მახსოვს, მაგრამ საინტერესოა, რომ ყოველთვის ვხატავ არა ნატურიდან, არამედ ზეპირად. მე არა ვარ პროფესიონალი — ქალღღრზე ფორმის ამოწევა ვერ მოვასწერხე, მე ვერ შევძელი ეს მთელი ცხოვრების განმავლობაში. მაგრამ მე არ ვნანობ ამას, ვხატავ ისე, როგორც შემიძლია. არ ვიცი თავისთავად მოდის თუ და-

მოკიდებული ვარ განგებაზე. ვერ გეტყვი, საიდან მაქვს მიგნების ძალა, სტიქიური, ყოველგვარ წინასწარ გააზრებას მოკლებული და ამავე დროს უღმერთოდ დაუსრულებელი...“.

სურათები შექმნილია „ერთი ხელის მოსმით“ შთაგონების მოზღვავეების დროს და აფიქსირებს იმ ექსპრესიას, წუთიერ განწყობილებას რომ ახლავს თან. ამიტომ ყველა ნახატში იგრძნობა ის „მოუხელთებელი“, რაც ესოდენ სანუკვარია ყველა ნამდვილი შემოქმედისათვის, რათა ინტუიციის უშუალოებით მნახველის აღტაცება და იმსახუროს.

სურათი „ციტატის დასასრული“ არ არის რეალისტური სცენა. აქ სიერცისა და მოცულობის გრძნობა არ არსებობს. სახე უეცარი შთაბეჭდილებითაა ნაკარნახევი. მიუხედავად ამისა, სურათი არაჩვეულებრივად ემოციურია და მრავლის მთქმელი. სიუჟეტის ძირითადი შემადგენელი ნაწილია ბაგეები, რომლებმაც თითქოსდა ესესაა წარმოთქვეს შექსპირისეული ციტატა. სათქმელი ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე თვალების მზაკვრული გამოხედვითაა გაღრმავებული.



ფერწერული ოსტატობის ნათელი გემოვნებითაა შესრულებული „მუსიკოსი ვარჯი ბლანჩიდაძის პორტრეტი“. მნახველში იგი მოწიწებასა და გაოცებას იწვევს არა სურათის შექმნის აკადემიური პრინციპით, არამედ იდეალის ხედვის ინდივიდუალური მანერით. მუსიკოსის სახის ხაზგასმული ექსპრესიულობა საერთო ჰარმონიას არ არღვევს. პორტრეტული მსგავსება ფერადოვანი გრაციითა და მსუბუქი კონტურებითაა მიღწეული — განსაკუთრებით ტუჩების მონახავით. ამ ნახატში ავტორი ხაზსაც და ფერსაც მისთვის ხელმისაწვდომი ყველა ხერხით ისე უხვად იყენებს, რომ მუსიკოსისადმი თაყვანისცემის გამოხატულება ნახატის მხატვრული ქსოვილიდან მაყურებლამდე გრძელდება.

ამ პორტრეტის თემატური გაგრძელებაა „მუზა“. აქ მხატვარი წმინდა ოცნების, აღმადრენის თამამი მომღერალია. გამოსახული სახე უკვდავების შარავანდედითაა მოსილი, რომელიც დაფარულია ჩვეულებრივი თვალისათვის, მაგრამ მისი ლეთაებრივი ზმანების თანობას ნათლად ეგრძნობთ. ეს შთაგონება ცისფერ არსებაში ხორცშესხმული თავისთავადი მშვენიერების სახეა, რომელიც მშვენიერების სამყაროს სიღრმეში იხედება, მის იდუმალებას სწვდება და ჩვენც ზესთა სამყაროს მშვენიერების შემეცნებისაკენ მივყავართ.

მხატვრის ძირითადი იმპულსი — თვითრეალიზაციის გზაზე სწრაფვა საკუთარი „მესკენ“ — ხრულყოფილადაა განხორციელებული „მეგობრის პორტრეტში“. აქ ფერწერული კანონები თითქოს განგებაა დარღვეული. კონტურების ექსპრესიული ხაზი რიტმულადაა დანაწევრებული ისე, რომ შესაძლებელია გამოყვით ცალკეული ტაქტები, — მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთიანი შთაგონებითაა დაბადებული. ხაზის პირობითობის ტევადობა ძველ ეგვიპტურ ფრესკას მოგვაგონებს, ამავე დროს განსაკუთრებით ღირებულია და უაღრესად თანამედროვე, როგორც მოდერნისტული პოეზიის შედეგრი.

ემოციური მესსიერების პრინციპითაა შესრულებული „ავტობორტრეტი“. შეუდარებელი ლაკონიზმით აქცენტი გამახვილებულია ყოველგვარ ტრადიციულობისგან



დაშორებულ ინდივიდუალობაზე. ნახატის გამოძახებულობა თვალში საცემი დეკორატიულობითა და ხასიათის გადმოცემის არტისტიზმით გამოირჩევა. ცხოვრების საზრისი, ვნება, სიყვარული, აღმაფრენა ქალური სიყვარულითა და საყვედურებით სავსე თვალების გამოხედვითაა მიღწეული.

სურათში „საუკუნეთა სიღრმეები“ — პარონიით გასხვივსებული სათნო, ნათელი სახე მწუხარებისაგან გარინდებულია. დახრილი თვალების საშუალებით გამოუთქმელი მუსტია გამოტანილი ხასიათიდან ისე, რომ მიღებულია საუკეთესო შერწყმა ჭეშმარიტებისა და ტიცილისა, აღმაფრენისა და მწუხარებისა. მხატვარს მიღებული აქვს ტიპაჟი, რომელმაც თითქოს ნათლად დაინახა „დემონის ლურჯი ტანი“.

ემოციურობითა და გულწრფელობით გამოირჩევა სურათი „კატა ქალით“. ორი არსების ურთიერთდამოკიდებულება გარეგნულ სტატიურაბასთან შერწყმული შინაგანი დინამიკითაა წარმოდგენილი. სურათის მსუბუქი მელანქოლია ფაქიზი პოეზიითა და შინაგანი სიღრმით აძლიერებს გრძობათა სინატიფეს. საერთო განწყობილებას ხაზს უსვამს ფრიად ექსპრესიულად შესრულებული ხელის მტევანი. თითები ისეთი მოქნილია და გრძელი, თითქოს ცხოვრების რიტმშია ჩართული. ქვეცნობიერის წვდომაზე მიგვანიშნებს უკანა ჰლანზე გამოსახული მამაკაცის სახის ოვალი.

მხატვარი რამდენიმე პეიზაჟის ავტორიცაა. აქაც იგი არაჩვეულებრივად ორიგინალურია. სახლი, ხე, გზა, კედელი — სიურრეალისტური მანერითაა დაკავშირებული ერთმანეთთან. წარმოსახვითი პეიზაჟები გამოუვალი მდგომარეობის და დიადი მარტოობის განცდას ქმნის. აქვე აღსანიშნავია ძველი თბილისის ფერწერული პანოები, რომლებითაც მხატვრის საცხოვრებელი ბინის კარები და აივნის კედლებია დამშვენებული. ამ ჭეშმარიტ შედევრებს ავტორი „ჩემეულ მონატრებს“ უწოდებს.

ქეთევან ფორაქიშვილის შემოქმედება სიცოცხლის ტიცილისა და წუხილის მოძახილია უმაღლესი ღირებულების წვდომის გზაზე. აქ მრავალდ გეხვდება თანამედროვეობის მიერ მოტანილი თემები. ამიტომაცაა, რომ ყველა ნამუშევარს ფილოსოფიური გაზრებისაკენ მიყვავართ.

აღსანიშნავია მხატვრის სტილისტური თავისებურების თვითმყოფადობა, მისი შემოქმედების საფუძველი საკუთარი ხაზის იღუმალებას ემყარება.

თავისი ცხოვრების მერვე ათეულში გადამდგარი შემოქმედი, ქალბატონი, ჩვენი საზოგადოების ყურადღებას იპყრობს არაჩვეულებრივი არტისტიზმითა და უაღრესად ემანსიპირებული პროფილით. იგი მრავალი სატელევიზიო ფილმისა და გადაცემის პერსონაჟია. გატაცებულია პოეზიით და თავადაც არაერთი ლირიული შედევის ავტორია. დიდი წარმატებით მონაწილეობს გამოფენებში პროფესიონალ მხატვრებთან ერთად. შესრულებული აქვს ასზე მეტი პორტრეტული შედევი. მისი ნამუშევრები დაცულია მსოფლიოს მრავალ კერძო კოლექციებში: რუსეთში, გერმანიაში, საფრანგეთში, პოლანდიაში, ამერიკაში, უკრაინაში და საქართველოში.

სამწუხაროა, რომ მხატვრის შემოქმედება, როგორც ფსიქოლოგიური პორტრეტის უბადლო ოსტატისა, ფართო საზოგადოებისაკენ სათანადოდ დაფასებული არ არის.

ხელოვნების შეფასების კრიტიკისათვის ხელშეწყობა*

(შპა საკუნაევის კრისტინული მსოფლმხედველობის და თანამედროვე
აზროვნების მიმართება კრიტიკისათვის კლასტიკისადმი)

ლილი პირველიანი

სახშირი ხელოვნების ყველა დარგი განიცდის დროის დინებაში ცვლილებებს გამოხატულობის თვალსაზრისით. თითოეული ეტაპი შეიძლება გახდეს კვლევის საგანი, რადგან ცვლილებებს დროის დინებაში მსოფლმხედველობის ყოველი გარდაქმნა და ახალი კონცეფცია იწვევს. თითოეული თაობა თავისი მსოფლმხედველების საფუძველზე, ანუ გარკვეული გონითი პოზიციის საფუძველზე თვითგამოვლინდება ესთეტიკურად. აღსანიშნავია, რომ რიგ შემთხვევაში ახალი მხატვრული ეპოქის აზრობრივი და ესთეტიკური პოზიცია შეუცნობელია, ან ჯერ გაუშიფრავია და მხოლოდ მხატვართა ინტუიტური თვითგამოხატვის შემდგომ ხდება შესაძლებელი გამოხატულების ანალიტიკური რკვევის ნიადაგზე მისი ეპოქალური აზრობრივი პოზიციის, იგივე მსოფლმხედველური კონცეფციის დადგენა.

ისტორიულად საკმაოდ მკაფიოდ არის განსაზღვრული განსხვავებები: ძვ. ეგვიპტურ, ანტიკურ, რენესანსულ, ბაროკოს, კლასიციზმის, რეალიზმის, იმპრესიონიზმის მხა-

ტურულ მიმართებებს შორის. დროთა მსვლელობაში ჩამოყალიბებულ იქნა ხელოვნების შეფასების კრიტიკიუმების შემუშავებისთვის აუცილებელი ესთეტიკური პრინციპები: არქაული პრიმიტივიზმი, პირობითი დეკორატივიზმი, სინამდვილის ასახვა, იდეალიზაცია, სახეებით აზროვნება, თვითგამოხატვა (ექსპრესიონიზმი), ფერით აზროვნება, აბსტრაქტული აზროვნება, აბსტრაქტიზმი და ა. შ.

XX საუკუნის ხელოვნებამ ახალი პრობლემები შეუქმნა ხელოვნების თეორეტიკოსებს. ხელოვნებათმცოდნეები მთელ მსოფლიოში ცდილობენ აფანგარდნიზმის მიერ წარმოშობილი ესთეტიკური საკითხების კლასიფიკაციას, მათ სისტემაში მოყვანას და აგრეთვე, ყოველივე ახლებური მხატვრული მეთოდის თუ იდეის გლობალური და მრავალსაუკუნოვანი სახვითი ხელოვნების ისტორიულ კანონზომიერებასთან შეთანხმებას.

საყოველთაო ესთეტიკური ტენდენციები თავისებურად აისახა ქართულ ხელოვნებაში. ისევე როგორც მსოფლიოს ყველა რეგიონში, საქართველოშიც, მხატვრულ ტემპერამენტს განსაზღვრავდა სახელმწი-

* წერილი პირველი.

ფოს პოლიტიკური მდგომარეობა და ყოფიერების რელიგიური თუ ფილოსოფიური ინტერპრეტაცია. საქართველოს პატარა სახელმწიფოს რთული ისტორიული ბედის (რომელიც კრიზისის უფრო უწყობდა ხელს ვიდრე ქმედითობას) მიუხედავად, ქართველმა მხატვრებმა შეძლეს მსოფლიოს ესთეტიკური მიმართულებების ძირითად მდგომარეობათა ქართული მხატვრული ტემპერამენტით ტრანსფორმირება და თვითმყოფადი გამოხატვა.

მრავლისმომცველი მხატვრული საკითხებიდან ჩვენ გამოვყოფთ ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობას პრიმიტივისტულ ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაში. ამ საკითხზე ყურადღების გამახვილებამ საჭიროება წარმოშვა საზოგადოდ განხილულ იქნას პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდი და, აგრეთვე, პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის მსოფლმხედველობითი საფუძვლები. ცხადია, კრიტერიუმის ცვალებადობის ზუსტი წარმოდგენისთვის უნდა გავანალიზოთ პრიმიტივისტული ხელოვნება მისი წარმოშობის ხანებში, რათა განვასხვავოთ იგი პრიმიტივიზმისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებისაგან. და რადგან სწორედ თანამედროვე ხელოვნებამ მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება პრიმიტივისტული ხელოვნების საწყისებს და, საზოგადოდ, ამ საწყისებთან დაკავშირებულ პრობლემებს, ამიტომ, ჩვენი ამოცანაა, აგრეთვე, თანამედროვე ხელოვნებაში პრიმიტივიზმის ფენომენის, როგორც ერთ-ერთი ესთეტიკური პრინციპის, საზოგადოდ არსებითი რაობის და სხვადასხვა ეპოქაში მისი კერძო მდგომარეობების გაგება. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შევძლებთ ეპოქათა განმავლობაში ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების ცვალებადობის საზღვრების დადგენას.

არქაული პრიმიტივისტული ხელოვნების მსოფლმხედველობის შედარება ავანგარდისტული პლასტიკის კონცეფციებთან, ჩვენ საშუალებას მოგვცემს მთლიანობაში დავინახოთ პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდი, როგორც საზოგადოდ პლასტიკური ესთეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა. გარდა ამისა, ჩვენ დავადგენთ იმ სხვაობებს, რომელსაც გა-

ნიცდიან ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმები ეპოქათა განმავლობაში. თუ როგორი დატვირთვა აქვს ავანგარდისტულ ხელოვნებაში მხატვრული ფორმის დეფორმაციას და, საერთოდ, ფორმის ნაივურ ინტერპრეტაციას, ამაზე თავად ავანგარდისტულ ხელოვნებაში პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის დომინანტური როლი მიგვითითებს. საკმარისია მოვიხსენიოთ ისეთი თანამედროვე შემოქმედები, როგორებიც არიან: პაბლო პიკასო, კონსტანტინე ბრანკუსი, პენრი მური, ალბერტო ჯაკომეტი, რომ დავადგინოთ პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის, კერძოდ, მისი ინტუიტური და ინტელექტუალური ხასიათის განსაკუთრებულობა ავანგარდისტულ ხელოვნებაში.

უბირველეს ყოვლისა, ყურადღებას შევაჩერებთ X საუკუნის, ან, უფრო ზოგადად, შუა საუკუნეების არქაულ ხელოვნებაზე. ცხადია, ეს პერიოდი ქართულ კულტურაში, მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით გამოწაკლის სიასხლეს არ წარმოადგენს. იგი ლოგიკურად აგრძელებს ადრექრისტიანულ კულტურულ ტენდენციებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებული კულტურული თვითგამოხატვა დღემდე გრძელდება საქართველოში. მართალია, სხვადასხვა პერიოდში ქრისტიანული მრწამსი თავისებურ აზრობრივ მიმართებას იღებს, მაგრამ საერთო ჯამში იგი ქართული კულტურის ძირითადი საფუძველია. მაკალითად, თანამედროვე საქართველოში ქრისტიანულმა მრწამსმა თავისუფალი აზროვნების გეზი აიღო. ეს ფაქტორი ზედმიწევნით იგრძნობა დღევანდელ ხელოვნებაში. ასევე, თავისებური აზრობრივი გეზი გააჩნდა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას. თუ როგორ აისახა ეს გეზი მაშინდელ პლასტიკურ ხელოვნებაში, სწორედ ამის ნაწილობრივ რკვევას ეძღვნება ჩვენი თემა.

კონკრეტულად, ყურადღება გავამახვილებთ X საუკუნის ქოროლოს ეკლესიის რელიეფებზე. შუა საუკუნეების არქაული ძეგლის ესთეტიკური პრინციპის შეფარდება თანამედროვე პრიმიტივიზმის მხატვრულ მიმართულებასთან, გამოაშკარავებს ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების

სხვადასხვა პოზიციას, მის თანაფარდობას მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებთან და ეს ანალოგია თავიდან აგვაშორებს აბსტრაქტულ მსჯელობას და უფრო ცხადად დაგვანახავებს თითოეული ესთეტიკური გეზის გარდატეხის მნიშვნელობას.

იმისათვის, რომ ზუსტად განვსაზღვროთ ქოროლოს რელიეფების პლასტიკური ესთეტიკის შეფასების კრიტერიუმს, აუცილებელია გავერკვეთ, თუ რა ზეგავლენას ახდენდა მხატვრის ფსიქიკაზე, ამ საზოგადოდ, მაშინდელ ხელოვნებაზე შუა საუკუნეებში გაბატონებული გლობალური ქრისტიანული მსოფლმხედველობა. ბუცილებელია ვიცოდეთ, თუ რამდენად და რაგვარად წარმართავდა შუა საუკუნეების ქრისტიანული მრწამსი — ხელოვნების ფორმებს. ამ საკითხის განხილვა ჩვენ და გვეხმარება განვასხვავოთ შეფასების მამინდელი კრიტერიუმი თანამედროვე კრიტერიუმებისაგან. დადგინდება ის ფაქტები საზღვრები, რომლებიც რელიგიურ და რელიგიური დოკმისაგან თავისუფალ აზროვნებას შორის არსებობს.

უშუალოდ ამ ძველზე ყურადღების გამახვილება — არ არის გამოწვეული ქოროლოს რელიეფების რაიმე ხარისხობრივი უპირატესობით ამ დროის სხვა ძეგლებთან შედარებით. მაგრამ თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა მათ უთუოდ აქვთ. სწორედ ამ თავისებურების გამო ავირჩიეთ განსახილველად. უპირველეს ყოვლისა, რელიეფებმა იმით მიიქცია ჩვენი ყურადღება, რომ მათში თვალსაჩინოდ გამოვლინდა პრიმიტივიზმი ან პრიმიტივიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

ყველა ეპოქას, მათ შორის შუა საუკუნეების ხელოვნებასაც, აქვს თავისი დამახასიათებელი ესთეტიკა, რაც ცნებით — პრიმატი შეიძლება მოვისხენიოთ. პრიმატი არის ფენომენი, რომელიც მხატვრული ფორმის თუ სტილის აზრობრივ თვისებად გვევლინება და მიუთითებს იმ განსაკუთრებულ ესთეტიკურ თავისებურებას, რომელიც ინდივიდუალობის მთავარ ნიშნად აღიქმება. ეს ინდივიდუალური თვისებები, სხვადასხვა კერძო შემთხვევაში, სხვადასხვა აზრს და განწყობილებას ატარებს და ამდენად, ფორმის თავისებურებასაც განსაზღვრავს. თუ ავან-

გარდისმამდე პერიოდში შუა საუკუნეების ხელოვნების პრიმატი კატეგორიულად პრიმიტივიზმად ითვლებოდა, თანამედროვე ხელოვნების გამოცდილების შემდეგ, თავისთავად, პრიმიტივიზმის შეფასების კრიტერიუმი უფრო რთულშინაარსიანი გახდა. ე. ი. გარკვეული მოდერნიზაცია განიცადა.

თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობამ დიდი სიფრთხილით შეაფასა პრიმიტივიზმის ფენომენი ხელოვნებაში. რადგან ეს საკითხი უშუალოდ დაკავშირებულია ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების ცვალებადობასთან, სწორედ ცვალებადობის ასპექტით მიმოვიხილავთ ასლა პრიმიტივიზმს, როგორც დამოუკიდებელ მხატვრულ მეთოდს პლასტიკურ ხელოვნებაში — არა როგორც ნაკლოვან, არამედ როგორც სრულყოფილ მხატვრულ ესთეტიკურ მოვლენას. პრიმიტივიზმი, მთლიანობაში რომ დაეინახოთ, იგი კლასიკურ ხელოვნებას უნდა შეეადართო და მათ შორის განსხვავება პრიმიტივიზმის მახასიათებელ ნიშნებად გავიზაროთ.

კლასიკური კრიტერიუმის მიხედვით, პრიმიტიულ ხელოვნებად შეიძლება ჩაითვალოს ისეთი ხელოვნება, რომელიც კლასიკურობისკენ მიისწრაფვის, მაგრამ ვერ აღწევს, ან პრიმიტიულად აღწევს მას. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოები, რომლის მეთოდის მიზანდასახულობაშიც საგნებით არ იგრძნობა კლასიკური ამოცანა, სულ სხვა კრიტერიუმით უნდა შეფასდეს. იმ კრიტერიუმით, რომელზე მინიშნებასაც მოცემული მხატვრული ნაწარმოების სტილი მიგვიითითებს. შეუძლებელია კლასიკური ხელოვნების კრიტერიუმით შევაფასოთ აფრიკული ქანდაკება, ეგვიპტური, შუა მდინარეთის, ჩინური ქანდაკება და სხვ. ასევე, ქართულ რელიეფშიც, კლასიკური კრიტერიუმით შეფასების შემთხვევაში, მხოლოდ ის ნაწარმოებები უნდა ჩაითვალოს პრიმიტიულად, რომლებშიც კლასიკური მიზანდასახულობა იგრძნობა. ხლო ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც განსხვავებულია აზროვნებითა და მეთოდით არიან შესრულებულნი, უნდა შეფასდნენ არა როგორც პირდაპირი გაგებით პრიმიტიულნი, არამედ ერთ-ერთი მაღალი დონის ესთეტიკური პრინციპის,

პრამიტვიზმად წოდებული პრინციპის მიხედვით. ასეთი ასპექტის პრიმიტივიზმი არ ნიშნავს პრიმიტიულს. ეს სახელწოდება პირობითია და გამოძინარეობს იმ შეხედულებიდან, რომ კლასიკური ხელოვნების მეთოდი არის სრულყოფილი მხატვრული პრინციპი. ამ შეხედულების მიხედვით, თანამედროვე ეპოქამდე, უფრო ზუსტად კი იმპრესიონიზმამდე, უმაღლესი დონის ხელოვნებად ანტიკური ხელოვნება იყო მიჩნეული. ანტიკურის პარალელურად, შესაბამისად, რეალისტური და, გარკვეულ შემთხვევაში, აკადემისტური ხელოვნება, რადგან უშუალოდ გამოხატავენ კლასიკური ხელოვნების სახასიათო სინამდვილის იმიტაციის (მიმუშისის) კატეგორიას. ხოლო ყოველგვარი პირობითი გამოხატულება პრიმიტიულ თვითგამოვლინებად ითვლებოდა. ჯერ კიდევ იმპრესიონისტების პერიოდში, კერძოდ, როდენისა და მაიოლის ხანაში, რეალისტური მეთოდი იყო წამყვანი. მაგრამ მათმა მოწაფეებმა და მოწაფეთა თანამედროვეებმა აბსოლუტურად სხვა გზას მიმართეს. მათ მხატვრულ ტრანსფორმაციაში უკვე დიდი ადგილი ეთმობა ფორმის გამარტივებული სახით ინტერპრეტაციას.

თანამედროვე მეცნიერებაში დიდი კამათი მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს იმის თაობაზე, თუ რამდენად მართებულია ტრადიციული შეხედულება. თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობამ გადააფასა ეს შეხედულება და გარკვეულად უარყო კიდევ. საქმე ის არის, რომ ახალი ეპოქის შემოქმედების უმაღლესი მხატვრული იდეალი აღარ ისწრაფვის კლასიკური სრულყოფისაკენ. თანამედროვე იდეალი რეალობის მხატვრულ ტრანსფორმაციას გულისხმობს. უფრო კონკრეტულად: პირობით-დეფორმაციულ ან არქეტპულ ფორმებს გულისხმობს. შეიძლება ითქვას, თანამედროვე ეტაპზე, დეფორმაციის ხერხი გახდა პირველ რიგში ბუნებრივი რეალობის, რეალური ფორმის გარდაქმნის მხატვრული საშუალება. დეფორმაციის ხერხიც და ფორმათა არქეტპული პრინციპით გააზრებაც — პირველადი განცდის, ინსტინქტური ემოციის გამოხატვის ფაქტორიდან მომდინარეობს. და რადგან ეს ფაქტორი წარმოსახვითია, მას სუბიექტუ-

რი შინაგანი აზრი აქვს. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ხელოვნება საკითხად სვამს ხელოვნების კლასიკურ ასპექტის ალტერნატიულ პრობლემას. ჯერ კიდევ დიდ, იგი აპირისპირებს გარე სინამდვილის ასახვის და ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვის პრინციპს. ე. ი. შინაგანს და გარეგანს. ასე კატეგორიულად აყენებს საკითხს თანამედროვე ხელოვნება. ამ დაპირისპირებასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ერთი თვალმისაცემი ფაქტორი. გარე, ანუ ფიზიკური სინამდვილის ასახვისას ხელოვანს ბუნებისგან ფორმები მზამზარეულად მიეწოდება. ამ აზრის განმარტებისათვის შევნიშნავთ: ფიზიკურად ადამიანი უკვე მოცემულია და გამოიხატვის დროს მისი ფორმის ძიება აღარ არის საჭირო. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ სინამდვილის ამსახველი ხელოვნება შინაგანის წვდომას მოკლებულია. იგი შინაგანს გარეგანულის საშუალებით გამოხატავს. განსხვავებულ მდგომარეობაშია ხელოვანი, რომელიც შინაგანი სინამდვილის, შინაგანი სამყაროს გამოხატვას ცდილობს. მას პრაკტიკული ფორმა არა აქვს მოცემული წინასწარ, მან არ იცის რა ფორმა უნდა მისცეს რომელიმე განუსაზღვრელ, მაგრამ რეალურ გრძნობას. ამიტომ იგი იძულებულია გარე სინამდვილის ფორმების ტრანსფორმაციით მიანიშნოს შინაგან სინამდვილეს. ე. ი. რადგან მხატვრის ემოციას, როგორც თავისებურ შინაგან რეალობას მზამზარეული ფორმები არ გააჩნია ფიზიკურ სინამდვილეში, იგი მიმართავს ან გამოიხატავს ფორმას, ან დეფორმირებულს, ანდა ტრანსფორმირებულ რეალურ ფორმას. ე. ი. ამ შემთხვევაში რეალური ფორმის ტრანსფორმაცია ისეთ რამეს გამოიხატავს, რაც სინამდვილის ზედაპირზე არ ჩანს.

შინაგანი და გარეგანი სინამდვილის მკაფიოდ ერთმანეთისაგან გარჩევა რთული პრობლემაა, რომელზედაც მსჯელობდნენ და მსჯელობენ ესთეტიკის შემსწავლელი მეცნიერები, ხელოვნების თეორეტიკოსები და თვითონ მხატვრები. ეს თემა ისეთივე განუსაზღვრელია, როგორც, საზოგადოდ, შინაგანი სინამდვილის, ჭეშმარიტების ძიება, რამეთუ თითოეული ინდივიდუალური შინაგანი სინამდვილე, თავი-

სი მხატვრული ფორმის მოძიებას და ჩამოყალიბებას თხოულობს. შინაგანი სინამდვილის გამოხატვა დაუსრულებული პროცესია, რამდენადაც თითოეულ ახალ თაობას თავისი შეუცნობი და ჯერკამოუსატყველი შინაგანი სინამდვილე მოაქვს.

ახლა კი, იმისათვის, რომ ცხადად წარმოვიდგინოთ სხვაობა არქექტივის რაობასა და დეფორმაციის პრიმატს შორის, მოკლედ აღვნიშნავთ, თუ რა მნიშვნელობით გამოიყენება ფილოსოფიაში და ხელოვნებათმცოდნეობაში ტერმინი არქექტივი. არქექტივი, ანუ საწყისი იდეები ფილოსოფიური ცნებაა. ეს ცნება პლატონის ფილოსოფიაში (კერძოდ მის დიალოგებში — „ტიმიოისი“) იჩენს პირველად თავს და ნიშნავს საწყის იდეას, ანუ პირველად იდეას. არქექტივი თავისებურად გაიაზრეს თანამედროვე მხატვრებმა და თეორეტიკოსებმა. თანამედროვე ხელოვნებამ, პირველყოფილი საწყისების ძიების სარჯზე, უნებლიედ აღადგინა და აქტუალურად გააცოცხლა არქექტივების იდეა. იგი საზოგადოდ გულისხმობს პირველად ფორმებს, ანუ ყოველგვარ მატერიათა და მატერიის სახეობათა საწყის ფორმებს. ისინი რეგულარული გეომეტრიული ელემენტარისმით გამოირჩევიან (ძირითადი სახეობებია: კონუსი, ცილინდრი, სფერო). როცა ამ ფორმების ურთიერთშერწყმით, დამოკიდებულებით თვითგამოიხატება თანამედროვე მოქანდაკე — იგი ამას აკეთებს პროფესიულად, პრიმიტივიზმის გარეშე. ასეთი ფორმები სინამდვილეში არ გვხვდება (რეალობაში ყოველგვარი მატერია თავისებურ ასიმეტრიას შეიცავს). ე. ი. არქექტივები წმინდა გონითი სინამდვილეა. არქექტიპული ფორმებით აზროვნება პრიმიტივისტული არ არის, მაგრამ პრიმატს შეიცავს იმდენად, რამდენადაც ელემენტარული ფორმებით აზროვნება, ანუ ფორმათა ელემენტარისირების აბსტრაქტულობაზეა აგებული.

ამ მიმართებისაგან განსხვავებით, პრიმიტივისტი მოქანდაკე გონებით გამოანგარიშებულ ფორმებს კი არ მიმართავს, არამედ რეალობაში არსებული ფორმების დეფორმაციას. ერთ-ერთ ავანგარდისტ პიონერ მხატვარს უორე ბრაკს აქვს გამოთქმა — „გრძობა დეფორმაციას ქმნის,

გონება კი აწესრიგებს“. ისე რომ, განსხვავებაა რეალური ფორმის დეფორმაციის მხატვრულ ხერხსა და პროფესიული სისუსტით მოწოდებულ არქექტიპული ფორმებით აზროვნებას შორის. ეს სხვაობა არ გამოირიცხავს ინტელექტუალიზმს პრიმიტივიზმში, რადგან დეფორმაციის შეთობა და ისევე რთული ესთეტიკური მოვლენაა, როგორც არქექტივებით აზროვნება. ეს უკანასკნელი, ძირითადად, აბსტრაქტულ ქანდაკებას დაედო საფუძვლად. პრიმიტივისტული ხელოვნება კი, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებაში ნეოპრიმიტივიზმად რთულ მიმდინარეობად გარდაიქმნა — ზოგ შემთხვევაში სინამდვილეს გამოხატავს, ზოგ შემთხვევაში კი, ადამიანის შინაგან სამყაროს. ე. ი. აბსოლუტურად განუყენებელი არ არის. დადაიზმის შემთხვევაშიც კი — ეთქვით ბაულ კლევს ან ხუან მიროს ზოგიერთ ნამუშევრებში, მიუხედავად მხატვრული ენის აბსტრაქტულობისა, მაინც მინიშნებულია რომელიმე ტიპის არსებობა. შეიძლება ითქვას, დადაიზმში, პრიმიტივიზმის ერთ-ერთი უკიდურესი აბსტრაქტული გამოვლინებაა და სიურეალისტური ნიშნებსაც შეიცავს. ასე რომ, პრიმიტივიზმში, ყველაზე ელემენტარული გაგებით სხვა არაფერია, თუ არა ვარე სინამდვილის ისეთი დეფორმაცია, რომელშიც ვარე სინამდვილეში არარსებული აზრი გამოიხატება. ეს აზრია სწორედ შინაგანი სამყაროს მიმანიშნებელი. მაგრამ ისე არ არის, რომ დეფორმაციის მეოთხედი გარეგნულისაგან აბსოლუტურად განუყენებულ შინაგან მოვლენას გამოასახადეს. დეფორმაცია, საერთოდ, რაიმე სწორად დარღვევას ნიშნავს. სწორი, ამ შემთხვევაში, სინამდვილეა, ფაქტად მოცემული ნატურაა. ხოლო მისი ფორმის დარღვევით მხატვარი ისეთ რალაცას იტყობინება, რაც ფაქტობრივში ობიექტურად არ ჩანს.

თავისებურად გაიაზრა ეს ესთეტიკური პრობლემა ხელოვნების ცნობილმა თეორეტიკოსმა პერბერტ რიდმა წიგნში „მოდერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. ნეოპრიმიტივიზმთან დაკავშირებით იგი ამბობს: ხელოვნების პრობლემად კვლავ იქცა გრძობა, ინსტინქტი. თავი იჩინა იმგვარ ფორმათა ძიებაში, რომლებშიც გა-

მოხსატება „მოუხელთებელი“*. სიტყვაში „მოუხელთებელი“ რიდი ალბათ გულისხმობს ისეთ რაიმეს, რაც სინამდვილეში უშუალოდ არ ჩანს.

ფაქტია, რომ თანამედროვე ესთეტიკურ განცდისთვის, უაღრესად ორგანული მომწიფე ერთის მხრივ დეფორმაციის, და მეორეს მხრივ, არქეტაპული ფორმებით აზროვნება. ავანგარდულ ესთეტიკურ თეორიებშიც სწორედ ამ ტენდენციას მიენიჭა დიდი მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარე, სინამდვილის ამსახველი კლასიკური ან შესაბამისად რეალისტური ფორმები, უმაღლეს მხატვრულ იდეალად აღარ ითვლება. თანამედროვე აზროვნების ამ გეზმა ზოგ კერძო შემთხვევაში (საუკეთესო შემთხვევაში) ჩამოყალიბებული, ინდივიდუალური სისტემის სახე შეიძინა. ე. ი. მოგვევლინა ავტონომიური მეთოდის სახით. ამის დასადასტურებლად აღვნიშნავთ, რომ თანამედროვე პლასტიკაში (ისევე როგორც ფერწერაში) იშვიათად შევხვდებით კლასიკურ პრინციპს. თუ რომელიმე კონკრეტული მხატვარი მიმართავს კიდევ კლასიკურ მეთოდს, აუცილებლად გარკვეული თანამედროვე იდეის ასპექტით (ვთქვათ, დეფორმირებული კლასიკური ფორმები სიურეალიზმში).

მაგრამ, თანამედროვე ხელოვნებაში, როგორც ვთქვით, უფრო ხშირად ადგილი აქვს პირველადი ინსტიქტების გამოშხატვლი პრიმატის ძიებას. ეს მიმართება ჩამოყალიბდა ავანგარდული ხელოვნების დამამკვიდრებელთა შემოქმედებაში. თუმცა, მნიშვნელოვანი განაცხადის სახით, ეს ტენდენცია უკვე პოსტიმპრესიონისტების ხელოვნებაში ჩაისახა: სენანის, ვან-გოგის, გოგენის შემოქმედებაში. ავანგარდისტ პიონერთა შორის კი განსაკუთრებით გამოირჩევიან: ანრი მატისი, პაბლო პიკასო, ამადუ მოდლიანი, ჰაიმ სუტინი, ჟორჟ ბრაკი, ფერნან ლეჟე, მარკ შაგალი, შორის უტრილო — ფერწერაში. ქანდაკებაში იგივე პიკასო, კონსტანტინე ბრანკუსი, მარინო მარინი, პენრი მური, პანს არპი, ალბერტო ჯაკომეტი, ნაუმ გაბო, ბოჩონი...

* ჰერბერტ რიდი. „მოღერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. წიგნი შემოკლებული რედაქციით თარგმნილია ხელოვნებათმცოდნე სამსონ ლევაის მიერ. იხ. ჟურ. „სპექტრი“ 1998, I, გვ. 10.

გარდა იმისა, რომ პრიმიტივისტულმა მხატვრულმა მეთოდმა ავანგარდისტულ ხელოვნებაში ავტონომიური მნიშვნელობა დაიმკვიდრა — ის ტენდენციაც გამოქვლიანდა, რომ თანამედროვე პრიმიტივისტი მხატვრებისთვის უაღრესად საინტერესო აღმოჩნდა არქაული პრიმიტიული ხელოვნება. ჩვენი ეპოქის ადამიანი ანტიკურეპოქამდელი პრიმიტიული ხელოვნებით დაინტერესდა. ამაზე მიუთითებს თუნდაც ის საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი, თუ როგორ შეითვისა ევროპულმა ხელოვნებამ როგორც თანამედროვე მიმართება, ადრიკული პრიმიტივისტული ხელოვნება. წარსულისადმი ყურადღებამ დიდი გავლენა მოახდინა საერთოდ ახალ აზროვნებაზე. ამავე, ახლებურმა, სწორედ პრიმიტიული პრინციპისადმი მისწრაფებამ გამოიწვია ძველი ხელოვნების — როგორც უძველესი არქაული ეპოქის, ასევე შუა საუკუნეების ხელოვნების გადაფასება. დღეს ისინი აღარ აღიქმებიან იმდენად მარტივად, როგორც ეს აქამდე მიაჩნდათ.

თუ ასეთ ასპექტს გავითვალისწინებთ, შუა საუკუნეების ქართულ არქაულ რელიეფთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით იმ ძეგლებთან დაკავშირებით, რომლებშიც კლასიკური ხელოვნების ნიშნები საერთოდ არ შეიმჩნევა და უფრო პირობითობის მეთოდს ვაფიქსირებთ — ნახშირის ტერმინი პრიმიტიული, რამდენადმე საჩოთიროდ შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგრამ რადგან სხვა ტერმინი არ არსებობს განვითარების პირველი საფეხურის აღსანიშნად, ამიტომ პრიმიტივისტში უფრო რთულ შინაარსს ვდებთ, ვიდრე ეს ტრადიციულად იყო მიჩნეული. ამ ტერმინით პირველ რიგში უძველესი ხანის ხელოვნება მოიხსენიება, ვიდრე შუა საუკუნეების არქაიზმი.

ესთეტიკურ თეორიებში სახვითი ხელოვნების ტერმინოლოგიის მიხედვით სიტყვა **პრიმიტიული** (მარტივის გაგებით) — გავრცელებული და ერთადერთი ტერმინია, რომელიც პირველყოფილ ხელოვნებას აღნიშნავს. ჩვენ შევვადეთ თანამედროვე მხატვრული იდეალის გათვალისწინებით უფრო რთულად გავიგოთ ეს სიტყვა. ცხადია, რემბრანდტის მხატვრული მეთოდი, რომელიც გულისხმობს ადა-

მიანის სულში და, საერთოდ, შინაგან სამყაროში ღრმა წვდომას — არ მოიძებნება უძველესი ხანის ხელოვნებაში. ამ მხრივ, რემბრანდტის მხატვრული ფორმალიზმი უნივერსალურად გამოიყურება პრიმიტივისტულ მხატვრობასთან შედარებით. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ პირველყოფილ მხატვრობაში რემბრანდტი-სეული ღრმა წვდომა წმინდა ფორმალური ნიშნებით, მაინც გვხვდება. რა თქმა უნდა, ასეთი ესთეტიკის ჩანასახები აბსოლუტურად პირველყოფილ ხელოვნებაში ნაკლებად შესამჩნევია. მაგრამ უკვე განვითარებულ არქაიკაში, ვთქვათ, ძველი ეგვიპტის მოწიფულ ხელოვნებაში, ადამიანის ციღისმსეულად გადმოცემის ცდა — ცხადია. ეგვიპტური ხელოვნების სულიერი ძალა ქანდაკებაში წმინდა პლასტიკური მეთოდით არის განხორციელებული. მარტო წყვეტილობის ცნობილი თავის გახსენება კმარა იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა დაძაბულად და გონიერად ეძებდნენ ძველი მხატვრები ვარჯიშულში შინაგანს. დღესაც კი, ხელოვნების მრავალი დამფასებელი, ძვ. ეგვიპტურ ხელოვნებას ანტიკურზე მაღლა აყენებს.

პრიმიტივიზმის, როგორც ერთ-ერთი უნივერსალური მხატვრული მეთოდის გააზრებასთან დაკავშირებით — უნდა შევეხოთ ცნება კლასიკის ერთ აზრობრივ ელფერს, რომელიც მას აქვს კლასიციზმში ნავლისხმევი შინაარსის გარეშე. ვვლისხმობთ კლასიკის უფრო ფართო გაგების არსებობას. პრიმიტივისტის საწინააღმდეგო ტერმინი **კლასიკური**, თანამედროვე მიდგომით, შეიძლება ეწოდოს ტრადიციულად პრიმიტიულად წოდებულ ხელოვნების ნაწარმოებსაც. ამ შემთხვევაში კლასიკურობა გულისხმობს რომელიმე მხატვრული მეთოდის **უნივერსალურ სრულყოფილებას**. არსებობს კლასიკური იმპრეიონიზმი, კლასიკური სიურეალიზმი, და, ასევე, კლასიკური პრიმიტივიზმი. ე. ი. თუ ხელოვნების პრიმიტივისტულ ნაწარმოებში მხატვრული მიზანდასახულობა და მეთოდი არ გულისხმობს ბერძნული კლასიკის, ან საზოგადოდ რეალისტურ მეთოდს და შეიძლება გაგებულ იქნას თავისებურ პრიმიტივისტულ ამოცანად — განვითარებული და სრულყოფილია. მაგ-

რამ იგი კლასიკურია მხოლოდ, არა ანტიკური გაგებით ან რეალისტური პეიზაჟის მიხედვით, არამედ თავისი დამოუკიდებელი ამოცანის და მეთოდის მიხედვით. ე. ი. რომელიმე აფრიკულ ან ჩინურ სკულპტურულ ნაწარმოებს, თავისი მეთოდის სრულყოფილების ნიშნით, შეიძლება ეწოდოს კლასიკური. ასევე, რომელიმე ქართულ რელიეფურ ნაწარმოებში პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდი, რომელსაც მეცნიერებაში არქაიკას უწოდებენ; როგორც ეპოქის საერთო ესთეტიკური მიმართების გამოხატულება, შეიძლება იყოს კლასიკური პრიმიტივიზმის ნიმუში. მაგრამ შუა საუკუნეების კლასიკური პრიმიტივიზმი თავისი მიზნობრივი, ანუ შინაარსობრივი ასპექტით, ზუსტად არ ემთხვევა თანამედროვე ხელოვნების პრიმიტივისტულ მიზანდასახულობას, ანუ მის სწრაფვას იზოვოს საკუთარი პრიმატული ფორმა. ამ განსხვავების იდეური მიზეზები ფართო მსჯელობას მოითხოვს, ჩვენ მხოლოდ მინიშნების სახით ვიტყვი, რომ შუა საუკუნეების პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდი წმინდად **ინტუიტური სასიათისაა**, მაშინ როცა, ჩვენი დროის ხელოვნების პრიმიტივისტული მეთოდი — **ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურ** ბაზისს ემყარება. სწორედ ამ ბაზისის არსებობის გამო განსხვავდება თანამედროვე ინტუიტური პრიმიტივიზმი — შუა საუკუნეებისაგან. შესაბამისად განსხვავდება უძველესი ხანის პრიმიტიული გაგებისაგანაც. უფრო ცხადად: შუა საუკუნეების პრიმიტივიზმი მთლიანად ემყარება ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე არამატერიალური არსის, ანუ, ასე ვთქვათ, წმინდანურად სულიერი ადამიანის გამომხატველი ფორმის შექმნის ამოცანას. პრიმიტივიზმი, ამ შემთხვევაში, **რელიგიურად ინტუიტური**ა. მას ჩვენ ვერ ჩათვლით წმინდა სახის ინსტინქტურობის გამომხატველ მხატვრულ მეთოდად. ინსტინქტი, ამ შემთხვევაში, რელიგიურად დაპროგრამებულია.

რაც შეეხება უძველესი ხანის პრიმიტივიზმს, იგი ხასიათდება ტაბუ რელიგიისა და მითოლოგიის შესაბამისი პირობითი ენით. ამ ენის იმპულსურობა, მაშინდელი ყოფისა და მსოფლმხედველობის შესატყ-



ვისად, ჰუმბარტად ინსტინქტური იყო. არქაული ხანის პრიმიტივიზმის ფენომენთან დაკავშირებით ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი-ანთროპოლოგი ერნსტ კასირერი ამბობს: „პრიმიტივისტული მენტალობისათვის ნიშანდობლივია არა აზროვნების თავისებური ფორმა, არა საკუთარი ლოგიკა, არამედ — სიცოცხლის ზოგადი განცდა“*. ე. ი. პირველყოფილ საზოგადოებას სამყაროს ერთიანი აღქმის, ასახვის საყოველთაო კანონად ქცეული კონკრეტიზებული ინტუიტიური უნარი ჰქონდა. ამასთან დაკავშირებით უნდა ვივარაუდოთ, რომ ძველ ქანდაკებათა პირობითობის ხასიათი სინამდვილის ასახვის არცოდნა ანუ პრიმიტივიზმი კი არ არის — არამედ მატერიალიზებული საიდუმლო ძალა, ინტუიციური წვდომა. როდესაც ძველ ხელოვნებას ვაკვირდებით და დაფარული ინფორმაციის ამოკითხვა გვსურს, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ სწორედ ინტუიტიური წვდომის ხასიათს ამოვიცნობთ.

წარსულის ეპოქებისაგან განსხვავებით, თანამედროვე ხელოვნებაში — ნეობრიმიტივისტული ხელოვნების რამდენიმე მდგომარეობა გამოვლინდა. ამ მდგომარეობათა დაფიქსირება აუცილებელია, რადგან თითოეულ მათგანს თავისი შეფასების კრიტერიუმი ესაჭიროება. გამოვყოფთ ორ ძირითად კატეგორიას: **ინტელექტუალურ პრიმიტივიზმს** და **ინტუიტიურ პრიმიტივიზმს**. როგროც ცნობილია, ინტუიტიურ პრიმიტივიზმად წოდებულია ისეთი მხატვრული მეთოდი, რომლის კონკრეტული მაგალითის შემთხვევაშიც ავტორი ფორმის ისტორიული განვითარების ცოდნას არ ფლობს და ამდენად, არც აკადემიური განათლება გააჩნია მხატვრული ფორმის ან საზოგადოდ სტილის განხორციელებისათვის. ასეთი ავტორი წმინდა ინტუიციურად, თავის ალღოზე დაყრდნობით პასუხობს თანამედროვე იდეალს. (მაგ. ფირსმანი).

ინტელექტუალური ნაივობის შემთხვევაში კი — საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის წარმომადგენელი მხატვარი შეგნებულად ცდილობს განთავისუფლდეს ფორმის შექ-

მნაში ისტორიული გამოცდილებისაგან ანუ სკოლისაგან და ცდილობს აღმოაჩინოს საკუთარი პრიმიტიული (ინსტინქტური) მდგომარეობა ფორმის შექმნის ასპექტით. ე. ი. მისი ოცნებაა მიაღწიოს ისეთ უნივერსალურ გამომხატველობას, რომელშიც წმინდა ინტუიციის მეტყველებს და არ ჩანს ინტელექტუალური კოკეტობა ანუ „ილეუთი“, ანუ რაღაც ინტუიციის მაგიერი. სწორედ ასეთ შეგნებულ მიზანდასახულობას შეაქვს მსგავსი მხატვრის მიერ ნაპოვნ ნაივურ ფორმაში ჰარზად საგრძნობი ინტელექტუალური ქვეტექსტი. ამ რიგის მხატვრებს განეკუთვნებიან ყველა ის ევროპელი თანამედროვე მხატვარი-ნოვატორები, რომლებიც ზემოთ მოვიხსენიეთ.

არსებობს აგრეთვე **სალსური პრიმიტივისტული ხელოვნება**. სალსური პრიმიტივიზმი, ძირითადად, აგებულია ფორმის არაპროფესიულად მოწოდების უშუალოებაზე, მაშინ, როდესაც ინტუიტიური პრიმიტივიზმი უმთავრესად მეტყველებს ინდივიდის მახასიათებელი ნიშნებით, ინტუიციის უშუალოებით.

მხატვრული მეთოდის პრინციპის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, წარსულის ხელოვნებას ინტუიტიური პრიმიტივიზმი უფრო მეტად უახლოვდება. ე. ი. სიახლოვე მეტია წარსულისა და თანამედროვე ნაივურ ხელოვნებას შორის. როდესაც ქოროლოს რელიეფების პრიმიტივისტულ მხატვრულ მეთოდზე ვფიქრობთ, არ შეიძლება არ გავგვასენდეს თანამედროვე ინტუიტიური პრიმიტივიზმის წარმომადგენლები. კერძოდ, საუბარი შეიძლება ფიროსმანის ინტუიტიური ნაივობის წარსულის პრიმიტივიზმთან პრინციპულ და არა ხარისხობრივ ნათესაობაზე.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოდ, პრიმიტივიზმის მრავალმნიშვნელად შინაარსს ისიც ადასტურებს, რომ ზემოთ აღნიშნული პრიმიტივისტული ასპექტების გარდა, არსებობს აგრეთვე მისი კონკრეტული, პარიზულ სკოლაში წარმომობილი პრიმიტივიზმის ასპექტიც. ამ შემთხვევაში იგი თანამედროვე ფერწერული მიმდინარეობის გამომხატველია.

ისე რომ, ჩვენ ვიცით: უძველესი არქაული პრიმიტივიზმი; შუა საუკუნეების პრიმიტივიზმი; პარიზული სკოლის პრიმიტი-

* ერნსტ კასირერი. ჩა არის აღმანი. „განათლება“, თბილისი, 1983, გვ. 27.

ვიზმი; და საზოგადოდ, ყველა პრიმიტივიზმის აღმნიშვნელი ცნება პრიმიტივიზმი.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაში ნეოპრიმიტივისტული გეზით მომუშავე მხატვრებს კრიტიკაში უშუალოდ ნეოპრიმიტივისტებად არ მოიხსენიებენ ხოლმე. მაგალითად, ანრი მატისს ფოვისტს უწოდებენ და არა ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის წარმომადგენელს. მის შემოქმედებას კოლორისტული მიღწევის მიხედვით განიხილავენ და არა ფორმის ნაივური დეფორმაციის მიხედვით. ასევე არ მოიხსენიებენ პრიმიტივისტებად ჰაიმ სუტინს და მარკ შაგალს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი მხატვრული მეთოდები უკიდურესი ნაივური დეფორმაციის საფუძველზეა აგებული, მათ ექსპრესიონისტებს უწოდებენ. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა მხატვრებზეც.

ამ გარეგნული ნიშნების მიხედვით მონათესავე, მაგრამ აზრობრივად განსხვავებული ეტაპების შეფასების კრიტერიუმები ისტორიულად ცვალებადი პერიოდების მსოფლმხედველობათა სხვაობიდან მომდინარეობს. მსოფლმხედველობის ცვლილება ყოფიერების და ესთეტიკის ახლებურ ინტერპრეტაციას იწვევს. მაგალითად, განსხვავება ქრისტიანულ აღმსარებლობებს შორის — კათოლიციზმსა, მართლმადიდებლობასა და პროტესტანტიზმს შორის თითოეული აღმსარებლობის შესაბამის აზრობრივ და ესთეტიკურ პოზიციას წარმოშობს ხელოვნებაში. ეს სხვაობები უთუოდ გათვალისწინებული უნდა იყოს მათ შემოქმედების შეფასების კრიტერიუმის ჩამოყალიბების შემთხვევაში. ესთეტიკური კონცეფციის, პოზიციის, ინტერპრეტაციის ახლებურ თავისებურებას არა მხოლოდ პრინციპული განსხვავება იწვევს მრწამსობრივ მიმართებებს შორის, არამედ ოდნავ შესამჩნევი ცვლილებაც კი ერთი და იგივე მყარ მრწამსობრივ ორიენტაციაში. მაგალითად, ზედმწევნით ორთოდოქსალურ დოგმატურ მრწამსში დაშვებული მცირეოდენი თავისუფლება და კომპრომისი შემეცნებითი აზროვნების ან ყოფიერების ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის ასპექტით ცვლის მრწამსის მდგომარეობას, და ეს პატარა კომპრომისი ეს-

თეტიკურ აზროვნებაში ახლებურ მხატვრულ პოზიციად ფორმდება. ე. ი. კრიტიკური მისი ცვალებადობა უშუალოდ მხატვრული მსოფლმხედველობის ცვალებადობაზე.

* * *

ახლა ჩვენ შევეცდებით გავანალიზოთ ზოგადად X საუკუნის პლასტიკის თავისებურება. კერძოდ, მაშინდელ მოქანდაკეთა დამოკიდებულება მოცულობითობის პრინციპთან. ამის შემდგომ კი, შუა საუკუნეობრივი ინტერპრეტაცია შევუფარდით მოცულობისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებას. X საუკუნის პლასტიკა შეიძლება დახასიათდეს როგორც ქანდაკების დარგის სრული სახით ჩამოყალიბებისკენ სწრაფვის ეპოქა. მართალია, სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო ეს სწრაფვა ვერ მივიდა მრგვალი ქანდაკების სახეობამდე, მაგრამ მასში მრგვალი ქანდაკების ყველა საწყისი ელემენტი გამოაშკარავდა. ისიც ფაქტია, რომ სხვადასხვა კონკრეტულ ძეგლში მოცულობისა და სიბრტყის ერთდროულად გააზრებაში სტილისტური ეკლექტიკურობა შეინიშნება. მაგრამ საერთო ტენდენცია მაინც მოცულობის მიღწევას. ამ პერიოდის ქართულ ძეგლთა სტილისტურ განსხვავებათა ფონზე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქოროლოს ტაძრის რელიეფებს. უპირველესი ნიშანი, რაც ქოროლოს რელიეფებს საინტერესოს ხდის ჩვენი კონცეფციისთვის — ეს არის მოცულობის პრიმატის საფუძველზე დაფუძნებული მთლიანი მხატვრული სისტემა. საზგასმულია ამ ძეგლის რელიეფური გამოსახულების მონოლითურობა მოცულობითობის ასპექტით. სწორედ ამ მხრივ შეიცვალა ეს ფიგურები მრგვალი ქანდაკებისკენ სწრაფვის ტენდენციას, მით უმეტეს, რომ ისინი, მასალის დამოუკიდებელი ტექნიკის მიხედვით, აკრთევე ზომის მიხედვით, ქვის დაზგური თლის პრინციპზე მიგვანიშნებენ. დაზგური პრინციპი კი, როგორც ცნობილია, შეიცავს თავისუფალი აზროვნების პოტენციას, ავტონომიური, არაფუნქციური (არაგაფორმებითი) ხელოვნების განხორციელების ნიშანს. დასაშვებია, რომ ქვის რელიეფურ თლასთან დაკავშირებით დაზგურობის წოდება რამდენადმე პირობითი იყოს. ჩვენ მას მივმართეთ ქოროლოს

ფიგურების არა მინცდამინც დაზგური ზომის გამო (რომელიც, ამ მხრივ, გამო- ნაკლისნი არ არიან შუა საუკუნეების ნიმუ- შებს შორის), არამედ, უპირველეს ყოვ- ლისა, არაკანონიკურად რელიგიური, თავისუფალი თემის გამო. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ ღვთისმშობლის გამოსახუ- ლებას (შრომის ამსახველ სცენებს შორის — კონქში) და იმ სამი ქტიტორის ფიგურ- რას (ინტერიერში, სვეტის თავზე), რომ- ლებიც კანონიკურად, საეკლესიო მხატვ- რობაში მიღებული ღვთისმშობლის არი- ან გამოსახულნი. რაც შეეხება თავისუ- ფალ თემას, იგი კონკრეტულ საქმიანო- ბასთანაა დაკავშირებული და ასახავს მშე- ნებლობის პროცესს, — გადმოცემულია ქვის თლის, დარტყმის, გადაზიდვის და ა. შ. სცენები. მთელი ეს პროცესი კად- რული პრინციპით ვითარდება ტაძრის და- სავლეთ ფასადის ფრიზზე. დავებთ, რომ ერთადერთი თავისუფალი თემა ამ ეპოქაში.

პლასტიკის „სწორი“ მოცულობითობის გეზის და დეკორატიული მიმართების გან- სხვავების გაგებისთვის შემდეგ აზრს გან- ვავითარებთ. შეიძლება, ამ ეპოქის ზოგი- ერთ სხვა ნიმუშებში — მაგალითად წყა- როსთავის, კუმურდოს ეკლესიათა რელიე- ფებში — უფრო ეფექტურადაც არის გა- მოკვეთილი მოცულობითი საწყისი. მაგ- რამ მათ შემთხვევაში ეს საწყისი კვლავ პირობით-დეკორატიულ აქსესუარებს ემორ- ჩილება. ე. ი. რელიგიური-იკონოგრაფი-ული პირობითობა მინც მაშინდელი პლა- სტიკური აზროვნების საერთო ტენდენცი- აში აქცევს მოცულობის გამოკვეთილო- ბას, ფორმის სტრუქტურის ხასიათს. აქედან გამომდინარე, მიუხედავად იმისა, რომ ქოროლოს რელიეფებში მოცულობითო- ბისკენ სწრაფვას სრული სიმრგვალე არ გააჩნია, ეს მეთოდი უფრო შეიცავს მრგვა- ლი, პირობითად რეალისტური ქანდაკე- ბის განვითარების ტენდენციას და გვევ- ლინება მოცულობისკენ სწრაფვის ყველა- ზე სწორ, ანუ თავისუფალი ესთეტიკური აზროვნების გეზად. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ: ამავე ეპოქის ბაგრაბის ტაძ- რის ორი ადამიანის თავის გამოსახულება (სამხრეთ ფასადზე) არ გვაძლევს იმის ფი- ქრის უფლებას, რომ მათ ავტორს პქო- ნდა დასრულებული მრგვალი ქანდაკების

რამე სისტემა. ხსენებული თავების ქარბი ანუ ზედმიწევნითი სიმრგვალე, სწორ- ნური მოცულობითობის გამო, გვეუფლებს ტიულობით უფრო აისხნება, ვიდრე მრგვა- ლი ფორმის სისტემური გააზრებით. ამის- გან განსხვავებით, ქოროლოს რელიეფების შედარებით ნაკლებად მრგვალ ფორმებ- ში გარდა იმისა, რომ რეალისტური სის- ტემისკენ მიდრეკილება შეიგრძნობა, თავისუფალი აზროვნებით ჩამოყალიბებუ- ლი მრგვალი ქანდაკებისკენ სწრაფვაც იკი- თხება. ისე რომ, თავისუფალი აზროვნე- ბის ჩასახვის პარალელურად, ფორმის თავისუფალი ინტერპრეტაციის მოვლენასაც ვაფიქსირებთ. აქედან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს პლასტიკური ხა- სიათის შექმნაში იდეურ განწყობას. შევი- და თუ არა ცხოვრებისეული თემა ეკლესიის კედლის სიმრტყეზე — მოცულობის ინტერპრეტაცია უფრო ცხოვრებისეული გახდა. ცხოვრებისეული, ანუ თავისუფალი მაშინ კანონიკურად მიჩნეული საეკლესიო თემებისაგან.

თუ შევადარებთ ქოროლოს რელიეფებს XI საუკუნის შიომღვიმის ტაძრის კანკე- ლის რელიეფებს, დავინახავთ, რომ შიომღვიმეში ჩამოყალიბებულ რეალისტურ მეთოდთან გვაქვს საქმე, ქოროლოს ძეგ- ლში კი მხოლოდ სინამდვილის მიმნიშნე- ბელ ელემენტებთან. ქოროლოს შემ- თხვევაში თემა რეალისტური, და არა ფორმის ინტერპრეტაციის მეთოდი. ე. ი. ქოროლოს რელიეფების მხატვრული მეთო- დი იმაზე მიუთითებს, რომ X საუკუნეში მოცულობითობის სისრულისკენ სწრაფვა რეალობის ასახვისკენ მიდრეკილებას ნიშ- ნავს, მაგრამ თავად ფორმა რეალისტური მხოლოდ შემდგომში ვახდებთ.

საზოგადოდ, შეგვიძლია წარმოვიდგო- ნოთ რელიგიურ თემაზე შექმნილი სრულ- ყოფილი მრგვალი ქანდაკება და, ასევე, მოცულობითობის პრინციპს დაქვემდებარებული რელიეფი. მაგრამ იმისათვის, რომ ასეთი ესთეტიკური პრინციპი გან- ხორციელდეს, ალბათ, ხელოვანი უნდა მოწყდეს აბსტრაქტული იერსახის შექმ- ნის ამოცანას, თუ აბსტრაქტული არახო- რციულ ღვთაებრივ არსებას ვიგულისხ- მებთ. ასეთი მოწყვეტის გარეშე ხელო- ვანი თავის თავს უფლებას ვერ მისცემს

მატერიალურად გაიზაროს ღვთაებრივი, ანუ სრული მოცულობით წარმოაჩინოს განეწეებული. მხოლოდ ამ უკანასკნელის შემთხვევაში ხელოვანს უნდა გაეცლო თავისუფალი აზროვნების, ანუ თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტაციის შინაგანი იმპულსის მომწიფების გზა. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ: მისტიკურობის აღმნიშვნელი ის პირობითობა, რომელიც საეკლესიო პლასტიკურ ხელოვნებას ასახაიფებს საზოგადოდ, თავის მხატვრულ ამოცანაში არ შეიცავს სინამდვილის რეალისტური ასახვის მიზანს. ეს ფორმალური პირობითობა იკონოგრაფიის მოთხოვნებს პასუხობს. როდესაც რელიეფურ იკონოგრაფიაში თავს იჩენს სინამდვილის ამსახველი ნიშნები, როგორც ქოროლოს რელიეფებში ვხვდებოდა — ვთქვათ პირობით-დეკორატიული ტვიფრული ტიპის ღრმულუბის ნაცვლად, სამოსის რეალური ნაკეცების მიმანიშნებელი ხაზები — ფორმალურადაც წარმოიშვება მოცულობითობისკენ, ანუ მრგვალი ქანდაკებისკენ სწრაფვა. ისე რომ, ქოროლოს რელიეფი — თანამედროვე ნეოპრიმიტივისტულ ხელოვნებას ეხმაურება მოცულობის პრიმატი-თაც, ე. ი. ინდივიდუალური, არა იმ დროისათვის გავრცელებული თავისუფალი თე-მითაც და ფორმის ინტერპრეტაციითაც.

მიუხედავად იმისა, რომ ქოროლოს ტაძრის რელიეფების მხატვრული მეთოდის ინტუიტიური პრიმიტივისმი განსხვავებუ-ლია იმ პერიოდის სხვა რელიეფების იკონოგრაფიული პირობითობის გამომხატველი სტილისაგან, იგი მაინც შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ნიმუშად გვევლინება. ამაზე მიგვანიშნებს არა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ რელიეფი ტაძრის ექსტერიერზეა მოთავსებული, არამედ თავად მხატვრული მეთოდიც. უფრო ნათლად რომ გამოვხატოთ ჩვენი სათქმე-ლი — დაგვიკვირდება რელიეფის ტაძრის გარეშე წარმოდგენა. ე. ი. იგი ტაძრის გარეშე რომ შემორჩენილიყო დღემდე, მიხვ-ვდებოდით თუ არა, რომ მისი მხატვრული ასპექტი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ეყრდნობა. სა-კითხის ასე რთულად დასმას იმიტომ მიე-მართეთ, რომ სხენებულ ძეგლში თემა-ტიური თავისუფლება და ფორმის ინტერ-

პრეტაცია ერთი შეხედვით არ მიგვიტოთი-ბენ რელიგიურობაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ფორმის ნაივობა და მისი უკონკრეტო-ზიციური გააზრებულობა (მდგომარეობა) სწორედ რომ შუასაუკუნეობრივ ქრისტი-ანულ მრწამსზე მიგვანიშნებენ. ე. ი. ამ ძეგლში გამოხატული თავისუფალი მხატ-ვრული აზროვნება დომესტურად რელი-გიური არ არის, მაგრამ ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეა მა-ინც. თუ ამ მომენტს კარგად გავიზრებთ და, ამასთანავე, ვავისხენებთ თანამედრო-ვე ხელოვნებაში მხატვრული პრიმატის და თანამედროვე მსოფლმხედველობების და-მოკიდებულებას, ჩვენ იოლად დავრწმუნ-დებით, თუ ერთი და იგივე მხატვრული მეთოდი როგორ გაიზრება მსოფლმხედ-ველობათა და მათი ხასიათების ცვლილე-ბის მიხედვით. ქოროლოს რელიეფის პრი-მიტივისმი სწორედ ქრისტიანული მიზან-ტის მსოფლმხედველობის და მხატვრული იდეალის მიხედვით უნდა იქნას განხილუ-ლი. ქოროლოს ძეგლის შეფასება თანამე-დროვე რთული პრიმიტივისმის კრიტერი-უმით ვერ აღმოგვაჩინებდა ამ ძეგლის კუშირიტ მხატვრულ ღირებულებას, რად-გან მას უფრო მეტ რთულ (რამდენადმე ფილოსოფიურ) აზრს მოვთხოვდით, მაშინ როცა, ქოროლოს რელიეფის მხატვრული ღირებულება უნდა აიხსნას მხოლოდ და მხოლოდ შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული მხატვრული იდეალის გააზრების მიხედვით.

ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების ეპოქალურად ცვალებადობის ჩვენეული აზრის დასადასტურებლად აღვნიშნავთ, რომ თანამედროვე მხატვარი — ტბეთისა და ფეთობანის (X ს-ის დასაწ.) რელიეფებს არათუ უბრალოდ შეისწავლის, არამედ იყენებს კიდევ ამ ნამუშევრებისთვის და-მასხასიათებელ მხატვრულ მეთოდს. მაგა-ლითად, თანამედროვე მხატვრების ნამუ-შევრებში ხშირად შევხვდებით ფეთობანის რელიეფებში გამოყენებული პირობითი ენის რემინისცენციებს. ასევე, დღევანდე-ლი მოქანდაკე ისწრაფვის იმ ზოგად მო-ცულობის მისაღწევად, რომელსაც ტბეთის აშოტ კუხის მონუმენტურ ფორმაში ვხვდებით (ბლოკური ფორმის მასაში ადა-მიანის გამოსახულება მხოლოდ ასოცია-ციურად შეიძლება წარმოვიდგინოთ). აღ-

ბათ, ფიგურის სახეზე ჩამონატერევი შუბლის ადგილიც კი — თანამედროვე მოქანდაკისთვის მხატვრული აბსტრაქტული განზოგადების ერთ-ერთ ელემენტად აღიქმება. საქმე ის არის, რომ თანამედროვე მხატვარი ყველანაირად ეძებს ფორმის აბსტრაქტულ ელემენტებს იმისათვის, რომ გარეგნულობას, კონკრეტულობას მოწყდეს და ადამიანის შინაგანი უხილავი პლასტიკის გამომეტყველებით ობიექტივაცია განახორციელოს. თანამედროვე პლასტიკურ ძიებათა გამოცდილების შემდეგ, თუ შევხედავთ ტბეთის ფიგურას და დავივიწყებთ ამ ფიგურის შესრულების დროს, იგი შეიძლება თანამედროვე პლასტიკურ ნაწარმოებად აღვიქვათ (რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ მის დროთა განმავლობაში მიღებულ შელახულ მდგომარეობას). მაგრამ, როცა გავისხეებთ კრიტიკიუმთა ცვალებადობის პროცესს, რა თქმა უნდა, ტბეთის ფიგურაში სულ სხვა ტენდენციას დავინახავთ. კერძოდ, მოცულობითობის საშუალებით რეალურთან მიანლობის ამოცანას. თუ მაშინდელი ხელოვანი ინტუიტიური პრიმიტივიზმის მეთოდით სინამდვილის გადმოცემას ცდილობდა და ამდენად, მისი მოცულობა მატერიალურის განცდას გადმოსცემდა, დღევანდელი ხელოვანის ამ მეთოდისადმი ინტერესი ინტელექტუალური საწყისიდან გამომდინარეობს.

არსებობს სხვაობა არქაულ ხელოვნებაში გამოხატულ რელიგიურ განცდასა და თანამედროვე ხელოვნებაში ფილოსოფიური სულიერების ფაქტორს შორის. არქაული ხელოვნების სულიერება გამომდინარეობდა კონკრეტული რელიგიის მოთხოვნებიდან. თანამედროვე ხელოვნების შინაგანობა კი — გამომდინარეობს თვითონ პლასტიკური ფორმის შესაძლებლობათა ფილოსოფიური გაანალიზებიდან. ავანგარდისმამდე არასდროს არ გამახვილებულა ყურადღება პლასტიკური (და საზოგადოდ მხატვრული) ფორმის, როგორც სამეტყველო ენის დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებაზე. სწორედ ამ ფენომენის აღმოჩენამ წარმოქმნა თანამედროვე გავება „წმინდა ფორმის“ (კანტი) შესახებ. თანამედროვე ხელოვანთა პრიმატისკენ სწრაფვასა და ქოროლოს რელიეფის პრიმატს შორის ნათესაობა, პირო-

ბით ფორმაში შინაარსის განხორციელებაში მდგომარეობს. თუ ქოროლოს ავტორი ეპოქის ტენდენციის შესაბამისად, რელიეფულურ მოცულობით ინტერპრეტაციას პოულობს, თანამედროვე მოქანდაკე — მსგავს პრიმატულ ფორმაში რაღაც ისეთს ახორციელებს, რაც სინამდვილეში უშუალო ხედვით არ დაინახება.

კრიტიკიუმთა ცვალებადობის პროცესმა გაამდიდრა ჩვენი მხატვრული აღქმა. ამ გამოცდილების შემდეგ, როცა დღეს ქოროლოს რელიეფს ესთეტიკურად აღვიქვამთ — X ს-ის ესთეტიკური პრინციპის პარალელურად აღვიქვამთ მთელი იმ მხატვრული გამოცდილების შესაძლებლობას, რაც პრიმატის გაგებაში თანამედროვე ხელოვნებამ განახორციელა. ისე რომ, პრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის თანამედროვე გართულების და გამდიდრების შემდეგ, ქოროლოს ძეგლის შეფასების კრიტიკიუმშიც უფრო ღრმავაროვანი გახდა, რადგან თანამედროვე ხელოვნების ასპექტით სულ სხვაგვარად ფასდება ის მხატვრული ნოვაცია, რომელიც ქოროლოს ძეგლში აშკარად გამოვლინდა. დღევანდელი თვალსაწიერიდან იგი, ქართული პლასტიკური ესთეტიკის გაგებით, რეფორმატულ მოვლენადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ აზრს გვიდასტურებს ამ ძეგლის არა მხოლოდ თემა, არამედ წმინდა ფორმალური ხასიათიც.

ასეთი განსხვავებული კრიტიკიუმების არსებობის გათვალისწინებით უნდა მივუდგეთ, როცა ერთმანეთს ვადარებთ ქოროლოს რელიეფის ინტუიტიურ პრიმიტივისსა და თანამედროვე ხელოვნების ნაივურ იდეალს. მსოფლმხედველობათა ცვალებადობამ — ხელოვნების შეფასების კრიტიკიუმის ცვლილებაც გამოიწვია. თუ ამ ისტორიულ პროცესს არ გავიზარებთ, ჩვენ ერთმანეთში ავურევთ შუა საუკუნეების პლასტიკის პრიმიტივისტულ ასპექტსა და თანამედროვე ასპექტს. ეს კი სრულ დაბნეულობამდე მიგვიყვანდა და თითოეულ ხელოვნების ნაწარმოებას ადგილს ვერ მივუჩნევდით ვერც ისტორიული და ვერც ესთეტიკური პრინციპით. მით უმეტეს აუცილებელია ხსენებულ განსხვავებათა სწორი გააზრება, რადგან პრიმიტივიზმის საწყისი, ზოგადად, ერთ საფუძველს ეყ-

რდნობა — კერძოდ, ინდივიდუალურ აღ-
ლოზე დაყრდნობით ფორმის შექმნა-ინ-
ტერპრეტაციას. ყოველივე აქედან გამო-
მდინარე, გასაგებმა ხდება, თუ რატომ
იყურება თანამედროვე ხელოვანი უშორე-
სი წარსულის ხელოვნებისაკენ, თუ რა-
ტომ აქცევს იგი ნაკლებ ყურადღებას კლასი-
ციკური პრინციპის დაცვას.

როგორც ჩანს, მხატვრულ ნაწარმოებ-
ში ესთეტიკური ინფორმაციის სისაესე არ
ყოფილა დამოკიდებული რომელიმე მხატვ-
რული მეთოდის გამორჩეულ უპირატესო-
ბაზე. ყოველგვარი მხატვრული მეთოდი
შეიძლება შეიცავდეს თავის კლასიკურ დო-
ნეს. ამ აზრს ზედმიწევნით ადასტურებს
მხატვრულ მეთოდთა ის პრინციპული გან-
სხვავებები და მათი თანაარსებობა, რაც
თანამედროვე ეპოქაში მთელი ინტენსიუ-
რობით გამოვლინდა. ავანგარდისტულ ხე-
ლოვნებაში გამომსახველობითი ძიებები
ისეთ უკიდურესობამდე მივიდა, რომ ფერ-
წერაში ფერწერის უარყოფელი მხატვრუ-
ლი მეთოდებიც კი წარმოიშვა, პლასტიკურ
ხელოვნებაში — მოცულობის უარყოფ-
ფელი სკულპტურული აზროვნება ჩამო-
ყალიბდა. თანამედროვე მხატვრები არც-
ერთ საშუალებაზე, სერსზე არ ამბობენ
უარს, თუკი ისინი რაიმე ესთეტიკურ ინ-
ფორმაციას შეიცავენ. ჩვენის მხრიდან კი,
თუ ფორმის ინტერპრეტაციაში ასეთ უკი-
დურეს თავისუფლებას არ გავიზარებთ,
ვერადრით ვერ ვიპოვით რაიმე მხატვრულ
ღირებულებას, ვთქვათ, ჯაკომეტის ანტი-
მოცულობრივ ვიწრო ქანდაკებებში. ასევე
ვერ გავუგებთ 1920-იანი წლების კონსტ-
რუქტივისტებს (ნ. ვაზო, პევენერი, ა.
ტატლინი, არქიპენკო), პიკასოს მავთუ-
ლოვან კონსტრუქციუმს, კალდერის მო-
ბილურ კონსტრუქციებს და სხვა. ამ პრო-
ცესს ხელი შეუწყო ახალი ტექნიკური
მასალებით (მეტალით, სხვადასხვა პლას-
ტიკატით, მინით და ა. შ.) ექსპერიმენ-
ტებმაც. ამის გამო, ანტიმოცულობითმა
ქანდაკებამ თავისი მნიშვნელობაც შეიძინა.
ამ ტენდენციამ უნებურად წარმოშვა მხა-
ტვრული შეფასების ახალი კრიტერიუმები.
მოცულობის მოთხოვნილებით რომ მივუდ-
გეთ ჯაკომეტის „ვიწრო“ ქანდაკებებს,
ვერ გავუგებთ მათ. მის კარკასისებურ ქა-
ნდაკებებში სივრცის სულ სხვა ტიპის გა-

აზრებასთან გვაქვს საქმე. ისინი, თავიან-
თი ანტიმოცულობრივი ფაქტორით, შეფა-
სების ახალ კრიტერიუმს მოითხოვენ და
წარმოშობენ. ისე რომ, დიდი სიფრთხილეა
საჭირო კონკრეტული მხატვრული ნაწარ-
მოების მიმართ. შეფასების კრიტერიუმის
შერჩევაში და გამოშუშავებაში. ჯაკომე-
ტის მხატვრული მეთოდის შეფასების კრი-
ტერიუმი ვიდრე ეს ქანდაკებები არ შეიქ-
მნა — არ არსებობდა. მისმა მხატვრულმა
მეთოდმა აიძულა კრიტიკოსები შეფასების
ახალი კრიტერიუმი შეემუშავებინათ.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედ-
როვე ხელოვნებაში შეფასების ტრადიცი-
ული კრიტერიუმები თანაარსებობენ ახა-
ლი ტიპის კრიტერიუმებთან ერთად. ხო-
ლო თუ კიდევ უფრო მეტად გავზოგა-
დებთ ამ აზრს, შეიძლება ისეთ დასკვნა-
მდე მივიდეთ, რომ თითოეულ მხატვრულ
გამოვლინებას თავისი შეფასების კრიტე-
რიუმი ესაჭიროება. თუ გავითვალისწი-
ნებთ ამ შეხედულებას — ქოროლოს ძეგლს,
ერთის მხრივ, შუა საუკუნეების ეპოქის
დამახასიათებელ ნიმუშადაც მივიჩნევთ,
და მეორეს მხრივ, ავტონომიურ ინდივი-
დუალურ ნაწარმოებადაც. ინტუიტიური
პრიმიტივიზმის პრინციპი, რომლითაც შე-
იძლება გავაანალიზოთ ქოროლოს ძეგლი,
ბევრი მაშინდელი და თანამედროვე ხე-
ლოვნების მიმართაც შეიძლება გამოვიყე-
ნოთ. მაგრამ ცალკეულად, თითოეულის
მიმართ, ამ პრინციპს რაღაც აბსოლუტუ-
რად ინდივიდუალურიც დაემატება. მაგა-
ლითად, ქოროლოს ძეგლის მიმოხილვისას
ინტუიტიური პრიმიტივიზმის პრინციპი ჩა-
მოყალიბდა თავად ძეგლის მხატვრული ფო-
რმალობისა და სიუჟეტის ავტონომიური
ხასიათის მიხედვით. იგივე პრინციპი სულ
სხვა ელფერს იძენს ფიროსმანის შემოქმე-
დების მიმართ. კერძოდ, ფიროსმანის მხატ-
ვრული ალლო თავისი ბუნებით, როგორც
ვთქვით, მთლიანად დამოთხვა თანამედრო-
ვე მხატვრულ იდეალს. ე. ი. თანამედრო-
ვე ხელოვნების სწრაფვა პრიმატის პრი-
მიტიული ფორმის შექმნისაკენ, მთელი სი-
სავსით აღმოჩნდა ფიროსმანის მხატვ-
რულ ალლოში. მას არც კი დასჭირვებია
ინტელექტუალური განსწავლულობა მხა-
ტვრული ფორმის ისტორიულ გავებაში
იმისათვის, რომ უნივერსალურად გამოე-



ხატა თანამედროვე ეპოქის იდეალი. რაც უდავოდ მის უკომპრომისო ინტელექტუალობაზე მეტყველებს. ისე რომ, მცდარია, ვინც ფიროსმანის ინტუიტივიზმს წარმოადგენს როგორც სიმარტივეს. იგი მთელი თავისი არსებით გრძნობდა მხატვრობას, გრძნობდა განსხვავებებს მეთოდებს შორის, მაგრამ აღიარებდა და პრინციპულად იცავდა თავის მხატვრულ სისტემას. ინტუიტიური პრიმიტივიზმი და მისი შეფასების კრიტერიუმის პრინციპი — ფიროსმანის შემთხვევაში წმინდა ფიროსმანისეულ, ავტონომიურ სასიათს იღებს. მაგრამ, აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს ის მომენტი, რომ შეიძლება ფიროსმანის გენიის დანახვა და აღიარება არ მომხდარიყო, რომ თანამედროვე მხატვრებს ინტელექტუალური საწყისიდან არ აღმოეჩინათ და ჩამოეყალიბებინათ ახალი ეპოქის მხატვრული სწრაფვა. უფრო კონკრეტულად და ცხადად ამ აზრის მნიშვნელობას მაშინ დავინახავთ, როდესაც ისტორიული თანმიმდევრობით დავაკვირდებით იმ პროცესებს, რაც ხელოვნებაში პოსტიმპრესიონიზმიდან დაწყებული დღემდე განხორციელდა. უკვე ეპოქის საწყის ეტაპზე თვით პოსტიმპრესიონისტების (სეზანის, ვან-გოგის, გოგენის) შემოქმედებაში საკმაოდ შეიგრძნობა მხატვრული პრიმატის საზგასმული წარმოჩინების ცდა. შემდგომი პერიოდის მხატვრებმა კიდევ უფრო მოზნობრივი გახადეს პრიმატის ძიება. ანრი მატისი უკვე შევნიშნულად მიმართავს დეფორმაციას. სუფთა ფერისა და დეფორმირებული ნახატის სინთეზით მატისი მართლაც აღწევს თავის ავტონომიურ პრიმიტივიზმს. მატისის პარალელურად განსხვავებული შემოქმედებითი მეთოდები განხორციელეს ყველა ზემოთ ნახსენებმა მხატვრებმა. რა თქმა უნდა, ყველა ეს მხატვარი საკუთარი შემოქმედებითი ძიების პარალელურად ამკვიდრებდა ახალი მხატვრული ეპოქის იდეალს. მაგრამ ეს დამკვიდრება მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოებებით არ ხდებოდა, თითოეულ მათგანს გააჩნდა თავისი თეორიული ბაზისი, რომელმაც ზოგ შემთხვევაში ჩამოყალიბებული კონცეფციის მნიშვნელობა შეიძინა.

როდესაც ჩვენ თანამედროვე მხატვრებს ვახსენებთ და ვლაპარაკობთ მათ მიღწე-

ვებზე, არაერთარ შემთხვევაში არ აღვნიშნავთ მათ უპირატესობას წარსულის მხატვრული ეპოქების და მიმდინარეობების წარმომადგენლებთან შედარებით. შეიძლება რომელიმე ხელოვნების დამფასებლისთვის რემბრანდტის მხატვრული მეთოდი უფრო ცოცხალი იყოს დღესაც, ვიდრე მატისის პრიმატი, ან კუბიზმის ინტელექტუალიზმი. ისიც დასაშვებია, რომ რომელიმე ხელოვნებათმცოდნეს საერთოდ არ მიაჩნდეს მხატვრულ ღირებულებად ჯაკომეტის ანტიმოცულობრივი ფიგურები, ან ბრანკუსის ელემენტარული აბსტრაქტული მოცულობები. მაგრამ ჩვენი მოკრძალებული აზრით დღევანდელი ხელოვნების ნამდვილი შემფასებელი პირადი გემოვნებით არ უნდა იფარგლებოდეს. მას უნდა შეეძლოს ყოველი მხატვრული ღირებულების მქონე მეთოდის გაანალიზება. ასეთ შემთხვევაში იგი, ალბათ, კატეგორიულად ვერც უარყოფდა თანამედროვე ეპოქის მხატვართა ხან უკიდურესად „ველურ“, ხან კი აბსურდულად ინტელექტუალურ თვითგამოვლენებებს (აბსურდიზმი, ხელოვანის ყოფიერების მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულების ნაყოფია). მსგავსი პროცესი, ანუ შემოქმედის ინდივიდის მხატვრული თვისებების წინ წამოწევა, მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნებას არ ახასიათებს, იგი წარსულ ეპოქებშიც შეიმჩნევა. მხატვრული პრიმატის არამქონე შემოქმედის ინდივიდუალურ თვისებებზე ვერ ვისაუბრებდით, თუ მათ შემოქმედებაში ეს არ ჩანს. როდესაც წარსულის მხატვარ ინდივიდებთან გვაქვს კონტაქტი, ინდივიდუალობას, მათ მიერ მიღებულ მხატვრულ შემოქმედებით პრიმატში შევიგრძნობთ. მაგალითად, შეუძლებელია ინდივიდუალური მხატვრული მეთოდი აღმოვაჩინოთ ლეონარდო და ვინჩის ტილოებში, თუკი ჩვენ მის მხატვრულ სახეებში პრიმატის შემქმნელ ნიშნებს ვერ შევამჩნევთ. უმაღლესი დონის კლასიკური რეალისტური ცოდნის მიუხედავად, და ვინჩი, თავისებური ინტერპრეტაციოლობით — სახის ნაკვეთების პაეროვანი გაბუნდოვანებით გადმოგვცემს ადამიანის სახეს. იგივე შეინიშნება ადამიანის ბუნებასთან (ლანდშაფტებთან) დამოკიდებულებაში და ა. შ. ეს ნიშნები, კერძოდ და ვინჩის დამახასიათებ-

ლი რადგან არიან, ამით წარმოშობენ მხატვრის ინდივიდუალურ პრიმატს. ე. ი. პრიმატი — მხოლოდ პრიმიტივიზმს არ ახასიათებს. იგი ასევე დამახასიათებელია კლასიკური და რენესანსული ხელოვნებისთვისაც. მაგრამ, შენიშვნის სახით უნდა ითქვას, რომ პრიმატი, როგორც ინდივიდუალური ესთეტიკის ნიშანი, მაინც უფრო პრიმიტივისტულ ხელოვნებას ახასიათებს, ვიდრე სკოლისმიერს.

თანამედროვე ეპოქამ, რადგან ადამიანის გაბედულების ამოცანა საერთოდ არ გააჩნია, სახვასმულად პრიმიტივისტული ამოცანა წარმოშვა ფორმის ინტერპრეტაციაში, რაც, როგორც ვთქვით, განაპირობა ვარუდ სამყაროდან შინაგან საბჭაროზე ყურადღების გადატანამ, ყოფიერების კრიტიკის შემცველმა მსოფლმხედველობამ. ე. ი., თუ რენესანსის ეპოქას ადამიანის იდეალიზაცია ახასიათებდა თავისი ჰუმანისტური დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, თანამედროვე ეპოქა უფრო კრიტიკულად უდგება ადამიანს და, საერთოდ, ყოფიერებას, რაც ხელოვანში დროის მძაფრი განცდის, ტრაგიკული მსოფლშეგრძნების სახით ყალიბდება. რა თქმა უნდა, მცდარი იქნება, თუ შავალითად ჯაკომეტის ფიგურებს ალორჩინების ეპოქის მოქანდაკის დონატელოს ფიგურებისთვის შესაბამისი შეფასების კრიტერიუმით მივუდგებით, რადგან ასეთი შედარების შემთხვევაში ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის პოზიციებს ავსურვდით ერთმანეთში. უნდა შევეცადოთ დაახლოებით მაინც სწორად გავიგოთ, თუ რას ნიშნავს ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმების ცვალებადობა ეპოქების მსოფლმხედველური ორიენტაციების მიხედვით. ხელოვნებისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებას სხვადასხვა გემოვნებათა და კრიტერიუმთა თანაარსებობას გულისხმობს. ის, რომ ბაროკოს ხელოვნება, კერძოდ, რემბრანდტი, თანამედროვე ხელოვნებისთვის ამოსავალ ღირებულებას არ წარმოადგენს, არ ნიშნავს, რომ დღევანდელი ადამიანი აღფრთოვანებით არ შესცქერის რემბრანდტის ტილოებს — მათში განსორციელებულ მსოფლშეგრძნებას და ფორმალურ მიზანდასახულობას. წარსულის ხელოვნება დღესაც ცხოველ ინტერესს იწვევს ყველა-

ზე ავანგარდისტულად განწყობილ ადამიანშიც კი. რა დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ აქედან? გვაქვს უფლება ვიფიქროს, რომ კრიტერიუმის შეცვლა მოხდა? თუ კრიტერიუმში შეიცვალა, რატომ გვესმის და გვიყვარს წარსულის ხელოვნება? საეჭვოა, რომ ჩვენი მოწონების ფაქტორი უბრალოდ ისტორიულ გემოვნებას წარმოადგენდეს, რადგან ზედმიწევნით ცოცხლად შევივრძობთ წარსულის მხატვრულ ნაწარმოებებს. მაგრამ თანამედროვე ხელოვანი ახალი მხატვრული ამოცანის განხორციელებას ცდილობს, რადგან მას სიცოცხლის ახლებური ორიენტაცია გააჩნია. იგი პირადი საარსებო ძალების მხატვრული ფორმის განხორციელებას ესწრაფვის. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი თავის ავტონომიურ პრიმატს ეძებს. იგი გრძობს, რომ ამ მიზნის მისაღწევად წარსულის მხატვრული მიზანსწრაფვები და შედეგები არ გამოადგება. თუ ამგვარად შევხედავთ მხატვრული ორიენტაციების ცვლილებათა პროცესს, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ შეფასების კრიტერიუმები კი არ იცვლება, არამედ ძველ კრიტერიუმებს ახალი ემატება.

ამასთან დაკავშირებით, ალბათ, ერთი ფაქტორის აღნიშვნა იქნება სწორი: რემბრანდტის შემოქმედებას კი არ უარყოფს და ამცირებს ახალი მხატვრული ტენდენციები, არამედ უფრო მნიშვნელოვან მოვლენად წარმოგვიჩენს. ისე რომ ყოფილიყო, რომ რემბრანდტის მხატვრული მანერა გაუთავებლად განვივითარებინათ შემდგომი პერიოდის მხატვრებს, ბოლოს და ბოლოს მას უთუოდ გააუფრულებდნენ და უსიცოცხლო სტილად აქცევდნენ. მაგრამ სინამდვილეში ასე არ ხდება. ახალ თაობებს ახალი ფორმის ყოფიერება და ახალი მხატვრული ტენდენციები მოაქვთ. და ეს ახალი ტენდენციები კი არ უგულვებელყოფენ წარსულის მიღწევებს, არამედ ემატებიან და ამდიდრებენ მათ. ე. ი. საუკუნეთა განმავლობაში ადამიანმა გარკვეული ისტორიული თვისება გამოამჟღავნა. იგი არ იმეორებს ერთხელ მიღწეულს და როცა ახალს ეძებს, უკვე მიღწეულის საფუძველზე ეძებს. ისე რომ, არ არსებობს ისტორიაში მხატვრული თვითგამოვლინე-

ბა, რომელსაც თავისი განუმეორებელი ავტონომიურობა არ ჰქონდეს.

აღამიანის მიერ განხორციელებული ყოველი ტიპის მხატვრული ობიექტივაცია, რა მეთოდსაც არ უნდა ეყრდნობოდეს იგი, უთუოდ მოიპოვებს თავის კლასიკური სრულყოფილების დონეს. ე. ი. აღამიანის თითოეული მხატვრული გამოვლინება, თუ რომელიმე ისტორიულ პერიოდში პრიმიტიულ დონეზეა განხორციელებული, ყოფიერების ისტორიულ პროცესში თავის სისრულეს მიაღწევს.

ლიტერატურა:

1. ერნსტ კასირერი. „რა არის აღამიანი“, „განათლება“. თბ. 1983.
2. ზოსე ორტეგა ი. ვასკეტი. „ხელოვნების დებუზანიზაცია“. „დომისი“ 1992.
3. Вельфин Генрих. «Основные понятия Истории искусств. Проблема эво-

люций стиля в новом искусстве. «Академия» Москва — Ленинград. 1930.

4. Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. Москва, 1983.

5. Н. А. Аладашвили. «Монументальная скульптура Грузии». «Искусство», 1977.

6. Э. Кузнецов «Пирсmani». «Искусство». 1975.

7. Н. Я. Малахов «Модернизм. Критический очерк». Москва, 1986.

8. С. Валериус «Прогрессивная скульптура XX века, проблемы и тенденции». «Изобразительное искусство». Москва, 1973.

9. ჰერბერტ რიდი. „მოდერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. თბ. ჟურნალი „სპექტრი“. 1998. 1.

10. В. Беридзе, Н. Езерская «Искусство Советской Грузии 1921 — 1970». М. «Советский художник», 1975.

11. ლეა შანიძე. „ქართული საბჭოთა ქანდაკება“. „მეცნიერება“. 1975.

ეუძღვნის შამის,
იზორ ურუშაძის სსოვნას

რობერტ სტურუას „რიხარდ III“

20 წლის შედეგად

პაოლა ურუშაძე

მრავალი ათწლეულის მანძილზე საბჭოთა თეატრში დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდნენ შექსპირის ისტორიული ქრონიკებისა და „რომული“ ციკლის ტრაგედიების დადგმას. მათი დადგმისას განსაკუთრებული სიზუსტით ვადმოსცემდნენ სცენაზე ისტორიული დროის „სულსა და ატმოსფეროს“, რათა ამ ნაწარმოებში ვახსნილ (სახელმწიფოსა და პიროვნების, აღამიანის ძალაუფლებისაკენ ლტოლვის, ძალაუფლების უზურპაციის, ძლიერთა ქიშ-

პობისას ხალხის სავალალო მდგომარეობის და სხვ.) თემებს არ გადაეღობა შექსპირის მიერ განსაზღვრული ქრონოლოგიური ჩარჩოები და არ აემღვრია მაყურებლის აღქმა მისივე ქვეყნის წარსულითა და აწმყოთი შთაგონებული ასოციაციებით.

ჩვენი სიმშვიდის დამცველებს შესანიშნავად ესმოდათ, თუ როდენ დიდი ძალის ფეთქებადი ნივთიერება ინახება შექსპირის ამ ციკლების ტრაგიკულ მასალაში, რომ რამდენიმე საუკუნის წინათ და-



წერილ „იულიუს კეისარსა“ და „რიჩარდ III“-ს გააჩნია განსაკუთრებული სიძლიერის „ობტიკური“ ძალა და ისინი მრავალჯერ მეტი სიცხადით არეკლავენ ჩვენს განვლილსა და მიმდინარე ცხოვრებას, ვიდრე ოფიციალური მემატრიანეების მიერ შეთხზული მრავალტომიანი ფოლიანტები.

სპექტაკლს არ უნდა აღეძრა ზაყურებელში არასასურველი ფიქრები და პარალელები. ყველაზე დასაშვები „შედარებითი მასალა“ იყო ფაშისმი — მისი მსოფლიოზე შეგემონიის გეგმები და ამ გეგმების უიღბლო ჩაფუშვა. დასაშვები იყო უფრო ადრეული ანალოგებიც: ალექსანდრე მაკედონელი, ნერონი, ნაპოლეონი... სასურველ ასოციაციათა ნუსხაში შედიოდა აგრეთვე ამერიკისა და დასავლეთე-

რობული ქვეყნების „ყალბი დემოკრატიკა“, ლათინური ამერიკისა და აფრიკის ქვეყნების დიქტატორული რეჟიმები... „კეისარის სულს“ ნება ჰქონდა ეთარეშა მსოფლიოს ისტორიის ნებისმიერ დროში, გეოგრაფიული რუკის ნებისმიერ წერტილში, მაგრამ „ჩვენთან“ მას საერთო არაფერი უნდა ჰქონოდა. ისევე, როგორც მონარქიულ ფორმულას: „მეფე მოკვდა — გაუმარჯოს მეფეს!“ ის, ვინც იმარჯვებდა ფინალში, უშთავრესად მოასწავებდა არა განწყვეტილი მონარქიული ჯაჭვის აღდგენას, არამედ რაღაც აბსტრაქტული „კეთილი ძალის“ გამოცხადებას. გაეიხსნოთ ნათელით გასხვივსებული რიჩმონდი (იაკობ ტრიპოლსკი) ვ. ყუშიტაშვილის 1957 წლის „რიჩარდ III“-ში.

შექსირის ტექსტისადმი არსებული ტრადიციული პიეთეტი დროის განმავლობაში სახელმწიფო პრინციპის დონეზე იქნა აყვანილი. ეს არც ჯრთ კანონში არ ეწერა, მაგრამ მტკიცედ იგულისხმებოდა... დიდი ინგლისელის პიესისადმი „არასათუთი დამოკიდებულება“ ჩავარდნის ტოლფასად უნდა აღიქვა კრიტიკული სტატიის მკითხველს.

სამაგიეროდ ზუსტად „აღდგენილი“ ისტორიული ანტიურაიის ფონზე მსახიობები მეფობდნენ. დიდი მსახიობები, ისტორიული პიროვნების შექსირისეული ინტერპრეტაცია უმძლავრეს ვასაქანს აძლევდა თითოეული მათგანის იშვიათ უნარს — ღრმად ჩაწვდეს გმირის შინაგან სამყაროს და „გაითავისოს“ იგი. გმირში ისინი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანს ეძებდნენ და, სასცენო სახის შექმნისას, პირველ პლანზე მისი პირადი ადამიანური ტრაგედია გამოჰქონდათ. ამიტომ ქლერდა ასეთი სიძლიერით ჯერიკო ანჯაფარძის კლუბატრაში პოლიტიკურ ამბიციებს მსხვერპლად შეწირული სიყვარულის თემა; ვასო გოძიაშვილის რჩიარდში ნათლად იკითხებოდა დახვეწილი ინტელექტითა და ძლიერი ნებით დაჯილდოებული პიროვნების სულიერი დაკნინებისა და გადაგვარების პროცესი...

70-იანმა წლებმა ძირეული გარდატეხა მოახდინეს თეატრების მიერ დრამატურგიული კლასიკის სცენაზე „თანამედროვე წაკითხვის“ საქმეში.

ამ პერიოდში „დიდი დიქტატორების“ მიერ მძლავრად აგორებული ისტორიული პროცესი თავის ამჟამა უაზრო და ფარსულ ფაზაში გადავიდა. ეს იყო ხანა, ანა ახმატოვას ტერმინი რომ ვისმართო, ბევრად უფრო „მეგეტარიანული“, ვიდრე ყველა მისი წინამდებარე პერიოდი. ხალხს შიში შეუნულდა, და, აქედან გამომდინარე, გაუმძაფრდა რეალობის საღად აღქმისა და გონების თვალთ განჭვრეტის უნარი: მმართველობის საჭესთან ვანლაგებულნი კაცუნები ამჟამად არ შეესაბამებოდნენ უზარმაზარი სახელმწიფოს განმკვებლების ფუნქციას, რაოდენ მკაცრად არ

უნდა მოეღუშათ წარბი და არ დაქვნიათ თითი...

მაგრამ ისინი ჯერ კიდევ ტერორის“ მეგვიდრეებად აღიქმებოდნენ, და იყენებ კიდევაც წარმართული სისხლიანი კულტების ქურუმთა მსგავსად ისინიც სათუთად ინახავდნენ პოლიტიკური მისტერიების შეუფერხებლად წარმართვის საიდუმლოებებს. მთავარია არაფერი შეიცვალოს, და მამინ, ნამდვილი სისხლით ტუნებშეღებელი ძველი კერპები საფრთხობელასავით დადგებიან მათი ყოვლისშემძლეობისა და კეთილდღეობის სადარაჯოზე. კერპებიც იდგნენ და თავის მფრთხობელ დანიშნულებას პირნათლად ასრულებდნენ. მაგრამ მათთან შეფარდებაში კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა მათი ნაშიერების მოკრძალებული მასშტაბები.

ძალაუფლება სასაცილო გახდა, მისდამი შიში — სამარცხვინო. აზრის პირდაპირ გამოთქმა კი მანც სახიფათო აქციად რჩებოდა. მაგრამ „ვევეტარიანულმა“ დრომ მოაზროვნე ადამიანს „სულიერი ემიგრაციის“ ფუფუნება აჩუქა და ამით მოამრავლა „პამლეტებისა“ და „ალცესტების“ რიცხვი. ბევრი მათგანი ხელოვანი იყო, ბევრი კი მათი ხელოვნების უშუალო ან პოტენციური დამფასებელი. ერთმანეთისთვის მათ ბევრი რამ ჰქონდათ სათქმელი. მერყევ საფუძვლებზე აგებულ გარესამყარო სამაგისოდ უმდიდრეს მასალას იძლეოდა.

სწორედ ამ დროს, 70-იანი წლების პირველ ნახევარში, რობერტ სტურუა პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარეს“ დადგმით ქმნის „პროლოგს“ იმ გრანდიოზული თეატრალური ეპოპეისა, რომლის ჭეშმარიტი იდეურ-მსატრეული მასშტაბები მხოლოდ 80-იანი წლების დასასრულს გამოიკვეთა, როდესაც სპექტაკლ-გაფრთხილებათა რიგს („ყვარყვარე“ — 1974, „რიჩარდ III“ — 1979, „ასერგასის დღე“ — 1985) მიემატა სპექტაკლი-განაჩენი — „მეფე ლირი“ — 1987 წელს. „ყვარყვარემ“ ცხადად წარმოაჩინა, თუ რა ფისდაუდებელი „იარაღი“ გააჩნია თეატრს საკუთარი

ღირსების, დასაცავად — დრამატურგიული კლასიკა და ბერტოლდ ბრესტის „ეპიური განსხვავებების“ მეთოდი. სწორედ ეს უკანასკნელი ხყო ის „ხერხი“, რომელსაც ჯორჯო სტრელერის განსაზღვრით „ძალა შესწევდა ახალი შუქით გაუნათებინა ცნება, იდეა, აზრი... გადაეშალა მყურებლის წინაშე სამყაროს უსასრულო ცვალებადობა; უჩვეულო სახით წარმოედგინა ჩვეული და ნაცნობი; თითქოს პირველად მთელი მართი შინაგანი წინააღმდეგობებითა და სიმძლავრით წარმოედგინა ჟესტი, ქმედება, ციტყვა; ანდა პირიქით, აეხსნა ყველასთვის, ვინც უყურებს და უსმენს, რომ ადამიანთა ბედის უკუღმართობის, თავად ადამიანური არსისა და ქმედების წინააღმდეგობათა და „გამოუცნობადობის“ მიღმა დგანან ცხოვრების კონკრეტული, ზოგჯერ ძალზე მარტივი კანონები, რომლებიც ყველაზე ვრცელდება, რომლებიც შეიძლება აიხსნას და რომლებზედაც საესეებით შესაძლებელია ზემოქმედების მოხდენა“.¹

ბრესტის „გასაღებით“ გახსნილმა „ყვარყვარემ“ დასაბამი მისცა იმ ფხრულ „კრამოლურ“ დიალოგს მყურებელსა და

თეატრს შორის, რომელშიაც დრამის გზა-მავლობაში სულ უფრო და უფრო „ეღერადი“ ხდებოდა მათი საერთო აზრი არსებული სინამდვილის ჭეშმარიტ სოციალურ და ზნეობრივ საფუძვლებზე, — აზრი იმის შესახებ, რომ „პატარა მედროვისა“ და „დიდი ტირანის“ განდიდებისაკენ მიმავალი გზები თითქმის არაფრით განსხვავდებიან — როგორც ერთის, ასევე მეორის ასავალი გატყუპნილი: ადამიანთა სულიერი სიბეცით, წინდაუსვდაობით, ბოროტებისა და უსამართლობისადმი მომთმენობითა და ამ ადამიანთა სახელი — ლეგიონია.

ეს იყო თავისი დროისათვის უაღრესად თამამი სპექტაკლი, თამამი თუნდაც იმის გამო, რომ მასში ყოველგვარი ქარაგმებისა და ალუზიების გარეშე იცოთხებოდა უღვთოდ და უეკლესიოდ დარჩენილი ქვეყნისა და ხალხის ბედი. „ყვარყვარეს“ მოქმედების ადგილი — დანგრეული და გაძარცვული ტაძარი — პირდაპირ მიმართებაშია 13 წლის შემდეგ დადგმული „მეფე ლირის“ ტრაგიკულ ფინალთან, როგორც მისი აზრობრივი პარალელი და ამასთანავე, როგორც „გლობალური კატასტ-



როფის“ მიზნითა ამხსნელი მხატვრული სახე.

„რიჩარდ III“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე არც გარდასულ დროთა ქრონიკად აღიქმებოდა და არც ტრაგედიად ამ ჟანრის ტრადიციული გავებით.

ცნობილი პოლონელი კრიტიკოსის იან კოტის აზრით: ტრაგედია, როგორც კათარზისი შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც არსებობენ რელიგიის, ზედისწერის, მორალური პრინციპების ცნებები... იქ, სადაც ეს აბსოლუტები არ არსებობენ; ტრაგედიის ადვილს იკავებს გროტესკი. მას არ მოაქვს შეწყნარება... ტრაგედია, — ამბობს კოტი, — ეს ქურუმთა თეატრია, გროტესკი კი — მასხარების თეატრი.²

ი. კოტის ეს განსაზღვრა არაჩვეულებრივად ზუსტად მიესადაგება რ. სტურუას მიერ „რიჩარდ III“-ის სახელწოდებით შექმნილ სპექტაკლს და იმ ხანის პოლიტიკურ, სულიერ და ზნეობრივ აღმოსფერვს, რომლის ფონზე და რომლის საპასუხოდ იქმნებოდა ეს სპექტაკლი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე გათამაშებულმა ტრაგიფარსმა მანამდე წარმოუდგენელი გამბედაობით დაარღვია ქართულ სცენაზე შექსპირის „ხელუხლებლობის“ თითქმის საუკუნოვანი ტრადიცია. პიესის ჟანრის საჯარო შესყვრალშეწირვა ერთის მხრივ მკრეხელობადაც შეიძლებოდა ჩათვლილიყო... მაგრამ ეს გამიზნული „მკრეხელობა“ 70-იანი წლების „ალავერდობაში“ ისევე აუცილებელი იყო, როგორც გ. რჩეულიშვილის გმირის მიერ ჩადენილი აღშფოთებითა და სასოწარკვეთით აღსაყვ აქცია.

საკმარისი იყო პიესის ჟანრის „გაუცხოება“ და პიესის დრო ადგილიდან დაიძრა. მისმა, ახლა უკვე დაუოკებელმა დინამიამ, როგორც სცენაზე, ასევე მაყურებლის წარმოსახვაში ისტორიის თვალუწყუნული სივრცე მოიცვა... და მოხდა ის, რისიც ესოდენ ეთავილებოდათ შექსპირისადმი „სათუთი მოპყრობის“ ოფიციალურ მკადაგებლებს: როგორც კი მოწყდა პიესის მოქმედება ავტორის მიერ აღნიშნულ „დროსა და ადგილს“, როგორც კი მიიღეს მასში ასახულმა ხასიათებმა და მოვლენებმა ზოგადდროულობის მასშტაბი, სასცენ-

ო სივრცეში სიხსლითა და ძალადობით აღზევდილ ეპოქათა რიგში ორგანულად „ჩაჯდა“ ის ხანაც, რომელსაც „ჯერჯერობა“ ნახული ისტორიული გარდაქმნების ეპოქას“ უწოდებდნენ, და რომლის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენდა ჩვენი იმდროინდელი აწმყოს თითქოს სამუდამოდ განსაზღვრული შეუცვლელობა და სიმშვიდე.

სცენური მოქმედება თამაშდებოდა არა მარტო „აწმყოსა“ და „წარსულის“ ფონზე. სცენაზე პროგნოზირებული იყო „მომავალიც“, იმგვარი, როგორც იქნება იგი, თუ „რიჩარდების“ მარჯვე წინსვლას ბოლო არ მოეღება.

მოქმედების ადგილზე მოგვაგონებდა საშინელი კატასტროფის შემდეგ რალაც სასწაულით ვადარჩენილ მიწისქვეშა ბუნეკრს. მისი ალუშინის კედლები ცეცხლისაგან იყო დაჭვული... ალავ-ალავ პირი დაელოფართო ხერელებს. სწორედ ამ ხერელებიდან, თითქოს არსაიდან, გამოცხადებოდნენ სცენას სხვადასხვა დროთა ტანსაცმელში გამოწყობილი ადამიანისმაგვარი მაქციები, გამოცხადებოდნენ იმისათვის, რომ შექსპირის ტრაგედიის „ფიტარანაზე“ გაუთამაშათ ადამიანის ძალუფლებებისაყენ მსვლელობის, ისტორიის თვალსაზრისით, „კლასიკური“ სიუჟეტი.

მაგრამ, სანამ ქმედება დაიწყებოდა, მაყურებელს საკმაო დრო ეძლეოდა იმისათვის, რომ გულდასმით მოეცლო თვალი სცენაზე გამეფებული „თეთრი ღუმლიისათვის“, გონების ყურით „გაეგონა“ ის გულშემზარავი გუგუნი, რომელიც თან სდევდა ოდესღაც სიყვარულითა და მოთმინებით აშენებული ქვეყნის დაქვევას, თვალი მოეკრა მიწყნარებულ და უშფოთველ სცენურ გარემოში ლაზონისა და გაცრწინის აშკარა ნიშნებისათვის: კიდემოშვეარი მოთეთრო ტილოს ფარდა თითქოს ჩამოღეწეთილიყო ზრჭყვიალა ალუშინის კედლებზე, შუაგულში ჩამონგრეული ჭერი და ჭალის ადგილას რალაც უცნაურად ჩამომონძილი ქსოვილის ნაფლეთები ჩანდა.

...ვილაც უხილავს კედლებთან შიყუდეზინა გივანტური ფიწლები, ნამგლები, ცულები, შუბები — ადამიანის შრომისა და, ამასთანავე, ადამიანის მოყვასის წინააღმ-

დევ გახვლედილი გამხედრების მრავალნიშნადი სიმბოლოები.

მოქმედების შინაწილთა გამოჩნდამდე სწორედ ეს უსიტყვო საგნები გვიყვებოდნენ იმ მთავარზე, რისთვისაც დაიდგა ეს სპექტაკლი; მოგვიწოდებდნენ ნაგვყდომოდით მათ შორის არსებულ კავშირს, მათ უჩინარ ერთიანობას იმ ძალასთან, რომელმაც დაამსო სასცენო სივრცეში ნაგულსწვევი ქვეყნიურება, გააპო მისი „ჭერი“, ცუცსლითა და ფოლიდით ამოშვიანა მისი ცუცსლი... მოგვიწოდებდნენ პარტიერის სიმორიდან გვეკრინო მათი მახვილების, მათი წმინდად ვალესილი კიდევების მომავლენებელი სიბასრე.

და აქვე, ავანსცენაზე, დროდადრო ირხეოდა წყლის წისკვილის ბორბალი. ამ სახეში შერწყმულ ბრუნვისა და დინების ცნებებს უნდა გაეხსენებინა მაყურებლისათვის დროის უღმობელი წარმავლობა, ადამიანთა ვენებათა და ვარჯის ამოებება გარდაუვალი სიკვდილისა და მარადისობის წინაშე.

სცენაზე წარმოდგენილი საგნები და აქსესუარები თავისი ანხით მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთივე მუღმივი „პერსონაჟები“ იყვნენ, როგორც მათ გარემოცვაში მოქმედი ძალაუფლების ენით შეპყრობილი ტირანი და მისი მეტოქეები. ბორბალი, ცელი, შუბი, მახვილი... შემდეგ მოქმედებაში — ტახტი, ქუშაფოტის მავკარი ტრიზუნა... მათი მრავალრიცხოვანი მხატვრული ანალოგიების არსებობა წინასწარ გათვალისწინებული იყო რეჟისორისა და სცენოგრაფის, შირიან შველიძის მიერ. ეს ხერხი მიზნად ისახავდა „გაეღიზიანებინა“ მაყურებლის გრძობათა ბუნება, გამოეწვია მის ემოციურ მხსიერებაში შესაბამისი მხატვრულაზრობრივი და გრძობადი ასოციაციები და ამით სპექტაკლის აღქმა თანაგანცდისა და თანაზროვნების ხარისხში აყვავა.

სპექტაკლის დასაწყისში ამ უთქმელ „მოქმედ პირთა“ შორის ფილოსოფიური და მხატვრული მრავალმნიშვნელობის ძვალსაზრისით პირველობა უეჭველად ძელზე შემომდარ ყორანს ეკუთვნოდა... ბოსსი, ბიოკლინი, ედგარ პო, ბარათა-

შვილი, ვაჟა-ფშაველა... აქ, მკვდრეთის ძლით მოცულ სასცენო „ქუნძულზე“ აგი ისეთივე დაუპატიებელი დამსჯელი აუცდენელი სტუმარი თყო...

და უცებ, სცენის მთრგუნავ სიჩუქეში ნიავის ნაკადივით შემოიჭრებოდა კარლო ჩერნის ეტიუდის მკვეთრი ჭკერებმა.

ძალადობის არაადამიანური არსის სამხილვლად რ. სტურუა ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც „ყვარყვარეში“, არაერთხელ მიმართავს ამ არსის ყველაზე ქმედით ალტერნატივას — მუსიკას, მის კლასიკურ, მარადიულ ნიმუშებს. „ყვარყვარეში“ ბეთოვენის პეროკული სიმფონია ეღერდა... „რიჩარდ III“ დასაწყისში კი სცენას ბავშვობის მოგონებების აღმძვრელი ჩერნის ქრესტომათიული ეტიუდი მოეკვინა. მის მელოდიაში ცოცხლდებოდა ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვერ ვიხილავდით სპექტაკლში და რაც, საბედნიეროდ ჯერ კიდევ არსებობს დედამიწაზე: ბავშვური სულის უმანკობა, სიკეთე, ის წმინდა ოცნებები, სიცოცხლის დასაწყისს რომ ახლავს მსოლოდ... ეს გამჭვირვალე ბერები თან სდევდა შავმოსასხამიანი ქალის გამოსვლას. მას მდღეა ჩახავა ანსახიერებდა. ქალი ძაძებში იკეთებდა სათვალეს, გადაშლიდა წიგნს... მაგრამ მისი ვანზრახვა ამოდ რჩებოდა... მომავალი გმირები არ საჭიროებდნენ წინასწარ წარდგენას. ისინი თვითონ გაართმევდნენ თავს ამ ამოცანას. განკითხვის ჟამსაც თავად ვანსახიერებდნენ თავისი ცოდვების სიმძიმეს, რამეთუ თითოეული მათგანი არა მარტო მონაწილეა სცენაზე გათამაშებული ამზისა, არამედ „მოწმეც“, ყველაზე სანდო და მიუკერძოებელი.

ზეიტორკორიებოდა თეთრი ტილოს „ჭკერი“ და მაყურებლის წინაშე გამიშვლდებოდა სცენის უკანა კედელი, შუაგულში შავბნელი ხვრელით. მის წინ გახვლედივით იქეკვდნენ წყვილები. ბრბოს როკვას თვალს აღევნებდა „ვინიე ნაცრისფერში“. მისი მზერა ყურადღებიანი და დამცინავი იყო. ის აკვირდებოდა იმ ადამიანურ მასალას, რომელიც ცოტა ხანში მის ნებას მორჩილ მასად უნდა გადაექცია, იმ „ხალხად“, რომელმაც თავისი უმოქმედობით და დუმილით უკვე არაერთხელ შეუწყო

ხელი მსოფლიოში ბოროტების შეუფერ-
სებლად პარპაშს.

გამაგებელი რიტემები თანდათან
ცხრებოდა; დაქანცული წყვილები იატაკზე
ეცემოდნენ და ნაცრისფერშინელიანი კაცი
კმაყოფილი ღიმილით და თითქოს ოდნავ
შეცბუნებული საკუთარი შინაგანი ძალის
სიძლიერით აღაჯებდა მიწაზე გართმულ
სხეულებს შორის. იგი ავანცენისაკენ მი-
იწვედა. ჩვენს წინ რიჩარდი იყო, რამაზ
ჩხიკვაძე... ამ სახის მხატვრულ-იდუური
არსი უკვე თავიდანვე იყო გაცხადებული
— დიქტატორულ ფრენში, მზერის პი-
პნოტურ ძალაში, აშკარად მხაკვრულ მიმი-
კასა და მიხრა-მოხრაში, და უკვე თავი-
დანვე ცხადი იყო: ამ სპექტაკლში რიჩარდს
„მასხარა“ განასახიერებს... სწორედ ამ
ორი სახის თანაარსებობა განაპირობებდა
რამაზ ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი როლის
გროტესკულ სიმწვავეს, მის უდიდეს გან-
მზოგადებელ და მამხილებელ ძალას. ერთ-
როლში მომწვედელი „მეფე“ და „მას-
ხარა“ — მოძალადე და მისი აზოწად
გდები, მისთვის სიმართლის მთქმელი —
სწორედ ეს უჩვეულო სინთეზი ბადებდა
მაყურებელში იმის შეგრძნებას, რომ შექ-
სპირის გვირის „მოსასხამსა“ და „ნიღაბ-
ში“ მას თვალს უკრავს და ნიშნისმოგებით
იმანჭება მის წინაშე ათასსახიანი და ათას-
სახელიანი არსება. მისი ნაცნობი და ჩვენ-
თვის ჯერ კიდევ უცნობი „სახეების“ კა-
ლეიდოსკოპური სისწრაფით „მონაცვლე-
ობა“ უსასრულობამდე წვლავდა და აგ-
რძელებდა სცენურ დროს — გვახსენებდა
წარსულს, ჩაკვადიქრებდა დღევანდლო-
ბაზე, წინასწარმეტყველებდა სამერძისოდ.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდის მეტამორ-
ფოზები ამ სპექტაკლის სხვა მოქმედ პირ-
თა სახეებშიც ვლინდებოდა. რიჩარდის გა-
მოჩენისთანავე მის გვერდით რიჩმონდი
ჩნდებოდა — აკაკი ხიდაშელი. შექსპირს
რიჩმონდი ტრაკედის მხოლოდ ბოლო მო-
ქმედებაში გამოჰყავს. მისი გამოჩენა ფი-
ნალში მოასწავებს ბოროტი უსურპატო-
რის „სამართლიანი მეფით“ შეცვლას.
რ. სტურუას სპექტაკლში კი იგი რიჩარ-
დის ორეულად, მის სულიერ მემკვიდრედ
აღიქმებოდა. რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე
უსვად უყოფდა მას თავისი ფარული „სა-

მხარეულოს“ კერძებს, მათი მოშხადებისა
და შეკაზმვის მხოლოდ მისთვის ცნობილ
საიდუმლოებებს. თავის პირველ სპექტაკლში
რამაზ მონოლოგს იგი მთლიანად მას „უძ-
ღვნიდა“: გრძნობდა მასში თავისი „პეწის“
ჭეშმარიტ დამფასებელს...

შექსპირთან რიჩარდი მართლაც ძლიე-
რი და სხვებისაგან გამორჩეული პიროვნე-
ბაა. მისი „გზა დიდებისაკენ“ არა მარტო
ზიზღსა და აღმფოთებას ბადებს, არამედ
სინანულის გრძნობასაც იმის გამო, რომ
ასეთი სიძლიერის ნება, ასეთი უნიკალური
ინტელექტი, ასეთი თავდაუზოგავი სიმა-
მავე ეწირება ადამიანისათვის უღირსი
ზრახვების განხორციელებას. გადამწყვეტ
როლს შექსპირის რიჩარდის ქმედებათა
მოტივირებაში მისი ფოზიკური სიმახინჯე
თამაშობს. იგი არა მარტო მისი სული-
ერი სიმახინჯის ხილული სახეა, არამედ
მის მიერ ჩაფიქრებული ბოროტების ერთ-
ერთი ძირითადი მიზეზიც. სწორედ ამის
სახელაურად სურს მას ჩაიგდოს ხელში
ძალაუფლება და დაუმტკიცოს ყველას,
რომ აი ასეთი — უშუბი, ტანით სუსტი და
კუზიანი — იგი მანაც ხელმწიფედ არის
დაბადებული, რადგან ღმერთმა სწორედ
მას უბოძა ის განსაკუთრებული ძალა და
ხიბლი, რომლის ბადალი არ გააჩნია არც
ერთ მის მეტოქეს — გარეგნულად უზა-
დოსა და კეთილშობილს.

რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდი თავის გა-
რეგულ არასრულყოფილებას ისევე მო-
ხერხებულად ირგებდა, როგორც ნაცრის-
ფერ შინელს. მისი გარეგნობა, ისევე, რო-
გორც მისი რუხი სამოსელი მისთვის „მი-
მიკრიის“ საუკეთესო საშუალება იყო. იგი
არწმუნებდა ყველას, რომ სუსტი და უე-
ნებელია, საშუალოზე საშუალო, თითქმის
შეუქმნეველი. არწმუნებდა, სანამ მასში
მართლაც არ დაინახეს მეფე ედვარდის
ყველასათვის მომგებიანი შემცვლელი, ისე-
თივე არარაობა და სიმახინჯე. მაგრამ მი-
აღწევს რა თავის მიზანს, იგი სწორდება,
მისი „კოჭლობა“ და „კუზი“ ერთბაშად
ქრება მის ნაცრისფერ სერთუკთან ერთად.
გამარჯვებული, იგი შავ ზინჯარე მოსას-
ხამში გამოგვეცხადებოდა და თავისი იე-
რით სავსებით შეესაბამებოდა პარიზმატუ-



ლი იერთო მოცული ქვეყნის ლადერის ტრადიციულ იერს.

რიჩარდის „არაუნეკალურობა“, მისი, როგორც სოციალური მოვლენის ათასჯერ და ათასგვარად განმეორებადობის იდეა მხოლოდ რიჩმონდის, მისი სასცენო ორეულის, სახით როდი ისაზღვრებოდა. სტურუას სპექტაკლში რიჩარდს სცენაზე „გამრავლების“ და მრავალსახეობის უბადლო უნარი გააჩნდა... თითოეული მოქმედი პირი უშუალო თუ მოვლითი გზებით რიჩარდის „თანამონაწილე“ იყო, თითოეულს გვირგვინისაკენ საკუთარი გზა ჰქონდა გააზრებული, და თუ რიჩარდმა შესძლო გამარჯვება, ეს მოხდა მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვებზე ცბიერი, ცინიკური და დაუნდობელი აღმოჩნდა.

რიჩარდის შემდეგ მაყურებლის წინაშე კლარენსი წარსდგებოდა, გიორგი ხარაბაძე. ვეებერთელა, გულ-მკერდ გაღელილი ადამიანი მძიმე ქურქში — იგი პოლბეინის დინჯ და დარბაისელ დიდგვაროვანთა იერსახეების აშკარად პაროდიულ „პარაფრაზს“ წარმოადგენდა. მეფის ძმა ციხეში მიჰყავთ! ამაზე მართლაც შეიძლება იხარხარო და კლარენსიც უხვად სთავაზობდა ყველას მონაწილეობა მიეღოთ მის პომერულ მსიარულებაში.

მის მოწოდებას პირველი რიჩარდი გამოეხმაურება. მსხვერპლი და ჯალათი ერთ გულთან სიცილში ერთიანდებოდნენ და ტრაგიკული ირონიით გამსჭვალული შექსპირული ეპიზოდი ბუფონადის სახეს იძენდა. ორი „ჯამბაზი“ თითქოს თავის ნებაზე „ათამაშებდა“ შექსპირის ტექსტს. ერთი მათგანი კეთილი და გულუბრყვილო იყო, მეორე კი ანცი და ეშმაკი...

კანონიკური ტექსტის „გაუცხოება“ მისთვის თითქოსდა სრულიად უცხო სანახაობრივი ჟანრის სამშალებებითა და ხერხებით აშიშვლებდა და ამძაფრებდა მისი არსის ზოგადსაკაცობრიო ტრაგიზმს. რიჩარდისა და მისი ძმის კლარენსის ამბავი სცენაზე „მარადიული სიუჟეტის“ ხარისხში იყო აყვანილი. ამ „სიუჟეტის“ უნივერსალურ ჩარჩოში იგულისხმებოდა მისი ბიბლიური ვერსიაც და ის უთვალავი მოდიფიკაციები, რაც განიცადა ძმათამკვლელობის ინსტიტუტმა თუნდაც ამ ორი უკანასკნელი ათასწლეულის მანძილზე...

სცენიდან გასვლას ვერ ასწრებდა კლარენსი და ჩვენს წინაშე უკვე ახალი მოქმედი პირი ჩნდებოდა, ლორდ ჰესტინგსად წოდებული — მსახიობი კახი კავსაძე. ამ სპექტაკლში იგი რიჩარდის მთავარი მეტოქე იყო ტახტისათვის ბრძოლაში და

შექსპირის გმირისაგან განსხვავებით კეთილშობილების ნასახიც არ გააჩნდა. სამაგიეროდ, თავიდან აშკარა იყო მისი რჩიარდთან მსგავსება — ნაპოლეონისეული გრიმი და წარმოდგენისათვის მუდმივი მზადყოფნა.

ჰესტინგსაც ეძლეოდა სპექტაკლში საკუთარი, სხვებისაგან განსხვავებული ეფექტური „გამოცხადება“. სცენის უკანა კედელში ამოსერილი ბნელი სვერილიდან იგი სრულიად მოულოდნელად გამოჩნდებოდა. თითქოს რაღაც ძაღვმა, მისდა უნებლიეთ, გამოაძევეს ისტორიის ჯურღმულიდან, ხელში დროშა დააჭერინეს და სხაპასხუბით გააცნეს თუ რა უნდა თქვას და როგორ იმოქმედოს სცენაზე. მას საღათას ძილში დიდხანს ნაშყოფი ადამიანის გამოხედვა ჰქონდა, მოძრაობა შენელებული... მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მან უკვე მოასწრო შეეგნო თავისი ფორმალური როლი — კანონიერი ხელისუფლების დამცველისა და ეს თანდათანობით სულ უფრო და უფრო „მტკიცდება“ მასში. დროშასთან ერთად მას სათანადო ფრზაც ჰქონდა მომარჯვებული, რომელსაც არა ერთხელ იმეორებდა ამ სცენაში: „აბა რას ჰგავს ეს? არწივებს გალიაში უნდა ამწყვედედნენ და ყვავ-ყორნები თავისუფლად დანავარდობდნენ?“ მის ერთობ მექანიკურ, უგულო გამეორებაში ეს ფრზა ოდესღაც პათოსით აღსავსე ტექსტის ისეთივე ფერმკრთალი და უაზრო „ნაფლეთი“ იყო, როგორც მისი წარმომთქმელის ხელში აღმართული დროშის ფერწასული ნარჩენები.

ლედი ანას (ნანა ფაჩუაშვილი) პირველი გამოცხადებაც მთლიანად არღვევდა ჩვეულ მოლოდინს — გვეხილა მდიდური გლოვით აღსავსე მანდილოსნის გამოსვლა. ჩაში მელოდის თანხლებით, ეყენების ნაზ წკრიალში სცენაზე ფეხს შემოადგამდა და მერე ნელი ნაბიჯით გააგრძელებდა სვლას სუსტი აღნაგობის თავშიშველი ქალი ჭრელ და დაძინებულ მოსასხამში. მყიდვე, ნაზი არსება, უკვე თავიდან სამსხვერპლოდ თავგანწირული კრავი. მას მიყვებოდა მეკუბოვეთა ჯგუფი. პიესის რემარკის შესაბამისად, მათ ჰენრი VI კუბო მოჰქონდათ.

შექსპირთან სწორედ ამ სცენაში აცნობიერებს პირველად მკითხველი რჩიარდის შეუღარებელ უნარს მთლიანად დაუქვემდებაროს ადამიანი თავის ნებას, თავისი ზრახვების მორჩილ იარაღად აქციოს იგი. სპექტაკლში ამ სცენის ინტონაციური და პლასტიკური პარტიტურა, მისი აზრობრივი და ემოციური აქცენტები მაყურებლის ყურადღებას არა მარტო რჩიარდზე ამხვერდებდნენ, არამედ მის „მსხვერპლზე“ და ამ მსხვერპლის „დანაშაულებზე“. ლედი ანას აქ მხოლოდ წამიერი აღმფოთების უნარი გააჩნდა. მორჩილი და სუსტი იგი თავად ექვზებდა „ჯალათს“ ძალადობისაკენ და რჩიმონდისა და „მეკუბოვეთა“ თანდასწრებით იქვე კუბოსთან თვინიერად ნებდებოდა თავის მოსისხლე მტერს. ვიოლინის ნათელი და მთრთოლვარე მელოდია სხვაგანადაც გამოჰქვევთდა კუბოსთან ჩადენილ მრუშობის სიბილწესა და მკრეხლობას.

რეჟისორისა და მსახიობების მიდგომა ტრავადის ამ ერთ-ერთი საკვანძო ეპიზოდის მიმართ მოკლებული იყო ყოველგვარ ლმობიერებას — დაუფარავად ირონიული და დამკინაფი. ისევ და ისევ „მსხვერპლის“ მიმართ. ამ სცენაში რჩიარდი, უფრო სწორად, მასში „ჩამალული“ ფიგლიარი თამაშობს გაქნილი მიცდუნებლის სერხებით, შტამპებითაც კი. მან წინასწარ იცის, რომ ყოველი მისი სიტყვა ზუსტად მოხვდება სამიხნეში და მსხვერპლად დაბადებული მის მიერ აკინძულ „თამაშში“ თავის როლს არ ჩააგდება. ლედი ანას ვასვლის შემდეგაც რჩიარდი — რამაზ ჩხიკვაძე კვლავ აგრძელებს მის აგდებასა და გამასწარავეებას. იგი დამკინაფად მოიქნევს და მერე მიწაზე დააგდება მის „სამკლოვიარო“ მოსასხამს... ბოლოს გადის რა სცენიდან, მანჭვით ააყოლებს ფეხს კეკლუც მელოდისა, ვარდსაც მოიქნევს და აქ იგი უკვე დაცინის ყველას, ვინც მიაშიტად დაიჯერა არსებობა ისეთი „უსაფუძვლო“ ცნებებისა, როგორცაა მოყვასის სიყვარული, სიბრალული სუსტის მიმართ, მიცვალბულის ხსოვნისა და ღირსების პატივისცემა.



სცენას კვლავ შევმოსასხამიანი ქალი ეუფლებოდა. ახლა მას ხელში შექსპირის ტომი ეკავა და იგი უკვე მზად იყო იმისათვის, რომ გამოეცხადებინა იმ ქმედების სათაური, რომელიც უკვე ნახევარი საათია სცენაზე გრძელდებოდა. «ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III!» ამ სათაურის სრულ მნიშვნელობას ჩვენ მხოლოდ სპექტაკლის ბოლო წუთებში შევიგრობობთ, მხოლოდ ფინალი აგვისხნის, თუ რაში მდგომარეობს მისი ფარული, ეზოთერული არსი... პირველი მოქმედების შუაგულში კი იგი გაისმოდა მხოლოდ და მხოლოდ როგორც ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორიგი ეპიზოდის მაუწყებელი შექსპირი.

მაყურებელს თავიდანვე ეძლეოდა შესაძლებლობა სრულად გაეცნობიერებინა, რომ შექსპირის „რიჩარდ III“-ის სულიერ ფასეულობათა სისტემა ამ სპექტაკლში მთლიანად უგულვებლყოფილია, რომ მასში წამლილია „სამართლიანი მეფის“ ცნება, არ მოქმედებენ ისეთი ზნეობრივი კატეგორიები, როგორცაა კანონიერი ძალაუფლებისათვის თავის გაწირვა, მშობლიური ქვეყნის სიყვარული, მის ბედზე ზრუნვა... რომ მორჩილი „მსხვერპლი“

ძალადობის ისეთივე „სრულფასოვანი“ მონაწილეა, როგორც ის, ვინც მასზე ძალადობს... სპექტაკლმა თავიდანვე გავიზიარა თავისი ძირითადი იდეაც: ისტორია მფორდება — უსამართლობა, ბოროტება და სისასტიკე მომთაბარეობენ ერთი ეპოქიდან მეორეში და მათი გარდასახვის, ათასგვარ სამოსსა და ნილაბში გამოწყობის უნარს საზღვარი არ გააჩნია... ძალაუფლებისათვის ბრძოლა იყო და დარჩა ისტორიის ძირითად მამოძრავებელ ძალად, ხოლო სილამაზემ, რომელიც ოდითგანვე მოწოდებულია კაცობრიობის გადასარჩენად, ერთი წამითაც ვერ შეაჩერა ბოროტების ზარზვიმური მსვლელობა...

ამ დებულების ნათელსაყოფად, მისი, რაც შეიძლება, ზუსტი დასაბუთების მიზნით თანაარსებობდნენ ერთიან სცენურ სივრცეში ერთმანეთისაგან საუკუნეებით დაშორებული ეპოქები, ურთიერთგამომრიცხავი თეატრალური ჟანრები, „თანამშრომლობდნენ“ შექსპირი და ბრესტი...

სპექტაკლის ესქატოლოგიური არსიც თავიდანვე ნათელი ხდებოდა მაყურებლისთვის. ისევე, როგორც შემდგომ „მეფე ლირის“ დასაწყისში... იმ განსხვავებით,

რომ აქ მოქმედებდა უკვე დანგრეული სამყაროს ფონზე იწყებოდა, ხოლო მ წლის შემდეგ დადგმულ სპექტაკლში ნგრევის დინამიკა მაყურებლის თვალწინ ცხადდებოდა.

სპექტაკლის პირველივე სცენები მიგვაჩინებენ აგრეთვე ხუ რა ვადამწყვეტი როლი ენიჭება პლასტიკას რეჟისორული ჩანაფიქრის სცენურ განხორციელების საქმეში (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი). მოქმედ პირთა „გამოცხადებები“ და „გასვლები“, მათი კლასიციტური თეატრის დონეზე დახვეწილი მოძრაობები და ექსტრემი ისევე მრავალმთქმელი იყო, როგორც მიმიკა, ინტონაცია, სიტყვა...

რაც შეეხება გია ყანჩელის მუსიკას რ. სტურუას სპექტაკლებში, უპირიანი იქნებოდა გვიი ორჯონიძის აზრისათვის მიგვემართა:

„სცენური პლასტიკა განუყოფელია მუსიკალურისაგან, მუსიკაში ხშირად ისაა ბოლომდე თქმული, რასაც სიტყვა ვეღარ იტყვს. მუსიკა ანაწილებს აქცენტებს და უფრო რელიეფურად, ვიდრე ამის ძალა თეატრალური გამოშასხველობის რომელიმე კომპონენტს შესწევს, ფორმის საკვანძო მომენტებს გვაგანობინებს. სპექტაკლის მუსიკალობა კულმინაციის რეჟისორულ შეგრძნებასა და დრამატული ექსპრესიის ინტონაციური გამოშასხველობის გრძობაშიც ვლინდება... მთელ რიგ ეპიზოდებში ფორმა მუსიკალური რიტმის მიხედვით იგება ხოლმე, სხვა შემთხვევაში კი მას მუსიკალურის სცენურთან კონტრაპუნქტიკენის“...³...

ყველაფერი ეს ცხადად წარმოჩნდა სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილში, სადაც ხდებოდა არა მარტო მთავარი გმირების „ფიციწარმოდგენა“, არამედ იმ გამოშასხველობითი ხერხებისაც, რომელთა მეშვეობით რ. სტურუა შემდგომშიც შესთავაზებს მაყურებელს „ქრონიკის“ სცენური წორცმეხსნის მისეულ მეთოდს, თავის აზრს შექსპირის დღევანდელ მნიშვნელობაზე.

შავმოსახამიანი ქალი სტოვებდა სცენას და მოქმედ პირთა ახალ ჯგუფს უთმობდა ადგილს. დედოფალი ელისაბეთი (სალომე ყანჩელი) და მისი ამაღა! იმავე

წამს სცენაზე რიჩარდიც ჩნდებოდა. მას მომხრეები ახლდნენ, მათ შორის მონდიც. იგი ჯერ კიდევ გარე დამკვირვებლის როლს სჯერდებოდა და კეთილსინდისიერი მოწაფესავით ხარბად ითვისებდა იმ „მეცნიერებას“, რომელსაც ასე გულუხვად უზიარებდა ინტრიგებსა და მკვლელობებში გაწვრთნილი უფროსი თაობა.

თუკი სპექტაკლის პირველ სცენებში რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე თვალთმაქცობდა, ახლა საკადრისი მეტოქის წინაშე მომხრეებით გარემოცულს, აღარ სჭირდებოდა თამაში და გარდასახვა. ატმოსფერო სულ უფრო და უფრო იძაბებოდა. ორივე მხარე მზად იყო საბრძოლველად (შექსპირის მიხედვით კონფლიქტის მოთავე — რიჩარდი), ელისაბეთი, ისეთი, როგორსაც მას სალომე ყანჩელი განასახიერებდა, ამ სცენაში სულაც არ ჰგავდა მეუღლის სწეულებით დამწუხრებულ დედოფალს. აქ იგი, ისევე როგორც რიჩარდი, უახლოეს მომავალს ჰვრეტდა, სადაც მას უხელმწიფოდ დარჩენილი ტახტი ეგულებოდა. საკმარისი იყო ერთმანეთისათვის გაესწორებინათ მზერა და წამსვე იფეთქა ღრმად ჩამალულმა სიძულვილმა. სიტყვიერი პაექრობა სულ უფრო და უფრო მძაფრე, სინკოპურ რიტმში ვითარდებოდა. მისი კულმინაცია რიჩარდის დაუფარავად გამომწვევი შესტით აღინიშნებოდა; მის მიერ ნასროლი რკინის ჯოხი ელისაბეთის ფეხებთან ვარდებოდა, და აი, ჩვენს წინაშე უკვე ორი მოსისხლემტერი იდგა, სასიკვდილო ორთაბრძოლისთვის მომზადებული... და უცბად, თითქოს რაღაც უხილავმა ძალამ შეაჩერაო, ისინი ქვედებოდნენ. სცენაზე იღუმალება ისაღგურებდა. სცენის ყველა მონაწილე შეურახველად იდგა მარადისობის წინაშე... მარადისობა მათ შემოსასხამიანი ქალის — დედოფალ მარგარეტის — ფეხლებით უმზერდა. მისთვის უცხო იყო შექსპირის ამ გმირისათვის დამახასიათებელი სიძულვილი, შურისძიებისაკენ ღტოლვა. სიტყვები, რომლებსაც იგი წარმოთქვამდა, გამოხატავდნენ მხოლოდ ღრმა სიბრალულს იმ ადამიანთა მიმართ, რომლებიც ასეთი ძალითა და სასოწარკვეთით ეპოტინებოდნენ ტახტსა და გვირგვინს. მისთვის სომ წი-

ნასწარ იყო ცნობილი თითოეული მათგანის ზედი, ისევე, როგორც მათი წინაპრების ნაშობებდარი, და მათი შთამომავლობის — მომავალი რიჩარდებისა და პესტინგების სვედრი. მას ხელში ისევ წიგნი ეკავა (შექსპირის? ბედისწერის?) და ის წინასწარმეტყველებდა — აუღელვებლად, დინჯად, ღირსებით. შემდეგ სცენებში სწორედ იგი აუხვევს თვალებს ბაქინგებსა და პესტინგებს და ყოფიერებისა და მარადისობის გასაყარზე აჩუქებს მათ თავისი ნათელმხილველობის ნაწილს: პესტინგსე იწინასწარმეტყველებს იმ ქვეყნის დაღუპვას, რომელსაც პატრიფოყვარე მედროვეები ჯიჯგნიან, ბაქინგები კი ალაპარაკებენ იმ გარდაუვალ შურისგებაზე, რომელიც შეხვდება ყველას, ვინც ხმალი აღმართა მოყვასზე და სისხლი დაღვარა ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად.

ჯორჯო სტრელერის განსაზღვრით — განსხვავება, უპირველეს ყოვლისა „პოეტური ხერხია, უმნიშვნელოვანესი პოეტური ხერხი“.⁴

რ. სტურუას „რიჩარდ III“-შიც სცენაზე სწორედ რეჟისორის პოეტური ფანტაზიისა და წარმოსახვის ნაყოფი ცოცხლობდა. შექსპირული ტექსტი რეჟისორული ფანტაზიის ყალიბში სრულიად ახალ და უჩვეულო ფორმებს იძენდა, და თითოეული ფორმა პირველადი და განუყოფელი იყო. იმდენადვე, რამდენადაც განუყოფლობელია პოეტის მიერ მიგნებული ახალი ტროპები, რომელთა მეოხებით ჩვეული საგნები და მოვლენები „ასხივებენ“ თავის აქამდე დაფარულ, მკითხველისათვის მოულოდნელ აზრსა და მნიშვნელობას. მთელი სპექტაკლი სწორედ ასეთ „ტროპებზე“ იყო აგებული. თავისი მჭევრმეტყველური „ცენზურებით“, „პოეტური გადახვევებით“ და „ჩანართებით“ იგი შლიდა ჩვენს წინაშე რეალობისაგან თითქმის სრულიად მოწყვეტილ სამყაროს. მისი ყოველი სახე, თითოეული მიხანსცენა ბადებდა უამრავ კითხვას — რატომ? რისთვის?.. ამ კითხვებზე პასუხების გაცნობიერება თანდათანობით ამათილებდა ქმედების „ზღაპრულ“ იერს. იგი ბევრად უფრო

რეალური ხდებოდა, გაცილებით უფრო მართალი, ვიდრე ის სამყარო, რეალობის მიღმა რომ იმყოფებოდა — მისი სწავლანური სოციალური, შეკვეცილი და შეღამაზებული წარსულით, — არარსებული მომავლით...

რ. სტურუა თავისი ნებით „კუმშავდა“ ან პირიქით, „აფართოებდა“ შექსპირული სიუჟეტის სივრცეს. ორივე შემთხვევაში იქმნებოდა უაღრესად ქმედითი, აზრობრივად და ემოციურად ძალზე ტყეადი სცენური ფორმა. გაკვირვება, შეცბუნება, უჩვეულოში ნაცნობის ამოკითხვა, ნაცნობში კი ახალი აზრობრივი სიღრმეების განჭვრეტა — აი, არცთუ ისე სრული ნუსხა იმ გაცნობისა, რომელსაც იწვევდა შექსპირის ტექსტის სტურუასეული „წაკითხვა“. რეჟისორი ჩუქნიდა მაყურებელს მის მიერ შექმნილი უცნობი და უცნაური ქვეყნის „აღმოჩენას“, და ამ ქვეყნის ათვისებაში, მის მკვიდრთა ცნობაში, მათი გარემომცველი ნივთიერი სამყაროს არსის ამოკითხვაში თანაბრად მონაწილეობდნენ გონებაცა და გრძნობაც.

კლარენსის მკვლელობის სცენაში რ. სტურუა სიმულტანური ქმედების პრინციპს იყენებდა. მოქმედება ერთდროულად თითქოს ორ ურთიერთგადაუკვეთავ განზომილებაში მიმდინარეობდა. ერთში ერთმანეთს ურიგდებოდნენ რიჩარდი და მკვლელები, ხოლო მეორე განასახიერებდა „საკანს“, რომელშიაც ელვისებური სისწრაფით იღვოდა მომავალი მეფის მკვიდრი ძმის სიცოცხლის უკანასკნელი წუთები... შუა საუკუნეების მდაბიოთა ტანსაცმელში გამოწყობილი მკვლელები მხიარულად და საქმიანად უღებდნენ ბოლოს გ. ხარაბაძის კლარენსს, უფრო სწორად, აცილებდნენ სცენას, როგორც მათი „შემკვეთისათვის“ არასასურველ ძვიდეს. ერთერთი მათგანი ამ წამს ფილოსოფოსობდა კიდევაც და წარმოთქვამდა „ქადაგებას“ სრდისზე, რომელიც, მისი აზრით, ზედმეტი და ფუჭი რამ არის ასეთ საქმეებში... ამ სპექტაკლში, მთავარი გმირების მსგავსად, მეორე და მესამეხარისხოვანი გმირებიც წამიერად მათთვის შეუფერებელ

სიბრძნის იძენდნენ, თითქოს მიუღლოდნულად საშუალება ეძლეოდათ სრულიად სხვა დროისა და ადგილის დისტანციიდან შეეფასებინათ როგორც საკუთარი, ასევე სხვისი ნამოქმედარი. ამ სცენის მონაწილე, პატარა კაცუნა ბრევენბერიც კი (რუსლან მიქაბერიძე) მაღალფარდოვნად წარმოთქვამდა: „რაოდენ სულიერ ტანჯვას იტანენ და ისიც მოწვევებითი დიდების ხანაცვლოდ...“ დამცინავ პაროდიად ამ უდავო ჭეშმარიტებაზე აღიქმებოდა სპექტაკლის ის მონაკვეთი, სადაც რიჩარდი, მისი მომხრეები და მოწინააღმდეგეები ყოველგვარი „სულიერი ტანჯვის“ გარეშე „მშრალად“, სისხლდაუღვრელად კლავენ მეფეს. დიდების სენით დაავადებულ გარემოცვაში მეფე ეღვარდს საკუთარ ლოგინში სიკვდილის ბედი არ ეწყრა.

მეფე ეღვარდი... მასხიობი ავთანდილ მახარაძე... სპექტაკლის სხვა მოქმედ პირთა მსგავსად იგი სცენის უკანა კედლის ხერხლიდან გამოეცხადებოდა მყურებულს. უცნაური, ადამიანისმგავარი არსება ჩველი ბავშვივით ჩასჭიდებოდა არანაკლებად უცნაურ „ჰოჭინას“ და უაზრო ღიმილით სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ მიგორავდა.

ახლობლების „მზრუნველობამ“, ღორმუცელობამ, მდაბალმა ვნებებმა მას გადაგვარების წარუშლელი კვალი დააჩნია. ცოცხლად გახრწნის განსახიერება იყო სტურუას სპექტაკლში ქვეყნის კანონიერი მეფე, და ამასთანავე საშიში, შურაცხადი. ამოზოქრებულს აბუჩად აგდებაც ძალუჭდა, გასრესაც... მაგრამ მის გარშემო მყოფ ადამიანთა საქციელში ეს არაფერს ცვლიდა; იცოდნენ, რომ განწირულია, მათ მიერ განწირული. და იგი უკვე არავისში არ იწვევდა მორიდებისა და პატივისცემის გრძობას. ისევე, როგორც მისი დროშა, რომელსაც ყველა დაათრევდა, ვისაც არ უზარებოდა; ისევე, როგორც მისი გვირგვინი, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ რაღაც საიდუმლო ძალებით მრავლდებოდა და მოსავდა ყველას, ვინც ცდილობდა თუ არ ცდილობდა ძალაუფლებიან მოპოვებას... მისი მკვდრეთით წასვლა კი ამ სპექტაკლის თავისებური დიალექტიკის გამომხატ-

ველი „ქმედება“ იყო: ბოროტების ხეს ვევეთებოდა კიდევ ერთი უკვე მოშალი ტოტი, რომ გზა მისცეს ახალ ყლორტს, ახალ რო შხამიანსა და სასიკვდილოს.

აქედან გამომდინარე, უკვე საესეებით გამართლებული იყო რიჩარდის დედის — „მასხინჯთა დედის“ — სახიერი გადაწყვეტა რეისორისა და მსახიობის, მარინე თბილელის მიერ. სცენაზე მოძრაობდა უკიდურესად იჩხიბი პატარა არსება, უფრო ზუსტად, თოჯინა-მარიონეტი, რომელიც აქამდე თითქოს დიდხანსა უსაქმოდ მტერიანდებოდა საბუტფაფოროს საკიდზე. მთლიანად უსიცოცხლო და გამოფიტული იყო, თუმცა მშვენიერ სიტყვებს წარმოთქვამდა მოთმინებასა და სულის სათნოებაზე, რაც, მისი აზრით, ასე აკლდა მის ვაჟს — რიჩარდს. საესებით ბუნებრივი იყო თვით რიჩარდის რეაქციაც „მზრუნველი“ დედის სიტყვებზე. ყოველგვარი შვილური მოკრძალებისა და სიყვარულის გარეშე, მასხრული ღიმილით სტაცებდა მას ხელს და ჩვარივით გადაამსობდა მაგიდაზე, რადგან უფრო მნიშვნელოვანი საქმე ელოდებოდა. მკვდარი მეფისათვის გვირგვინი უნდა მოესხნა. მარათალია, ჯერ თავზე ვერ დაიდგამდა, მაგრამ ხომ შეეხებოდა, ხომ იგრძნობდა მის მომაჯადოებელ სიკრილეს...

და კვლავ ისმოდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III! მეორე მოქმედების დასაწყისში ამ სიტყვებს დედოფალი ელისაბეთი წარმოთქვამდა. ბაღდაჩინის ქვეშ, გვირგვინით ხელში, მუსხმოდრეკილი, იგი თითქოს გვიწვევდა „მეფობანას“ ძველებურ თამაშში, რომ საკუთარი თვალით გვეხილა თუ როგორი კვანტებით იკვლევს გზას უზრალო მოკვდავი ყოვლისშემძლეობის მწვერვალისაკენ.

ამ „მწვერვალის“ განსახიერება სცენაზე ძალზე უზრალო ფიცარანავი იყო. სახელდასხელოდ აშენებულ ტრიბუნას ჰგავდა. ეშაფოტსაც... მასზე მდგომი რიჩარდი ნაზად იკრავდა გულში ტახტის შემკვიდრეს, პრინც ეღვარდს (მერაზ ნინიძე). შემდეგ კი ხალხისკენ მიაბრუნებდა მას და პრინცი თავის სამეფო სიტყვას წარმოთქვამდა, დამსწრეთ შუღლისა და მტრო-

მის შეწყვეტას ჰპირდებოდა. იგივე სიტყვებს III მოქმედების დასაწყისში იმავე აუდიტორიის წინაშე რიჩარდი წარმოთქვა. ჯერჯერობით კი მის მაგივრად სხვებში ლაპარაკობენ, სხვები მოქმედებენ. ამ „სხვებს“ შორის კი პირველი ბაინგეშია. ამ როლს გიორგი გეგეჭკორი ასრულებდა. II მოქმედებაში სწორედ მისი გმირი წარმოადგენდა ერთ-ერთ ყველაზე ქმედით ძალას რიჩარდის „თამაში“. მან პირველმა წარმოთქვა: „გადაწყდა, ტახტზე რიჩარდი უნდა ავიდეს“ და ამით პირველმა მოიყვანა მოძრაობაში რიჩარდის „ამწყ“. რიჩარდივით მოკრძალებული ფერის შინელში გამოწყობილი, იგი მისი ყურმოჭრილი ყმა იყო, ნახევარი სიტყვითაც ხედებოდა, თუ რა სურთ მისგან. უპირველეს ყოვლისა, ლორდ ჰესტინგის რიჩარდის გზიდან მოშორება. შექსპირთან ჰესტინგის კეთილშობილი და მამაცი ლეგიტიმისტია. აქ კი — განდიდების შანიით დაღდასმული შედროვე. მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდეგ მანაც ისელთა დრო, მანაც მოასწრო თავზე გვირგვინის მოსინჯვა და რიჩარდივით საკუთარი კანით იგრძნო მისი მომწუსხველობა... ჰესტინგის „თამაშიდან“ ამოკვეთა რიჩარდისა და ბაინგემის მიერ ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული ექსპროზტი იყო: მოკლე მოლაპარაკება ფარდის უკან და საბაზი ნაპოვნია — „დიქტატორების სენა“, გამხმარი მარჯვენა... საკმარისია ჰესტინგის მცირე დაეჭვებაც კი იმაში, რომ ეს „სენი“ ელისაბეთისა და ლედის შორის „იუდიანობის“ შედეგია... გრძელი და მრავალსიტყვიერი „დაცვისათვის“ მომზადებული ჰესტინგის თავის პასუხს საბედისწერო „თუ“-თი იწყებდა და იმ წამსვე სიკვდილმისჯილი ცხადდებოდა. მის სიკვდილსაც ახლდა წუთიერი თვალის ასვლა: შავით მოსილი ქალი მას შექსპირის ტომს მიაწვდიდა და იგი მორჩილად ამოიკითხავდა მასში თავისი შექსპირული სენის უკანასკნელ სიტყვებს, რათა დარწმუნებულიყო, რომ იგი არც პირველი და არც უკანასკნელი ჰესტინგისა ამ ქვეყანაზე.

80-იანი წლების II ნახევარში, როდესაც სიმართლის თქმა დასაშვები ვახდა,

მსგავსი „სამსჯავრო“ და მსგავსი ბრალდებულნი (რომლის როლს ისევ კახი კავსაძე განასახიერებდა) ჩვენ თენგიზ ბოლუაძის „მონანიებაში“ ვხვდებით. ეს ფილმი ყოველგვარი პიპერბოლიზაციის გარეშე ასახავდა XX საუკუნის 30-იან წლებში გამეფებულ სისხლიან „ამსურდს“, რეალობაში გათამაშებულ პოლიტიკურ ფარსებსა და ადამიანურ ტრაგედიებს. მასში ასახული ღმერთისა და მორალის გარეშე დარჩენილი ქვეყანა თითქმის ზუსტი გამოერება იყო იმ ფანტასმაგორიული სამყაროსი, რომელიც ჯერ კიდევ 70-იან წლებში ააგო რ. სტურუამ ჯერ პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიისა და მერე შექსპირის ერთ-ერთი ყველაზე სისხლიანი ქრონიკის ნიადაგზე.

რ. სტურუას სპექტაკლში კიდევ ერთი გმირი იყო, რომელსაც დიდი ოსტატობით ამასხარავებდა რიჩარდი — ხალხი. ეს „პერსონაჟი“ შექსპირის ქრონიკაშიც არ იჩენს დიდ აქტიუობას, მაგრამ მოვლენათა საღად და სწორად შეფასების უნარი მანაც გააჩნია. აქ კი იგი რიჩარდის ისეთივე თვინიერი და უნებმისყოფო მსხვერპლი იყო, როგორც ლედი ანა და მკვავით მზადყოფნით ნებდებოდა მოძალადის დაუოკებელ ენერჯიასა და ძალას. ცრუმოკრძალებით აღსავსე ფარსი, რომელსაც მის წინაშე გაითამაშებენ თუთრ მონახუნურ ტანსაცმელში გამოწყობილი რიჩარდი და რიჩმონდი, თავიდან ბოლომდე თუთრი ძაფით იყო „ნაკერი“. „წესრიგის“ მოლოდინით დაღლილი ხალხი კი ამ სპექტაკლში ჩვეულად არიდებდა თვალს დაუფარავ სიყალბეს...

ბუნებაც ესმარებოდა რიჩარდს მისი „მრევლის“ მოჯადოებაში. სცენაზე წვიმის ხმა ისმოდა... მომავალი ხელმწიფე, უბრალო მოკვდავივით უბრალო ქოლგას ამოფარებული სხვებთან ერთად ელოდებოდა გამოდარებას... და როდესაც ამ სცენის დასასრულს მოქალაქეთა თავებზე გვირგვინები ჩნდებოდა, ეს უკვე მიღწეულ „სილიადში“ ხალხთან თანასწორობის ამოთეოზი იყო, ის ტპილი ილუზია, რომელსაც რიჩარდის რანგის ტირანები ასე ოსტატურად ჰქმნიან მათი განდიდების საწყის ეტაპზე.

იმ წამს, როცა ხალხი „აღიარებდა“ რიჩარდს, რ. სტურუა მოქმედებაში რთავდა ეპიზოდს, რომელშიც არ არის შექსპირის ტრაგედიაში. დედოფალი მარკარეტი — მედეა ჩახავა — მოუწოდებდა რიჩარდს გაქცეულიყო, შეეგროვებინა ჯარი და დაეძრა იგი თავისი „მეურვის“ წინააღმდეგ. ამ ჩანართით სპექტაკლში მოქმედი „ბოროტების მემკვიდრეობითობის კანონი“ სცენური დროის ფარგლებში ჯაჭვური რეაქციის სისწრაფესა და ხარისხს იძენდა. თუ რიჩარდს მისი მიზნის მისაღწევად საკმარისი დრო დასჭირდა, მისი მოსწავლე თვალსა და ხელს შუა მომწიფდა და უკვე მზადაა არა მხოლოდ გაუთანაბრდეს თავის „აღმზრდელს“, არამედ აჯობოს კიდევაც.

რიჩარდი კი ახლა სრულიად მარტო იდგა საწადელ ფიცარნავზე, სადაც არც თუ ისე დიდი ხნის უკან უელსის ახლდა და ხალხის წინაშე სათქმელს ჰკარნახობდა. ახლა იგი თავად წარმოთქვამდა იგივე ტექსტს — საკუთარ მანიფესტსა და პროგრამას. ბახის „ავე მარიას“ ძლიერი აკორდები კიდევ უფრო გამოჰკვეთდნენ სუფე სიტყვის ავბედით ჟღერადობას და, ამავე დროს, მთელი თავისი არსით უპირისპირდებოდნენ მას: უკვდავი ბგერების ჭეშმარიტი, მარადიული სიდიადე საჯაროდ ამხელდა და თავის ნამდვილ ადგილს უჩენდა ცრუ და მოჩვენებით „დიდებას“.

აქ ფხიზლდებოდნენ რიჩარდის ხელისშემწყობნიც... რიჩარდი, სასახლის კარის



მადის რიგითი წევრი, შათ თვალწინ და-
მოუკიდებელ და ამის გამო, უაღრესად
საშიშ ძალად გარდაიქმნებოდა, ლორდ
სტენდონ — ბადრი კობახიძე, ფეხისფერ
შინელში გამოწყობილი, დიწხი და რეს-
პექტაბელური პირმოთხე, საერთო აზრის
გამომხატველი ხდებოდა და რიჩმონდს მოქ-
მედებისაკენ მოუწოდებდა. უფლის გარე-
შე დარჩენილ ქვეყანაში გათამაშებული
„შემაკისეული“ ფარსი თავის ლოგიკურ
დასასრულს უახლოვდებოდა. ახლადმოვ-
ლენილ „ქვეყნის გადამრჩენელს“ მისმა
უსაყვარლესმა მოწოდებ უნდა მოუღოს ბო-
ლო. ღალატის საფასურად მას ტახტი და
ძალაუფლება ეძლევა.

მთელი მესამე მოქმედების განშავლობა-
ში სცენაზე ახალი „პერსონაჟი“ მოქმე-
დებს, — რევისორის მიერ გამოგონილი
მასხარა (ავთანდილ მასხარაძის მესამე რო-
ლი ამ სპექტაკლში*). მას ხელში რიჩარ-
დის რკინის ხელჯოხი ეკავა, ხოლო თავს
ევენინაში სამკუთხე ნაპოლეონისეული ქუ-
დი უმშვენებდა. თუ აქამდე ეს „სახე“ თა-
ვად რიჩარდში იგულისხმებოდა და მისი
სცენური არსის „შემადგენელს“ წარმოად-
გენდა, კორონაციის შემდეგ რ. ჩხიკვაძის
რიჩარდში მხოლოდ „მეფე“ რჩებოდა. მი-
სი ქმედების შემფასებელი და მამხილებე-
ლი ხორცის ისხამდა და მის „გარე“ მდგო-
მარეობას იკავებდა, რიჩარდის ხელჯოხის
მოქნივით იგი თავისებურად განალაგებდა
და ანაწილებდა „მანვილებს“, დუფარა-
ვად დესციროდა და აჯავრებდა რიჩარდსაც
და მის მოწინააღმდეგეებსაც. იგი მხოლოდ
ჩვენთვის, მაყურებლებისათვის იყო „ხი-
ლული“, როგორც სასცენო მოვლენათა მი-
უაღრმობელი კომენტატორი, მათი შედე-
გებისა და დასასრულის წინასწარგანმასაზ-
ღვრელი.

სიკინაზე კი პოლიტიკური ტრაგიფარ-
სის ზოლო აქტი თამაშდებოდა, ახალი მმარ-
თველი ახალ სახელმწიფო აპარატს ჰქმნი-
და. ამას ლოგიკურად მოჰყვებოდა ყოფილ
თანამებრძოლთა რიგების უსასტიკესი
„წმინდა“. ახლა „მტრის სახეს“ ბაქინგეში
იძენდა — რიჩარდის „სამშარეულოს“

არასასურველი მოწმე. მისი შოკილბის/
მეთოდი უკვე აბრბირებული ^{ეფუქსქეს}
ტინგსზე. მასაც გამოცდას უწყობს ^{მეფუქსქეს}
ჩარდის პირველივე საცდელ კითხვაზე:
„ცოცხალია პატარა ედვარდი... გამიგე?“
ბაქინგეში უხემ შეცდომას უშვებდა —
საფიქრებლად დამატებით დროს მოითხოვ-
და... ის, რაც ეპატიებოდა „მეფეების მკე-
თებელ“ ბაქინგემს, არ ეპატიებდა ბაქინ-
გემს, რომელმაც უკვე დაასრულა თავისი
საქმე. მისი სასიკვდილო განაჩენი ადგილ-
ზევე სრულდება (შექსირის მიხედვით,
ბაქინგემის სიკვდილით დასჯა ცაცილებით
უფრო გვიან ხდება, სოლსმერის მოედან-
ზე) და იგი „კვდებოდა“ ისევე, როგორც
რიჩარდის ყველა მომდევნო მსხვერპლი.
შავით მოსილი ქალი, ალერსიანი სიკვდი-
ლი, შავი ნაჭრით აუხვევდა თვალებს. სიკ-
ვდილის წინ ხვი „განერიდებოდა“ საკუ-
თარ თავს და გააცნობიერებდა იმ უმბრა-
ლო ჭეშმარიტებებს, რომლებიც აქამდე
მიუწვდომელი იყო მისთვის. იგი თვითონ
ახსენებდა დედოფალ მარგარეტს შის მიერ
ადრე ნათქვამ წინასწარმეტყველებას და
სიმწრით აღიარებდა, რომ ყველაფერი, რაც
თავს გადახდა, მისივე ზრახვების სახლა-
ურია. იმქვეყნად მიმავალ თვალებახვეულ
ბაქინგემს მასხარა დაცინვით მიადევნებდა
სიტყვებს, თვით ბაქინგემმაც რომ გააყო-
ლა სასიკვდილოდ განწირულ ჰესტინგსს:
„ჩვენ ცოდეილნი ერთმანეთის სახეს ვიც-
ნობთ და არა გულებს“...

დედოფალ ელისაბეთის გულშეშარავი
კვილი გვაუწყებდა პრინციების დასოცვის
ამბავს... ანტიკური ტრაგედიის მსგავსად
მათი „მარდილები“ წამსვე ცოცხლების
გვერდით აღმოჩნდებოდნენ... ისინი ნულო
ნაბიჯებით ჰკვეთდნენ სცენას... ზელთ
გვირგვინები ვზურათ, მათი სიკვდილის
სამბაბი... და აქ, ჩვენ თვალწინ, იწყებო-
და რიჩარდის სრული სახეცვლილება. მი-
სი სხეული, თითქოს დნებო, თანდათანო-
ბით კარგავდა უწინდელ შედიდურობასა
და სიმტკიცეს... თითქოს იფიტებოდა, ილე-
ოდა მისი ვნერჯის მასაზრდელები, სა-
სიციოცხლო ძალა და იგი გრძობდა მასზე
უფრო მრისხანე და სისხლსავე მეტოქის
მოახლოებას. როგორც ანათოხა დედამი-

* მღორე როდი — კონტინენტის ანტიუნიკო-
პოსი.

წისაკენ, ისე მიიღებოდა იგი დედისკენ, ვინძლო მისგან აღედგინა დაკარგული სიმსნევე. დედაც ასევე უმწეო იყო. მას ჰხვია არაფერი გააჩნდა შვილისათვის გარდა წყველისა, რომელიც მის ბავშვთაგან ყველაზე ნაზ და გულწრფელ შელოცვისათვის გაისმოდა.

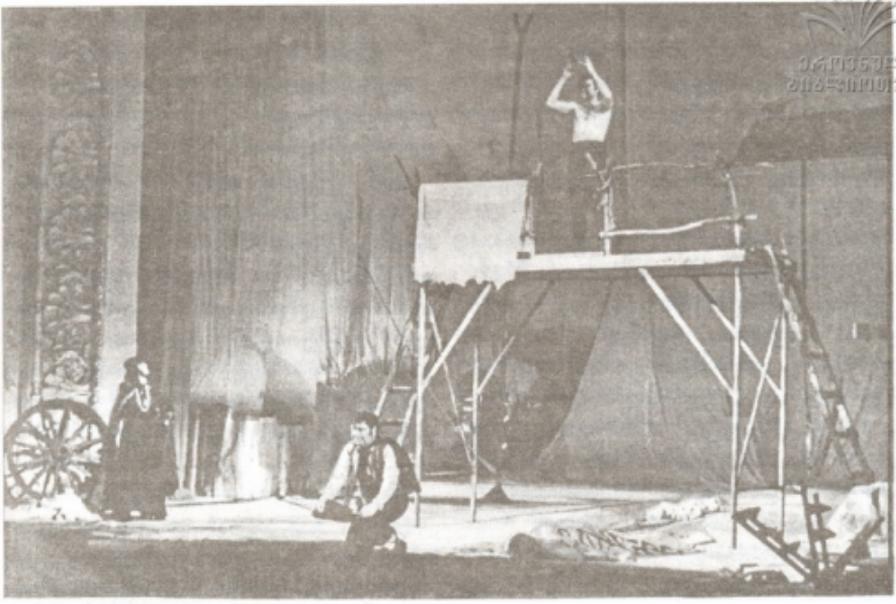
რიჩარდის აგონია კი გრძელდებოდა... ზარები რეკდნენ... მრავლდებოდა და მრავლდებოდა „აჩრდილების“ რიცხვი — ლედი ანა, ჰესტინგსი, ბაქენგემი... აი უკვე ელისაბეტიც გამოჩნდა... დროის თანაზარ ინტერვალში „რეფერენად“ მფორდებოდა პრინცთა სვლაც... რიჩარდი უკვე იმ ზღვარს იყო მიღწეული, რომელიც მალე სამუდამოდ დააშორებდა მას ყოფიერებისაგან... მგვრამ „რიჩარდს“, ისევე როგორც „ყვარყვარეს“, ამ სპექტაკლში სიკვდილი არ ემუქრებოდა.

„ზოსვორტის ბრძოლის“ სცენაში ჩვენს წინაშე ჩნდებოდა რამაზ ჩნიკვაძის რიჩარდის კიდევ ერთი, რეჟისორის მიერ სპექტაკლის დასასრულისათვის შემონახული, ყველაზე მნიშვნელოვანი იპოსტასი. რიჩარდი აქ უკვე არა საუკუნეებში განმეორებად სოციალურ მოვლენად აღიქმებოდა, არამედ იმ, ადამიანისათვის ჯერ კიდევ ბოლომდე შეუცნობად ძალად, პირობითად „ბოროტებას“ რომ ვუწოდებთ, ძა-

ლად, რომლის საშოდან სამყაროს ათასწლეულების მანძილზე ერთი-მეორის მიყოლებით ვეღინებიან პატივმოყვარეობის ენითა და კაცთმოძულეობით შეპყრობილი ადამიანისმავგარი მონსტრები.

სცენა გუგუნით იგსებოდა... უზარმაზარი ძველებური რუკის განაჭრებში მთების მწვერვალბივით მოჩანდა ორი გოლიათის თავ-მკლავი. მათი სხეულები რუკის კალთებით იყო დაფარული, ამ კალთებზე ასახული ოკეანეთით და ხმელეთით. რიჩარდსა და რიჩმონდში უკვე არაფერი იყო ადამიანური. რუკაზე ნაგულისხმევი თვალუწყდენელი სივრცე მის ნაოჭებში მებრძოლ არსებებსაც ჩვენს წარმოსახვაში გიგანტურ მასშტაბებს ანიჭებდა. „ბრძოლა“ „მაგიური რიტუალის“ დონეზე სრულდებოდა. იგი „ბოროტების“ უმაღლესი სიციცხლისუნარიანობას წარმოსახავდა: მის მორიგ სიკვდილს და მორიგ აღდგომას — საუკუნეებში გაერცობილ და დღემდე შეუნელებელ პროცესს... აღდგომას კიდევ უფრო სასტიკი, კიდევ უფრო მომაკვდინებელი იერით... მოწინააღმდეგეები უზარმაზარი ხმლებით ეკვეთებოდნენ ერთმანეთს და იღუპებოდა ის, რომელშიც უკვე ამოიწურა სასიცოცხლო ძალა... მეტოქის ხნლით განგმირული, იგი ჩვენს თვალწინ





ისევ რიჩარდად გადაიქცეოდა. ვეებერთელა ტილოში გახვეული, თითქოს ჭაობი ითრევსო, ზომწრით მიცოცავდა იგი ავანსცენისაკენ და სასიკვდილო ზრიალივით ისმოდა: „ერთ ცხენში ვიძლევი მთელს ჩემს სამეფოს!“

რიჩონდი კი ნელი ნაბიჯით, სამეფო გვირგვინით ზელში მიეშართებოდა ცარიელი ფიცარნაკისკენ. ასევე ნელა, გვირგვინისაგან თვალმოუწყვეტლივ, ადიოდა იგი კიბეებზე და აღწევდა რა სიმაღლეს, ქვავდებოდა მრისხანე და ავისმომასწავლებელი დუმლით.

ჩვენი ყურადღება ფიცარნაკთან გაშეშებული მასხარისაკენ ინაცვლებდა. მას დაგიწყებოდა გარეშე მეთვალყურის როლი, დამცინავი და ამპარტავანი ღიმილი უაზრო ღრჭენად გადაიქცეოდა, ჯოლო შიშით საესე, გაცბუნებულ თვალებში თითქოს სამუდამოდ დაისადგურა კითხვამ: „აწ და მარადის, უკუნითი უკუნისამდე?“

მ წლის შემდეგ „მეფე ლირის“ ფინალში რამაზ ჩხიკვაძის ლირის მზერაში პლანეტის უკანასკნელი ცოცხლად დარჩენილი ადამიანის უსაზღვრო უიმედობა და ტკივილი გამოიხატება...

ამ, თავის მეორე, შექსპირულ სპექტაკლში რობერტ სტურუა აგრძელებდა რიჩარდის მაგვარი ურჩხულების დაბადებისა და მუტაციის პროცესის მხატვრულ კვლევას. მის „მეფე ლირში“ ჰპოვებს თავის შემდგომ გაგრძელებას „რიჩარდ III“-ის თითქმის ყველა ძირითადი იდეური ხაზი. ამ ორ სპექტაკლს შორის კავშირი გამოვლინდება არა მარტო ძალაუფლებისათვის სასტიკი ბრძოლის კოლიზიებში, არამედ ამ ბრძოლაში ჩართული თაობების — „მასწავლებლებისა“ და „მოწაფეების“ სახეებშიც, რომლებიც ერთნაირად აზროვნებენ და ერთნაირი შეშართებით ეჭიდებიან ძალაუფლების საჭვს.

70-80-იანი წლების შექსპირულ დადგმებში რ. სტურუამ არც ერთხელ არ შეუქმნა ბოროტებას მეტნაკლებად ძლიერი ალტერნატივა, არ დაგვამშვიდა ბედნიერი მომავლის იმედით. არაადამიანური ძალადობის არც ერთი მსხვერპლი არ შეიცავდა თავის თავში იმ ძალის დადებით მუსტს, რომელსაც ერთი წამით მაინც შეეძლო შეერყია სცენაზე (სამყაროში) მძვინვარე ბოროტების სიმტკიცე. ამ სპექტაკლებში ზეიმობდა არა სამართალი, არამედ უმკაც-



რესი დასჯის კანონი... საბოლოო ჯამში ისჯებოდა არა რიჩარდი, არა ლირი, არამედ მთელი კაცობრიობა, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე უძლური აღმოჩნდა ერთხელ და სამუდამოდ დაეძლა მუღლისა და სიძულვილის დაუოკებელი სტიქია.

ამავე დროს, რობერტ სტურუას შექსპირული სპექტაკლების თვალუწვდენელი სივრცე თეატრის მიღმა არსებული სამყაროს მხატვრულ მოდელს წარმოადგენდა. როგორც პლატონის გამოქვაბულში ისტორია და რეალობა, მის „კედლებზე“ თავის სავსებით ცნობად ჩრდილებს აღმეჭვდავდა, და აქ მთავარი იყო არა შექსპირული ტექსტი, არამედ ის „მასვილები“, რომლებსაც ამ ტექსტის კიდევებზე სვამდა რეჟისორი და რომლებიც უზუსტად ემთხვეოდნენ ჩვენი იმდროინდელი მსოფლადქმის სწეულ წერტილებს. მათ შორის ყველაზე მტკივნეული სულიერი ესთეტიკულების გრძობა იყო. სწორედ ეს ზადებდა მკურნებელში თეატრთან განსაკუთრებული სიახლოვის, თანაზროვნებისა და თანაშემოქმედების შეგრძნებას და ამასთან ერთად გარესამყაროს ყადაღებისაგან დროებითი, მაგრამ მინც განთავისუფლებების ილუზიას.

1994 წელს რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „მაკბეტი“ უკვე აღარ ატარებდა თავის თავში ასეთი ილუზიის შესაძლებლობას. აპოკალიფსი მართლაც მოხდა... მცირე აპოკალიფსი... მისმა წარდგნამ მსოფლიოს ერთი შექცეული ნაწილი მოიცვა, ის ნაწილი, სადაც 70 წლის წინათ საერთო თანასწორობის დიდი ქრისტიანული იდეა ძალზე მოხერხებულად დაედო საფუძვლად „ადამიანის ბედნიერებაში ძალით ჩათრევის“ მანამდე გაუგონარ ლოზუნგს. სამყარო მართლაც დაეცა, ის „სამყარო“, რომელმაც ათიოდე წლის უკან უკვე მოასწრო დანგრევა რ. სტურუას სხვა, არაშექსპირულ, სპექტაკლში კარაგმული სახელწოდებით: „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანსლებით“ (1985), და დაინგრა იგი ისევე

სამართლიანობისა და თავისუფლების ცნებათა სახელით... და ისევე, თავისი პრინციპული მაღალი იდეის სორცესესმას თანხლებად სისასტიკე და ძმათამკვლელობა... და უკვე შექსპირის „საზომით“ ვერ გაიზომებოდა რეალობაში დაღვრილი სისხლი, სინამდვილეში თავისდამტყდარი უბედურება.

„მაკბეტი“ რობერტ სტურუა უკვე აღარ ცდილობს თავზარი დაგვეცეს ნგრევისა და ლობის შემზარატი სურათებით, არც ადამიანთა მოდგმის ცოდვებისათვის აუცდენელი შურისგების მოლოდინს ჰბადებს მისი უკანასკნელი თბილისური შექსპირი. მთელ თავის ყურადღებას იგი ამხვილებს საწყისთა საწყისზე — ადამიანზე და მას, ერთადერთს, უძღვნი მისდამი უსაზღვრო შეცოდებით გამსჭვალულ ქმედებას. „ეშმაკი თამაშობს ჩვენით მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩვენ სწორად აზროვნების უნარს ვკარგავთ“ (მერაბ მამარლაშვილი)... ერთი ადამიანის ზნეობრივი გადაგვარება და სიკვდილი ამ სპექტაკლში მთელი სამყაროს დაქცევისა და გაცემტყვრების ტოლფასი იყო...

ტექსტი ციტირებული წიგნები:

1. Джорджо Стрелер, Театр для людей. М. 1984. გვ. 90
2. Кеннет Тейнен, На сцене и в кино. М. 1969. გვ. 143.
3. გივი ორჯონიკიძე, აღმავლობის გზის პრობლემები. თბ., სელოვება, 1978, გვ. 370.
4. Джорджо Стрелер. დას. წიგ. გვ. 90.

1999 წლის ზაფხულში შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის კინოს თეორიისა და ისტორიის კვლევითმა სექტორმა ფსიქოლოგებთან ერთად მოაწყო კონფერენცია თემაზე „ინტერპრეტაციის პრობლემა ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიაში“. შკი-ოსველს ვთავაზობთ რამდენიმე მოხსენებას ამ კონფერენციიდან (რამდ.).

ქართული კინო 80-90-იანი წლების ზღვარზე

(წიგნი მხატვარი)

„ისტორია არაა ადამიანებისაგან და მოუკიდებლად მიმდინარე, მექანიკური პროცესი, არამედ ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედებაა, ისტორიის ადამიანები ქმნიან, ხოლო ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა მოქმედება და შემოქმედება ახალი იდეალის დასახვა და ძველის კრიტიკული უარყოფა და გადალახვაა.

ხელოვანი კაცო, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული ინტუიციით გამოირჩევა და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული მხილებისა და უარყოფის მხრივ ანუ ისტორიის ქმნის მხრივ, უკან არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის, აქედან ხელოვნების ნაწარმოები ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული გადალახვისა და ისტორიის ქმნის თავდაპირველი აქტია და არა უკვე შესრულებულის უბრალო განმეორება. ყოველივე ამის მიხედვით, გასაგები ხდება, რომ ხელოვნება არაა სინამდვილის არსებისადმი მხოლოდ მიბაძვა, იგი იმავე დროს მისი დასახვა ანუ ქმნაა. იგი მიბაძვია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს არსებულისაგან მოწყვეტით კი არ სახავს, არამედ მის ნიადაგზე და მის მიხედვით. ხოლო ხელოვნება ახალი სინამდვილის

ქმნაა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს დასახული სახით კი არ პპოვებს და იმეორებს, არამედ თვითონ სახავს, ცხადია, ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნაა, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც აუდიტორიის მხრივ გაგებას აღწევს და ამგვარად მასზე შემოქმედებას ახდენს“ (ზ. კაკაბაძე).

დამეთანხმებით, ალბათ, რომ ბოლო ათი წლის განმავლობაში საქართველოში ბევრი რამ შეიცვალა, ჩვენ ყველას მუდმივი კატაკლიზმების ქვეშ მოგვისხდა ცხოვრება, ცხოვრების რითში შეიცვალა, მოვლენების თანამიმდევრობა დაირღვა. საუკუნის დასაწყისში პარიზში პეტრე რუდა სტაინი შეკრებილ ახალგაზრდობას „დაკარგულ თაობას“ უწოდებს, 80-იანი წლების თბილისში რევისორი ტატო კოტეტიშვილი იღებს ფილმს „ანემია“ და ერთგვარად განაჩენი გამოაქვს თავისი თაობისათვის, ანემიურს, უუნაროს უწოდებს მას. შეიძლება ხმამაღალი შედარებაა, მაგრამ მხოლოდ მას უყო გამბედაობა, ეთქვა სიმართლე თავის თაობაზე. ეს განმარტება დღემდე ბევრს აღიზიანებს. ახალგაზრდების პირველი ნაკადის გამოჩენიდან თითქმის 20 წელი გავიდა, ამიტომ, ვფიქრობ, შეიძლება 80-იანელთა გუშინდელ, დღე



ვანდელ და ხვალინდელ დღეზე ლაპარაკი. საერთოდ, განსაზღვრება „ახალგაზრდული“ შეტად პირობითად მიმართია. ზელოვანის ასაკს მაშინ უსვამენ ზაზს, როცა სხვა გასაპართლებელი არაფერი აქვთ მათი უშიფარი ხელოვნების მიმართ, მით უფრო, რომ 80-იანელთა უმრავლესობა საშუალო ასაკს მიახლოებული და შეიძლება გადაცილებულიცაა, ანუ კინოში საკმაოდ გამოცდილება აქვთ დავროვლი. ისინი უკვე რამდენიმე კინოსურათის ავტორები არიან, ამიტომ საჭიროა გავათავისუფლოთ ისინი ამ იარაღისაგან, ხოლო თუ მაინცდამაინც ვერ შეველევი, ახალგაზრდულ კინოში სტუდენტების და დებიუტანტების ნაღვანი გავეართიანოთ, ისე კი ხელოვნება არასოდეს არ იზომებოდა ასაკის მიხედვით და არც ახლა იქნება გამართლებული მისი ამ თვალსაზრისით დახარისხება.

80-იანი წლების თაობამ მოიტანა თავისი პრობლემები, მოიყვანა ახალგაზრდა გმირი, რომელიც გაუცხოებულია საზოგადოებაში, დაკარგული და განწირულია, ახალი გმირი უფრო აბათიურია, ანემიური, ვიდრე „ალავერდობისა“ (რეჟ. გ. შენგელაია) და „გიორგობისთვის“ (რეჟ. თ. იოსელიანი) პერსონაჟები, მიუხედავად თავისი გამორჩეულობისა, იგი მაინც პასხური გმირია, რადგან თითქმის არ ცდილობს რაიმეს შეცვლას, ზოგი გარბის, ზოგი ბედისწერას აუტანია, ზოგიც საერთოდ არაფერს აკეთებს. 80-იანელებმა ამჟობინეს პრობლემის კონსტატაცია და ერთგვარი ჩივილის კილო, ეს მაშინ ერთგვარად გმირობის ტოლფასი იყო. მათი დამოკიდებულება ცხოვრების მიმართ, სამწუხაროდ, არც 90-იან წლებში შეიცვალა. სულ უფრო გაუგებარი, უმისამართო ხდება დღევანდელი ქართული კინო. შეუძლებელია ყურადღება გაამახვილო ყველა ბოლოდროინდელ ფილმზე, მაგრამ მაინც რამდენიმეზე გავამახვილებ თქვენს ყურადღებას. ვფიქრობ, ეს სწორედ ის ფილმებია, სადაც ძალზე მწვავედ სწორედ ინტერპრეტაციის პრობლემა დგას: დიტო ცინცაძის „ზღვარზე“, გიო მგელაძის „ატშალაბა, ოტელ-კალიფორნია“, გიორგი ხაინდრაგას „ოცნებების სასაფლაო“.

ზემოთაც აღვნიშნე და ვაფიქსირებ, ჩვენში ბევრი რამ მოხდა, ბევრი იცვალა. ცხოვრების რითში შეიცვალა, უპირველეს ყოვლისა დამოკიდებულებები ადამიანებს შორის, ფასეულობები. ყველაზე მძიმე და მიუღებელი, რა თქმა უნდა, მედროვე ზელოვანია, რომელიც დროის თქმას აყოლილი ცდილობს კონკრეტული მაგალითი არ განაზოგადოს, ჩარჩოები არ გასწავს, ზოგადსაკაცობრიოს არ შეეხოს, მხოლოდ საკუთარ ნაჭუჭში ჩაიკეტოს, სამყარო მხოლოდ თავისი თვალსაწიერიდან დაინახოს. შესაბამისად აზროვნებაც შეზღუდული ხდება, სამყარო გაუცხოებული და ხშირად ეკრანზე და ცხოვრება ერთმანეთისაგან საოცრად გამიჯნული. რა თქმა უნდა, მოვლენების გაანალიზებას დრო სჭირდება, მაგრამ საკუთარი პოზიციის გამომტკიცებება, მოვლენებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გაცხადება ყველათვის სხვადასხვაა. როდესაც დიტო ცინცაძის ფილმის პრემიერა შედგა, ბევრს სწორედ ეს დაუკმაყოფილებლობის გრძობა გაუჩნდა. თავად სათაური „ზღვარზე“ განსაზღვრავდა ავტორის პოზიციას, მისთვის გმირიც და საზოგადოებაც ზღვარზე მისულია. მაშინ რა თქმა უნდა ძნელად დასაჯრებელი იყო, რომ 1991-92 წწ. ცხელ მოვლენებზე შექმნილი ეს ფილმი, მაინც ერთადერთი იქნებოდა, რომელიც შეეცდებოდა გარკვეულიყო არსებულ სიტუაციაში. ფილმის სტილისტიკა, სახვითი თუ მუსიკალური გადაწყვეტა, მთავარი გმირი თავისი გაურკვევლობით, თითქოს 80-იანი წლების ახალგაზრდას იმეორებს კვლავ, მაგრამ ფინალში, მისი უმისამართო ამბოხი, მაინც განსხვავებულ გმირთან შეხვედრის ილუზიას სტოვებს. დ. ცინცაძე გაურბის მოვლენების ანალიზს, იგი მხოლოდ ფაქტების კონსტატაციას ახდენს. გროტესკულ საღებავებსაც მიმართავს ფილმში მოქმედი დაპირისპირებული მსარეების ჩვენებისას. მაგრამ სწორედ ასეთი მიდგომა ავტორის პოზიციად შეიძლება მივიჩნიოთ, ის სომ იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც სწორედ თვალთვალის, გაჩუმების, უხმო პროტესტის ფორმას მიმართავდა. განზე ვაღვლი, მოვლენებში ჩაურკველობა, მათთვის ჩვეული მდგომარეობა იყო. ამდენად,

ფილმში მოცემული ურთიერთობებიც ცოლთან თუ საყვარელთან, მეგობრებთან თუ საკუთარ თავთან საცხებით ვასაგება ხდება. გმირი კვლავ უცვლელია, მხოლოდ გარემო შეიცვალა, საზოგადოება გასდა უჩვეულო. საინტერესოა, რომ ცინცაძის, მგელაძის და ხაინდრაავს ფილმებში გმირს ერთი და იგივე მსახიობი გიორგი ნაკაშიძე ანსახიერებს. მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ამ ფილმებში არ მეორდება. გ. მგელაძის ფილმი „ატუ-ალაბა, ოტელ კალიფორნია“ — საერთოდ გამორჩევა საერთო სურათიდან. ფილმი მოკლემეტრაჟიანია. ფილმის შექმნაში მონაწილეობენ თითქმის ერთი თაობის ახალგაზრდები, რომლებიც კინოში 90-იან წლებში მოვიდნენ. გ. მგელაძე ის რეჟისორია, რომელსაც შეუძლია პარმონიას შიდაწიოს დისპარმონიის ხარჯზე. მისი ფილმების მონტაჟი, სმოკანი რიგი, ვიზუალური მხარე ყოველთვის მძაფრ ემოციებს ბადებს. ამ ფილმშიც გამოყენებული დანგრეული, დამწვარი სასტუმროს შენობა, კადრს მიღმა სროლის ხმით, ბევრის მთქმელია. დამოკიდებულება დამიანებს შორის, დღევანდელი დღით ნაკარნახევი. არაფერი ამ ფილმში არ არის ყალბი, ატმოსფერო, განწყობა, აზროვნების სისხარტი, ყველაფერი რეჟისორის სასარგებლოდ ლაპარაკობს. იგი ფილმს თავის პროფესიას და ყოველთვის იცის რა განწყობილების შექმნა უნდა ეკრანზე. ეს თანამედროვე, შეიძლება ჩვენთვის ჯერ უცნობი თბილისია, მომავლის თბილისი, რომელიც უხილავი ძაფებით არის დაკავშირებული წარსულთან, სენსაციური რეპორტაჟი თვითმკვლელობის თემაზე, თითქმის თამაშს უფრო ჰგავს, მაგრამ ამავე დროს ტრაგიკულია თავისი არხით. ეს ხომ ის თაობაც არის, რომელიც შეგნებულად თუ შეუგნებლად თვითმკვლელობაზეც მიდის ზოგიერთ შემთხვევაში. საერთოდ ცხოვრება თამაშია, თამაშის წესები კი ყველა დროს თავისი აქვს. გ. მგელაძე კი ბუნებით ეტყობა მოთამაშეა, რომელსაც წაგების არ გშინია, მინიშნებით ნაჩვენები გმირების უკან ბევრი რამ იკითხება. ეს გოგო მგელაძის მკორე მოკლემეტრაჟიანი ფილმია, საინტერესოა ეყოფა თუ არა რეჟისორს სრულმეტრაჟიანი ფილმის

გადაღების ალღო და ინტუიცია, რომ არ დაირღვეს მიღწეული პარმონია. გიორგი ხაინდრაავს ფილმს „მოცნებები მის სასაფლაო“, ყველა მოუთმენლად ელოდა. აფხაზეთი, მე ვფიქრობ, ეს ის ტკივილია, რომელიც განუყოფლად ყველას ეხება. ეს ჩვენი თაობის ტკივილია უპირველეს ყოვლისა, თაობის, რომლის შავშვობამაც ხშირ შემთხვევაში სწორედ ამ კუთხეში გაიარა, და თუ ანკუან დე სენტ ეგვიპერი მარათალია და „იქვე ყველანი ბავშვობიდან მოედღივართ“, მათ უფრო მტკივნეული და მოუშუმებელი ხდება აფხაზეთი. აფხაზეთი ჩვენი გააუყოფელი ნაწილი იყო სულ რაღაც 7-8 წლის წინ. ახლა ყველაფერი შეიცვალა. ამ თემას თითქოს შეგნებულად გაურბის ქართული კინო; ამიტომ მით უფრო საინტერესო იქნებოდა პოზიცია არა მარტო შემოქმედის, არამედ უშუალო მონაწილის. ფილმის ნახვის შემდეგ უკმაყოფილების გრძობა გრჩება. გასაგებია, რომ ორივე მხარეს, აფხაზეთშიც და ქართველებშიც არის დამნაშავე და უდანაშაულო, მაგრამ ფილმის აგება იმ პრინციპზე, რომ ჩვენ ყველას ერთმანეთი გვიყვარს, როგორც შეგვიძლია ვეზმარებით, შეიძლება, უერთმანეთოდც არ შეგვიძლია ცხოვრება, მხოლოდ მესამე ძალა არის ყველაფერში დამნაშავე, ცოტა არ იყოს, პრობლემის სიღრმისეულად, გაანალიზებაზე უარს უფრო ჰგავს. გიორგი ხაინდრაავა პროფესიონალია, წარსულში ოპერატორი, დოკუმენტალისტი, ფილმში გამოყენებულია ქრონიკა, რა თქმა უნდა, ბევრი მოვლენა ალბათ დოკუმენტურ ფაქტებზეა აგებული, მაგრამ მოუსხდავად ამისა, საოცარი უკმარისობის გრძობა გრჩება, თითქოს ტრაგედია უკანა პლანზე გადადის და მნიშვნელოვანი სწორედ ქართველი და აფხაზი ხალხის ურყევი მეგობრობა და ურთიერთისყვარული ხდება, ცოტა არ იყოს, კონფლიქტის მიზეზიც გაუგებარია ამ შემთხვევაში. ფილმი თუ იმ ანგარიშით არის შექმნილი, რომ ჩვენ ოდესმე კვლავ ერთად უნდა ვიცხოვროთ და აქედან გამომდინარე, არ უნდა გავამძაფროთ ურთიერთობები, მაშინ, რა თქმა უნდა, ყველაფერი მათელი ხდება ერთი მთავარი მიზეზის გარდა. მამ რა საჭირო იყო ამხელა მსხვერ-

პლი. ნუთუ ეს ომი უბრალო გაუგებრობის შედეგია და მეტი არაფერი. თუ ეს ავტორის პოზიციას, რომელიც პაციფისტია, მაშინ უცნაურია მისი მონაწილეობა ამ ომში.

ფილმების საერთო მასიდან მე განგებ ამოვარჩიე ფილმები, რომლებიც გარკვეულწილად ეხება ჩვენს დღევანდელობას და ეკრანზე ცხოვრების ინტერპრეტაციის მცდელობას წარმოადგენს. მე მხოლოდ იმ თაობის ფილმებს შევეხე, ვინც კინოში 80-90-იან წლებში მოვიდნენ. ქართული კინო მართლაც ზღვარზე დგას, არა მართო ორი საუკუნის ზღვარზე, არამედ არსებობის, გადარჩენის ზღვარზე. შეძლებს ქართული კინო 21-ე საუკუნეში ღირსეულად შეაბიჯოს? აღორძინდება თუ არა თემა „ქართული კინოს ფენომენი“, ამას მომავალი გვიჩვენებს, ყოველი შემთხვევისთვის ქართული კინოს დღევანდელი სახე მძიმედ ჩაგვაფიქრებს, კრიზისი სახეზეა.

ბოლოს მოველ დე უნამონუს სიტყვებით მინდა დაეასრულო: „ადამიანის შიგნით და არა მის გარეთ უნდა ვეძიოთ ადამიანი, ადგილობრივსა და კერძოს სიღრმეში — უნიკალური დროებითისა და წარმატების სიღრმეში — მარადიული, ყოველი კონკრეტული მიწის ნაგლეჯის მიღმა სხვა არაფერია, გარდა გეომეტრიული სივრცისა და ცივი ევკალიბტური ან არაევკალიბტურდ წყობის აბსტრაქციისა, კონკრეტული დროის მიღმა, ესე იგი იმ დროის, როცა ვიტანჯებით და გვიხარია, მათემატიკური დროის მეტი არაფერი არ იგულისხმება. უსასრულობასა და მარადიულობას მოვებოვებთ მხოლოდ ჩვენს ადგილსა და ჩვენს საათში, ჩვენს ქვეყანაში და ჩვენს ეპოქაში, ვიყოთ „მარადისტები“ და არა „მოდერნისტები“. აი, რისკენ მოგიწოდებთ მე! ის, რაც დღეს მოდერნიზმად იწოდება, ათიოდე წლის შემდეგ, როცა მოდა შეიცვლება, შეიძლება სულაც ხარასურად მოგეჩვენოთ“.

დრო-სივრცის „მოზაიკური“ ალქმა

ალენა ყიფინაძე

ინტერპრეტაციის ზოგადი პრობლემის დიდ სივრცეში მე, ეკრანულ ხელოვნებასთან მიმართებაში, კერძოდ დროის ნიშანთა ინტერპრეტაციას შევეხები სხვადასხვა ასპექტში.

ხელოვნებისათვის დროის სრულყოფილი ობიექტური ალქმა და გამოსახვა ფაქტობრივად მიუღწეველია ან ექსპერიმენტის სახეს ატარებს. ეკრანულ სამყაროში დროის ასახვის, როგორც შინაარსობრივი, ასევე ფორმისეული თვალსაზრისით, ობიექტურთან ყველაზე მიახლოებული ფორმა ქრონიკაა. ქრონიკა ვასლაგთ ერთადერთი ერთეული, რომლის ვიზუალური მხარე, ხმოვანი რიგი და შინაარსი ურთიერთადეკავტური და რეალობასთან ადეკვატურია. მაშასადამე, საუბარია რეალურ ფაქტზე, რომელიც დროის რეალურ ნაკვეთში განხორციელდა, ამდენად, სინამდვილეში არსებული დროის ნიშნები ეკრანულ მენტურ კინოს, ის არ გამორიცხავს გადაადგილებას დროსა და სივრცეში, ვ. ი. დიდ მონტაჟურ ფრასად ყალიბდება, ეს თავის მხრივ სუბიექტის აქტიურ ჩარევას და ამდენად, რეალობის ასევე აქტიურ ინ-



ტერაპრეტრებმა გულისხმობს, რაც, აქვე უნდა აღინიშნოს, ქრონიკალურ მასალაში მინიმუმამდეა დაყვანილი (იგი რაკურსს, ან რიგ ვიზუალურ ან ხმოვან აქცენტებს მრიცავს და ნაკლებად უხემა დროის ამა თუ იმ ასპექტს), როგორც ჩანს, რეალობაში დროის ნიშნების აღმოჩენის და ეკრანზე ასახვისას მათი ინტერპრეტაციის გარკვეული წილი მინც გარდაუვალია, თუმცა, არ გამოირიცხება შესაძლებლობის ფარგლებში იყოს ობიექტური ან სუბიექტური, ინდივიდუალური ან სტერეოტიპული, ტენდენციური, პირობითი და ა.შ.

დღისა და ღამის მონაცვლეობა, წუთების ხანგრძლივობა, ისტორიულ მოვლენათა ლოკალურობა და მიკროძოვულობა, როგორც რეალობაში დროის ნიშნების კანონზომიერი თამაში, ეკრანზე სხვაგვარად გაიხარება და ცხადყოფს, რომ სინამდვილის ინტერპრეტირების მრავალ საშუალებას იძლევა. ეკრანისათვის ჩვეულია, როგორც ასტრონომიული დროის ნიშანთა თავისუფალი ძერწვა, წუთებისა და სეზონების მიმდინარეობის, ქრონოლოგიის, ტემპორიტიპული განვითარების თვალსაზრისით, ასევე რეალობაში დროის შინაარსობრივი, თუ შეიძლება ითქვას, „სემანტიკის“ ვარიება. ამგვარი შეიძლება იყოს კონკრეტული დროის ნიშნით შეფერილი ტიპაჟი, მტყველება, პლასტიკა, გარემო, სიტუაცია, კოსტიუმები, იდეოლოგია და, თავისთავად ცხადია, ეს შეიძლება იყოს ფაქტი და მოვლენა. არის ისეთი კატეგორიის ფილმებიც, როგორც განსაზღვრულ ალენ რენეს „შარშან მარიენბადში“, სადაც დროის ნიშნების იგნორირებით, უარყოფით მისა შინაარსობრივი დატვირთვა (ან დაუტვირთაობა) მკლავდება. თუმცა, ამ ნაწარმოებს, თავისი დროისათვის, მე ფორმისა და შინაარსის სფეროებში ძიებისა და ვესპერინენტის თვალსაზრისით განვიხილავ და მისი ფასეულობების მიუხედავად კინოესთეტიკისათვის გარკვეულად არაორგანულადც მივიჩნევ.

დროის ნიშნების გამოყენებისა და ინტერპრეტირების მიხედვით ეკრანული მხატვრული ნაწარმოებების კლასიფიცირებაც შესაძლებელია. მაგ.: ო. იოსელიანი ფილმში „იყო შემოი შეკლბოული“ ამ-

ჟღავნებს მასალისადმი, მაშასადამე, დროისა და ასევე სივრცისადმი, მკრინითად რომ ითქვას, თვისებრივად „ქრონიკალურ“ დამოკიდებულებას. აქ დროის დინება რეალურია, ღამის დოკუმენტურიც კი. წუთების, საათების, დღეებისა და მოვლენების შესაბამისობაში, ეპიზოდების ხანგრძლივობასა და სიუჟეტურ წყობაში, მონტაჟის პრინციპებში, კადრში მოძრაობასა და კამერის მოძრაობაში, დაბოლოს ტემპორიტმის შექმნაში — მოკლედ ყოველივეში, რაც დროის გამოხატვის ფორმას გულისხმობს, რეალობის ინტერპრეტირებისას აშკარა ობიექტური დამოკიდებულება იგრძნობა. ე. შენგელიას შემოქმედების უმეტეს ნაწილს მხატვრული აზროვნების ობიექტურ ფორმას ვერ მივაკუთვნებთ, ჟანრი, თემა, ისტორია, პერსონაჟები, გარემო, თხრობის ფორმა და მასალა სრულ საფუძველს იძლევა თავად დროის მიმდინარეობაც სუბიექტური ნიშნებით გამოგვეჩინა. მიუხედავად ამისა, ფორმის თვალსაზრისით ნაწარმოებები დროის დინების ასახვისადმი, თუმცა, არა დოკუმენტურ, მაგრამ ობიექტურ დამოკიდებულებას ინარჩუნებენ. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რეალური დროის ინტერპრეტირებისას ე. შენგელია „მხატვრულ-კინემატოგრაფიულად ობიექტურია“, რაც არ გამოირიცხავს, არამედ გულისხმობს დროის სფეროში რამდენიმე კინემატოგრაფიული ხერხის გამოყენებას, დროის სტრუქტურა სხვაგვარია ი. ბერგმანის რამდენიმე ნაწარმოებში. „მარწყვის მდელი“, „მარიონეტების ცხოვრებიდან“, „შემოდგომის სონატა“ — ყოველ მათგანში ესა თუ ის, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული პროზაული ამბავია მოთხრობილი, მაგრამ თვითიული მათგანი დროის ობიექტურობაზე ასე თუ ისე უარს ამბობს და მასში (დროის დინებაში) განსაკუთრებული შოტივების შეყვანით სუბიექტური ინტერპრეტაციის მიღრეკილებას ამჟღავნებს და მე მას განვიხილავ როგორც „ფსიქოლოგიურად სუბიექტურ ინტერპრეტაციას“.

როდესაც სტრუქტურულად განსაკუთრებულად რთულ და შინაარსობრივად დატვირთულ სისტემებს ვესხებით, ხშირად შუორადი ინტერპრეტაციის ფორმები და

ხასიათი განსაზღვრავენ მათ სასურველ
გააზრებას. ასეთ შემთხვევებს „დროის
რთულ სემანტიკურ ინტერპრეტაციას“
ვუწოდებდი. მაგ.: ე. შენგელაიას ფილმმა
„ექსპრეს-ინფორმაცია“ ურთიერთ გამო-
მრიცხავი შეფასებები დამსახურა რო-
გორც დროის შინაარსობრივ, ასევე მის
წმინდა ესთეტიკურ, ვიზუალურ, სტილურ
პლანში, თუმცა, სწორედ ფორმამი გამო-
მვლადანდა ავტორის პოზიცია, ინტონაცია,
ღირებულებათა სისტემა, რეალობის ინ-
ტერპრეტაციის ხასიათი. მისი ფასეულო-
ბები მაყურებლის დიდმა ნაწილმა არ გა-
იზიარა. დროის მხატვრული სახე ამ ნა-
წილისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა არ-
სობრივად და არა მხატვრული ენის თვალ-
საზრისით. მეორე ნაწილისათვის ბუნებ-
რივი და ორგანული ფასეულობები, პო-
ზიცია, ინტონაცია ესთეტიკურმა პლანმა
დაარღვია. ვფიქრობ, რიგი პირობითი
ნიშნების განმარტება, ფორმის საკითხში
ორიენტირება მეორადი ინტერპრეტაციის
პროცესში სპეციალისტებს ეკისრებათ.

„ამბავის“, „ისტორიის“, ან უბრალოდ
მოქმედების დროის ინტერპრეტაციისას ამ
მოქმედების დრამატურგიულად გააზრების
გარდა უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება
ფაქტურის ელემენტებს, რამეთუ ფაქტუ-
რა განსვლავთ დროის უმთავრესი მოქმედი
ნიშანი, აღმნიშვნელი. დროის ფაქტურის
ნიშნობრივი სისტემა მოიცავს: გარემოსა
და მის შემადგენელ ელემენტებს, ნივთებს,
ინტერიერსა და ექსტერიერს, ფერსა და
შუქ-ჩრდილს, კოსტიუმებსა და აქსესუა-
რებს, ვარცხნილობასა და გრიმს, ტიპა-
ჟებს, პლასტიკას, მეტყველებას. მასსა-
დამე, ამ ჩამონათვალში კონკრეტდება
დრო და ვლინდება დამოკიდებულება. ამ
თვალსაზრისით ისტორიის დროის ინტერ-
პრეტაციისათვის ფაქტურის „გამოყენე-
ბის“ სხვადასხვა ტიპი არსებობს. მისი,
თუ შეიძლება ითქვას, „ნატურალისტუ-
რი“ ძერწვის კატეგორიაში მე სამ ავ-
ტორს გაავერთიანებდი — ა. ტარკოვს-
კის, ლ. ვისკონტისა და თ. იოსელიანს,
რომლებიც განსაკუთრებული ისტორიზ-
მითა და ესთეტიკური თვალთახედვით გა-
მოირჩევიან და ვფიქრობ, სწორედ ამი-
ტომ უთმობენ ისინი ესოდენ დიდ ყურა-
დლებას ფაქტურის ძერწვას. ანდრეი ტარ-

კოვსკი აღნიშნავდა, რომ ხელოვანისთვის
კალიან მიმემა, როდესაც ვრძობს, რომ
რალაც წარსულში აბრუნებს, ხოლო ვარ-
კვეული მხატვრული სახეების შექმნით იგი
ამ სიმძიმისაგან განთავისუფლებას ფიქ-
რობდა. მას ავადმყოფურად უნდოდა ეჩ-
ვენებინა დღევანდელი დღისა და ევრეთ-
წოდებული ტრადიციის, კულტურის, დრო-
ის შეერაფება, კავშირი. რეჟისურაში
ჩნდებოდა რაღაც უპიზოდებისა — პუშკი-
ნის წერილის კითხვა, ლეონარდოს რეპ-
როდუქციები, ქრონიკალური მასალა. რე-
ჟისორის აზრით მხატვრის პირველი ეს-
თეტიკური პრინციპი უნდა იყოს ფორმა,
რომელიც სრულად გამოხატავდა რეალურ
და კონკრეტულ ფაქტს. მხატვარმა უნდა
გაითვალისწინოს ყოველ მოქმედებაში
მიზანსცენის ფაქტურა და დროის განვი-
თარებაში ფაქტურის ცვალებადობა. ასე-
ვე; რამდენ ხანს გაჩერდება პერსონაჟი
ამა თუ იმ ინტერიერში, ნატურის რომელ
ადგილას, რა დრო იქნება ეს, რა გარემო-
ება, როგორ შეიცვლება წერილმანი დეტა-
ლები დროის ამ შუალედში და ა. შ. ფე-
რი ეკრანზე უნდა შეეფერებოდეს ეკრა-
ნულ დროს, პერიოდს. მაგალითად, ფი-
ლმისათვის „სარკე“ არსებობდა ერთი კა-
ბის სამი სხვადასხვა ვარიანტი დღის
სხვადასხვა პერიოდისათვის, რაც დროის
ილუზიის შესაქმნელად მნიშვნელოვანი ფა-
ქტორი გახლდათ. ცნობილია, რომ ჩვენში,
სხვადასხვა მიზეზის გამო, „ისტორიის“
დრო და შესაბამისად ფაქტურა ან უშუა-
ლოდ ჩვენს თანამედროვეობას ემთხვევა
ან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ფაქტურის
გამოყენების ერთგვარ განზოგადებულ ან
პირობით ფორმებს მიმართავენ, რითაც
მას, თითქოს, დროის კონკრეტული ნიშ-
ნებისაგან ათავისუფლებენ.

ფაქტურის, როგორც დროის ნიშნის გა-
სხვავებული ინტერპრეტაციის ფორმას
ე. წ. „რიმიეკები“ გვთავაზობენ. „რიმიე-
კები“ ერთი თვალსაზრისით ადრეც ცნო-
ბილი იყო კინოსამყაროში, როდესაც რაი-
მე ნაწარმოების, ვთქვათ, ევროპულ და
ამერიკულ ვარიანტებს გვთავაზობდნენ.
ამგვარი შემთხვევები ინტერპრეტაციის
გარკვეულ ტიპებს წარმოადგენენ, თუმცა,
დროის პრობლემასთან საერთო არაფერი
აქვთ. მე კი მხედველობაში მაქვს კლასი-



კური ნაწარმოებების უახლესი ეკრანიზაციები, როგორებიც ვახლავთ — „რომეო და ჯულიეტა“, „როინად 111“, „ჰამლეტი“, ასევე რ. ჩხეიძის „დონ კისოტი“. მამასადაძე, ნაწარმოების ავტორის მიერ უკვე აღწერილი, კოხკრეტულ ფორმაში რეალიზებული დროის მონაკვეთი (და შესაბამისად მოვლენა) ასეთ შემთხვევებში თვისებრივად იცვლება, ე. ი. ახალ ფაქტურაში ფორმდება. ადგილი აქვს მოვლენის ტრანსფორმირებას დროისა და სივრცის სხვა განზომილებაში და შესაბამისი აღმნიშვნელებისა და მასალის ადეკვატურ გამოყენებას, დროის აღმნიშვნელები, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, ვახლავთ, ჭორტრეტები-ტიპაჟები, გარემო, დეკორაცია, კოსტუმები, მოძრაობა-პოლტიკა, მეტყველებაც კი. ხოლო ამგვარი ტრანსფორმირებისას მისი ხასიათის მიხედვით მვლავნდება ავტორის (ამ შემთხვევაში რეჟისორის) დროისადმი სუბიექტური მიმართების ხარისხი.

დროის ეკრანული ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს, მიზანს ტემპო-რიტმის გააზრება წარმოადგენს, ჩვენთვის საინტერესო გამოსარჩევია რამდენიმე პირობითი მიმართულება, ვთქვათ: ჰასიური, აქტიური, თხრობითი და ექსცენტრიკული, — რომლებიც კერძო საავტორო დამოკიდებულებებსა და ინდივიდუალურ მიმართებებში მვლავნდება.

ტემპო-რიტმული ფონის ჰასიური თვისობრიობა (და არა ჰასიური გამოყენება) ვფიქრობ, ახასიათებთ ისეთ რეჟისორებს, როგორებიც არიან — მიქელანჯელო ანტონიონი, ალენ რენე, ანდრე ტარკოვსკი, ინგმარ ბერგმანი, დრეიერი, ჩვენში თენგიზ აბულაძე („ვედრება“), ალექსანდრე რეხვიაშვილი, დიმიტრი ბათიაშვილი. მათ ნამუშევრებში შესაბამისი ხასიათის ტემპო-რიტმის შექმნის რამდენიმე საერთო ნიშანი შეიმჩნევა. კერძოდ, სტატიკური გამოსახულებები, მოძრაობის ობიექტების გადაადგილება (დაბალი სიჩქარე), მოქმედების პასივობა, მდორე პანორამული მიმოხილვა და საერთოდ კამერის მოძრაობა, შენელებული მონტაჟი, მოვლენების მშვიდი განვითარება და რაც ძალიან მნიშვნელოვანია — მთელი სმოვანი რიგი, რაც გულისხმობს მეტყველებას,

მუსიკას, სმაურებს. 80-90-იან წლებში ქართული კინემატოგრაფიის ზოგადი მიმართულებით, თავისუფლად შექმნილია მისი მოცემულ ბლოკში გაერთიანება და უნდა ითქვას, რომ ერთგვარ ტენდენციად ქცეული გამართა უმიზნო, ფლგვამაშური სტრუქტურული ტემპო-რიტმულ ფონზე მიმართული ტემპო-რიტმულად აირეგდება. საგულისხმოა, რომ სშირად, იგი გამოსახულების შინაგანი რიტმის, აუდიტორიის განწყობის ანალოგიური ხდება, რაც ზემოთ მოყვანილ ავტორთა შემთხვევებში სრულიად განსხვავებულ მიზანს ემსახურება, საპირისპირო შედეგს იძლევა. მათთან გარეგნული და შინაგანი „არადეკვატურია“. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ვდებოდეს, პასიური ტემპო-რიტმის ესა თუ ის ხერხი არ ქმნის მაყურებლის ემოციური ატროფირების, ან მისი კომფორტულად მოდუნების პირობებს, არამედ უმეტესად, ერთგვარი შფოთვის, მღელვარების, ემოციური დაძაბულობის მდგომარეობას იწვევს.

აქტიურ ფორმაში დავასახელებდი — ზოგადად ამერიკულ კინოს (როგორც ფენომენს). იგი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა, ამავე დროს თანამედროვე სელონებისათვის განსაკუთრებულად ორგანული და სპეციფიკური. ჩვენი დროის კინოხელოვნება მეტად „მოზილური“, სტილური და ჟანრული თვალსაზრისებით სინთეზური, სშირად ეკლექტიკურიც არის, — ალბათ, გამომდინარე აქედან მისი რიტმული სურათი ესოდენ გადიტივრთა, მსუყე ვახლავს. საუკეთესო მაგალითი ამისათვის ე. წ. „სასაღარო“ ფილმებია, რომლებშიც ერთდროულადაა მოცემული დეტექტიური, მელოდრამატული, კომიკური, სშირად მისტიკური ან ფანტასტიკური ელემენტები. ბუნებრივია, ამგვარი ნაწარმოებები (რიგ შემთხვევებში კი უბრალოდ კინოპროდუქცია) გამომსახველობითი საშუალებების იმგვარი რჩებით, ეფექტებით ოპერირებენ, რომლითაც თანამედროვე მაყურებლის ესთეტიკურ, ფსიქოლოგიურ, რაციონალურ მოთხოვნებს თავისუფლად აკმაყოფილებენ, — ეს კი თავის მხრივ ტოტალურად გავრცელებულ მხატვრულ, მასა და ტემპო-რიტმულ მოდელს იძლევა. „აქტიურა“



რიტმი ფილმში ვლინდება რივი ნიშნები და უპირველეს ყოვლისა მონტაჟის პრინციპებით, ვინაიდან ის გახლავთ განწყობის შექმნის პროცესში ზედაპირზე არსებული თვალისმოშორელი ზერსი, მონტაჟში, სისწრაფის მიღმა, სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებების, რადიკალურად განსხვავებული ხედების დაკავშირებაც იკვლიან. სხვა მნიშვნელოვანი ზერსებია, — დროში, სივრცეში, ან დროსა და სივრცეში აქტიური გადახაველება, მოქმედების სწრაფი განვითარება, ისევე და ისევე მოძრაობა კადრში და კამერის მოძრაობა. რაღა თქმა უნდა, სმოვანი რივი. ვეიქრობ, ცალკე უნდა აღინიშნოს ძველი ქართული კინემატოგრაფის ნიმუშები, ვინაიდან, მისი აქტიური ტემპორიტმი ხარისხობრივად წვირუა და თვისებრივად განსხვავებული. მაგალითისათვის მოვიყვანო. მერაბ კოკოჩავის ფილმს „მისა“, გიორგი შენგელაიას „ალავერდისას“, რომლებშიც თითქოს მხატვრულა ექსპერიმენტის სახით ქართული კაცისა და ყოფის ერთის მხრივ შინაგანი, მეორეს მხრივ ფორმალურად შერჩენილი ბუნება და ტემპერამენტი აისახა. ამ თვალსაზრისით, ქართული კინოს ტემპორიტმული ფონი სცლდება ფორმის სფეროს და მას ანალიტიკურ დატვირთვას ანიჭებს.

ტემპორიტმის თხრობითი ფორმების ერთგვარი ილუსტრირება მოცემულია რობერტო როსელინის, მილოშ ფორმანის, ბერნარდო ბერტოლუჩის, ლუკინო ვისკონტის და სხვათა შემოქმედებაში. ტემპორიტმის თხრობით ფორმებზე დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ აქამდე ჩამოთვლილი ყველა პარამეტრით ნაწარმოები რიტმის ყოფით, ობიექტურ, რეალისტურ განვითარებას ინარჩუნებს. ქართულ ეკრანულ ხელოვნებაშიც უხვად მოიძებნება მსგავსი მაგალითები, რომელთა მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ტემპორიტმის თხრობითი ფორმების კერძო შემთხვევებზე, მაგრამ არა ავტორთა ტემპორიტმული აღქმის სტილისტიკებზე. თხრობითობა გულისხმობს განწყობის იმგვარ ხასიათს, როდესაც მაყურებლის შინაგანი

რიტმის მართვისას არ ხდება მისი ხელოვნური (დამატებითი), სპეციალურად შექმნილი განცდაში. იმ შემთხვევაშიც, თუ ეს განცდა დაფიქსირდა, იგი გამოწვეული უნდა იყოს შინაარსობრივი პლანით და არა ორიგინალური რიტმით. ფაქტობრივად, საუბარი ავანონასწორებულ (ან რეალობის ადეკვატურ) მონტაჟზე, ყოველგვარ მოძრაობასა და ხმაზე, ასევე ფერებისა და შუქ-ჩრდილის გამოყენებაზე.

მეტად საინტერესოა, თუ შეიძლება ითქვას, ტემპორიტმის ექსცენტრიკული თვისობრიობის რეალიზება ფედერიკო ფელინის, პედრო ალმადოვარის, კუსტურრიცას, კენ რასელის და თუნდაც ულარ შენგელაიას, მიხეილ კობახიძის ნაწარმოებებში. ამ ავტორთა მხატვრული აზროვნებისა და მხატვრული ენისათვის დამახასიათებელ ექსცენტრიკაზე ბევრი თქმულა და დაწერილა, ამიტომ ბუნებრივად უნდა იყოს მათ მიერ ტემპორიტმის შესაბამისი გააზრება, რომელიც არც უბრალოდ აქტიურია და არც პასიური, ის უცნაური და უჩვეულოა. არაორდინარულია შუქ-ჩრდილის ურთიერთდამოკიდებულება, ფერთა განლაგება — ფონისა და მოძრავი ობიექტების კონტრასტული შეთანხმება, მიმიკა და პლასტიკა, შიდაკადრული მონტაჟი, სმოვანი რივის განსაკუთრებული რიტმული ავება. ყოველივე ეს არა მხოლოდ ზოგადად მხატვრული ენის თავისებურებებზე, არამედ კონკრეტულად ტემპორიტმის ხასიათზე მეტყველებს.

მოცემული საკითხები, რომლებზეც მე მოგახსენეთ, დროის ნიშნობრივი სისტემის კომპონენტებს წარმოადგენენ და ვფიქრობ, რომ რეალური დროის ინტერპრეტირებულ ვარიანტებს ვეთავაზობენ.

სელოვნების ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციის პრობლემები

კუსუდანი შიკინაშვილი

თანამედროვე ესთეტიკაში ინტერპრეტაცია არც თუ იშვიათად განიხილება, როგორც ესთეტიკური ქაოსისაგან თავდაცვის ფორმა. მაგრამ რაციონალიზაციაში, როგორც ფსიქოლოგიურ თავდაცვით მექანიზმში შეუძლებელია დანახულ იქნეს მხოლოდ ქაოსის მიმართ შიშის ძლევა. იგი ამავე დროს თამაშობა და თავისუფლებაც. მოწესრიგებული, ახსნადი სამყაროსა და ხელოვნებისადმი სწრაფვა ქაოსის მხოლოდ ინფანტილური უარყოფა არაა, არამედ მისით თავისუფალი მანიპულირებაც. თვით ინტერპრეტაციაც კი ექვემდებარება ინტერპრეტაციებს; რაციონალიზაცია შეიძლება იქცეს საპყრობილედ, საღებავად და ღია არენადაც...

ინტერპრეტირების რაობისადმი ასეთი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ბევრად განსაზღვრავს აზრთა სიჭრელეს თანამედროვე ხელოვნების ფსიქოლოგიაში, რომლის მიზანსაც, როგორც ყოველთვის, ესთეტიკური ქაოსის მოწესრიგება შეადგენს.

ხელოვნების ფსიქოლოგთა უმეტესი ნაწილი ხელოვნების თეორიულ ანალიზს ისახავს მიზნად მისი ერთი კონკრეტული თეორიის (ვთქვათ, ფსიქოანალიტიკური, ეგზისტენციალური და სხვ.) ჩარჩოებში მოქცევით. შერჩეული თეორია ფაქტიურად, ფსიქოლოგიური ოქროს

კვეთის“ ფორმულა ხდება, — ხელოვნების ნიმუში თეორიას უნდა მოერგოს, თუ ეს არ მოხდა — ნიმუში უარიყოფა.

გამოიყოფა ეკლექტური ორიენტაციის ავტორთა ჯგუფი, რომლებსაც ცალკეულ თეორიათა და ტერმინთა თავისუფალი აღრევა ახსნიან, რასაც „ფსიქოლოგიურ მოზაიკას“, „კოკტილს“ თუ „ამსტრაქციას“ ვუწოდებდი. მაგალითად, ერთ ფსიქოლოგიურ ესსეში შეიძლება გაერთიანდეს ლიბიდო, მასკულინური პროტესტი და ეგზისტენციალური ვაკუუმი.

არიან ავტორები, რომლებიც საერთოდ უარს ამბობენ თეორიულ ფუნდამენტზე და ყოველ ცალკეულ თეორიას რელატივისტური ნიჰილურიზმით ეპყრობიან. ცალკეულ თეორიაზე ფიქსირება აღნიშნულ ავტორთა მიერ კონცენტრირებული აღქმის ანალიზის სახით გაიკვება; ყურადღების ფოკუსში ერთი საგნის მოქცევა, — სხვა დანარჩენი საგნების მიმართ სიბრმავესაც გულისხმობს. აღქმა ყოველთვის რაკურსულ-სუბიექტურია და მით უფრო კონცენტრირებული აღქმა. ამიტომაც ამ ორიენტაციას რელატივისტური ნიჰილურობა სიბრმავედან თავის დაღწევად, ჭეშმარიტ თვალის ასვლად ესმის.



ეს სამი ორიენტაცია დღესდღეობით თანაარსებობს. თუმცა, შეიძლება გავიგოთ პარალელი ხელოვნებისა და ხელოვნების ფსიქოლოგიის განვითარებას შორის და გამოიყოს სამი ეტაპი. პირველი ეტაპი — ოქროს კვეთის კანონებზე აგებული ტრადიციული, აკადემიური ხელოვნება და აბსოლუტური ჭეშმარიტების შედაგებული „აკადემიური“ ხელოვნების ფსიქოლოგია. მეორე ეტაპი — სიურეალიზმის, ანარქიის შემოჭრა ხელოვნებაში, ტრადიციული კანონების რღვევა და ეკლექტიკა ხელოვნების ფსიქოლოგიაში. მესამე ეტაპი — თავისუფლება ხელოვნებაში და ხელოვნების ფსიქოლოგიაში.

თუკი მეორე ეტაპზე აღრევა და ექსცენტრულობა ეტალონურ ღირებულებას იძენს, მესამე ეტაპზე ყოველგვარი ეტალონისაგან განთავისუფლებაა ნაცადი. ხელოვნების ფსიქოლოგიაში მესამე ეტაპის სულისკვეთების მაქსიმალური ხორცშესხმაა არტთერაპია, როგორც ხელოვნებისა და ხელოვნების ფსიქოლოგიის (და არა მარტო ხელოვნების ფსიქოლოგიის) პარადოქსული ინტეგრაცია. თავისუფლებასა და თამაშზე აგებულ ხელოვნებასა და ხელოვნების ფსიქოლოგიას შორის ზღვარი ფაქტიურად ქრება. იქ, სადაც დომინანტად თამაში იქცევა, სადაც ესთეტიკური იდეალი კვარცხლბეკიდან ემშობა და რიგით სათამაშო ობიექტად გარდაქმნება, სადაც იმპროვიზაციული, თავისუფალი თვითგამოხატვა სცვლის დადგენილ ესთეტიკურ ფორმებსა და კანონებს — შაყურებელთა დარბაზი სცენად იქცევა, ფსიქოთერაპევტები მოხეტიალე მსახიობებს ემსგავსებიან, ფსიქოდრამატული სენასები არქაული თეატრის ასოციაციებს იწვევს. ასე იქცევა მეცნიერება ხელოვნებად.

ფსიქოსინთეზური თეორიისა და თერაპიის ავტორი, რობერტო ასაჯოლი თავის პაციენტს სთავაზობდა ყოფილიყო ერთდროულად ხელოვანიც და ინტერპრეტატორიც. პაციენტს ჯერ რაიმე უმი და შექმნა, დაეხატა, გამოეძერწა და ა. შ. შემდეგ კი უნდა დაეწერა რეცენზია საკუთარსავე ნამუშევრებზე. ასაჯოლის გაგებით, თვითგამოხატვა მხოლოდ

აფექტურ-ემოციური განმუხტვით არ შემოიფარგლება და კონიტი-ინტელექტუალურ გააზრებასაც გულისხმობს და სხვაგვარად, ემოციური განმუხტვა და ინტელექტუალური გააზრება თვითგამოხატვის ერთმანეთთან არსებითად დაკავშირებული ფორმებია.

საგულისხმოა, რომ ყველაზე საინტერესო არტთერაპიული მეთოდი — ფსიქოდრამა არაა სპეციფიკურად ორიენტირებული ერთ რომელიმე თეორიანული თეორიულ ფუნდამენტისაგან ფაქტიურად თავისუფალია და ფსიქოდრამატისტს შეუძლია სურვილისამებრ (და ალბათ, ესეც შედის თამაშის წესებში) შეარჩიოს ესა თუ ის თეორიული ორიენტაცია — ფსიქონალიტიკური, ეგზისტენციალური, ბიპევიორალური, ჰუმანისტური და სხვა.

საინტერესოა, თუ როგორ მოვლდა ხელოვნების ფსიქოლოგია თამაშის აპოლოგიაში.

ზიგმუნდ ფროიდი ტერმინებს „ასხნა“ და „ინტერპრეტაცია“ სინონიმებად იუენებდა და მათში ხელოვნების ფსიქოლოგიურ კანონებთან დაკავშირებას გულისხმობდა. ფროიდი წერდა, რომ ფსიქოლოგიამ უნდა შესძლოს ირაციონალურ წარმონაქმნთა ინტერპრეტაცია ანუ მათი გადმოტანა მეცნიერებისა და ლოგიკის ენაზე ჩანაცვლებათა და სუბლიმირების მოხსნისა და სიმბოლური ენის ინტელექტუალურ ექვივალენტთა მიგნების გზით. ირაციონალურ წარმონაქმნთა შორის ავტორი გულისხმობდა სიზმარს, მტყუყველებისა და მესხიერების შეცდომებს, პათოლოგიურ სიმპტომებს და მათ შორის მხატვრულ შემოქმედებას. ფროიდი სიმბოლოსა და პათოლოგიურ სიმპტომებში ტაბუირებული, რეპრესირებული არაცნობიერი სწრაფვის ჩანაცვლებას ხედავდა. ამიტომაც ფსიქონალიზმი სიმბოლოს ასხნა და ინტერპრეტაცია მის საფუძვლად არსებული ეროტულ-თანატური იმპულსების წვდომას გულისხმობს. რა თქმა უნდა, სუბიექტის პირადი ფსიქოლოგიური ბიოგრაფიის გათვალისწინებით. ირაციონალური სწრაფვები ფაქტიურად აქ ის „ფსიქოლოგი-



ური ოქროს კვეთაა“, რომელსაც უნდა მოერგოს ხელოვნების ნაწარმოები.

მაგრამ იქვე ისმის კითხვა: თუკი თვით ფსიქოანალიზი აღიარებს, რომ რაციონალიზაცია ფსიქიკის ისეთივე თავდაცვითი მექანიზმია, როგორც სუბლიმაცია, რა გარანტიაა, რომ მეცნიერი ხელოვნების ინტერპრეტირებისას „მეცნიერული სიმბოლოებით“ არ შენიღბავს უკვე საკუთარ ტრავმას? ხელოვნების სიმბოლოები არ შეიცვლება მეცნიერული სიმბოლოებით? ხელოვნების ტრავმა — მეცნიერის ტრავმით? ასე დანაშაული კითხვა ხელოვნების ასნას ილუზიად აქცევს, ინტერპრეტაციას — ეფემერული მუნებას სძენს, რომელიც საუკეთესო შემთხვევაში თვისონ იქცევა ხელოვნების ნიმუშად.

დღევანდელმა ესთეტიკამ ჯ.წ. სუბიექტურ-იდეალისტურმა ესთეტიკამ აღიარა, რომ ინტერპრეტაცია არა-სწინის ტექსტებს, არამედ — მათ ამრავლებს. მკვლევარი-ინტერპრეტატორი ფაქტიურად თანაუტორია, ხოლო ხელოვნების არსი — ინტერპრეტაციათა ჯამზე დაიყვანება.

ფროიდისეული საკრალურ-დოგმატური სიმბოლოების კრიზისმა ხელოვნების ფსიქოლოგიაშიც რელატივისტური სულისკვეთების და სუბიექტურ-იდეალისტური იდეოლოგიის გაბატონებას შეუწყო ხელი.

ფროიდის თეორიის ინტერპრეტატორი კარლ იუნგი წერდა: „ადამიანს შეიძლება ესიზმროს, რომ ბოქლომში გასაღებს ღებს, ჯოხს იქნევს და ა. შ. ეს მოქმედებები შეიძლება სექსუალური ალერგიის სახით გავიგოთ. მაგრამ მაინც ვაურკვეველი რჩება ის, თუ რატომ შეარჩია ჩვენმა ფსიქიკამ სწორედ ერთი წარმოდგენა (ვტქვათ, გასაღები) და არა მეორე (ვტქვათ, ჯოხი). და შეიძლება ისიც კი აღმოვაჩინოთ, რომ სიზმრის შინაარსი განსხვავებულ, არასექსუალურ ინტერპრეტაციასაც ექვემდებარება“.

იუნგმა კიდევ უფრო მკვეთრად გამოხატა თავისი აზრი წიგნში „მოგონებები, ფიქრები. სიზმრები“ — „მე მხოლოდ რალაციის მტკიცება ანუ ზღაპრების მოყოლა შემიძლია. და ის, თუ რამდენად ახლოა ჩემი მონათხრობი ჭეშმარიტებასთან, არაა მთავარი. მთავარია ის, რომ ეს ჩემი ზღაპარია და მართლაც“.

როგორც ვხედავთ, მთავარია ის, რომ ეს ჩემი ზღაპარია და მართლაც“.

ყოფილი პაციენტი ქალი წერდა იუნგს: „ადრე მეგონა, რომ საგნების აღმქმელი ყოველთვის ექვემდებარება საგნებს. ახლა კი ვხვდები, რომ ეს ასე არაა. საჭიროა საგნებისადმი მხოლოდ გარკვეული პოზიციის დაკავება“ ანუ, მე დავამატებდი, მათი თავისუფალი ინტერპრეტაცია. საგულისხმოა, რომ ეს ციტატა უკვე გამოჯანმრთლებული, ერთი რაკურსის ტყვეობიდან განთავისუფლებული ადამიანის წერილიანია.

გასათვალისწინებელია, რომ თანამედროვე ფსიქოთერაპიული მეთოდები (კვლელის, როჯერსის მეთოდები) სწორედ სოციალურ როლთა რეპერტუარის გაფართოებაში, ერთ რაკურსზე მიჯაჭვულობისაგან განთავისუფლებაში და მრავალსახეობის მიღწევაში ეხმარება პაციენტებს.

პაციენტი-ქალის წერილი ჟან-პოლ სარტრის ემოციათა ფენომენოლოგიური თეორიის ერთგვარი ილუსტრაციაა აღნიშნულ თეორიაში ემოცია განიხილება, როგორც სამყაროს ინტერპრეტაცია. უფრო მეტიც, როგორც მაგიური შემოქმედება სამყაროზე. ემოცია პირველადია, რომელიც თავისდა შესაბამისად გარდასახავს, ქმნის და აგებს სამყაროს. ემოცია — სახელის მიწერის მაგიაა.

ამერიკელი ფსიქოლოგის და ფსიქოთერაპევტის ჯორჯ კელის რელატივისმით გაქვლითი თეორიაში ადამიანი წარმოდგენილია, როგორც „პომონტერპრეტატორუსი“; ადამიანი მეცნიერ-მკვლევარია, რომლის ძირითად ამოცანასაც საკუთარი თავის და სამყაროს ინტერპრეტაცია შეადგენს. თეორიის საფუძველია — კონსტრუქციული ალტერნატივისმი, რომლის თანახმადაც არ არსებობს საგანი, რომელზედაც არ იარსებებდა ორი განსხვავებული აზრი მაინც. არისტოტელესეულ სილოგისმს — „A არის A!“ კელლი აუანგარდისტული ფრაზით სცვლის — „A არის ის, რასაც მასში გულისხმობენ!“ „არჩევანის გაკეთების შემდეგ ადამიანი თავისუფლებას უკარგავს“. — წერს კელლი და მისი,

როგორც ფსიქოთერაპევტის ამოცანა პაციენტის მიერ თავისუფლების შოკოფეზაა, რომელიც კელლის რაკურსულობისაგან თავის დაღწევას სახით ესმის.

ფსიქოლოგიური ფარდობითობის თეორიის ავტორის, ჯორჯ კელლის რელიატივიზმის კულმინაციაა შემდეგი სიტყვები: „არაფერი ტოვებს წარუშლელ კვალს. არ არსებობს პოლიტიკა, რელიგია, ეკონომიკური პრინციპები, სოციალური ნორმები, რომლებიც აბსოლუტურად მისაღები იქნებოდა. ყველაფერი იცვლება. არაფერია მუდმივი და საბოლოო“. ბოლო წინადადება პერაკლიტესული ფრანსის „ყველაფერი მდინარეებს“ — ასოციაციებს იწვევს. პერაკლიტეს თანამედროვეებმა ბნული უწოდეს, კელლის თეორია — აბსურდად შეირაცხა. კოგნიტივისტი კელლი — ანარქისტად იქცა. ასე რომ, ანარქისტული აბსურდი არც ფსიქოლოგიისთვისაა უცხო.

კელლის იდეებს ესმინება კარლ როჯერსის ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგია, სადაც „შე“-ს კონცეპცია ცვალებად როლთა და რაკურსთა ერთობლიობად განიხილება.

თეორიული ექსკურსი ძალზე შორს წაგვიყვანდა და ალბათ, უკვე განხილულიც კიარა იმისათვის რომ თქვას: როგორც ესთეტიკამ უარყო ოქროს კვეთაზე აგებული ესთეტიკური ეტალონი და მშვენიერების ცნება განუზომლად გააფართოვა, ასევე ფსიქოლოგიამაც მოხსნა ხელოვნებას ერთი კონკრეტული თეორიის ჩარჩოები და იგი მიიღო, როგორც თავისუფლება და თავაში. ტერმინი „ესთეტიკური“ თავისუფლების სინონიმად იქცა. უფრო მეტიც, თვით ფსიქოლოგიამაც — მე ვგულისხმობ ანარქთერაპიას — ითვისა თავაშის წესები. თუმცა, აქ სიტყვა „წესი“ მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ვისმაროთ.

ანარქთერაპია ხელოვნების შეცნობას პრაქტიკით ცდილობს. ის არა მხოლოდ სამედიცინო ფსიქოლოგიის დარგია, არამედ ხელოვნების ფსიქოლოგიის დარგია და, ალბათ, ხელოვნების ახალი, ავანგარდისტული დარგიც, და მართლაც, თუკი კულტუროლოგები ლაპარაკობენ ტე-

ქნოლოგიისა და ხელოვნების შერწყმაზე — ვიდეოარტის, კომპიუტერული გრაფიკის, ვირტუალური ხელოვნების შესახებ, რატომ არ შეიძლება საუბარი, ვთქვათ ფსიქოდრამაზე ან ფსიქოსინთეზზე, როგორც ხელოვნების ახალ, სპეციფიკურ დარგებზე, რომლებიც კუპენინგების მსგავსად, განსაკუთრებით შეესაბამება და ესმინება თანამედროვე აღამიანის მსოფლმხედველობასა და რაობას?

ანარქთერაპიის განვითარება, მასში თითქმის ყოველდღიურად ახალ-ახალი ქვედარგების წარმოჩენა ნათლად მოწმობს იმას, რომ ხელოვნების ფსიქოლოგიურ შესწავლაში გარეგანი დაკვირვება მის შინაგან წვდომას უთმობს ადგილს.

ფსიქოდრამატული მეთოდის ავტორი, ჯეიკობ მორენო თეორიული ფუნდამენტისგან თავისუფალი და შესაბამისად, ინტერპრეტირების მიმართ თავისუფალი ფსიქოდრამის ექვს განსხვავებულ განმარტებას ან მის ექვს ინტერპრეტაციას გუთავაზობს: 1. ფსიქოდრამა დრამატული ხელოვნების ფორმა ესთეტიკური იდეალებით. 2. ფსიქოდრამა შეცნვიერება კვლევის პრეტენზიებით. 3. ფსიქოდრამა მედიცინის დარგია. 4. ფსიქოდრამა არის ცხოვრების ფილოსოფია. 5. ფსიქოდრამა თეოლოგიაა. 6. ფსიქოდრამა პოლიტიკური სისტემაა.

პიტერ ფელიქს კელერმანი, ფსიქოდრამატული მეთოდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მკვლევარი, ამ განსაზღვრებათა ჩამონათვალს უმატებს ერთს და ძლიერ საგულისხმოს: — ფსიქოდრამა არის გაერკვეული სტრუქტურის მქონე თამაში ან რთული ფსიქიური რიტუალი.

გასათვალისწინებელია, რომ მორენომ ფსიქოდრამის ინტერპრეტაციებში მოიცვა მედიცინა, ფილოსოფია, თეოლოგია, მეცნიერება, ხელოვნება და პოლიტიკა. ფაქტიურად, აღამიანის მოღვაწეობის ყველა სფერო, რითაც კიდევ ერთხელ შეაფიქრე გამოვლინდა ჩვენი ეპოქის განსაკუთრებული ინტერესი თამაშისადმი.

კარლ იუნგი, ფრიოდისაგან განსხვავებით, ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავს ხელოვნების ახსნას და მის ინტერპრეტაციას. იუნგის აზრით, ახსნას ანუ

ამა თუ იმ ფსიქოლოგიური ფენომენისადმი მიზნულ-შედეგობრივ დაკავშირებას ექვემდებარება მხოლოდ ე. წ. ფსიქოლოგიური შემოქმედება. ამხსნელ ფსიქოლოგიურ ფენომენებში იგულისხმება ფროიდისეული, პიროვნული არაცნობიერის ფენომენები, როგორცაა ეროტულ-თანატური იმპულსები, კომპლექსები, ფობიები და სხვ. ფსიქოლოგიური შემოქმედება თუ სელოვენება პიროვნული არაცნობიერის სუბლიმირებას უკავშირდება და სწორედ ამიტომაც ექვემდებარება ფსიქოლოგიურ, ან უფრო ზუსტად, ფროიდიანულ ახსნას. რაც შეეხება მეორე ტიპის შემოქმედებასა და სელოვენებას, რომელსაც იუნგი ფიზიონერულს—ხილვისმიერს უწოდებს, მისი მხოლოდ აღწერა და ინტერპრტირება შეიძლება, ვინაიდან იგი არ კავშირდება პიროვნული არაცნობიერის რომელიმე ფენომენთან და მისი საზრისის სრული და ამომწურავი წვდომა-მიუღწეველი მიზანია.

ცნობილია იუნგის ფრაზა, რომელმაც რევოლუცია მოახდინა ფროიდის შემდგომ სელოვენების ფსიქოლოგიაში; — „შემოქმედი და სელოვენება ერთმანეთს ვერ ხსნიან!“ ამ ფრაზაში სწორედ ვიზიონერული, იმპერსონალური შემოქმედება იგულისხმება. „სელოვენება უფრო მეტია, ვიდრე მისი შემქნელი“ და შესაბამისად, უფრო მეტი, ვიდრე სელოვენის პიროვნული კომპლექსების სუბლიმირება. თუკი ფროიდის სკოლაში სელოვენის ინფანტილურ აუტოეროტიზმს ესმევა ხაზი, იუნგის გაგებით, შემოქმედი არც აუტოეროტიულია და არც ეროტული, ვინაიდან იგი ობიექტურია და არა სუბიექტური.

ზეპიროვნული, კოლექტიური არაცნობიერიდან მომდინარე შემოქმედება არქეტაიპებსა და უნივერსალურ სიმბოლოებს უკავშირდება. იუნგის სელოვენების ფსიქოლოგიაში სიმბოლო ბიოლოგიური შინაარსისაგან თავისუფალია. უფრო მეტიც, იგი ავტონომიურია პირადი არაცნობიერის მიმართ. სიმბოლო უფრო მეტია, ვიდრე პიროვნების ფსიქოლოგიური ტრაგემა ან საერთოდ მთელი პიროვნული ფსიქიკა. სიმბოლოს ავტონომიური ენერგეტიკაც გამოარჩევს მას ქმნა-

დობის, შემოქმედების იმანენტურად ტენდენცია ახასიათებს. ცნობიერებაში მისი ემორჩილება არაცნობიერ შემოქმედებით იმპულსს და მის ინტერპრტირებასა და გაგებას აქტიურად ცდილობს, თუმცა სიმბოლოს მხოლოდ ცალმხრივი, რაკურსული ინტერპრტირებით შემოიფარგლება.

თავისი მასწავლებლისაგან ასე შეკეთრად განსხვავებული იუნგი, მისტიკას უბრუნებს სელოვენებას და არა მხოლოდ სელოვენებას; არის ახსნადი სელოვენება და ახსნადი ფსიქიკა. და ასევე არსებობს აუხსნელი სელოვენება და აუხსნელი ფსიქიკა, რომელთა მხოლოდ ინტერპრტირება შესაძლებელია.

საინტერესოა იუნგისეული „ვიზიონერული განცდის“ ან „პირველგანცდის“ ფენომენი, რომელსაც ავტორი ვიზიონერული შემოქმედების სტიმულად მიიჩნევს. ეს პირველგანცდა პირველადი სიმბოლოა, უხილავი არსის გამოხატვის ფორმა. ის მოკლებულია სიტყვებსა და ფორმას და ძლიერი წინათგრძნობაა, რომელიც გამოხატავს, რეალიზებას ეს-სწრაფვის. მისი აღწერისას იუნგი პოეტად იქცევა და ასეთ სიურეალისტურ ფრაზას გვთავაზობს: „იგია ხილვა შავ სარკეში“. ეს დიფუზური ხილვა, არაკონკრეტული და ნახევრადრეალური განცდა ინტერპრტირების ფართო ასპარეზს შლის.

ვიზიონერული შემოქმედების საფუძვლად პოეტურ-მისტიური პირველგანცდის დაშვებით იუნგმა სელოვენების ფსიქოლოგია მხატვრული შემოქმედების ფორმადაც აქცია და ეს არც არის მისგან გასაკვირი; იგი სომ თომას მანის მსგავსად, სიმბძენს — რაციონალიზმისა და მისტიურობის პარადოქსულ ინტეგრაციად მიიჩნევდა.

აღამიანს ვიზიონერული, ქაოტური სამყაროს მიმართ შიში ახასიათებს — წერდა იუნგი. ეს ვიზიონერების ანუ ქაოსის თანდაყოლილი შიშია. ცნობიერება ყოველთვის ესწრაფვის ქაოსის მოწყობას მისი ფსევდოდაყვანით ერთ კონკრეტულ კომპლექსამდე. მაგრამ ქაოსს არ ერგება მეცნიერული დოკუმენტი. საუ-

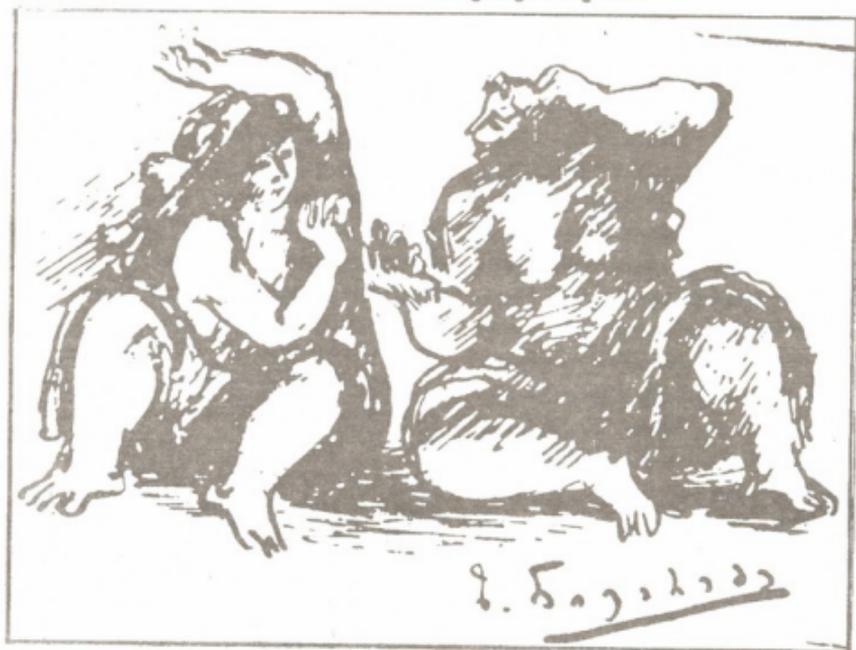
კეთესო შემთხვევაში ის დოგმათა აღრე-
ვაა.

მაგრამ ისმის კითხვა, თუ სად გადის
ზღვარი ფსიქოლოგიურსა (ახსნად) და
ვიზიონერულ (არაახსნად) ზელოვნებას
შორის; რა კრიტერიუმები განასხვავებენ
ამ ორი ტიპის ზელოვნებას ერთმანეთი-
საგან? იუნგის აზრით, ვიზიონერული
ზელოვნება თავისი გროტესკობის, მრავალ-
მნიშვნელოვნების გამო იმთავითვე
აღიქმება, როგორც ვიზიონერული. მაგ-
რამ აღქმა ხომ ყოველთვის სუბიექტუ-
რია და რაკურსული; ის, რაც ერთისათ-
ვის ფსიქოლოგიურია, მეორისათვის —
ვიზიონერული. ასე რომ, ფაქტიურად
რჩება ერთი გამოსავალი: ზელოვნების
ფსიქოლოგიამ უნდა აითვისოს ყველა
არსებული თეორიის კანონები და უნდა
შესძლოს ამ კანონებით თავისუფალი მან-
იპულირება. სხვა შემთხვევაში მას ილ-
უზიური ცალმხრივობა და რაკურსულო-
ბა შერჩება ზელში. თუ არ დავუშვით,
რა თქმა უნდა, „ვიზიონერული კრიტი-
კის“ შესაძლებლობაც.

ინტერპრეტაციის საკითხს, ^{ალბათ,}
ყველაზე მტკივნეული საკითხია ^{ზელოვნების}
ნების ფსიქოლოგიაში. მაგარი ^{კანონები}
და სრული თავისუფლება, წესრიგი და
თაშაში — ეს ის ორი პოლუსია, რომელ-
თა შორის მოქცეული ზელოვნების ფსი-
ქოლოგიაც ამ მტკივნეული საკითხის
რეფლექსირებას ცდილობს.

მაგრამ თვით კონფლიქტიც — თამა-
ში თუ წესრიგი — ინტერპრეტაციებს
ექვემდებარება. თაშაში და წესრიგი
მხოლოდ ურთიერთგამომრიცხავი ანტი-
პოდები არაა. ასაჯოლის სიტყვებით, ემ-
ოციური განმუხტვა და ინტელექტუალუ-
რი გააზრება თვითგამოსატვის ერთმანე-
თთან არსებითად დაკავშირებული ფორ-
მებია. ბოლოს, ისიც უნდა აღინიშნოს,
რომ არტთერაპია მოწესრიგებული თა-
შაშის ოპტიმისტურ პრეტენზიას აცხა-
ლებს!

ნახატი ზურაბ ნივარაძის



ქართული საეკლესიო საგალობლო საბავშვო საგალობლო საბავშვო საგალობლო საბავშვო

(სადა კილოს საეკლესიო საგალობლო ავსტრიაში)

ავსტრიაში

ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლოების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი მჭიდროდ არის დაკავშირებული სასულიერო მუსიკის კანონიკასთან. მას შემსწავლა ნათლად წარმოაჩინეს იმ სულიერ წანამძღვრებს, რომლებიც საეკლესიო საგალობლოების ფორმის აგების თავისებურებებს განსაზღვრავს.

ძველი პროფესიული სასულიერო მუსიკალური ნაწარმოებების კომპოზიციური სტრუქტურა ემყარება მელიოდური ფორმულირების, ე. წ. მოდულების თანამიმდევრობას, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია მცირე მუსიკალური მონაკვეთებით.

მელიოდური ფორმულების მეშვეობით საეკლესიო საგალობლოს მანგის „აინტის“ მეთოდი ითვალისწინებს საეკლესიო მანგის რვა ხმად დაყოფის პრინციპს: საგალობლოში შეიცავს სწორედ იმ ხმისათვის დამახასიათებელ მელიოდურ ფორმულებს, რომელსაც იგი განეკუთვნება.

ცნობილია, რომ ქრისტიანული პიმენის სისტემატიზაცია მოხდა არა მხოლოდ ხმების, არამედ ამა თუ იმ ჟანრის საგალობლოთა მანგების მიხედვითაც: ტროპარს თავისი მანგი აქვს, ძლისპირებს — თავისი, უფალო ღადადყავსას — თავისა და ა. შ. არსებობს თვითმხოვანი ანუ საკუთარი მანგის მქონე საგალობლოები.

ერთი და იმავე ხმის პიმენებს შორის ინ-

ტონაციური კავშირის მიუხედავად, საეკლესიო საგალობლოს ამა თუ იმ ჟანრისთვის ნიშანდობლივი სინტაქსურ-მელიოდური სტრუქტურა ემყარება იმ მელიოდურ ფორმულებს, რომლებიც სწორედ იმ ჟანრის მანგისათვის არის დამახასიათებელი.

არსენ ივალთოელმა ანდრია კრიტიკის კანონი შესამედ იმიტომ თარგმნა, რომ მანამდე არსებულ ექვთიმე მთაწმინდელისეულ თარგმანში ხმაც შეცვლილი იყო და ძლისპირის მანგიც. ექვთიმესაგან განსხვავებით, გიორგი მთაწმინდელს ხმა კი გაუთვალისწინებია, მაგრამ „თვისთა ძლისპირთა ზედა თარგმანი არცა მას გულს-უდგინა“. ამის გამო არსენ ივალთოელს დაევალა, გამოესწორებინა შეცდომა და შელახლა ეთარგმნა კანონი „უცვალებელად თვისისა ხმისაგან, თვით მათვე ძლისპირთა ზედა მათთა“, ანუ პიმენოგრაფს უცვლელად უნდა შეენარჩუნებინა როგორც საგალობლოს ხმა, ასევე ძლისპირის მანგი. (3, 22-23).

ამდენად, ახალ სასულიერო პოეტურ ტექსტთან მანგის მისადაგება, ანუ „დასდებლის მეცნიერება“ (გიორგი მთაწმინდელი) გულისხმობდა საგალობლოს არა მხოლოდ ხმის, არამედ ამა თუ იმ ჟანრისთვის ნიშანდობლივი მანგის მუსიკალურ კანონზომიერებათა გათვალისწინებასაც.

ქართული საეკლესიო პიმენების ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის შესასწავლად ჩვენ ავირჩიეთ საგალობლოთა ორი

ძირითადი სახეობა: ტროპარები და ძლის-პირები³.

პირველყოფლისა, განვიხილეთ ერთი და იმავე ხმის ტროპარები. საგალობლები დაეყავით საწყის, შუა და დამაბოლოებელ მუსიკალურ ფრაზებად, მათ შემადგენელ მელოდიურ ფორმულებად და შევადარეთ ერთმანეთს. შედარებითა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ერთი და იმავე პანგის სხვადასხვა პოეტურ ტექსტთან მისადაგება განაპირობებდა მისი შემადგენელი მელოდიური ფორმულების ვარიანტულ ცვლილებებს და, ზოგიერთ შემთხვევაში, წარმოშობდა მათ ახალ კომბინაციებს. საწყისი მუსიკალური ფრაზისთვის ნიშან-

დობლივი მელოდიური ფორმულები გადაინაცვლებს შუა მუსიკალურ ფრაზებშიც პირიქით, რის შედეგადაც მოდუსები განსხვავებული თანამიმდევრობით განლაგდება. ამის საილუსტრაციოდ მოგვყავს მეორე ხმის ტროპარების (წმიდა ხელთუქმნელი ხატისა „უხრწნელსა ხატსა შენსა“, დიდი მარხვისა „შუენიერმან იოსებ“ და აღდგომისა „რაჟამს შთახედ საფლავად“) საწყისი და შუა მუსიკალური ფრაზების შემადგენელი მელოდიური ფორმულების ცხრილი, რომელშიც მკაფიოდ ჩანს მათი ურთიერთშენაცვლების ვარიანტები (4, 144, 5, 537; 5, 606):

	საწყისი მუს. ფრაზა	შუა მუს. ფრაზები
აღდგომის ტროპარი „რაჟამს შთახედ საფლავად“	a b	c b' d b ² c'
წმიდა ხელთუქმნელი ხატის ტროპარი	d c	b c' b' c ² b ² c ³
ტროპარი „შუენიერმან იოსებ“	a b d	b' c

საკელსიო საგალობლების პანგის დაყოფა მის შემადგენელ მელოდიურ ფორმულებად შეესაბამება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას. სწორედ სასულიერო პოეტური ტექსტის ცვალებადობა განაპირობებდა საგალობლის შემადგენელი მოდუსების ვარიანტულ სახესხვაობას და მათი კომბინაციების ნაირგვარობას.

ერთი და იმავე პანგთან სხვადასხვა პოეტური ტექსტის მისადაგებისას ჰიმნოგრაფი ითვალისწინებდა როგორც მის საზომს (მარცვალთა რაოდენობას), ასევე სიტყვათა არსობრივ დატვირთვასაც.

პირველი ხმის ჯვართამაღლების, ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის შობის და წმიდა ლაზარესა და ბზობის ტროპარების ურთიერთშედარებისას აღმოჩნდა, რომ წმიდა ლაზარესა და ბზობის ტროპარის საწყისი მუსიკალურ ფრაზაში მელოდიურ ფორმულათა რაოდენობა და თანამიმდევრობა განსხვავებულია. ამას განაპირობებს როგორც პოეტური ტექსტის საზომი, ასევე სიტყვათა აზრობრივი დატვირ-

თვა (1,391; 4,638; 1,515). მარცვალთა შედარებით მეტი რაოდენობას გამო ტროპარის პირველი მუსიკალური ფრაზა სამი მელოდიური ფორმულის ნაცვლად ოთხ მელოდიურ ფორმულას შეიცავს. პირველი მელოდიური ფორმულა (სიტყვებზე „ყოველთა აღდგომასა პირველ შობისა“...) შეესაბამება ამავე ხმის ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის შობის ტროპარის შუა მუსიკალური ფრაზის მოდუსს (სიტყვებზე „განსაქარვა სიკვდილი“). განსაკუთრებული რიტმული და მელოდიურ-ინტონაციური გამომსახველობით გამოირჩევა მუსიკალური ფრაზის მეორე, მესამე და მეოთხე მოდუსები, რომლებიც აქ, სხვა ტროპარებისაგან განსხვავებით, ოდნავ გადაადგილებულია. მათი გადანაცვლების მიზეზი პოეტურ ტექსტში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ამ მელოდიურ ფორმულებს შეესაბამება აზრობრივი თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვები (ეს სიტყვები გამოხატავს პირად მიმართვას უფლისადმი, მოგვითხრობს მაცხოვრის მეგობ-



რის, ლაზარეს შესახებ). აქედან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პოეტური ტექსტის საზომს და სიტყვათა აზრობრივ დატვირთვას საეკლესიო საგალობლის კომპოზიციურ აგებაში.

საეკლესიო ჰიმნებში მელოდიური ფორმულების ვარიანტული ცვლილებისას შესაძლებელი იყო მათი რიტმული ნახაზის შეცვლა (განსაკუთრებით ძლისპირებში) და განსხვავებული გამშვენება. მეტი სტაბილურობით გამოირჩევა მოდუსების ბგერათსიმალღებრივი პარამეტრი. მელოდიური არქიტექტურის რიტმული სახესხვაობა უფრო მისაღები იყო ჰიმნოგრაფებისთვის. რადვან ლ. მაზელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მელოდიის ყველაზე სპეციფიკურ მხარეს წარმოადგენს არა რიტმი, არამედ მუსიკალურ-ბგერათსიმალღებრივი დამოკიდებულებები“ (6,65).

სასულიერო ჰიმნებში მელოდიურა ფორმულების ვარიანტული ცვლილებებისას გამშვენების ფაქტორი უაღრესად მნიშვნელოვანია. სადა კილოს ქართული საეკლესიო საგალობლები მცირედ გამშვენებულ მუსიკალურ სტილს განეკუთვნებიან. ამ მხრივ საგულისხმოა ექვთიმე კერესელიძის მიწაწერი მირქმის ძლისპირთა ხელნაწერში Q №67, სადაც იგი მღვდელ რ. ხუნდაძეს მიმართავს: „მამაო რაედენ! უმორჩილესად ვთხოვთ, მირქმის ძლისპირებს შიგა და შიგ ადვილი გამშვენება მიეციოთ. ასე ძალიან სადა კილოს, მე მგონია, მეორე და ბანი კარგად ვერ მიეწყობაო“ (7,60).

ერთი და იმავე პანგის სხვადასხვა პოეტურ ტექსტთან მისადაგებისას მარცვალთა ჭარბი რაოდენობა ნაწილდებოდა ან განმეორებად ბგერებზე ან ბგერებზე, რომლებიც აღმავალი ან დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობით ამზადებს მელოდიური ფორმულის საწყის ბგერას, ან მელოდიური საქცევის ბგერებზე, რომლებიც იმეორებს ვაქლერებული მოდუსის მონაკვეთს. მაგალითად, მეოთხე ხმის ქრისტეს შობის ტროპარში, შუა მუსიკალურ ფრაზაში, მელოდიური ფორმულის (სიტყვებზე „რომელი აღმობრწყინდი“) ბოლო მონაკვეთი ხელახლა მეორდება სიტყვებზე „აღმოსავალთად“ (1,428). ჭარბი მარცვლები შესაძლოა მისადაგებოდა შემოძლე-

რების ტიპის შედარებით ნაკლებად გამო-
მსახველ მელოდიურ ნახაზს, ^{სიტყვებზე} ^{გამოძლეული} ^{მცირე} ^{დიაპაზონის} ^{ფარგლებში} ^{ბრუნავს} ^{საყრდენი} ^{ბგერის} ^{ირგვლივ}. ასეთია, მაგალითად, მეორე ხმის აღდგომის ტროპარის „რაქამს შთახედ საფლავად“ შუა მუსიკალური ფრაზის ფორმულა სიტყვებზე „ხოლო რაქამს მკედარნი ქვესკნელით აღმოიყვანე“ (4,144). ზოგჯერ მელოდიური ფორმულა იკვეცებოდა პოეტური ტექსტის სინტაქსურ კანონზომიერებათა შესაბამისად. ამის სიალუსტრაციოდ შეიძლება მოიყვანოთ მეორე ხმის წმიდა იოანე ღვთისმეტყველის ტროპარის საწყისი მელოდიური ფორმულა სიტყვებზე „მოციქულო ქრისტეს ღმრთისაო, საყვარელო“ (5,420).

ტროპარების კომპოზიციური სტრუქტურის შესწავლის შედეგად გაირკვა, რომ სხვადასხვა ტროპარის პოეტური ტექსტის ერთი და იმავე პანგთან მისადაგებისას ჰიმნოგრაფი არ შემოიფარგლებოდა სასულიერო ტექსტის შეწყობით ამათუ იმ სტერეოტიპულ პანგთან. პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ორგანული, მჭიდრო ურთიერთკავშირის მისაღწევად იგი მიმართავდა კომპოზიციურ მეთოდს, რომელიც პირველყოვლისა გულისხმობდა საგალობლის „აკინძას“ ამა თუ იმ ხმის ტროპარის პანგისათვის დამახასიათებელი მელოდიური ფორმულებით, რომლებსაც აქვს ურთიერთშენაცვლების უნარი და ქმნის განსხვავებულ კომბინაციებს. ყოველივე ეს ჰიმნოგრაფს გარკვეული იმპროვიზაციის შესაძლებლობას ანიჭებდა.

სასულიერო მუსიკალური ნაწარმოების მელოდიური ფორმულებით აგების კომპოზიციური პრინციპი კიდევ უფრო მეტად იჩენს თავს ძლისპირებში. სხვა ჟანრის საეკლესიო საგალობლებთან შედარებით ძლისპირებმა ყველაზე დიდხანს შეინარჩუნა ტრადიციული სახე — სილაბურობა. ქართულ საეკლესიო საგალობლებში სილაბურობის კვალი ყველაზე მეტად სადა კილოს ძლისპირებში იგრძნობა. პოეტური ტექსტისა და პანგის მჭიდრო ურთიერთკავშირის შედეგად გალობაში კიდევ უფრო თვალსაჩინოა პანგის დაყოფა მელოდიურ ფორმულებად. ეს ჩანს როგორც საკადანსო მიმოქცევებისა და

ცესურების, ასევე რიტმული ნახაზს შე-
შევობით (მოდუსის დამაბოლოებელი ბე-
რა სშირად დიდი გრძლიობით გამოირ-
ჩევა).

ცნობილია, რომ ძლისპირებს პანგები
შესაძლოა სხვადასხვა შინაარსის სასული-
ერო პოეტური ტექსტების საზომის მაჩ-
ვენებელი ყოფილიყო. ამდენად, ტროპა-
რებისგან განსხვავებით, გლობანში პან-
გა-მოდელი უცვლელადაა შენარჩუნებუ-
ლი. ამას ძლისპირთა შედარებითი ანა-
ლოზიც მოწმობს, მაგალითად, რვა ხმა
აღდგომისა და რვა ხმა შუალაშინის სამე-
ზის გალობათა ძლისპირების პანგები აბ-
სოლუტურად იდენტურია. შესაბამისად,
იდენტურია მათი პოეტური ტექსტების სა-
ზომები, საკუთრივ პოეტური ტექსტები კი
— განსხვავებულია (4,655; 41).

აღდგომის საცისკრო ძლისპირების გან-
ხილვისას აღმოჩნდა, რომ განსაზღვრული
რაოდენობის იდენტური მელოდიური ფო-
რმულებითა და მათი სხვადასხვა კომბინა-
ციის მეშვეობით აქ ერთი და იმავე
ხმის ცხრავე გალობის პანგი „აკინძება“.
ცხადია, აქ ხელოვანთმომღვარს მელოდი-
ურ ფორმულათა შერჩევისა და კომბინა-
ციების მეტი შესაღებლობა ჰქონდა. მა-
გალითად, პირველი ხმის პირველი ძლისპი-
რის („მარჯვენა შენი უძღვევლი“) საწყისი,
შუა და დამაბოლოებელი მუსიკალუ-
რი ფრაზების შემადგენელი თითოეული
მოდუსის ვარიანტები ამავე ხმის სხვა გა-
ლობანში გვხვდება (4,655).

ძლისპირებში მელოდიური ფორმულე-
ბი ადვილს იცვლის. ყველაზე სტაბილუ-
რი და სტერეოტიპულია დამაბოლოებელი
მუსიკალური ფრაზის მოდუსები.

ქართული საეკლესიო საგალობლების
ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის შე-
სწავლისას მკვლევარის ყურადღებას იქ-
ცევს სხვადასხვა ჯანრისა და ლიტურგიუ-
ლი დანიშნულების ჰიმნები, რომლებიც ნა-
ცნობ მელოდიურ ფორმულებს შეიცავს.
მაგალითად, მეექვსე ხმის ტროპარის პან-
გის მოდუსების ვარიანტებითა და განსხ-
ვავებული კომბინაციებითაა აგებული სა-
გალობლები: „ჯვარსა შენსა“, „ღვთის-
მშობელო ქალწულო“ (როგორც იმერულ-
გურული, ასევე ქართლ-კახური), „უპა-
ტიოსნესა ქერუბიმთსა“, „ღმერთი უფა-

ლის“ ვარიანტები (რ. ხუნდაძისა და
კერესელიძის ხელნაწერების მიხედვით),
ღვთისმშობლის იამბიკო „შენ ხარ ჯენსსა“
(ქართლ-კახური), „მუფფო ზეცათაო“
(როგორც იმერულ-გურული, ასევე ქა-
რთლ-კახური) და ა. შ. ჩვენ შევჩერდე-
ბით ღვთისმშობლის იამბიკოზე „შენ ხარ
ვენახსი“ (ქართლ-კახური) და „ღმერთი
უფალის“ ორ ვარიანტზე (2,38; 4,126;
8,64).

„შენ ხარ ვენახის“ საწყისი ფრაზის
ორი მელოდიური ფორმულიდან, პირველი
(სიტყვებზე „შენ ხარ ვენახსი“) წარმოა-
დგენს მეექვსე ხმის ტროპარის პანგის შუა
მუსიკალური ფრაზის მელოდიური ფო-
რმულის ვარიანტს (შეადარეთ აღდგომის
ტროპარის „ანგელოზთა ძალნი“ მელოდი-
ურ ფორმულას სიტყვებზე „და მცველნი“).
ხოლო მეორე მელოდიური ფორმულა (სი-
ტყვებზე „ახლად აყვავებული“) კი ტრო-
პარის პირველი მუსიკალური ფრაზის მო-
დუსს შეესაბამება (სიტყვებზე „ზედა ახი-
ლნეს“). (4,167).

მეექვსე ხმის ტროპარის სხვადასხვა მე-
ლოდიური ფორმულის საფუძველზეა აგე-
ბული აგრეთვე ამავე ხმის გალობის „ღმე-
რთი უფალის“ ორი ვარიანტი (რ. ხუნ-
დაძისა და ე. კერესელიძის ხელნაწერების
მიხედვით). ამ საგალობლების სასულიერო
ტექსტის „პანგზე გაწყობისას“ ჰიმნოგ-
რაფს ტროპარის პანგის სხვადასხვა მო-
დუსი შეურჩევიდა.⁴ მელოდიური ფორმუ-
ლების განსხვავებული თანამიმდევრობა ამ
საგალობლებში შემდეგანირადაა წარმო-
დგენილი:

ტროპარი „ანგელოზთა ძალნი“:

a b c d e a' b' c' f b² c² g h

„ღმერთი უფალი“ (ე. კერესელიძის ხე-
ლნაწერი):

a b c d c'

„ღმერთი უფალი“ (რ. ხუნდაძის ხელ-
ნაწერი):

d c g h'

საეკლესიო საგალობლების შედარები-
თი ანალიზის შედეგად, კიდევ ერთხელ და-
ვრწმუნდით, რომ ჰიმნოგრაფისთვის პა-
ნგი-მოდელი არ წარმოადგენდა გაყინულ
სქემას. მას, საკუთარი გამოცდილებისა და
„დასდებლის მეცნიერების“ უნარის შესა-
ბამისად, შეეძლო შეერჩია საგალობლის

გარკვეული ხმისა და ჟანრისათვის დამახასიათებელი მოღუსები და მათი კომპონაციების მეშვეობით შექმნა განსხვავებული ჰანგები ამა თუ იმ პოეტური ტექსტისათვის.

განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულებით საგალობელთა ჰანგის „აკინძის“ კომპოზიციურ მეთოდს ა. იდელსონმა „შეზღუდული იმპროვიზაციის“ მეთოდი უწოდა (9,27). როგორც ე. ველეშის ნაშრომიდან ჩანს, იგი ნიშანდობლივია ბიზანტიური, სირიული, სერბული სასულიერო მუსიკისათვის და ჩამოყალიბდა მრავალი საუკუნის წინ (ბიზანტიაში მე-9 ს-დან. 11,335).

ქრისტიანულ სამყაროში „შეზღუდული იმპროვიზაციის“ მეთოდის გავრცელება შემთხვევითი არ არის. იგი საეკლესიო გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და წმიდა მამათა სულიერი გამოცდილების საფუძველზეა ჩამოყალიბებული.

საეკლესიო გალობა, როგორც გრძობადი ხატი აღამიანის სულიერი ფერისცვალებისა, ამაღლებული ლოცვითი განწყობის შექმნის პირობაა. დაუშვებელია ღვთისმსახურებასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სასულიერო მუსიკალურ ხელოვნებაში ამქვეყნიური, მშვენიერი, გრძობადი საწყისის შემოჭრა. სწორედ ეს იყო ეკლესიის მიერ ჰანგის კანონიზაციის მთავარი კრიტერიუმი. ამგვარ ხელოვნებას მხოლოდ მაღლმოსილი აღამიანები ქმნიდნენ. აკი აღნიშნავდა გიორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელის „საწელიწდო იადგარის“ შესახებ, რომ იგი იყო „ხელითა მისითა დაწერილი, სულისა მიერ წმიდისა“ (12,576).

ეკლესიის მიერ მოწონებული, კანონიზირებული ჰანგები სანიმუშო ხდებოდა ჰიმნოგრაფებისათვის და მცირეოდენი ცვლილებებით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. მათი შეცვლა საეკლესიო გალობის კანონიკის უხეშ დარღვევად ითვლებოდა. „კილოს დაკარგვა იივე გალობის დაკარგვა არისო“ — წერდა ექვთიმე კერესელიძე (13,189).

ქართული ლიტურგიული ჰიმნების კრებულში ხშირად შეხვდებით შემდეგი შინაარსის ანდერძებს: „საგალობელნი... არიან გადმოცემულნი იმ მტკიცე და შეუცვლელი კილოთი, რომელთაც ვგალობთ

ჩვენ“. ანდერძს ხელს აწერენ იპოლიტარნი ივლიანე წერეთელი, მღვდლები: რაქდენ ხუნდაძე და არისტო ქუთათელაძე (2,178).

ძველ მაგალობელთა გამონათქვამებიდან ჩანს, რომ მათთვის სანიმუშო კანონიკური ჰანგის უცვლელად დაცვა ჰიმნოგრაფთა ღირსებად მიიჩნეოდა. რ. ხუნდაძე აღნიშნავდა: „საუკეთესო მაგალობელთაგან ვერაგინ გაზედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შებრუნებასო“ (14,4).

ბიზანტიელ ჰიმნოგრაფს მანუელ სრიცაფს თავის ტრაქტატში სამგალობლო ხელოვნების შესახებ არაერთი მაგალითი მოჰყავს, თუ როგორ მისდევდნენ წინაპართა კვალს განთქმული ჰიმნოგრაფები. მათ რიცხვში იყო წმიდა იოანე კუკუსელი, რომელიც თავის ანაგრამატიზმებში არ ცვლიდა, არამედ ბაძავდა სტიქარონთა უძველეს ნიმუშებს (9,169-170).

დღეს ჩვენთვის ძნელია მელოდიური არქტიპების დადგენა. ერთი კი ცხადია, რომ საეკლესიო ჰანგების შემადგენელი მოღუსების ვარიანტები და კომპინაციები, როგორც ეს ქართული საეკლესიო საგალობლების კომპოზიციური სტრუქტურის ანალიზის შედეგად გაირკვა, იქმნებოდა ეკლესიის მამათა კანონიკური ჰანგების, მელოდიური არქტიპების ნიმუშების მიხედვით, რომელთა რაოდენობა განსაზღვრულია. აღნიშნული კომპოზიციური პრინციპი ნაკარნახევია ხელოვანთმოძღვართა წმიდა განზრახვით, უფლისადმი შეეწირათ ამაღლებული, სულიერი, ღვთაებრივი საგალობელი.

შენიშვნები:

1. წინამდებარე ნაშრომი წარმოვადგინეთ ახადგაზრდა მეცნიერთა კონფერენციაზე, რომელიც გაიმართა ქ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 1998 წლის 19 ნოემბერს და მიემდგნა კონსერვატორიის დაარსების საიუბილეო თარიღს, 80 წლისთავს.

2. გვხვდება გამონაკლისი შემთხვევები. მაგალითად, უფლის წინადაცვითის ტროპარი პირველი ხმისა ამავე ხმის უფალო ღაღაფაჟას ჰანგზეა გაწყობილი (1,461; 2,1). მხედველობაში უნდა მივიღოთ, აგრეთვე, შემთხვევები, როდესაც სხვადასხვა ჟანრის საგალობელთა ჰანგები ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად, ერთი და იგივე ჰანგი აქვს მეოთხე, მეექვსე და მეშვიდე ხმის ტროპარებს, უფალო ღაღაფაჟას, სტიქარონებს, აქბელისას (1; 2; 4).

3 ვინაიდან ჩვენამდე ვერ მოაღწია სადა კილოს ქართლ-კახურმა საგალობლებმა, ქართული საეკლესიო ჰიმნების უფრო ფართოდ განხილვის მიზნით, სადა კილოს იმერულ-გურული საგალობლების ვარდა ჩვენ გავანალიზეთ ზომიერად გამშვენებული ქართლ-კახური, ე. წ. „კარბეღანთ კილოს“ საეკლესიო საგალობლები, რომელთა სადა ვარიანტები არ მოგვეპოვება.

4 მეექვსე ხმის აღდგომის ტროპარი „ანგელოზთა ძაღნი“ პირობითადაა შერჩეული.

5 მელიდური ფორმულების თანამიმდევრობას ემყარება, აგრეთვე, სღავეური საეკლესიო საგალობლები, რაც დ. აღმაშენებლის გამოკვედიდან ჩანს (10, 27).

გაიყვანებული ღებრატურისა და სანოტო კარგავების სია:

1. ქართული ვაღობა. სამი წიგნის წესი, ღებრატურა მღვდელმთავართათვის და მღვდელთათვის, მთელი წლიური საწიგნო საგალობლები (ე. კერესელიძის ხედნაწერი), Q 674 — თბილისის კ. კეკელიძის სახელობის სახ. ხედნაწერთა ინსტიტუტი.

2. სამწუხრო და საცისკრო საგალობლების კრებული (რ. ხუნდაძის ხედნაწერი), № 2124 — საქართველოს რესპუბლიკის ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრი.

3. არსენ ივალთოელის ანდერძი ციტირებულია ზ. ჭავჭავაძის ნაშრომიდან „XII საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფია. ღებრატურის მცოდნეობა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა. — თბ., 1993.

4. სრულიად წიდიწადა შინა სახმარებელი რვა ხმა პარაკლიტონი აღდგომისა და სადღესასწაულო

სრული საცისკრო საგალობლები (ნოტებზე გადაღებულია ფ. ქორიძის მიერ, ხედნაწერი ეკუთვნის ე. კერესელიძეს), Q 673 — კეკელიძის სახელობის სახ. ხედნაწერთა ინსტიტუტი.

5. სრულიად წიდიწადა შინა სახმარებელი რვა ხმა აღდგომის სამწუხრო საგალობლები (ნოტებზე გადაღებულია ფ. ქორიძის მიერ, ხედნაწერი ეკუთვნის ე. კერესელიძეს), Q 672 — კ. კეკელიძის სახელობის სახ. ხედნაწერთა ინსტიტუტი.

6. Мазель, Л. Строеие музыкальных произведений — М. 1979.

7. იბ. ქართულ ხედნაწერთა აღწერილობა ახალი (Q) კოლექციისა, ტ. II. — თბ., 1958.

8. ქართლ-კახური ვაღობა კარბეღანთ კილოთი, „ცისკარი“. — ტფ., 1898.

9. Герцман Е. Византийское музыкальное знание. Л., 1988.

10. Аллемапов Д. Песнопение годового круга богослужения обычного напева с приложением «Теория и практика церковного осмогласия обычного напева». М., 1907.

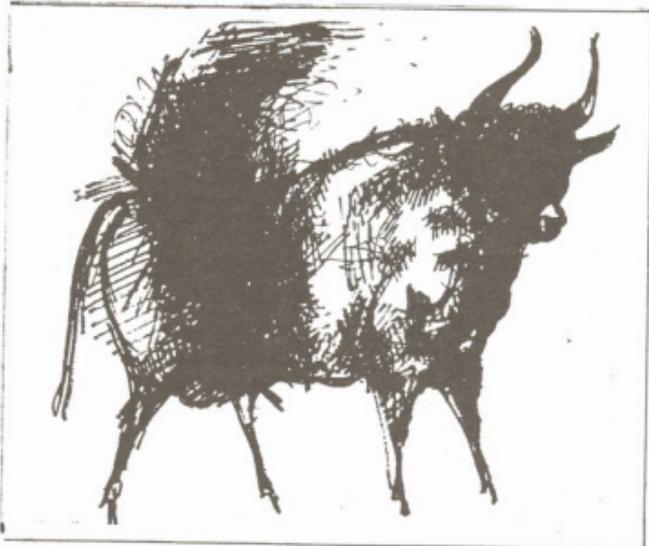
11. Wellesz E. a History of Byzantine Music and Hymnography. — Oxford, 1961.

12. გიორგი მერჩულე. ვრიგოდ ხანძთელის ცხოვრება. — ქართული მწერლობა, ტ. I., თბ., 1984.

13. ექვთიმე კერესელიძე. შთასახედი. — კ. კეკელიძის სახელობის სახ. ხედნაწერთა ინსტიტუტი, ხედნაწერი Q 674.

14. რ. ხუნდაძე. ქართული ვაღობა. ღებრატურა იოანე ოქროპირისა. პარაკლიტურა. გადმოცემული მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ იმერულ-გურულ სადა კილოზე. ტფ., 1911. შესავალი.

ნახატი ზურაბ ნიჭარაძის



სულიერ კალთა მუშაინიერი ალორკინება

ნათია გოჭოყიშვილი

1791 წელს დანიის პრინციმა ფრიდრიხს ქრისტიან ფონ შლეზვიგ-ჰოლშტაინ-აუგი-სტენბურგმა და დანიის ფინანსთა მინისტრთა გრაფმა შიმელმანმა ფულადი დახმარება შესთავაზეს შილერს სამი წლის განმავლობაში წლიურად ათასი ტალერის ოდენობით. მძიმე ავადმყოფობით გაწამებული და ეკონომიკურად გაღატაკებული პოეტი დათანხმდა მიეღო დახმარება, მაგრამ იმ პირობით, რომ ფრიდრიხს ქრისტიანს მიუძღვნოდა ახლო მომავალში დაწერილ თავის რამდენიმე თეორიულ ან მხატვრულ-ლიტერატურულ ნაშრომს. ამ პირობის შესრულების ნაყოფი იყო პრინცი-სადმი მიწერილი შილერის ბარათები, რომლებიც საფუძვლად დაედო „წერილებს ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“. 1793 წ. 8 თებერვალს პრინცი-სადმი გაგზავნილ წერილში შილერი უზიარებდა ადრესატს თავის განზრახვას: მსურს იმა ნული კანტის ფილოსოფიის საფუძველზე ჩამოყალიბო საყოთარი ესთეტიკური შეხედულებებიო. მართლაც, 90-იან წლებში შილერი კანტის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მომხრე გახდა. თუმცა, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ყველა საკითხში რადიკალურად განსხვავდა მას (მაგ., აკრიტიკებდა კანტის კატეგორიული იმპერატივის ფორმალისტს).

კანტი დუალისტია. სინამდვილე მასთან გაყოფილია ბუნებისა და თავისუფლების სფეროებად. ისევე როგორც ადამიანი, რომელიც ერთდროულად ზნეობრივი სამყაროს წარმომადგენელიცაა და ბუნების წარმომადგენელიც. მართალია, კანტი მიიჩ-

ნევს, რომ ესთეტიკურ განცდაში სინამდვილისა და ადამიანის ეს განსჯა გადაილახება (გახლეჩილი მხარეები ერთიანდება), მაგრამ ეს მაინც არის გაერთიანება იმისა, რაც თავიდანვე განსხვავებულია. შილერისათვის კი, ამის საპირისპიროდ, სინამდვილე მთლიანია. შილერს კანტის თვალსაზრისზე უფრო მოსწონს ძველი ბერძენების შეხედულება სინამდვილეზე. მისი მიზანია დააფუძნოს სინამდვილის როგორც მთლიანისა და განუყოფელის თეორიული სატი. ის ნაწილობრივ ძალაში ტოვებს კანტის თეზისს, რომ სინამდვილე განსხვავებულია ორად. მაგრამ მისგან განსხვავებით მიიჩნევს, რომ განსჯა (იგულისხმება ადამიანის განსჯა) არის მხოლოდ თანამედროვე ეპოქის შედეგი.

შილერი თავის ძირითად თეორიულ ნაშრომში „წერილები ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“ ეტება მისი თანამედროვე ეპოქის მწვავე მორალურ და ინტელექტუალურ საკითხებს და იმ კრიზისს, რომელმაც მოიცვა გერმანული კულტურა. მისი აზრით, შრომის სპეციალიზაციის ეპოქაში ადამიანმა დაჰკარგა სულიერი ერთიანობა, სასოვადლოების წევრებს შორის ფუნქციონალური დიფერენცირება ემუქრება თვითონ ადამიანის შინაგანი ბუნების პარამონიულობას, ერთმანეთისაგან გათიშული აღმოჩნდა სახელმწიფო და ეკლესია, კანონები და ზნეობა, საშუალება დაშორდა მიზანს. „ადამიანის სახე მოქმედებებში გამოსჭვივის, პოდა, როგორია მისი სატება, რომელიც ჩვენი თანამედროვეობის დრამაში აისახება: აქ გავგულ-

რება, იქ დაუძღვრება — ორი უკიდურესობა კაცობრიული დაკნინებისა და ორივე დროის ერთ მონაკვეთში გაერთიანებული“.

კანტი არ განიხილავს სინამდვილის გახლენას როგორც ტემპორალურ მოვლენას. მისთვის გახლენა ყოველთვის იყო და იქნება. შილერი კი ფიქრობს, რომ ძველი ბერძენი არ იყო გახლენილი. „თუ ცოტა უფრო ყურადღებით დაგვაკვირდებით ეპოქის ხასიათს, უთუოდ გავგაოცდებთ ის კონტრასტი, რომელიც ადამიანობის დღევანდელ ფორმასა და წინანდელს შორის, განსაკუთრებით ბერძნულს შორის არსებობს“. ძველ ბერძენებს შილერი ასე ახასიათებს: „ისინი ერთდროულად ფორმის სისრულესაც ფლობენ და შინაარსის სისავსესაც, მოაზროვნენიც არიან და ხელოვანნიც, ნაშებიცა და ენერგიულნიც და წარმოგვიდგებიან დიადი ადამიანობის ხატებად, რომელშიც ჰაბუკუკის ფანტაზია და მოწიფული გონებაა გაერთიანებული.

მამინ, სულიერ ძალთა იმ მშვენიერი აღორძინების დროს, გრძობებსა და გონებას ჯერ კიდევ არ გააჩნდა მკვეთრად გამიჯნული სამფლობელოები. პოეზიას ჯერ არ ემბრუნებოდა ოსუნჯობასთან და აზროვნებას თავი არ შეერცხვინა დახლართული მახვილგონივრულობით. თუ საჭირო იყო მათ შეეძლოთ ერთმანეთს შენაცვლებოდნენ, რადგან ჰემშირიტებას თითოეული მათგანი თავისებურად პატივსაცემდა. როგორც არ უნდა ამალღებუდიყო გონება, სიყვარულით აღამალღებდა მატერიასაც და როგორც არ უნდა გამორჩევიყო და მკვეთრად დაეყო, არასოდეს არ ამახინჯებდა. თუმცა გონება ანაწევრებდა ადამიანის ბუნებას, ახვიადებდა და ღმერთების დიდებულ დასს აჯილდოებდა ამით, მაგრამ არა ისე, რომ ნაკუწებად ექცია, არამედ მხოლოდ სხვადასხვანაირად შეურევდა ხოლმე მის ნაწილებს, ისე, რომ ყოველ ღმერთში მთელი კაცობრიობა ყოფილიყო წარმოდგენილი“.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს შილერი-სათვის ანტიკური სამყარო თავისუფალია წინააღმდეგობისაგან. თანამედროვე საზოგადოებაზე დაკვირვებამ, ისტორიისა და ფილოსოფიური ლიტერატურის შესწავლამ შილერი მიიყვანა დასკვნამდე, რომ

ისტორიული განვითარება სხვა არაფერია, თუ არა წინააღმდეგობაზა ძანდათანობით გადალახვის პროცესი. ყოველ ისტორიულ ეპოქაში, რომელშიც ვითარდება ხელოვნება და ესთეტიკური კულტურა, შილერი პოულობდა წინააღმდეგობას ხელოვნებასა და პოლიტიკურ თავისუფლებას შორის. მაგრამ ამასთანავე მიიჩნევდა, რომ ამგვარი ვითარება არ აყო დამახასიათებელი ანტიკური ხელოვნებისათვის. შილერის აზრით, ხელოვნება ანტიკურ სამყაროში გვევლინებოდა მთლიანი, ჰარმონიული ადამიანურობის ხელოვნებად. თანამედროვე ეპოქაში კი არა მარტო ხელოვნებასა და პოლიტიკურ თავისუფლებას შორის არსებობს წინააღმდეგობა, არამედ თვით ხელოვნების შიგნითაც, რადგან მისი შემოქმედი ავადმყოფი, ბუნებისაგან გაუცხოებული და პრაქტიკულ ანგარიშისაგან დაქვემდებარებული ადამიანია.

„რატომ შეეძლო ყოველ ცალკეულ ბერძენს თავისი დროის წარმომადგენლად გამოსულიყო და რატომ ბრძალუძს ასეთი რამ გაბედოს რომელიმე ჩვენმა თანამედროვემ? იმიტომ, რომ პირველს ყოვლისგამაერთიანებელი ბუნება აყალიბებდა, ხოლო მეორეს — ყოვლისგამათშველი გონება.

თვით კულტურამ მიიყენა ახალ კაცობრიობას ეს ჰრილობა. როგორც კი, ერთის მხრივ, გაფართოებული გამოცდილებისა და უფრო განსაზღვრული აზროვნების გამო საჭირო შეიქმნა მეცნიერებათა უფრო მკვეთრად დაყოფა, ხოლო, მეორეს მხრივ, გართულებულმა სახელმწიფო მექანიზმმა აუცილებელი ჭახადა წოდება და საქმიანობათა უფრო მკაცრი განიჯვნა, ადამიანის ბუნების შინაგანი კავშირი გაწყდა... ინტუიციური და სპეკულატიური გონება მტრულად დაუპირისპირდა ერთმანეთს, მოქმედების ასპარეზი განაწილდა მათ შორის...“.

შილერის მიხედვით, იმის გამო, რომ ძველ ბერძენებს იმთავითვე ახასიათებდათ ჰარმონია, ისინი არ ისახავდნენ ამოცანად გამხდარიყვნენ ჰარმონიულნი. მხოლოდ ახალი კულტურული ეპოქისათვის დაისმის ამოცანა აღდგენილ იქნას პირვანდელი ჰარმონიული მდგომარეობა. ამ თვალსაზრისით შილერი უპირისპირდება კანტს, რო-

მლის მიხედვითაც პირვანდელი მდგომარეობა განსაზღვრავს.

თავისი ეპოქის კულტურული მდგომარეობის განხილვისას შილერი ყურადღებას აქცევს მის თანამედროვე ევროპულ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენებს. კერძოდ, ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენას, როგორც იყო საფრანგეთის რევოლუცია. უკანასკნელთან მისი დამოკიდებულება იცვლებოდა თვით ამ რევოლუციის განვითარების მიხედვით. შილერი მიუკუთვნებოდა გერმანული ინტელიგენციის იმ ნაწილს, რომელიც აღფრთოვანებით შეხვდა რევოლუციას, მაგრამ მალე ზურგი შეაქცია მას, რადგან რევოლუციამ იაკობინელთა ტერორის სახე მიიღო.

ახალი დროის კულტურის ისტორიული გამოკვლევების კრიტიკულ ნაწილში შილერმა უარყო დაყენებული პრობლემების როგორც უტოპიური, ისე რევოლუციური გადაწყვეტის გზები. მან გამოსავალი ადამიანის ესთეტიკური აღზრდისა და ხელოვნების, როგორც თამაშის იდეაში იპოვა. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას შემდეგი: აქ კულტურის ფილოსოფია გადავიდა მის ესთეტიკაში. კერძოდ, ეს გადასვლა შეიმჩნევა მე-17 წერილში.

შილერი თავდაპირველად განიხილავს სრულყოფილი, დასრულებული ადამიანობის იდეიდან ადამიანის შესაძლებელი გადახრის სახეებს. თუკი ადამიანის სრულყოფა მდგომარეობს მისი გრძობადი და გონითი ძალების შესაბამისობაში, მსჯელობს შილერი, მაშინ ადამიანმა შესაძლოა დაკარგოს ეს სრულყოფა რომელიმე მისი ძალის უქონლობის ან კიდევ ენერჯიის დაკარგვის შემთხვევაში. როცა ცალკეული ძალების ცალმხრივი მოქმედება არღვევს ადამიანური არსებობის ჰარმონიას, ჩნდება დამბულობის მდგომარეობა, ხოლო როცა ადამიანური ბუნების ერთიანობა შენარჩუნებულია, მაგრამ გრძობადი და გონითი ძალებია დასუსტებული, ადამიანი ვარდება მოღუნების მდგომარეობაში. ადამიანის ერთიანობის დარღვევა, მისი ფიზიკური და სულიერი ძალების ენერჯიის შესუსტება, შილერის აზრით, „გადაიღახება სილამაზით“. მხოლოდ სილამაზე ალადქნს დაძაბულ ადამიანში ჰარმონიას, ხოლო მოღუნებულ ადამიანში — ენერჯიას.

იგი აქცევს ადამიანს დასრულებულად თავის თავში. სილამაზე ვაგლენას ასწენს როგორც გრძობად, ისე გონით ადამიანს. გრძობადი მას მიჰყავს „ფორმასთან და აზროვნებასთან“, ხოლო გონითი — „მატერიასთან და გრძობად სამყაროსთან“.

როგორც ვხედავთ, შილერი პრინციპულად უპირისპირდება კანტის პოზიციას, რომელსაც, მისი აზრით, შემდეგი ნაკლრ აქვს: მშვენიერების ვაგება სუბიექტურია. საერთოდაც, მან ისე დახასიათა ესთეტიკური, რომ იგი სუბიექტური გამოუვიდა. კანტი მოწყდა ობიექტურს, რაც აუცილებლად უნდა დაიძლიოს. ამისათვის, თელის შილერი, ის, რაც დადებითი თქვა კანტმა მშვენიერის შესახებ, უნდა განვიხილოთ ობიექტურად. კანტმა შეცდომა დაუშვა, როცა თქვა, რომ თავისუფლებასა და მოვლენის გაერთიანება მიუყრება სუბიექტურ ჰერეტას. ამ გზით თავისუფლება და მოვლენა არ გაერთიანდება. აზრი იმის შესახებ, რომ გაერთიანება სუბიექტური მიდგომით მოხდება, მცდარია; თავისუფლება და მოვლენა იმთავითვე არიან გაერთიანებული. მშვენიერი სწორედ მოვლენაში თავისუფლებაა. მშვენიერის ამგვარი განმარტება არ კმარა. ის შეიძლება კანტის ესთეტიკურ კონცეფციამდე ჩავსვათ. საჭიროა მისი შევსება და შილერიც ცდილობს შეავსოს.

მისაღწევია ადამიანის თავისუფლება. თავისუფლების ცნებას ფართო შინაარსი, მრავალი ასპექტი აქვს. შილერთან არ არის დიფერენცირებული ეს ასპექტები. ის ოცნებობს ყოველმხრივ თავისუფალ ადამიანზე. რატომ არ არის ადამიანი თავისუფალი? ამის მიზეზი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებაა. ერთადერთი გზა, რომლითაც თავისუფლება მიიღწევა პოლიტიკური თავისუფლების მოპოვებაა. ამისათვის აუცილებელია ადამიანი თავისუფალი იყოს საკუთარ თავში. ე. ი. პოლიტიკურ თავისუფლებას გარკვეული მომზადება სჭირდება.

როგორ უნდა მოვემზადოთ თავისუფლებისათვის? თავისუფალი ადამიანის ჩამოყალიბებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკურ აღზრდას, ხელოვნებას, სწორედ იგია გადამწყვეტი ფაქ-

ტორი როგორც თავისუფლების მისაღწე-
ვად, ისე ადამიანის გასლენილობის და-
საძლევად.

რაში გამოიხატება ადამიანის გასლენი-
ლობა? ადამიანს ორი რიგის ლტოლვა,
ორი რიგის სურვილი და მისწრაფება აქვს:
ლტოლვა მატერიალურისადმი, ზორციე-
ლისადმი, მასალისადმი და ლტოლვა ფორ-
მისადმი. პირველი ადამიანის მოქმედებას
წარმართავს როგორც მოკვდავი არსებისა,
როგორც დროით და სივრცით შემოსაზ-
ღვრული არსებისა. მასალის მოთხოვნი-
ლება ადამიანის ფიზიკური ყოფიერები-
დან მომდინარეობს, ანდა მისი გრძობა-
დი ბუნებიდან და იმით არის გართული,

რომ ადამიანი დროის ჩარჩოებში ჩასტია-
ოს და მატერიალ (შინაარსად) გადააქცი-
ოს და არა იმით, რომ მატერია (შინაარ-
სი) მისცეს¹⁵. ეს ლტოლვა მომდინარეობს
ადამიანის სპეციფიკური რაციონალური
ბუნებიდან და ესწრაფვის წესრიგში მო-
იყვანოს ის მრავალფეროვანი შთაბეჭდი-
ლება, რომელთაც ჩვენ გრძობადი ინს-
ტინქტი გვაძლევს. „მეორე მიდრეკილება,
რომელსაც ფორმისადმი მიდრეკილება შე-
იძლება ეწოდოს, გამომდინარეობს ადა-
მიანის აბსოლუტური ყოფიერებიდან, ანუ
მისი გონივრული ბუნებიდან და... მისი
ფუნოქციის სხვადასხვაობაში პარმონიუ-
ლობის შეტანა და მდგომარეობათა ყოვე-



წახატი ზურაბ ნიგრაძის

ლევარი ცვალებადობის მოუხედავად, მისი პიროვნების შენარჩუნება სწავლია¹⁶.

მასალის მოთხოვნილება არის ადამიანის როგორც გრძნობადის მოთხოვნილება. ის მიმართულია ცალკეულ მატერიალურ საგნებზე. ფორმის მოთხოვნილება ადამიანის როგორც გონითი არსების მოთხოვნილებაა, უ. ი. გონითი მოთხოვნილებაა. ადამიანის მოთხოვნილება აქვს ყველაფერი გააფორმოს, შოაწესრიგოს. მოთხოვნილება ფორმისა წესების მოთხოვნილებაა. რატომ არის განხეთქილება მათ შორის? იმიტომ, რომ ადამიანი არ ცხოვრობს ისე, რომ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება პარმონიულ ურთიერთობაში იყოს. ადამიანი ვერ ახერხებს თავისი მოთხოვნილებების ფორმის მიხედვით დაკმაყოფილებას.

კანტი მოითხოვდა რომ ადამიანის გრძნობადი ბუნება დამორჩილებოდა ზნეობრივ ბუნებას, რისთვისაც მას ბევრი რამ უნდა დაეთმო გრძნობადი მოთხოვნილებებიდან. მხოლოდ ასე წარმოედგინა მას გამოსავალი. ამას კი არ ეთანხმება შილერი, რომელიც მიიჩნევს, რომ ადამიანის კანტისეული იდეალი მშრალია, ასეთი ადამიანი იქნებოდა არა ნამდვილი ადამიანი, არამედ მხოლოდ სქემა ადამიანისა. ამით შილერი იმას კი არ გულისხმობდა, რომ ადამიანმა არ უნდა შეასრულოს ზნეობრივი მოთხოვნები. პირიქით, ადამიანი უნდა მისწრაფვოდეს თავისუფლებისაკენ. მაგრამ ეს სხვა არაფერია, თუ არა თავისუფალ მოვლენად ყოფნა ანუ გრძნობადი და გონითი მხარეების პარმონიის მიღწევა. მოვალეობამ კი არ უნდა გააქროს შეგრძნება, არამედ ადამიანის მოვალეობა და შეგრძნება ერთიანობაში უნდა იყოს მოყვანილი.

მისწრაფებათა ორმხრივობის გამო ფადამიანი ღკება არჩევანის წინაშე. მან უნდა გადაწყვიტოს მისდიოს ფორმისადმი მისწრაფებას და იცხოვროს თავისუფალი ცხოვრებით, ანდა, პასიურ გრძნობად ლტოლვას ნება დართოს ამაღლდეს მასზე. იმიტომ, რომ ადამიანი თავისუფლებამდე, ცხოვრებისეული არსებობიდან ზნეობრივ ცხოვრებამდე ამაღლდეს, საჭიროა იგი გახდეს გონიერი ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა კი — ესთეტიკური. ადამიანის და-

ბრგუნელობის დაძლევა, შილერის მიხედვით, შესალებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი მოქმედებს რეალურად, ლოვანი. ამასთანავე სილამაზე არის აუცილებელი პირობა ადამიანის გონიერულობამდე ამაღლებისათვის; „სხვა არაფითარი გზა არ არსებობს, რომ გრძნობადი ადამიანი გონიერად ვაქციოთ, გარდა მისი წინასწარ ესთეტიკურ ადამიანად გახდომისა“¹⁷.

ამრიგად, ადამიანში არის ორგვარი მოთხოვნილება: გრძნობადი მისწრაფება, რომელიც გარედან განსაზღვრულია და ფორმის მისწრაფება, რომელიც თვითონ განსაზღვრავს, თვითონ ქმნის თავის ობიექტს. კანტის მიერ საკითხის ისეთი გადაჭრა, რომ ყველაფერი დაემორჩილოს ფორმას, არის ფორმალისში. ამას შილერი არ ეთანხმება. ის ცდილობს სხვაგვარად გადაწყვიტოს ეს საკითხი. მისი აზრით, ადამიანს ამ ორი მოთხოვნილებიდან განსწავებით, მესამე მოთხოვნილებაც აქვს: შედეგი ამ მისწრაფებების დაპირისპირებისა — ეს არის თამაშის მოთხოვნილება ან თამაშის ინსტინქტი. ეს არის ადამიანის ერთ-ერთი მისწრაფება-თავანი. შილერს საკითხი თამაშის მოთხოვნილების შესახებ სრულიად თავისებურად აქვს გაგებული.

„თამაში“, როგორც შილერი მიიჩნევს, არ არის ადამიანის უტილიტარული, „პროზაიკული“ მოქმედება. მაგრამ ამასთანავე არც ყოველგვარი სინამდვილისაგან განთავისუფლებული წარმოსახვის ფანტასტიკური მოღვაწეობაა. „ესთეტიკური თამაში“ — ეს არის ადამიანის ყველა შემოქმედებითი ძალებისა და უნარების თავისუფალი მოღვაწეობა, ზოლო „თამაშის“ მიერ წარმოქმნილი პროდუქტი არ არის ცხოვრების რეალური საგანი. ის რაღაც იდეალურია (ცხოვრებასთან მიმართებაში) და რეალურიც (წმინდა წარმოსახვის პროდუქტთან მიმართებაში).

როცა საკითხი ეხება ადამიანის, პიროვნების ერთიანობის აღდგენას, საკითხავია — რა როლს ასრულებს აქ თამაში? რატომ შემოიტანა ეს ცნება შილერმა? თამაში აქ არის გარკვეული დამხმარე ცნება. თამაში არის გარკვეული წესები. როცა გორი გრიან ეს წესები თავისი ბუნებით?

თამაშის წესები არის ადამიანის ფანტაზიის მიერ შექმნილი წესები. ე. ი. თამაშის დროს ადამიანი ემორჩილება მის მიერვე დადგენილ წესებს. ადამიანს შეუძლია, თუ ამის სურვილი აქვს, შექმნას სხვა წესები და დაემორჩილოს მათ. თამაშის დროს ეს წესები განსაზღვრავენ ადამიანის მოქმედებას. მაგრამ ეს განსაზღვრა სრულიად სხვაგვარია, ვიდრე რეალური მოთხოვნების დაკმაყოფილება. ამ უკანასკნელის დროს ადამიანი გარედან არის განსაზღვრული, ხოლო თამაშისას შიგნიდან. ე. ი. თამაში არის ისეთი რამ, რაც შეესაბამება გარკვეულ წესებსაც და ამავდროულად ამ წესებისაგან თავისუფალიცაა. შილერი ფიქრობს, რომ თამაში არის თავისუფალი აუცილებლობა და ეს თავისუფალი აუცილებლობა (ე. ი. თამაში) არის ადამიანის ესთეტიკური მდგომარეობის, ცხოვრებასთან მისი ესთეტიკური დამოკიდებულების საფუძველი.

ყოველივე ამით, შილერს იმის თქმა კი არ უნდა, რომ ესთეტიკური დამოკიდებულება თამაშია, ხუმრობაა. არა, თამაში აქ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დამხმარე ცნებაა. თამაშის დროს ადამიანი ემორჩილება იმ აუცილებლობას, რომელიც თვითონ მან დააწესა თავისუფლად. ე. ი. აწ არის თავისუფლებაც და აუცილებლობაც. ასევე, ესთეტიკური მდგომარეობის დროს, ერთიანობაში არის თავისუფლება და აუცილებლობა. თამაშის მისწრაფება, რომელიც აერთიანებს ორ დაპირისპირებულ მიდრეკილებას (გრძობადსა და გონითს), მოხსნის ყოველგვარ იძულებას და ადამიანს ათავისუფლებს მორალურად და ფიზიკურად. თუკი გრძობადი ლტოლვის ხაგანია ცხოვრება ფართო გაგებით, ხოლო ფორმისადმი ლტოლვის საგანი კი ხატო, ფორმა (Gestalt), მაშინ თამაშისადმი მისწრაფება ცოცხალი ხატია ანუ სილამაზე.

თამაში — ეს არის ადამიანის ყველა ძალის თავისუფალი გამოვლინება, „გრძობადი მიდრეკილება სუბიექტიდან გამორიცხავს ყოველგვარ თვითმოქმედებასა და თავისუფლებას, ფორმისადმი მიდრეკილება სუბიექტიდან გამორიცხავს ყოველგვარ დაქვემდებარებას, ყოველგვარ ვნებითობას, მაგრამ თავისუფლების გამორიცხვა-ფიზიკურ, ხოლო ვნებითობის გამორიცხვა მო-

რალურ აუცილებლობას წარმოადგენს, ასე რომ, ორივე მიდრეკილება ზემოქმედებს სულზე: პირველი — ბუნების კანონებით, მეორე — გონების კანონებით. ამირივად, თამაშისადმი მიდრეკილება, რომელშიც ორივე მიდრეკილება გაერთიანებულია, ზემოქმედებს სულზე ერთდროულად — მორალურად და ფიზიკურად. მაშასადამე, ადამიანს მიანიჭებს როგორც მორალურ, ასევე ფიზიკურ თავისუფლებას, ვინაიდან, ყოველ შემთხვევითობას სპობს და ყოველგვარ იძულებასაც აღგვის“¹⁸

ადამიანი თამაშში ქმნის უმაღლესი წესრიგის რეალობას, ესთეტიკურ რეალობას და თავისთავს აქცევს ყოველმხრივ პარმონიულ პიროვნებად. მშვენიერებაში, თამაშში პიროვნება აღიღვანს თავის შინაგან მთლიანობას, რაც დაირღვა სხვადასხვა მიზეზის (ისტორიული, კულტურული, პოლიტიკური, სოციალური და ა. შ.) გამო, გადალახავს ისტორიულ წინააღმდეგობას რეალურსა და ჯერარსულს შორის.

ესთეტიკური მდგომარეობა ისეთი მდგომარეობაა, როცა მიღწეულია წონასწორობა ადამიანის გრძობად და ზეგრძობად მხარეებს შორის. სად მყარდება ამგვარი წონასწორობა? ხელოვნებაში, სადაც გრძობადის საშუალებით მოცემულია ზეგრძობადი. თუ კანტს მიაჩნდა, რომ ადამიანის იდეალი არის კატეგორიული იმპერატივისადმი დამორჩილება, შილერი ფიქრობს, რომ ადამიანის იდეალად ესთეტიკური სუბიექტის პოზიციამდე ამაღლებაა. მხოლოდ ესთეტიკური დამოკიდებულები! დროს არის ადამიანი ერთდროულად თავისუფალიც და ბუნებრივიც.

შილერის აზრით (ამ მხრივ იგი ერთგულეებს კანტს) აუცილებელია განვასხვაოთ და გამოვყოთ ერთმანეთისაგან ხელოვნება და შემეცნება, ხელოვნება და მორალი, ერთის მხრივ, ესთეტიკური და მეცნიერულ-თეორიული და, მეორეს მხრივ, ესთეტიკური და მორალურ-პრაქტიკული სფეროები. მაგრამ ამ საკითხის განხილვისას იგი რამდენადმე სცილდება კანტის თვალსაზრისს.



საქართველოს
წიგნების
კავშირის
ლოგო

კანტმა განასხვავა ესთეტიკური მსჯელობა ლოგიკურისა და მორალურისაგან. ლოგიკური მსჯელობა დააკავშირა განსჯასთან (რომელიც იმეცნებს გრძობადს), მორალური ცნებების წარმოქმნის უნარი — გონებასთან (რომელიც მიმართულია ზეგრძობადზე). განსჯის გამოყენების სფეროდ მან ბუნება გამოაცხადა, გონების გამოყენების სფეროდ კი — თავისუფლება. ბუნება, კანტის მიხედვით, ეწინააღმდეგება თავისუფლებას. თუმცა, სილამაზე აერთიანებს ბუნების სფეროს თავისუფლების სფეროსთან, გრძობადს — მორალურთან, მაგრამ ეს გაერთიანება არ არის რეალური; ის მხოლოდ სუბიექტურად, მხოლოდ ადამიანის რეფლექსიაში ხორციელდება.

შილერთან ასე არ არის. ესთეტიკურ აღზრდას ადამიანი მიჰყავს გრძობადისა და მორალურის ნამდვილ, ობიექტურ ერთიანობამდე და არა ისეთ ერთიანობამდე, რომელიც შესაძლებელია მხოლოდ სუბიექ-

ტურ რეფლექსებში. შილერის ბუნებრივისა და სულიერის ერთიანობა არ არის მოწვევებითი მთლიანობა. ეს რეალური ერთიანობაა, რომელსაც აღწევს ადამიანი ამის მიხედვით, თუ რამდენად ახერხებს ის ვაკდვს ესთეტიკური ადამიანი. ესთეტიკური აღზრდა ვრცელდება ადამიანზე, როგორც ერთიან არსებაზე — ერთდროულად თეორიულ-შემეცნებულსა და მორალურ არსებაზე.

შენიშვნები:

- 1 ფრ. შილერი. წერილები ესთეტიკური აღზრდის შესახებ, რჩეული თბუღებანი, ტ. 3. თბ., 1965, გვ. 499..
- 2 იქვე, გვ. 495.
- 3 იქვე, გვ. 496.
- 4 იქვე, გვ. 497.
- 5 იქვე, გვ. 519.
- 6 იქვე, გვ. 521.
- 7 იქვე, გვ. 557.
- 8 იქვე, გვ. 528.



რიკარდ ვაგნერის „ნიბელუნგის გეჰლის“ დრამატურგიული იდეის ეპოქურილი საფუძვლები

პირობი მისი

თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც აბსტრაქტული აზროვნება, გარკვეულწილად, თავის კულმინაციურ წერტილს აღწევს, სიტყვები და ცნებები ხშირად კარგავენ თავიანთ პირვანდელ მნიშვნელობას და მასის ცნობიერებაში გაუგებარ, თანაც სრულიად მცდარად გაგებულ ტერმინებად გარდაიქმნებიან, რაც დიდ ქაოსს წარმოშობს დღევანდელი ადამიანის აზროვნებაში. ხოლო თუკი იმას გავითვალისწინებთ, რომ აზროვნება საფუძვლად უდევს ყოველგვარ შემეცნებას, ნათლად გამოჩნდება, რაოდენ დიდი საფრთხე ელოდება შემეცნების გზაზე დამღვარ ადამიანს, თუკი მას ზედმიწევნით ზუსტად არ ექნება გააზრებული ამა თუ იმ ცნების პირვანდელი რეალური მნიშვნელობა.

სწორედ ამგვარ, მცდარად გაგებულ სიტყვათა რიცხვს განეკუთვნება ტერმინი „ეზოთერიზმი“, რომელიც ოდესღაც, შორეულ წარსულში ადამიანის შემეცნების მყარ საფუძვლად მიიჩნეოდა და მისი მისწრაფების საბოლოო იდეულს განასახიერებდა, დღეს კი იმდენად გაუფასურდა, რომ ხშირად სრულიად უადგილოდ და უსაფუძვლოდ მოიხსენიება როგორც სამეცნიერო, ისე სენსაციებისა და კატასტრო-

ფებისადმი იდუმალი წყურვილით შეპყრობილ მკითხველზე გათვლილ იაფფასიან ბულვარულ-ვულგარულ ლიტერატურაში.

მაინც რა არის „ეზოთერიზმი“? ეზოთერიზმი არის მეცნიერება, რომელიც ყოველივე ხილულის მიღმა უხილავს ეძებს, გარემატერიალურის მიღმა იმ შინაგანსულიერს იკვლევს და იმეცნებს, რომელიც შინაგანად განსაზღვრავს და წარმოშობს ყოველ ფიზიკურ საგანსა და მოვლენას. ეზოთერიზმი არასოდეს კმაყოფილდება ყოფიერების გარეგნული ხილულ ფორმითა და მისი შესწავლით, იგი მისი უხილავი, საკრალური არსის შემეცნებას ესწრაფვის. მატერიალური სამყარო რომელსაც გრძნობადი ორგანოები აღიქვამენ, მისთვის არის არა უნივერსალური ყოფიერების საწყისი, არამედ ოდენ მისი ტრანსფორმირებული ფორმა. ამიტომ ეზოთერიული ცოდნა არა გონებისმიერი განსჯით, არამედ მხოლოდ უშუალოდ სულიერი სამყაროს შემეცნებიდან შეიძლება დაიხადოს.

კაცობრიობის შთელი კულტურა ეზოთერიზმიდან არის ამოზრდილი, ვინაიდან ამ სფეროში მოპოვებული ცოდნა ყოველთვის ფართოდ გამოიყენებოდა ადამიანის სუ-



ლიერ ცხოვრებისა და მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროში, იქნება ეს ხელოვნება, მეცნიერება თუ რელიგია. აქედან გამომდინარე, სწორედ ეზოთერიზმი გვაძლევს საშუალებას ახლებურად, სრულად აღვიქვათ და შევაფასოთ ის, რაც ათასწლეულთა მანჩილზე შექმნა ადამიანის გენიამ, ვინაიდან ეზოთერიზმიდან შობილი მხოლოდ ეზოთერიზმითვე შეიძლება იქნეს შემეცნებელი, რამეთუ მხოლოდ სწორი შეიმეცნებს სწორს.

ეზოთერულ მეთოდებს და იმ დიდძალ მასალას, რომელიც უხვად მოიძიება ამ სფეროში, ძალუძს არნახულად გააღრმავოს და გააძლიეროს ყველა სახის მეცნიერული კვლევა. ამის აუცილებლობა სულ უფრო და უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა დღეს, როდესაც ნათელი ხდება, რომ ტრადიციულმა, ადამიანის აბსტრაქტულ განსჯით უნარზე დამყარებულმა კვლევების მეთოდებმა, ფაქტობრივად, ამოწურეს თავიანთი შესაძლებლობები და ვეღარ ემსახურებიან შემეცნების წინსვლას. ჩვენი თანამედროვეობა ეზოთერიზმის მწვავე წყურვილს განიცდის, მიუხედავად იმისა, აცნობიერებს იგი ამას თუ არა.

როდესაც დღევანდელ კულტურაში არსებულ ეზოთერულ ნაკადებზე ვსაუბრობთ და ვცდილობთ მოვიძიოთ, თუ სად და რომელ ხელოვანში ან მოაზროვნეში იჩენნ თავს ამ, ოდესღაც უმძლავრესი, სულიერმეცნიერული სფეროდან მომდინარე უწყვეტი იმპულსები, მესსიერებაში უნებლიედ ამოტივტივდება ვილჰელმ რიჰარდ ვაგნერის სახე, რომლის შემოქმედებამ იმდენად ღრმა კვალი დააჩნია ახალი ევროპული სულიერების ჩამოყალიბების პროცესს, რომ მისი სახელი დღემდე გარკვეულ მაგიურ ზემოქმედებას ახდენს როგორც ვაგნერის თაყვანისმცემლებზე, ისე მის იდეურ მოწინააღმდეგეებზე.

ვაგნერი და ეზოთერიზმი... ტრივიალიზმის ეპოქამ დანაშაულებრივად დააშორა ერთმანეთს ეს ორი სიტყვა. აწმყო მოვალეა კვლავ შეაერთოს ისინი.

ვაგნერი და ეზოთერიზმი... ობივატურული ცნობიერებისათვის საიმედოდ ჩარახული სკანაძური, რომელიც უამრავ ცოდნას ჰპირდება იმას, ვინც შეძლებს შეაღოს ამ სამყაროს კარი.

ვაგნერი და ეზოთერიზმი... ამ თემის ასექტი „ნიბელუნგის ბუქდის“ საოპერო ტეტრალოგიაში ერთიანდება.

„ნიბელუნგის ბუქდის“ განუმეორებლობასა და ერთადერთობაზე ბევრი რამ თქმულა და დაწერილა. თვით ვაგნერის უსასტიკესი მოწინააღმდეგეც კი (მაგალითად, ჩაიკოვსკი) ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ მსოფლიო კულტურას არ ახსოვს საოპერო სცენაზე განხორციელებული და ზორცმესხმული მსგავსი მასშტაბური ჩანაფიქრი. 1876 წელს ბაიროთში გამართული ტეტრალოგიის ოთხდღიანი პოპუზური პრემიერა არა მარტო გერმანიის, არამედ მთელი ევროპული სულიერი ცხოვრებისათვის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა, რომელმაც სრულიად ახალ, აქამდე უცნობ და მიუღწეველ სიმაღლეზე აიყვანა დრამატურგიული ხელოვნება. შემთხვევითი არ არის, რომ ალბერტ შტეფენი, შესანიშნავი და, სამწუხაროდ, ჩვენთან ნაკლებად ცნობილი გერმანელი მოაზროვნე და ხელოვნებათმცოდნე მე-19 საუკუნის დასასრულის ევროპის სულიერ ცხოვრებაზე საუბრისას აღნიშნავდა, რომ „მთელი იმდროინდელი გერმანული ცივილიზაცია ორ უმტკიცეს სულიერ ბურჯზე იყო დაფუძნებული: ვაიმარი და ბაიროითი, გოეთე და ვაგნერი“.

მაგრამ, ამჯერად, ჩვენი ყურადღების ცენტრში ექცევა არა ვაგნერისეული ტეტრალოგიის მხატვრული ღირებულებები, არამედ ის ეზოთერული ფონი თუ საფუძველი, რომელზედაც აღმოცენდა ეს უნიკალური ნაწარმოები.

„ნიბელუნგის ბუქდის“ ღრმა ეზოთერული შესწავლა სრულ უფლებას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ მის დრამატურგიულ სტრუქტურასა და კომპოზიციაში ადამიანის სულიერი ისტორია არის ჩაბუქდილი, მისში აღწერილი მოვლენები აღწერენ კაცობრიობის გამოყოფას სულიერი პირველსაწყისის სამყაროდან და მის თანდათანობით, ეტაპობრივ დაშვებას ფიზიკურ-მატერიალურ სამყაროში, ანუ, როგორც მას თავად რიჰარდ ვაგნერი ამბობდა, „მითოდან ისტორიის დაბადებას“. გაოცებასა და აღტაცებას იწვევს ის მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხი, რომლის გამოყენებითაც რიჰარდ ვაგნერი ახერხებს მუსიკალური

დრამის ჩარჩოებში მოაქციოს ესოდენ ამაღლებული და, ერთის შეხედვით, ხელოვნების ხელოვნების ნაკლებად დაკავშირებული თემატიკა. აღნიშნული კვლევებისგან მიღებული შედეგები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმაში, რაოდენ ძლიერად იღვრებიან ევოთერული ნაკადები გენიალურ შემოქმედთა ცნობიერებაში, განსაზღვრავენ რა შემდეგ მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოების შინაგან არსსა და იდეურ-მხატვრულ სიდიადეს.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ნიბელუნგის ბეჭედი“, როგორც საოპერო ნაწარმოები, ტეტრალოგიას წარმოადგენს, ანუ ოთხი დამოუკიდებელი, მაგრამ ერთმანეთთან — როგორც იდეურად, ისე შინაარსობრივად, მჭიდროდ დაკავშირებული ნაწარმოებისაგან შედგება. ესენია:

1. „რაინის ოქრო“ („Das Rheingold“)
2. „ვალკირია“ („Die Walküre“)
3. „ზიგფრიდი“ („Siegfried“)
4. „ღმერთების აღსასრული“ („Die Götterdämmerung“)

გავითვალისწინოთ ის, რომ „ნიბელუნგის ბეჭდის“ კომპოზიციასთან დაკავშირებული ყველა ნიუანსის განხილვა ათუთლობით მეცნიერული ნაშრომისათვის საკმარის მასალას შეიცავს და, შესაბამისად, წინა პლანზე მხოლოდ განვითარების ის ცენტრალური იდეური საზი წამოვწყობთ, რომელიც, თავის მხრივ, ვფიქრობთ, საკმარის წარმოდგენას შეუქმნის მკითხველს ვაგნერის მიერ ამ ნაწარმოებში გაიდუმლებული ევოთერული სიბრძნის შესახებ.

რა გეხვედება უმალ თვალში, როგორც კი ტეტრალოგიის პირველი ნაწილის, „რაინის ოქროს“ შინაარსს, მასში განვითარებულ მოვლენებსა და დრამატიკას ვეცნობით? უპირველეს ყოვლისა ის, რომ ამ ნაწარმოებში მოქმედება იმ სამყაროში ვითარდება, რომელიც შორსაა ადამიანური ყოფიერებისაგან. უფრო მეტიც: დრამაში არც ერთი ადამიანური პერსონაჟი არ მოქმედებს. ჩვენს წინაშეა ღვთაებრივი არსებებით დასახლებული სულიერი, ზემოქიერი სამყარო, რომელშიც ადამიანის შემდგომი განვითარების პერსპექტივები ისახება და ის მოვლენები ვითარდება, კაცობრიობის შემდგომი სულიერი ისტორიის პერიპეტეებს რომ იწვევენ და განაპირობებენ: ვო-

ტანის მითითებით, გოლიათების მიერ ვალკირიას აგება, ვოტანის მიერ დადგენილი პირობის დარღვევა, რომელსაც პირველი მზარი შეაქვს სპირიტუალურ-ღვთაქანური სამყაროს პარამონიულ არსებობაში, რაინის ქალწულების მიერ ოქროს დაკარგვა, რომელსაც მათ მოტყუებით წარსტაცებს ჯუჯა ალბერიხი, ღმერთების (ვოტანის და ლოგეს*) წარმატებული ცდა უკან დაიბრუნონ დაკარგული განძი, რასაც მოყვება სასოწარკვეთილი ალბერიხის საშინელი წყევლა, რომელიც განძის უძვირფასეს მარგალიტს, ოქროს ბეჭედს, ფატალურ თილისშად გადააქცევს („Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring“), ვინაიდან ამიერიდან მისი ნებისმიერი მფლობელი დასაღუბად არის განწირული მანამ, სანამ ფლობს დაწყვეტილ ბეჭედს. სწორედ ოქროს ბეჭდის შეშვებით შედის ბოროტება სამყაროს ევოლუციაში, რაც „ცოდვად დაცემის“ ქრისტიანული იდეის ვაგნერისეულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. „რაინის ოქრო“ გვიხატავს ყოფიერების იმ ფორმას, რომელსაც ყველა რელიგია „სამოთხისეულს“ ანუ „ღვთაქანურს“ უწოდებს, რომელშიც არა ადამიანის, არამედ მხოლოდ ღვთაებრივი არსებების ნება ბატონობს.

მაგრამ აქვე იზადება ის პირველი იმპულსი (ვაგნერთან ეს არის ოქროს ბეჭედი და მასზე დადებული წყევლა), რომელიც ევოლუციას, და მასთან ერთად კაცობრიობას, გამოყოფს ღვთაებრივი პირველსაწყობის წილიდან, ქმნის განვითარების დაღმავალ ნაკადს და ადამიანის ბედს თანდათან, მაგრამ უღმობლად უკავშირებს გრძობად-მატერიალურ სამყაროს.

ტეტრალოგიის მეორე ნაწილი, „ვალკირია“, წარმოადგენს გადასვლას „რაინის ოქროს“ თემატიკიდან განვითარების შემდგომი საზისაკენ. „ვალკირიაში“ პირველად გამოჩნდებიან ადამიანური ინდივიდუალები, თუმცა მათი ცხოვრება და საქმიანობა ჯერ ისევ ძლიერად არის დაკავშირებული ღვთაებრივ-სულიერი არსებ-

* მველგერმანულ მითოლოგიაში, კერძოდ კი „უფროს ედაში“, ვაგნერისეული ღმერთი „ლოგეს“ სახელით მოიხსენიება. ზოგიერთი მკვლევარი მასში ლუციფერის პროტოტიპს ხედავს.



ბის (ვოტანის, ფრიკას და სხვათა) ყოფიერებასთან. ადამიანური თავისუფლების მომენტი მათში თითქმის არ შეინიშნება, მათი მთელი არსებობა სულიერი სამყაროს გავლენას ემორჩილება (გავისხვნოთ, როგორ წყვეტენ ვოტანი და ფრიკა ზიგმუნდისა და ჰუნდინგის მომავალი ორთაბრძოლის ბედს და როგორ დაიმსხვრევა — შემდგომში ზიგმუნდის ხმალი ვოტანის ფარზე. აქ ნათლად ჩანს ადამიანის უძლურება ღვთაებრივი ნების წინაშე და მისი ოდნურად ღეტერმინირებული არსებობა).

არის რაღაც, რაც პირდაპირ კავშირშია ადამიანის სულიერი პირველსაწყისიდან გაყოფასთან და მისი ინდივიდუალური არსებობის ჩამოყალიბებასთან: ეს არის თავისუფლების თანდათანობითი განვითარება, რომელსაც მოკლებული იყო ღვთაების წიაღში (ანუ „სამოთხეში“) მცხოვრები ადამიანი. კაცობრიობა ემიჯნება სულიერ სამყაროს, კარგავს უცოდველობას, მის არსებაში აღწევს ბოროტების იმპულსებს, მაგრამ, სამაგიეროდ, იწყებს განვითარებას მისი ინდივიდუალური „მეობა“ და, აქედან გამომდინარე, თავისუფალი ნება. „ვალკირიის“ სიუჟეტში არის ეპიზოდი, რომელშიც მშვენივრად — როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე კომპოზიციური თვალსაზრისით — არის ასახული სამყაროსა და ადამიანის განვითარების სწორედ ეს საიდუმლო.

გავისხვნოთ, რომ სამყაროში ბოროტების განების ერთ-ერთი პირველი იმპულსი წარმოიშვა მაშინ, როდესაც ვოტანმა, ვაგნერისეული ტეტრალოგიის, ალბათ, ყველაზე ტრაგიკულმა პერსონაჟმა, დაარღვია გოლიათების (ფაზოლტისა და ფაფნერის) წინაშე დადებული ფიცი და უარი განუცხადა მათ მიეცა ვალჰალას აგების საფასურად სილამაზისა და ასლაგაზრდობის ქალღმერთი ფრაია (ეს მოვლენები ჯერ კიდევ „რინის ოქროში“ ვითარდება). ვოტანმა იცის, რომ მას აღარ ხელეწიფება ბედისწერის შემოტრიალება და იმ უბედურებათა თავიდან აცილება, რომლებიც თავად გამოიწვია და რომლებიც წალეკვით ემუქრებიან სამყაროს მის მიერ ფიცის დარღვევისა და სამყაროს ყოფიერებაში ბოროტების პირველი იმპულსების შესვლის შემდეგ. ვოტანმა ისიც კარგად იცის, რომ

ოქროს ბეჭდის წყველისაგან სამყაროს, ღმერთებისა და ადამიანების განთავისუფლება ძალუძს მხოლოდ იმ ადამიანს, რომელიც ღმერთებისაგან სრულიად დაშორებულად, საკუთარი „მეობიდან“ მოახერხებს ბედისწერაზე გამარჯვებას და სრულყოფის მიღწევას. ასეთად ეგულება მას ზიგმუნდი, საკუთარი შვილი, რომელიც მას მიწიერმა ქალმა გააჩინა. მაგრამ ვოტანი ტყუფდება თავის მოლოდინში. მისი მეუღლე, ფრიკა, (დრამის II აქტის დასაწყისი, რომელიც თავისი შინაგანი დრამატუზმით საუკეთესო ლიტერატურულ შედეგებს უტოლდება) ახსენებს მას, რომ არსებობს რაღაც, რაც უხილავად აკავშირებს ზიგმუნდს ვოტანთან — ეს არის ზიგმუნდის ხმალი, რომელიც მან ვოტანისაგან მიიღო საჩუქრად და რომლის მეშვეობითაც ახერხებს იგი ყველა თავისი საგმირო საქმის აღსრულებას. ფრიკა გესლიანი სისასტიკით, მაგრამ სამართლიანად შეახსენებს ვოტანს, რომ სწორედ ამიტომ ზიგმუნდის არც ერთი ნაბიჯი არ შეიძლება ჩაითვალოს თავისუფალი „მეობიდან“ განხორციელებულ ქმედებად. სწორედ ეს ხმალი გამოიჩნდა ზიგმუნდის აბსოლუტურ თავისუფლებას ღვთაებრივი წარმართველობისაგან და ვერ შეაძლებინებს მას განმათავისუფლებელი ქმედების აღსრულებას.

მაგრამ მაინც არის რაღაც, რაც ზიგმუნდს თავისუფალი „მეობიდან“ აქვს გააკეთებული, რაც სრულიად ემიჯნება როგორც ადამიანურ კანონებს, ისე ღვთაებრივ ნებას: მას ცოლად მოჰყავს საკუთარი და, რომელსაც სრულიად შემთხვევით შეხვდება ხანგრძლივი განშორების შემდეგ ჰუნდინგის სახლში („ვალკირია“, I აქტი). ზიგმუნდის სწორედ ამ ერთადერთი თავისუფალი, არა ღვთაებრივი ნებიდან გამომდინარე ქმედებიდან იზადება ის, ვინც შემდგომში გაათავისუფლებს სამყაროს ოქროს ბეჭდის წყველისაგან: ზიგფრიდი. აბსოლუტურად თავისუფალი, მხოლოდ თავისი ინდივიდუალური „მეობიდან“ მოქმედი ადამიანი. ამის გათვალისწინებით საოცრად დრამატულ სიძლიერეს ძიენს ის ეპიზოდი, რომელიც ტეტრალოგიის შემდგომ, მესამე ნაწილში — „ზიგფრიდში“, გვხვდება: „ნოტუნგი“, ზიგფრიდის ხმალი,

რომელიც ოდესღაც ხელში შემოატყდა მის მამას, ზიგმუნდს, ამჯერად ნაკუწებად აქცევს ვოტანის ფარს — კანონსა და ღვთაებრივი წარმშართველობის მადეტერმინირებელ ძალაზე დამყარებული ყოფიერების სიმბოლოს, რითაც წარსულს ბარდება ძველი, კანონზე აგებული მორალის კულტურა და იწყება სრულიად ახალი, თავისუფალი და „მეობიდან“ მომდინარე სიყვარულის ეპოქა.

ტეტრალოგიის უკანასკნელი, მეოთხე ნაწილი, „ღმერთების აღსასრული“, ასრულებს კაცობრიობის სულიერი ისტორიის ამ ეტაპს — ჩვენს წინაშეა უკვე მთლიანად ადამიანური სამყარო, რომელიც საბოლოოდ გამოეყო სულიერ პირველსაწყისს. საგულისხმოა, რომ „ღმერთების“ აღსასრულში“ ველარსად ეპოელოზთ ღვთაებრივ არსებებს, რომლებიც ასე ჭარბად გვხვდებოდნენ „რაინის ოქროს“ სიუჟეტში. მრავლისმეტყველია ტეტრალოგიის ბოლო სცენა,

ნა, როდესაც ცეცხლის აღში ეხვევა ღმერთების საგანე, ვალჰალა, რაც ძველი წესწეროსა და ღმერთების დაღუპვას ამცნობს ქვეყნიერებას. „ღმერთების აღსასრულის“ იდეა რიპარდ ვაგნერს ძველი გერმანული მითოლოგიიდან აქვს აღებული („უფროსი ელა“ მას „რაგნაროკს“ უწოდებს) და იგი ნიშნავს არა ღვთაებრივი სამყაროს განადგურებას (ეს იდეა არავითარ კავშირში არ არის რიპარდ ვაგნერთან, იგი შემდგომში, ოდნავ მოგვიანებით განავითარა ღრმა მსოფლმხედველობრივ კრიზისში მყოფმა ფრიდრიხ ნიცშემ), არამედ იმას, რომ ადამიანის ცნობიერება დაეშვა გრძობად-მატერიალურ სამყაროში და დაუკავშირდა მას — მითიდან დაიბადა ისტორია. ასე იტევს „ნიშელუნგის ბეჭდის“ კომპოზიცია სამყაროსა და ადამიანის ევოლუციის ათასწლოვან პერიპეტეებს.

ნახატი ზურაბ ნიგაჩაძის



კათარსისის პითაგორასეული გაგების შესახებ

ლია ჭავჭავაძე

კათარსისის ცნება, რომელიც განწმენდას აღნიშნავს და ესთეტიკური განცდის არსს გამოხატავს, ძველი ბერძნული ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მონაპოვარია; წარმოშობითა და განვითარებით პითაგორა მნიესარხეს ძე სამოსელსა და პითაგორიზმს, პლატონის, პლოტინისა და არისტოტელეს მოძღვრებებს უკავშირდება. კათარსისის თეორიის ერთგვარი საწყისები დაფიქსირებულია ჰესიოდესთან, პინდარესთან, პერაკლიტე ფეფსოელთან. პითაგორას (ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VI საუკუნის II ნახევარი — V საუკუნის დასაწყისი) ნააზრევში კათარსისის ცნების გამოჩენა ავლენს იმ მნიშვნელოვან ძვრებს, რომლებიც ძველ საბერძნეთში ფილოსოფიურ-რელიგიურ-ზნეობრივი რეფორმის სახით წარმოჩინდნენ და ძირითადად სწორედ პითაგორას სულიერ-ინტელექტუალური ძალისხმევის შედეგს წარმოადგენდნენ. მხედველობაში მაქვს კროტონის (იტალია, ე. წ. „დიდი საბერძნეთი“, სადაც ტირან პოლიკრატესგან გარიდებულნი პითაგორა მოღვაწეობდა) რელიგიურ-ფილოსოფიური სამშოს, ფილოსოფიურ-სამეცნიერო სკოლის — პითაგორას ორდენის წანგრძლივი საქმიანობა.

ამ ორდენისთვის უპირველესი ხსნის პრობლემა იყო, რომელსაც უკავშირდება კათარსისის მოძღვრება, რომლის გადმოცემა და შეფასება გულისხმობს პითაგორას ფილოსოფიური ნააზრევის გათვალისწინებას. პითაგორას მასწავლებელთა შორის ასახელებენ ბერძნებს (ფერეკიდოს სიროსელი — ფილოსოფოსი, მილეთელეზი, პერმოდამანტ კრეოფილოსელი), იღის გამოქვაბულის (კრეტა) მაგს, დელფოსის ქურუმ თემისტოკლეს, ეგვიპტელ ქურუმებს, რომელთა კასტის წევრიც იყო იგი ერთხანს, ქალდეველ მაგებს, იუდეველებს, ფინიკიელებს, არაბებს.

პითაგორას ფილოსოფიის მთავარი პრინციპები მეტყველებენ ანტიკურობაში ადამიანის თავისებური კონცეფციის ჩამოყალიბებაზე. ეს კონცეფცია უკავშირდება სამყაროში ადამიანის არსებობის მნიშვნელობის განსაზღვრას, აგრეთვე ფილოსოფიისა და ფილოსოფოსის არსებობის საზრისთა გარკვევას. ზემოთ აღინიშნა, რომ კროტონის ორდენისათვის უპირველესი — ხსნის პრობლემა იყო, რომელიც მკაფიოდ აისახა სულის უკვდავების შესახებ მოძღვრებაში, რაც მეტემფსიქოზის, ანაშენისის და ცოცხალ არ-

სებათა ნათესაობის თეორიებს უკავშირდება — პითაგორას ნააზრევის ერთ ძირითად პრინციპთაგანს და ავლენს ადამიანის სსენებული ანტიკური კონცეფციის სიღრმეს, აგრეთვე აღმოსავლური საკულტო-რელიგიური ტრადიციების გავლენასაც: ადამიანის სული უკვდავია და სხეულის დაღუპვისთანავე სახლდება სხვა ცოცხალ არსებაში, რომელიც სწორედ ამ დროს იბადება. წრებრუნვა—გადასახლება ხულისა 3000 წელს გრძელდება, ვიდრე იგი მთივლის ყველა მიწიერ, ზღვი და ფრთოსან არსებას, დაბოლოს, კვლავ ადამიანის სხეულს უბრუნდება. სწორედ რეინკარნაციის ამ თეორიას ემყარება კროტონის საძმოს საკულტო რეფორმა — სისხლიანი მსხვერპლის უსისხლოთი შეცვლა. წრებრუნვის არსებობა ანუ სხვადასხვა სხეულში ჩასახლების აუცილებლობა სულის დასჯაა. „სულთმბადის“ და „ცოცხლისმბადის“ (ღმერთი) ეს ნაყოფი ნაწყვეტია ეთერისა, როგორც თბილის, ასევე ცივისა. „სული ის არაა, რაც სიცოცხლე — იგი უკვდავია, რადგან, რასაც მოწყდა, ის უკვდავია“. ადამიანის სული სამი ნაწილისაგან შედგება: ცნობიერება, ინტელექტი და ემოციები. ინტელექტუალური ნაწილი სულისა უკვდავია, დანარჩენი — მოკვდავი¹. პორფირიუსი, რომელიც რეინკარნაციის მოძღვრებას გადმოსცემს, შენიშნავს, რომ ყველაფერი ხელახლა იშობა დროთა განმავლობაში, რომ არაფერია ქვეყნად ახალი და ყოველი ცოცხალი არსება ერთმანეთის ნათესაყად უნდა ჩაითვალოს და დასძინოს: „ყველა ეს მოძღვრება, ელადამი, როგორც ჩანს, პითაგორამ მოიტანაო“². ძიულებითი წრებრუნვის მიზანი იმ სტატუსის მიღწევაა, რაც სულს „სულთმბადამ“ მიაჩნია, ამ გზით გათავისუფლება და „სულთმბადთან“ დაბრუნება. მოძღვრება სულის უკვდავების შესახებ განაპირობებდა მკაცრ ასკეზას და ტაბუს, ცხოვრების განსაკუთრებულ რეჟიმს, საკულტო რეფორმას, აგრეთვე სათნოების გამოჩენის აუცილებლობას ყველა სულიერი არსების მიმართ, ყველა ცოცხალი არსების თანაბარყოფე-

ბიანობის აღიარებიდან გამომდინარე.⁴ პითაგორას (და პითაგორიზმის) მოძღვრების ამ ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის შეფასება თანამედროვე მკვლევართან (მაგ. ჯ. ტომსონი, უ. გათრი და სხვ.) ავლენს პითაგორას ამ იდეების აზროვნების დასავლური ტრადიციებით ახსნის ტენდენციას⁵. ამ მხრივ უძველესი მოღვაწენი სხვაგვარ თვალსაზრისს ავითარებენ, მაგ. პეროლოტე („ფლორენციული ოჯახი“. კოდექსები ABVO 114. პითაგორა) საკულტო-რითუალურ ტაბუთაგან ზოგიერთს ეგვიპტურად და პითაგორულად თვლის და არამართებულად მიიჩნევს მათ გამოცხადებას ორფიკულად და ბაკქურად (4, 139).

წრებრუნვისაგან განთავისუფლებას, პითაგორას მიხედვით, ადამიანისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ამ განსაკუთრებული მდგომარეობის მიღწევა სული-სათვის წარმოდგება, როგორც უმაღლესი ეთიკური მიზნის განხორციელებასთან დაკავშირებული აქტი, მაგრამ ყოველივე ამის გარკვევა ნოითხოვს სამყაროს კანონ-ზომიერებათა გარკვევას, სამყაროს სტრუქტურის შეცნობას, რაც პითაგორასთან რიცხვის თეორიაში — სამყაროს სტრუქტურის შესახებ თავისებურ მოძღვრებაში ვლინდება: რიცხვი საგანთა კონკრეტულად მოცემული საზრისისა, საგნის სულია, სტრუქტურა, რიტმი და სიმეტრია, „ყველაზე ბრძენი“ — ქმნადი, შექმნილებითად მიმართული არსება, საგნის შემოქმედებითი პოტენცია. თვითღმერთი — გამოუთქმელი რიცხვია. რიცხვი — ზღვრულისა (საზღვრითი) და უსაზღვროს გარკვეულ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომელთა ურთიერთმიმართებაც გულისხმობს საგნის იმგვარ განვითარებას, რომ იგი ქეშმარიტი ხდება, დაადგენს რა თავის ფარგლებს, სახეს, ფიგურას უსაზღვროს ფონზე. ზღვრულისა და უსაზღვროს ურთიერთობა წარმოადგება როგორც დაპირისპირებულთა კონფლიქტი. ამასთან, — ზღვრული — გონიერია, კეთილი, უსაზღვროს ატრიბუცია ნეგატიურია — უაზრო, უგონო; მისთვის

ნიშანდობლივია შური და სიძულვილი. რიცხვის სტრუქტურაში შეაფიოდ გამოჩინდა პითაგორელთა „მკაცრი მორალური დულიზმი“ (უ. ვათრი). ხსენებული კონფლიქტის გადაწყვეტით (შერიგება) შექმნილია ერთიანი, პარმონიული მთელი-რიცხვი — შედეგი საგნის თვითგანსაზღვრისა, უ-ესაა ჭეშმარიტი, მშვენიერი, პარმონია⁷. რიცხვი წარმოადგენს კოსმოგონის, კოსმოლოგიის, ეთიკის, ესთეტიკის და ონტოლოგიის საფუძველს. პითაგორას კოსმოგონიის მიხედვით, ყოველივეს საწყისი — ზღვრული ერთიანია (მონადა), მისგან პიპოსტაზირდება განუსაზღვრელი ორიანი (დიადი), რომელიც განეკუთვნება ერთიანს, როგორც შექმნილ მიზეზს. ერთიანისა და განუსაზღვრელი ორიანისგან პიპოსტაზირდებიან რიცხვები, მათგან — წერტილები, წერტილთაგან — ხაზები, ხაზთაგან — ბრტყელი ფიგურები, ბრტყელთაგან — სხეულებრივი, მათგან — გრძობადი სხეულები, რომელთა ელემენტებიც ოთხია: ცეცხლი, წყალი, მიწა, ჰაერი, რომლებიც იცვლებიან და მთლიანად გარდაიქცევიან. ამის შედეგად იშვება კოსმოსი — ცოცხალი, ცნობიერი, სფეროსებრი, შუაგულში დედამიწით, ისიც სფეროსებრია და ყოველმხრივ დასასრებული, (1, 313) მიიჩნევენ რა „პირველად სუმსტანციას“ ორფიკულის მონათესავედ, ტომსონი მიუთითებს იონიური მონიზმის გავლენაზეც, თუმც მან იონიელთა ერთიანობა (სამყარო მატერიალური, დროში გავითარებადი პროცესია) შეცვალა პირველადი ორმაგობის შესახებ წანამძღვრით და ამით პირველი ნაბიჯი გადადგა სამყაროს, როგორც რაღაც არამატერიალის, დროითი მახასიათებლის გარეშეს შესახებ კონცეფციის ფორმულირებისათვის. (6. 249) სამყარო, ამრიგად, რიცხვთა ერთობლიობაა. სამყაროს სტრუქტურა რიცხვში ვლინდება. ბუნება და ძალა რიცხვისა მოქმედებს ყველგან — ღვთაებრივ და ღმერთურ საგნებში, ყოველგვარ ადამიანურ საქმესა და დამოკიდებულებებში, ტექნიკურ ხელოვნებასა და მუსიკაში. ყველა მეცნიერება და ხელოვნებაც პითაგორასთან ამ თვალსაზრისით იყო გამოკვლეული. ამრიგად, სამყარო პარმონიულია, მასში სრულიად გარკვეული კანონ-

ზომიერებაა, რომელიც რიცხვთა კანონზომიერებას უდრის. ამიტომ, საგნის გასაგებად არსებითი მნიშვნელობა მისი სტრუქტურის კანონის“ (უ. ვათრი 5. 56) აღმოჩენას. ცხადი ხდება, რომ რიცხვი დანაწევრების, ზღვრულ-უსასაზღვროს, საგანთა ფიგურული აგებულების ვაჭორების პრინციპია, პრინციპი პარმონიისა, რადგან პარმონია ურთიერთსაპირისპიროთა გაერთიანებას გულისხმობს (მრავლის ერთიანობა, შეუთანხმებელთა თანხმობა)⁸. აგრეთვე მწყობრი ყოფიერებით გაფორმებას (სიმეტრია, პროპორცია, პარმონია). ამდენად, ჩვენ ერთდროულად სამყაროს კანონზომიერების, მისი სტრუქტურის, მისი საფუძვლის ანუ რიცხვთა თეორიასა, გნოსეოლოგიასა და ესთეტიკურის სფეროში გვიწევს ყოფნა. რიცხვი-პარმონია-ჭეშმარიტი-მშვენიერი — აქ ერთა სიბრტყეზე გამოდიან, რომელსაც ურთიერთდაპირისპირებულთა სინთეზი ქმნის. ხსენებული პრინციპის განხილვის საუკეთესო ნიმუშად მუსიკა იქცა. პითაგორამ (პითაგორელებმაც, მაგ. ფილოლაოსმა) გამოიკვლია, რის შედეგად ჩნდებიან კონსონირებადი და დისონირებადი ინტერვალები, პარმონია და დისპარმონია. მუსიკალური სკალის ინტერვალთა აღმოჩენას უკავშირდება პითაგორელებთან მუჰსიკის თეორიისა და მათემატიკის ფილოსოფიის განვითარება, ლოსევისა და შესტაკოვის მართებული აზრით, სწორედ რიცხვით განზომილი ობიექტური კანონზომიერება ძვეს, პითაგორელთა აზრით, ესთეტიკურ მოვლენათა საფუძვლად⁹, პარმონია — საგნის ან საგანთა სტრუქტურაა, რომელიც გულისხმობს ერთდროულად მკაფიო დაცოფასა და ერთიანობას. რიცხვითი პარმონია გარეგნულად ადევნატურად გამოჩაჩულ შინაარსში ამოიკნობა, იგი ცოცხლად წარმადგენილი — მთლიანისა და დანაწევრებულის — საგნის სტრუქტურაა, ობიექტური აზრით — საგნის მხატვრული აგებულება, სუბიექტური აზრით — ისაა, რაც მის ესთეტიკურ აღქმას განსაზღვრავს. (10—42). ამრიგად, საგნის მშვენიერების საფუძველია დაპირისპირებულთა არსებობა — კონფლიქტი და მისი გადაწყვეტა (შერიგება) (მდრ. სუბკონტრარული—სამშულო, შუალედუ

რი—სამუალო პროპორციული სიდიდის აღმნიშვნელი. პარამონიულ, სამუალო რიცხვში კონფლიქტის გადაჭრის თავისებური გზაა ნაპოვნი — იგი დაპირისპირებულითა ურთიერთგამსჭვალვას, ერთმანეთში შეჭრას და ამ გზით ერთიანობას გულისმობს.), კონფლიქტის გადაწყვეტა და პარამონიის (მშვენიერად დახასიათებული) არსებობა მეტყველებს გარკვეული წონასწორობის, წესრიგის სიტუაციაზე, რაც სამყაროს სტრუქტურირების საფუძვლითაა (რიცხვი) მიღწეული. "ფილოსოფოსთა შეხედულებებში" ვკითხულობთ, რომ პირველმა პითაგორამ უწოდა სამყაროს კოსმოსი (წესრიგი — ტაქსის) წესრიგის მიხედვით, რაც ნიშანდობლივია მისთვის. აქვე მოტანილია პლატონის შეხედულებაც („გორგია“); „კალდოელ, ბრძენნი ამბობენ, რომ ცაც და მიწაც და ღმერთებიცა და ადამიანებიც ერთ მთლიანობაში არიან დაკავშირებულნი მეგობრობით, ზნეკეთილობით, უბიწობით და სამართლიანობით და სწორედ ამიტომ უწოდებენ, ჩემო მეგობარო, ისინი მთელ ამ ხილულს კოსმოსს (წესრიგს) და არა აკოსმიას (უწესრიგობას) და თავაშვებულობას“. ამრბვად, კოსმოსი, მთელი სამყარო მისი საფუძვლის, მისი კონსტრუქციის პრინციპთა მიხედვით გვევლინება, როგორც პარამონიული, პარამონია — მშვენიერი. მთელი სამყარო რიცხვთა ერთობა და პარამონია. ამგვარ საზნოვნო კონტექსტში ნათლად მჟღავნდება პითაგორას რელიგიის ნამდვილი ბუნება — ლაპარაკია პანთეიზმზე: სამყარო ღვთაებრივია ე. ი. კარგია, დასრულებული ერთია და მშვენიერი. პითაგორული კოსმოლოგია — მოძღვრება რიცხვის, ანუ საწყისთა, კოსმოსის სტრუქტურის შესახებ, რომელიც წესრიგისა (ზღვრულის შემოტანადის) პარამონიის მშვენიერებად აქცევს, აქედან ზღვრულსა და სიკეთის სივერცობა, რაც წესრიგს განაპირობებს; და მათსადავამე — მშვენიერებას და მშვენიერის ცნებათა ანტიკურ გაგებას გვაუბებს, გახედული დასკვნებით გაიორჩევა. როგორც უგათრი შენიშნავს, სიტყვა Kosmos-ი, ბერძენს, წესრიგის ვარდა, მშვენიერსაც ახსენებდა (5, — 56). მისივე აზრით, აღმოჩენილ იქნა საკუთრივ წესრიგის არსე-

ბობა, თვით ბევრის (მუსიკა) ბუნებაში დამალული რიცხობრივი ორგანიზაცია, რაც უნივერსუმის ბუნების წარმომჩვენებელი სადებად იქნა აღქმული. საგნის წარმოქმნას ზოგად პითაგორულ ფორმულას შეეთანადება ნორალურა და ესთეტიკური ხასიათის შედეგი, რომლის მიხედვითაც კოსმოსი მისნაბძია, რამდენადაც სიკეთესა და მშვენიერებას მოწმობს. პითაგორას ამ მეორე მთავარ პრინციპს გათრი უწოდებს „საკამოდ რაციონალურს და ტიპობრივად ბერძნულს“, რომელიც მდგომარეობს ფორმის, ანუ სტრუქტურის, როგორც „შესწავლის ნამდვილი ობიექტის გამოყოფასა და საზღვრის ცნების წინ წამოწევაში“ (5—54, 55, 56) გათრი, ამ თვალსაზრისით (ფორმა), აღარებს პითაგორელთა და იონიელთა შეხედულებებს, აღნიშნავს რა პითაგორული კოსმოლოგიის არსებით გამოჯნულობას იონიურისაგან და პირველს (პითაგორულს) ფორმის ფილოსოფიას უწოდებს, მეორეს კი მატერიისას. მისი აზრით, პითაგორელებმა ყურადღება რადენობრივ განსხვავებაზე გადაიტანეს, მაგრამ „მორალური და ესთეტიკური ხასიათის შედეგი“, ვფიქრობ, ცხადად აფიქსირებს აგრეთვე თვალსაჩინო თვისობრივ განსხვავებას, რადგან საგნის პითაგორისეული ფორმულა, ფაქტობრივად ხომ გარკვეული ღირებულებითი ორიენტაციის გამოშხატველ, კერძოდ — პოზიტიურის ფორმულას წარმოადგენს, როგორც სამყაროს სტრუქტურულ კანონს.

დავუბრუნდეთ პითაგორას მოძღვრებას სულის შესახებ. სრულყოფილება, ზნესრულობა, როგორც ნათელი შეიქნა, რიცხვში ე. ი. ჰემმარიტში, პარამონიულში, მშვენიერში მდგომარეობს. მხოლოდ ამგვარი სტრუქტურა აღარ დაემორჩილება წრებრუნვას, რომლის აზრიც სწორედ სრულყოფილების აღდგენაშია. დესტრუქტორული სულის აღდგენა „სულთმბადისაკენ“ ანუ ჰემმარიტად არსებულისაკენ მის მიმართებას გულისხმობს და იმგვარ საშუალებათა გამოყენებას, რომლითაც შეიძლება სულის გასრულყოფილების დაჩქარება ხანგრძლივი, მტანჯველი წრებრუნვისაგან, თავის ასარღებლად, გასათავი-



სუფლებლად ანუ სულის ხსნისათვის. მხედველობაში მაქვს კროტონის საძმოს ეტიკეტი, რომელიც პითაგორულ ეთიკასა და ესთეტიკას ეყრდნობა (სამყაროს სტრუქტურის შესახებ მოძღვრების საფუძველზე). ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ კათარსისის თეორია ხსენებული საძმოს უპირველეს — ხსნის პრობლემას უკავშირდებოდა და წარმოდგებოდა, როგორც უმაღლეს ეთიკურ მიზანთან დაკავშირებული განწყობის აქტი — სხეულისა ვეგეტარიანელობის, ხოლო სულისა — კოსმოსის მუსიკალური ინტენციონის სტრუქტურის შეცნობისა და მასთან ზიარების გზით — ე. ი. ცხოვრების წესის შეთანადება კოსმოსის აღმოჩენილ პრინციპებთან — „Kosmos-ის შესწავლით ფილოსოფოსი თავის სულში Kosmos-ის წესრიგის მატარებელი ხდება“ (5-53). ეს კი ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის მეშვეობითაა შესაძლებელი. მუსიკა განწყობდა სულს — ეს იყო მედიცინა სულისა — სამყაროს პარმონიასთან ზიარება (მუსიკალურ-რიცხვითი სტრუქტურის შეცნობა), მხადება ასტრალურ სამშობლოში დასაბრუნებლად. ეს ნიშნავდა მთავარს — სხეულებრივის ჭუჭყისაგან, უწმინდურობისაგან სულის გათავისუფლებას, განწყობდას. ამასთან, მიწიერი მუსიკალური ინსტრუმენტები ციურის ამსახველად იყო მინიწული, ხოლო მათზე დაკვრა და მუსიკის მოსმენა — კოსმოსის, სამყაროს პარმონიასთან ზიარებად, რაც დარღვეული პარმონიის აღდგენის გარკვეულ გარანტს წარმოადგენდა. აქ უნდა აღინიშნოს პითაგორასთან ხელოვნებისთვის უპირატესობის მინიჭება სულის ხსნის საქმეში. ხელოვნების ინსტრუმენტთა ზეციურის, ღვთაებრივის ასახვად მიჩნევა ცხადს ხდის თვით ხელოვნების და ხელოვანის კავშირის ზეციურთან, ამიტომაც სწორედ ხელოვნებით ხდება კათარსისი — უმაღლესი ეთიკური მიზნის („სულთმბადათ“ შერწყმა) განხორციელებასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი აქტი. განწყობის გაგება, ამასთან, უკავშირდებოდა ისეთ რთულ და მნიშვნელოვან მოძღვრებას, რომელიც სფეროთა პარმონიას, სფეროთა მუსიკას ეხებოდა: როგორც უკვე აღინიშნა, პითაგორა და პითაგორელებიც სამყაროს რიცხვად და პარმონიად მიჩნევდნენ. მნათო-

ბთა სიჩქარენი, მათ შორის სიმორთა მიხედვით გამოთვლილი, ერთმანეთისადაც მიმართულნი არიან როგორც კონსონირებად ინტერვალთა ტონები; ამის გამო, მნათობთა მიერ მათი მოძრაობისას გამოცემული ჟღერანი* წარმოქმნიან ბგერათა წყობას, პარმონიას — ერთ ოქტავას, ასტრალური გამოს ყველაზე მაღალი ტონი — უძრავ ვარსკვლავთა სფეროს განეუთვნება, ყველაზე დაბალი — მთვარეს. დ. ბერნეტის და ვ. კრანცის პიპოთეზით, პითაგორასთან სამ სფეროზე — მთვარე, მზე ვარსკვლავები (პლანეტების ჩათვლით) იყო ლაპარაკი, რომლებიც სამ ინტერვალს შეესატყვისებოდნენ (კვარტა, კვინტა, ოქტავა), ტეტრაქტიდით კი სიმბოლურად იყო გამოხატული მთელი კოსმოსის მუსიკალურ-მათემატიკური არსი. ე. წ. „ოთხება“ — მუსიკა წარმოადგენდა პირველი ოთხი ციფრის ჯამს ($1+2+3+4=10$). ფილოლოსთან დეკადა განიხილება, როგორც დიადი და სრულყოფილი, ყველაფრის შემქმნელი და საწყისი ღვთაებრივისა, ციურისა და ადამიანური ცხოვრებისა. სფეროთა პარმონიის მოძღვრება გარკვეული ეთიკური, ესთეტიკური და ესქატოლოგიური აზრის მატარებელი იყო, რამდენადაც თვით სულიც გაიზარებოდა, როგორც კოსმოსისადმი იზომორფული პარმონია. სფეროთა პარმონია ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის სიცოცხლეზე. იგი აისახება მის სულში, როგორც მაკროკოსმი მიკროკოსმში² აქ შეიძლება დავასკვნათ, რომ პარმონიადარღვეული სული უძლურია სფეროთა პარმონიის წვდომისათვის. კავშირი მათ შორის აშკარად დარღვეულია და მხოლოდ და მხოლოდ გარკვეულ საშუალებათა გამოყენების შემდეგ, კერძოდ, ხელოვნებასთან, როგორც განმწყობენ საშუალებასთან ზიარების (განწყობდა სულისა, კოსმიური სტრუქტურის კანონთა შეცნობა). შემდგომ, ყოველდღიურობაში განსაკუთრებულ, კულტურის რეჟიმში ცხოვრებითაა შესაძლებელი ადამიანის სულიერი პარმონიის აღდგენა-გან-

* სფეროთა პარმონიის თეორია არისტოტელეს მკაცრი კრიტიკის საგანს წარმოადგენს, ისევე როგორც პითაგორასთან რიცხვთა თეორიის გამოუყენებლად. „ყოფიერების უფრო მაღად ღონეზე ასაყვანად“.

მტკიცება, მზაობის შექმნა ზეციური პარ-
მონიის მისაწვდომად. ამრიგად, წრებრუნ-
ვის ობიექტი — დაცილებულია თავის
ასტრალურ საწყისს, კავშირი აქვს გაწყ-
ვეტილი კოსმოსთან, „სულთმბადთან“,
სფეროთა პარმონიასთან. ნამდვილი სტა-
ტუსის შეცვლა იწვევს მისი, როგორც რი-
ცხვის რღვევას, კონკრეტულად კი ეს ავ-
ლენს მასში მომხდარ რადიკალურ ცვლი-
ლებას. დარღვეულია ზღვრულ-უსაზღვროს
სინთეზი. ე. ი. ეს უკვე ისაა, რასაც რი-
ცხვი, სტრუქტურა, ფორმა აღარ გააჩნია
და რაშიც ჭეშმარიტება, პარმონია და
მშვენიერება გამოირიცხულია. იგი ზეღყო-
ფილია რაღაც ისეთი მოვლენით, რომე-
ლიც არღვევს რიცხვს და საერთოდ, და-
ცილებულია ასტრალურს, ღვთაებრივს.
ამგვარი რამ, პითაგორას ნააზრევადან გა-
მომდინარე, უკავშირდება ისეთ ცნებებს
(და ფაქტობრივად, ნეგატიურ აქტებს, სა-
ერთოდ, სწორედ ისინი განსაზღვრავენ),
რომელთაც პითაგორა და მისი მიმდევრე-
ბი გამოირიცხავენ რიცხვის ბუნებიდან —
კერძოდ, ესაა უსაზღვროს მახასიათებლე-
ბი — შური და სიცრუე, — ანტიეთიკურ
მოვლენები, უსაზღვროს მსგავსად — უაზ-
რო და უგონო; ზღვრულ — უსაზღვროს
სინთეზის რღვევა უსაზღვროს გაზრდა-
წამოწყვეთი და ზღვრულის დამცრობაში
უნდა მდგომარეობდეს. ამდენად, ესთეტი-
კური ეფექტი, კათარსისი, წარმოდგება
სულის განწმენდად. როგორც რიცხვისა-
თვის არანიშნადობლივ (ნორმა) მახასია-
თებელთაგან, სულის სტრუქტურის (რი-
ცხვი, პარმონია) აღსადგენად და „სულთმ-
ბადთან“ შესარწყმელად, აქვე ურადლე-
ბა უნდა მიექცეს შემდეგ მნიშვნელოვან
საკითხს. როგორც აღინიშნა, პითაგორა
(და პითაგორელებიც) მუსიკას სულის მე-
დიცინად თვლიან. იგი არა მხოლოდ კარგ
განწყობას უქმნის ადამიანს, არამედ გან-
კურნების საშუალებას წარმოადგენს (გან-
წმენდა-მკურნალობა). თვით ტერმინი კა-
თარსისიც მედიცინიდანაა „ნასესხები“.
იამბლიხოსის მიხედვით, პითაგორა თვლი-
და, რომ მუსიკა მრავალ რაიმეს უწყობს
ხელს ჯანმრთელობის თვალსაზრისით... და
მართლაც, მას ჰქონდა ამგვარი ჩვეულება
განწმენდის გამოყენებისა — არიან ესა თუ
ის მელიოდიები, შექმნილი სულის ვნე-

ბათა წინააღმდეგ, წუხილისა და შინაგა-
ნი წყლულების წინააღმდეგ, რომელთაც
იგი, როგორც ჩანს, უფრო მარტოებლად
თვლიდა, როგორც შველისუნარიანთ. სხვა-
ნი, თავისდაკებად, კარგი საშუალებებია
გაანჩხლების, რისხვის საწინააღმდეგოდ,
ყოველგვარი სულიერი ცვლილების საწი-
ნააღმდეგოდ (4). გადმოცემით, პითაგორე-
ლები და განსაკუთრებით, პითაგორა,
ცნობილი იყვნენ, როგორც დიდი მკურ-
ნალნი. პითაგორა ღირაზე დაკვრით და
სიმღერებით მკურნავდა ადამიანებს ფიზი-
კურ და სულიერ დაავადებათაგან (3-421).
„პითაგორა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებ-
და „განწმენდას“, ასე უწოდებდა იგი მუ-
სიკით მკურნალობას“* (იამბლიხოსი)¹². ან-
ტიკური ცნობიერება სულის ნეგატიურ
გამოვლენებს სწორად ხსნიდა, მაგ. ემპე-
დოკლე სიცივის წარმოშობის მიზეზად სუ-
ლიერ უწმინდურობებს თვლიდა. სხენე-
ბული ფაქტები მედიცინიდან უთუოდ უკა-
ვშირდება კათარსისის თეორიას და მიგვი-
თითებს სხვადასხვა მოვლენათა რაღაც
საერთო ნიშანზე — სულის არაჭეშმარიტ
მდგომარეობაზე, აგრეთვე ესთეტიკურ და
თერაპიულ ეფექტთა შორის კავშირზე,
(კათარსისული ეფექტი), რაც უდავოდ მნი-
შვნელოვანია ფილოსოფიისა და მედიცინის
ფილოსოფიისათვის ღრმა კვლევისა და
შესატყვისი დასკვნების გასაკეთებლად, კე-
რძოდ, ნორმა-ანორმის სტატუსთა სამედი-
ცინო და ფილოსოფიური კვალიფიცირებო-
სას გარკვეულ საერთო ნიშანთა დასაძებ-
ნად. ამ მხრივ, კათარსისი არა მხოლოდ
ესთეტიკურ და თერაპიულ ეფექტთა, არა-
მედ აგრეთვე ფილოსოფიურ-რელიგიურ
შინაარსის მატარებლად ჩანს, (შდრ. კურ-
თხევა პითაგორასთვის მდგომარეობს გან-
წმენდაში, განბანაში, პკურებაში, დაბა-
დებათაგან, სიკვდილთაგან და ყოველგვარ
უწმინდურობათაგან სიწმინდეში; თავშე-
კავებულობაში ყველაფრისგან, რაც აკრ-
ძალულია წეს-ჩვეულებათა მიმდევართა-

* მთელ რიგ მკვლევართან (უ. გათარ, ჯ. ტო-
მსონი და სხვ.) დასტურდება პითაგორას იდეების
მძღვარი ვაქლეა მედიცინაზე და შემდგომად, მაქ-
მადიანურ აღმოსავლეთშიც და ქრისტიანულ დასავ-
ლეთშიც, დაპარაკა სამყაროს სტრუქტურის თეო-
რიის სამედიცინო გამოვლენაზე (კეთილდღეობა-
harmonia-ს მდგომარეობის მახასიათებელი).

გან (1-315). ზემოთ ვსჯელობდით ესთეტიკურ და თერაპიულ ეფექტთა შორის კავშირზე. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია თანამედროვე ფსიქიატრიაში შეხატულების დადგენა მორალის განვითარებასა და მხატვრული ანუ ესთეტიკური განვითარების დონეთა შორის¹³. აქვე უნდა აღინიშნოს ხელოვნების შემოქმედებით — შემოქმედებითი თვითგამოსატყობ დეფენზიურ ფსიქოპათიათა მკურნალობა მდგრადი კომპენსაციისა და რემისიის მიხედვით, რაც აგრეთვე ცხადყოფს პითაგორულ იდეათა ნაყოფიერებას. ამრიგად, ზემოთხსენებულ ორივე შემთხვევაში (ფილოსოფია, მედიცინა). ადგილი აქვს „სულის მედიცინას“ 1. კათარსის წარმოღობა, როგორც ანტიეთიკურისაგან სულის განმწმენდი და ღვთაებასთან ერთიანობის საშუალება; 2. კათარსისი-ესთეტიკური ეფექტი, როგორც განსაზღვრული თერაპიული ეფექტისა). ორივე შემთხვევაში, ორივეს თვალსაზრისით (ფილოსოფია, მედიცინა) ადგილი უნდა ჰქონდეს ზღვრულის დამცრობას და უსაზღვროს პიპერთროფიერებას, სხვაგვარად — ანტიეთიკურის (უკონო, უაზრო, შურზე და სიცრუეზე დამყარებული) მომძლავრებას. თანამედროვე მეცნიერების მონაცემებით, ადამიანს, როგორც სოციუმს, ზნეობრივი, ეთიკური მოღუსი ინახავს, „სინდისის არყოფნა მას ანადგურებს“¹⁴. ამ აზრით, ხელოვნების „ეთიკურ მუხტზე“ (დ. მ. კაბალევსკი) მსჯელობისას, მხედველობაში აქვთ მისი პოზიტიური ღირებულებით ორიენტაცია (კომანიზმი) — მძლავრი ემოციურ-ინტელექტუალური ძაღისხმევის პოტენციალი, რომლითაც იგი ადამიანის სულზე მოქმედებს და ეთიკურის, ანუ კულტურისეულის რევენრაციას ან გაძლიერებას, სტიმულირებას ახდენს. სწორედ ეთიკური წარმოადგენდა პითაგორას (და პითაგორელთა) შეუნილებელ ინტერესს — ეთიკურის სტიმულირება კი უნდა დაედასტურებინა „პითაგორული ცხოვრების“ დაცვა-აღსრულებას (კროტონის ორდენის ეთიკტი). ყველაფერი მიმართული იყო სულის განწმენდისაკენ. დისკურსიულ-აკუსმატიკური სწავლება (პირველი, მათემატიკური ანუ ეზოთერული სწავლება ნიშნავდა მეცნიერებათა და ფილოსოფიის

მთელი არსის სრულად, დაწვავილებით დაუფლებას, მეორე — ცოდნის განსასწავლურულ ნაკრებთა („აკუსმათა“ სიმბოლოთა — კოსმოლოგიური, ესკატოლოგიური და ეთიკური ხასიათის დაუმტკიცებელ მაქსიმათა დაუფლებას), „პითაგორული ცხოვრების“ ეთიკტიც, კათარსისიცი და აგრეთვე მედიტაციებიც ემსახურებოდა უმთავრესს — ღმერთთან შერწყმას. კათარსისის ობიექტსა (ფილოსოფიის სუბიექტი) და თერაპიის ობიექტს შორის იგივეობის ნიშნის დასმა („სულის მედიცინა“) მიგვიბრუნებს პითაგორას ნააზრევის ერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელზე, რაც ესთეტიკურის გაგებას უკავშირდება. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ საგნის მშვენიერების საფუძველია ურთიერთდაპირისპირებულთა კონფლიქტი და მისი გადაწყვეტა — შერიგება, რაც სიმეტრიას, პროპორციას, პარამონიას გულისხმობს. რიცხვის, როგორც საგნის საზრისის და როგორც ჰემეარითის და მშვენიერის დახასიათება უთუოდ უნდა მოწმობდეს ზღვრულ-უსაზღვროს სინთეზში ზღვრულის (გონიერი, კეთილი, და ე. ი. აზრიანი, განსხვავებით უსაზღვროსაგან, რომლის ნიშნებიცაა უკონო, უაზრო, შური, სიცრუე) წამყვან ხასიათს, დომინანტურობას, მის აღმატებულობას, გონიერისა და აზრიანის პრიმატს, რაც აისახება კიდევ რიცხვში (საზრისი, სული საგნისა) — აქედანაა სწორედ რიცხვის კონსტრუქციული, შემოქმედებითი უნარიც. (ჯ. ტომსონი აღნიშნავს, რომ აქ პითაგორა განსხვავებით ანაქსიმანდრესაგან მისდევს სიყვარულის ორფიკულ კონცეფციას, როგორც გამაერთიანებელი და შემოქმედებითი ძალისა). მხოლოდამხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ჰქონდეს ადგილი პარამონიის ვითარებას, რაც მშვენიერით ატრიბუირდება. ყოველივე ეს კი პანთეიზმსა და ტელეოლოგიზმის პრინციპს გულისხმობს — ღვთაებრივი „კონსტრუქტორის“ კონსტრუქციის შექმნის და აგრეთვე აღვგენის პრინციპს. განწმენდა სულისა — კათარსისი და დაბრუნება რიცხვის სტატუსისა „სულთმბადთან“ შესარწყმელად სწორედ ამ ვითარებას ასახავს. ეს ნიშნავს უსაზრისო (ურიცხვო) მდგომარეობის გადალახვას, შეცვლას. ამრიგად, აზრი, საზ-

რისი (რიცხვი—ჰემარიტება, პარმონია, მშვენიერი) უკავშირდება სიკეთეს და გონს (გონიერს). მშვენიერი, ესთეტიკური, საგნის საზრისის (რიცხვი — პარმონია) ატრინიბუტია და პირდაპირი კავშირი აქვს ზღერულ-უსაზღვროს კონფლიქტის პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაციის თვალსაზრისით გადაწყვეტასთან (კეთილის, სიკეთის პრინციპი). ამრიგად, კათარსისი, კათარტიკული აქტი, კულტურის ფაქტს განაპირობებს — ესაა ღირებულებითი ორიენტაციის შეცვლა — პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაციის აღდგენა, („სულის მედიცინის“ ყველა შემთხვევაში). აქედან გამომდინარე, ადამიანთა სიცოცხლის, არსებობის საზრისად და საერთოდ, ნებისმიერი მოვლენისა და საგნისა, სწორედ სიკეთეა (პუმანიზმი) მიჩნეული — ამიტომაც პარმონია, მშვენიერით ატრინიბუტირებული, რაც იმეორებს საგნის პითაგორასეულ ფორმულას — წარმოადგენს სამყაროს კონსტრუირების პრინციპს. შემთხვევითი როდია, რომ სუბკონტარარული კონცეფცია ტომსონთან მორალურ კონცეფციადაა კვალიფიცირებული, რომელიც მისი აზრით, პითაგორადან პლატონის გზით, არისტოტელესთანაა გადასული (ნ. 249). ამრიგად საგნის პითაგორასეულ ფორმულაში დაფიქსირებულია პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაცია, მშვენიერის ვაგების კავშირი. საზრისთან, საზრისისეულთან, აგრეთვე ესთეტიკურის და ეთიკურის უნივერსალობა, გლობალურობა — (პანთეიზმიდან გამომდინარე) — აქედან შეიძლება დავასკვნათ პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაციის გლობალური რეალიზების, ორგანიზების (ტელეოლოგიური პრინციპი) საჭიროების შესახებ. პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაციის აუცილებელი, მნიშვნელოვანი საჭიროება ვლინდება ფილოსოფიის საზრისისა და რიცხვის თეორიის ფუნქციონების აზრშიც. პორფირიუსის მიხედვით, ფილოსოფიას, რომლის აღმსარებელიც პითაგორა იყო, მიზნად ჰქონდა ადამიანის თანდაყოლილი გონის (ინტელექტი) შემოკვეულ ბოროლთა და ჯაჰვთაგან დასწნა, სადაგან მის გარეშე ადამიანი ვერაფერ სასარბიელოს ვერ შეიმეტენებს. ამასთან, პითაგორას ყველა მოძღვრების მრწამსი სწორედ

— ჰემარიტებისაკენ სწრაფვაა, „რამეთუ მხოლოდ ეს აასლოებს ღმერთთან, რომელიც თავისი სხეულით ნათელს სულებით-ჰემარიტებას“ (3-423). იამბლიხოსი, ღვთისადმი პითაგორასა და პითაგორელთა „თავანისცემის უმაღლეს პრინციპებზე“ მსჯელობისას, მათი ეთიკეტის შესახებ შენიშნავს, რომ ქცევის ამ წესებს მიზნად ღვთაებასთან ურთიერთობა აქვს. „ეს პრინციპია, ამაშია პითაგორასეული ფილოსოფიის არსი. მიზანი, რომლისადმიც დაქვემდებარებულია მთელი ცხოვრება, იმაში მდგომარეობს, რომ „ღმერთს მისდიოს“. (12-493). ამრიგად, ფილოსოფიის მიზანია ჰემარიტად არსებული ჭვრეტა (3-422, 424), იამბლიხოსი მსჯელობს მედიტაციის ხერხებზე (პითაგორას მოგონილზე), რომელთა მიზანია რაც შეიძლება მცირედან, ნელა და თანდათან გადაიყვანონ ადამიანი მარადიულისა და მისი მონათესავეს-უსხეულოს ქვერეტისაკენ, „რათა სრულმა და უეცარმა ცვლილებამ არ შეგვაშინოს და არ შეგვაცბუნოს“ (3-424).

ამრიგად, ღმერთთან მიახლოება, მისი ქვერეტა, მასთან დამკვანება, საბოლოოდ კი მასთან შერწყმა წარმოადგენს პითაგორას ნააზრევის მიზანს. ე. ი. ორიენტაცია გაკეთებულია „ჰემარიტად არსებულზე“ — „მარადიულზე“ არახდომილებადზე (შდრ. მატერიის პითაგორასეული განსაზღვრება: „სხვაგვარი“ — როგორც რაღაც მიმდინარე და მუდმივად ხდომილებადი)“¹⁵ ხსენებული რიცხვის თეორიაც, პორფირიუსის შენიშვნით, პითაგორას სწორედ „ჰემარიტად არსებულისკენ“ ადამიანის გადასაყვანად (ზოგიერთ სხვა საშუალებასთან ერთად) სჭირდებოდა ანუ „სულიერი თვალების“ შესაძენად, სულის მისაყვანად მისი ნამდვილი საზრდოს მოთხოვნილებამდე. ამგვარი ხერხით მიიყვანდა რა ჰემარიტად არსებულის ქვერეტისაკენ, იგი ადამიანებს ჩუქნიდა ნეტარებას — სწორედ ამისთვის სჭირდებოდა მათემატიკური ვარჯიშები (3-433, 434). გადირულ მოღერატზე დაყრდნობით, პორფირიუსი გადმოგვცემს, რომ რიცხვები გამოიყენებოდა გონებით მოუხელთებლის, მიუწვდომლის, სიტყვიერად გამოუთქმელის — პირველსაწყისი ცნებების და სახეების საჩვენებ-



ლად, სწავლების სიხადისათვის, რამდენადაც რიცხვი წარმოადგენს შემოქმედი ღმერთის „განმანსხვავებელ იარაღს ანუ განსჯის ორგანოს“ (12-155) — „პირველ პრასახეს, სამყაროს შექმნის პარადიგმას“. ამ თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ მშვენიერის პრობლემასაც. გარკვეული ღირებულებითი ორიენტაცია, კერძოდ, აუცილებლად პოზიტიური („მორალურ-ესთეტიკური შედეგი“), მახასიათებელი საკნის პითაგორასული ფორმულისა (5), პანთეიზმით განპირობებული გლობალურობა ესთეტიკურისა, როგორც სამყაროს სტრუქტურის წესის, კანონის (ეთიკური) ნიშნისა, ატრიბუტისა (ონტოლოგიურის პრედიკატი), თვით ხსენებული კანონის — ეთიკურის გლობალურობა, რაც ტელოსზე, ღვთაებრივ მიზანზე მიგვიბრუნებს და რიცხვის დასახვა ღმერთის მსჯელობის ორგანოდ — ეს ყოველივე უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ პოზიტიური ღირებულებითი ორიენტაციის გლობალური რეალიზების, როგორც აუცილებლის — ღვთაებრივი მიზნის განხორციელების შესახებ (პანთეიზმიდან გამომდინარე). სამყაროს სტრუქტურა — მუსიკალურია, ე. ი. მშვენიერი, ესთეტიკური, ეს აუცილებლობითაა განპირობებული. ამდენად, მშვენიერი, ესთეტიკური, როგორც უნივერსუმის, კოსმოსის არსებობის წესის — პარმონის ნიშანი, უმაღლესი მიზნის განხორციელებას ავლენს, ტელეოლოგიური პრინციპის არსს აშვლავნებს, იგი ხომ ანალოგია თვით უმაღლესი „კონსტრუქტორისა“ (პანთეიზმი). ამრიგად, მშვენიერად (ესთეტიკური) ყოფნა-სტატუსის რიცხვისა — უზენაესთან შერწყმის საშუალება უკავშირდება საზრისს, საზრისისეულს, როგორც ერთდროულად მნიშვნელადს ადამიანის სიცოცხლისათვის და უმაღლესი „კონსტრუქტორისათვის“. მშვენიერი — საზრისის (რიცხვი-პარმონია) შეფასებაა, აგრეთვე ტელეოლოგიურის არსისა. ე. ი. საზრისიანი — ნორმაა, პარმონია, უსაზრისო — ანორმა, დისპარმონია. ამასვე მოწმობს ბედნიერების პითაგორასული გაგებაც: „ბედნიერია იდამიანი, როცა მისი სული კეთილი ხდება“. „სიკეთე — პარმონიაა, ჯანმრთელობა, ყოველგვარი სიკეთე და ღმერთი“ (მდრ. ქრისტიანუ-

ლი — „ღმერთი არის სიყვარული“). ბედნიერების ეს ცნება შეიძლება დასაყვედურდეს აგრეთვე ღვთაების ხილვით განცდილ ნეტარება-ტკბობას. ამასთან, ადამიანი რწმუნდება, რომ ერთადერთი ნამდვილი სიხარული — ტკბობა, ბედნიერება პოზიტიური ღირებულებით ორიენტაციის განხორციელებას უკავშირდება, როგორც ნამდვილი გზა ღმერთისაკენ [კათარსისის და შემდგომი დონე], რაც თავისი ღრმა, უმაღლესი აზრით, ღმერთის სიყვარულია (პანთეიზმის პრინციპი). ხომ ცნობილია, რომ „სიყვარული ღმერთის კვალა ადამიანში“ (ტეიარ დე შარდენი). ისიც ცნობილია, რომ ბედნიერება — ეს გრძობა-ბაღ-ემოციური ტკბობა, ნორმატიული-ღირებულებითი ხასიათისაა, ამასთანავე, იგი გამოხატავს, თუ როგორი უნდა იყოს ადამიანის სიცოცხლე, რა წარმოადგენს მისთვის ნეტარებას.¹⁶ „საგნები, რომელთაკენაც ღირს რომ ილტვოდე და რომლებიც უნდა მოიპოვო, ქვეყნად სამია: პირველ ყოვლისა, მშვენიერი და დიდებული, მეორე — ცხოვრებისათვის სასარგებლო, მესამე — რაც ტკბობას მოაქვს (ე. ი. შედეგი ღირებულებითი ორიენტაციის თვალსაზრისით. ლ. ჭ.) — მხედველობაშია მიღებული არა უხამსი და მტყუარა, არამედ მტკიცე, მნიშვნელოვანი, ძრახვათაგან განმწმენდი, მიმართული ყოველივე მშვენიერისაკენ, მართებულისკენ, აუცილებლისკენ, რომელსაც, ვანიცდი რა სამართლიანობისგან მოგვიღო ტკბობად და რომ ვანიცდი, არ ნანობ, იგი ამბობდა, რომ მუხათა პარმონიის მსგავსია“. ქვემარტივი ტკბობა, ამდენად, მუხათა პარმონიის მსგავსია. როგორც ნათელი ხდება, პითაგორასთან რელიგიური, ეთიკური და ესთეტიკური განცდა-ტკბობა მონათესავე, სრულიად ახლობელნი არიან. შედეგიც ტკბობისა ასევე უნდა ავლენდეს მათს სიასლოვეს. ამრიგად, ბედნიერად ყოფნა, პითაგორასთან გულისხმობს კოსმოსის სტრუქტურის მიხედვით სიცოცხლის რეალიზებას და ამ გზით უზენაესთან შერწყმას. სიცოცხლის საზრისად პუმანიზმის დასახვა და ამ გზით ღმერთთან შერწყმა — ნათლად ავლენს ადამიანის პითაგორასული კონცეფციის არსს, აგრეთვე ესთეტიკურის, მშვენიერის მისეულ გაგებას, რაც ადა-

მიანის სიცოცხლის საზრისს და საერთოდ, არსებულის არსებობის საზრისს და წესს, კანონს უკავშირდება. - რაც სამყაროსთვის, მაკროკოსმისთვისაა კარგი და მშვენიერი, სწორედ ისაა კეთილი და მშვენიერი ადამიანისათვის. ამრიგად, ადამიანი, როგორც კოსმოსის იზომორფული პარმონია, გლობალური პარმონიის თანამონაწილეა. საზრისისეულით (ხელოვნება) საზრისისეულის აღდგენა ადამიანში კათარსისის უაღრესად სერიოზულ მნიშვნელობაზე მიგვიბრუნებს. უსაზრისო არსებობის მდგომარეობა (თავის არიდება საზრისისეულის განხორციელებისაგან ანდა საზრისისეულის საწინააღმდეგო ქმედებანი) პითაგორასთან განიხილება როგორც პათოლოგია (ყველა შემთხვევაში). „რა არის ყველაზე ბრძნული ადამიანის სიცოცხლე? — „მედიცინა“ — ნათქვამია ერთ-ერთ პითაგორულ აქუსმაში (12-489). ამრიგად, კათარსისი (განწმენდა, მედიცინა სულისა) ყველაზე ბრძნულადაა მიჩნეული დიდმნიშვნელოვნების გამო. ტელეოლოგიური პრინციპის არსებობა მიგვანიშნებს კათარსისის იდეისა და ხელოვნების კავშირზე „სულთმბადთან“, ღვთაებრივი მიზნის განხორციელებასთან. ხელოვნება, მძლავრი ემოციურ-ინტელექტუალური ფენომენი, — პარმონიის (ეთიკური ვითარების, ჰუმანიზმის) აღდგენის ეფექტური იარაღია, კოსმოსის ორგანიზაციის დამცველია. ამრიგად, ჩვენს წინაშეა საზრისის, საზრისისეულის შეტანა ნატიკორეფლექსიაში, რაც პითაგორას „მკაცრ მორალურ დუალიზმს“ უკავშირდება და პანთეიზმისა და ტელეოლოგიურობის აღიარებიდან გამოდის — კოსმოსის სტრუქტურაში ადგილი აქვს საზრისისეულს, საზრისს, საზრისი კი — პარმონია — მშვენიერით პრედიკატირებული. კათარსისი, სწორედ საზრისისეულით განწმენდას წარმოადგენს და ადამიანისა და სამყაროს სტრუქტურის კორექციის ინსტრუმენტია, რადგან სტრუქტურული რღვევა, დისპარმონია, უფორმობა, აკოსმია — უწყისობა, არსებულის არსებობის წესიდან გადახვევა, რაც მის ფორმალურ მახასიათებლებსაც აქრობს.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ კათარსისი სტრუქტურული აღმდგენელია, ადამიანის შემთხვევაში — ადამიანის სულიერი სტრუ-

ქტურის აღმდგენი, მშვენიერით მშვენიერის, ღვთაებრივით ღვთაებრივის აღმდგენი, წრებრუნვისაგან გათავისუფლების და ამდენად, ადამიანის ხსნის გზის ინსტრუმენტია. აქვე უნდა აღინიშნოს ადამიანის პასუხისმგებლობის ხაზგასმაც წრებრუნვის უარყოფისა და ღვთაებასთან შერწყმის საქმეში, კერძოდ, მომავლის წინაშე ადამიანის თვითრეფლექსიის აუცილებლობის, საკუთარ მორალურ ვალდებულებათა აღსრულების პერმანენტული კონტროლისა... „უნდა გადააელო თვალი რა გააკეთე და და რა არის გასაკეთებელი, მოსთხოვე შენს თავს ანგარიში ყოველივეში, რაც ხდება. იზრუნე მომავალზე“ (3-422).

პითაგორას ნააზრევის მიხედვით მელანდდება შემდეგი მნიშვნელოვანი დასკვნა — ადამიანი ფილოსოფოსი უნდა იყოს, მორალურად, კულტურის რეჟიმში მცხოვრები, რომლის უმაღლეს მიზანსაც კემპარიტების წყდომის გზით ღმერთთან შერწყმა წარმოადგენს, (ღმერთისადმი სწრაფვა, ღმერთის ჰერეტა, ღმერთისადმი დამსგავსება, ღმერთთან შერწყმა). ადამიანი მშვენიერი (რიცხვი) უნდა იქნეს, ზნესრული, სრულყოფილი ღმერთით, მისი მსგავსი ე. ი. უნდა აღსრულდეს როგორც სამყაროს, კოსმოსის და ე. ი. ღმერთის ნაწილი, ვისი ანალოგიცაა როგორც იზომორფული. პარმონია კოსმოსისა.

ცნობილია ამ „ადამიანის ბუნებაზე აღმატებული თელისაგან შობილის“ (ასე უწოდებდა თავის თავს) „პიპერბორიელი ამოლონის“, „უღვთაებრივის პითაგორას“ (ასე უწოდებდნენ სიცოცხლეშივე), „მათემატიკის გენიოსის“, „ნახევრად ღმერთად შერაცხული პიროვნების“, „ელნიური სულის უპირველესი მოციქულის“ (უ. გათარი), „ღრმა მოაზროვნის“, „კაცობრიობის ისტორიაში პირველი სამეცნიერო სკოლის შემქმნელის“, (ი. დ. როფანსკი) (17-16) ფილოსოფოსის, ასტრონომის, მკურნალის, წინასწარმეტყველის, ნათელმხილველის, მუსიკოსის, დიპლომატის, პოლიტიკოსის, კანონთა შემქმნელის, მაგის, ეზოთერიკოსის მოღვაწეობის უდიდესი რეზონანსი, მოღვაწისა, ვინც პირველმა შემოიღო ელადამი ფილოსოფია (ისოკრატი), ვინც პირველი იყო ბერძენთაგან, თავის თავს ფილოსოფოსი რომ უწოდა, რითაც ხაზი

გაუსვა მოაზროვნის, — „სიბრძნის მოყვარულის“ განსაკუთრებულობას — კულტურის თავისებურ, მკაცრ რეჟიმს (4-147, 149). ამგვარი, საზრისიანი სიცოცხლე გულისხმობს საკუთარი, ჩვეულებრივი ბუნების ნამდვილად ადამიანურის — „პითაგორას მსგავსი არსების“ სტატუსისათვის უკმარისის (ე. ი. კულტურის სუბიექტისათვის უკმარისისა). გადალახვას, „რა არის ყველაზე მშვენიერი“ — „პარმონია“, „რა არის ყველაზე ძლიერი“ — „ინტელექტი“. „რა არის ყველაზე საუკეთესო? — „ბუნდირება“ — ეს აზრები პითაგორული აკუსმებიდანაა (12-488). მაკროკოსმის სტრუქტურის (მუსიკალურ-რიცხვითი) მიხედვით კათარსისით, რომლის (მაკროკოსმი) სურათსაც ხელოვნება აწვდის, განწმენდილი, აღდგენილი (პარმონია, რიცხვი, ჭეშმარიტი, მშვენიერი) ადამიანი კვლავ პოულობს აღვიღს „სულთმზადში“. როგორც მისი ნაწილი. ეს აგრეთვე მიგვიბრუნებს ერთ მეტად მნიშვნელოვან ფაქტზე. სწორედ ხსენებული იზომორფულობა განაპირობებს ადამიანის ფაქტორის მნიშვნელობას კოსმოსისათვის. პარმონია-დის-პარმონია რომ ზნეობრივ-მორალურთან ან უზნეობა-ამორალურთან კავშირშია, ამ აზრით, პითაგორას ნააზრევი თავისი „მკაცრი მორალური დუალიზმით“ და კათარსისის თეორიით ესქატოლოგიური მითოლოგიის მემკვიდრეა, რომლის მიხედვითაც ადამიანის სიცოცხლის ნეგატიური მოდუსი (აღთქმა-ტაბუთა დარღვევა) იწვევს გლობალურ კატაკლიზმებს, მაკროკოსმი-მკროკოსმის ურთიერთობის შედეგები მიუთითებენ ღირებულებებით ორიენტაციით მათ განსაზღვრულობის ფაქტორზე, სწორედ ადამიანის ფაქტორის ამგვარი გააზრება პითაგორასთან და პითაგორიზმში ეხმარება თანამედროვე გლობალურ ეკოპრობლემათიკას. ამ აზრით, ალბათ, გადასახედი და ხელახლა შესაფასებელია ბევრი რამ და მათ შორის პითაგორას ნააზრევის კვალიფიკაციებიც (მაგ. პითაგორას, როგორც მისტიკოსის განხილვა [უ. გათრი, ჯ. ტომსონი, ს. წერეთელი, ვ. ბურკერტი]¹⁹ — შდრ. ყველა საგნის რიცხვებით ან რიცხვთა დამოკიდებულებით საფუძველდების პითაგორული იდეის დადასტურება მათემატიკური ბუნებისმი-

ტყველების მთელი შემდგომი განვითარებით.¹⁷ აგრეთვე მრავალი სხვა ფაქტორი „პითაგორული ტრადიციისათვის“ გვეხმარება, როგორც უ. გათრი თვლის, ბერძნულ ფილოსოფიაზე მეტად ცალმხრივ წარმოდგენას შეგვიქმნიდა და მხედველობიდან გამოკვრჩევიდა მოძღვრება, რომელმაც პლატონის აზროვნებაზე ერთობ ძლიერი გავლენა იქონია“ (5-51). პითაგორას მთელი ნააზრევი და ე. ი. კათარსისის მოძღვრებაც — მაკროკოსმის სტრუქტურის კანონის ადამიანის სიცოცხლეში გადმოტანით, რაც პოზიტიურ ღირებულებებით ორიენტაციაში მელანდებდა და პერსპექტივითა და პოტენციით უმაღლესი ეთიკური მიზნის განხორციელებას — უზენაესთან შერწყმას უკავშირდება, დღემდე ინარჩუნებს ინტელექტუალურ სიბლეს. ამ აზრით, ხელოვნება და ე. ი. კათარსისის უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტია, რომლის ფუნქციობაც მდგომარეობს ეთიკურ მოდუსის — სიყვარულის ანუ როგორც დე შარდენი იტყვის „ადამიანში ღმერთის კვლის“ აღდგენაში. ანტიკური კლასიკის ეს პირველი ესთეტიკური მოძღვრება წარმოდგება როგორც უაღრესად ნაყოფიერი და პერსპექტიული, რამდენადაც თავისი ღრმა გააზრებებითა და მნიშვნელობით ახალი ძიებებისაკენ უბიძგებს. დაბოლოს, შეიძლება გავითვქნის რამდენიმე დასკვნა: 1) კათარსისი, რომელიც პითაგორასთან ხელოვნების აღქმით განაპირობებულ, კოსმოსის მუსიკალურ-რიცხვითი სტრუქტურის შეცნობით გამოწვეული ესთეტიკური განცდის არსს გამოხატავს, როგორც განსაკუთრებული ფსიქიკური აქტი, უმაღლესი ეთიკური მიზნის ანუ ადამიანის სიცოცხლის საზრისის განხორციელების სპეციფიკური და მნიშვნელოვანი საშუალებაა, რომელიც სულიერ მზაობას (სულიერი სტრუქტურის აღდგენა, — სფეროთა პარმონიასთან კავშირის აღდგენა კულტურის რეჟიმში ცხოვრებისთვის, ჭეშმარიტად არსებულის ჭვრეტა — მედიტაციები „სულთმზადთან“ დასამგავანებლად) ქმნის უზენაესთან შერწყმისათვის; 2) რამდენადაც კათარსისის თეორია ხსნის გზის (წრებრუნვისაგან გათავისუფლება, შერწყმა „სულთმზადთან“) პრობლემის გადაწყვეტასთანაა დაკავშირებული და ამ პრობლე-

მის გადაწყვეტის თავისებურ საშუალებას წარმოადგენს, ამდენად, წარმოდგება, როგორც ერთდროულად ეთიკურ-რელიგიური და ესთეტიკური მოძღვრება; 3) როგორც სულის მედიცინა, რომელიც ღირებულებებითი ორიენტაციის შეცვლას (ეთიკურის გამოფერება) ემყარება, კათარსის ესთეტიკური და თერაპიული ეფექტის განმაპირობებელია. ეს ორთავე ეფექტი შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც ორტორაგიულიტაციის ეფექტი, ხოლო პათოლოგია — წრებრუნვისა და ე. ი. კათარსისის ობიექტის სტატუსი წარმოდგება, როგორც ონტოკრიზისის გამოვლენა; 4) ესთეტიკური (მშვენიერი) და კათარსისიც, როგორც საზრისისეულ რეფლექსიასთან დაკავშირებული, ყოფიერების სტრუქტურის კანონის (პარამონია) მახასიათებელი, პრედიკატი — არსებულის არსებობის წესის გამოვლენის ნიშანია, რაც აგრეთვე მის ღვათაბრივ გენეზისზე მეტყველებს, როგორც უფლისაგან ხელდასმულ „კორექტორზე“, — აღმდგენზე და ავლენს პითაგორასთან ესთეტიკურის გლობალურ გააზრებასა და ტელეოლოგიურთან კავშირს. ამასთან, ესთეტიკურისა და საზრისისეულის ამგვარი კავშირი მიუთითებს ორთავეს, როგორც ონტოპრინციპად და ონტოფაქტორად წარმოდგენაზე; 5) კათარსისის გაგება პითაგორასთან ავლენს შემდეგ მნიშვნელოვან მომენტებს: ა) ეთიკურისა და ესთეტიკურის პერმანენტულ კავშირს; ბ) განსაზღვრულ-პოზიტიურ მსოფლმხედველობასა და მსოფლგანცდას; გ) თავისუფლების კავშირს პოზიტიურ ღირებულებებით ორიენტაციასთან; დ) ესთეტიკურის (მშვენიერი) და კათარსისის, ადამიანის პითაგორასეული კონცეფციის, ფილოსოფიის საზრისის ტელეოლოგიურ არსს. 6) კათარსისის რელიგიური ფუნქციის აქცენტირებით, პითაგორასთან, ფაქტობრივად, ივანორირებულია თვით ესთეტიკური განცდა-ტკობის აქტის, როგორც ასეთის, ავტონომიურობის, ზუსტი სპეციფიკაციის საკითხი; 7) ესთეტიკურისა და კათარსისის გლობალური გააზრებით, დიდმნიშვნელოვანი პუბლიცისტური ხასიათის მოსაზრებებითა და დასკვნებით პითაგო-

რას მოძღვრება კათარსისის შესახებ დღესაც აქტუალურია და ესმარება თანამედროვეობის გლობალურ პრობლემებზე (ფილოსოფია, ესთეტიკა, მედიცინა, ეკოლოგია და სხვ.).

ლიტერატურის სია:

1. Диоген Лаэртский. — О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986, стр. 314. იხ. აგრეთვე Аристотель. — О душе, А 2,405 А 21. (თელორიტის აზრი მოაქვს „ეინურ სნებათა მკურნალობიდან“ (v. 23:). Пифагор. Анаксагор и Диоген утверждали, что душа бессмертна. В кн. «Фрагменты ранних греческих философов», ч. I, М., 1989, стр. 545).
2. (45 (10 ДК), Диоген Лаэртский, VIII, 24 — Александр Полигистор. Преемства философов, НГрН 273 F 93) г. 58, пифагорейская школа, в кн. «Фрагменты ранних греческих философов», ч. I, М., 1989, стр. 487.
3. Порфирий. Жизнь Пифагора. Прилож. к кн. Диоген Лаэртский. — О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, стр. 419 (451 аДК). Диоген Лаэртский, VIII, 24 — Александр Полигистор. — Преемства философов, FG НН 273Г93, в кн. «Фрагменты ранних греческих философов», ч. I, стр. 486.
4. Фрагменты ранних греческих философов... стр. 10.
5. ულიამ ვათრი — ბენძენი ფილოსოფოსები, თარგმ. ინგლისურიდან, თბ., „საბჭ. საქ.“, 1983, გვ. 53.
6. Дж. Томсон — Первые философы, (пер. с англ.), М., 1959.
- ჯ. ტომსონი პითაგორას ანტიგონისტურ წყვილს ადარებს ჩინურ იანსა და ინს. იანი-ყოველი, რაც შამრობითი სქესისაა, წათელი, თბილი, მშრალი, მტკიცე, ინ-ყოველი, რაც მდებრ. სქესისაა, ზნელი, ცივი, სველი, რბილი, პასიური (Дж. Томсон — Первые философы... стр. 250, 63).
7. ს. ნეკრთელი — ანტიკური ფილოსოფია. თბ., 1957, გვ. 87-91.
8. Никомах. — Введение в арифметику. II, 19, с. 125, в кн. «Фрагменты»... стр. 442.
9. А. Лосев, В. Шестаков. — История эстетических категорий. М., 1965, стр. 39, 40.
10. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აინსტიტუტდ ანაერტვის მიუთითებს პითაგორას და პლატონის თვალსაზრისთა მსგავსებაზე ან იგივეობაზე. მაგ. მეთექვისზე (methexis—თანზიარობა, ზიარობა) მსჯელობისას შენიშნავს, რომ პლატონმა მხოლოდ

სახელი შეცვალა — პითაგორასთან საგნები რიცხვების მიზნებით (შიშეზისი) არსებობენ, პლატონთან — „თანაზიარობის“ საფუძველზე (12. Аристотель — Метафизика, А. Б. 987 в 10: в кн. «Фрагменты»... стр. 472)

11. Аристотель. — Метафизика (982) в 32. М.—Л., 1934, 35. Аристотель. — О небе «II кн. (IX гл. В9,290 в 12: в кн. «Фрагменты»... стр. 484, იბ. ავტ. А. В. Лебедев. — Гармония сфер, «Философский энциклопедический словарь», М., 1989, стр. 109».

12. Ямвлих. — О пифагорской жизни, 110, в кн. «Фрагменты»... стр. 493.

13. Р. Ф. Леонтьева. — Стадии морального развития личности и стиль поведения и художественный вкус в кн. «Психологические механизмы, регуляции социального поведения», М., 1979, стр. 201, 211, 213; М. Е. Бурно. — Терапия творческим самовыражением, М., 1986; Брусилковский Л. Е. — Опыт организации и методика проведения музыкалотерапии в психиатрическом стационаре... Авторс. дис. канд. мед. наук. Л., 1973».

14. А. Зурабашвили — Персоналистические искания. Тб., 1977, стр. 40, 60.

15. არისტოტელეს ვადმოცემით („ანტიკურ მწერლებთან“), პლატონის მსგავსად, პითაგორასთან აგრეთვე უწოდა მატერიას „სხვა“, („სხვაგვარი“). იბ. 24. Аристотель Фр. 2. Ross (20 и Rose 3) у Дамаския 2, 172 (Rulle), в кн. «Фрагменты»... стр. 148.

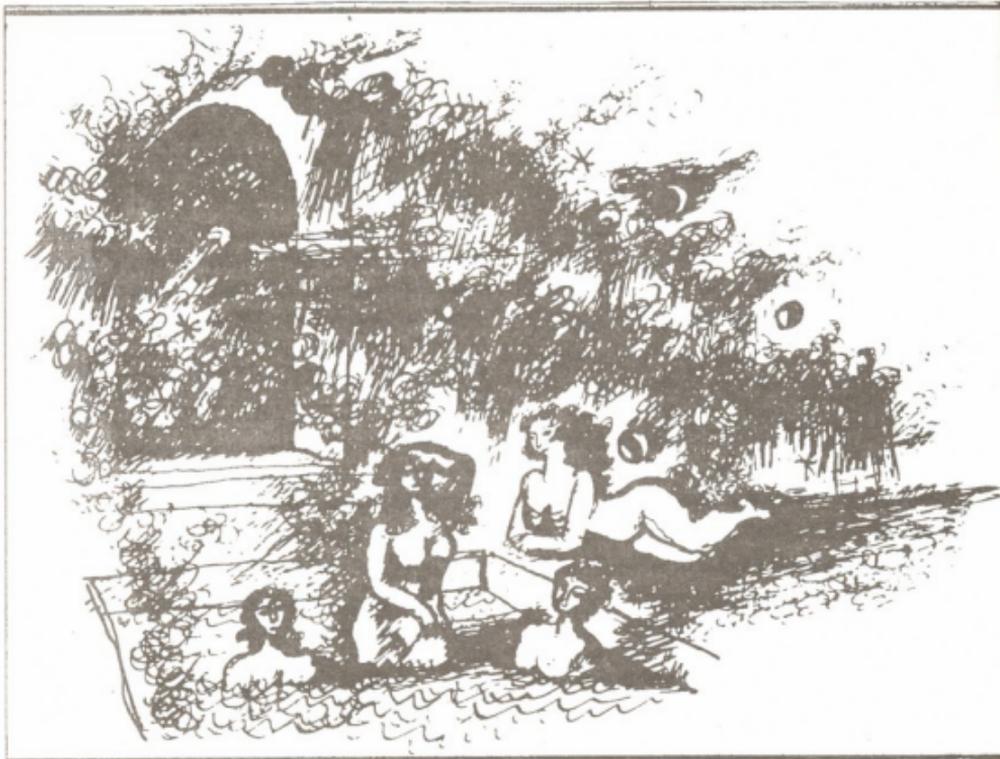
16. Татаркевич В. — О счастье и совершенстве человека, пер. с польского. М., 1981.

17. Рожанский И. Д. — Вступ. статья к книге «Фрагменты»... стр. 16.

18. Исократ. Бусирикс, 28 в кн. «Фрагменты»... стр. 140.

19. უილიამ გათრის დასახ. წიგნი, გვ. 52; ს. წიგნთუბი „ანტიკური ფილოსოფია“, გვ. 87-91. Дж. Томсон-ის დასახ. წიგნი, გვ. 237. იბ. კ. იოლის თარგმნა წიგნში «Зарубежное антиковедение». М., 1990, стр. 16, 17, 18. Burkert W.—Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pithagora, Philolaos und Platon, Nürnberg, 1962.

ნახატი ზურაბ ნიგარაძის



მ ი ზ ა ნ თ რ ო ვ ი

მოხმედი პირები

ალცესტი — სელიმენას შეყვარებული
ფილინტი — ალცესტის მეგობარი
ორონტი — სელიმენას საყვარელი
სელიმენა — ალცესტის შეყვარებული
ელიანტა — სელიმენას ბიძაშვილი
არსინოე — სელიმენას მეგობარი
აკასტი
კლიტანდრი
გასკი

პირველი მოხმედა

I სცენა — ფილინტი, ალცესტი

ფილინტი — რა ხდება? რა დაგემართა?
ალცესტი — თავი გამანებე!
ფილინტი — არა, მაინც რაშია საქმე, რა უცნაურად იქცევი...
ალცესტი — გეუბნები თავი გამანებე-მეთქი, მომწყდი აქედან და თვა-
ლით აღარ დამენახო!



ფილინტი — ჯერ მომისმინე და მერე გაბრაზდი...

ალცესტი — სიტყვა არ გამავლონო, მაინც არ გისმენ.

ფილინტი — ვერაფერი გამიგია; ასე უცებ რა დაგეპარათა შეიქნა?

მიმაღავ, ჩვენ ხომ შეგობრები ვართ!

ალცესტი — შეგობრებიო? თუ ძმა ხარ, ეგ უაზრობა თავიდან ამოიგდე! აქამდე მეც ეგრე მეგონა, მაგრამ ისეთი რაღაცეები შეგამჩნიე, რომ გულახდელიად გეუბნები: დღეიდან მე შენი მეგობარი ვეღარ ვიქნები.

ფილინტი — მაინც რატომ? ეტყობა, რაღაც საშინელება ჩავიდინე.

ალცესტი — კარგი, კარგი. სირცხვილისაგან მიწა უნდა გისკდებოდეს ფეხქვეშ, შენ კი დამდგარხარ აქ და შენი ჭკუით, ხუმრობ. ასეთი საქციელი არავის ეპატიება. მეტსაც გეტყვი: ყოველმა პატიოსანმა კაცმა მსგავსი უხამსობის დანახვაზე განგაში უნდა ატეხოს. მაინც ვერ ხვდები რას გსაყვედურობ? ახლავე აგისინი: ხშირად მინახიხარ როგორ ეპირფერები და ელაქუცები ადამიანს, აქებ, ადიდებ, ერთგულებას უფიცები. მერე როდესაც შეგვეითხები თუ ვინ არის ეს პიროვნება, ჩემდა გასაოცრად და შენდა სამარცხვინოდ, მის სახელსა და გვარს ძლივს იხსენებ. როგორც კი გასცდები იმ ადამიანს, რომელსაც ერთი წუთის წინ მეგობრობას უმტკიცებდი და გადამეტებული ხვევნა-კოცნით თავს აბეზრებდი, მაშინვე ივინწყებ და ისეთი გულგრილი ხდები, ეჭვი მეპარება ხოლმე, თვალმა და ყურმა ხომ არ მომატყუა-მეთქი. ჰოდა, აღარ მოგყრიდები და პირდაპირ გეტყვი: ასე უღირსი, მხდალი და სულით მახინჯი ადამიანები იქცევიან. მე რომ ასეთი რამ ჩამედინა, რა თქმა უნდა უნებლიეთ, ალბათ თავს ჩამოვიხრჩობდი.

ფილინტი — თავი ჩამოვიხრჩო? რას ამბობ, ღმერთმა დამიფაროს! იქნებ მოწყალება მოილო და ეგ მკაცრი განაჩენი ცოტათი მაინც შემიშსუბუქო. ბოლოს და ბოლოს, ისეთი არაფერი ჩამიდენია, რომ საკუთარი სურვილით თავი ბანარში გაუყუარო!

ალცესტი — ვაი, რომ აქ სახუმარო და სასაცილო არაფერია!

ფილინტი — კი, მაგრამ, მაინც რას გვირჩევ, როგორ უნდა მოვიქცეთ?

ალცესტი — ახლავე მოგახსენებ: ჩემი ღრმა რწმენით, ადამიანი უნდა იყოს გულწრფელი. პატიოსან ადამიანს ფუჭი ლაპარაკი არ ეკადრება, მისი ყოველი სიტყვა გულიდან უნდა მოდიოდეს.

ფილინტი — აი, თურმე რა ყოფილა! აბა, ახლა მე მომისმინე: თუ კაცი კეთილი გულით გეგებება, განა შენც ასევე არ უნდა დახვდე? განა ადამიანს ტკბილ სიტყვაზე ტკბილი სიტყვით არ უნდა უპასუხო? აბა, სხვანაირად როგორ იქნება?

ალცესტი — გეყოფა, კმარა! გესმის რას ამბობ? როგორც ვატყობ, ამ გულისამრევ მანჭვა-გრეხვას ღრმად გაუდგამს ფესვები ელიტარულ წრეებში. მაგრამ რა ვქნა, ჩემი სული და გული ასეთ უმსგავსობას ვერასოდეს შეეგუება. აბა, დაფიქრდი: ეს ლაზღანდარა ფუქსავატები და უფიქრებლად ისვრიან დითირამბებს აქეთ-იქით, საჭიროა თუ არ არის საჭირო, ყოველ შემხვედრს ხოტბა-დიდებას ასხამენ, განურჩევლად მისი ღირსება-დამსახურებისა. მითხარი ერთი, განა მათ სიტყვას ფასი აქვს? განა მათ რაიმე დაეჯერება? მაშ, პატიოსანი და ღირსეული ადამიანებისათვის რაღა აზრი აქვს ამნაირების სიყვარულის, ერთგულებისა და თავდადების ფიცსა თუ მტკიცს? ისინი მეორე წუთში სხვა ადამიანსაც იგივე სიტყვებით დაუნწყებენ გაბრუებას! იცი, რას გეტყვი ჩემო კარგო? ჩვენ, პატიოსან ადამიანებს, სულაც არ გვინდა, რომ ჩვენ და ვილაც ვიგინდა-

რებს ერთნაირი სიტყვებით მიმართავენ და ერთნაირად ზედგზოდნენ საზოგადოებაში. მაშ, როგორღა განარჩიონ ადამიანებმა ღირსეულები უღირსებისაგან? დიახ, დიახ, ასეა, ვინც ყველას აფასებს, ის არავის აფასებს. რადგან შენც ჩვენი დროის ეს საშინელი დაავადება გადაგდება, ჩემს მეგობრად აღარ გამოდგები. სულაც არ მინდა ისე მექცეოდნენ, როგორც ყველას. ყველა ადამიანის მეგობარი ჩემი მეგობარი ვერ იქნება.

ფილინტი — კი, მაგრამ, ჩვენ ხომ ადამიანთა საზოგადოების წევრები ვართ. ამ საზოგადოებაში კი არსებობს გარკვეული კანონები და წესები, რომელიც მისი თითოეული წევრის მიმართ უნდა იყოს გამოყენებული.

ალცესტი — არა და არა! კიდევ გიმეორებ: ყალბი მეგობრული გრძნობებით ვაჭრობა შეუბრალებლად უნდა ისჯებოდეს, კაცი კაცურად უნდა იქცეოდეს, ყოველ ადამიანს იმას უნდა ეუბნებოდეს, რასაც გული უკარნახებს. უაზრო კომპლიმენტებით ნამდვილი გრძნობების შენიღბვა, რბილად რომ ვთქვათ, სამარცხვინოა.

ფილინტი — შენ, ასე ფიქრობ, არა? მე კი მგონია, რომ არსებობს გარკვეული სიტუაციები, სადაც სრული გულწრფელობა სასაცილო და, მეტსაც ვეტყვი, უადგილო იქნებოდა. ზოგიერთ შემთხვევაში კი, მიუხედავად შენი ყბადაღებული პატიოსნებისა, უმჯობესი იქნებოდა თუ ადამიანი თავის გულისნადებს არავის გაუმხელდა. შენ რომ გისმინოს კაცმა, თუ ვინმე გვეჯავრება ან უბრალოდ, თვალში არ მოგვდის, სიმართლე პირში უნდა მივახალოთ, არა?

ალცესტი — დიახ, სწორედაც რომ ასეა.

ფილინტი — რა ადვილად ლაპარაკობ! მაშ, შენ ნახვალ და ეტყვი ბებერ ემილიას, რომ მის ასაკში ლამაზმანობის თამაში უკვე უხამსობაა? პა, ეტყვი? არც იმას დაუმალავ, რო გარშემო მყოფებს გულს უხეთქავს მისი ფერ-უმარილით მოთხუბნული დაღარული სახე? მითხარი, ეტყვი?

ალცესტი — ერთი წუთითაც არ დავეფიქრდები.

ფილინტი — აი, მესმის გამბედაობა! ე. ი. არც დორილას მოერიდები და ეტყვი, რომ ის მომაბურებელი ადამიანია და ყველას ყურები გამოუჭედა თავის ვაჟკაცობასა და ოჯახიშვილობაზე უაზრო ბაქი-ბუქით?

ალცესტი — რა თქმა უნდა, ვეტყვი.

ფილინტი — შენ, ალბათ, ხუმრობ, ან მე დამცინი.

ალცესტი — რა მეხუმრება! ისე ვარ გაცეცხლებული, თუ ვინმეს ასეთი ორპირობა შევამჩნიე, არავითარ შემთხვევაში არ დავინდობ. უკვე თვალები მეტკინა ამდენი საზიზღრობის ყურებით. საითაც გინდა გაიხედ-გამოიხედო, ეს ქლესა ადამიანები მოგხვდებიან თვალში; სადაც გინდა მიხვიდე, ყველგან უსამართლობას, ლალატს და გაიძვერობას ნააწყდები. როგორ უნდა იცხოვროს პატიოსანმა ადამიანმა ასეთ საზოგადოებაში? სანუგეშოს ვერაფერს ვხედავ. ამიტომაც გადავწყვიტე ყველანაირი ურთიერთობა გავეწყვიტო ადამის მოდგმასთან. სხვა გამოსავალი, უბრალოდ, არ არსებობს.

ფილინტი — რაღა დაგიმალო და, შენი ფილოსოფიური ნაღველი, ცოტა არ იყოს, გადამეტებული მგონია. როდესაც ასეთ შავბნელ ფიქრებში ჩაფლულს გიყურებ, არ გენყინოს და მეცინება. ადამიანების ის თვისებები, რაც შენში ტირილს იწვევს, ჩემთვის მხოლოდ სიცილისა და გართობის მიზეზია. მაგრამ არა უშავს, სიცილი და ტირილი ხომ განუყრელი ძმები არიან.

ალექსი — თუ ღმერთი გნამს, შეეშვი ამ იაფფასიან შედარებებს.

ფილინტი — მე კი შევეშვები, მაგრამ შენთვის უკეთესი იქნება თუ ამ სისულელეებს თავიდან ამოგდებ. რამდენიც არ უნდა ეცადო, ამ ქვეყანას მაინც ვერ გაასწორებ. რახან გულახდილობას ასე აფასებ, მეც გულახდილად გეტყვი: შენ სამართლიანობის „დაავადებით“ ხარ შეპყრობილი და სადაც არ უნდა წახვიდე, შენი „დაავადება“ მხოლოდ და მხოლოდ სიცილს გამოიწვევს. რისხვა, რომელსაც თავს ატეხ ადამიანებს, მასხარად გხდის ხალხის თვალში და მეტი არაფერი.

ალექსი — ძალიანაც კარგი მით უკეთესი ჩემთვის! ამაზე მეტს ვერც ვინატრებდი! ნუთუ ვერ ხვდები ჩემი სიხარულის მიზეზს? ახლავე აგისხნი: ადამიანები იმდენად მეზიზღებიან, რომ ძალიანაც მენწყნებოდა თუ ისინი ჭკვიანად ჩამთვლიდნენ.

ფილინტი — როგორც შენი ლაპარაკიდან შევიტყვე, ადამიანები კარგს არაფერს არ უნდა მოელოდნენ შენგან.

ალექსი — სწორად გაგიგია ჩემი სიტყვები — ადამიანების მიმართ მხოლოდ და მხოლოდ სიძულვილის გრძნობა მაქვს, თანაც, უდიდესი და უკიდევანო სიძულვილის!

ფილინტი — და ეს შენი უდიდესი და უკიდევანო სიძულვილი ყველა ადამიანს ერთნაირად ეხება? ნუთუ ამ საბრალო მოკვდავებში ერთი ბედნიერი გამონაკლისი მაინც არ არსებობს? თანაც, ამ ჩვენს საუკუნეს თავისი უბედურებები არ ეყოფოდა, რომ ეს შენი სიძულვილიც ზედ არ დაგემატებინა?

ალექსი — არა, ჩემი სიძულვილიდან გამონაკლისი არ არსებობს. ის საყოველთაოა და ყველა ადამიანს ერთნაირად ეხება. გიკვირს არა? არა, ჩემო კარგო, აქ არაფერია გასაკვირი და ახლავე აგისხნი რატომ: ერთნი ჩემს აღშფოთებას იწვევენ იმით, რომ გაიძვრები და უკეთურები არიან; დიახ, დიახ, გაიძვრები და მეტსაც გეტყვი — ბოროტმოქმედები! მეორენი კი, ვითომც აქ არაფერი, ისე იტანენ მათ ვერაგულ საქციელს, თვალს ხუჭავენ მათ ავკაცობაზე. განა ეს პატიოსანი ადამიანის საკადრისია? მაშ, რითილა სჯობიან ისინი იმ ავაზაკებს? არაფრით! სჯობიან კი არა და, მათზე უარესები არიან. თუ ბოროტს ბოროტებას არ დაუშლი და მის ავ განზრახვას წინ არ გადაუდგები, შენ იმაზე უარესი ბოროტმოქმედი ხარ, არა, არა, მე ამას ვერასოდეს შევეგუები! რატომ არ გინდა გაიგო ჩემი აღშფოთების მიზეზი? აბა, წარმოიდგინე: ფარისეველ ადამიანს, მიუხედავად მისი კარგად მორგებული ნიღბისა, ყველა კარგად სცნობს. ყველას თავის თავზე აქვს გამოცდილი მისი ორპირობა და მუხანათობა, პირში კი ვერავინ ვერაფერს უბედავს. ეს გაიძვრაც გალალებულია, იპრანჭება, იგრიხება, ყველას თავისი გაქნილი ენით უქონავს თავს, ერთთან ერთს ამბობს, მეორესთან მეორეს, მე შენ გეტყვი და სიტყვაზე დაიჭერ! როგორც კი დასჭირდება, ისე ოსტატურად შეატრიალებს ადრე ნათქვამს, რომ თავზედს განწყველინებს და საკუთარ პატიოსნებაში ეჭვს შეგატანიანებს. აი, სწორედ ასეთების ბრალია, რომ ამ ქვეყნად ყველგან ბოროტებაა გამარჯვებული; ასე საცოდავი, უენო პატიოსნება კი სადღაც კუთხეში მიკუნჭულა და შიშისაგან ცახცახებს! ბრმა უნდა იყო ადამიანი, დიახ, დიახ, ბრმა და თუ გინდა ყრუც, ეს რომ აიტანო! მე კი ისეთ სასონარკვეთილებაში ვარ ჩავარდნილი, რომ ლამის არის ყველაფერი მივატოვო და სადმე უკაცრიელ კუნძულს შევაფარო თავი!



ფილინტი — ღმერთო ჩემო! ეს რა დღეში ყოფილხარ! რა საჭიროა ასე ვიტანჯოთ ჩვენი დროის ზნე-ჩვეულებების გამო? განა არ შეიძლება ცოტათი მაინც შევიწყნაროთ ეს საცოდავი ადამიანები? იქნებ გვეცდნენ ნაკლები სიმკაცრით გვეჩხრიკა მათი ისედაც ცოდვილი ხასიათის ყოველი კუთხე-კუნჭული! ნუთუ ადამის მოდგმაში კარგი აღარავინ დარჩა? ნუთუ ყველა ადამიანში ბინიერების ცხრათავიანი ურჩხული ჩასახლებულა? გარდასულ დროთა ზნეობრივი ნორმები ჩვენს დროში აღარ გამოგვადგება. რას იზამ, ამქვეყნად ყველაფერი იცვლება და ადამიანიც იძულებულია თავის დროს მოერგოს. ხოლო თუ შენ ამ ყველაფრის შეცვლას მოინდომებ, გიჟად გამოგაცხადებენ და ზურგს შეგაქცევენ. და მართალიც იქნებოდა შენ რა გგონია, მართო შენ ამჩნევ ამ მანკიერებებს? აი, თუნდაც შე, იცი, რამდენ უმსგავსობას ვაწყდები დღეში? მაგრამ რა ვქნა? ავდგე და ავტეხო ერთი ვაი-უშველებელი? მერე და ეშველება ამით საქმეს? არაფერიც არ ეშველება! ამიტომაც ადამიანებს ვიღებ ისეთად, როგორებიც არიან. რა ვქნა, იძულებული ვარ ჩემი ხასიათი მათ ხასიათს მივუსადაგო. ისე კი, რომ იცოდე, ამ ჩემს შემწყნარებლობასა და შემგუებლობასაც გარკვეული ფილოსოფიური სარჩული აქვს, ისევე როგორც შენს შავ მელანქოლიას.

ალცესტი — მაშ, როგორც შენი ნალაპარაკებიდან გავიგე, ამ შენს შემრიგებლურ და შემწყნარებლურ ხასიათს არანაირი საფრთხე არ ემუქრება, არა? მაშ, შენ ვერავინ და ვერაფერი დაგირღვევს სულიერ წონასწორობას, არა? აბა, ერთი კარგად დამიგდე ყური: აი, ვთქვათ, უახლოესმა მეგობარმა გილალატა, რალაც ეშმაკობით შენი ქონება ჩაიგდო ხელში ან კიდევ საზიზღარი ჭორები დაგიყარა ქალაქში, არც მაშინ გაბრაზდები? ნუთუ მეგობრის ლალატსაც ასევე მშვიდად განსჯი?

ფილინტი — არა, შენ ვერ გამიგე რას ვამბობ. მე შენზე ნაკლებად როდი ვხედავ ადამიანთა იმ მანკიერებებს, რამაც შენ სული აგატკია. მეც შეურაცხყოფილი ვარ, როდესაც მატყუარა, ცბიერ და ანგარებიან ადამიანებს ვხედავ. რითი სჯობიან ისინი ლეშისმჭამელ ყორნებს, ოინბაზ მაიმუნებს ან გაცოფებულ მგლებს? სჯობიან კი არა და მე მგონი უარესებიც არიან.

ალცესტი — რომ წარმოვიდგენ, როგორ შეუძლიათ ადამიანებს მილალატონ, მომატყუონ, ნაწილ-ნაწილ დამგლიჯონ, ჩემი ქონება მიითვისონ... და მერე რისთვის? არა, არა, იმდენი საშინელება წარმომიდგა თვალწინ, რომ გაფიქრებაც კი შიშის ზარს მცემს.

ფილინტი — რა დაგემართა, დაწყნარდი! აბა, რა საჭიროა წინასწარ ნერვების აშლა! თუ ასეთი უბედურება დაგატყდება თავს, ადექი და სასამართლოში უჩიველე ავის მქმნელს. შენც მოისვენებ და დამნაშავეც დაისჯება.

ალცესტი — სასამართლოში ვიჩივლო? არავითარ შემთხვევაში!

ფილინტი — მაშ, ვინ უნდა იძიოს შური შენს მაგივრად?

ალცესტი — ვინ და, გონიერებამ, კეთილმა ნებამ და სამართლიანობამ. აი, ვინ არიან ყველაზე საიმედო შურისმაძიებლები.

ფილინტი — ე. ი. შენ არც ერთ მოსამართლეს არ მიაკითხავ შენი სიმართლის დასაცავად?

ალცესტი — ჩემს სიმართლეს მოსამართლე რად უნდა? მას არც დაცვა სჭირდება და არც გამოძიება.

ფილინტი — არა, მე შენს სიმართლეში ეჭვი კი არ მეპარება, მაგრამ

მინდოდა შეთქვა, რომ პატიოსანი ადამიანის შეუწავსებლობა არაა არც
უნდა შერჩეს.

ალცესტი — ერთხელ ვთქვი და ჭავთათავე: ერთ ნაბიჯსაც არ გადავდ-
გამ საკუთარი თავის დასაცავად. მტყუანი ვიქნები თუ მართალი, ამას
მნიშვნელობა არა აქვს.

ფილინტი — ნუთუ ასე გჯერა, რომ სიმართლე თავის გზას თვითონ
იპოვის?

ალცესტი — იპოვის თუ არ იპოვის არ ვიცი, მაგრამ კიდევ ერთხელ
ვიმეორებ: მის საძებნელად და დასადგენად თითოსაც არ გავანძრევ.

ფილინტი — სიმართლე შენს მხარეზეა, მაგრამ ნუთუ არ იცი ინტ-
რიგებს რა შეუძლია?

ალცესტი — ჩემთვის ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.

ფილინტი — მაგრამ, ვაი თუ დამარცხდი?

ალცესტი — დავმარცხდე რა, მე ხომ ძალიან მინდა გამარჯვებით
დავტკბე.

ფილინტი — ვერაფერი გამიგია; თუ დამარცხდები, გამარჯვებით
როგორღა უნდა დატკბე?

ალცესტი — დამარცხება და საქმის ნაგება უდიდეს სიამოვნებას
მომანიჭებს. სიამოვნება რა, შენი აზრით, გამარჯვება არ არის?

ფილინტი — აი, ახლა კი, სულ დამაბნეი...

ალცესტი — ღმერთო ჩემო! რა არის აქ დასაბნევი და გაუგებარი?
მე ეს დავა თვალნათლივ. დამანახებს სადამდე შეიძლება მივიდეს ადამი-
ანთა ბოროტება, ვერაგობა და ზნედაცემულობა. ისინი ხომ ყველაფერს გა-
აკეთებენ იმისათვის, რომ ქვეყნიერების მტრად გამომიყვანონ!

ფილინტი — აი, თურმე რა აზრები გიტრიალებს თავში!

ალცესტი — მე რომ იმათ ვაჯობო, იმათზე უარესი უნდა ვიყო. ჩემი
ნამდვილი გამარჯვება დამარცხება იქნება! ახლა ხომ გაიგე რა მინდა?

ფილინტი — კი გავიგე, მაგრამ ერთ რჩევას მოგცემ და არ გენყინოს:
სხვებთან ასე არ ილაპარაკო, თორემ დაგცინებენ.

ალცესტი — დამცინონ რა, მით უარესი მათთვის. ხომ გაგიგონია:
„იციანის ის, ვინც ბოლოს იციანის“.

ფილინტი — კეთილი და პატიოსანი. მაგრამ ერთი რამ ვერ გამიგია
და იქნებ გამარკვიო: შენ, როგორც გატყობ, სიმართლისა და პატიოსნე-
ბის ძებნაში, მთელ ქვეყნიერებას სამკვდრო-სასიცოცხლოდ უპირებ გადა-
კიდებას. მაგრამ ამ უზნეობის მორევში, რომელშიც თურმე ადამიანები
ყველამდე ვართ ჩაფლული, მაინც ყოფილა ერთი ვიღაცა, რომლის დანახ-
ვაც შენს თვალსა და გულს ძალიანაც სიამოვნებს. ხომ ასეა? ეს ყველაფე-
რი კარგი, მაგრამ შენი არჩევანი, ცოტა არ იყოს, მოაცდებს. არა, არა, და-
მაცადე, ახლავე აგისხნი ჩემი გაცდების მიზეზს. მე, როგორც ყური მოვ-
კარი, ელიანტას, რომელიც პატიოსნების განსახიერებაა, თურმე თვალი
უჭირავს შენზე; ეს კიდევ არაფერი და არც ეს უკარება არსინოე ყოფილა
შენდამი მაინცდამაინც გულგრილი. შენ კი არც ერთი მოგდის თვალში და
არც მეორე. თურმე ნუ იტყვი და ეს ჩვენი კეკლუცი სელიმენა ჩაგვარდნია
გულში. არა, მე სელიმენას საწინააღმდეგო კი არაფერი მაქვს, მაგრამ
ერთ რამეს კი გეტყვი: შენ რომ სხვებს უკიფინებ, იმ მანკიერებებისაგან,
მე მგონი, არც ეგ უნდა იყოს შორს. მაშ, რალა გამოდის, ერთი და იგივე
ცოდებები ზოგს ეპატიება და ზოგს არა? თუ არა და როგორ იტან მაგის,
რბილად რომ ვთქვათ, ნაკლოვანებებს? ვერ ამჩნევ, თუ ამჩნევ და პა-
ტიობ?



ალცესტი — არა, არა, რას ამბობი იმ ანალგაზრდა ქვერივის სიყვარულს სულაც არ დაუბრმავებია იხე, რომ ვერ დავინახო მისი მანკიერებანი. რა თავდავიწყებამდეც არ უნდა მიყვარდეს ეს ქალი, მის დასადა კარგს ჩემზე უკეთესად ვერც ვერავინ დაინახავს და ვერც ვერავინ განსჯის. მაგრამ ერთ რამეში კი უნდა გამოგიტყვე: სელიმენამ იცის, როგორ მომანონოს თავი. ძალიანაც კარგად ვხედავ მაგის ქარაფშუტობასა და კიდევ რაღაც-რაღაცეებს, მაგრამ რა ვქნა? როგორც ჩანს, ჩემი მისდამი სიყვარული ყველაფერზე მაღლა დგას. ისე კი, იმედი მაქვს, რომ შექმლებ სელიმენას სულის განწმენდას და გამოსწორებას.

ფილინტი — თუ შენ ამას შესძლებ, უნდა გითხრა, რომ ეს პატარა გამარჯვება როდი იქნება. მაშ, შენ ფიქრობ, რომ სელიმენასაც უყვარხარ?

ალცესტი — აბა, მაშ, როგორი იმას რომ არ ვუყვარდე, არც მე მეყვარებოდა!

ფილინტი — არა, მე კი მჯერა, მაგრამ თუ სელიმენასაც უყვარხარ და თავის გრძნობას არ მაღავს, ვილაც-ვილაცეები მეტოქეობას როგორღა გიბედავენ?

ალცესტი — დღეიდან ვეღარ გაბედავენ. ჩემი სიყვარულის საგანი მთლიანად მე უნდა მეკუთვნოდეს. აქ იმისათვის ვარ მოსული, რომ სელიმენას ჩემი ეს სურვილი გავეუზღავნო.

ფილინტი — შენი საქმისა შენ იცი, მაგრამ მე თუ მკითხავ, შენნაირ კაცს ელიანტა უფრო შეეფერება. თან რომ იცოდე, როგორ უყვარხარ და როგორ გაფასებს!

ალცესტი — ვიცი, ვიცი, მაგრამ რა გაეწყობა? ხომ იცი, სიყვარული გონებას არ ემორჩილება.

ფილინტი — რა ვიცი, აბა, ისე კი, ძალიან მეეჭვება შენი ამგვარი რწმენა და იმედი. ვაითუ...

სცენა II — ორონტი, ალცესტი, ფილინტი

ორონტი — ქვემოთ მითხრეს, რომ ელიანტა და სელიმენა საყიდლებზე გასულან. მაგრამ, როგორც კი შევითყვე, რომ თქვენ აქ იყავით, გადავწყვიტე ამოვსულიყავი და მეთქვა, რომ უზომოდ გაფასებთ. უკვე დიდი ხანია, რაც თქვენთან დაახლოება მინდა. ისე კი, უნდა გითხრა, რომ არც მე გახლავართ ხელსაკრავი ადამიანი. ბედნიერი ვიქნებოდი, თუ ჩემთან მეგობრობას ისურვებდით.

(ამ დროს ალცესტი ოცნებებშია გართული და არც კი ესმის, რომ ორონტი მას მიმართავს).

ალცესტი — მე მეუბნებით?

ორონტი — დიახ, თქვენ გელაპარაკებით. მე მგონი, ცუდი არაფერი მიკადრებია.

ალცესტი — არა, ცუდი არა, მაგრამ გაოცებული ვარ, რას მივანერო ესოდენ დიდი პატივი, არ ვიცი...

ორონტი — ჩემი სიტყვები ნუ გაგაოცებთ. მეტსაც გეტყვით: ამ ქვეყნად ყველაზე მეტად თქვენ გაფასებთ.

ალცესტი — ცოტა არ იყოს, უხერხულ მდგომარეობაში მაყენებთ...

ორონტი — დედამიწის ზურგზე თქვენზე ღირსეული ადამიანი არ შეგულება.

ალექსი — ეს უკვე მეტისმეტია...

ორონტი — დიახ, დიახ, რა საჭიროა თავმდაბლობა. შე თუ მკითხავთ, ადამიანის ყველა საუკეთესო თვისება თქვენშია თავმოყრილი.

ალექსი — მე მგონი, აჭარბებთ...

ორონტი — ეშმაკმა წამილოს თუ რამე ზედმეტს გეუბნებოდეთ! ნუ-თუ არ გჯერათ ჩემი? მოდით, ერთმანეთს ხელი გავუწოდოთ და მეგობრობა შევფიცოთ! თანახმა ხართ?

ალექსი — სიმართლე გითხრათ, არ ვიცი...

ორონტი — როგორ, უარს მეუბნებით?

ალექსი — არა, არა, ნუ ბრაზობთ. აბა, ერთი წუთით ყური დამიგდეთ: თქვენ რომ ასე მაფასებთ და ჩემთან მეგობრობა გსურთ, ძალიანაც მსიამოვნებს, მაგრამ ნუთუ ადამიანები ასე ერთი ხელის დაკვრით მეგობრდებიან? ვისაც ასე თვალის დახამხამებაში შეუძლია ჩახუტება და დაახლოება, იმან, უბრალოდ, არ იცის რა არის მეგობრობა. კაცი ჯერ უნდა გაიცნოს, მისი ღირსება-ნაკლოვანებები კარგად უნდა აწონ-დაწონო, იქვე არც შენი დაივიწყო და ბი, ამის მერე უნდა დაუმეგობრდე. თუ არა და, შეიძლება ერთსაც და მეორესაც სანანებლად გაგინდეთ საქმე. მერე უკვე გვიან იქნება თითზე კბენანი.

ორონტი — ვხედავ, რომ თქვენში არ შევმცდარვარ. მართლაც, ისე ლაპარაკობთ, როგორც ჭკვიან ადამიანს შეეფერება. თანახმა ვარ დავიცადო, სანამ დრო თვითონ არ დაგვამეგობრებს. ისე კი, იცოდეთ: თქვენი გულისთვის ყველანაირ განსაცდელს სიხარულით შევეგებები. აბა, სცადეთ, იქნებ მეც გამოგადგეთ რამეში. იმასაც გეტყვით, რომ „ზემთ“ დიდი ნაცნობობა მაქვს, გავლენიან ხალხში სიტყვა მეთქმის, მაფასებენ, მენდობიან. იქნებ თქვენც მენდოთ და რაიმე საქმეში გამომიყენოთ. გეფიცებით არ დაგზარდებით და თქვენი გულისთვის შეუძლებელს შევძლებ. მანამდე კი ერთი სათხოვარი მაქვს და უარს ნუ მეტყვით: ცოტა ხნის წინ სონეტი დავწერე. თქვენს მეტს ვერავის ვანდობ მის შეფასებას. იქნებ მომისმინოთ და თქვენი აზრი გამიზიაროთ?

ალექსი — სიმართლე გითხრათ, ამ საქმეში მსაჯულად არ გამოგადგებით.

ორონტი — ვითომ რატომ?

ალექსი — ზედმეტად პირდაპირი ვარ და ვაითუ არ მომეწონოს...

ორონტი — მეც თქვენი პირდაპირობის იმედი მაქვს. გთხოვთ არაფერი დამიმალოთ და გულახდილად მითხრათ თქვენი აზრი. სხვანაირად ხო თავის მოტყუება გამომივა და სხვა არაფერი.

ალექსი — კარგით, რახან ასეა, გისმენთ. აბა, დაიწყეთ!

ორონტი — „სონეტი“... ხომ გითხარით, სონეტია-მეთქი; „იმედი...“ ხვდებით, არა? ერთ ქალს ეძღვნება, რომლის ქვევაც, ცოტა არ იყოს მიამეძებს, რომ ჩემს გრძნობას უპასუხოვდ არ დატოვებს. „იმედი...“ თანაც გაფრთხილებთ: ეს დიდი პოემა არ გეგონოთ, გამოჩენილი პოეტები რომ უძღვნიან ხოლმე თავიანთ გულის ვარდებს. ეს სულ პატარა ლექსია, ნაზი, თბილი, რბილი, მაგრამ შიგ დიდი სიყვარული ჩავაქსოვე. იმედია, მიხვდით, რასაც გეუბნებით. თუმცა, მეც რას მივედ-მოვედები, თქვენ უჩემოდაც კარგად გაიგებთ ყველაფერს.

(თან შიგადაშიგ ალექსტს უყურებს).



ალცესტი — კმარა ამდენი ახსნა-განმარტება. აბა, ვნახოთ ერთი, რა დანერეთ.

ორონტი — „იმედი...“ ჰო, მართლა, სტილი შეიძლება ცოტა ჩანს, რა თულის მოგერვენოთ და მაინც და მაინც ვერც სიტყვები გამოხატავდნენ იმას, რისი თქმაც მინდოდა, მაგრამ...

ალცესტი — კარგი, გეყოფათ, რა საჭიროა ამდენი ლაპარაკი; ჯერ წაიკითხეთ და დანარჩენს მერე გეტყვით.

ორონტი — თანაც გაითვალისწინეთ, რომ ლექსი სულ რაღაც თხუთმეტ წუთში დავწერე.

ალცესტი — გავიგე, გავიგე, მაგრამ იცოდეთ: დროის ხანგრძლივობას ამ შემთხვევაში არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. აბა, იქნებ მაღირსოთ და ბოლოს და ბოლოს წამიკითხოთ!

ორონტი —

„L'espoir, il est vrai, nous soulage
Et nous berce un temps nôtre ennui;
Mais, Philis, le triste avantage
Lorsque rien ne marche apres lui“.

(მართალია, იმედი შვებას გვაძლევს და ცოტა ხნით დარდსაც გვიქარვებს, მაგრამ, ჩემო ფილის, რა აზრი აქვს მარტოოდენ იმედს, თუ მას სწვა არაფერი არ მოჰყვება).

ფილინტი — მე, პირადად ამ პატარა სტროფით უკვე მოხიბლული ვარ.

ალცესტი — რას ამბობ? ნუთუ მართლა მოგწონს ეს სისულელე?

ორონტი —

„Vous eutes de la complaisance;
Mais vous en deviez moins avoir
Et ne vous pas mettre en dépense
Pour ne me donner que l'espoir“.

(თქვენ ძალიან თავაზიანი ხართ ჩემს მიმართ, მაგრამ თუ იმედს მიღმა სწვა არაფერი დგას, ვისურვებდი, რომ ეგ თავაზიანი მოჰყრობა უნებშობით შეგეცვალათ).

ფილინტი — აბა, უსმინე ერთი, რა ლამაზი სიტყვები უპოვია თავისი გრძნობების გამოსახატად!

ალცესტი (ხმადაბლა) — უსინდისო ხარ და მეტი არაფერი! ამ უაზრობას როგორ აქებ?

ორონტი —

„S'il faut qu'une attente éternelle
Pousse a bout l'ardeur de mon zèle,
Le trépas sera mon recours.“

Vos soins ne m'en peuvent distraire,
Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours".



(თუ უსასრულო მოლოდინი გრძნობას გამინულებს, ვისურვებდი, რომ სიკვდილში მეპოვა შევბა. თქვენი თავაზიანობა ჩემს დარდს ვერაფერს უშველის; ლამაზო ფილის, უიმედოდ ვარ, თუმცა კიდევ იმედი მაქვს).

ფილინტი — ნახე, ერთი, რა მშვენივრად დაასრულა სათქმელი
ალცესტი — ხმა ჩაინწყვიტე, ეშმაკის კერძო, თორემ ისეთ დღეს და-
გაყრი, რომ მართლა დასასრულს მოგანატრებ!

ფილინტი — რატომ არ გჯერა, რომ ასე კარგად გარითმული ლექსი
ჯერ არ გამიგონია!

ალცესტი — ღმერთო ჩემო ეს რა მესმის!

ორონტი — იმიტომ მაქვთ, რომ გინდათ მასიამოვნოთ, არა?

ფილინტი — არა, თქვენს სიამოვნებას სულაც არ ვცდილობ.

ალცესტი (ხმადაბლა) — მაშ რა გალაპარაკებს შე მატყუარავ?

ორონტი — თქვენ კი, იმედია, ჩვენი შეთანხმება არ დაგვიწყვბიათ.
გთხოვთ არ მომერიდოთ და თქვენი აზრი გულახდილად მომახსენოთ.

ალცესტი — აბა, როგორ გითხრათ, სხვისი გაკრიტიკება არც თუ
ადვილი საქმეა. თანაც, თავად უკეთესად მოგეხსენებათ, ადამიანებს გვი-
ყვარს როდესაც გვაქებენ. ერთი სიტყვით, შენიშვნას ვერ ვიტანთ. მე კი,
ერთხელ, ერთ პიროვნებას, სახელსა და გვარს არ დავასახელებ, არც ვა-
ციე, არც ვაცხელებ და პირში მივახალე ჩემი აზრი მის, ასე ვთქვათ, ლექ-
სებზე. რატომ უნდა მოვრიდებოდი? თუ ადამიანს ხელუბნი გეჭავენ და წე-
რას ჰყვანხარ ატანილი, აუცილებელი კი არ არის ლექსები წერო! თუ
მანც და მანც საკუთარ გრძნობებს ველარ ერევი და რაღაცას დაჯ-
ლაბნი, შენთვის უნდა შეინახო და არა საქვეყნოდ გამოფინო — აი, ნა-
ხეთ, რა ჭკვიანი და ნიჭიერი ბიჭი ვარო! თანაც, მოითხოვენ გვაქეთ და
გვადიდეთო!

ორონტი — ამით რის თქმა გინდათ? ე. ი. მეც შევცდი, რომ ლექსი
ნაგვიტხეთ და აზრის გამოთქმა გთხოვეთ, არა?

ალცესტი — არა, არა, რას ამბობთ! მე იმ სხვაზე მოგახსენებდით,
იმედი რომ ჰქონდა „შედევრს“ შევუქებდი. თავისი ლექსებით იმან ხომ
საკუთარი თავი გალანძღა! იმ ადამიანს შეიძლება მრავალი კარგი თვისე-
ბა ჰქონდა, მაგრამ ხალხი მას, როგორც ცუდ პოეტს, ისე გაიცნობდა. აბა,
ეს საქმეა?

ორონტი — ჩემს სონეტზეც იგივე აზრისა ხართ?

ალცესტი — არა-მეთქი, ხომ გითხარით, თქვენზე არ ვლაპარაკობ.
ისევ იმ უნიჭოზე გელაპარაკებით. იმასაც ვუთხარი და თქვენც გიმეო-
რებთ: იცით, რამდენმა ღირსეულმა ადამიანმა გაიტეხა სახელი იმით, რომ
წერის წყურვილს ვერ მოერიო! აბა, რა უნდოდათ, რისთვის აიტყიეს
აუტიკივარი თავი?

ორონტი — მაშ, ჩემი ლექსებიც არაფრად არ ვარგა და მეც იმ უაი-
პოეტების რიცხვს მივეუკუთვნები, არა?

ალცესტი — არა, ამას თქვენს გასაგონად როდი ვამბობ. ისევ იმ
გიჟ-პოეტას ამბავს გიყვებით. პოდა, კიდევ იცით, რა ვუთხარი? რა იყო,



შე კაი კაცო-მეთქი, განა რა აზრები გიტრიალებდა ისეთი თავში, რომ მიინც და მიინც უნდა გაგერიტმა და საქვეყნოდ გამოგეჭენებინა-მეთქი? რას იტყვით, ხომ კარგად მითქვია? თანაც, ახლა დაბეჭდვაც რომ მომინდომა! აი, ეს კი უკვე დანაშაულია! ასეთ ცოდვას მხოლოდ უბედურ და გაჭირვებულ კაცს ვაპატიებ, რომელიც იძულებულია ლუკმა პურის ფული ლექსების წერით იშოვოს. მაგრამ შენ თუ საამისო გაჭირვება არ გადგას, შეძლებულ კაცად ითვლები და ლექსებსაც მხოლოდ საკუთარი თავისა და სხვების გასართობად წერ, აბა, ახლა იმ სხვებს ჰკითხე, ერთობიან მაგ შენი ნაცოდვილართ? ზრდილობის გულისთვის რომ გისმენენ და ცალყბად გაქებენ, მართლა პოეტი ხომ არ გგონია შენი თავი?! აი, ასე ვარიგებდი იმ კაცს. გავაგებინე რამე თუ ვერა, არ ვიცი, მე ჩემი ვეცადე, დანარჩენი უკვე თავისი საქმეა, რაც უნდა, ის უქნია.

ორმნტი — რა დღეში ჩაგიგდიათ ის საწყალი! ისე კი, მაგარ-მაგარი სიტყვები გითქვამთ! მაგრამ ამ ჩემს სონეტზე მიინც არაფერს ამბობთ...

ალექსტი — გულახდილად რომ გითხრათ, კაბინეტური ლექსია. ვერ მიმიხვდით? აი, როგორ გითხრათ, ასეთი ლექსი სახლში უნდა გედოთ და არავის წააკითხოთ. არა მგონია, ვინმეს ესიაშოვნოს მაგისი მოსმენა. მოიცათ, მოიცათ, ჯერ ბოლომდე მომისმინეთ და მერე დაიცავით ეგ თქვენი „შედევრი“. როგორც გატყობთ, ამ დროის ფენის ხმას აყოლილხართ და რალაც ყურით მოთრეული სიტყვებით შეგიკონწინებიათ ეგ თქვენი ლექსი. აბა, ერთი მითხარით სად გაგიგონიათ „იმედი ცოტა ხნით დარდს გვიქარვებს“, ან კიდევ „თუ მას სხვა არაფერი არ მოჰყვება“, კიდევ რა იყო? ჰო, გამახსენდა: „ლამაზო ფილის, უიმედოდ ვარ, თუმცა კიდევ იმედი მაქვს“. თქვენ ამ აბდაუბდას ლექსს ეძახით? თქვენ შეიძლება ეძახით, მაგრამ მე ვერ დავუძახებ და ნურც დამაძალებთ. გაგიგონიათ, რომ სადმე ვინმე ასე გადაპრანჭულად ლაპარაკობდეს? თუმცა, არც მთლად თქვენი ბრალია — ეს უგემოვნობაც ამ საუკუნემ მოიტანა. აბა, გაიხსენეთ, რა ვაჟკაცურ ლექსებს გამოთქვამდნენ ჩვენი მამა-პაპანი:

„Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville,
Et qu'il me fallat quitter
L'amour de ma mie,

Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, au gué,
J'aime mieux ma mie“.

(მეფემ დედაქალაქი პარიზი მომცეს და მითხრას შენი მიჯნური მიატოვეო, მე ვეტყვი მეფე ანრის უკან წაილოს, პარიზი, მე ხომ ჩემი საყვარელი მთელ ქვეყანას მირჩენია).

ჰა, რას იტყვით, როგორია! ხომ დაგიარათ ცეცხლმა ძარღვებში მართალია, რითმა სიმდიდრით ვერ დაიტრიალებს და სტილიც მოძველებულია, მაგრამ სად ეგ თქვენი უსუსური გრძნობების კნავილი და სად ეს ომხიანი შეძახილი! აბა, ერთხელ კიდევ მომისმინეთ:

„Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville,
Et qu'il me fallut quitter
L'amour de ma mie,



Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, au gué,
J'aime mieux ma mie".

(მეფემ დადაქალაქი პარიზი მომცეს და მითხრას შენი მიჯნური მი-
ატოვეო, მე ვეტყვი მეფე ანრის უკან წაიღოს პარიზი, მე ხომ ჩემი საყ-
ვარელი მთელ ქვეყანას მირჩევნია).

აი, ეს არის შეყვარებული ადამიანის სიტყვები და არა ის თქვენი
„იმედი მაქვს და მანაც უიმედოდ ვარ“ თუ რაღაც ჯანდაბა! წესიერად
აღარც კი მახსოვს!

(ფილინტს მიუტრიალდება).

შენ რაღა გაცინებს? რა, ტყუილს ვამბობ? თავი დიდად კი მოგაქვს,
მაგრამ ისიც კი ვერ გაგიგია, რომ მაგ თქვენ ყალბ ბრილიანტებს ამ,
ერთი შეხედვით, დაუხვეწავი სიტყვების რახარუხი ათასჯერ სჯობია!

ორონტი — მე კი გარწმუნებთ, რომ ჩემი ლექსი ძალიანაც მშვენი-
ერია!

ალცესტი — ეგ უკვე თქვენი საქმეა. მე კი მაგ სისულელეებით თავს
ვერ ავიტკიებ. მე შენ გეტყვი და, მაგაზე კარგი ლექსი ძნელი საშოვ-
ნელია!

ორონტი — დიდი ამბავი, თქვენ თუ არ მოგწონთ. სამაგიეროდ,
სხვები მაქებენ.

ალცესტი — იმათი ხელობა ტყუილის თქმაა, მე კი ტყუილისაგან
ღმერთმა დამიფაროს!

ორონტი — როგორც ვხედავ, იმდენი ჭკუა გქონიათ, რომ სხვებსაც
ურიგებთ!

ალცესტი — თქვენი ლექსი რომ შემექო, ალბათ, ჭკუა-გონებას აღარ
დამინუნებდით!

ორონტი — არა უშავს რა, თქვენი შექების გარეშეც როგორმე გა-
ვძლებ.

ალცესტი — რას იზამთ, უნდა გასძლოთ, თქვენ თუ ჩემს ქებას ელ-
ოდებით, დიდხანს მოგიწევთ ლოდინი!

ორონტი — აბა, ერთი, თქვენ დაწერეთ ლექსი; ვნახავ რა გამო-
გივათ!

ალცესტი — არაფერი რომ არ გამომივა, იმიტომაც არ ვწერ. ყოველ
შემთხვევაში, თუ ხელი წამისწრებს და დავწერ, თქვენსავით მთელ ქვე-
ყანას კი არ შევეყრი და დავაძალებ, გინდა თუ არა შემაქეთ-მეთქი!

ორონტი — ცოტა ზედმეტად ხომ არ მიწუნებთ ლექსს?

ალცესტი — რა ვქნა, რა გიყოთ, მომწონებლები სხვაგან ეძებთ!

ორონტი — ძალიან მკაცრი ყოფილხართ!

ალცესტი — მკაცრი კი არა, სამართლიანი ვარს შე ჩემი გითხარით, დანარჩენი უკვე თქვენი საქმეა.

ფილინტი (შუაში ჩადგება) — კარგი, ახლა, გეყოფათ რა აქ საჩხუბარი და საკამათო!

ორონტი — ბოდიში, ბოდიში თქვენ რას გერჩით, ყველაფერი ჩემი ბრალია!

ალცესტი — პირიქით, მე მაპატიეთ, ცოტა ზედმეტად გავცხარდი.

სცენა III. — ფილინტი, ალცესტი

ფილინტი — აჰა, ხომ გუბუნებოდი ხომ ხედავ, რა უსიამოვნებას გადაეყარე მაგ შენი საამყო პირდაპირობით! კაცს თურმე უნდოდა მაგისი ლექსები შეგექო, მე კიდევ ვფიქრობდი, რა ცაში აშყავს ეს ჩვენი ალცესტი-მეთქი!

ალცესტი — კარგი ერთი, ამაზე ლაპარაკი აღარ მინდა. ან კი წელან რა ენა მექავებოდა, რომ მაგას ველაპარაკებოდი!

ფილინტი — ისე, რა იქნებოდა ერთი-ორი ტკბილი სიტყვა რომ გაგმეტებინა? კაცს გულს გაუხარებდი, ასიამოვნებდი. ასე არ აჯობებდა? შენ კი დაიჩემე: ეს სიმართლეო, ეს პატიოსნებო. ნეტა ვის რად უნდა ეგ შენი სიმართლე!

ალცესტი — თუ ადამიანებს სიმართლე აღარ სჭირდებათ, მაშ, მე აღარაფერი მესაქმება მათთან!

ორონტი — ოო, ეს უკვე ნამეტანია! რა კაცი ხარ, არაფერში ზომა არ იცი!

ალცესტი — გამანებე თავი, თუ ღმერთი გწამს!

ორონტი — მოიცა, ერთი სიტყვა მათქმევინე...

ალცესტი — ხმა-მეთქი!

ფილინტი — რა მოხდა, ბოლოს და ბოლოს, რა დაგემართა?

ალცესტი — ნუ მელაპარაკები-მეთქი, მაინც არ გისმენ.

ფილინტი — ერთი სიტყვა, მხოლოდ ერთი სიტყვა მათქმევინე და ხმას აღარ ამოვიღებ!

ალცესტი — ვერ გაიგე, რა გითხარი?

ფილინტი — მაგ შენი პირდაპირობით შეურაცხყოფა კი არ უნდა მიაყენო ადამიანებს...

ალცესტი — ღმერთო ჩემო! რა დავაშავე, ამას ვის გადავეყიდე! მეტის ატანა უკვე აღარ შემიძლია! წადი რა, საქმე არა გაქვს, რა კუდში დამდევი!

ფილინტი — აბა, რას ამბობ! ახლა შენი მარტო გაშვება შეიძლება? რამდენიც გინდა მლანძლო, მაინც არ მოგეშვები!

მეორე მოქმედება

I სცენა — ალცესტი, სელიმენა

ალცესტი — რალა დაგიმალო, სელიმენა და, შენი ქცევა არ მომწონს, იმდენი ბოღმა დამიგროვდა გულში, რომ აღარ ვიცი რა ვქნა. ადრე თუ გვიან ხომ უნდა ვუთხრათ ერთმანეთს სათქმელი და მოდი, ბარემ გულახ-

დილადად ვილაპარაკოთ. მე ჩემსას გეტყვი, შენ შენი მითხარი, იქნებ არც ისე ცუდადაა საქმე, როგორც მე მგონია. ავად თუ კარგად რაღაც ვარკვევთ და იქნებ მეც ცოტა გული დავიმშვიდო. რას იტყვი, წომ მართალს ვამბობ?

სელიმენა — კი, მაგრამ, ვერ გამიგია, აქ ხაჩუბურად მოხვედი?

ალექსანტი — ჩხუბი რა შუაშია? რახან ვერ მიხვდი, რის თქმაც მინდა, პირდაპირ გეტყვი: რაღაც ძალიან ბევრი კაცი ტრიალებს შენს გარშემო, თანაც ვატყობ, რომ ყველას თვალში მოსდინხარ. მართო ეს რომ იყოს, რაღა მიჭირდა? გული იმაზე მისკდება, რომ შენც ყველას უცინი, ეკეკლუცები და გულს უჩვენებ. როგორ ფიქრობ, ჩემთვის ამის ატანა ადვილია?

სელიმენა — რა უცნაურად მელაპარაკები? რა ჩემი ბრალია თუ კაცებს მოვწონვარ? რა ვქნა, ავუკრძალო შემოხედვა თუ ჯოხით დავერიო და აქეთ-იქით მივფანტ-მოვფანტო? აბა, მითხარი ერთი, როგორ მოვიქცე?

ალექსანტი — არა, იმას კი არ გეუბნები, აშარი ქალივით მოიქეცი და ხალხი დააფრთხე-მეთქი. აბეზარი კაცები კეტით კი არა, შენი თავდაჭერით უნდა მოიგერიო. მე ისიც ვიცი, რომ შენისთანა ლამაზ ქალს თავყვანისმცემლები არ მოაკლდება, მაგრამ შენ თუ ყველას სახლისა და გულის კარებს გაუღებ, ეგ რაღა გამოვა? განა მართალს არ ვამბობ? აი, თუნდაც, ის კლიტანდრია თუ ვიღაცა, ვინ არის, რას წარმოადგენს, დღე და ღამე აქ რომ გიზის და თვალებს უჟუჟუნებ? გამაგებინა მაინც, რითი მოგაწონა თავი? იქნებ ნეკა თითზე გაზრდილმა ფრჩხილმა მოგტაცა თვალი? ან იქნებ მისი განუწილი თმა გხიბლავს? არა, მაინც რასა ჰგავს ეს კაცი! ჩაცმა მაინც იცოდეს! ჩაყუდებულა რაღაც ჩაფართხუნებულ შარვალში, აუსხია ათასი ზიზილ-ჰიპილო და თავი მწვანე კიტრივით მოაქვს! თანაც, რა ყალბი სიცილი აქვს! პირდაპირ გული აგერევა! აი, ასეთმა კაცმა როგორ მოგაწონა თავი?

სელიმენა — რა მოხდა, რა ლანძღვა-გინების კორიანტელი დააყენე! საწყალი კლიტანდრი! რახან ვუცინი, ეს მაინც და მაინც იმას კი არ ნიშნავს, რომ მაგის არშეყოფას მხარს ვუბამ! ნუთუ ვერ ხვდები? ჩემი საქმეების მოსაგვარებლად მჭირდება და იმიტომაც ვუცინი. ისეთი ნაცნობობა ჰყავს, ნამდვილად ვერ დავკარგავ.

ალექსანტი — ჯანდაბას შენი საქმეები! მოიშორე ეგ კაცი თავიდან და მაგისი მეტოქეობით მეც ნერვებს ნუ მომიშლი!

სელიმენა — მაშ, გამოდის, რომ შენს დასაშოშმინებლად ჩადრი უნდა ავიფარო და ისე ვიარო!

ალექსანტი — ჩადრის აფარებას არავინა გთხოვს, მაგრამ არც ის მომწონს, რომ ყველა გამვლელ-გამომვლელს სიცილ-კისკისითა და ხვევნაკოცნით ეგებები!

სელიმენა — რა ვქნა, მე ყველას ერთნაირად ვხვდები. ვინმე რომ გამორჩეული მყავდეს, შენი ეჭვიანობა გასაგები იქნებოდა, მაგრამ თუ ყველა კაცი ჩემთვის ერთნაირი გასართობია, შენ რაღა გალეღვებს, ვერ გამიგია!

ალექსანტი — რა არის აქ გაუგებარი, სელიმენა? სწორედ მაგისი მესინია, რომ იმათსავით მეც შენი გასართობი ვარ და მეტი არაფერი! განა რა უპირატესობა მაქვს იმათთან შედარებით?

სელიმენა — აბა, იმათ როგორ ედრები! სად ისინი და სად შენ! შენ რა, ვერ ხვდები, რომ მიყვარხარ?

ალცესტი — გიყვარვარ? მერე და, რით დამიმტკიცებ მაგას?

სელიმანა — რა, სიტყვაზე არ მიჯერებ? მიყვარხარ-მეთქი გეუბნები, მეტი რაღა ვქნა? მე სხვანაირად სიყვარულის ახსნა არ შემიძლია, ნება შენია, გინდ დაიჯერე, გინდ არა.

ალცესტი — ეგ ყველაფერი კაი, მაგრამ იქნებ ორიოდე წუთის შემდეგ სხვასაც გაუმეორო ეგ სიტყვები, მაშინ რაღა ვქნა?

სელიმანა — აა, გაგიხარდა არა, რომ გითხარი მიყვარხარ-მეთქი? მაინც რანაირები ხართ ეს შეყვარებული მამაკაცები! დღეში ათასჯერ თუ არ გითხრათ ქალმა ქათინაური, ვერ მოისვენებთ! თუ იმის შიში გაქვს, რომ ეს სიტყვები კიდევ ვინმეს უნდა გაუმეორო, აჰა, ისევ შენ გიმეორებ: მიყვარხარ! კმაყოფილი ხარ?

ალცესტი — ღმერთო ჩემო! კმაყოფილი კი არა, უბედნიერესი ვარ! აი, ამ წუთას მზადა ვარ გული ამოვიგლიჯო მეკრდიდან და ფეხქვეშ დაგიგდო! ჩემო სელიმანა, რომ იცოდე, როგორ მინდა, რომ არ მიყვარდე! როგორ მინდა, მაგრამ არაფერი არ გამომდის! ალბათ, ისეთი ცოდვილი ვარ, რომ ღმერთმა შენი სიყვარულით დამსაჯა!

სელიმანა — მაგაში კი მართალი ხარ. შენნაირი გიჟი შეყვარებული ჯერ არ შემხვედრია.

ალცესტი — სად შეგხვდებოდა? აბა, ერთი ვინმემ გაბედოს და შენს სიყვარულში გამეჯიბროს!

სელიმანა — შეჯიბრებას ვინ გაგიბედავს! თანაც სიყვარულსაც ხომ გააჩნია? აბა, ვის გაუგონია, რომ კაცი საყვარელ ქალს გამუდმებით საყვედურებით ავსებდეს, ეჩხუბებოდეს და თავის სიყვარულს ამადლიდეს?!

ალცესტი — შენც ადექი და ისე მოიქეცი, რომ ჩემი სასაყვედურო არაფერი გქონდეს. მოდი, ერთი, გული გადავუშალოთ ერთმანეთს და მერე იქნებ მოვრჩეთ ამ უაზრო დავიდარაბას...

სცენა 11 — სელიმანა, ალცესტი, ბასკი

სელიმანა — რა ამბავია? მოხდა რამე?

ბასკი — რა უნდა მომხდარიყო, უბრალოდ, აკასტი მოვიდა.

სელიმანა — მერე რაღას უცდის, რატომ არ შემოდის? დამიძახე ერთი!

ალცესტი — აჰა, რას გეუბრებოდი? შენ ხომ კაცი ვერ დაგიმარტოხელებს! არ იღლები მაინც ყოველდღე ამდენი ხალხის მიღება-გასტუმრებით? რა მოხდებოდა, რომ არ გამოჩენილიყავი, ვითომ სახლში არა ხარ. რას გაიგებდა ის შენი აკასტია თუ ვიღაცა ოხერი!

სელიმანა — რას ამბობ! მერე რომ გავგო, რომ მოვატყუე და დავემაღე, რას იფიქრებდა? ხომ ეწყინებოდა?

ალცესტი — როგორც ვატყობ, ეს კაცი შენთვის სულერთი არ უნდა იყოს. ასეც ვიცოდდი.

სელიმანა — რა იცოდდი, რა? აღარ შემიძლია ამდენი თავის მართლება! ეგ ისეთი კაცია, რომ გაიგოს მაგის დანახვა არ მსიამოვნებს, არახოდეს არ მაპატიებს.

ალცესტი — არ გაპატიებს და წუ გაპატიებს! ახლა მაგაზე დაგიდგადარდები!

სელიმენა — ოო, ღმერთო ჩემო! შენ ხომ კაცი ვერაფერს გაგაგებინებს! შენ იცი, ვინ არის აკასტი? იცი, რა ხალხში ტრიალებს? რომ იცოდე, რა პატივისცემით ეპყრობა ყველა! შეიძლება არაფერში გამრმადგეს, მაგრამ, თუ მოინდომა, ცუდის გაკეთება ნამდვილად შეუძლია! არა, არა, რას ამბობ, ნამდვილად არ მანყობს აკასტის გადაკიდება!

ალცესტი — რა გაეწყობა! შენთან კამათი წყლის ნაყვია და მეტი არაფერი! სიტყვას მოგიგებს ვინმე თუ რა! ათასგვარ მიზეზს იგონებ, რომ შენი ქარაფშუტობა გაამართლო!

სცენა III. — ბასკი, ალცესტი, სელიმენა

ბასკი — სელიმენა, კლიტანდრი მოვიდა!

ალცესტი — ეგლა აკლდა აქაურობას!

(წასასვლელად წამოიწეეს).

სელიმენა — რა იყო, სად გარბიხარ?

ალცესტი — არ გავრბივარ, მივდივარ.

სელიმენა — დარჩი, სად გეჩქარება.

ალცესტი — რომ დავრჩე, რა ვაკეთო?

სელიმენა — რა უნდა აკეთო, უბრალოდ, დარჩი.

ალცესტი — არ შემიძლია.

სელიმენა — რას ჰქვია, არ შეგიძლია! მე მინდა, რომ დარჩე და დარჩები კიდევ!

ალცესტი — შენს სტუმრებთან არაფერი მესაქმება. მაგათი ლაქლაქის თავი არა მაქვს.

სელიმენა — უაზრო მიზეზებს ნუ იგონებ. არ გესმის, რას გეუბნები: მე ძალიან მინდა, რომ დარჩე!

ალცესტი — არა, არა, ნამდვილად არ შემიძლია!

სელიმენა — კაი, ბატონო, არ გინდა და ნუ გინდა, წადი!

სცენა IV — ელინტა, ფილინტი, აპასტი, კლიტანდრი, ალცესტი, სელიმენა, ბასკი.

ელინტა — აი, ორი სტუმარიც მოვიყვანეთ, შეიძლება?

სელიმენა — მოდით, მოდით, დასხედით. სავარძლები ხომ საკმარისია ყველასთვის? (ალცესტს მიმართავს) შენ ისევ აქა ხარ?

ალცესტი — ჰო, დავრჩი, მაგრამ ერთი პირობით: უნდა აირჩიო — ან მე, ან ისინი.

სელიმენა — რას ამბობ! რა დროს ეგ არის!

ალცესტი — ამას დრო და ჟამი არ უნდა. იცოდე, ყველაფერი გულახდილად უნდა აღიარო.

სელიმენა — შენ, მე მგონი, სრულ ჭკუაზე არა ხარ.

ალცესტი — ძალიან კარგ ჭკუაზე ვარ. რასაც გეუბნები, ის გააკეთე!

სელიმენა — რა ვქნა, როგორ გავაჩუშო ეს კაცი!

ალცესტი — კარგი, მე გაფრუმიდები, მაგრამ შენ ილაპარაკებ!

სელიმენა — ნუთუ არ გესმის რა უხერხულ მდგომარეობაში მყენებ?

ალექსი — მე შენი მდგომარეობა არ მაინტერესებს. კიდევ ერთხელ გიმეორებ: ან ისინი, ან მე. მორჩა! ამეფსო უკვე მოთმინების ფილა!

კლიტანდრი — გვხვებით, ერთი ნუთით ყური დამიგდეთ! ახლა ერთ ადგილას ვიყავი, კლეონტიც იქ იყო. უნდა გენახათ რა დღეში იყო! ნამდვილი მაიმუნია! ნუთუ ერთი ახლობელიც არა ჰყავს, რომ ურჩიოს ცოტა წესიერად დაიჭიროს თავი? არა, ხუმრობა და გართობა გამიგონია, მაგრამ ასეთი?

სელიმენა — მართალი ხარ. ერთ-ორ კაცს რომ დინახავს, მაშინვე ტაკიმასხარად იქცევა. თანაც შეხედავ თუ არა, მიხვდები, რომ მთლად დალაგებული ვერ არის. ერთი სიტყვით, ძალიან უცნაური კაცია ეს ჩვენი კლეონტი.

აპსტი — მაგას კიდევ რა უჭირს? თქვენ უნდა გენახათ იმ დღეს რა მიქნა იმ ენაგატლეკილმა დამონმა! ღმერთო ჩემო, სანთლით რომ ეძებო, მეორე ეგეთ ყბედს ვერ იპოვი! რომ დამყენა ქუჩაში ამ პაპანაქება სიცხეში და დაიწყო ქაქანი, სად გავქცეულიყავი, აღარ ვიცოდი. მე შენ გეტყვი და, სალაპარაკო შემოვლევამ მთელი ქვეყნის ჭორები ზეპირად იცის.

სელიმენა — მართლაც რომ იშვიათად შეხვდები ეგეთ ჭორიკანას! თანაც, დაკვირვებისხარო, როგორ ლაპარაკობს? თითქოს ყველაფერს გეუბნება და მერე რომ დაფიქრდები, მიხვდები, რომ არაფერიც არ უთქვამს. მოკლედ, სიტყვაზე ვერ გამოუკიდები.

ელინტა (ფილინტს) — დასაწყისს არა უშავს რა. ისეთი შემართებით დაიწყეს, როგორც ვატყობ, კაი ხანს არ გაჩერდებიან.

კლიტანდრი — ტიმანტზე რაღას იტყვი, სელიმენა, ეგაც ცოტა უცნაური კაცი ჩანს.

სელიმენა — ოჰ, მაგას ნულარ მიხსენებ! მაგ კაცისა ვერაფერი ვერ გავიგე. ისეთი საქმიანი სახით დადის, მაგაზე დაკავებული ამქვეყნად არავინ გეგონება. ისე კი, მე მგონი, კაი უსაქმურია. თანაც ისე მოაქვს თავი, თითქოს ყველას მესაიდუმლე და ჭირ-ვარამის გამზიარებელია. მერე როგორი გაზვიადება იცის? რომ იტყვიან, ბუზს სპილოდ გადააქცევს. გეურჩეულება, გეკურკურება, ლამის არის „გამარჯობაც“ ყურში გითხრას.

აპსტი — ჟერალდი დაგავიწყდა, სელიმენა, ჟერალდი!

სელიმენა — რას ამბობ, მაგის დავინწყება როგორ შეიძლება! თუმცა, რას ვერჩით, უყვარს კაცს გამოჩენილ ხალხში ტრიალი და რა ქნას! როგორც კი გაიგებს, ესა და ეს კაცი ამა და ამ თანამდებობაზე დანიშნესო, მაშინვე ლანდივით აედევნება და სანამ არ დაუშმაკაცდება, მანამდე მოსვენებას არ მისცემს. ჩინებასა და ჯინჯილებზე ეგრე გაგიჟებული ადამიანი ჯერ არ მინახავს.

კლიტანდრი — როგორც ამბობენ, ბელიზასთან დიდი ახლობლობა და მისვლა-მოსვლა ჰქონია.

სელიმენა — მაგასაც დიდ ვინმესთან ჰქონია სიახლოვე! ბელიზას-ნაირ მოსაწყენ და გონებაჩლუნგ ქალს იშვიათად შეხვდები ცხოვრებაში. უნდა ნახოთ ერთი რა შავ დღეში ვარ ეგ რომ ჩემთან მოდის! ზის შტერივით, ხმას არ იღებს, არ ჭამს, არ სვამს; მე კიდევ ათას სისულელეს მივედმოვედები, რომ იქნებ როგორმე ხმა ამოვალდებინო. მაგრამ არაფერი არ

გამომდის. ბოლოს, სიქაგაცლილს ენა რომ ჩამივარდება და მთქნარება/ ამიტყდება, როგორღაც მოახერხებს და თავს დამანებებს ხოლმე. სამხედრო
განმანათლებელი

ბაქსტი — ბარემ ისიც გვითხარი, ადრასტზე რა აზრისა ხარ.

სელიმენა — რა აზრისა უნდა ვიყო? ერთი ჩინაურივით გაფხორილი და თავის თავში შეყვარებული კაცია. დადის ცხვირანული და მთელ ქვეყნიერებას ზემოდან დასცქერის. ისე კი, როგორც გავიგე, ზოგ-ზოგიერთები თურმე ძალიანაც უწვევენ ანგარიშს მაგის რჩევა-დარიგებებს. ერთი სიტყვით, თუ რაიმე მოგინდებათ: თანამდებობა, ჯილდო, ჩინ-მედლები თუ ეპოლეტები, ადრასტს უნდა მიაკითხოთ.

კლიტანდრი — არც ჩვენი ახალგაზრდა კლეონი მოგწონს, სელიმენა? მთელი ჩვენი რჩეული საზოგადოება თურმე იმასთან იყრის თავს.

სელიმენა — რატომაც არ მოიყრის რა! კლეონი პურმარილიანი კაცია, უყვარს კაი სმა-ჭამა და მოლხენა. იმიტომაც ეხვევიან თავს ეს ჩვენი უსაქმურები!

ელინათა — ისე, რაც გინდათ, თქვით, მაგრამ კლეონს სუფრას და მასპინძლობას ვერავინ დაუწუნებს.

სელიმენა — ვაი, შენი ჭირიმიე, გადამეტებული არაფერი არ ვარგა! ეგეთი უაზრო და ჩერჩეტი კაცის არც სტუმრობა მინდა და არც მასპინძლობა! ერთი ეგეთ სუფრებს არ შლიდეს ყოველდღე და დავინახავთ ვინ მიუვა!

ფილინტი — რალაც ამ ბოლო დროს ბევრს ლაპარაკობენ კლეონის ბიძაზე, დამიზე. იმასაც ხომ არ იცნობ, სელიმენა?

სელიმენა — ვიცნობ რომელია! ჩემი მეგობარია!

ფილინტი — თქვენი არ ვიცი და მე კი მგონია, რომ დამი ჭკვიანი და პატოსანი კაცია.

სელიმენა — მართალი ხარ, მაგრამ არც ისეთი ჭკვიანია, როგორც თავი მოაქვს. მაგის ლაპარაკიც ნერვებს მიშლის. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება. თითქოს ყოველი სიტყვა წინასწარ აქვს გაზეპირებული და აწონილ-გაზომილი. ერთი-ორჯერ უთხრეს ჭკვიანი ხარო და მაგასაც თავში აუვარდა. ყველაფერზე ტუჩს იბზუებს, არაფერი არ მოსწონს, ყველაფერს უიროიტებს. ამქვეყნად არაფინ და აღარაფერია მაგისი საკადრისი. აი, თუ სიმართლე გინდათ, ასეთია ეს ჩვენი „ბრძენი“ დამი.

ბაქსტი — უყურეთ ერთი ამ შეჩვენებულს! ზუსტად არ დაგვინახატა იმ ჭკუის კოლოფის პორტრეტი!

კლიტანდრი — ვერაფერს ვიტყვი, ჩემო სელიმენა, ადამიანების დახასიათებაში ბადალი არა გყავს!

ალცესტი — ჯარგით. ჯარგით, გეყოფათ, მოიფხანით ენა და ახლა დამშვიდდით! რა აზრი აქვს ამ თქვენს, ლანძღვა-გინებას? დარწმუნებული ვარ, რომელიმე მათგანი რომ შეგხვდეთ, მაშინვე კისერზე ჩამოეკიდებით და ხოტბას შეასხამთ!

კლიტანდრი — ნეტა გამაგებინა ჩვენ რატომ გვსაყვედურობ? აი, სელიმენა! მოსთხოვე პასუხი, თუ რაიმე არ მოგწონს. ჩვენ რა, ვსხედვართ ჩვენთვის წყნარად, ეგ კი, მიწასთან ასწორებს ყველას.

ალცესტი — მერე და არ იცით ვისი ბრალია, მაგას რომ ენა წაუგრძელება და ყველას რომ დასცინის? ვისი და თქვენი! დიახ, დიახ, თქვენი ბრალია, რატომ მიყურებთ ასეთი გაკვირვებულები? სელიმენა მწარემწარე სიტყვებს ისვრის, თქვენ ტაშს უკრავთ, ხარხარებთ, ყველაფერზე

ეთანხმებით და მაგასაც მეტი რა უნდა! თქვენ რომ ეგრე არ აქებებდეთ, ეგეც ველარ გაბედავდა ყველას გამასხარებასა და გამაიმუნებას.

ფილინტი — შენ რაღა გული გენვება, ვერ გამიგია. ისე, საქმე სულ მზეზე რომ მიდგება, არც შენ იცი დანდობა თუ ვინმე თვალში არ მოგივიდა. რას ერჩი ამ პატიოსან ხალხს? ერთობიან, დროს ატარებენ. გაერთე შენც, ნეტა რას დარდობ, ვისზე რას იტყვიან!

სელიმენა — გაანებე, ფილინტი, თავი! განა არ იცი ამისი ხასიათი? როგორ ეკადრება სხვისი აზრის გაზიარება! ყველაფერი თუ უკუღმა არ შეატრიალა, მოკვდება! თანაც, უნდა ნახოთ, როგორ სიამოვნებს ვინმეს რომ ეწინააღმდეგება! პირდაპირ დნება! მაგრამ, თუ დაეთანხმები, არც ის მოსწონს. ადგება და თავის ნათქვამს ისე გადაასხვავებებს, ვითომც აქ არაფერიაო. მოდი, ახლა, შენ, სელიმენა, იმტვრიე თავი, რა მოსწონს და რა არ მოსწონს ამ ჩვენს ბრძენთაბრძენს!

ალცესტი — მერე და ვინ გითხრა თავი იმტვრიეო? რაც მთავარია, ამათ მოსწონთ შენი მახვილსიტყვაობა და მე ვილა ვგდივარ! არა მგონია, ჩემს აზრს შენთვის რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდეს. შენც ადექი და შენებურად „შეამკე“ ყველა. შეგიძლია მეც ზედ მიმაცოლო.

ფილინტი — ნუ ბრაზობ, ჩემო ალცესტ. სელიმენა მართალს ამბობს. შენ მოსაწონ სიტყვას კაცი ვერ იტყვის. ვინმეს შეაქებ — რათაო, აძაგებ — რათაო, ველარ გავიგეთ, როგორ მოვიქცეთ.

ალცესტი — რა არის აქ გაუგებარი? აბა, მითხარით ერთი, გინახიათ, რომ ადამიანს ვინმე ოდესმე სამართლიანად განესაჯოს? დააკვირდით, როგორ აქებენ და ადიდებენ ერთმანეთს ადამიანები, როცა ერთმანეთი სჭირდებათ! მაგრამ, აბა, გაბედე და ერთი სიტყვა წამოგცდეს, რაც მათ არ ესიამოვნებათ! ისე დაგებხვევიან, როგორც დამშეული მგლები ცხვრის ფარას!

სელიმენა — რა დაგემართა, ალცესტ? მოიცა, მომისმინე ერთი ნუთით...

ალცესტი — მე არაფერიც არ დამემართა! აი, მაგათ ჰკითხე რა დემართათ, ახლა რომ თვალელებში შეგციცინებენ და პირს უკან რომ შენზე ჭორაობენ!

კლიტანდრი — თქვენი არ ვიცი, მაგრამ პირადად მე, დღემდე სელიმენა უნაკლო მეგონა. საჭორაო რა სჭირს?

პაპსტი — უნაკლო და ციდან ჩამოფრენილი ანგელოზია-მეთქი, ვერ ვიტყვი, მაგრამ მე რომ ვერ ავიტანო, ისეთი არაფერი სჭირს.

ალცესტი — შენ შეიძლება აიტანო, მაგრამ მე ვერ ავიტან. რამდენიც არ უნდა ეცადოს ეს ქალბატონი, ვერაფერს გამომაპარებს. სიყვარულმა კი არ უნდა დაგაბრძოლოს და დაგაყრუოს, პირიქით, თვალი უნდა აგიხილოს საყვარლის ღირსება-ნაკლოვანებებზე. მე მინდა, რომ ჩემი შეყვარებული ღირსეული და პატიოსანი ადამიანი იყოს. ასე, რომ, ჩემო სელიმენა, ჩემი სახით მკაცრი მსაჯული გყავს. მე არაფერი გამოიმეპარება, არც კი ეცადო, რაიმე დამიმალო!

სელიმენა — მაშ, შენი გულის მოსაგებად ნაცნობ-მეგობრებს უნდა ჩამოვშორდე და სახლში უნდა გამოვიკეტო: შენი აზრით, ადამიანის სიყვარული მის ლანძღვა-გინებაში გამოიხატება? ვერაფერს ვიტყვი, უცნაური სიყვარული გცოდნია!

ელინატი — როგორც იტყვიან, ვისაც ვინ უყვარს, იმის ღამაზი ის

არის. შეყვარებულებს ერთმანეთზე უკეთესი არავინ ჰგონიათ, ერთმანეთის ნაკლიც დიდ ღირსებად მიაჩნიათ. აბა, ერთი გაუბედეთ შეყვარებულ კაცს და უთხარით, რომ მისი სატრფო, ცოტა არ იყოს, ფერმკრთალია. იცით, რას გიპასუხებთ? თურმე ნუ იტყვიოთ და, მისი ავადმყოფური იერის შეყვარებული ფერმკრთალი კი არა, მიბნედილი იასამნისფერი ყოფილა! ზოგი ქალი კი ისეთი შავია, იმის დანახვაზე შეიძლება გული გაგისკდეს, მისი შეყვარებულის თქმით კი, არც მეტი, არც ნაკლები, ბოშასავით ეშხინანია! ჩხირივით გამხდარი ქალი ფერია ყოფილა, სქელი — დიდებული ქალბატონი, ფეთხუმი — მხოლოდ და მხოლოდ დაუდევარი მზეთუნახავი, აყლაყუდა — ციდან ჩამოფრენილი ქალღმერთი, ჯუჯა — სამყაროს სასწაული, ამპარტავანი — დედოფალი, ეშმაკი — გონიერი, სულელი — კეთილი, ყბედი — მხიარული, ხოლო მუნჯი — პატიოსნების განსახიერება. აი, ხომ ხედავთ, რა მიმტევებელია შეყვარებული მამაკაცი! რას იზამ, მართალია, საყვარელი ქალის ნაკლიც და ღირსებაც ერთნაირად უნდა გზიბლავდეს.

ალცესტი — არავითარ შემთხვევაში! ასე როგორ შეიძლება...

სელიმენა — მოვრჩეთ ეს უაზრო კამათი! სიმართლე გითხრათ, ცოტა დავილაღე. გავიდეთ გარეთ, გავიარ-გამოვიაროთ. რაშია საქმე, თქვენ, ორნი სად მიიპარებით?

კლიტანდრი და აპასტი — რას ამბობ, არსადაც არ მივდივართ.

ალცესტი — რამ შეგაშფოთა, სელიმენა? თუ წასვლა უნდათ, წავიდნენ. შენთვის რა მნიშვნელობა აქვს მაგათ წასვლა-არწასვლას? მე კი გაფრთხილებ: სანამ ეგენი აქ არიან, აქედან ფეხის მომცვლელი არა ვარ!

აპასტი — არც მე არ მეჩქარება არსად. დღეს ჩიტვივით თავისუფალი ვარ და სანამ სელიმენა არ გამაგდებს, აქ ვიქნები.

კლიტანდრი — თქვენ აქ მეგულებოდათ და მე სადმე წავიდე? როგორ გეკადრებათ!

სელიმენა — დარჩით მერე, ვინ გიშლით!

ალცესტი — კი, ბატონო, ნება თქვენია! როგორც გატყობთ, გინდათ გამისტუმროთ და მერე ბურთი და მოედანი თქვენ დაგრჩეთ! მაგრამ, ვერ მოგართვით! აბა, ვნახოთ, ვინ ვის გაისტუმრებს!

სცენა V — ბასკი, ალცესტი, სელიმენა, ელიანტა, აპასტი, ფილინტი, კლიტანდრი

ბასკი — ალცესტ, ვილაცა კაცი გკითხულობს. ამბობს, ძალიან სასწრაფო საქმე მაქვსო.

სელიმენა — გადი, გაარკვიე რაშია საქმე. თუ გინდა, აქ შემოიყვანე.

ალცესტი — ვინა ხართ და რა გნებავთ?

სცენა VI — ზარისკაცი, ალცესტი, სელიმენა, ელიანტა, აპასტი, ფილინტი, კლიტანდრი.

ზარისკაცი — ორიოდე სიტყვა მაქვს თქვენთვის სათქმელი.

ალცესტი — არაფერი არ მესმის. არ შეგიძლიათ ცოტა ხმამაღლა ილაპარაკოთ?

ჯარისკაცი — სასამართლოდან გამომაგზავნეს თქვენს წასაყვანად.

ალცესტი — მე? სასამართლოში?

ჯარისკაცი — დიახ, თქვენ.

ალცესტი — იქ რაღა დამრჩენია?

ფილინტი — შენი და ორონტის საქმეზე გიბარებენ.

სელიმანა — რა საქმეზე, მე რომ არაფერი ვიცი?

ფილინტი — რა და იმ დღეს ეს და ორონტი წალაპარაკდნენ. ალცესტი
ლექსი დაუნუნა და ახლა, ალბათ, უნდა შეარიგონ.

ალცესტი — ჩემს სიტყვებს უკან არ წავიღებ. ტყუილუბრალოდ არა-
ვის ქება არ მიყვია.

ფილინტი — ახლა შენს ჩვევებზე არ არის ლაპარაკი. რომ გიბარე-
ბენ, უნდა წახვიდე. წადი, რაღას უყურებ!

ალცესტი — აბა, ერთი გამაგებინე, როგორ უნდა მოვრიგდეთ მე და
ორონტი? ვინ დამაძალებს გინდა თუ არა მოიწონე მისი უბადრუკი ლექ-
სებიო? არავითარ შემთხვევაში ჩემს სიტყვებს არ გადავთქვამ. რა ვქნა,
რაც არ მომწონს, არ მომწონს.

ფილინტი — ხომ შეიძლება, ცოტა ღმობიერი იყო...

ალცესტი — ღმობიერება აქ არაფერ შუაშია, ვინ ეხვეწებოდა ცუდი
ლექსები დაწერო.

ფილინტი — არც მთლად ეგრეა საქმე. მე, მაგალითად, ვფიქრობ,
რომ ის ლექსი არც ისე ცუდი იყო.

ალცესტი — შენი საქმისა შენ იცი. მაგრამ მე, გინდაც მომკლან,
იმ სისულელეებზე კარგს ვერავინ მათქმევინებს. წავალ ერთი იმ მომრი-
გებელ სასამართლოში თუ სადღაც ჯანდაბაში, მაგრამ კიდევ ერთხელ
ვიმეორებ: ამ საქმიდან არც ორონტს და არც იმ მოსამართლეებს არაფე-
რი გამოუვათ.

ფილინტი — წამო, წამო და იქ გაირკვევა, ვის რა გამოუვა!

ალცესტი — რახან ასე აუცილებელია ჩემი წასვლა, წავალ და მოსა-
მართლეების წინაშე ვიტყვი, რომ ასეთი ლექსების დამწერი ჩამოსახრ-
ჩობია!

(მიმართავს კლიტანდრს და აკასტს, რომლებიც იცინიან).

ისე, სიმართლე გითხრათ, არ მეგონა, თუ ასეთ სასაცილო სიტუაცი-
აში აღმოვჩნდებოდი! მოწონების დაძალება აღარ გამიგონია!

სელიმანა — წადი, ფეხს ნულარ ითრევ, დრო აღარ ითმენს!

ალცესტი — მივდივარ, მაგრამ მალევე დავბრუნდები. წელან ისე სა-
ინტერესოდ ვსაუბრობდით, რომ ასე ადვილად თავს ვერ დაგანებებთ. თა-
ნაც, თქვენც ხომ გაინტერესებთ, როგორ გადაწყდება ორონტისა და მისი
ლექსების ბედი!

მესამე მოქმედება

სცენა I — კლიტანდრი, აკასტი.

კლიტანდრი — აკასტ, ერთი რაღაც უნდა გკითხო და, თუ ძმა ხარ, არ
გწყინოს: კაცო, სულ ასეთი მხიარული და კმაყოფილი რომ ხარ, ნუთუ
ასე კარგად გაქვს ცხოვრებაში ყველაფერი აწყობილი? ნუთუ სადარდე-
ბელი არაფერი გაქვს?

აპსტი — შენ რა, სერიოზულად მეკითხები? მე და დარდი? რა მაქვს, კაცო, სატირალი და სავიშვიშო? ხალხი მე შემომნატრის და მე კიდევ ცხვირი ჩამოვუშვა და ნუნუნი დავინყო? აბა, ყური დამიჭდე და შერე გამამტყუნე: ფული მაქვს? — მაქვს! ახალგაზრდა ვარ? — ვარ! ოჯახი-შვილობით სხვაზე მეტი თუ არა, ნაკლები ნამდვილად არა ვარ, ვაჟკაცობით და კაი ბიჭობით არავის არ ჩამოვუვარდები, ცხოვრებაში ავისა და კარგის გარჩევა შემიძლია, ჩემი ნაცნობობით ხალხი ამაყობს, არც ერთი სანახაობა უჩემოდ არ ჩაივლის, თუ სადმე ერთი-ორი კაცი შეიყრება და სუფრა გაიშლება, სათამადოში ვარ გამოჭიმული; ისე, ჩვენში დარჩეს და, გარეგნულადაც არა მიშავს რა, ყოველ შემთხვევაში, რომელი ქალისთვისაც თვალი დამიდგამს, უარი არავის უთქვამს. ახლა მითხარი, მქონია თუ არა სამხიარულოდ საქმე?

კლიტანდრი — ვერაფერს გეტყვი, ბედნიერი კაცი ყოფილხარ. მაგრამ ერთი კი გამკვირვებია: თუ ქალები ბუზებივით გეხვევიან და რომელსაც ხელს დაადებ, ყველა შენია, აქ რალას უზიხარ და სელიმანას წყალობას ელოდები?

აპსტი — რაო, წყალობაო? რა მჭირს სახვენარი და სამათხოვრო? სელიმენა კი არა, ციდან ჩამოფრენლი ანგელოზი რომ იყოს, იმას არ დაფუწყებ უკან დევნას და მუდარას. მე იმ კაცების რიცხვს არ მივეუთვნები, ქალები რომ ხელს ჰკრავენ, ისინი კი მაინც უკან დასდევენ, ფეხქვეშ უვარდებიან და ცრემლმორეულები სიყვარულს სთხოვენ. აბა, ერთი, შენ თვითონ დაფიქრდი და მითხარი: განა რომელიმე ქალი ღირს ამდენ წვალებად და დავიდარაბად? თუმცა, ყველამ თავის თავს თვითონ მიხედოს, მე კი პირდაპირ გეუბნები: მე რომ აქ ზედმეტად ვგრძნობდე თავს, ფეხსაც არ მოვდგამდი. არც ისეთი მიამიტი არა ხარ, რომ ვერ მიხვდე, რასაც ვამბობ.

კლიტანდრი — მაშ, შენი აზრით, სელიმენა დარდით მოკვდება, ყოველდღე რომ არ მოხვიდე?

აპსტი — აბა, რა გგონია! იმასაც უნდა, რომ აქ ვიყვე, თორემ ქალი კი არ განწყვიტილა ამ ქვეყანაზე!

კლიტანდრი — გირჩევ, ეგ უაზრო ფიქრები თავიდან ამოიგდო. მე მგონი, თავს იტყუებ და თვალს იბრმავებ.

აპსტი — ჰო, კაი ბატონო, ეგრე იყოს, რახან შენ გინდა.

კლიტანდრი — არა, მე არაფერი არ მინდა, მაგრამ რატომ ხარ ეგრე თავდაჯერებული, მიკვირს.

აპსტი — რალა გიკვირს, მითხარი თავს იტყუებო და დაგეთანხმე, მეტი რალა ვქნა!

კლიტანდრი — მორჩი ახლა ხუმრობას! მე სერიოზულად გეკითხები, სელიმენასაც რამეს ამჩნევ?

აპსტი — რას უნდა ვამჩნევდე, კაცო? თვალებდაბრმავეულმა კაცმა რა უნდა შეამჩნიოს!

კლიტანდრი — ოო, ისე თავისას გაიძახის! მითხარი ბოლოსდაბოლოს, სელიმენა გითანაგრძნობს თუ არა?

აპსტი — გამანებე თავი, რას გადამეკიდე! გითხარი, თავს ვიტყუებ-რეთქი, მორჩა და გათავდა!

კლიტანდრი — არა, არა, თუ გიყვარდე, მითხარი, სელიმენაც გამოგიტყდა სიყვარულში?

აპსტი — არა, რას ამბობ, სიყვარულში გამომიტყდა კი არა, სულ კუდით ქვა მასროლინა!



კლიტანდრი — გეყო ხუმრობა, რა მოგივიდა, წესიერად პასუხის გაცემა არ შეგიძლია?

პასტი — ამაზე წესიერი პასუხი როგორღა გაგცემე მე სელიმენას სიყვარულით ვკვდები, ის კი ზედაც არ მიყურებს. ვერ მატყობ, რა უბედური ვარ?

კლიტანდრი — კაი, კაი, ხომ ვიცინეთ და ვიმხიარულეთ. კაცი არა ხარ, შემობრალე, რამდენს მახვენინებ! მითხარი, სელიმენა იმედს გაძლევს?

პასტი — რა იმედი, რის იმედი ვერა მხედავ, რა უბედური და საცოდავი ვარ! მე ლამის არის სადმე ხეზე ჩამოვვკიდო, ეს კიდევ დამდგარა და ხუმრობო! სახუმაროდ და სამაიმუნოდ მაქვს საქმე?

კლიტანდრი — ნება შენია, თუ არ გინდა, ნუ იტყვი. მაგრამ ჩვენი შეთანხმება ხომ არ დაგავიწყდა? ხომ გახსოვს, ერთმანეთს შევპირდით, რომ თუ ერთი ჩვეთაგანი სელიმენას რჩეული გახდებოდა, მეორე აუცილებლად თავს გაანებებდა. ასე არ იყო? ხომ არ ვცდები?

პასტი — ოო, აი ეს უკვე სხვა ლაპარაკია! რა თქმა უნდა, ყველაფერი მშვენიერად მახსოვს. დიახ, დიახ, მახსოვს და მე ის კაცი არა ვარ, პირობა დავივიწყო. თუმცა, მოიცა, ყური უგდე, რა ხდება!

სცენა II — სელიმენა, პასტი, კლიტანდრი.

სელიმენა — თქვენ ისევ აქა ხართ?

კლიტანდრი — სიყვარულმა ისე მიგვაჯაჭვა აქაურობას, რომ ფეხს ველარ ვიცვლით.

სელიმენა — გარედან რაღაც ხმაური შემომესმა. ხომ არ იცით ვინ მოვიდა?

კლიტანდრი — არა, ჩვენ არავინ დაგვინახია.

სცენა III — ბასკი, სელიმენა, პასტი, კლიტანდრი.

ბასკი — არსინოე მოვიდა.

სელიმენა — ნეტავ მაგას რაღა უნდა!

ბასკი — აგერ, ელიანტა მოუძღვება.

სელიმენა — ეგ აქ ტყუილად არ მოვიდოდა. ერთი გამაგებინა გულში რა უდევს!

პასტი — მე როგორც ვიცი, არსინოე მეტად წინდახედული და უკარება ქალია.

სელიმენა — ქალს თუ არავინ მიეკარება, უკარება იქნება, აბა რა მაგასაც, მე შენ გეტყვი და, კალთებს აგლიჯავს ვინმე! წინდახედულებას რაღას ეძახი? იქნებ იმას, სათნოების ნილაბი რომ აუფარებია და იქიდან შურიან თვალს არ აცილებს შეყვარებულებს?! ჰქონდეს ის თავისი პატიოსნება, რსად დაეკარგოს! ჩემი აზრით კი, ერთი სიმარტოვისაგან გაბოროტებული ქალია და მეტი არაფერი. დამდგარა და ყველას ჭკუას არიგებს. თუმცა, მეტი რა საქმე აქვს? მაგასაც კაცები სახლის კარებს უმტვრევენ, რა! ისე, არც მთლად ეგრება საქმე, როგორც თქვენ გგონიათ — ერთი კაცი მაგასაც ჩავარდნია გულში. მერე არ იკითხავთ ვინ? ვინ და ალცესტი! დიახ, ეს ჩვენი ბრძენი ალცესტი! ეს კიდევ არაფერი, უარესს გატყვით: ჩემზე ეჭვიანობს. ამაზე მეტი სისულელე გაგიგიათ?



სელიმენა — რა ქარმა გადმოგაგდო, აქეთ, ჩემო არსინოე? სიმაღლე გითხრა, შენი დანახვა ძალიან გამიხარდა. თუმცა კი არ ვიცი, რას მივაწერო ეს მოულოდნელი სტუმრობა.

არსინოე — დიდი ხანია შენთვის რალაცის თქმა მინდა და როგორც იქნა გადავწყვიტე მოვსულიყავი.

სელიმენა — ღმერთო ჩემო! რომ იცოდე, როგორ გამაბედნიერე შენი მოსვლით!

არსინოე — კარგია, რომ მარტო დავრჩით. სხვისი თანდასწრებით მომერიდებოდა ლაპარაკი.

სელიმენა — ძალიან კარგი, მაგრამ ჯერ იქნებ დავმსხდარიყავით. აი, აქ დაჯექი. ახლა კი მითხარი რაზე შეწუხებულხარ.

არსინოე — სელიმენა, ჩემზე უკეთ მოგეხსენება, რომ ადამიანს თანამგრძობი და მეგობარი გაჭირვებაში ესაჭიროება. ხომ ხვდები, რომელ გაჭირვებაზეც გელაპარაკები? ქალს იმაზე მეტი რალა უნდა შეემთხვეს, როცა მისი პატიოსნება ეჭვის ქვეშ დადგება! მე, როგორც შენს მეგობარს, გული შემტკივა შენზე და ჩემთვის სულერთი არ არის, ხალხი რა აზრისაა ჩემს მეგობარზე. ბევრი რომ აღარ გავაგრძელო, მოკლედ გეტყვი: ამას წინათ ერთ ოჯახში ვიყავი. იქ ჩვენს ბევრ საერთო ნაცნობს მოეყარა თავი. არა, არა, სახელებს ნუ იკითხავ. მხოლოდ ერთს გეტყვი: ისინი ყველანი ღირსეული ადამიანები არიან. ხან მთისა ვთქვით, ხან ბარისა და უცებ ვილატამ შენი სახელი ახსენა. მოგეხსენება, ენას ძვალი არა აქვს, მაგრამ რაც მე იქ მოვისმინე, ნეტავი არ გამეგონა! არც კი მინდა იმ სიტყვების გამეორება, მაგრამ რომ არ გათხრა, არც ეგ არ შემიძლია! ვერაფერს იტყვი: შენი სახელი შორს გავარდნილა! თანაც სახელსაც ხომ გააჩნია! იმ სიტყვებს თუ დაფუჯერებთ, ხალხში თავი აღარ გამოგეყოფა. ისე კი, რომ იცოდე, შენი სახელის გატეხვა სულ იმ ვაჭბატონების ბრალია, დღე და ღამე აქ რომ გისხედან და ქალაქის ჭორიკნებს სალაპარაკოს არ უღევენ. ეგენი ვინ არიან და რას წარმოადგენენ, ყველას კარგად მოეხსენება. ხალხს, ხომ იცი, არაფერი გამოუპარება. ხომ წარმოგიდგენია, მე რა დღეში ჩავვარდებოდი: ვნატრობდი, ღმერთო, დამაყრუე, რომ ვეღარ გავიგონო როგორ ლანძღავენ ჩემს სელიმენას-მეთქი! რაც იქ ითქვა, ყველაფერი რომ მართალი იყოს, ღმერთმა დაგიფაროს, მაგრამ ხალხის ამბავი ხომ იცი? ერთ უმნიშვნელო ამბავს ისე გააზვიადებენ, სიცოცხლეს შეგაძულებენ. ერთი-ორჯერ კი დავაპირე გამოქომაგება, მაგრამ იქ ისეთი რალაცებიც გავიგე, რაშიც პირველ რიგში მე გაგამტყუნებ. გულახდილად გეტყვი: შენი ცხოვრების წესი მთლად მოსაწონი არ არის. მართალია, ისე ვერ მოიქცევი, რომ ყველას თავი მოაწონო, მაგრამ არც ისე უნდა მოიქცე, რომ ყველა აალაპარაკო. მე იმათ აზრს არ ვიზიარებ და შენც ჭკვიან ქალად მიმაჩნხარ. იმედია, ჩემს მეგობრულ რჩევას თუ გაფრთხილებას სანწყნად არ მიიღებ და იმ მოცლილებსაც დაუმტკიცებ, რომ სელიმენა მაგათი ავადსახსენებელი ქალი არ არის.

სელიმენა — მადლობის მეტი რა მეთქმის, ჩემო ძვირფასო. მართალი რომ გითხრა, არ მეგონა თუ ასე შეგტკიოდა გული ჩემზე. ძალიან კი გამოგიდვია თავი ჩემს დასაცავად. თუმცა, რა მიკვირს, შენი ამბავი რომ

ვიცი, სხვანაირად არც მოიქცეოდნი. ბოლოს და ბოლოს, მეგობრები ვართ, მტრები ხომ არა. მაგრამ უნდა გითხრა, რომ მეც ისევე ვუფრთხილდები შენს სახელს, როგორც შენ ჩემსას. ამას წინათ ერთ ადგილას მომიწია ყრუ ხა. არც იქ იყო იმდღევანდელ შენს მასპინძლებზე ნაკლები ხალხი თავმოყრილი. თუ გინდა გეტყვი ვინ იყვნენ. არ გინდა? კი, ბატონო, შენი ნებაა, ჰოდა, ვსხედვართ, ვსაუბრობთ, აქეთ მოვედეთ, იქით მივედეთ და უცებ ვილაცამ შენ გახსენა. ყურები დაგცქვიტე, არსინოეს ქება-დიდებით გული გავიხალისო-მეთქი, მაგრამ, ვაი, შენს სელიმენას! ნეტა კი მინა გამსკდომოდა! რომ მოხსნეს პირი და დაიწყეს, ხომ აღარ გაათავეს. ესაო, ისაო, ნეტა რა გული გავგინყალა თავისი ჭკუის სწავლებითაო, მაგის პატიოსნებას რა თავში ვიხლითო ან მაგას რაში გამოადგაო, მაგის შიშით თავისუფლად ველარ დაგვილაპარაკიაო, ყველას სიტყვას თუ საქციელს ათასნაირ კუდს აბამსო, ზემოდან დაგვცქერის თითქოს დიდი ვინმე იყოსო, ბოლოს და ბოლოს, ვინ ჰგონია თავის თავით. აბა, რა ხასიათზე დაგდგებოდი ყველაფერი ამის გამგონე! ის იყო პირი გავალე და გავიფიქრე, ერთ-ორ კეთილ სიტყვას შევანეე ჩემს მეგობარს-მეთქი, მაგრამ ვინ ამოგალებინა ხმა? თურმე, ნუ იტყვი და რაც აქამდე ილაპარაკეს, ეგ მხოლოდ შესავალი ყოფილა! მერე დაიწყეს თუ დაიწყეს! არა, ვერ მოვისვენებ, რომ არ გითხრა: ისე რომ უჭირავს თავი, თითქოს ჭიანჭველას ფეხს არ ადგამს, მაგრამ ხომ არ ჰგონია, არავინ იცის სახლში რა აღქაჯი და კუდიანიაო. თურმე ძუნწიც ხარ, თვალთმაქციც, ეშმაკიც და რა ვიცი კიდევ, ათასი ჯანდაბა და დოზანა. ჰო, კიდევ იცი რა თქვეს? ოღონდ არ გაბრაზდე: ეს ჩვენი არსინოე შეგ დღეს რომ აყრის ქალებს ოდნავ გადამეტებული დეკოლტესათვის, თვითონ სახლში ჩუმ-ჩუმად ტიტველი კაცების სურათებს ათვალეირებსო. ეს კი უკვე ველარ შოვითმინე და ვეცი იმ ჭორიკანებს. მაგრამ ვერაფერს გავხდი. ესე მითხრეს, გადაეცი იმ შენს მეგობარს, რომ ურჩევნია თავის თავს მიხედოსო, მაგისთვისაც უკეთესი იქნება და ჩვენც მოვისვენებთო. ისე კი, იცოდე, სანყენად არაფერი მითქვამს. გონიერი ქალი ხარ და შენ უკეთ გეცოდინება რა არის ჩემს ნალაპარაკეში ტყუილი და მართალი.

ბრსინოე — მე კარგი მინდოდა შენთვის, მაგრამ, როგორც სჩანს, შევცდი. შენი პასუხიდან ადვილი მისახვედრია, როგორ გეტყვინა გული. რაც გითხარი, სხვების ნათქვამია, ჩემი კი არა. მე, უბრალოდ, მინდოდა გამეფრთხილებინე.

სელიმენა — არა, არა, ჩემო კარგო, წყენა რა შუაშია! სულაც არ მაინტერესებს სხვები რას ფიქრობენ ჩემზე. მე, უბრალოდ, იმის თქმა მინდოდა, რომ როცა ადამიანი სხვის ლანძღვას დაიწყებ, ჯერ საკუთარ სულში უნდა ჩაიხედო, იქნებ შენ მასზე უარესი ხარ. ან რა საჭირო იყო ენა რომ მომიტანე, რა გეგონა, გული გამისკდებოდა, სირცხვილისაგან დავინვებოდი თუ მონასტერში აღვიკვეცებოდი?! მეტი საქმე არა მაქვს! ყველამ თავის თავს მიხედოს! არავის ჭკუის დარიგება არ მჭირდება! და, მე მგონი, არც შენ! ჰოდა, მოვრჩეთ ამ უაზრო ლაპარაკს! ენის მიტანა რა ჩვენი საკადრისია! ამაზე იმათ იმტვრიონ თავი, ვისაც მეტი გასართობი არა აქვს!

ბრსინოე — შენ როგორღა გაგიბედავ რამის თქმას! ერთხელ გითხარი და კაი პასუხიც მივიღე. აი, შენ თუ რაიმეს გაიგებ ჩემზე...

სელიმენა — მოვრჩეთ-მეთქი, გითხარი! რა უნდა გავიგო, რა; მე სხვის ლაპარაკს ყურს არ ვუგდებ. თავში ქვა უხლიათ, რაც უნდათ, ის



უთქვიათ. ისე კი, ადამიანი თუ მოინდომებს, ამქვეყნად ყველას და ყველაფერს გალანძლავს. მაგაზე ადვილი რა არის? მაგრამ მეორე წუთში იმ თავის გალანძლულს ქება-დიდებათ ცაში აიყვანს: მერე და, იცი, რატომ? იმიტომ, რომ ახლა ეგრე სჭირდება, ან სულაც იმიტომ, რომ ახლა ეგეთ ხასიათზეა. რას იზამ, კაცია და გუნება, რალაცა მოგწონს, რალაცა არ მოგწონს. როგორც იტყვიან, გემოვნებაზე არ დაობენ. შეიძლება, როცა დავებრდები და იმ გადამწიფებულ დედაკაცებს მივუჯდები გვერდზე, მე იმათზე უარესი გავხდე. მაგრამ ჯერ ხომ ახალგაზრდა ვარ და დამაცადეთ რა, ცხოვრება!

არსინოე — არა, არა, სელიმენა, ვერ დაგეთანხმები! აქაოდა, ახალგაზრდა ვარო, ყველაფერი კი არ გეპატიება! თუ ასაკის გარდა სხვა არაფერი გაქვს თავმოსაწონებელი, კარგად გქონია საქმე! მაინც ვერ გავიგა, ასე რატომ გეწყინა ჩემი სიტყვები!

საელიმენა — მე კიდევ ის ვერ გამიგია, ჩემი ჭკუის დარიგება ვინ გთხოვა ან ვინ დაგავალა! რომ დამდგარხარ საქვეყნოდ და ჩემი სახელი გაგაქვს და გამოგაქვს, ვინა ხარ და ვის დაჰკარგვიხარ? ჩემი ბრალია, არც ერთი კაცი ზედ რომ არ გიყურებს, მე კიდევ აღარ ვიცი სად დავეშალო ამ აბეზარ თავყანისმცემლებს, მითხარი, ჩემი ბრალია? თუ ეგრე ძალიან გშურს, შენთვის დამითმია ყველა, ზედ თუ შემოგხედა ვინმემ! კიდევ ერთხელ ვიმეორებ: მე შენს საქმეებში არ ვერევი და ნურც შენ ნუ ჩაერევი! შენ შენთვის, მე ჩემთვის!

არსინოე — ეჰ, როგორ სცდები, ჩემო სელიმენა! ეგ რაშ გაფიქრებინა, რომ მე შენი თავყანისმცემლები მშურს? თუ ქალმა მოინდომა, კაცის შებმას რა უნდა! ახლა არ მითხრა, ჩემი ღირსებები იზიდავს ამ კაცებს და იმიტომ მისხედან დღე და ღამე სახლშიო! ღამაზი თვალებით დღის ველარავის გააკვირვებ! ის დრო ნავიდა, ქალის ერთი შემოსხედვის გულისთვის კაცი რომ კაცს ჰკლავდა. რისთვისაც დადიან ეგ კაცები აქ, ჩემში უკით შენ მოგეხსენება. ამიტომაც ძალიან ნუ აგვიარდება თავში ეგ შენი სასიყვარულო თავგადასავლები. მთავარი მონდომებაა, თორემ შენზე ნაკლები არავინ არ გეგონოს. ისე კი, იცოდე, არავითარი სურვილი არა მაქვს მაგ საქმეში გაგეჯიბრო.

საელიმენა — მაშ, შენც შეგძლება კაცების გამოჭერა და ჩემი რალა გიკვირს? მერე, მიდი, ვინ გიშლის, რაც გინდა ის გააკეთე, მე კი თავი გამანებე!

არსინოე — კარგი, კარგი, მოვრჩეთ ამაზე ლაპარაკს, თორემ ჩვენ თუ ასე გავაგრძელებთ, შორს წავალთ. სიტყვამ მოიტანა, თორემ ამდენის თქმას არც ვაპირებდი. ახლა კი, თავს აღარ შეგაწყენ და დაგტოვებ.

საელიმენა — თუ გინდა, დარჩი, კი არ გაგდებ. ახლა ცოტა ხნით დაგტოვებ. არა, არა, მარტოს არ გტოვებ. აი, ალცესტი აქ არის და მე მგონი, იმასთან ყოფნა უფრო გესიამოვნება, ვიდრე ჩემთან. დასხედით, იჭუჭკუეთ; მე ერთ პატარა წერილს დავწერ და მალე შემოგიერთდებით. აბა, დროებით! ალცესტი, არ მოაწყინო არსინოე!

სცენა V — ალცესტი, არსინოე.

არსინოე — ძალიან გამიხარდა ალცესტი, შენი ნახვა. ისე კი, კაი ქნა სელიმენამ მარტონი რომ დაგტოვა. შენისთანა კაცთან საუბარი პირდაპირ სიამოვნებაა! ამაზე ვერც კი ვიოცნებებდი! შენი ყოველი სიტყვა ხომ

ბაჯალლო ოქროა და ნეტავი მას, ვინც ყოველდღე გისმენს! ერთ რამეზე კი გული მწყდება და არ შემოიძლია რომ არ გითხრა: შენნაირი ჭკვიანი და პატიოსანი კაცი ნუთუ სათანადოდ არ უნდა იყოს დაფასებული?! შენნამდვილი ფასი, მე მგონი, ჩემზე უკეთ არავინ იცის და სულ ცეცხლი მეკიდება, ჩრდილში რომ დგახარ.

ალცესტი — მაგას ჩემზე ამბობ? მე მგონი, ჩვეულებრივი ადამიანი ვარ; განსაკუთრებული არაფერი გამიკეთებია, ადამიანებს რომ დავაყვედრო და დავაძალო, გინდათ თუ არა, მაქეთ და მადიდეთ-მეთქი. არავისთან სამდურავი არ მეთქმის.

არსინოე — შენ თავმდაბალი ადამიანი ხარ და იმიტომაც ლაპარაკობ ასე. მაგრამ ეგ შენი სიტყვები უფრო გამაძლუებს და ღირსებას გმატებს. ჩვენი უბედურება ზუსტად ის არის, რომ ადამიანებს ისე ვერ ვექცევით, როგორც იმსახურებენ.

ალცესტი — არა, თუ ღმერთი გნამს, ნამეტანს ნუ მაქებ. ვითომ ისეთი რა დამსახურება მაქვს, რომ გამორჩეული ვიყო? რა ვალდებულია ეს ჩვენი საზოგადოება ყველას ღირსება-ნაკლოვანებებში იქექოს?! სულაც არ არის საჭირო ვინმეს გაღმერთება.

არსინოე — ღმერთო ჩემო! ისევ შენს სიტყვაზე დგახარ! ნამდვილ ღირსებას რა ქექვა და ჩხრეკვა უნდა? ადამიანები ადრე თუ გვიან მაინც ხვდებიან ვინ ვინ არის. აი, შენზე ბევრი კარგი სიტყვა გამიგია. თან ხომ გააჩნია ვინ შეგაქებს! ისეთი ხალხია შენით აღფრთოვანებული, ვისაც სიტყვაც ეთქმის და დაეჯერება კიდევ.

ალცესტი — ეჰ, ჩემო კარგო! განა დღეს ვინმეს დაეჯერება? ადამიანები ისეთი მატყუარები და უსინდისოები გახდნენ, რომ როცა დასჭირდებათ, გაგლანძღავენ და როცა დასჭირდებათ, შეგაქებენ. არც ერთია გასაკვირი და არც მეორე. ქებაში თავმოსაწონებელი უკვე აღარაფერია. ზოგჯერ ისეთ ვიგინდარას ამოგიყენებენ გვერდზე, რომ სიცოცხლე აღარ მოგინდება. განა მართალს არ ვამბობ?

არსინოე — შენნაირი კაცი ყოველთვის ჭეშმარიტებას ლაღადებს. მაგრამ ერთი კი მაინც უნდა გითხრა: პატიოსან კაცს ხანდახან ცოტა ხელის წაკვრაც სჭირდება, ხალხში გამოყვანა, თორემ შენ თუ დაიმაღლე, ეგ რაღა გამოვა?! დარჩენიათ ეს ქვეყანა ვილაც ოხრებსა და გაიძვერებს და ეგ არის! მე კი არ მინდა, რომ დაიჩაგრო. მერწმუნე, ყველაფერს გავაკეთებ იმისათვის, რომ გზა გაგიკვალო მაღალ საზოგადოებაში. ხომ იცი, სიტყვა მეთქმის გავლენიან ხალხში.

ალცესტი — არა, ჩემო არსინოე, ტყუილად შეიწუხებ თავს. აბა, მე იმათთან რა საერთო მაქვს? სად შემოიძლია ვილაცის წინაშე ვიმანჭო და ვიგრიხო მხოლოდ იმისათვის, რომ რაღაც წყალობა გადმომიგდონ! ჩემი ერთადერთი დადებითი თვისება გულწრფელობა და სიმართლისმოყვარეობაა, შენ კი კარგად მოგეხსენება, რომ ჩემი სიმართლე იმ ვაყბატონებს სულაც არ სჭირდებათ. არც იმათი ჩინ-მედლები მჭირდება და ვერც მაგათ დაკრულზე ვერ ვიცეკვებ. იმათ ვინც გაუტოლდება, იმათნაირი უნდა იყოს, უნიჭო ლექსები უნდა შეუქოს, კახა დედაკაცები კომპლიმენტებით უნდა გააბრუოს, ვისაც რა ესიამოვნება, ის უნდა უთხრას. არა, არა, ღმერთმა დამიფაროს მაგათი წყალობისაგან! რაც არ შემოიძლია, არ შემოიძლია!

არსინოე — კარგი, ნება შენია! ისე კი, მართალი ხარ, ის ხალხი შენი ფრჩხილის ფასიც კი არ არის. ქალის ჭკუას რა ვუთხარი! ეგ შენთვის თონ ვერ უნდა მომეფიქრებინა?! მაშ, სხვა რამეზე ვილაპარაკოთ. პირდაპირ გეტყვი: შენ რომ ქალზე გიჟდები და ირევი, შენი ღირსი არ არის.

ალცესტი — მერე ის ქალი რომ შენი მეგობარია?

არსინოე — მეგობარი? დიდი ამბავი! მეგობრობა და ძმაცაც-დაქალბობა არ ვიცი მე! შენნაირი პატიოსანი კაცი რომ იტანჯება, ეგ არაფერია; და მერე ვისთვის? ღირდეს მაინც! შენნაირი იმას ათასი ჰყავს!

ალცესტი — რას ამბობ? ნუთუ ვერ ხვდები, რატომ იქცევა ასე სელიმენა? უნდა, რომ გამაბრაზოს, გამემპრანჭოს, მაექვიანოს და უფრო შემაყვაროს თავი.

არსინოე — ეჰ, როგორ დაუბრმავებიხარ სიყვარულს! რა ვიცი, დღე და ღამე სიმართლეს ქადაგებ და ახლა ტყუილ-მართალი ველარ გაგირჩევია? სელიმენა კი არის ჩემი მეგობარი, მაგრამ შენი ღირსი არ არის! ნეტა იცოდე, როგორ დაგცინის სხვებთან!

ალცესტი — შეიძლება ასეც არის. მერე რა! კაცი ქალის გულსანადებს ვერასოდეს ვერ გაიგებს. მაგრამ, ერთი კი ვერ გამიგია: შენ რატომ ნერვიულობ ჩემი გულისთვის? რა განუხებს? შენთვის რა მნიშვნელობა აქვს მე ვინ შეყვარება? რად გინდა, რომ ეჭვითა და ბოღმით ამივსო გული?

არსინოე — მე რა უნდა მინდოდეს? მე იმაზე მეწევა გული, რომ სხვებმა არ დაგცინონ და შენი გულუბრყვილობა სამასხარაოდ არ გახადონ. მაგრამ, გატყობ, ჩემი სიტყვები არ გსიამოვნებს. მეტის ღირსი ვარ, ნეტა რა მალაპარაკებს!

ალცესტი — იცი, რომ ეჭვიანობამ კაცს შეიძლება ათასი საშინელება ჩაადენინოს? არავის კარნახი და ჭკუის სწავლება არ მჭირდება. რაც დასანახია, იმას მე თვითონაც კარგად დავინახავ. მადლობა ღმერთს, მაგ საქმეში მაინც არ მჭირდება სხვისი დახმარება. ჯერ ისე არ გამოვჩერჩეტებულვარ, რომ თეთრი შავისაგან ველარ გავარჩიო!

არსინოე — როგორც ვატყობ, ისე გამოუჭერხიხარ სელიმენას, რომ ვერავინ ვერაფერს შეგაგნებინებს. ზუსტად შენზეა ნათქვამი „შეაყარე კედელს ცერცვიო“. მაშ, არა გჯერა, არა? მაშ, სელიმენა ერთი ცელქი და უცოდველი კუდრაჭაა, არა? მაშ, ფაქტები გჭირდება, არა? შენ ცოტა მაცალე და ისეთი ფაქტების წინაშე დაგაყენებ, იქნებ სულ თავ-ბედი გაწყველინო! მაგრამ, ერთი კი იცოდე: სელიმენასაგან ხელნაკრავს სხვა ქალი გამოგაჩვენებს ხელს და ეს ქალი შენს სელიმენაზე ნაკლები არაფრით არ არის!

მართხა მოქმედება

სცენა I — ელინა, ფილინტი.

ფილინტი — არა, გენაცვალე, ჩემს სიცოცხლეში მსგავსი ადამიანის მნახველი არა ვარ! ეს რა ენახე და რა გავიგონე! რა დღეში ჩაყარა ეს საწყალი მომრიგებლები! ხან საიდან მოუარეს და ხან საიდან! ხან დაემოქრნენ ოა ხან შეაცოდეს ის უბედური ორონტი, მაგრამ საქმეში ხარ?! რომ დაიჩემა ერთი და ერთი, არაფრით აღარ გადათქვა. ერთი იქ უნდა

ყოფილიყავით და საკუთარი ყურით მოგესმინათ! მე შენ გეტყვი და სიტყვა შეეშლებოდა „არაო, — უთხრა მოსამართლეებს, — ჩემს სიტყვას უკან როგორ წავიღებო, ეგრე წამდაუნუმ რომ ვიცვლიდე აზრებს, ან რონტს რალა უჭირდა და ან მე რად გავიხდიდი სადავიდარაბოდ საქმესო, თქვენც იქნებოდით თქვენთვის პატიოსნად მოსვენებულიო. აბა, ერთი თქვენ წაიკითხეთ ის ლექსები და მერე ვნახოთ, როგორ გამამტყუნებთო. მე პირადად ორონტს როდი მივაყენე შეურაცხყოფაო, უბრალოდ, მკითხა რა აზრისა ვიყავი მაგის ლექსებზე და მეც, სხვებისაგან განსხვავებით, პირდაპირ ვუთხარი სიმართლეო. აბა, რა უნდა მექნაო. მე მაგას კაცობას და კაი ბიჭობას კი არ ვუნუნებ, არამედ ვურჩევ ცუდი ლექსების წერით თავი არ შეირცხვინოსო. აბა, რა არის ამაში ცუდიო, სანამ დროა მაგ საქმეს შეეშვას და თავის გზას ეწიოსო. არა, განა ვინმე სიკვდილით დასჯის ცუდი ლექსების გამო, მაგრამ არც კარგ პოეტობას დააბრალებენო“. მერე ორონტს მიუბრუნდა და უთხრა: „არ გეწყინოს, რა ვქნა, შენ რომ ცუდ ლექსებს წერ, ჩემი ბრალი არ არისო, მაგრამ თუ კარგს დაწერ, იცოდე, შენს ქება-დიდებას ვერავინ დამასწრებსო“. აი, ასე დატოვა ყველანი პირდაღებულები. რალას იზამდნენ? ჯარიმა კი გადაახდევინეს, მაგრამ აზრი ვერ შეაცვლევინეს. აი, ასე დამთავრდა ეს ამბავი.

მლინანტა — გეთანხმები, მართლაც ცოტა უცნაური კაცია ეს ჩვენი ალცესტი! მაგრამ მის საქციელში არის რაღაც განსაკუთრებული და გმირული, რასაც, სამწუხაროდ, სხვებზე ვერ ვიტყვი. ჩვენს დროში სადღა ნახავ ეგეთ პატიოსან ადამიანს. ყველა რომ ასე იქცეოდეს, რალა გვიჭირდა. შენი არ ვიცი და მე პირდაპირ მოხიბლული ვარ ალცესტით!

ფილინტი — მე, კიდევ, რაც დრო გადის, სულ უფრო და უფრო მაკვირვებს მაგ კაცის ხასიათი და საქციელი. არა, სიმართლე და პატიოსნება ძალიან კარგია, მაგრამ გადამეტებული არაფერი არ ვარგა. მერე და უფასებს ვინმე ამ თავგანწირვას? უფასებს კი არა და, აგერ ორონტი მოიძღურა. ჯერ სადა ხარ, ორონტისნაირს კიდევ რამდენს გადაიკიდებს! მაგრამ ყველაზე საოცარი ის არის, სელიმენამ რით მოაჯადოვა ეს ჩვენი ალცესტი.

მლინანტა — რას იზამ, ჩემო ფილინტი, სიყვარულმა ტოლი და სწორი არ იცის. აბა, გაიხედ-გამოიხედ ქვეყანაზე რა ხდება! ზოგჯერ ისეთ წყვილს დაინახავ, გული შეგიღონდება! დაბალს მაღალი მოსწონებია, ლამაზს — მახინჯი, ჭკვიანს — სულელი, მდიდარს — ღარიბი და რა ვიცი კიდევ, რა ჩამოთვლის! სიყვარული რომ გონებას ეკითხებოდეს ჭკუას, რალა გვიჭირდა! გასწორდებოდა ეს ქვეყანა და ეგ იქნებოდა!

ფილინტი — მერე ეს ალცესტი რომ გაგიყებულა, შენ როგორ ატყობ, სელიმენა რალას ფიქრობს?

მლინანტა — ოო, მაგას ვინ გაიგებს! უცხო თვალი კი არა, ზოგჯერ თვითონ შეყვარებული ადამიანიც კი ცდება. რომ გგონია მიყვარს და უიმისოდ ცხოვრება არ შემიძლიაო, აღმოჩნდება, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ეს შენი სიყვარული ისე გაგიფრინდება, თითქოს არც ყოფილაო. მაგრამ პირიქითაც ხდება. აი, მაგალითად, ხარ შენთვის, აგერ არის მეორე პიროვნებაც, წლების განმავლობაში ერთმანეთს იცნობთ, ვითომც არაფერი, ზედაც არ უყურებთ ერთმანეთს და უცებ, ერთ დღეს მიხვდები, რომ სიცოცხლეში იმის გარდა არავინ გყვარებია.

ფილინტი — მე კი მგონია, რომ სელიმენას სიყვარული კარგს არაფერს მოუტანს ალცესტს. რამ დაუბრმავა თვალები! შენისთანა ქალი

გვერდით ჰყავდეს და სელიმენასკენ გაურბოდეს გონება, ეგ როგორი სა-
მართალია!

ქალინტა — ეეჰ, ჩემო ფილინტი ისე ლაპარაკობ, თითქოს ჩემს გულ-
ში ზიხარ. ტყუილად თავს ვერ გამოვიდებ: მართლ ჩემზე რომ იყოს და-
მოკიდებული, ალცესტის გარდა არავის ვინატრებდი ჩემს გვერდით. ახლა
კი, რას ვიზამ, ბედი სხვანაირად სჯის, როგორც სჩანს. მაგრამ თუ ალ-
ცესტი სელიმენას გულს ვერ მოინადირებს, მზად ვარ ჩემი გული და
სული შევთავაზო.

ფილინტი — მეც, ჩემის მხრივ, შევეცდები ალცესტს შენი გულის-
ნადები გავაგებინო. ოღონდ ეგ სელიმენას მოეშვას და თავს არ დავზოგავ!
მაგრამ, წელან ხომ შენც თქვი და მეც გეთანხმები: ჩვენს მაგივრად ჩვენი
ბედი სჯის. ალცესტისნაირ ჯიუტს რამეს გადაათქმევინებ? თუ მაინც და-
მაინც თვალები დაიბრმავა და შენნაირი ანგელოზი ვერ დაინახა, მაგაზე
ნუ ინალვლებ: თუ მიკადრებ, მე აქა ვარ!

ქალინტა — დამცინი, ფილინტ?

ფილინტი — არა გრცხვენია, რას ჰქვია დაგცინი?! დაგცინი კი არა,
ერთი სული მაქვს როდის გაგიმფლავებ საქვეყნოდ სიყვარულს! ცოტა
მაცალე, ჩემო ელიანტა და ჩვენი დროც მალე დადგება!

სცენა II — ალცესტი, ქალინტა, ფილინტი.

ალცესტი — ელიანტა, მიშველე, გამაგებინე რა ხდება! რა საშინე-
ლებაა, ხალხო, სიზმარში ვარ თუ ცნადში, ველარ გამიგია!

ქალინტა — რა იყო, ალცესტ, რაიმე უბედურება ხომ არ მოხდა?

ალცესტი — რომელი უბედურება შეედრება იმას, რაც მე მჭირს!
კაცი ჭკუაზე აღარა ვარ! ღმერთო ჩემო! ...ნუთუ ამის ღირსი ვიყავი...
ვაიზე, ჩემო სიყვარულო... არა, არა, ლაპარაკიც კი აღარ შემიძლია!

ქალინტა — კარგი, დანყნარდი, დამშვიდდი და წესიერად გაგვაგე-
ბინე რაშია საქმე. აბა, მაგ უაზრო ყვირილითა და ხელების ქნევით რა გა-
ვიგო, როგორ გიშველო?

ალცესტი — მალალო ღმერთო! შენს ხელში არ იყო ყველაფერი?
ასეთი ანგელოზის გვერდით რა საჭირო იყო ზოგიერთი უწმინდურის გა-
ჩენა!

ქალინტა — ეს ისევ თავისას გაიძახის, აღარ იტყვი რა მოხდა?

ალცესტი — რალა უნდა ვთქვა?! ჩემთვის ყველაფერი დამთავრდა,
შილალატეს, თავს ლაფი დამასხხეს და ცოცხლად მინაში ჩამდეს! და მერე
ოცით, ვინ? ვინ და სელიმენამ!

ქალინტა — რას ამბობი ვილაცა რალაც სისულელეს გეტყობა და
შენც დაიჯერე! არ გამიხეთქა გული!

ფილინტი — დანყნარდი, ალცესტ, შენ ისეთი ეჭვიანი კაცი ხარ, ალ-
ბათ რალაცა მოგეჩვენა...

ალცესტი — შენს პირს შაქარი ნეტავი მხოლოდ მოჩვენება იყოს და
მეტი არაფერი! მაგრამ ამ წერილს რა ვუყო, ჯიბეში რომ მიდევს და გულ-
მუცელს მიწვავს! აჰა, დატკბით, იხილეთ სელიმენას ორპირობა! თან, მე-
რე არ იკითხავთ ვისში გამცვალა? ღმერთო, რატომ მაცოცხლე ამ დღემ-
დე! ვისში და იმ გიჟ-პოეტაში დიახ, ორონტი მამჯობინა სელიმენამ! მა-
გას როგორ მოვიფიქრებდი, რომ ეგ სულელი მეტოქეობას გამიბედავად!

ფილინტი — მოიცა, კაცო, რას ღრიალები იქნებ არც ისეა საქმე, როგორც შენ გგონია! აბა, კიდევ ერთხელ წაიკითხე ეგ წერილი, რა წერია შიგ ისეთი, ასე რომ გადაიხიე!

ალცესტი — არა, არა, გამანებეთ თავი! ნეტა მაშინაც არ წამეკითხა, როცა წავიკითხე!

ელინა — დამშვიდდი, ალცესტ, ასე როგორ შეიძლება, იქნებ სულ ტყუილად წერვიულობ...
30240101033

ალცესტი — არა, ელიანტა, ამ საქმეს აღარაფერი ეშველება. ახლა შენდა დამრჩი ერთადერთი ნუგეში და ხელს ნუ მკრავ. მოდი და ერთად ვიძიოთ შური ჩემს გამყიდველ სელიმენაზე!

ელინა — მე ვიძიო შური სელიმენაზე? კი, მაგრამ, როგორ?

ალცესტი — როგორ? ნუთუ ვერ ხვდები? ცოლად გამომყევი! მოიცა, უარის თქმას ნუ ჩქარობი ისე მეყვარები, როგორც ჯერ არც ერთი ქალი არ ჰყვარებიათ დედამიწაზე! სელიმენასათვის რაღა იქნება ამაზე დიდი სასჯელი!

ელინა — ალცესტ, ძალიან მეცოდები ასე რომ არ გაგიმართლა სიყვარულში. არც იმას დაგიმალავ, რომ შენი სიტყვებიც მესიამოვნა. მაგრამ, ხომ გაგიგონია: „შეყვარებულების ჩხუბი სულელს მართალი ეგონაო“. აი, ნახავ სელიმენას, ერთ-ორ ტკბილ სიტყვას გეტყვის და შენი გაბრაზებაც საპნის ბუშტივით გაქრება. მერე ვინმემ რომ გაგახსენოს შენი დღევანდელი რისხვა, შეიძლება არც კი გესიამოვნოს. ამიტომ, არ გეწყინოს და, შენს წინადადებას სერიოზულად ვერ მივიღებ.

ალცესტი — რას ამბობ, ელიანტა! სელიმენამ საქვეყნოდ მომჭრა თავი და იმისკენ როგორღა გავიხედავ. ჩემი გადაწყვეტილება საბოლოოა და ვერც ვერავინ შემიცვლევინებს. ალცესტი ის კაცი არ არის, სიტყვებს რომ ქარს ატანდეს. ერთხელ კიდევ ვნახავ იმ უნამუსო გომბიოს, პირში მივახლი რაც სათქმელი მაქვს და მერე, თუ მიმიღებ, შენი ვარ! ძალიან კი უნდოდა იმ ქალბატონს ჩემი გამაიმუნება, მაგრამ ვერ მივართვი!

სცენა III — სელიმენა, ალცესტი.

ალცესტი — ღმერთო, მომეცი ძალა და ბოლომდე მათქმევინე, რის თქმასაც ვაპირებ!

სელიმენა — რა იყო, რა დაგემართა? რას მიბღვერი?

ალცესტი — კიდევაც რომ მეკითხება! დედამიწის ზურგზე შენნაირი მატყუარა და უსინდისო სხვა არავინ მეგულდება!

სელიმენა — ოჰო, აი მესმის სიყვარული! შეყვარებულნიც ასეთი უნდა!

ალცესტი — რას იცინი? სასაცილოდა გაქვს საქმე? თუმცა, შენ უკვე ტირილიც აღარ გიშველის! ერთი შეხედეთ, როგორ მიყურებს! განითლდი მაინც! ვერ ხვდები, არა, რაშია საქმე? საწყალიც ეს რა მიაშიტი გოგოა! აღარ გინდა თავის მოკატუნება, გავიგე უკვე ვინც ყოფილხარ. მოლაღატე! მეც კაი სულელი ვარ! რამდენჯერ მითხრეს, რამდენჯერ გამაფრთხილეს, ნეტავი დამეჯერებინა! მაგრამ არც ახლაა გვიან! ძალიანაც კარგად მესმის, რომ გულს ვერ უბრძანებ ვინმეს სიყვარულს, მაგრამ რას მიმტკიცებდი მიყვარხარ და უშენოდ სიცოცხლე არ შემიძლიაო, ვინ გეხვეწე-

ბოდა? შენს დანაშაულს სასჯელიც კი არ მოეძებნება, თორემ ვერაფერს დამასწრებდა შენს დასჯას. ისე მაქვს გონება არეული, რომ აღარ ვიცი რა გააკეთო!

სალიმან — მაინც არ იტყვი რამ გადაგრია ასე? შენ აქ დამდგარხარ, მლანძღავ, გამაგებინე მაინც რას მაბრალე, იქნებ შევძლო თავის მართლება!

ალცესტი — შენ რას გერჩიი მართალი ხარ, გასალანძლი მე ვარ, რომ თვალები დავიბრმავე და ჩემდა საუბედუროდ, შენი პრანჭვა-გრეხვა ჩემი სიყვარულის პასუხად მივიღე. არა, როგორ შევცდი, როგორ მოგატყუებინე თავი!

სალიმან — მაინც ვერ გავიგე რა ტყუილებზე მელაპარაკები და თუ გინდა, მომკალი!

ალცესტი — ვერ გაიგო რა ეშველება! ახლავე გაგაგებინებ! აბა, დახედე ამ წერილს! ხომ არ გეცნობა? ახლა არ მითხრა ჩემი ნაწერი არ არისო! ამაზე რაღაც იტყვი? გამეცი პასუხი რომ გეკითხები!

სალიმან — აჰა, მეც არა ვთქვი, რაზეა გაგიყვებულ-მეთქი! ჰო, ვხედავ, რომ წერილია, მერე მაგითი რის თქმა გინდა?

ალცესტი — როგორ, არც წითლდები ამის დანახვაზე?

სალიმან — მაინც რატომ უნდა გავწითლდე, ხომ ვერ მეტყვი?

ალცესტი — ერთი ამას უყურეთ! თვალსაც არ ახამხამებს! ვერაფერს ვიტყვი, უსინდისობაც ასეთი უნდა! მაშ, ეს წერილი შენი დანერვილი არ არის, არა?

სალიმან — ჰო, ჩემი დანერვილია. დავაშავე რამე?

ალცესტი — მაშ, ამ წერილში შენთვის სამარცხვინო არაფერია?

სალიმან — რომ არ მოგატყუო, იშვიათი ეგზემპლარი ხარ. განა რა ნახე მაგაში ისეთი, რომ მომივარდი და ქვეყანა თავზე დამამხე?

ალცესტი — რას ამბობ, რას? ქვეყანა მე კი არა, შენ დამამხე თავზე! მეტი რაღა უნდა მენახა! ორონტს სიყვარულს ეფიცება და თურმე არც უნდა შერცხვეს და არც მე უნდა გავბრაზდე, ამაზე მეტი თავხედობა გაგგონიათ?

სალიმან — ორონტს სიყვარულს ვეფიცები? მერე და ვინ გითხრა, რომ მაგ წერილის ადრესატი მაინც და მაინც ორონტია და არა სხვა ვინმე?

ალცესტი — ვინ მითხრა და ვინც ეგ წერილი გადმოცა. კაი, ბატონო, ორონტს კი არა სხვას ეკუთვნის ეგ შენი ბარათი, მერე, მაგითი რა, დანაშაული შეგიმსუბუქდება თუ მე ნაკლებად მეტკინება გული?

სალიმან — იქნებ, სულაც ქალს მივწერე, მაშინ რაღას იტყვი? რაღაში დამდებ ბრალს?

ალცესტი — რაო, ქალს მივწერეო! აი, მესმის გამოსავალი! ეგ საიდანა მოგივიდა თავში! ამას შენს მეტი ვერაფერს მოიფიქრებდა! მეც, როგორ არა, სიტყვაზე დაგიჯერე! მეყო, რასაც აქამდე მატყუებდი! შენ მე შტერი ხომ არ გგონივარ! აი, ახლა მე წავიკითხავ ამ წერილს და მერე ხომ დამეთანხმები, რომ ის კაცს ეკუთვნის და არა ქალს!

სალიმან — არ მჭირდება მაგისი წაკითხვა. შენ მე ისეთი სიტყვები მაკადრე, რომ შენი მოსმენა კი არა, დანახვაც აღარ მინდა.

ალცესტი — არა, არა, მომისმინე ერთი წუთით. ამდენი ხანი ხომ მე გითმენდი, ახლა ცოტა ხანი შენ მომიტმინე. გულახდილად მითხარი, ეს სიტყვები შეიძლება ქალმა ქალს მისწეროს?

სალიმენა — გამანებე თავი, მეტი საქმე არა მაქვს თავის მართლებ
ბა დავინყოს სულ არ მაინტერესებს რას ფიქრობ ჩემზე. ახლა მაგაზე
მადარდე!

ალცესტი — არა, გამაგებინე ერთი, როგორ შეიძლება რომ ეს წე-
რილი ქალს ვკუთვნოდეს და ხმას აღარ ამოვიღებ!

სალიმენა — დიხხაც, ორონტს მივწერე! დანყნარდი ახლა? ძალი-
ანაც მომწონს ორონტი, ჭკვიანი, განათლებული კაცია. რომ მოვწონვარ,
ისიც ვიცი და არც მე მაქვს არაფერი სანინააღმდეგო. მიდი ახლა, რაც
გინდა ილაპარაკე, ოღონდ მე თავი გამანებე! არ შემჭამა ამ კაცმა?!

ალცესტი — ღმერთო ჩემო! ასეთი რამე გაგონილა? თავბრუ დამახ-
ვია, სიყვარულს მეფიცებოდა და ახლა ვითომც არაფერი რაც გინდა, ის
გიქნიაო! რა ადვილად მომიშორა თავიდან თანაც დამნაშავედაც რომ გა-
მომიყვანა! იმის მაგივრად, რომ შერცხვეს და პატიება მთხოვოს, აქეთ
მედიდგულება! მაგრამ რა ვქნა, რომ ისევ მიყვარხარ და არ შემიძლია
ისე მოგვექცე, როგორც იმსახურები! აქეთ ისე მოვიჩქაროდი, ასე მეგონა,
რომ დავინახავ, შუაზე გავგლიჯავ-მეთქი, მაგრამ ახლა მზად ვარ დავი-
ვინყო ეს წყეული ბარათი! ოღონდ შემპირდი, რომ დღეიდან მაინც იქ-
ნები ჩემი ერთგული!

სალიმენა — არც არაფერს შეგპირდები და ვერც ვერაფერს დავი-
ვინყებ. შენაირ ეჭვიან კაცთან მე ლაპარაკი არ შემიძლია. რას შემართ-
ლები, ვერ გამოიგია. იქნებ გუნება შემეცვალა და ახლა სხვა მომწონს!
ვის შეუძლია ეს ამიკრძალოს? აქამდე ჩემი თავის ბატონი მე ვიყავი და
ამის შემდეგაც ასე იქნება, თუ ვყოფილვარ სელიმენა! სიყვარულის დაძა-
ლება აღარ გამოიგონია! შენ რომ მე მართლა გყვარებოდი, გამოიგებდი და
ჩემი ბედნიერებით გაიხარებდი! რა პირობების წაყენება დამიწყე: ეს არის
შენი სიყვარული? აი, მე პირდაპირ გეუბნები: ორონტი მიყვარს! აბა, რა
მექნა, შენთვის მომეტყუებინა და ჩუმ-ჩუმად ორონტს შევხვედროდი? ეს
როგორ მაკადრე? ჩემს გულს რა ვუთხარი, თორემ კინისკვრით უნდა
გაგდებდე აქედანი მაგრამ, რა ვქნა, ძველი სიყვარულის დავინყება ეგრე
ადვილია?! სხვა ქალი ჩემს ადგილას შეურაცხყოფისათვის სასამართლო-
ში გიჩივლებდა და კარგ დროსაც გაგატარებინებდა!

ალცესტი — უყურეთ ერთი ამ წყეულს! არა, ჩემი თავისა მივირჩივს,
როგორ არ გაგლეჯავ მაგ გესლიან ენას! თან ამდენ ტყუილს როგორღა
იგონებ? მაგრამ არ მოგასვენებ, სანამ ბოლომდე არ გავიგებ ყველა შენს
ხრიკსა და გველურ ჩანაფიქრს!

სალიმენა — არა, არა, შენ მართლა არ შეგძლებია სიყვარული!

ალცესტი — მართალი ხარ, შენ რომ მიჩვეული ხარ, მე ისეთი სიყ-
ვარული არ შემიძლია! მე მინდოდა, რომ ჩემს მეტს არავის ყვარებოდი,
არც არავის მოსწონებოდი! მინდოდა ერთი საცოდავი, ღარიბი, ყველასა-
გან დანუნებული გოგო ყოფილიყავი და ყველანაირი ბედნიერება აი, ამ
ხელებით მომეტანა შენთვის! მე საერთო და სხვასთან გასაყოფი სელიმე-
ნა არ მჭირდებოდა! მე მხოლოდ ჩემი, ჩემი საკუთარი სელიმენა მინდო-
და მყოლოდა!

სალიმენა — უცნაური სიყვარული გცოდნია, ვერაფერს ვიტყვი! კი-
დევ კარგი, ღმერთმა დამიფარა და ისე არ მოხდა ყველაფერი, როგორც
შენ გინდოდა!.. ოჰო, დუბუაც გამოგვეცხადა! თანაც ეს რა უცნაურად
გამოპრანჭულა!



ალცესტი — ეს რა ჩაგიცვია რას ჰგაფხარ? რა დაგემართა, რა შე-
შინებული მიყურებ?

დუბუა — ისა...

ალცესტი — რა ისა, რა ესა, იტყვი თუ არა რა გინდა?

დუბუა — რალაცაშია საქმე.

ალცესტი — რა საქმე? გამაგებინე, რას ამბობ?

დუბუა — მე მგონი, კაი ამბავი არ არის ჩვენს თავს!

ალცესტი — კაცო, აღარ იტყვი, რა გინდა?

დუბუა — ვთქვა თუ არა...

ალცესტი — თქვი ახლა, ნუ გამაგიჟე!

დუბუა — აქ ვინმე ხომ არ არის ისეთი...

ალცესტი — გადამრევს ეს კაცი ახლა მოთმინებიდან არ გამომიყ-
ვანო, თორემ...

დუბუა — აქაურობას უნდა გავშორდეთ.

ალცესტი — რაო, რა თქვი? ვერ გავიგე...

დუბუა — აქედან უნდა წავიდეთ.

ალცესტი — წავიდეთ? კი, მაგრამ, რატომ?

დუბუა — გუზუნები, აქ აღარ გვედგომება-მეთქი.

ალცესტი — რატომ, რა დავაშავეთ? მიზეზს აღარ იტყვი?

დუბუა — ახლა ლაპარაკის დრო აღარ არის. ყოველი წუთი ძვირფა-
სია, ნულარ ვიგვიანებთ.

ალცესტი — ვერაფერი ვერ გავიგე! სად უნდა წავიდე, რატომ უნდა
წავიდე...

დუბუა — სად უნდა წავიდეთ, ეგ მერე გაირკვევა, ახლა კი დროა,
გუდა-ნაბადი ავიკრათ.

ალცესტი — წესიერად გამაგებინე რას მიედებ-მოედები, თორემ თუ
წამოგახტი, ცხვირ-პირს დაგიღენავ!

დუბუა — მე რას მიყვირიხარ, რა ჩემი ბრალია ერთი კაცი მოვიდა,
თანაც სულ შავებში იყო გამონყობილი. რალაც ქალაღი დაგიტოვა. ისე
იყო დაჯღაბნილი, ეშმაკიც კი ვერ გაარჩევდა შიგ რა ეწერა. მაგრამ, დარ-
წმუნებული ვარ, იმ დღევანდელ შენს სასამართლოსთან არის დაკავში-
რებული.

ალცესტი — მერე, შენი მოკლე ჭკუით, იმ ქალაღის ნაგლეჯსა და
ჩვენს გამგზავრებას შორის რა კავშირია?

დუბუა — მაცლი ბოლომდე ლაპარაკს? იმ კაცის წასვლიდან ერთი
საათიც არ იყო გასული, რომ ახლა სხვა კაცი მოვიდა. შენთან ხშირად
მინახავს, მე მგონი შენი მეგობარი უნდა იყოს, ღმერთო, გამახსენე რა
ჰქვია!.. არა, ვერ ვიხსენებ... ასე ვიცი ხოლმე, ერთი თუ გადაშეკეტა გო-
ნება, მორჩა მერე... ჰოდა, დაგიბარა, რომ... მოიცა, იქნებ გავიხსენო სა-
ხელი...

ალცესტი — ჰო, კაი, გაანებე იმის სახელს თავი! რაც ერქვა, ერქვა!
ჯანდაბას იმისი თავიც და შენიც! რაო, რა მინდაო?

დუბუა — რაო და, ალცესტს აქ დიდი საფრთხე ემუქრებაო. ჰო, ასე
თქვა, შეიძლება დაიჭირონ კიდევო.

ალცესტი — იქნებ ისიც გითხრა, რატომ უნდა დამიჭირონ?

დუბუზუ — არა, მაგრამ იმანაც წერილი დაგიტოვა. აი, აქა მაქვს. ნაკითხე და შენ თვითონ მიხვდები.

ალცესტი — მერე დროზე ვერ მომეცი? ამდენს რას მალაპარაკებ?

სალიმან — ნეტავ რაშია საქმე?

ალცესტი — აბა, რა გითხრა! იმედია, ეს ყვეფი მალირსებს წერილის მოცემას და ბოლოს და ბოლოს გავიგებ რა ამბავია ჩემს თავს!

დუბუზუ (დიდი ხნის ძებნის შემდეგ) — მე მგონი, სახლში დამრჩა...

ალცესტი — ახლა კი ხელში შემომაკვდები...

სალიმან — კარგი, კარგი, მაგის მოკვლას მერეც მოასწრებ. გირჩევნია წახვიდე და შენი საქმე შენ თვითონ გაარკვიო...

ალცესტი — მაშ, კარგი, წავალ. მაგრამ სალამოს კიდევ შემოგივლი. მე მგონი, საუბარი ჯერ არ დაგვიმთავრებია.

მეხუთე მოქმედა

სცენა I — ალცესტი, ფილინტი

ალცესტი — მორჩა, ყველაფერი დამთავრებულია. აზრს ველარავინ შემაცვლევინებს.

ფილინტი — ჰო, კარგი, გეყოფა; ცუდი ამბავი შეგემთხვა, მაგრამ ყველაფერზე ხელი კი არ უნდა ჩაიქნო.

ალცესტი — არა, ფილინტი, რამდენიც გინდა მელაპარაკო, რაც ერთხელ ვთქვი, აღარ გადავთქვამ. ხომ გახსოვს, რომ გეუბნებოდი, ადამიანებს სიმართლე აღარ სჭირდებათ-მეთქი, ხომ მართალი მითქვამს, რას იტყვი? არავითარი სურვილი აღარა მაქვს ამ ტყუილებისა და სიბინძურის მორევში ვიცხოვრო. აბა, რალა დამრჩენია აქ? ხომ შენი თვალთ ნახე, რა დღეში იყო ორონტი სასამართლოზე? როგორ მოისაწყლა თავი, როგორ დააჯერა თავისი მოთაფლული ენით ის ბრიყვი მოსამართლეები, რომ ბოროტმა მხეცმა ალცესტმა მისი პოეტური გენიის ჩაწახლვა მოინდომა! ეს სულელი ხალხიც თვალეში შესცივინებდა, თითქოს ებოდიშებოდა. გვაპატიე, ამხელა პოეტი აქამდე რომ ვერ დაგაფასეთო. აი, ხომ ხედავ, რა შეუძლია გაქნილ კაცს? მე კი, ვიდექი შერცხვენილი, დამცინავი მზე-რით განადგურებული შურიანი კაცთმოძულე! და მერე რისთვის? მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის, რომ მეგობრულად ვურჩიე ცუდი ლექსების წერა შენისთანა კაცის საკადრისი არ არის-მეთქი! მერე და რა გამოვიდა ამითი?! ამოუჩრია ახლა ორონტს ეს თავისი წიგნი, დაარბენინებს ქალაქში და სულელი ბრბოც აღფრთოვანებული კითხულობს მაგის „შედევრებს“! პირსუკან კი დასციინიან ჩუმ-ჩუმად, მაგრამ ეგ უკვე მაგას აღარ ადარდებს. თავის ჭიას ხომ ახარებს და მეც ხომ დამნაშავედ გამომიყვანა! მეტი რალა უნდა! გამოჩენილი კაცი გახდა. როგორც ვატყობ, ამ ცხოვრებაში მგლური კანონები მოქმედებენ, მე კი აღარ მინდა მგლებს შორის ცხოვრება!

ფილინტი — არა, ალცესტი, არც ისე ცუდადაა საქმე, როგორც შენ გგონია. ადრე თუ გვიან ყველა გაიგებს ვინ არის ორონტი, არც მაგის პოეზიას უნერია დიდი დღე. მართლა და მართლა, ხომ არ ბნელა?!

ალცესტი — შენ რა მიაშიტი კაცი ყოფილხარ! იმ სასამართლოთი ისე აღზევდა ეს ჩვენი ორონტი, რომ დღეიდან მაგის წინსვლას ველარა-

ფერი შეუშლის ხელს. ცოტაც მოითმინე და შენი თვალით ნახავ ყველაფერს.



ფილინტი — კი, მაგრამ, შენც ხომ შეგიძლია ორონტივით მიმართო სასამართლოს და ყველამ გაიგოს ტყუილ-მართალი? ეს ქვეყანა ჩალით კი არ არის დახურული? შენ თუ ფარ-ხმალი დაყარე და ყველას ნება-სურვილს დაემორჩილე, ეგ რაღა გამოვა?

ალცესტი — არავითარ შემთხვევაში. იყოს ყველაფერი ისე, როგორც არის. როგორი უსამართლოც არ უნდა იყოს განაჩენი, თითსაც არ გავანძრევ მის შესაცვლელად. დაე, ყველამ დაინახოს როგორ სჯიან ადამიანები სიმართლესა და პატიოსნებას. რას იამაყებენ მომავალი თაობები თავიანთი წინაპრებით! კიდევ გიკვირს ჩემი სიძულვილი ადამიანების მიმართ?

ფილინტი — ყველა ხომ ერთნაირი არ არის...

ალცესტი — ადამიანებს შენი დაცვა არ სჭირდებათ, თვითონაც კარგად მოუვლიან საკუთარ თავს. მე არავის არაფერს არ ვაძალებ, მე კი უკვე აქ აღარ დამედგომება.

ფილინტი — არა, მოიცა ერთი წუთით, მომისმინე: ყველაფერში მართალი ხარ, ყველაფერში გეთანხმები. შენ მე მასწავლი ამქვეყნად რა განუკითხაობა და გაუტანლობაა? მაგრამ, ყველას მაგივრად შენ რატომ დარდობ? შენი განდგომით რა გამოსწორდება? რა გგონია, სადაც ნახვალ, იქ უკეთესი ადამიანები დაგხვდებიან? ძალიანაც ცდები! მეტსაც გეტყვი: ამქვეყნად ბოროტება და უსამართლობა რომ არ იყოს, მაშ, სიკეთე და სიმართლე როგორღა დავაფასოთ? ცხოვრება კონტრასტებით არის ლამაზი, თორემ ისე რა იქნებოდა! ერთფეროვნებაზე საშინელება არაფერია.

ალცესტი — აღარ გვინდა, ფილინტი, ეს უაზრო კამათი. შენ, როგორც გატყობ, ლაპარაკში ვერავინ გაჯობებს. მე შენსავით ლამაზი ლაპარაკი არ შემიძლია, მაგრამ, როგორც იტყვიან, განაჩენი საბოლოოა და გასაჩივრებას არ ექვემდებარება. ახლა სელიმენას ნახვა მინდა. გიკვირს, არა? რა იცი, იმისგან ყველაფერს უნდა ელოდოს კაცი. იქნებ მამბრავებს, მაექვნიანებს. ხომ იცი, სიყვარული უმაგისოდ არ იქნება. ამ ერთხელაც ვცდი ბედს და მერე ხმას აღარ ამოვიღებ.

ფილინტი — სანამ სელიმენა მოვა, ელიანტასთან ავიდეთ. იქ დაველოდოთ.

ალცესტი — არა, არა, შენ ადი, მე ძალიან დაღლილი ვარ. დამტოვე ამ ბნელ კუთხეში ჩემს მწარე ფიქრებში გართული.

ფილინტი — ძაან ადგილი კი ამოგიჩივია სელიმენას დასალოდებლად. წავალ, ელიანტას ჩამოვაგზავნი, იქნებ იმისი სიტყვა მაინც გაიგონო.

სცენა II — ორონტი, სელიმენა, ალცესტი

ორონტი — სელიმენა, მე უკვე მეტი აღარ შემიძლია. მითხარი, ბოლოს და ბოლოს, გიყვარვარ თუ არა. ამქვეყნად ყველაფერს, და მათ შორის ჩემს მოთმინებასაც, საზღვარი აქვს. ცალკე ალცესტი მეცილება შენს თავს. ასე როდემდე უნდა გაგრძელდეს? შენ ისე იქცევი, რომ უკვე ორივენი დაგვაბნეი. თუ ალცესტი არ გინდა, უთხარი და მოიშორე თავიდან. რა გგონია, ძალიან მსიამოვნებს დღე და ღამე კუდში რომ დაგდეგს?



სელიმენა — გამაგებინე ერთი, რა დაგიშავა იმ ალცესტმა? რა ვიცი, ადრე სულ იმის ქება-დიდებაში იყავი...

ორონტი — დამიშავა თუ გამითეთრა, ეგ მე ვიცი. მე რასაც ვეკრებ, თხები, იმაზე გამეცი პასუხი. აირჩიე ან ის ან მე. მერე უკვე ჩემი საქმეა, რასაც გავაკეთებ.

ალცესტი (გამოდის კუთხიდან) — ჰო, სელიმენა, ეს კაცი მართალია. რაღა დაგიმალო და ეგ საკითხი მეც ძალიან მალელვებს. ამ საქმეს გაჯანჯლება აღარ უნდა, ისედაც დიდი ხნით გაინელა. ბოლოს და ბოლოს, დაგვაყენე საშველი, შენც მოისვენე და ჩვენც მოგვასვენე.

ორონტი — ალცესტ, თუ სელიმენა ჩემს თავს შენ გამჯობინებს, მე დღეიდან მასზე ხმის ამომღები აღარა ვარ.

ალცესტი — სხვასთან საზიარო სიყვარული არც მე მჭირდება.

ორონტი — ოდნავ მაინც რომ ვიგრძნო, რომ სასწორი შენსკენ იხრება...

ალცესტი — მეც რომ შევამჩნიო, რომ გული შენსკენ ეწევა...

ორონტი — გეფიცები, რომ მისკენ აღარასოდეს გავიხედავ.

ალცესტი — მეც გეფიცები, რომ საბოლოოდ შევეშვები.

ორონტი — აბა, სელიმენა, ახლა სიტყვა შენზეა!

ალცესტი — მოსარიდებელი არაფერია, შეგიძლია თამამად ილაპარაკო.

ორონტი — თქვი, ნუ დაგვლალე ლოდინით!

ალცესტი — რა დაგემართა, ადრე ასეთი მორცხვი არ იყავი. დავიჯერო, ასე ძნელია შენთვის ორიოდ სიტყვის თქმა! ნუ გეშინია, თავის მოკვლას არც ერთი არ ვაპირებთ!

ორონტი — ღმერთო ჩემო! რა გახდა ერთი კაცის ამორჩევა!

ალცესტი — იქნებ ორივე ერთნაირად გიყვარვართ და აღარ იცი, რომელი აგვირჩიო. ზოგ ქალს ერთიც არა ჰყავს და შენ ხომ ხედავ, როგორა გაქვს საქმე! აბა, რას იტყვი: მე თუ ორონტი? ორონტი თუ მე?

სელიმენა — ამათ ვის გადავეყარე! რას გადამეკიდეთ, ერთი გამაგებინა! ესეთი არაფერი მინახია! გამომიჭირეს აქ დამნაშავე ბავშვივით და ამოსუნთქვას აღარ მაცლიან! თქვენ რა გგონიათ რა, შემრცხვება და ვერ ვიტყვი, ვინ არის ჩემი რჩეული, თუ თქვენი მეშინია! ნუთუ ვერ ხვდებით, რატომ ვიკავებ თავს? უბრალოდ, მერიდება საქვეყნოდ ჩემს გრძნობებზე ლაპარაკი.

ორონტი — მე ამაში სამარცხვინოს ვერაფერს ვხედავ. უბრალოდ, მინდა, რომ გულწრფელად აღიარო ვინ გიყვარს. აღარ უნდა მოელოს ბოლო ჩვენს ტანჯვა-წამებას?!

ალცესტი — კიდევ დიდხანს აპირებ დუმილს? თუმცა, რა მიკვირს, რა, ეგ ხომ შენი ხელობაა! გააგიჟებ ამ კაცებს და მერე შენს ნებაზე ათამაშებ ყველას. როგორც იტყვიან, „ნურც გაფრინდები, ნურც მოფრინდები“. ჩვენი საქმეც ეგრეა. ორონტისა არ ვიცი და მე კი არავითარი სურვილი აღარა მაქვს ესეთ გაურკვეველ მდგომარეობაში ვიყო. მე შენგან სიმართლის თქმას მოველი და იტყვი კიდევ!

ორონტი — მართალს გეუბნება. აღარ უნდა დაგვაყენო საშველი?

სელიმენა — თქვენ რა ჭირვეულები ყოფილხართ! კარგით, ბატონებო, იყოს ნება თქვენი. ოღონდ ელიანტას ვთხოვოთ ჩვენში მტყუან-მართლის გარჩევა. რახან ჩემი არ გესმით, იმედია, იმას მაინც დაუჯერებთ. აი, ისიც!



სელიმენა — აი, ხომ ხედავ, ჩემო კარგო, რა დღეში ვარ? ჩამოგდეს ხელში ამ ორმა და მაიძულებენ ერთ-ერთი მათგანი ამოვიჩიო, ხოლო მეორე სათოფებზეც აღარ გავიკარო. აბა, გაგონილა ესეთი პრეტენზიები?

ელიანტა — ამ საქმეში მსაჯულად არ გამოგადგები. შენი ამბავი რომ ვიცი, ისე დახლართავ ყველაფერს, ეშმაკიც კი ვერაფერს გაიგებს.

ორონტი — ტყუილად გვიშორებ თავიდან, სელიმენა, არაფერი გამოგვა. სანამ ჩვენს კითხვაზე პასუხს არ გაგვცემ, არ მოგშორდები.

ალცესტი — გეყო კუკუმაღლულობანას თამაში. ამჯერად თავს ვეღარ დაიძვრენ. გაები, ჩიტო, მახეში?

ორონტი — ჰო, მიდი, გაბედე, სელიმენა! ან იქით, ან აქეთ!

ალცესტი — ამოიღე ხმა, ენა ხომ არ გადაყლაპე?

ორონტი — ნუ დავგამადლი ერთ სიტყვას და მოვრჩეთ ეს ამბავი!

ალცესტი — თუ მღელღარებისაგან ხმას ვეღარ იღებ, გვანიშნე მაინც, მაგაზეც თანახმა ვართ!

სცენა IV — აქასტი, კლიტანდრი, არსინოე, ფილინტი, ელიანტა, ორონტი, სელიმენა, ალცესტი.

აქასტი — სელიმენა, ერთი პატარა საკითხის გარკვევა გვინდა და შენ მოგაკითხეთ, იქნებ დაგვეხმარო.

კლიტანდრი — ოჰო, ალცესტი და ორონტიც აქ ყოფილანი თქვენც ამ საქმეში ხართ გარეული და კარგია, რომ ყველამ ერთად მოვიყარეთ თავი!

არსინოე — სელიმენა, სულ არ ვაპირებდი დღეს შენთან მოსვლას, მაგრამ ამათ წამომიყვანეს. თანაც, ისეთი რალაცეები მიტბრეს შენზე, რომ კინალამ გული გამისკდა. არა, მე ერთი სიტყვაც არ დამიჯერებია მაგათი ნალაპარაკებიდან, მაგრამ რას გაიგები! ან მაგათ როგორ დავაბრალო მატყუარობა და ან შენი ამიტომაც გადავწყვიტე წამოვსულიყავი და ყველაფერი საკუთარი თვალით მენახა. ხომ იცი „ათასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობიაო“. აი, აქ მივჯდები ჩემთვის, ხელს არ შეგიშლით; მე ყურადღებას ნუ მომაქცევთ, თქვენ თქვენს საქმეს მიხედეთ. ხომ იცი, შენს დაჩაგვრას არავის ვაპატიებ!

აქასტი — აბა, სელიმენა, ყველანი აქა ვართ და გულახდილად ვილაპარაკოთ. აი, ამ წერილს რომ ხედავ? როგორც ვატყობ, კლიტანდრისთვის მიგიწერია.

კლიტანდრი — ეს ბერათი კი, მე მგონი, აქასტს ეკუთვნის.

აქასტი (ორონტსა და ალცესტს) — როგორც ხედავთ, ნაწერი ამისია, მაგრამ ვაი, რომ აზრებიც ამასვე ეკუთვნის. ჩვენთვის არც თუ ძალიან სასიხარულოა ამ წერილის შინაარსი, მაგრამ მაინც ხომ უნდა წავიკითხოთ! ბოლოს და ბოლოს, ქალს თავი შეუნუხებია და დაუწერია. შრომას წყალში ხომ არ ჩავუყრით! მაშ, ვინყებ: „რა უცნაური კაცი ხარ, ეგ რამ გაფიქრებინა, რომ შენთან ყოფნა არ მსიამოვნებს? განა რა შემატყვე სა-მაგისო? თუ არ მოხვალ და ბოდიშს არ მომიხდი, არასოდეს ხმას აღარ გაგცემ“. აი, ახლა იწყება, რაც იწყება:

„...არა გრცხვენია, იმ აყლაყუდაზე რომ ეჭვიანობ? აბა, ეგ რა ჩემი შესაფერისია! სულ რაღაც ნახვეარი საათით შევხვდი და მაშინაც ძლივს გავუძელი მაგის სისულელეებს“.

ძალიანაც მრცხვენია, მაგრამ შემდეგ სტრიქონებში ჩემი თავი ამოვიცანი:

„...ხოლო რაც შეეხება იმ უნიფხო კრუხის პალოს, მთელი საღამო ხელზე რომ მეპოტინებოდა, არასდროს კაცად არ ჩამითვლია და შენ რაღა განერვიულებს არ ვიცი“...

როგორი იუმორის გრძნობაა, რას იტყვით?! აბა, ალცესტ, გამაგრდი, ახლა შენი ჯერია:

„...ჰო, კიდეც იმ დაბღვერილ კაცზე რომ გიეჭვიანია, მაგაზე კი ბევრი ვიცი. ნუთუ ვერ ხვდები, როგორ მართობს მაგისი გამოხტომები და თავისი ჭკუით, ფილოსოფიური ლაყობა? მაგისი ფილოსოფია და რჩევა-დარიგებები მინდა მე, როგორ ფიქრობ?..“

ორონტი, ტყუილად გიხარია, არც შენთვის დაუნყვეტია გული სელიმენას:

„...იმ გამონკეპილ ვაჟბატონს კიდეც გადაუნყვეტია რაღაც არ უნდა დაუჯდეს პოეტი იყოს და მაიძულებს მაგის უნიჭო ლექსებს ვუსმინო. ლექსებს კიდეც ავიტანდი, მაგრამ შენ უნდა ნახო, რა დღეში ვარ პროზაზე რომ გადადის. ვაი, მაშინა ვარ საცოდავი სანახავი, თუ ვარ! აი, ხომ ხედავ, რა დღეში ვარ მაგათ ხელში! შენ რა გგონია, ადვილია ამ ხალხის ატანა?! მაგრამ რა ვქნა, სახლიდან ხომ არ გავყრი?! თანაც, რაღაცით ხომ უნდა გავერთო!..“

ვინლა დაგვრჩა? კლიტანდრი! ნუ გეშინია, არც შენ დაგწყვეტ გულს:

„...ყველა ყველა, მაგრამ კლიტანდრზე ეჭვიანობა ან მე როგორ მაკადრე და ან შენს თავს?! მაგას კი ჰგონია, რომ მიყვარს, მაგრამ ეგონოს, ჩვენ რა გვენაღვლება! კლიტანდრისნაირი თავდაჯერებული კაცების გამაიმიუნება ჩემი საქმეა. მაგის მეტი რა ვიცი?! შენ კი, ძალიან გთხოვ, ხშირ-ხშირად მოდი ჩემთან. ასეთი ხალხის გადამკიდეს შენ მაინც მეცი ნუგეში“.

კლიტანდრი — ვერაფერს ვიტყვი, სელიმენა, კარგი პორტრეტების ხატვა შეგძლება! მაგრამ ახლა ის იკითხე, ჩვენ რაღას ვიტყვით შენზე აქედან რომ წავალთ!

ბაპსტი — ერთი-ორ სიტყვას მეც გეტყოდი, მაგრამ შენნაირი ქალი ნერვების მოშლად ნამდვილად არ ღირს. იმას კი გეტყვი, რომ ჩემნაირ უნიფხო კრუხის პალოებს შენზე ათასჯერ უკეთესი ქალები აფასებენ.

ორონტი — აი, თურმე ვინ ყოფილხარ! როგორ ერთხელ მაინც არ შემეპარა შენში ეჭვი! თუმცა, რას ვიფიქრებდი! ისეთ წერილებს მწერდი, რომ ჩემს ადგილზე ყველა მოტყუვდებოდა. ლექსებსაც რომ მიწუნებს! რამე მაინც გაეგებოდეს! მაგრამ ახლა უკვე ამეხილა თვალი და არაფერზე აღარ მწყდება გული (ალცესტს მიმართავს) აჰა, შენთვის დამითმია! დღეიდან შენს მეტოქეობაზე ხელს ვიღებ.

ბარსინოე — ჩემს ცხოვრებაში მსგავსი არაფერი გამიგონია. ეს რა ბნელი და ამოუცნობი ყოფილა ადამიანის გული! ეს რა გიქნია, სელიმენა? მე, სულელი კიდეც, ყველას გაფაციცებული ვუსმენდი, ცუდი არაფერი



თქვან ჩემს მეგობარზე-მეთქი. როგორ გაამასხარავე და გადაჰკიდე ეს ამ-
დენი ხალხი ერთმანეთს! აბა, ალცესტისნაირ კაცს ქალი უარს ეტყუოდა?
რამდენი ქალი ვიცი, რომ შენს ადგილზე ყოფნას ნატრობდა...

ალცესტი — დამაცადე, ჩემს თავს მე თვითონ მივხედავ, შენი დაცვა
არ მჭირდება. სელიმენას შეცვლას შენ თუ მიპირებ, ვნუხვარ, მაგრამ ამ
საქმიდან არაფერი გამოგივა.

არსინოე — მაგას ჩემზე ამბობ? ძალიანაც შემცდარხარ თუ გგონია,
რომ შენზე ვგიჟდები. მე, როგორც პატიოსან კაცს ისე გიყურებდი, შენ
კიდევ ეს რა სისულელეები მოგსვლია თავში! ნეტა რაში მჭირდები! აგერ,
სელიმენაა შენი შესაფერისი და მაგრად ჩასჭიდე ხელი, არსად დაგეკარ-
გოს! რაც აქამდე დღე დაგაყარა, ისიც ცოტა ყოფილა შენთვის. აბა,
თქვენ იცით, ტკბილად შეაბერდით ერთმანეთს! (გადის).

ალცესტი — მაშ, ასე! აქამდე ხმა არ ამომიღია, თუმცა რაც მე აქ
ვნახე და გავიგონე, ხმა უნდა ამომეღო კი არა, ღრიალით უნდა დამექცია
აქაურობა! მაგრამ ვეცადე თავი შემეკავებინა. ახლა კი, მომისმინეთ,
მეც ხომ მაქვს ერთი-ორი სიტყვის თქმის უფლება!

სალიმენა — თქვი, თქვი, რაც გინდა, ოღონდ ჯერ მე მათქმევინე.
დამნაშავე ვარ, ყველასთან ვტყუივარ, რაც გინდათ ის მიწოდეთ, ყველაფ-
რის ღირსი ვარ. ყველაზე შერცხვენილი შენთან ვარ, ალცესტ, სხვებმა კი
რაც უნდათ თქვან, ეგ სულ არ მადარდება. ვერაფერს ვიტყვი, სიძულვილის
ღირსი ვარ. როგორ გიყვარდი, მე კი რით გადაგიხადე. ნება შენია, რო-
გორც გინდა, ისე დამსაჯე.

ალცესტი — მერე და, რატომ არ მეკითხები, შემიძლია კი შენი დას-
ჯა? ან ამ გულს შენი სიძულვილი შეუძლია? ნეტავ კი შემეძლოს! განა არ
ვიცი, რისი ღირსიცა ხარ, მაგრამ რა ვქნა, რომ ისევ მიყვარხარ, მზად ვარ
ყველაფერი დავივიწყო და ისევ გამოგიწოდო შენგან ბევრჯერ უარყო-
ფილი ხელი. მოდი, ყველაფერი დავივიწყოთ და ყველა წყენა შენს ახალ-
გაზრდობას დავაბრალოთ. წამოდი ჩემთან, გავშორდეთ ადამიანებს და
იქნებ სხვაგან რომ ვიქნებით, იქ მაინც მოახერხო ამ დაჭრილი გულის
გამთელება. რას იტყვი, წამოხვალ?

სალიმენა — როგორ, მე ასეთი ახალგაზრდა და სიცოცხლით აღ-
სავსე ქალი საკუთარი ნებით გამოვეთხოვო ცხოვრებას და სადღაც უკაც-
რიელ კუნძულზე ჩავიმარხო თავი?

ალცესტი — კი, მაგრამ, თუ შენც გიყვარვარ, რა მნიშვნელობა აქვს
შენთვის სად იცხოვრებ? მთავარია, რომ მე ვიქნები შენს გვერდით. სხვე-
ბი რალაში გჭირდებიან?

სალიმენა — შენთვის ადვილია ლაპარაკი, მაგრამ, აბა, ახლა მე
მკითხე! უნდა წავიდე ეს ნორჩი გოგო და სადღაც ჯურღმულში გამოვი-
კეტო! გაფიქრებისაც კი მეშინია! არა, აქ თუ დავრჩებოდით, მაშინ კიდევ
შეიძლებოდა ლაპარაკი, მაგრამ...

ალცესტი — გეყოფა, გეყოფა, არანაირ ლაპარაკს ჩვენს შორის აზრი
ალარა აქვს. ყველაფერი გასაგებია. შენთან აღარაფერი მესაქმება. წარმა-

ტებას გისურვებ შენს ჩვეულ საქმიანობაში. იმედია, ახალ გასართობს მალე იპოვი და გულს დარდს არ შეაჭმევინებ.

(სელიმენა გადის, ალცესტი ელიანტას მიმართავს).

ალცესტი — ელიანტა, ყოველთვის ვიცოდი რა კეთილშობილი ადამიანი იყავი; შენს მშვენიერებასაც ბევრჯერ მოუტაცია ჩემთვის თვალი; მაგრამ, ვაი, რომ იმ წყეულისაგან ვიყავი მოჯადოებული და შენსკენ არც ვიხედებოდი. მაგრამ, ძალიან გთხოვ, მომეცი უფლება, რომ ჩემი შეცდომა გამოვასწორო. ვიცი, რომ შენი ღირსი არა ვარ, მაგრამ იქნებ შესძლო და...

ელიანტა — ჩემი ღირსი რომ არა ხარ, გეთანხმები. ამიტომაც იმას მივყვები, ვინც ჩემი ღირსია. აგერ, ფილინტი, არც სხვების დასაცინი გამხდარა და არც ჩემთვის მოუბეზრებია თავი. აბა, ფილინტი, მეც ზოგიერთი აქ მყოფის ბედს ხომ არ გავიზიარებ?

ფილინტი — რას ამბობ, ელიანტა! მაგაზე ვერც კი ვიოცნებებდი! ახლა კი ჩემზე ბედნიერი კაცი დედამიწის ზურგზე არ მეგულება!

ალცესტი — მიხარია თქვენი ბედნიერება. ეცადეთ ბოლომდე ასე გიყვარდეთ ერთმანეთი. მე კი, ვერავის ვერაფერს დავაბრალებ, ხომ გაგიგონია „რაც მოგივა დავითაო, ყველა შენი თავითაო“. წავალ, გადავიკარგები სადმე. იქნებ ვიპოვო ისეთი ადგილი ამ ცისქვეშეთში, სადაც პატიოსან კაცს დაედგომება და სიმართლისთვის შეურაცხყოფას არავინ მიაყენებს!

ფილინტი — წამო, ელიანტა, გავეკიდოთ, იქნებ როგორმე გადავათქმევინოთ ადამიანების მიტოვება!

ფრანგულიდან თარგმნა თინათინ ღარიბაშვილმა.

მხატვარი და მისი ორგული

მეჩაბე გეგია

რიზმი. პარმონია. ინტიმი. აღმაფრენა. პერსონაჟები ცისკენ მისწრაფვიან. ხაზი გრაციოზულია, მოცულობა — ნაქანდაკარი, სიუჟეტს ქმნის რეალობიდან ამოზრდილი ესთეტიკური გაელვება, რომელიც როგორც ჩანს, ჯერ თავად მხატვარში კრისტალიზდება და უკვე შემდგომ აისახება პლასტიკურ მოძრაობაში. აშკარაა, აქ არაფერია წინასწარ დაგეგმილი, ყოველივე ნელ-ნელა იბადება და უკვე დასრულებული, თავისით გამოსცემს „უკუნ ხმებს“. ეს ექოა, თავად ზურაბ ნიჟარაძის სულის გამოძახილი.

კომპოზიცია უაღრესად მწყობრია. დინამიკის წარმოქმნაში ყველაფერი მონაწილეობს: ხელები, თავის მოძრაობა, მიმიკა, პლასტიკა, ფიგურების (ან ფიგურის)

არქიტექტონიკული გარითმულობა. ყოველივე ამას სიცოცხლის ფერწერული იმპულსი ბადებს და სწორედ ფერწერაა სულის ღია თუ ფარული შრეების მესაიდუმლე.

პერსონაჟების პოზა სტატიკის და დინამიკის საკვირველი სინთეზია (ასეთ პოზას ეგვიპტურ ფრესკებში თუ ვიხილავთ). და ყოველივე ამას თან ახლავს ფრენის შეგრძნება, თითქოსდა ეს მკვრივი ფიგურები უწონადია, ოდნავ ეხება საყრდენს და საცაა მოწყდება დედამიწას.

მისი ნამუშევრები სიმყუდროვით გამოირჩევა. მხატვარი თითქოსდა თავის უტოპიას ქმნის, ახალ სამყაროს, სადაც სიღამაზე და იდილია სუფევს. და მისკენ სწრაფვა იმდენად გადამდებია, რომ ჩვენდა უნებლიეთ ხდება ჩვენი განწყობილების მეგზური.

ფერში იგი სრულიად დამოუკიდებელ, მაგიურ თვისებებს ეძებს. მის ნამუშევრებში ყველა და ყველაფერი, პირველ ყოვლისა, ფერიდან ამოიზრდება. ფერი შეიცავს ყველაფერს (შემთხვევით როდი ვაპქვს ქართველებს სიტყვა „ყველაფერი“), უკან იხევს ყველა სხვა გამომსახველობითი საშუალება და ფერი დამოუკიდებელ, წმინდა ფორმის (პეკელის ტერმინი) მნიშვნელობას იძენს.

მისი ქართული სურათები განსაკუთრებული ინტიმის შემცველია და ამასთანავე, საკვირველი პორტრეტულ-პლასტიკური სიღრმით გვხიბლავს. ტილოზე ასახული ნელ-ნელა ამხელს მასში განთავსებულ სიუჟეტურ წიაღს (მხატვარი „პანიკურად“ გაურბის დისონანსს, რომელიც უკვე ტილოს მიღმა იკითხება) და თავის სათქმელს გამჭვირვალე, ნათელფენილი სიცხადით.





გადმოგვცემს. აგერ, მოხუცი დედაკაცი მამალს შადრევნიდან წყალს ალევინებს (შეუძლებელია ამ ქალის სახის აღწერა, იმდენად მრავლისმეტყველია მისი მიმიკა). მხატვარმა წამი მოიხელთა და ამ გაულეებაში გადმოგვცა ამბის აწმყო, წარსული და მომავალი.

ყველა მისი ნამუშევარი ფილოსოფიურად გულუბრყვილოა და პირველრიგად თავად ფერია სანდომიანად გულუბრყვილო. წითელი და ნარინჯისფერი, რომელიც, ჩვეულებრივ, ვნებიანი, აპასიონატური განწყობილების შექმნას სმარდება, აქ პირიქით, ანდამატურად სანდო და მიმზიდველია. მაგრამ უეცრად, ამ გულუბრყვილობიდან ამოიზრდება კონტრასტი სინამდვილესთან, რომელიც თავისთავად სანდომიანიც არის და გაუგებრად სასტიკიც.

დააკვირდით ზურაბ ნიჟარაძის მიერ შექმნილ პორტრეტებს. ზემოაღწერილ წამიერ გაულეებაში როგორ შეკრიბა ყოველივე ის, რაც მის წინაშე არსებულ ნატურაშია განთავსებული. იგი სასიათის იმ იდუმალ ნიშანს ეძებს, რითაც გამოირჩევა ინდივიდი, რაც შეადგენს ნატურის „იდუმალ მეს“. ფერი აქ ყოველთვის ექსპრესიონისტულია (ის თქვენ ამ ფერში აღგიქვამთ), სოლო საზი მართლაც სასწაულებს ასდენს. და აი, ჩვენს წინაშეა პიროვნების ფსიქოფიზიკური რაობა, მისი ეგზისტენციალური არსი (რამეთუ გაულეება, თავად არის ეგზისტენცია), საკვირველი ძალით გადმოცემულია „ცნობიერების ნაკადი“. მის მიერ ასახული ადამიანები იმ პაუზის მდგომარეობაში არიან, რომელიც მათ შესახებ უფრო მეტს გვეუბნება, ვიდრე ყოველგვარი მოძრაობა

თუ მოქმედება (მეტყველების ჩათვლით). და ეს პაუზა ეკუთვნის არა მარტო მათ, თავად მხატვარსაც და ჩვენც, ვინც დაკვირვებული თვალით ვუმზერთ ტილოზე ასახული სინამდვილის უმიშენლოვანეს ეპიზოდს.

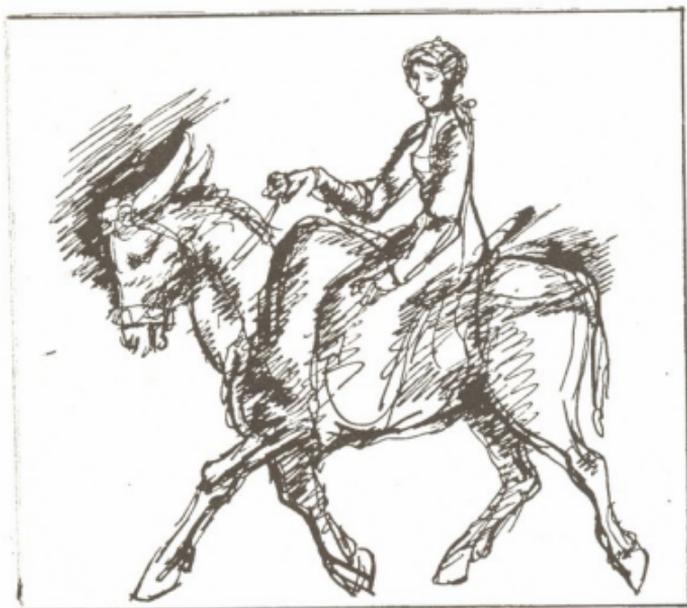
მაგრამ, ზურაბ ნიჟარაძის ყველა გამო-მსახველობითი ხერხი (მათ შორის, ფერიც კი). ვუალის საფარშია გახვეული. საოცარია, თვით სტილიზაციაც კი, მასთან შენიღბულად არის მოცემული. არ ვიცო, რას შეიძლება მივაწეროთ ეს, თუ არ თავად მხატვრის განსაკუთრებულ ტაქტიკას, რომლისთვისაც სრულიად უცხოა ნებისმიერი „აბარტე“ (თეატრალურ ტერმინს თუ ვიხმართ), მაყურებლის შთაბეჭდილების ნებისმიერი ეპატაჟი. გაიხსენეთ მისი შიშველი ფიგურები, ექსპრესიასთან ერთად რაოდენ მოკრძალებას შეიცავენ და მხოლოდ მედიტაციური პროცესის შემდეგ გვიჩვენენ თავის იდუმალ მიმზიდველობას. და ასეთი, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი ეფექტი, აღმოჩენის სიხარულით გვაგვსებს.

ზურაბ ნიჟარაძე, არ გაურბის რეალობას და არც მისგან დაშორება ამინებს. ერთი კია, რაც უფრო შორდება იგი ნატურას, მისი მხატვრული აზროვნება მით უფრო რემინისცენციური ხდება. აქ, მის

წარმოსახვაში, ორგანულად თანაარსებობენ ეგვიპტური და ბერძნული არქაიკა, ალორძინების ეპოქა, ყველა დროის მოდერნიზმი. აშკარაა, ყველა ფერწერულმა (თუ არაფერწერულმა) მიმდინარეობამ თავისი კვალი დატოვა მასში, მაგრამ მათ მხატვარი იყენებს მხოლოდ თემის იმპროვიზირების (ან ვარიანების) მომენტში. და სწორედ თემის მიმართ ასეთი აპოლოგიური დამოკიდებულება კიდევ ერთხელ ააშკარავებს მისი ფერწერის სიღრმისეულობას, შემოქმედების მიმართ თავად მხატვრის ეგზისტენციურ დამოკიდებულებას.

და მაინც, ყველაზე მკაფიოდ იკვეთება მისი ხედვის მუსიკალური წარმომავლობა. განა ატონალურ მუსიკას არ მოგვაგონებს მისი მკვეთრად ფერწერული კენტავრი? განა „მუსიკალურად უწონადი“ არ არის სივრცეში განფენილი ეს ძალუმი ფიგურა? ან გავიხსენოთ მორბენლები, რა იოლად თავსდება მათში მუსიკალური სიმარტივე და გრძნობადი სიღრმე.

მაგრამ, ზურაბ ნიჟარაძის ნამუშევრები მხოლოდ მუსიკიდან როდი ამოიზრდება. აქ ჩვენ პოეტურ კამარასაც წავაწყდებით და ფილოსოფიურ ესსესაც, დრამატულ თეატრსაც და საცირკო ფერადონებასაც. მხატვარი ესთეტიკური პოლივალენტობის





წიაღში პოულობს თავის თავს. სწორედ ამიტომ, ზურაბ ნიჟარაძის ფერწერული ოპუსები ზოგადკაცობრიულია და ამავე დროს, სრულიად ინდივიდუალური. ყველა ისინი, ერთად აღებული, გვიქმნიან მთლიანობის შეგრძნებას, რაც, თავისთავად, მხატვრის სულიერი სამრეკლოს არსებობას გვიდასტურებს.

მისი ფერწერა რამდენიმე ფენას და უკუფენას შეიცავს (მარსელ პრუსტის პროზის მსგავსად). მასში ესთეტიზმი ბადებს ფსიქოლოგიას, ყალიბდება ახალ რეალობად, მიისწრაფვის აბსტრაქტიზმისაკენ, დაბოლოს, შეპირისპირება წარმოშობს სინთეზს (ასოციაცია კვლავ მუსიკალურ პარმონიასთან), რაც საბოლოოდ კრებს ჩვენს გონისმიერ და გრძნობად აღქმას.

ზურაბ ნიჟარაძის კომპოზიციებში სივრცეს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს. იგი, პირველ ყოვლისა, ეთერულია (მზერის მომენტში, ჩვენ მისი სურათების პაერთ ვსუნთქავთ) და ამავე დროს, სივრცე თითქოსდა გარსია, რომელშიაც მხატვრის პერსონაჟები არიან გახვეული (პაერის ვუალი). ასეთ დროს იგი არ ერი-

დება თვით პოეტურ ინფანტილიზმსაც კი, რათა ჩვენში განსაკუთრებული ნდობა აღძრას.

აღმაფრენის ფარული შეგრძნება ბავშვობის ხანაში მიგვაბრუნებს. აქ ჩვეულებრივში იმდენი არაჩვეულებრივია აღმოჩენილი, რომ მისი გადაქცევა ესთეტიკურ ფასეულობად, წამიერი საქმეა. თვით სევდიანი სურათებიც კი, მშვენიერების საუფლოს განეკუთვნება, აღსავსეა ღირისმით და რელიგიური თანალმობით.

ხელოვნებაში ყველაფრის თავი და თავი ატმოსფეროს შექმნაა. იგია საიდუმლოებათა სამალავიც და გასაღებიც. ზურაბ ნიჟარაძეს ხელეწიფება ნებისმიერ თემას შეუქმნას ატმოსფერო შესაბამისი (ხშირად, სრულიად მოულოდნელი) გამომსახველი საშუალებების გამოყენებით. მისი მონასმიც კი, თემის შესაბამისად, ხან თავისუფალია და ხან პასტოზური. თუ თემის ინტერპრეტაცია მოითხოვს, ფიგურა საკვირველად მკვირვია (ზურაბ ნიჟარაძე უნივერსალურად ფლობს შუქ-ჩრდილის საიდუმლოს), ან პირიქით, მთლიანად ამორფული (თითქოსდა ნისლშია გა-



ხვეული). ამ თვალსაზრისით იგი უთუოდ ენათესავება ექსპრესიონიზმს.

მაგრამ, ეს ნათესაობაც, ისევე როგორც ყველა სხვა წყარო, მხოლოდ მაშინ გამოიყენება მხატვრის მიერ, როცა ეს თემას სჭირდება. ამიტომაც, რომ იგი ვერ თავსდება რომელიმე მხატვრული ტენდენციის (თუ მიმდინარეობის) ჩარჩოში და არა ჩვეულებრივი ინდივიდუალობის მიუხედავად (ან იქნებ სწორედ ამის გამო) საკვირველად უნივერსალურია. ამიტომაც, რომ ზურაბ ნიეზარაძის მხატვრული ხედვის შეჯამება შეუძლებელია.

გამჭვირვალე ფერი გამოსახავს ამაღლებას.

პასტოზური — ძლიერ ემოციას.

ხაზი — პლასტიკის დინამიკას (მოცემულს მოქმედებაში).

მოცულობა — მიწიერ მნიშვნელობას.

რიტმი — სიცოცხლის მდინარეობას.

ყველგან და ყველადღერში იგრძნობა

სიმსუბუქე. შუქ-ჩრდილს და განათებას უდიდესი როლი აქვს მინიჭებული. ფონი დეკორატიულ (ვიტუოლი, დეკორაციულ) ფუნქციას იძენს. ყველა და ყველადფერი გაელენთილია პოეტურობით, ლირიზმით, („რად ეძახიან საქართველოს მგოსანთა მხარეს“). გარითმულია როგორც ფერის, ისე ხაზის, ისე მოცულობის და პლასტიკის თვალსაზრისით.

მუსიკალური სტიქია უკვე ბოზოქრობს მის პანოებში, თითქოსდა ჩარჩოების ზღუდე გაარღვიაო, იგი „ხმოვანებს“, „ყვირის“ („ჩვენ ცხადად ჩაგვესმის მისი ხმა“). და ეს საყვირა — თავად მხატვრის ხმა, რომელიც, ამკარაა, ღმერთსაც სწვდება და კაცსაც.

„სიმეზიდა, სიმეზიდა და მღუმარება...“

(სიმბოლოები და ზიგალოთეკის ალუზიები სამუელ გეჰარის პიესაში
„გოდოს მოლოდინში“)

ზაზა სოფროშაძე

მართალია, ე. წ. აბსურდის თეატრის ლიდერად და თეორეტიკოსად ითვლება ვენ იონესკო, მაგრამ მიმდინარეობა დაიწყო ირლანდიელი დრამატურგის სამუელ ბეკეტის თეატრალურ ასპარეზზე გამოსვლით, როცა დაიწერა მისი პიესა „გოდოს მოლოდინში“ (1951 წ.). ამ პიესამ მწერალს თანამედროვე ეპოქის უდიდესი მოაზროვნისა და აბსურდის თეატრის ერთ-ერთი მამამთავრის სახელი მოუტანა. „განუმეორებელი ბეკეტი, რომელიც 1953 წელს მოვიდა თეატრში თავისი მშვენიერი „გოდოს მოლოდინით“, არა მხოლოდ ე. წ. „აბსურდის დრამის“ ავტორია, არამედ გვაძლევს, შევეხთ აბსურდს, მის დრამატიზმსა და კომიზმს, რომელიც ყოველდღიურობა გახლავთ“¹ — აღნიშნავს იონესკო.

„გოდოს მოლოდინში“ უკიდურესად დაძაბული კატასტროფამდე მისული სიტუაციაა დაფიქსირებული. წარმოდგენილი სამყარო კაცობრიობისაგანაა დაცლილი. ამყარად იგრძნობა სასიცოცხლო ძალის დეფიციტი. გარემო უაღრესად პირობითი

და ზოგადია. მოქმედების ადგილი წარმოადგენს სოფლის გზას, რომელზეც დგას ეული სტ. ეს სურათი, რომელიც სამყაროს მოდელია, მარადიული და უცვლელია. ასეთ გარემოში გვევლინება ორი მოხუცი: ესტრაგონი და ვლადიმირი, რომლებიც სამყაროში დაკარგულბივით დაიარებიან. ირკვევა, რომ ამ წყვილს ვინმე გოდოს ყოველდღიური მოლოდინის მეტი არაფერი დარჩენია. მოხუცები ჯიუტად განაგრძობენ ამაო ლოდინს; თუმცა ვერსადაც ვერ წაეღენ, მათთვის „სხვაგან“ არ არსებობს. მთელ სამყაროში ასეთივე სურათია. ესტრაგონმა და ვლადიმირმა, ისე როგორც მეორე წყვილმა — პოცომ და ლაკომ, რამდენიც არ უნდა იარონ, ისევე აქ მოხვდებიან. დრო გაირინდა და ადამიანები ჩაკეტილი წრებრუნვის ტყვეობაში აღმოჩნდნენ.

სიცარიელე, გაყინული მარადიულობა, გაჩერებული დრო, გაურღვეველი წრებრუნვა, მარტოსულობა, ამაო მოლოდინი, ბეკეტის პიესის მთავარი პრობლემებია. ამ პრობლემების ესთეტიკური დამუშავებისათვის სხვა მსატერულ სერებთან ერთად ავტორი სიმბოლურ აზროვნებასაც იყენებს.

1 ე. იონესკო, „აბსურდის თეატრი მუდამ იარსებებს“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1998, 27 მარტი — 3 აპრილი.

საერთოდ, მხატვრული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივია სიმბოლოებით აზროვნება. თუმცა შემოქმედებაში გარკვეულ საგანსა თუ მოვლენას ცალსახა მნიშვნელობა, ერთმხრივი დატვირთვა არ უნდა ჰქონდეს. მეცნიერული ტექსტისაგან განსხვავებით, მხატვრული ნაწარმოების პირდაპირი წაკითხვა გაუმართლებელია. შემოქმედებით ქსოვილში დაქინებული კირკიტი და ყველა მოვლენის ამოხსნაც ხშირად არ ხერხდება. მაგრამ გარკვეული აზრით დატვირთული სიმბოლო ყოველთვის არსებობს და იგი ახსნას მოითხოვს.

სიმბოლოები ბეკეტის პიესაშიც დაიქმნება. ნაწარმოების მრავალი ეპიზოდი იწვევს ბიბლიური ისტორიების ასოციაციას. თუმცა, პიესაში დაკონკრეტებული არაფერია, ბოლომდე არაფერია ნათქვამი; იგი ერთგვარი რებუსი-გამოცანაა. ამიტომ პირდაპირ პარალელებზე მსჯელობაც არ შეიძლება. მაგრამ, რადგან ასოციაცია ჩნდება, მას გარკვეული საფუძველიც აქვს, რადგან შემთხვევით არაფერია მოხმობილი.

ნაწარმოები, თავისი პარადიგმულობის გამო, შეიძლება მთლიანად შევადაროთ ბიბლიურ ან მითოლოგიურ სიუჟეტს, ბიბლიური იგავით იგი ყოველგვარი ჩარჩოებისაგან თავისუფალია და არსებობის ზოგად მოდელს გვთავაზობს. საღვთო წიგნთა კრებულთან ბეკეტის პიესის ამგვარი მსგავსებაც შეიძლება დავინახოთ. მორწმუნეს ევალება, რომ რამდენადაც დაუჯერებლად უნდა ეჩვენებოდეს, ბიბლიური ამბავი უყოყმანოდ ირწმუნეს. ღმერთის აღიარება განუსჯელად უნდა ხდებოდეს. ამ ნაწარმოების პარადოქსული, მოუხელთებელი შინაარსიც ერთი შეხედვით უნდობლობას იწვევს. ყველაფერში ბოლომდე გონებით გარკვევა შეუძლებელია. მკითხველმაც, ორთოდოქსი ქრისტიანის მსგავსად, რაღაც პირობითად უნდა მიიღოს, ლოგიკა ხშირად გვერდზე უნდა გადადოს და მოგვირილი ესთეტიკური სიამოვნება იქმაროს.

ასლა, რაც შეეხება კონკრეტულ სიმბოლოებსა და ბიბლიურ ალუზიებს. ბევრს კამათობენ, ნიშნავს თუ არა რაიმეს თავად გოდო. ბეკეტს განუცხადებია, რომ მცოდნოდა, რას ნიშნავს ეს სიტყვა, პიესაში

ვიტყოდით, ეს, ალბათ, საუკეთესო განმარტებაა. გოდო ძალზე ბუნდოვანი სიმბოლოა: ნაწარმოებში გოდო ^{განმარტება} ^{კვეთრად} ფიგურირებს. საუბრობენ მასზე, ახასიათებენ; მოდის პერსონაჟი, რომელსაც ის უნახავს, უცხოვრია მასთან. თანაც გოდო აბსტრაქციაა, ადამიანთა წარმოსახვის ნაყოფია. მასზე გარკვეული წარმოდგენა გვექმნება, თანაც მისი არსებობა ბოლომდე არ გვწამს. ამ ნიშნით იგი შეიძლება ღმერთთან გაეიდენტუროთ. ღმერთის არსებობასაც ვაღიარებთ, გვწამს, მაგრამ მას ვერასოდეს ვიხილავთ (სიცოცხლეში მაინც). მისი მატერიალური ხატი პირობითია. ღმერთიც ადამიანთა რწმენაში და გონებაშია დაკავშირებული. გოდოს მნიშვნელობის ღმერთთან დაკავშირება გავრცელებული ვერსიაა. თავად სიტყვის ძირი-გოდო, მრავალ ენაზე ღმერთს ნიშნავს. თუ გოდო მოვიდა, გადარჩენილები ვართ, ამბობენ მოსულები. გოდო მათთვის მოსვენებას, შეებას, ხსნას ნიშნავს. როგორც მაცხოვრის საუფლოში შესვლა, ისე წარმოდგენილია გოდოსთან ყოფნა. იმედი აქვთ, თუ ის მოვიდა, მძღვრები დაძინებენ თბილად, გამოშრალ თივაზე. ღმერთივით გოდოც გლახაკთა ნუგეშია, იგი კეთილდღეობასთან ასოცირდება. ქრისტეზე ერთ-ერთი საუბრის დროს ეს ადამიანები აღნიშნავენ, რომ იქ (ღვთის წიაღში, ოდესღაც, სადღაც) თბილოდა და კარგი იყო. თუნდაც იმიტომ, რომ როგორც ქრისტეს, სწრაფად მაინც გაცვამდნენ ჯვარზეო. ისინი ხომ ნელ-ნელა იტანჯებიან. მაგრამ გოდო არა ჩანს და თანდათან მოლოდინის, ადამიანთა გაუქრობელი იმედის დატვირთვას იძენს.

გოდო მოხუცებთან ბიჭს აგზავნის ხოლმე. თუ ის ღმერთია, ბიჭი ღვთის ანგელოზად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც იმედს უნერგავს და უფალთან შესახვედრად ამზადებს ადამიანებს. ირკვევა, რომ გოდოს ორი ძმა ემსახურება. ერთი თხებს მწყემსავს, მეორე—ცხვრებს. ბატონი ერთს თბილად ეპყრობა, კარგად კვებავს, მეორეს კი სცემს. ცნობიერებაში თავისთავად ამორტივირდება ბიბლიური მითი კაენისა და აბელის შესახებ. ავტორს, რა თქმა უნდა, შეეძლო ეთქვა, რომ ერთი ძმა ნახირს მწყემსავს, მეორე კი მიწას ამუშა-

გებს და ამით პარალელი უფრო თვალსა-
ჩინო გაეხადა. მაგრამ არც გოდოა უპი-
რობოდ ღმერთი და არც ბიჭები არიან კა-
ენი და აბელი. ეს თავისებური მინიშნე-
ბაა მხოლოდ, მწერლური თამაშია. გვინდა,
რომ გოდო ღმერთად მივიჩნიოთ? ასე
იყოს. თუმცა ძალიან ნუ შევტოპავთ. არ
დაგვაიწყდეს, რომ ყოველივე ეს უფე-
მერაა. პიესა შეიძლება ღმერთის უარყო-
ფად, უღმერთობის აღიარებად იქნას გა-
გებულნი. ღმერთი მკვდარია და მოლოდი-
ნიც ამოაო.

მეორე მოქმედების დასასრულს ვლადი-
მირი ბიჭს ეკითხება, ბატონ გოდოს წვე-
რი თუ აქვსო, როცა დადებითი პასუხი მი-
იღო, იმის დაზუსტებას შეუდგა, რა ფე-
რისაა ეს წვერი — ქალღი, შავი თუ თე-
თრი. იგი ნერვიულობს, თითქოს უნდა,
რომ მხსნელს თეთრი წვერი ჰქონდეს და
სასურველ პასუხს მოუთმენლად ელის.
ღმერთიც ხომ თეთრწვერა მოხუცის სახი-
თაა წარმოდგენილი. — მე მგონია, თეთ-
რი წვერი უნდა ჰქონდეს — უპასუხა ბიჭ-
მა. ვლადიმირის შეფასება მოულოდნელია:
ვაიმე, ვაიმე, — შეჰყვირა მან. რას ნიშ-
ნავს მისი რეაქცია? რატომ არ გაუხარდა,
გოდო რომ თეთრწვერა აღმოჩნდა? ალბათ
იმიტომ, რომ ღმერთიც ვერაფერი ნუგე-
შია. ანდა, მოხუცს უკვე იმედოვანი გადამწერა,
ღარწმუნდა, რომ გოდო აღიარებულად მო-
ვა (თუმცა, თვითონ მაინც დაელოდებოდა!)
და თუ იგი ჩვეულებრივი მოკვდავია, შე-
იძლება არ დაიღუპონ მისგან მიტოვებუ-
ლნი; ხოლო თუ ღმერთმა აიღო მათზე ხე-
ლი, უკანასკნელი იმედიც გაქრება.

გოდო არა ჩანს, სამაგიეროდ, მოდის
პოცო. მას მაღალი პრეტენზიები გააჩნია
— თავს ღმერთს უტოლებს. როცა ადამი-
ანებს დაინახავს, რიხით აცხადებს, რო-
გორც ვხედავ, აქ ადამიანები არიანო, ჩე-
მივე ჯიშისა, პოცოს ჯიშისა! მსგავსები-
სამებრ ღვთისა და ხატებისამებრ ღვთისა
— იმოწმებს ბიბლიას. აქ პაროდიაა. უღ-
მერთო სამყაროში, სადაც ადამიანები
მხსნელის მოლოდინს მოუქანცავს, მორიგი
მაწანწალა თავს ღმერთს უტოლებს. ეს
იმედგაცრუების კიდევ ერთი ნიშანია.

პიესაში საუბარია ჯვარცმის ამბავზე.
ვლადიმირი ესტრავონს უამბობს, რომ
მაცხოვართან ერთად ორი ავაზაკიც გააყ-

რეს ჯვარზე. მათგან თურმე ერთი გადარ-
ჩნა, ცხონდა, რადგან ღმერთი აღიარა და
ცოდვები მოინანიო. ამის შესახებ მოხსენი-
ება მასწავლებლის მხოლოდ ერთი ლაპარა-
კობს, დასძენს მოხუცი, ორი საერთოდ
არაფერს ამბობს, ერთი კი გვამცნობს,
ქრისტეს ორივე დამნაშავე ლანძღავდაო.
მართლაც, მასწავლებლები იოანე და მარ-
კოზი აღნიშნავენ მხოლოდ, რომ ავაზაკე-
ბიც აცვეს იმ დღეს ჯვარს, მათუ ამბობს,
სხვებთან ერთად ისინიც ლანძღავდნენ
უფალსო. მხოლოდ ლუკა ჰყვება იმის თა-
ობაზე, რომ ერთ-ერთმა ბოროტმოქმედმა
ღმერთი აღიარა და შენდობა სთხოვა, „იე-
სომ უთხრა მას: ჰუმარტად გუუბნები
შენ: დღესვე ჩემთან ერთად იქნები სამო-
თხეში“. (ლუკა 23. 43).

პარალელი თვალსაჩინოა — იესო და
ორი ავაზაკი, გოდო და ორი მაწანწალა.
ავაზაკმა ვერ იცნო მაცხოვარი, სიკვდი-
ლის წინაც არ აეხილა თვალი და წარწყ-
მედილი აღესრულა. მოხუცებიც ვეღარ გა-
რკვეულან გოდოს მნიშვნელობაში. აღარ
იციან, ლანძღონ თუ აღიარონ, მიანებონ
თავი თუ დაელოდონ. მათთვის იმედის
მომცემად ჟღერს ერთ-ერთი ბოროტმოქმე-
დის გადარჩევა. ერთი გადარჩა, მაინც
გვარიანი პროცენტია — ამბობს ვლადი-
მირი. თურმე არსებობს სამყაროში გადა-
რჩენის პრეცედენტი. ეს უკვე იმედის სა-
ბაბია. მოხუცები იმაზეც სწუსან, რატომ
ოთხივე მასწავლებელი არ აღიარებს გადარ-
ჩენის ფაქტსო. იქნებ ისინიც არ დაიღუ-
პონ! რა იქნება, რომ მოვიჩინოთ? ამ-
ბობს ერთი. მაგრამ ვერ გაუგიათ, რა უნ-
და მოინანიონ, ის, რომ ამქვეყნად გაჩნდ-
ნენ? საქმეც ისაა, ვერ მიხვდარან, რას
ზღავენ, უბრალოდ, ადამიანებად დაიბად-
ნენ. ამიტომ განწირულები აღმოჩნდნენ.

ერთადერთი ხე, რომელიც შარავნაზე
დგას, ბიბლიური ხე ცნობადის მსგავსად,
კეთილისა და ბოროტის ასოციაციას იწ-
ვევს. ადამიანთა მოდგმის პირველი წარმო-
მადგენლების ყურადღება იმ ხეს დასტრი-
ალებდა. იგი მათი ინტერესის ამოუცნობი
ობიექტი იყო. ესტრავონი და ვლადიმირიც
იმ ეულ ხეს უტრიალებენ გარშემო, აკვი-
რდებიან, რამდენჯერმე მის გამოყენება-
საც ცდილობენ (მასზე თავის ჩამოსწრობას
აპირებენ). პირველ ადამიანებს აკრძალუ-



ლნაყოფიანი ხე ჰქონდათ. კაცობრიობის მოდგმის ორი უკანასკნელი წარმომადგენელთაგანი, უნაყოფო ხეს შესცქერის, რომელიც გამოცანად კი ქცეულა მათთვის (ვერ გაუვიათ რა ჯიშისაა, როდის და რატომ ყვავილობს), მაგრამ კეთილისა და ბოროტის შეცნობის საშუალებად ვერასოდეს იქცევა. ესტრაგონსა და ვლადიმირს ვერც ეს ხე დაეხმარება ცხოვრების უთაბოლო მარათონში გასარკვევად.

სხვა ვერსიით ხე ჯგრის სიმბოლოდ შეიძლება განვიხილოთ, რომელზეც მაცხოვარი აცვეს (კრიტიკოსი მზნა ბაქრაძე). მოსუცემიც ხომ თავის ჩამოხრჩობას აპირებენ მასზე. თანაც ჯვარცმანზეცაა საუბარი.

სოფლის გზა ცხოვრების სიმბოლოა, ადამიანთა ეს ოთხეული — მთელი კაცობრიობის. მოლოდინი კი საერთოდ, ადამიანური არსებობის გამოსატულებაა. ეს სამყარო დაბერებულია. პერსონაჟები მოსუცეები არიან. მათი უბედურება სიბერის ტრაგიზმითაცაა გაპირობებული. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ პიესაში არ მოქმედებს არც ერთი ქალი, რომელიც თავისთავად სიცოცხლის გაგრძელების პირობაა. ადამიანებს მოსპობილი აქვთ გამრავლების საშუალება. კაცობრიობის ეს უკანასკნელი მოპიკანები შთამომავლობის გარეშე გადაეგებიან. სამყაროს მომავალი საეჭვოა.

პიესაში გათამაშებულია სხვადასხვა საგანი. ვლადიმირი ხშირად იხდის ქულს, ჩაიხედავს შიგ, ხელს აფათურებს; იხურავს, ისევე იხდის, სულს უბერავს. ესტრაგონი კი საკუთარ ფეხსაცმელებში იქექება ამაოდ. ეს ქცევა მნიშვნელობისგან დაცლილი ყოფის სიმბოლოა. ადამიანები ცარიელ საგნებში „არაფერს“ ეძებენ; არაფრისაგან კი არაფერი წარმოდგება. ასეთი ხერხებით ავტორი ტოტალური სიცარიელის განცდას ქმნის.

ლაკი მთელი ორი მოქმედების მანძილ-

ზე დაათრევს მძიმე ჩემოდანს, როგორც მეტად საჭირო ნივთების საცავს. მისთვის აღმოჩნდება მასში? ქვიშა — სიმბოლო მათი ყოფისა და საერთოდ სინამდვილისა. ქვიშა, რომელიც მოუხელთებელია, წარმავალია, ხელიდან გეზნევა. ასევე წარმავალი და მოუხელთებელია რეალობა, სიცოცხლე.

სიმბოლოების დაქმნა ლაკის ცნობილ მონოლოგშიც შეიძლება. ჯერ ერთი, ეს უაზრო ბოდვა ადამიანური აზროვნების სიმბოლოა მთლიანად. ლაკი წარმოთქვამს გრძელ მონოლოგს, რაც უთავბოლო ლაქლაქი და სიტყვების რახარუხია. ეს ტირადა სასენი ნიშნების გარეშე დაწერილი და ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ ზოგიერთი აღვილის ასოციაციას იწვევს. ჯოისის რომანშიც, რომლის გავლენა უსაზღვროა ირლანდიურ დრამატურგიაზე, პერსონაჟთა შინამონოლოგები გრძელი ტექსტითაა წარმოდგენილი და სასენი ნიშნები არ იხლავს. როგორც ფიქრთა ნაკადში, ფურცლებზეც მოვლენიდან მოვლენაზე სწრაფი გადასვლა ხდება, აზრი აზრს ედება. მართალია, ეს ეპიზოდები რთული აღსაქმეულია, მაგრამ აზრი გასაგები ხდება, პერსონაჟის ემოციური მდგომარეობა დაფიქსირებულია. ლაკის ტირადა კი უაზრობის ნიმუშია. ეს ინტელექტის პაროდიაა. აბსურდისტები აკრიტიკებდნენ ეგზისტენციალისტებს, რომლებიც დასვამდნენ პრობლემას და შემდეგ მის ინტელექტუალურ მტკიცებას ცდილობდნენ. ამ პიესაში კი უარიყოფა ინტელექტი და ეგზისტენციალური მეთოდია.

მაგრამ ამ აბდაუბდაშიც შეიძლება გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ფრაზებისა და ტერმინების ამოკითხვა. ციტატებს მოვიტან შემოკლებით, ზოგიერთი უაზრო სიტყვისაგან გათავისუფლებულს და სასენ ნიშნებსაც მოვიშველიებ, რათა უფრო გასაგები გახდეს. აქ ლაპარაკია ვიღაც თერთწევრაზე, რაც, ალბათ, ღმერთზე მია-



ნიშნებს. — „ენიჭა არსებობა პირადად ღმერთს, ვითარცა თეთრწყვერას, გარე დროსა სრბოლისა ზემდგარისა“¹. ე. ი. ღმერთი უცვლელი ობიექტური სუბსტანციაა. მისი არსებობა დამოუკიდებელია დროის მდინარებისაგან და ადამიანური ნებისაგან. მას „თავისი ამათის მწვერვალიდან ვუყვარვართ ყველა, გარდა ვისი, ჯერეთ უცნობია“. ლაკი ლაპარაკობს ღვთის მიერ ადამიანთა სიყვარულზე. მაგრამ ამბობს, რომ ვიღაც არ იმსახურებს სიყვარულს, ვიღაც განწირულია. შეიძლება ეს კიდევ ერთი პაროდიაა ადამიანურ რწმენაზე, იმედზე.რომელიც გენეისის სახმილით იწვის, რისთვის, არავინ იცის“... ადამიანმა არ იცის, რისთვის იტანჯება. ბეკეტის გმირებსაც ვერ შეუცვნიათ საკუთარი დანაშაული. ეს სიტყვები კი: „უკეთუ ვინ დაეჭვდეს; რისხვით მოუბრუნდეს ცარგვალი და მოექცეს ჯოჯოხეთად ლურჯი კამარა“, პირდაპირ გვაგონებს ბიბლიურ ეპიზოდს. ამის შემდეგ ნათქვამია, რომ ამქვეყნად „ჯერეთ კიდევ სუფევს მყუდროება და სიმშვიდე და ხანგამოშვებით არცთუ მუდამ სიმშვიდე... შოგჯერ, მიუხედავად ამისა, ყველასათვის ძვირფასი, მაგრამ ნუ ვიწინასწარმეტყველებთ...“ — სამყაროში გაურკვეველი მდგომარეობაა. ერთი შეხედვით სიმშვიდეა; კატასტროფა ჯერ არ მომხდარა, მაგრამ კატასტროფისწინა გარინდებაკი ჩამოწოლილია. ადამიანი დაბნეულია, განგაშს მოუცავს; წინასწარმეტყველება კი არაფრის შეიძლება, მომავლისა არაფერი ვუწყით. ლაკის სიტყვებში უარესის მოლოდინიც შეიძლება ამოვიკითხოთ. ლაპარაკია მსოფლიო წარღვნაზე, გამყინვარებაზე, ცეცხლის წვიმებზე; ერთი სიტყვით, საერთო განადგურებაზე. „მთასა და ბარ-

ში, ზღვებისა და ტბების სანაპიროზე და-
მდნარი ალი ცეცხლისა... ოდესმე
გურებს სუსხი გამოთოში, ყინული უზომო...
უფსკერო სიღრმეებში ყოვლისმომცველი
სიცივე დაისადგურებს, ზღვაზე, ხმელეთ-
ზე, ეთერში“ — ერთი სიტყვით, ყველგან.
ფაქტი ფაქტია, ასე მოხდება, მაგრამ რატომ, არავინ იცის, ნათქვამია ამ მარინეტის მექანიკურ ქაქანში. მოხდება „მიუხედავად თეთრწყვერასი აღმურისა ცრემლებისა“... ე. ი. ღმერთიც ვერაფერს შეცვლის, მისი წუხილიც ამაოა. უღმობელი კანონზომიერების წინაშე შემოქმედიც უძლურია. „სიმშვიდე, სიმშვიდე და მღუმარება“... ნათქვამია ტექსტში. მთელი პიესაც ხომ მარადიული მღუმარების ნიმუშია. ადამიანებს მომავალი უკიდევანო გარინდების სახით წარმოუდგებათ.

„ლოდთა გოდება, ლოდთა მოთქმა“ — რამდენჯერმეა განმეორებული ლაკის ტექსტში. ამ შემთხვევაშიც ჩნდება ბიბლიური პარალელი: „ხოლო იესო მიოგო და პრქუა მათ: გეტყვი თქვენ, დაცათუ ესენი დუმნენ, ქვანი, ქვანი ღაღადებდენვე (ლუკა 19. 40). საერთოდ ბიბლიაში გარკვეული დატვირთვა აქვს და ხშირად ნახსენები უდაბნო, ლოდები. ლაკიც ქვიშას, ანუ უდაბნოს მასალას დაათრევს ჩემოდნით.

თავის ბოდვაში ლაკი გამოურევს ფრახებს: ტენისი თივაზე, ქაფზე, თიხაზე, ყინულზე; პოკეი წყალზე, მიწაზე, ატმოსფეროში. ეს ცარიელი აბსურდული ფორმებია, სიტუაციის პარადოქსულობას კიდევ ერთხელ რომ აფიქსირებს.

როგორც ვხედავთ, მიუხედავად იმისა, რომ აბსურდი გამოდის ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელი ინტელექტუალისმის კრიტიკით, ლაკის ლაქლაქი გარკვეულ ემოციურ განწყობილებას ქმნის და ერთგვარ სააზროვნო მასალას გვაძლევს.

1. ს. ბეკეტი „ვოდოს მოლოდინში“, „ხომლი“ 1972 წ. № 8. ლაკის მონოლოგი მოთავსებულია 168-169 გვერდებზე.

ზეხნოვადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(ზრახვენიტაბი, ზარილი მუჟიჟსა)

მარაგ მუჟიჟი

20. ლთაბარიჟი სიზაბა

ანტიპირი ფილოსოფიის გრანდიოზულ ისტორიაში პლატონი ყველაზე მეტ განცვიფრებას იწვევს. აზრის აღმაფრენით და პროფეტული პათოსით, ჩვენს წარმოდგენაში იგი ლამის ბიბლიურ წინასწარმეტყველად აღიქმება. XX საუკუნის ერთ-ერთი თვალსაჩინო პლატონისტი პიერ-მაქსიმ შული მას ასე გვიხასიათებს: „პლატონის ფილოსოფია არ არის დასშული და გაყინული სისტემა; ესაა მარადიული ძიება, რომელიც გამუდმებით ასლდება და ღრმავდება... ესაა უწყვეტი სწრაფვა იმ მატერიალური რეალობების, მათი სტრუქტურის, მათი თანაფარდობის შემეცნებისაკენ; იდეალური ბუნების კვლევისა და ამ კვლევის შედეგად მიღებული ცოდნის თანახმად სახელმწიფოს გარდაქმნისაკენ; ესაა თავის მთლიანობაში აღებული და თავის ელემენტებს თავსმომხვეული კოსმიური ერთიანობის პარმონიული სტრუქტურის ცნება; ესაა ჭეშმარიტებისაკენ ორიენტირებული რეფლექსიის თანდათანობითი წინსვლის გრძნობა, რომელსაც ძალუძს ერთიმეორის მიყოლებით აღგავოს ყველა დაბრკოლება, რომელიც ხელს უშლის მის

ძლევამოსილ სვლას, ესაა არა მარტო რაციონალური ინტუიციისა და მათემატიკური შემეცნებისათვის, არამედ ენთუსიაზმის მრავალსახოვანი ფორმებისთვისაც მინიჭებული უდიდესი თავისთავადი ღირებულება...

... პლატონიზმი ყოველთვის იზიდავდა პოეტებს და ხელოვნების წარმომადგენლებს, რომლებსაც, მართალი რომ ვთქვათ, ხშირად ცუდად ესმოდათ იგი. მაგრამ პლატონური პოემების რა მშვენიერი ანთოლოგიის შედგენა შეიძლება რენესანსიდან მოყოლებული — უორდსუორთამდე, ბოდლერამდე, მალარმესა თუ ვალერიამდე!

ცხოვრებისა და აზროვნების ყველა სფეროში ჩვენ ვხედავთ პლატონიზმის ცხოველყოფელი იმპულსების ზემოქმედებას, პლატონიზმისა, რომლის ნაყოფიერება ჭეშმარიტად ამოუწურავია“. P. M. Schuhl. L'oeuvre de Platon, Paris, 1954, 209—212. თარგმ. ბაჩანა ბრეგვაძის).

უფრო მეტიც, ჩვენი თანამედროვეობის მეორე უდიდესი პლატონისტი ა. ფ. ლოსევი პლატონს ქიშერული იდუმალების საბურველით შემოსავს: „შეიძლება ითქვას, რომ პლატონი კაცობრიული კულტურის ისტორიის ერთგვარ მარადიულ პრობლემად იქცა და ჯერჯერობით შეუძლებელია

გაგრძელება იხ. „ხედვება“ № 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 1998 წ. № 1-2, 1999.

იმის წარმოდგენა, თუ როდის, როგორ, რა პირობებში ან ვის მიერ მოხერხდება ამ პრობლემის საბოლოო გადაჭრა". (А. Ф. Лосев, жизненный и творческий путь Платона, — Платон, соч. в трех томах, т. I, М., 1968, с. 5—6. თარგმ. ზაჩანა ბრეგვაძის).

პლატონის ფილოსოფიური თხზულებების უმბრო ქართველი მთარგმნელი ზაჩანა ბრეგვაძე, თავად ასე ახასიათებს პლატონის ქმნილებათა შინაარსს: „იონში“, ისევე როგორც „დიდი პიპიაში“, „ნადიმსა“ თუ „ფედროსში“ პლატონი, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს გამიჯნოს ესთეტიკური პრინციპი სინამდვილის ყველა სფეროსაგან, განსაზღვროს ესთეტიკური საგნისა და მისი კორელატური ესთეტიკური შედეგების სპეციფიკა, უარყოს ხელოვნების სოფისტური — პირწმინდად ტექნიკური და ვულგარულ-მექანიკური გაგება და ფილოსოფიურად დააფუძნოს, ტრანსცენდენტური კონცეფცია შემოქმედებითი აქტისა და შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალურობის შესახებ“. (ბ. ბრეგვაძე. წიგნში პლატონი — „იონი“, „დიდი პიპია“, „მენონი“. თბ. „ნაკადული“, 1974, გვ. 12).

ახლა კი თავად პლატონს მოვუსმინოთ: „— იონი. მეტი რა გზა მაქვს, უნდა დაგეთანხმო, ჩემო სოკრატე. მაგრამ ისიც უნდა გითხრა, რომ ყველაზე უკეთ და ოსტატურად მაინც მე ვლაპარაკობ პომეროსზე. ჩემი მსმენელები იმასაც დაგიმორწმუნებენ, რომ მე კარგად ვლაპარაკობ პომეროსზე, დანარჩენ პოეტებზე კი ცუდად. მოდი ახლა და არკვიე, რას ნიშნავს ეს.

— სოკრატე. მესმის და ახლავე აგისსნი, იონ: შენ რომ კარგად ლაპარაკობ პომეროსზე, ამის მიზეზი, როგორც წედან მოგახსენე, ხელოვნება კი არ არის, არამედ ღვთიური ძალა, რომელიც ისე გძრავს და გაღელვებს, როგორც იმ უცნაურ ქვას, რომელსაც ევრიპიდე მაგნესიურს უწოდებს, ხოლო უმრავლესობა პერაკლეურის სახელით იცნობს. ეს ქვა, არა მარტო იზიდავს რკინის რგოლებს, არამედ სხვა

რგოლების მიზიდვის ძალასაც ანიჭებს მათ; ასე რომ, სწორად ერთმანეთზე დაკიდებული რგოლების საკმაოდ გრძელ ჯაჭვს ვიღებთ: თვითველ მათგანს ქვა გადასცემს მიზიდულობის ძალას.

ზუსტად ასევე, ზოგიერთ კაცსაც თვით მუზა ანიჭებს შემთავონებას, რომელიც შემდეგ სხვებსაც გადაეცემა მათგან. ასე ვიღებთ ზეგარდმო შთავონებულთა ჯაჭვს. დიდი ეპიკოსი პოეტები საკუთარი ხელოვნების კი არა, ზემთავონებისა და ღვთიური სიშმაგის წყალობით თხზავენ მშვენიერ პოემებს. იგივე ითქმის ლირიკოს პოეტთა მიმართ: ღვთიური სიშმაგით ცნობამიხდელი და ალტკინებით მროკავი კორიბანტების მსგავსად, ისინიც ცნობამიხდლობის ჟამს ქმნიან თავიანთ მომხმბლავ ლექსებს, როცა მათ ეუფლებათ პარმონია და რიტმი, ბაკქურ ექსტაზში დათქმულნი, ბაკქანტებივით ხარბად ეწაფებიან მდინარეებით ნადენ თაფლსა და რძეს.

... პოეტი მსუბუქი, ფრთაშესხმული და წმინდა არსია; მას არ ძალუძს რაიმე შექმნას მანამ, სანამ ზემთავონება თუ ღვთიური სიშმაგე ცნობას არ მიხდის და გონს არ დაუხშობს;

... ამიტომაც ართმევს ღმერთი გონებას და თავის მსახურებად, ქურუმებად და მისნებად აქცევს მათ, რათა ჩვენ — მათმა მსმენელებმა, — ვიცოდეთ, რომ ისინი — უცნობონი და უგონონი — კი არ ქმნიან ამ ღიღებულ ქმნილებებს, არამედ თვით ღმერთი ნეტყველებს მათი პირით და, ამრიგად, თავის სმას გავწვდენ ჩვენ...

იონი. მართალს ამბობ, ვიცოცვ ზევსს; შენი სიტყვები, ჩემო სოკრატე, გრძნეული ძალით აჯადოებენ ჩემს სულს, და მე მგონია, რომ ჭეშმარიტი პოეტები სწორედ ღვთიური ზემთავონების წყალობით გვამცნობენ და განგვიმარტავენ ღვთაებრივ სიტყვას.

VI

სოკრატე. ხოლო თქვენ — რაფსოდები პოეტებს განმარტავთ, არა? იონი. ამასაც მართალს ამბობ.

სოკრატე. მაშასადამე, თქვენ განმმართველთა განმმართველნი ხართ?

იონი. დიას.

... არ დაგიძლავ, გულახდილად ვეტყვი ყველაფერს: როდესაც რაიმე საწყალობელს ვასრულებ, ცრემლით მევსება თვალი, ხოლო სახარლისა თუ გულშემზარავის შესრულებისას თმა ყალყზე მიდგება და შიშით შემკრთალი გული გამალეზებით მიცემს მკერდში.

სოკრატე. კი მაგრამ, იგი თუ არა შენ, რომ სწორედ ამნაირ ზემოქმედებას ახდენთ ბევრ თქვენს მსმენელზე?

იონი. ცხადია, ვიცი, მე ყოველთვის ვხედავ ჩემი ფიცარნაგიდან, როგორ ტირიან და შიშამდგარი თვალებით იყურებიან ჩემი სიტყვებით გულშეძრული მსმენელნი. მე ხომ იძულებული ვარ თავილი ფხიზლად შეჭიროს მათზე: თუ ვატირე ისინი, მაშინ მე ვიცინებ: ფულს ვხვეტავ, გესმის? ხოლო თუ ვაციწე, მაშინ თვითონ უნდა ვიტვირო; მშვიდობით ფულებო!

VII

სოკრატე. ახლა ხომ გესმის, რომ ასეთი მსმენელი უკანასკნელია იმ რგოლთაგან, რომლებიც ერთიმეორის მიყოლებით იღებენ ძალას მაგნეტიური ქვის წყალობით. შუა რგოლი — ეს შენა ხარ, რაფსოდი და მსახიობი, პირველი რგოლი — პოეტია, ხოლო ღმერთი, თქვენი მეშვეობით იქით მიაქცევს კაცის სულს, საითაც მოეპრიანება, ეს მიქცევა კი ერთმანეთის მიყოლებით ხორციელდება“. (პლატონი, „იონი“, „დიდი პიპია“, „მენონი“. გამ. „ნაკადული“. თბ. 1974, გვ. 29-32).

მამ ასე, პლატონი შთაგონებას „ღვთიურ სიშმაგედ“ მიიჩნევს, შთაგონების წარმომშობ მიზეზად მუზას ასახელებს, ხოლო მუზის ზემოქმედების ქვეშ მყოფთ ცნობამხსილებს უწოდებს. და ამ „ცნობამხსილობის“ მიუხედავად, მუზების გავლენის ქვეშ მყოფი, უშუალოდ სწვდება

ქემმართვებას, რომლის განზოგადება, გამოფხიზლების ჟამს, არ შეუძლია მსახიობს დან გამომდინარე, პოეტი, რაფსოდი თუ მსახიობი, მხოლოდ შემოქმედებითი აქტის დროს უერთდებიან ღვთიურ ძალებს, რომლებიც მათ, ამ „სიშმაგის“ ფასად, ქემმართვებისა და მშვენიერების სხივებით აჯილდოებენ. აი, ასეთია პლატონის ისედაც სრულიად გასაგები კონცეფციის თანამედროვე ინტერპრეტაცია.

მაგრამ იბადება კითხვა, რისთვის დასჭირდა პლატონს შთაგონების აღმატებელი ფორმის, ზემთაგონების მოშველიება? განა შთაგონება საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ პოეტი, რაფსოდი თუ მსახიობი მედიუმად იქცეს?! რალა საჭიროა აქ პრეფიქსი „ზე“? თუ იქნებ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ პლატონი განასხვავებს ჩვეულებრივ შთაგონებას ზემთაგონებისაგან?

უთუოდ ასეა. სხვაგვარად ვერასდიდებით ვერ აგხსნით შთაგონებისათვის წინდართულ „ზე“-ს.

მაგრამ რითი განასხვავებს პლატონი ჩვეულებრივ შთაგონებას ზემთაგონებისაგან?

ამის პასუხი სოკრატეს სიტყვებშია მოცემული. იონი არა მარტო შეივრძნობს და განიცდის პომეროსის მიერ ასახულ სინამდვილეს, იგი მისი სიტყვების იღვალ მნიშვნელობასაც სწვდება, რომელსაც „ცნობადაბრუნებელი“, ვეღარ განმარტავს, რადგან ეს „იღვალნი მნიშვნელობა“ მას სწორედ ზემთაგონების წუთებში სტუმრობს და განსაკუთრებულ სიღრმეს სძენს მის გრძნობას და გონებას.

გამოდის, რომ ზემთაგონების წუთებში, პოეტის, რაფსოდის თუ მსახიობის ინტელექტი და სენსიტივი განსაკუთრებულ პარმონიად ყალიბდება. სწორედ ამან შეაძლებინა იონს ჩასწვდომოდა პომეროსის მითოსურ შთანაფიქრს. სწორედ ამას მიეღვრება სტანისლავესიკ თავის თეატრალურ მოძღვრებაში, მაგრამ სრულიად გასაგები მიზეზების გამო მას უწოდებს არა ზემთაგონებას, არამედ ზეცნობადს. მიზეზი კი ის არის, რომ იგი ცნობიერი გზით ეძებს გზას ზემთაგონებისაკენ, და ამ ბოლო „ინსტანციამდე“ მისული, შეც-



ნობის ფაქტს უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე შინაარსის შეუცნობელ წვდომას. და თუ იმასაც გაეითვალისწინებთ, რომ სტანისლავსკისთვის შეგრძობა და შეცნობა იდენტური მოვლენებია, უკვე მნიშვნელობას დაკარგავს თავად ტერმინი და ორმაგად მნიშვნელოვანი გახდება თავად მოვლენა, რომელსაც სულერთია რას ვუწოდებთ, ზეგრძობადს, ზემთავონებას თუ ზეცნობადს. მთავარი ისაა, რომ ეს სულიერი მდგომარეობა შემოქმედს ეუფლება იმ განსაკუთრებულ წუთებში, როცა მისი ინტუიცია შეუძლებლის ზღვართან მდებარეობს, ხოლო გონი მოსილია ზეგარდმო სიტყვად. შედეგად წარმოიშობა გრძობისა და გონის პარადოქსული სინთეზი, რაც ხელოვანს ზასა უსნისის ურთულესი მხატვრული და ფილოსოფიური იდეების სპონტანური განჭვრეტისაკენ. ეს პროცესი განსხვავდება როგორც ანალიტიკური, ისე ინტუიციური (არაცნობიერი) აქტივობისაგან და სრულიად დამოუკიდებელ ფენომენად გვევლინება.

თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერება შეეცადა აეხსნა ამ პარადოქსის წარმოშობის საფუძვლები და სამი სხვადასხვა ვერსია შემოგვთავაზა:

1. ხელოვნებაში გარეშე სულიერი ძალების ამოქმედება და შემოქმედის ვადაქცევა ზმ ძალების გამტარ-გამომხატველად;
2. ხელოვანში ზეადამიანური, ზეპიროვნული, იდეალური საწყისის იმანენტური გამოვლენა;
3. განსაკუთრებულად ხელისშემწყობ ვითარებაში ხელოვანის ზეზუნებრივი ფსიქოფიზიკური ორგანიზაცია.

სამივე ეს ვერსია, განსხვავებულობის მიუხედავად, აღიარებს მოვლენის უჩვეულობასა და არაორდინარულობას.

21. ზეცნობადის მაქიანული ოთხი პერსონაჟი

ამრიგად, ჩვენი მტკიცებით, XX საუკუნის ოთხმა ეპოქალურმა შემოქმედმა და მოაზროვნემ — სტანისლავსკიმ, მიხეილ

ჩეხოვმა, ეჟი გროტოვსკიმ და ანტონენ არტომ, თავისი ძიების უმთავრესი მახასიათებელი ზეცნობადისაკენ წარმართეს.

მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო მათი მსგავსება კი არა, მათ შორის არსებული განსხვავებებია. არადა, ეს განსხვავება ამკარად პარადიგმულია, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს თეატრის უსაზღვრო შესაძლებლობებს.

სტანისლავსკისთან ყველაზე ახლოს, უთუოდ, მიხეილ ჩეხოვი დგას. მან თავისი დიდი მასწავლებლისგან ყველაფერი შეინისხლხორცა ერთის გარდა: — იგი, სტანისლავსკისგან განსხვავებით, დასაშვებად მიიჩნევს მეთოდოლოგიურ პლურალიზმს და აღიარებს ერთი და იმავე შედეგის მიღწევის სხვადასხვა გზას.

ამასთანავე, მიხეილ ჩეხოვი, ისე, როგორც სხვა არავინ, უდიდეს როლს ანიჭებს აქტიორულ წარმოსახვას, რომლის მართვას თვლის უმაღლეს ოსტატობად. ანუ, მისთვის მსახიობი ის ხელოვანია, რომელიც სწორედ წარმოსახვის მეშვეობით სრულყოფს თავის არსებას როგორც თეატრალურ ინსტრუმენტს.

მიხეილ ჩეხოვისთვის უცხო არც წარმოსახვაში აყვანილი სახის იმიტაცია და არც არტისტიული ტრიუკი, თუკი იგი საჭირო ეფექტს იძლევა. მაგრამ შემოქმედებითი პროცესის მიმართ ისეთივე უკომპრომისო და მოწინააღმდეგეულია, როგორც სტანისლავსკი. მისთვისაც ზეცნობადის ძიება შემოქმედების ქვაკუთხედი, ხოლო თავად შემოქმედება კი, პიროვნული თავგამოზატვის ასპარეზი.

ამასთანავე, სტანისლავსკის და მიხეილ ჩეხოვის განსხვავებულოლობას, ეპიპორული მოტივებიც უდევს საფუძვლად. სტანისლავსკი კი თავის ძიებებში, უფრო პედაგოგია, სელექციონერი. მიხეილ ჩეხოვი კი, პირველყოფლისა, პრაქტიკოსია და მისი „სისტემა“ უკვე „ზრდასრულ“ მსახიობებზეა გათვლილი.

შემთხვევითი როდია, რომ სტანისლავსკიმ ვერ მოასწრო აესახა როლზე მუშაობის მეოთხე ეტაპი — „შემოქმედება“, რაც, უთუოდ, მისგან მთელი თავისი თეატრალური ესთეტიკის შეჯამებას მოითხოვდა.

გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ სტანისლავსკის და მიხეილ ჩეხოვის სხვადასხვა გნოსეოლოგიური „სიმპათიები“ აქვთ. სტანისლავსკი არ ამხელს თავის წინამორბედებს (თუმც ცნობილია, რომ კარგად იცნობდა ტ. რიბის და სხვა მისი თანამედროვე ფსიქოლოგების ნაშრომებს, მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ფსიქოლოგ გ. ჩელპანოვთან). ხოლო მიხეილ ჩეხოვი არ ფარავს თავის შეხედულებათა ნათესაობას რუდოლფ შტაინერის ანთროპოსოფიურ მოძღვრებასთან.

მაგრამ ამ სფეროშიაც კი, მათ შორის უფრო მეტი მსგავსებაა, ვიდრე სხვათა. სტანისლავსკიც, ისევე როგორც მიხეილ ჩეხოვი და თავად რუდოლფ იტაინერიც, აღმოსავლური (კერძოდ, ინდური) ფილოსოფიიდან გამომდინარეობენ. მათი შეხედულებების აშკარა დუალიზმიც (იგულისხმება ფიზიკური და ფსიქიკური პროცესების ურთიერთშეკავლენის აღიარება), აღმოსავლური ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს.

ლოგიკური იქნებოდა სტანისლავსკისა და მისი საუკეთესო მოწაფის, მიხეილ ჩეხოვის შემდეგ, სტანისლავსკის მეორე უნიჭიერეს მოწაფეზე, გროტოვსკისზე გველაპარაკა. მაგრამ ეს შეუძლებელია ანტონენ არტოს შუალედური როლის გათვალისწინების გარეშე, რამეთუ გროტოვსკის მთელი შემოქმედებითი გზა აღბეჭდილია სტანისლავსკისა და არტოს მოძღვრებათა სინთეზირების ნიშნით.

XX საუკუნის დიდ ხელოვანთა „დავას“ ორგანულად შეერწყმის ანტიმიმეტური, ეპიკური თეატრის ადეპტი ბერტოლტ ბრესტი თავისი „გაუცხოების ეფექტი“, და თუმც, ერთი შეხედვით, იგი სტანისლავსკისა და არტოს სრულ ანტიპოდს წარმოადგენს, ისეთი აღიარებული ოსტატები, როგორებიც არიან პიტერ ბრუკი და ჯორჯო სტრელერი, წარმატებით განახორციელებენ ამ ურთულეს სინთეზს — სტანისლავსკის, არტოს და ბრესტის თეატრალური ესთეტიკის პრაქტიკულ გაერთიანებას.

სტანისლავსკის მსგავსად, თეატრალურ ხელოვნებაში არტოც ზეცნობადისკენ ილტვის, თუმც დიამეტრულად განსხვავებულ გზას ირჩევს. სტანისლავსკი მსახიობს ახ-

ედებს არაცნობიერში, არტოს კი მაყურებლის არაცნობიერზე შემოქმედების კოეფიციენტი აინტერესებს. აქედან გამომდინარე, სტანისლავსკი, ისევე როგორც მიხეილ ჩეხოვი და ვეი გროტოვსკი, მსახიობებზე აწარმოებენ დაკვირვებას და ეძებენ ზეცნობადისკენ (ზეგრძობადისკენ, ზეშთაგონებისკენ) მიმავალ პრაქტიკულ საშუალებებს. არტო კი თეატრალურ მეტაფიზიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და იმედოვნებს, რომ რეჟისორული ორგანიზაციის მეშვეობით, შესაძლებელია თეატრის ესთეტიკურ საწყისებთან მიბრუნება. აქედან გამომდინარე, მისთვის ყველაფრის თავი და თავი რეჟისურაა, რომელმაც უნდა შექმნას თეატრის ისეთი „ენა“, რომელსაც ძალუძს დაიპყროს მაყურებელთა „კოლექტიური არაცნობიერი“.

არტოს აზრით ეს „ენა“ მაგიურია. იგი არ გადმოიცემა სიტყვებით. ამიტომაც, რომ ევროპული, პროლათინური თეატრი უძლურია მაყურებლის წინაშე. დაილოვს და მონილოვს არ ძალუძს ჭეშმარიტი თეატრის ენაზე მეტყველება. ისინი ლიტერატურის კაბალაში იმყოფებიან. მხოლოდ საკრალურ, რიტუალურ თეატრს, განსაკუთრებული თეატრალური ხატების მეშვეობით, ძალუძს შეძრას და საერთო პროცესულურ ქმედებაში ჩაითრიოს მაყურებელი. ყველა არსებული გამოშასხველი საშუალებები და მათ შორის სიტყვაც, მხოლოდ და მხოლოდ მაგიური ეფექტისთვისაა განკუთვნილი. ხოლო მაგიური ეფექტი მიიღწევა მხოლოდ თეატრალური იეროგლიფის შემწეობით. აქედან გამომდინარე, რეჟისორს იგი იმ დემიურგაჲ სახავს, ვინაც თავად უნდა შექმნას თეატრალური სამყარო, არა ფსიქოლოგიური, არა სოციალური, არამედ მეტაფიზიკური. დრამატურგი, ამ შემთხვევაში, უკვე აღარ ფიგურირებს როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედი. რეჟისორმა იგი თავის თავში უნდა შეითვისოს და გამოქმნოს არავერბალური კომუნიკაციის გზები.

აი, საიდან იღებს სათავეს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ე. წ. „ტოტალური რეჟისურა“.

არტოს ავანგარდისტულმა მოწოდებამ (ვიტუოლი, ყოჩინამ), წარმოშვა ისეთი თე-

ატრალური სახელები, როგორებიც არიან რობერტ ვილსონი ამერიკის შვერთებულ შტატებში, ლუკა რონკონი და კარმელო ბენე იტალიაში, არავერბალური თეატრალური სახილველის მიმდევრები ტიმოთი ო'ლირი, ალენ გინსბერგი, ჯულიან ზეკი, ჯუდიტ მელაინა, პიტერ შუმანი, რიჩარდ შეხნერი (თუმც რიჩარდ შეხნერი, ისევე როგორც ეუვენიო ბარბა, უფრო გროტოვსკის მიმდევრები არიან), რონი დევისი და სხვანი და სხვანი. და როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მასწავლებლისგან ანუ ანტონენ არტოსაგან მათ ნიპილიზში უფრო ისესეს, ვიდრე ახალი თეატრის დამამკვიდრებელი პათოსი, რის გამოც მათი თეატრალური ოპუსები, მართლაც იქცა ანტითეატრად (ანუ გაამართლეს ის პრალდება, რომელიც, თავის დროზე, ანტონენ არტოს წაუყენეს მისმა თანამედროვეებმა).

პარადოქსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ არტო ანტითეატრად თავის თანადროულ ევროპულ თეატრს მიიჩნევდა და მას ჭეშმარიტი (ანუ მაგიური, ანუ მეტაფიზიკური) ფასეულობების აღდგენისკენ მოუწოდებდა.

ჭეშმარიტ ფასეულობად კი, ანტონენ არტო, ზეგრძნობად, ზეშთაგონებულ, ზეცნობად თეატრს მიიჩნევდა. მას თეატრის კვინტესენციის პოვნა სურდა (ამან განაპირობა მისი „აქტიმიური“ ძიებანი). სხვა ყველაფერი მისთვის ზედნაშენი იყო.

თავად არტომაც თეორიულად შექმნა თავისი „ზედნაშენი“, თუმც არ დასცალდა მისი პრაქტიკული კორექტირება. მისი მანიფესტები დეკლარაციად დარჩა. ეპიგონებმა კი „ზედნაშენს“ მისდიეს, რითაც, ფაქტურად, სრულიად საპირისპირო შედეგი მიიღეს, ერთი „გამოშვივული“ არაპირობითი თეატრის ნაცვლად, მეორე „გამოშვივული“, მაგრამ ამჯერად პირობითი თეატრი შექმნეს. გროტოვსკი მათ შორის ერთადერთი აღმოჩნდა, ვინც არტოს „აქტიმიური“ ძიებებით დაინტერესდა. მან პირველმა (და იქნებ ერთადერთმა) დაინახა აბსოლუტური მსგავსება სტანისლავსკისა და არტოს ირაციონალისტურ მიდრეკილებებს შორის, ხოლო თავად უეატრალურ ესთეტიკაში მათი აბსოლუტუ-

რი სხვაობა, მას ნაკლებად აინტერესებდა.

სტანისლავსკისა და არტოს თეატრალური იდეების სინთეზირების გამო, გროტოვსკის ბრალად დასდეს სტანისლავსკის სისტემის „ტრანსავანგარდისტული“ ინტერპრეტაცია და ერთი ხანობა მისი ხსენება აიკრძალა საბჭოურ თეატრმცნეობაში.

მაგრამ ამ „იარლიყმა“, ბუნებრივია, დიდხანს ვერ გაძლო. ძიებათა მეთეწლისთავზე გროტოვსკის მიერ შექმნილმა სპექტაკლმა „Apocalipsis cum figuris“, შეძრა მსოფლიო, ყველა და მათ შორის მოსკოვიც იძულებული გახდა ელიარებინა გროტოვსკის მიგნებათა უნიკალობა.

საოცარია, რომ XX საუკუნის გამოჩენილ რეჟისორთა შორის გროტოვსკი ერთადერთია, ვინც თანაბარი ინტერესით ეკიდებოდა თეატრის თეორიას და პრაქტიკას (პრეცედენტად ისევ სტანისლავსკი თუ გამოდგება). ამიტომაც მან ლაბორატორია შექმნა და არა თეატრი. აქ, ამ ლაბორატორიაში იგი პრაქტიკულად შეისწავლიდა მსოფლიო თეატრის მიღწევებს — ინდურ პათხაქალის (საცეკვაო პანტომიმამ), იაპონურ ნოს და კაბუკის, სტანისლავსკის „ფიზიკური ქმედების მეთოდს“, მეიერხოლდის „ბიომექანიკას“, ვახტანგოვის ძიებებს „პლასტიკური უკუქმედების“ სფეროში. და რაღა თქმა უნდა, ანტონენ არტოს კრუტული თეატრის პრინციპებს. აშკარაა, ეს ყველაზე უფრო აკადემიური ძიებანი იყო ყველა ძიებათა შორის. მაგრამ გროტოვსკი არც ამით დაკმაყოფილდა. მისმა ინტერესებმა გადალახეს თეატრსა და მყურებელს შორის არსებული ჯებირი და მყურებლის ცნობიერებას მისწვდნენ. იგი ბეჯითად შეისწავლის მყურებლის ფსიქიკის ცნობიერ და არაცნობიერ შრეებს. მისი „ლატაკი თეატრი, ცამეტი რიგის თეატრი ოპოლში, „გამოშვივებული მსახიობი“ და თეატრალური ინტიმის გამაძლიერებელი საშუალებები, ამ დავიერებებს ნოყიერ ნიდავს უქმნიდა.

მყურებლისა და თეატრის „ურთიერთშეხების“ კონცეფცია „პირისპირ შეყრის“ ტენდენციამ გააღრმავა. იგი ფართოდ იყენებს კეპენინგის ხერხებს, ცდი-

ლობს განახორციელოს მაყურებლის ყურადღების ეპატაჟი, ნერგავს რიტუალის ელემენტებს. მაგრამ სულ მალე აღიარებს ასეთი წამოწყების ამაოებას: „ჩვენ ვთვლიდით, რომ ჩვენს თეატრი პუბლიკა აქტიური უნდა იყოს, მონაწილეობა უნდა მიიღოს თამაშში, უნდა იმოქმედოს. შედეგად ჩვენ სრული ფიასკო განვიცადეთ, თუმც კი დარწმუნებული ვარ, რომ უარყოფითი პასუხი თეატრში ფასდაუდებელი რამაა. ისევე როგორც მეცნიერებაში“.

(ჟურნ. „ტეატრ“, 1988 წ. № 11, გვ. 106).

წინამდებარე ნაშრომის მეხუთე ნაწილში უკვე ვისაუბრეთ სატყუარების შესახებ, რომლებიც სტანისლავსკის აზრით, აუცილებელია შემოქმედებითი ნების ასაშიშრავებლად. გროტოვსკიმ ძიება ამ მიმართულებით კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა და შემოქმედებითი ნების აღმძვრელ ისეთ ხერხს მიაგნო, რომელიც აბსოლუტურად შეესაბამებოდა ჩვენი საუკუნის სულისკვეთებას. გროტოვსკიმ მას სრულიად გარკვევით „აქტი-აღსარება“ უწოდა და ეს შემოქმედებითი მოვლენა ასე დაახასიათა: „მსახიობი პუბლიკის თვალწინ განახორციელებს პროვოკაციის აქტს სხვების მიმართ თავისი თავისადმი პროვოკაციის შემწეობით. თუკი იგი მოიხსნის ყოველდღიურ ნიღაბს და ექსცესის, პროფანაციის, დაუსვენებელი მკრეხელობის გზით შეეცდება მოიძიოს სიმართლე საკუთარი თავის შესახებ, — მაშინ იგი იძლევა საშუალებას მსგავსი პროცესი წარმოშვას მაყურებელშიც. იმ მომენტიდან მოყოლებული, როცა იგი აღარ ახდენს თავისი სხეულის დემონსტრირებას, რათა მას განსაკუთრებული ფასი დასდოს და ათავისუფლებს მას სულიერი იმპულსების მიმართ წინააღმდეგობაგან, როცა იგი იწვივს, როცა იგი თითქოსდა ნაღვურდება კიდევ, — ამ მომენტიდან მოყოლებული იგი კი აღარ ჰყიდის თავის ორგანიზმს, არამედ ზვარაკად სწირავს მას, იმეორებს გამოსყიდვის ჟესტს, უახლოვდება წმინდა ამაღლებას“. ((Жи Гро-товский. «Актер в современном театре»).

აღსარების მომენტს გროტოვსკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს (როგორც შთაგონების ინსპირატორს). მისი აზრით, სწორედ აღსარების გზით არის შესაძლებელი მსახიობ-ადამიანის ირაციონალურ სამყაროში შეღწევა და გრძნობის სიმეზის ამოქმედება.

ამასვე გულისხმობს მიხეილ ჩეხოვი, როცა მსახიობისაგან პერსონაჟის მიმართ აბსოლუტურ თანადგომას მოითხოვს.

უთუოდ ამ შინაარსს სდებს სტანისლავსკიც, როცა როლის ზეამოცანაზე საუბრობს.

და რაღა თქმა უნდა, სწორედ აღსარების აქტს გულისხმობდა ანტონენ არტო სისასტიკის ცნებაში, მოითხოვდა დაუნდობლობას როგორც საკუთარი თავის, ისე მაყურებლის მიმართ.

ოთხივე ეს შემოქმედი თვლიდა, რომ რაც უფრო გულწრფელია მსახიობი საკუთარ თავთან მიმართებაში, მით უფრო მძლავრია მისი ღაღადისი, მით უფრო მტიცივა რწმენა იდეალის არსებობისა და მისკენ სწრაფვის აუცილებლობის შეგნება.

22. უტოპია... ანუ თეატრი

კაცობრიობის აზრის განვითარება წარმოუდგენელია უტოპიის გარეშე. ჯერ კიდევ ჰესიოდემ (8-7 სს. ძვ. წ. ა.) დიოთირამბებით შეამკო „ოქროს ხანა“. უტოპიისა და ანტიუტოპიის მიმართება წარმოადგენს პლატონის „იდეათა სამყაროს“ საფუძველს, რომ არაფერი ვთქვათ მის ცნობილ ნაშრომზე „სახელმწიფო“, რომელმაც სოციალურ უტოპიას ჩაუყარა საფუძველი. იგივე ითქმის მასთან ახლოს მდგომ ნეტარ ავგუსტინზე, საეკლესიო უტოპიის მამამთავარზე. შუა საუკუნეებში უდიდესი უტოპისტები უდიდეს „ერეტიკოსებად“ შერაცხეს. აღორძინების და რეფორმაციის ეპოქამ, უტოპიის თავისი ტიტანები წარმოშვა: ჰუსი ჩეხიაში, მიუნცერი გერმანიაში, მორი ინგლისში, კამპანელა იტალიაში. თომას მორმა პირველმა იხმარა სიტყვა უტოპია, ანუ ადგილი, რომელიც არ არსებობს. ევროპაში ბურ-

ჟუზიულ რევოლუციებს უტოპიის ახალი ტალღა მოჰყვა: მელიე, მახლი, პორელი, ბაბიოვი საფრანგეთში; ლილბურნი, უინსტენლი ინგლისში; ხოლო კაპიტალიზმის გამყარებამ ორგანულად წარმოიშვა სენსიონის, ფურიეს, ოუენის გენიალური სოციალური უტოპიები. მათი შრომები, ისევე როგორც მათი ნააზრევო, შესულია მსოფლიოს მიღწევათა საგანძურში.

მაგრამ არსად, არცერთ დროში არავინ ლაპარაკობს იმაზე, რა როლი აქვს უტოპიას ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების ისტორიაში. და ეს იმიტომ, რომ თითოეულ დიდ ხელოვნანს თავისი ირაციონალური უტოპია ჰქონდა და ისინი უფრო მათ ქმნილებებში აისახა, ვიდრე მათ ნააზრევში.

შორს რომ არ წავიდეთ, განა ჩვენს მიერ დასახელებული ოთხი ეპოქალური თეატრალი არ კმარა? განა ოთხივე არ აღიარებს სწორედ უტოპიის მარადიულ მნიშვნელობას შემოქმედების პროცესში?

ყოველივე ეს სტანისლავსკის მიერ ფორმულირებულია როგორც როლის ზეზემოცანა. როლში ზეზემოცანის პოვნას მიხეილ ჩეხოვიც როლზე მუშაობის უმთავრეს მოვლენად მიიჩნევს. ანტონენ არტო კი, მთლიანად თეატრს მიიჩნევს იმ ზეზემოცანად, რისკენაც ილტვის ნებისმიერი დიდი მსახიობი ცალკეულ როლში. გროტოვსკი. კი, უტოპიის რეალიზებას ისახავს სიცოცხლის მიზნად.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ისინი უსიტყვოდ აღიარებენ, რომ უტოპია ზეცნობადის უმთავრესი მასაზრდოებელი წყაროა. და ეს სულიერი ფენომენი მათ მიერ განიხილება როგორც ადამიანის ქვეშეცნეული სწრაფვა მსოფლიო პარმონიისაკენ. ასეთი სწრაფვა უშეველად გულისხმობს კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებს, მოიცავს რელიგიურ, მისტაურ შრეებს. ბოლოს და ბოლოს, იგი ვასცდება თვით არქეტაპის საზღვრებსაც კი და პლატონის „იდეათა სამყაროს“ უახლოვდება.

ასეთია უტოპიის როლი ზეცნობადის წარმოქმნაში. მაგრამ ანტონენ არტოს უშუალოდ სურს ამ უტოპიის თეატრზე შექმნა. (რაც, ვიმეორებ, თავისთავად

უტოპიაა). მაგრამ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, იდეალურისკენ სწრაფვით ქმნის ეტალონს, თავად ათვლით დრეტილებას, რომელთან მიახლოება-დაშორებაზე დამოკიდებული ხელოვნების ქმნილების ფასეულობა.

მეორეს მხრივ, უტოპია ადამიანის სრულიად არაცნობიერ სფეროში არის განთავსებული. იგი დამოუკიდებელი ფენომენია და მასთან პირდაპირ მიმართებაში იმყოფება ისეთი რთულად ასახსნელი მოვლენები, როგორიცაა სინდისი, სიყვარული, შთავგონება (და სხვა, ხშირად პირადოქსული ფსიქიკური მოვლენები). ნებისმიერი იდეოლოგიის — (მათ შორის რელიგიურის) ისტორიული სამსჯავროც არაცნობიერში განთავსებულ უტოპიაზე დამყარებული.

თვით ხელოვნების ქანრებიც კი, უტოპიასთან მიმართებაზეა აგებული. ტრაგედია უტოპიიდან განსაკუთრებული დამორების განცდაა. კომედია მსუბუქა ფორმით ასახავს იდეალიდან დაშორების აბსურდულობას. დრამა ნოსტალგია უტოპიაზე, რომლისაკენაც ლტოლვა უმისი დრამატულ კოლიზიებს. ტრაგიკომედია კი, უტოპიიდან ტრაგიკული დაშორების აბსურდულობაზეა აგებული და სწორედ ამიტომ ერთდროულად შეიცავს კომედიის და ტრაგედიის ნიშნებს. სწორედ ამას გულისხმობს სტანისლავსკი, როცა გამჭოლ და კონტრგამჭოლ-მოქმედებაზე ამახვილებს ყურადღებას.

და აი, ზეცნობადის შემწეობით, მსახიობი ამაღლდა თავის უტოპიამდე. ეს ლადისის სამრეკლოა, რომელიც აღსარებიდან იღებს სათავეს. ეს სტანისლავსკისთვის „ზეამოცანაა“, მიხეილ ჩეხოვისთვის „ზემო მესთან“ შეერთება, გროტოვსკისთვის „ექტი-ალსარება“, ანტონენ არტოსთვის „მეტაფიზიკური ამაღლება“. მაგრამ ოთხივე ვითარებაში, ყოველი მათგანის მიზანი კათარსისის გამოწვევაა, იმ კათარსისისა, რომელიც ჯერ კიდევ პითაგორამ განსაზღვრა როგორც ქაოსის მოწესრიგება. და რაკი უტოპია თავად არი უმაღლესი პარმონიისაკენ სწრაფვა, რა ვასაკვირია, რომ მისი შედეგი, კათარსი-

სი, თავად გვევლინება აბსოლუტურ წესრიგად.

23. ზეცნობადის მიზანი და შიდაპი

კათარსისი, პითაგორას მოძღვრების თანახმად, კოსმოსის მუსიკალურ-რიცხვითი კომპოზიციის წვდომის შედეგია. იგი ავლენს ადამიანის უმაღლეს ეთიკურ მიზანს, სიცოცხლის საზრისს და ადამიანს აკავშირებს უმაღლეს, ღვთაებრივ ფასეულობებთან.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კათარსისი ერთდროულად ეთიკური, ესთეტიკური და რელიგიური მოვლენაა. თუმც სიტყვა რელიგია, ამ შემთხვევაში, გაგებულ უნდა იქნას არა როგორც კერძოდ რომელიმე რელიგიური მიმდინარეობა, არამედ როგორც ღვთაებრივ პარამონიასთან შერწყმის აქტი. ამასთანავე, კათარსისი თავისუფლების განსაკუთრებული ფორმაა, რაც მარადიულ სულთან (აბსოლუტურ სულთან) შერწყმასაც გულისხმობს.

პითაგორას მოძღვრების არსი პარმონიულ რიცხვობრივობაში მდგომარეობს. ეს კი, თავისთავად, მშვენიერის კატეგორიაა. ასეთ მშვენიერებაზე ამბობებული სული აღარ ემორჩილება ფატალურ წრებრუნვას და „სულთაქმნადს“ უბრუნდება. კათარსისის თეორია, თავის საწყის სტადიაში, მანკიერი წრებრუნვისგან თავდახსნის ერთ უმთავრეს საშუალებად გვევლინება. აქ, ერთდროულად, სხეულისა და სულის განწყენდა ნავულისხმევი. სხეული განწყენდება ორალური გზით ყოველგვარი დანაგვიანებისაგან (ვეგეტარიანელობა), ხოლო სული — კოსმიური პარმონიის მუსიკალურ-რიცხვითი კონსტიტუციის შთაგრძობის და ზიარების გზით.

კოსმოსის შთაგრძობით მოაზროვნის სული თავად ხდება მასავით მოწესრიგებული. ამისი პრეროგატივა კი, პითაგორას თანახმად, უთუოდ მუსიკას ეკუთვნის. პითაგორა მუსიკას აღიარებს კოსმიური მოდელირების ფენომენად.

და რაკი მუსიკა აწესრიგებს და განწყენდს სულს, იგი სულის მედიცინად იქნა შერაცხული (სხვათა შორის, ტერმინი

კათარსისი მედიცინის სფეროდან არის აღებული).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პითაგორა აკეთებს დასკვნას, რომ კათარსისი ცხადყოფს ხელოვნების უშუალო მიმართებას ასტრალურ სამყაროსთან და წარმოადგენს უმაღლეს ეთიკურ ფასეულობას.

პითაგორას კოლოსალური განმარტების შემდეგ, კათარსისის თეორიამ უამრავი პარადიგმი წარმოშვა. თავად პითაგორას მიმდევრებმა (პითაგორელებმა) კათარსისი ადამიანის ფიზიოლოგიას დაუკავშირეს და მას განიხილავდნენ ფსიქიკურისა და ფიზიკურის მჭიდრო ურთიერთმიმართებაში. ამასთანავე, ფიზიოლოგიური განტვირთვა, თავისთავად მოასწავებდა ფსიქიკურ განწყენდასაც. მათ სწორედ ამ ასპექტიდან განიხილეს კათარსისის ფენომენი.

მაგრამ კათარსისი ბევრად უფრო უნივერსალური კატეგორია აღმოჩნდა და მიესადაგა ყველა ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ და ეთიკურ მოვლენას.

პლატონმა კათარსისი სულისა და სხეულის ორთაბრძოლაში სულიერების ზეობად გამოაცხადა. მან ადამიანური ვიბრაციები, იდუმალი ზრახვები, გაუმხელელ შიდაშეთქმულებანი იმ ტვირთად დასახა, რომლისგანაც ვთავისუფლებით სწორედ კათარსისის შემწეობით.

სავულისხმოა, რომ პლატონმა ფიზიკური ტკიბობანიც კი უარყოფით ადამიანურ მიდრეკილებებად შერაცხა და კათარსისს დააკისრა მათგან განთავისუფლების მიზნით.

არისტოტელემ თავის ნათელ, მაგრამ რატომღაც დილემურად აღქმულ ფორმულაში კათარსისის შესახებ, ტრაგედიის განცდით გამოწვეული განტვირთვა-განწყენდა გააიგივა და პირველმა ახსნა თანაგანცდის (თანატანჯვის) გამომწვევი მიზეზები. ანტიკური ხანის ადამიანისთვის ეს იყო შიში ბედისწერის თუ სხვა ზებუნებრივი მოვლენების მიმართ.

მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა შესაძინევად შეარყია რწმენა აუხსნელი ვითარებებისადმი, მაგრამ შიში კვლავაც

დარჩა წარმოსახულ ატმოსფეროში, შერწყმის უმძლავრეს სატყუარად, მაგრამ ამჯერად ზემუნებრივი კონფლიქტები შემთხვევითა ან კანონზომიერმა მოვლენებმა შეცვალა, რითაც საგრძნობლად დაეცა მოვლენასთან (პერსონაჟთან) მისტიკური იდენტიფიკაციის კოეფიციენტი.

შიში თავისთავად წარმოშობს თანაგრძნობას მოვლენის (პერსონაჟის) მიმართ (ცხადია მაშინ, როცა მოვლენა თუ პერსონაჟი ამას იმსახურებს), ხოლო თანაგრძნობა გადაზრდილი თანატანჯვაში, უკვე შეიცავს იდენტიფიკაციის ყველა ნიშანს (დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებში, როგორც კანონი, მოვლენა მითოსად ყალიბდება და იძენს ფილოსოფიური იგავის თვისებებს). შედეგად ვდებულობთ ასახული მოვლენის (პერსონაჟის) მიმართ ზოგადპიროვნულ აღქმას, რაც ძლიერი ემოციური ინტენსივობით ხასიათდება. იმას, რაც ხდება, ჩვენ უთუოდ ვუპირისპირებთ იმას, რაც უნდა ხდებოდეს (აქ თავს იჩენს სამართლიანობის ინსტინქტიც) და შესაბამისად განვიცდით იდეალის დაკნინებას.

ცხადია, მთელი ეს აღქმითი პერპეტუები მაყურებლის არაცნობიერში (ან ქვეცნობიერში) მიმდინარეობს. და შედეგად მოსდევს იდეალთან პიროვნულად მიახლოების განცდა, გაწონასწორებულობა და „მსგავსი აფექტებისაგან“ განწმენდა.

კათარსისის სრულიად სხვაგვარი შეფასება მიეცა განმანათლებლობის ეპოქაში. ასე, მაგალითად, ლესინგმა იგი მორალურ ამალღებას დაუკავშირა. ამასთანავე, თავად კათარსისის პრობლემა მან რელიგიურიდან საზოგადოებრივ სიბრტყეზე გადაიტანა, რაც სავესებით შესაბამებოდა განმანათლებლურ სულისკვეთებას.

თავად ლესინგი ფილოსოფიისა და ხელოვნების პრიმიტიული მორალიზების სასტიკი წინააღმდეგი იყო. მაგრამ ჭეშმარიტების და პიროვნული თავისუფლების აღებუტს, კარგად ესმოდა კათარსისის უდიდესი მორალური მნიშვნელობა. სულიერ განწმენდას იგი, სასრულ ინსტანციაში, მორალურ ამალღებას უკავშირებდა და კათარსისის სწორედ ეს გამოვლინება განსაკუთრებით ხიბლავდა.

ლესინგის მიერ კათარსისის ფენომენის ასეთმა „დაკონკრეტებამ“, წამოჭრა უაღრესად სადავო პრობლემა, რომელიც თუთუოდ ხაჭიროებს შესაბამის განხილვას. კათარსისის ლესინგისეულმა ინტერპრეტაციამ გამოიწვია მორალური კმაყოფილების და კათარსისის ურთიერთალღება.

აქვე უნდა ითქვას, რომ თუმც კათარსისი უთუოდ შეიცავს მორალური დაკმაყოფილების ფაქტორს, იგი მაინც გაცილებით ღრმა და ყოვლისმომცველია. ამასთანავე, კათარსისის ყოველთვის ახლავს მორალური ამალღება, მაგრამ მორალურ ამალღებას ყოველთვის როდი მოჰყვება კათარსისი. მთავარი აქ მაინც ის არის, რომ კათარსისი ზემოქმედებს აღამიანის არაცნობიერზე და გონებისგან ამ შეუწყვეად სულიერ სფეროს აწესრიგებს. ხოლო მორალური კმაყოფილება სავესებით ემპირიული მოვლენაა და მისი ზეგავლენა ყველა გარეგანი (იგულისხმება განცდის ინტენსივობა, მორალური ამალღება, იდეალთან მიახლოება და სხვა ცნობიერი მოვლენები) თუ შინაგანი („იგულისხმება „კოლექტიური არაცნობიერი“, „ზემო მე“, „იგი“ და სხვ. არაცნობიერი მოვლენები) ზეგავლენის მარამეტრებით საგრძნობლად ჩამორჩება კათარსისის ეფექტს.

კათარსისის აღნიშნული თეორიები პირდაპირ უკავშირდება ჩვენს საკვლევ თემას. ჩვენ შეგნებულად გვერდი ავუარეთ კათარსისის ე. მიულერისეულ ჰედონურ, ე. ცელერის ესთეტიკურ და კ. ცელის რელიგიურ-მისტიკურ ინტერპრეტაციებს. ასევე მიუღებლად გვეჩვენება ფროიდის ეროტიკული კომპენსაციის თეორია, თუმც კი იგი საკმაოდ არგუმენტირებულად გამოიყურება და ცალკეულ შემთხვევებში, შესაძლოა, მისი პარალელები მართებულიც კი იყოს. ფროიდმა ხელოვნება (და მათ შორის, კათარსისიც) განმარტა როგორც ისეთი ეროტიკული მოთხოვნის ამალღებას დაკმაყოფილება რომელიც ინდივიდისთვის საზოგადოებრივად მიუღებელია და რომლის კომპენსირება ხდება ხელოვნების (და კათარსისის) შემწეობით. მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ფროიდის დასკვნები სინამდვილეს შეეფერება,

იგი მხოლოდ ერთი მხარე იქნებოდა ადამიანის ფარულ მოთხოვნილებათა კომპენსაციის და არა ერთადერთი, როგორც ამას ფროიდი წარმოგვიდგენს. რაც შეეხება პითაგორას, პლატონის, არისტოტელეს და ლესინგის შეხედულებებს კათარსისის შესახებ, ისინი, პირველყოფლისა, უნივერსალობით იყრობენ ჩვენს ყურადღებას.

აქვე ორგანულად წამოიჭრება თავად ხელოვანის კათარსისის პრობლემა, რომელიც უშუალო კავშირში იმყოფება ჩვენს საკვლევ თემასთან. ყოველივე ის, რაც ზოგადად ითქვა კათარსისის შესახებ, მთლიანად ვრცელდება ხელოვნების შემქმნელ სუბიექტზე. რა თქმა უნდა, ხელოვანს კათარსისი სჭირდება სულიერი გაწონასწორებისათვის. უეჭველია, რომ ხელოვანი კათარსისის შემწეობით თავისუფლდება „ამა ქვეყნის ტვირთისაგან“. მტკიცებას არ საჭიროებს ის ფაქტი, რომ ხელოვნების ნიმუში მორალურად აღამაღლებს თავად მის შემქმნელს. და რაღა თქმა უნდა, შიში და თანაგრძნობა ქმნის ქემშარიტ ხელოვნების ნაწარმოებს.

სხვათა შორის, ხელოვანის მოღვაწეობაშიც არსებობს მორალური კმაყოფილების და კათარსისის სხვაობის მომენტები. სახელს, დიდებას, მორალური კმაყოფილება მოაქვს ხელოვანისთვის, მაგრამ კათარსისად იგი არ გამოდგება. ხელოვანის სულის გაწმენდა-გაწონასწორება, უშუალოდ მის მიერ შექმნილ ხელოვნების ნიმუშზეა დამოკიდებული. ბოლოს და ბოლოს, ხელოვანი სწორედ ამ გზით აღმოაჩენს თავის უტოპიას, რომლის გადმოსახედიდან სულიერი და კოსმიური სამყარო გაწონასწორებულად ესახება.

და აი, მივადექით კიდევ კათარსისის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას. იგი არა მარტო განსაზღვრავს შემოქმედების ცხოველმყოფელობას, არამედ მომავალი შემოქმედების უდიდეს სტიმულატორადაც გვევლინება. ზეგარდმო სიცხადესთან ზიარება, რომელიც შემდგომ კათარსისით მთავრდება, უდიდეს ეგზისტენციალურ ტკიპობასთან არის დაკავშირებული, რომლისკენ ლტოლვა ხელოვანის

სიცოცხლის უმთავრეს საზრისს შეადგენს და სწორედ ეს არის წვა, რომელსაც თანახლეებს გამოხსენება და რომლის შესაძენის შემსწრებლაც მოუფინებათ.

24. მამიური ტრიადა

ამრიგად, სავარაუდოა, რომ ზენობადს სამი უეჭველი თანამგზავრი ახლავს (გნებავთ, ხელისმომკიდე) — უტოპია, რომლის გამოხატვას ესწრაფვის ხელოვანი, რწმენა, რომელსაც ეყრდნობა შემოქმედების პროცესში, და კათარსისი, რომელიც აკონტროლებს გეზის სისწორეს და ხელოვანს მიზნის განხორციელებას ამცნობს.

უტოპია არაცნობიერში არის განთავსებული, რწმენა და კათარსისი — ქვეყნობიერში. ამ ტრიადის თითოეული „წევრი“, ცალკე აღებული, სრულიად დამოუკიდებელი ფენომენია, აქვს თავისი მასაზრდოებელი წყაროები, შენაკადები და განტოტებანი.

უტოპია ადამიანის ფარულ ოცნებათა სამყაროა. იგი განსაზღვრავს ხელოვანის სწრაფვას ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობებისაკენ. ცხადია, თუკი ხელოვანი არ არის მიდრეკილი შემეცნოს თავისი თავი და გარესამყარო, მიკრო და მაკროკოსმის ურთიერთმიმართება, თუკი არ აქვს დაუოკებელი (ხშირად, სახიერებაში ტრანსფორმირებული) სურვილი ჩაწვდეს ყოფიერების აზრს და მნიშვნელობას, მას არ გააჩნია ფსიქიკური ნიადაგი ზენობადის წარმოსაქმნელად.

ხელოვანის რწმენას მიზნისკენ დაუოკებელი სწრაფვა და შემოქმედებითი აზარტი ასულდგმულებს. მსახიობის ხელოვნებაში იგი ამსოლუტურად შეუცვლელი ფენომენია. რწმენასაც აქვს თავისი მასაზრდოებელი წყაროები, რომელთა შესწავლა-გამოყენება მსახიობის ოსტატობის მთავარი საფუძველია. აი, რას წერს მიხეილ ჩეხოვი თავის ცნობილ რეპლიკაში „ხელოვნების საიდუმლოება“: „ყველა თატრალურ უბედურებათა მიზეზი მსახიობია. მას ჯოჟტად არ სურს გაითვალისწინოს ქემშარიტება, რომელიც ცნობილია

ყველა ხელოვანისათვის მსახიობის გარდა ყველა ხელოვანმა იცის თავისი ინსტრუმენტი, იარაღი, ყველანი შეისწავლიან მას, სწავლობენ მის სწორ ფლობას...

... და თუ მევიოლინე ან მსატყარი გარედან მოიპოვებს ინსტრუმენტს, იარაღს, მსახიობი მას თავის თავში ატარებს“ (М. Чехов. Литературное наследие. Об искусстве актера, М., «Искусство», 1986 г. с. 83). ამ ინსტრუმენტის დაუფლების გზებს უდიდესი ყურადღება დაუთმო სტანისლავსკიმ. ოთხივემ შეიშუშავა არა მარტო ფსიქიკური, პირველ ყოვლისა ფიზიკური მეთოდები. უფრო მეტიც, ოთხივემ ერთმანდალად აღიარა მსახიობის ხელოვნებაში ფიზიკურისა და ფსიქიკურის სრული განუყოფლობა. აი, სად იმალება რწმენის სათავე, აი რას უნდა დაეყრდნოს მსახიობი რწმენის მოსაპოვებლად, რომელიც თავად არის მთელი შემოქმედებითი პროცესის საყრდენი.

უფრო მეტიც, მეიერხოლდმა მოძრაობა (პლასტიკური რეაქცია) სწორი ფსიქიკური განწყობის სათავედ გამოაცხადა. აქედან მომდინარეობს მისი თეორია „ბიომექანიკის“ შესახებ. მოვიშველიოთ მხოლოდ ერთი ნიმუში (რომელიც რამდენადმე, ვახტანგოვის „უკუქმედების“ თეორიასთანაც არის დაკავშირებული): „ავიღოთ ორი სრულიად თანაბარი მონაცემებით დაკიდებული მსახიობი: ერთი, რომელსაც უნარი შესწევს დაეუფლოს მოძრაობას და იცის მოძრაობის ყველა საიდუმლოებანი, და მეორე, რომელმაც ეს არ იცის. ვინ უკეთ წარმოთქვამს სიტყვას? რა თქმა უნდა ის, ვინც უკეთ დაეუფლა მოძრაობას...

სიტყვა ბადებს პოზებს, გამომსახველ მოძრაობებს და ექსტიკულაციას, და პირიქით, სიტყვები აგვირგვინებენ პლასტიკურ ნახაზს...

მსახიობმა უნდა გამოიმუშავოს მიზეზ-შედეგობრივი კოორდინაციის უნარი. „წამოხტომას“ უთუოდ მოსდევს „განრიხსება“ და პირიქით...

აზრი-მოძრაობა-უმოცინა-სიტყვა. ასეთია მსახიობის მოქმედების სქემა“ (ЦГАЛИ. Ф. 963. оп. 1, ед. хр. 58, л. 12).

ეტი გროტოვსკიმ სამსახიობო ტრენინ-

გის შესაქმნელად (რაც მსახიობს მიზნად უსახავდა სხეულის ამბოლუტურ დამორჩილებას), შეკრიბა ამ სფეროში მთელი მსოფლიოს გამოცდილება. ინდური იოგა, ფრანსუა დელსარტის ექსტრავერსიული და ინტრავერსიული რეაქციების თეორია, ჟაკ-ლაკროზის რიტმიკული ტრენინგი, სტანისლავსკის „ფიზიკური ქმედების მეთოდი“, მეიერხოლდის „ბიომექანიკა“, შარლ დიულენის რიტმიკის სავარჯიშოები. ასეთი ტრენინგის ამოცანაა მსახიობს ასწავლოს მოვლენებზე „სხეულით რეაგირება“. მის საბოლოო მიზანს კი რწმენის განმტკიცება წარმოადგენს, საკუთარი სხეულის ფლობა და რწმენა, სრულიად იდუმალი არხებით, განუყრელად დაკავშირებული არიან ერთმანეთთან. და რაკი რწმენა აუცილებელი კომპონენტია ზეცნობადის წარმოსაქმნელად, მსახიობის აუტორტრენინგი უნდა ვალიაროთ ამ პროფესიის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად.

წინამდებარე ნაშრომში კათარსისის პრობლემას ცალკე ქვეთავი დავუთმეთ, მაგრამ არაფერი გვითქვამს იმის შესახებ, რომ შემოქმედების მთელ შინაარსს კათარსისისკენ სწრაფვა წარმოადგენს. იდეალი (უტოპია), რომელსაც ხელოვანი (მსახიობი) ახორციელებს თავის ქმნილებაში, რწმენა, რომლის შემწეობით ხორციელდება ეს იდეალი, ინტუიტურად მოწმდე კათარსისთან მიახლოების შეგრძნებით. ხელოვანის მხოლოდ ინტუიციას ძალუძს ასეთი მაკონტროლებელი ფუნქციის შესრულება. გონი, მათ შორის ინტელექტუალური ინტუიციაც კი, სრულიად უძლურ: ამ ამოცანის წინაშე. კათარსისისკენ სწორ სვლას მხოლოდ ხელოვანის სენსიტივური ინტუიცია განსაზღვრავს.

მამ ასე, „ხელისმომკიდებებს“ — იდეალს, რწმენას და კათარსისს — ხელოვანი მიჰყავთ ზეცნობისაკენ. ზეცნობადი კი იგივე ზეგრძნობადი და ზემთავონებაა. მათი შედეგია ზეგარდმო სიცხადე, რომელიც ხელოვნებაში თვით შეუცნობადსაც კი საცნაურს ხდის და მარადიულ ფასეულობებთან გვაზიარებს.

ქართული ჭედური ხაჭაპურის ისტორიისათვის

კობი მაჩაბლი

შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნება მსოფლიოს პლასტიკის ისტორიაში განსაკუთრებული მოვლენაა, რომელიც თუმცა კი ვითარდებოდა ქრისტიანული ხელოვნების საერთო კანონების მიხედვით, მაგრამ მთელი რიგი თავისებურებებით გამოირჩეოდა. დღეისათვის ქრისტიანობის ეპოქის ქართული ჭედური ნაწარმოებებიდან 2500-ზე მეტია შემონახული. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მრავალ ძნელბედობა გამოვლილი და არაერთხელ აოხრებულ-გაძარცვული ქვეყნის ჭედური საგანძურიდან სულ მცირე ნაწილიდა შემორჩენილი (გავისხენოთ თუნდაც ქართველ და უცხოელ მემკვიდრეთა მიერ საქართველოს ბარბაროსული ძარცვისა და რბევის შესახებ შემონახული ცნობები), ცხადი ვახდება ხელოვნების ამ დარგის განვითარების რეალური მასშტაბები შუა საუკუნეების საქართველოში. ქართველ ოსტატთა ნახელავი ოქროსა და ვერცხლის ჯვარ-ხატები, საღვთისმსახურო ნივთები, წმიდა წიგნების მოჭედებულობანი ქართული კულტურის, რწმენისა და ხელოვნების ფასდაუდებელი საბუთებია.

შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ნაწარმოებები თავისი მხატვრულ-ისტორიული ღირსებებითა და მასშტაბებით გამოირჩეულია მთელს საქრისტიანოში. ქრისტიანულ ქვეყანათაგან ბევრი როდი გაუტოლდება საქართველოს ძველი ლითონმქანდაკელობის მიღწევებით. სურათი უფრო შთამბეჭდავი იქნება, თუ შევადარებთ ევროპის ნებისმიერი ქრისტიანული ქვეყნის მონასტერთა სალაროებს მაგალითად, ვატიკანის სანქტა სანქტორუმს, ვენეციის სან-მარკოს, შარტრის, კიოლნისა და სხვა კათედრალთა საგანძურებს), მრავალგზის განადგურებულ, გაძარცვულ ქართულ ეკლესია-მონასტრების სალაროებში შემონახულ ნივთებს. რაოდენობრივად და ხარისხობრივად ქართული ქრისტიანული ჭედურობის ნაწარმოებები განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ამას უნდა დაემატოს დასავლეთში მრავლად შემონახული სამონასტრო ინვენტარი, სადაც ოდესღაც არსებული საგანძურის ნივთებია აღნუსხული. საქართველოში კი სასწაულებრივად გადარჩენილ ნივთებსა და ძველ წერილობით წყაროებში აჭაიქ შემონახული ძალ-



ზარზმა. ფერისცვალება. მმნ წ.

ზე მწირი ცნობების საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ჭედური ხელოვნების განვითარების სრული სურათის აღდგენა. დღეს მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება იმისა, თუ რა დიდი საგანძური ინახებოდა მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში, თბილისის სიონში, გელათის, მარტვილის, შემოქმედის, ჯუმათისა და მრავალ სხვა მონასტერში. სვანეთის ეკლესიებში სომ დღესაც მრავლადაა ძველი ჭედურობის არაერთი ნიმუში.

ძველი ქართული ჭედურობის ისტორია შეიქმნა და ხელოვნების ამ დარგმა ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა მსოფლიოს ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში აკად. გ. ჩუბინაშვილის დეაწლის წყალობით. მეცნიერმა არა მარტო ღრმა სამეცნიერო ბაზაზე დააფუძნა შუა საუკუნეების ქართული ლიტონმქანდაკელობის ისტორია და დასახა შემდგომი კვლევის მიმართულებანი, არა მარტო დაათარიღა, განსაზღვრა და კუთვნილი ადგილი მიუ-



ჩინა თითოეულ ნაწარმოებს ქართული ხელოვნების ისტორიაში, არამედ ორგანულად ჩართო ისინი მსოფლიოს ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების სისტემაში, განიხილა რა ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ქრისტიანული სამყაროს ზოგად კონტექსტში. ქართული ხელოვნების ამ დარგისადმი მიძღვნილი გიორგი ჩუბინაშვილის ორტომეული გამოკვლევა ქრისტიანული ჭედურობის ნამდვილი ენციკლოპედიაა, რომელსაც თითქმის არა აქვს ანალოგი მსოფლიოს სახელოვნებო-მცოდნეო პრაქტიკაში.¹ იგივე შეიძლება ითქვას გ. ჩუბინაშვილის ქართული ჭედურობის დიდ ალბომზე, რომელშიც ქედური ნაწარმოებები ნატურალური ზომითაა წარმოდგენილი.² მხოლოდ ერთი ციფრის დასახელებაა საკმარისი: მეცნიერის მიერ მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, თანმხლები წარწერების ისტორიულ-ეპიგრაფიკული მონაცემების გათვალისწინებით სამასზე მეტი ნაწარმოებია ზუსტად დათარიღებული, რითაც შექმნილია მტკიცე სამეცნიერო საფუძველი ხელოვნების ამ დარგის შემდგომი კვლევისათვის.

იმ ისტორიულ წყაროთა შორის, რომლებშიც გვხვდება ცნობები ჭედური ნაწარმოებების შესახებ, უთუოდ აღსანიშნავია სამონასტრო ტიპიკონები, სიგელ-გუჯრები. მათი წყალობით ჩვენს თვალწინ იშლება საქართველოში ჭედურ ნაწარმოებთა გავრცელების საგულისხმო სურათი, ხერხდება ხელოვნების ამ დარგთან დაკავშირებული ტერმინების დადგენა. ამას ემატება საკუთრივ ჭედურ ნაწარმოებზე შემონახული მრავალრიცხოვანი წარწერების მონაცემები.

ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ძალზე საინტერესო ცნობებია შემონახული მონასტერში არსებული ვერცხლის ნაკეთობათა შესახებ. მოვიყვანო ზოგიერთ მათგანს.

პეტრიწონის ქართველთა მონასტრის ტიპიკონში ვკითხულობთ: „ხატი ერთი წმიდისა გიორგისი და თევდორესი სარუთითა და ვერცხლით მოჭედილი...“, „სსუა ხატები შეშისაჲ ოქრო — პეტალოთა შეკაზმული“.³ ტერმინი „ოქრო-პე-

ტალოა“ სრულიად გარკვეულად „ოქროცურვებულს“, ოქროთი მოვარაყებულს აღნიშნავს. ეს სიტყვა არაერთხელ გვხვდება ქართულ ტექსტებში (იხ. იქვე, პეტრიწონის ტიპიკონში: „პეტალოთა ვერცხლითა შეჭედილი“, „ოქროპეტალოთა და წამლითა შეუენიერად დაწერილი“ — 34 ა, 9; 2, 20). ამისგან განსხვავებით, ტერმინი „სარუთი“ (ან „საროთი“) სხვადასხვაგვარადაა განმარტებული. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ნათქვამია: „პატიოსანთა თვალეთა და აღრალეთა დასთლიან და მით შეაწყობენ ხატთა და ყვაილთა ძვირფასთა, იგი არს საროთი“.⁴ ს. ყაუხჩიშვილის მიერ გამოცემულ „პეტრიწონის წესდებაში“ „საროთი“, სხვადასხვა ენობრივ მონაცემთა შეჯერებით, განმარტებულია როგორც სპილენძი.⁵ აკაკი შანიძეს პეტრიწონის ტიპიკონის პუბლიკაციაში მოყვანილი აქვს სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული განსხვავებული აზრები, მათ შორის დ. ჩუბინაშვილის განსაზღვრება — „სოფიას კენჭი, მოზაიკა“ („სოფიას კენჭი, საროთი, ხატი ან სხვა რამ გამოხატული ფერადის კენჭებით, მოზაიკა“).⁶ ამავე ტიპიკონში ხატებისა და გუჯრების გარდა სხვადასხვა საეკლესიო ნივთია ჩამოთვლილი: „შევეწირენით და მივსცენით ხატნი პატიოსანნი მრავალნი და ჯვარნი საუფლონი, საგენნი ნაწილთა ძელის ცხოვრებისათა და სახარებანიცა ქართულინი და ბერძნულინი... და სხუანი სამკაული მრავალი ფერი ეკლესიისაი, რომელ არიან ბარძიმ-ფეშსუშები და საცეცხურები ვერცხლისაი და ქორაკანდელნი ვერცხლისანი...“, „ბარძიმ-ფეშსუშები ვერცხლისაი ხატოვანი“, „ღურჯი ვერცხლისაი“.⁷

ძველ ქართულ საისტორიო საბუთებშიც არაერთხელ მოიხსენიება საეკლესიო ჭედური ნივთები. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი მათგანი — კათალიკოს მელქისედეკის 1020 წლით დათარიღებული სიგელი: „და ხატი ერთი დიდი მაცხოვრისაი საროთითა და გარშემო თულითა შემკობილი, და ხატი ნათლისმცემლისაი ერთი და თევდორესი ერთი და საროთითა შექმნილი და ოქროფურცლითა დაწერილი“.⁸

გიორგი მთაწმინდელის „იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრებაში“ (1042—1044 წწ.) სხვა მრავალ სიწმინდესთან ერთად მოხსენიებულია „ვერცხლის ოქროცურვებული ხატები“.⁹

ამგვარი ცნობების მოტანა კიდევ მრავლად შეიძლება, მაგრამ აქ მოყვანილი მცირე ნაწილიც კი ამ ძველი ტექსტებისა, სადაც ძვირფასი ლითონებისაგან დამზადებული საეკლესიო ნივთები და ხატებია მოხსენიებული, საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რა რიგ გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების საქართველოში „ვერცხლითა მოჭედილი“, „ოქროპეტალითა შეკაზმული“, „ოქროთა ცურვებული“, „ოქროფურცლითა დაწერილი“, „ოქროთა და ვერცხლითა შეჭედილი“, „შემფეტონითა შემკული“ ხატები. ტერმინთა სიმრავლე და მრავალგვარობა ჰედური ხელოვნების ფართოდ გავრცელებისა და მისი მაღალი მხატვრული დონის მიმანიშნებელია. ძველ ქართულ ტექსტებში ჰედურობასთან დაკავშირებული მრავალი მნიშვნელოვანი ტერმინია ნახმარი, რომლებიც ხელოვნების ამ დარგის განვითარების ნათელი დადასტურებაა. რა ბევრის მთქმელია, მაგალითად, სინურ მრავალთავში (864 წ.). ნახსენები „ვერცხლმოძერწულად და ოქროკოლიდად“ აღმნიშნული ეკლესიები.¹⁰

ძნელია ათასწლოვანი ქართული ჰედური ხელოვნების გადაჭარბებულად შეფასება, რადგან საკუთრივ ქართული ხელოვნების ისტორიაში მისი მნიშვნელობის ვერა, მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ბიზანტიის პლასტიკური ხელოვნების ისტორიისათვის. მისი საკუთრივ ეროვნული თავისებურებანი არ გამოირცხვენ მის განხილვას ბიზანტიური ჰედური ხელოვნების კონტექსტში.

ვიდრე კონკრეტულ საკითხებზე გადავიდოდეთ, აუცილებელია ერთი წინასწარი შენიშვნის გაკეთება: არცერთი ქრისტიანი ხალხის ისტორიაში წმინდა სახეთა ლითონის პლასტიკის საშუალებებით გადმოცემას არა აქვს ისეთი მნიშვნელობა, როგორც საქართველოში და ამ პლას-

ტიკურ სახეთა შექმნის ძირითადი სფეროა ძვირფასი ლითონის ჯვარ-ხატების

საქართველოში ლითონის პლასტიკის დმი ასეთი მიდრეკილება უთუოდ გარკვეულ ახსნას საჭიროებს, რადგან თვით ბიზანტიაში, რომელიც განმსაზღვრელი და წარმმართველი იყო ქრისტიანული ხელოვნების ყველა სფეროში, ქრისტიანული ისტორიის მოვლენებისა და წმინდა პერსონაჟთა გადმოსაცემად ლითონის პლასტიკა იშვიათად თუ გამოიყენებოდა. დღეისათვის ჩვენს ხელთ არსებული მასალა იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ უძველესი დროიდან მოყოლებული ლითონი, მთელი მისი მრავალგვარობით — ოქრო, ვერცხლი, ბრინჯაო — ქართველთათვის განსაკუთრებით სასურველი მასალა იყო მხატვრულ სახეთა შესაქმნელად. ამას ადასტურებს საქართველოს ტერიტორიაზე ძვ. წ. III ათასწლოელიდან არსებული არქეოლოგიური მასალა, რომლის მნიშვნელოვან ნაწილს სწორედ ლითონმქანდაკელობის ძეგლები წარმოადგენს. სამეცნიერო ლიტერატურაში დღეისათვის აღიარებულია, რომ ბრინჯაოს ეპოქიდან მოყოლებული, საქართველო (უფრო ზუსტად, ქართველთა წინაპარი ტომები) განსაზღვრავდა და დიდ ზეგავლენას ახდენდა ლითონმქანდაკელობის ხელოვნების განვითარებაზე არა მარტო ამიერკავკასიაში, არამედ მასობელ აღმოსავლეთში.¹¹

ქრისტიანობამ ახალი იმპულსი მისცა ჰედურობის უძველეს ეროვნულ ხელოვნებას, ახალი სული შთაბერა მას. აქ, ალბათ, საჭიროა გავიხსენოთ ის სიმბოლური მნიშვნელობა, რომელიც ენიჭებოდა ძველ სამყაროში ძვირფას ლითონებს. ოქრო და ვერცხლი საკუთრივ ლითონის ღირებულების გარდა მისტიკური არსით იყო აღსავსე: ვერცხლის მთვარისებრი მქრქალი ნათება და ოქროს მზიური ელვარება ნაკეთობებს განსაკუთრებულ სიმბოლურ ღირსებას ანიჭებდა.¹² სავსებით შესაძლებელია, რომ ქართულ ჰედურ ხატებში ვერცხლის ცივ, საღაფისფერ ბზინვარებასთან ოქროცურვილი ნაწილების მცხუნვარე ბრწყინვალეების შერწყმას

შორეული წარსულიდან მომდინარე ტრადიცია ასაზრდოვდა.

ქედური ხატებისა და ჯვრების დასამზადებლად ვერცხლის უპირატესად ხმარება გამოყენებული იყო არა მხოლოდ მასალის კარგი პლასტიკური თვისებებითა და ლითონის ღირებულებით. აქ უთუოდ დიდი როლი შეასრულა ვერცხლის ციური, განყენებული ნათების მისტიკამ, მისი მალალი სულიერი მნიშვნელობით. ხატებისათვის უფრო მეტი მნიშვნელოვანების მისაცემად ოქროფერილობის გამოყენება ამ ციურ ნათებათა (მთვარისა და მზის) ირეალურ პარამონიას ქმნიდა, რომლიდანაც სასწაულმზრდივი ძალით იქანდაკებოდა ღვთაებრივი მადლით გაბრწყინებული წმიდა სახეები.

ბიბლია იძლევა ტაძრებში, მთავარ სიწმიდეში ძვირფას ლითონთა გამოყენების საინტერესო მაგალითებს, რაც, უთუოდ, ოქროსა და ვერცხლის, როგორც ღვთაებრივი ენების შემცველთა რწმუნას ემყარებოდა. ამის საილუსტრაციოდ, გავიხსენოთ სოლომონის ტაძარი, „სახლი სიწმიდისა“, „სახლი უფლისა“, რომლის აღწერაში მოხსენებულია „სასანთლენი ვერცხლისა“, „შესაწირავი ტაბლენი ოქროსა და ვერცხლისა“, ნაირგვარი საღვთისმსახურო ჭურჭელი ოქროსა და ვერცხლისა. (1 ნეშტა, 28, 14-18). უფალი მოსეს „უდაბნოსა მას სინაისასა“ ეტყვის „ქმნას“ თავისთვის ორნი ნესტუნი (საყვარი) ჭედილნი ვერცხლისანი“ (რიცხვ. X, 2): ბიბლიაში აგრეთვე მოხსენებულია „საკურთხეველი იგი ოქროისა კმევად საკუმველისა წინაშე“ (გამ. 40,5).

სოლომონის ტაძრის აღწერაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იძლევა არაერთგზის ნახსენები ოქრო-ვერცხლი ტაძრის ნაწილთა ჩამოთვლისას: „სვეტნი ძელთაგან უღპოლველთა, რომელნი შემოსილ იყუნეს ოქროითა და სვეტისთავნი მათნი ოქროისანი და ხარისხები მათნი ოთხნი — ვერცხლისანი“ (გამოსვ. 36, 36).

„მოციქულთა საქმეში“ ეფესოს ტაძრის მშენებლობასთან დაკავშირებით მოხსენიებულია „ვერცხლისმჭედელი“, რომე-

ლიც „იქმოდა ტაძართა ვერცხლისათა“ (19, 24).

საქართველოში წმიდა სახეების შესაქმნელად ძვირფას ლითონთათვის განსაკუთრებული უპირატესობის მინიჭება შეიძლება აიხსნას აგრეთვე ახალი აღთქმის ტექსტებში გაცხადებული სიტყვიერი სახეებით. გავიხსენოთ აღმოსავლეთის მოკვეთის მიერ მაცხოვრისადმი მიერთებული ძველი: „შეწირეს მისა ძღუენი — ოქრო, გუნდრუკი და მური“ (მათე, 2, 11). ხატის კულტში მოხდა წინაქრისტიანული რწმენებისა და ტრადიციების ასიმილაცია ახალ კულტთან. ზემოწერი, ციური ძალით გასხივოსნებული ძვირფასი ლითონები — ოქრო, ვერცხლი — შესაფერის მასალად იყო მიჩნეული ღვთაებრივი მადლის წყაროს — ხატის შესაქმნელად. ქართულ ქრისტიანულ სინამდვილეში მთლიანად ლითონისაგან შექმნილი ხატებისადმი განსაკუთრებული სწრაფვა, რაც აშკარად განსხვავდება სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში არსებული ვითარებისაგან (საკუთრივ ბიზანტიის ჩათვლით), უნდა აიხსნას ხალხურ რწმენათა სიღრმეში ძვირფას ლითონთა მაგიური ძალის განსაკუთრებული რწმენის არსებობით, რაც შეერწყა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქრისტიანობის წმიდა წიგნებში ასახულ დამოკიდებულებას ძვირფას ლითონთა მიმართ. შესაძლოა, ამგვარი ვითარება განაპირობა ქართველური ტომების განსაკუთრებულმა მიდრეკილებამ ლითონქანდაკებლობისადმი (გავიხსენოთ თუნდაც ბიბლიაში ნახსენები ქართველური ტომი ტაბალეზისა: „თოხელი იყო ესე კვერიოთ ხუროი, მჭედელი რეალისა და რკინისა“ — დაბად. 4, 22). არ შეიძლება, ამასთანავე, არ მოვიყვანოთ ივ. ჯავახიშვილის დიდმნიშვნელოვანი დასკვნა იმის თაობაზე, რომ ქართველთა უძველეს დახელებებაზე ლითონის დამუშავებაში ყველაზე მეტყველად ის მოწმობს, რომ ქართულ ენაში და მის ენა-კილოკავებში „არც ერთი მადნის სახელი არ მოიპოვება, რომელიც უცხო ენებიდან ყოფილიყო შეთვისებული“. უფრო მეტიც, ბევრი მკვლევარი ზოგიერთ ვეროპულ ენაში სპილენძის სახელწოდებას კავკასიის უძველესი



ზნაპორი. ამადეზა. VI ს.

მკვიდრი ტომის, ლითონის დამუშავების უზადლო ოსტატების — მოსინიკების სახელს უკავშირებს.¹³ ამას უნდა დაემატოს ასურული, ურარტული წარწერების ცნობები საქართველოს ტერიტორიაზე მოსახლე უძველესი ტომების ლითონის დამუშავებაში განსაკუთრებული ჭაწაფულობის შესახებ და ცხადი გახდება, თუ რარიგ განთქმულნი იყვნენ ქართველთა წინაპრები ლითონმქანდაკელობის რთულ ხელოვნებაში მთელს ძველ სამყაროში.

ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საწყისი ეტაპი საქართველოში მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ბიზანტიასთან, რომელიც ქრისტიანული სამყაროს ყველა ქვეყანას ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში თავის წესებს კარნახობდა. ბიზანტიიდან და ქრისტიანობის აღმოსავლური კერებიდან შემოსული საეკლესიო ნივთები — სპილოს ძვლის ნაკეთობანი, მინანქრის, ჭედურობის, კერამიკის ნაწარმოებები, ფერწერული ხატები, ხელნაწერი წიგნები, ქსოვილები — მათი პირ-

დაპირი პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, ადგილობრივ მხატვართათვის წარმოადგენდა ნიმუშებს, რომლებიც ქართველ ოსტატთა ხელში გარდაიქმნებოდა ტრადიციული ეროვნული მსოფლშეგრძნების ზემოქმედებით. მკაცრად კანონიკურ მართლმადიდებლურ ხელოვნებაში საკუთარი მეტყველებით, საკუთარი ხელწერით განსაკუთრებულ ხატოვნებას კმნიან.

ბიზანტიიდან ჩამოტანილი საეკლესიო ნივთების შესახებ ქართულ საისტორიო წყაროებში მრავალი ცნობა მოიპოვება.¹⁴ ქართულ ჭედურ ხატთა შესწავლის შედეგად გ. ჩუბინაშვილმა ნათლად წარმოაჩინა, რომ მათი საწყისები სხვა ნიმუშებთან ერთად ფერწერულ ხატებშიც უნდა ვეძიოთ, ბიზანტიური სამყაროდან საქართველოში მოხვედრილი სხვადასხვა სახის „მოდელები“ აქ ძვირფასი ლითონის „ქანდაკად“ („ქანდაკებულად“) იქცეოდა. ეს, როგორც უკვე აღინიშნა, წმინდა ქართული მოვლენა იყო და ამიტო-



მაა, რომ ქართველები ბერძნებთან შედარებით უფრო სპირად მიმართავდნენ ლითონის რელიეფურ ხატებსა და მოჭედებულ ბეჭებს.

ქართული ჭედური ხატებისათვის დამახასიათებელია მაქსიმალურად „ჭედური მეტყველება“. უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ სახე რჩებოდა ფერწერით შესრულებული, წმიდა პერსონაჟის სხეული კი მთლიანად ლითონის პლასტიკის სფეროში გადადიოდა.

გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს შემთხვევებს, როდესაც ფერწერული ხატები მთლიანად იფარებოდა ჭედური ფირფიტით, რომელიც ზუსტად იმეორებდა ფერწერული ხატის კომპოზიციას. ასეთ მაგალითად მოყვანილია მიქელ მთავარანგელოზის დიდი ხატი ფხოტრერიდან, რომელიც XI საუკუნეში მთლიანად დაიფარა ჭედური გამოსახულებით.¹⁵ ეს პრაქტიკა განსაკუთრებით საქართველოსთვის არის დამახასიათებელი. ეს ტენდენცია არ იყო გაპირობებული მხოლოდ სურვილით — ფერწერული ხატის დაცვის უზრუნველსაყოფად იგი შეეცვალათ უფრო გამძლე და ხანგრძლივი სიცოცხლის მქონე მასალით. ასეთი „შენაცვლების“ პრაქტიკის სათავეები უთუოდ უძველეს ხალხურ წარმოდგენებში უნდა ვეძიოთ, ხალხური რწმენა სომ თვით ძვირფას ლითონებს ანიჭებდა ღვთაებრივ ძალას და ამიტომაც ხატის სასწაულმოქმედი ძალა ძვირფას ლითონთა არსშიც იყო ჩადებული. უძველეს რწმენათა მისხედვით ოქრო-ვერცხლი ღვთაებრივ ენერგიათა აკუმულატორი იყო. ამ ენერგიით იმსჭვალებოდა განსხვავებული სიწმიდე — ხატი. ამასთანავე, ფერებით შექმნილი წმიდა სახის ამგვარი მენაცვლება ძვირფასი ლითონისაგან შექმნილით წარმოადგენდა თაყვანისცემის თავისებურ აქტს, წმიდა სახისადმი მიძღვნილ შესაწირავსაც — მფარველობისა და მეოხების ჭედრებით. ამგვარი „შენაცვლება“ გამოწვეული იყო სოლმე კონკრეტული სასწაულმოქმედი ან განსაკუთრებით თაყვანსაცემი ფერწერული ხატისადმი სავანებო პატივის მიგების სურვილით.

ზოგ შემთხვევაში ფერწერული ხატი მთლიანად როდი იფარებოდა რელიეფური კომპოზიციებით, სახეები კვლავ ფერწერული რჩებოდა, რაც სხვა მიზეზებთან ერთად, „არქიტექტონისადმი“ განსაკუთრებულად სათუთი დამოკიდებულებითაც შეიძლება აიხსნას. ასეთი მოჭედილობის ნიმუშად ზარზმის ფერისცვალების ჭედური ხატი შეიძლება დავასახელოთ, რომლის დღეისათვის არსებული ვერცხლის ჭედური სახე უძველესი ფერწერული სასწაულმოქმედი ხატის „შესამოსელს“ წარმოადგენს. ზარზმის ფერისცვალების ხატი მრავალმხრივ არის მნიშვნელოვანი. უპირველესად ყოვლისა, იგი არის მსოფლიოში ყველაზე ძველი ჭედური ხატი და ალბათ შემთხვევით არ არის, რომ წარწერით ზუსტად დათარიღებული (886 წ.) ჭედური ხატის ყველაზე ძველი ნიმუში ქართველი ოსტატის ნახელავია. თუმცა საქართველოში არ შემოგვრჩა მეცხრე საუკუნეზე ადრეული ჭედური ხატი, ჩვენ უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ ქართველთა განსაკუთრებული მიდრეკილება პლასტიკური ხელოვნებისადმი უფრო ადრეულ ხანაშიც, რადგან ქვეყანაში არსებობდა ქვის რელიეფების სფერო, რომელშიც სორცს ისახადა და ვლინდებოდა ქართველ ოსტატთა პლასტიკური ნიჭი. VI-VII სს. ქართულ ქვაჯვართა სვეტების წახნაგებზე იქმნებოდა ქვის რელიეფური ხატები, რომლებმაც შექმნა საფუძველი შემდგომოდელი ლითონის ჭედური ხატებისათვის. ადრეული შუა საუკუნეების ქვის რელიეფურ ხატებში შემუშავდა არა მარტო იკონოგრაფიული სქემები, არამედ ჩამოყალიბდა გარკვეული სტილური ნიშნები, რომლებიც თავისებურად გადავიდა შემდგომ ჭედურ ხატებში. „ფერისცვალების“ ჭედური ხატის სიბრტყობრივ-დეკორატიული ხასიათი, თავისებური ანარეკლი, თუ გამოძახილი ადრეული ქვის ხატების განსაკუთრებული განზოგადოებულ-პირობითი გამომსახველობისა, უბრალო მხატვრული ხერხი როდია, თავისი პრინციპით ეს მხატვრული მიდგომა ზუსტად შეესაბამება ხატის არსს: „ხატი კი არ გამოხატავს ღვთაებას.

იგი მხოლოდ მიუთითებს ღვთაებრივ ცხოვრებასთან აღმანიის ზიარებას".¹⁶

ზარზმის „ფერისცვალების“ ხატის განსაკუთრებულობას, მის გამორჩეულობას აღიარებს ბიზანტიური ხელოვნების ყველა მკვლევარი. მაშინაც კი, როდესაც ისინი კატეგორიულად აცხადებენ ქართულ ხატთა წარმომავლობას ბიზანტიური ნიმუშებიდან, იძულებულნი არიან აღიარონ, რომ „ფერისცვალების“ ჭედური ხატი ზარზმიდან „ნაკლებად შეესაბამება ბიზანტიურ ფორმულას“, რომ მისი თავისებურებები სწორედ ქართულ ნიადაგზე მისი შექმნით არის გაპირობებული.¹⁷

საუბარი ქართულ ჭედურ ხატებზე, როგორც გამორჩეულ კრელიგიურ-მხატვრულ მოვლენაზე X-XI საუკუნეთა მიჯნიდან შეიძლება. ამ პერიოდს მიეკუთვნება ჭედურ ხატთა დიდი ნაწილი, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული წყობით, განვითარებული იკონოგრაფიული პროგრამებით, ღრმად გაზარებული მხატვრული პრინციპებით. ბიზანტიური კულტურის სამყაროში ჩართული საქართველო, მისი ხელოვნება ამ დიდი ქრისტიანული კერიდან ძლიერ იმპულსებს იღებდა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო სიტუაცია შეიქმნა ჭედური ხელოვნების დარგში. მივმართოთ ბიზანტიური ხელოვნების დიდ მკვლევარს ანდრე გრაბარს, რომლის დამოკიდებულება ქართული ჭედური ხელოვნებისადმი შემდეგნაირად ელერს: „X-XI საუკუნეთა ნიმუშები პირდაპირი იმიტაციაა ბიზანტიური მოდელებისა, სხვები მათ იმეორებს თავისუფლად. მაგრამ ყველგან საქმე ეხება ხელოვნების დარგს, რომელიც ბიზანტიისაგან წარმოდგება და ქართული ნაწარმოებები შეიძლება გამოვიყენოთ მასალად — განსაკუთრებით IX-XIV საუკუნეების ბიზანტიური ხატების მოჭედულობათა ისტორიის კვლევისათვის. ქართული ნიმუშები გვეხმარება ხელოვნების ამ დარგის ევოლუციის წარმოსაჩვენად ბიზანტიაში პალეოლოგთა ეპოქამდე.¹⁸ მართალია, ქართული მოჭედული ხატების რაოდენობა მნიშვნელოვნად ჩაღებატება ბიზანტიურებისას. გარდა ამისა, ქართული ხატები

ბიზანტიურთან შედარებით უფრო ადრეულდება („X-XI საუკუნეთა ბერძნული ნიმუშები არ გაგვანია, მით უმეტესად ეს ითქმის IX საუკუნეზე „იხ. ზარზმის ფერისცვალების ხატი“ — ა. გრაბარი). ამ ვითარების კონსტატაციის შემდეგ მკვლევარი პრიორიტეტს ბიზანტიის ჭედურ ნაწარმოებებს ანიჭებს. ის გარემოება, რომ საქართველოში დიდად გავრცელებული მთლიანად ნაჭედი ვერცხლის ხატები ჩვეულებრივი მოვლენაა, ბიზანტიაში კი მხოლოდ ორიოდ რელიგიური ხატია შემონახული (ვენეციის სან მარკოს ტაძარში ორი ვერცხლის ხატი მიქელ მთავარანგელოზისა¹⁹ და ისინიც მკვლევარს გამონაკლისად მიაჩნია იმის გამო, რომ არ შეიცავენ, ჩვეულებისამებრ, ფერწერულ სახეებს, ა. გრაბარს საფუძველს აძლევს შემოგვთავაზოს, როგორც ის ამბობს, „მომხიბლავი ჰიპოთეზა“ ლითონის ხელოვნებისადმი ქართველთა განსაკუთრებული მიდრეკილების შესახებ უძველესი დროიდან. სახელოვანი მეცნიერი სავსებით მართებულად სვამს პრობლემას და ინტუიცია მას აბსოლუტურად სწორი ვარაუდის გამოთქმის უფლებას აძლევს. საქართველოს მთელი წინაქრისტიანული ისტორია ლითონის დამუშავებისადმი ქართველთა განსაკუთრებული დამოკიდებულების შრავალ საბუთს იძლევა.

ჩვენთვის დიდად მნიშვნელოვანია თანაფარდობა X-XI საუკუნეთა ქართულ ჭედურ ხატებსა და ბიზანტიურ მოჭედულობათა შორის. ამ პერიოდს მიეკუთვნება მთლიანად ვერცხლით მოჭედული ქართულ ხატთა დიდი ნაწილი, ბიზანტიაში კი ამ დროისათვის შემოაღნიშნულ ორ ნიმუშს გარდა მხოლოდ ფერწერულ ხატთა მოჭედულობანია გავრცელებული. ამასთანავე, დღეისათვის შემონახულ მოჭედულობათა რიცხვიც ძალზე შეზღუდულია (ბიზანტიურ მოჭედულობათა გავრცელების სანა უპირატესად პალეოლოგოსთა ეპოქა). იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ქართულ ხატებში მოჭედულობა ფერწერულ სახეს ამკობს, იგი განსხვავებულია ბიზანტიურისაგან. კანსხვავება მდგომარეობს ფერწერული და ჭედური

ნაწილებს თანაფარდობაში: ბერძნულ სატბში მოჭედვითა შარავანდები, ფონი, ჩარხო; ქართულ სატბში ჰედურიზა ფარავდა სატბის მეტ ნაწილს (ფონი, ტანსაცმლის დრაპირება, სხეულის ნაწილები, ხელები). ამ შედარებისას თვალნათლავ ჩანს ის უპირატესობა, რომელსაც ქართველი ოსტატები ანიჭებდნენ ლითონის ჰედურ რელიეფს სატბის საერთო კომპოზიციაში.

ქართული ჰედური სატბები — წმიდა სახეთა მთელი პლასტიკური სამყაროა, საკუთარი კანონზომიერებებით, თავისებური არსით, სულიერების განსაკუთრებული ძალით. რაკილა ვერცხლის ჰედურ სატბა პირველსახე ფერწერული იყო, მათში იგივე პრინციპები იყო განხორციელებული, ოღონდ პლასტიკური ხელოვნების თავისებურებებთან შეთანხმებით.

ძველი ქართული ვერცხლის ჰედური სატბები დღესაც უდიდეს შემოქმედებას ახდენს ადამიანზე და როდესაც ვაანალიზებთ მათი შემოქმედების ძალას, ვხედავთ, რომ იგი მომდინარეობს ამ სატბების შექმნის სათავეებიდან, როდესაც ქართველი ოსტატები ღვთაებრივი შთაგონებით, უდიდესი კრძალვითა და მგზნებარებით ქმნიდნენ პარმონიულ, ციურ სატბებს, რომელიც მთელი თავისი მეტყველებით, მხატვრული წყობით მოწოდებული იყო გამხდარიყო ყოველი ადამიანისათვის მწედ და იმედად.

ქართული ჰედური სატბების უმთავრესი ნიშან-თვისება მათი გამორჩეული არქიტექტონიკურობაა. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავისხენოთ ქრისტიანული ტაძრის ხუროთმოძღვრული სტრუქტურა, სადაც ყოველ ნაწილს განსაკუთრებული სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. ანალოგიურად, ჰედურ სატბშიც ყველაფერი, სატბის ყოველი ნაწილი — ცენტრალური წმიდა სახე, მოჩარჩოება, ფონი, წარწერები — საკუთარ შინაგან კანონზომიერებას ფუფუნებოდა, რომელიც ღრმა აზრით იყო აღსავსე. ვერცხლის ფორფიტისაგან გამოქროლი სკულპტურული სახეები — უძრავი, გარინდულნი, ღვთაებრივი სიმშვილით აღსავსენი ინტენსიური შინაგანი ცხოვრებითა გამსჭვალული.

აქ შესაძლოა დავინახოთ გარკვეული გავშირი წმიდა თხზულებებში გადმოცემულ სულიერ მრწამსთან. პეტრე მოციქულმა თავის პირველ ეპისტოლეში მოწოდებს ქრისტეს გარშემო შემოკრებილ წინაწარმეტყველებს, მოციქულებს, წმიდანებს: „ტკიბილია უფალი, რომელსაც მივახლეთ, როგორც ცოცხალ ლოდს, კაცთაგან უარყოფილს, მაგრამ ღმერთის მიერ რჩეულსა და ფასდაუდებელს“. პეტრე მოციქულის აზრით ეს თანაყოფნა უფალთან წმიდანებსაც აქცევს „ცოცხალ ლოდებად“, რომლებმაც თვითვე უნდა „აამენონ სულიერი სახლი“... (I პეტრესი, 11, 4-5).

ქართული ჰედური სატბების კომპოზიციური წყობა წმიდა სახეთა მკაცრ ფორმალობას ითვალისწინებს. მაცხოვარი, ღმერთისმშობელი, მთავარანგელოზები, წმიდანები პირდაპირ, უშუალო კონტაქტს ამყარებენ მლოცველთან. ამასთანავე, ყოველი ჰედური სატი უცილობლივ სიმეტრიულობის პრინციპზეა აგებული. იგი შეიცავს მკაფიოდ გამოკვეთილ არქიტექტონიკურ ცენტრს, რომელიც იდეურ ცენტრს შეესაბამება. ამ აზრობრივი ცენტრის ორივე მხარეს სიმეტრიულად, თანაბარი რაოდენობით განთავსებულია მოვლენის მონაწილე წმიდა პერსონაჟები. ამ თვალსაზრისით სატბის კონსტრუქციის მკაფიოება, როგორც აღინიშნა, ტაძრის კონსტრუქციის ანალოგიურია, ოღონდ არა რეალური, არამედ ღვთიური, იდეალური ტაძრისა.

ჰედურ სატბში, ფერწერულ სატბა მსგავსად, ცენტრალური წმიდა სახე — სატბის კომპოზიციის არსი — საგანგებოდ არის გამოყოფილი და მის გარშემო იყრის თავს სატბის მთელი დანარჩენი სამყარო. ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარი ან ღმერთისმშობელი — არსი და სათავე ყოველივესი, ყოველი სულიერის გამაერთიანებელია. ჰედური სატბის ფორმალობა და სიმეტრია მხოლოდ მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხი როდია, სატბის ამ თვისებებს აქვს სულიერი, სიღრმივი მნიშვნელობა.

სატბის სემანტიკურად ყველაზე მთავარი ნაწილი სახით მკურებლისაკენ, მლოცველისაკენ არის მიმართული (ფრო-

ნტალურად). ნაკლებ მნიშვნელოვანი ფიგურები სივრცეში შედარებით თავისუფლადაა განლაგებული, ისინი ექვემდებარებიან რეალურ პერსპექტიულ გადახრებს. ამ ხერხით აშკარად ხდება სულიერი იერარქიის საფესურების მინიშნება. ვერცხლის მოქედლობით შექმნილი ფერწერული ხატებისათვის არსებობდა ფერწერულ და ჰედურ ნაწილთა გარკვეული თანაფარდობა და სისტემა, რომლითაც მთავარისა და მეორეხარისხოვანის გარჩევა ხდებოდა: სახეები და ხელები — სულიერი ძალის კონცენტრაციის ცენტრები, ფერწერული რჩებოდა, დანარჩენი ნაწილები კი („მიწიერი“) ვერცხლის მოქედლობით იფარებოდა.

ქართლის მოქცევის დროიდან (მეოთხე საუკუნის პირველი მესამედიდან) ქრისტიანობამ საქართველოში შემოიტანა წმიდა ისტორიის სახეთა და სიუჟეტთა მზა ნიმუშები. ეს თემები V-VI საუკუნეებში ფართოდ გავრცელდა საქართველოს ქრისტიანულ ნაწარმოებებში. ქრისტიანობის დიდი ცენტრებიდან მომდინარე, რომაულ-ელენისტური მსოფლშეგრძნებით აღბეჭდილი ნიმუშები საქართველოში გარდაიქმნებოდა ადგილობრივ ფორმათქმნადობის ტრადიციებზე დაყრდნობით.

ქართული ჰედური ხატები მთელი რიგი თავისებურებებით გამოირჩევა, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესია საკუთრივ წმიდა სახისა და ხატის საერთო კომპოზიციის ურთიერთმიმართება. ჰედური ხატის მოჩარჩოება მთავარ სახესთან ერთად ერთ აზრობრივ-მხატვრულ მთლიანობას ქმნის.

რწმენის თვალთახედვით ჩარჩო აქტიურად იყო ჩართული მთავარი თემის ინტერპრეტაციაში. ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია ნებისმიერი ჰედური ხატის განხილვა.

ხატი — ლოცვის საგანი, ღვთიურ საწყისთან მიახლოების საშუალებაა. ამ კონტექსტში მოჩარჩოებას განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს, რადგან იგი სწორედ ლოცვის თანამდგომად წარმოვედგება. ამისთვის არის საკანგებოდ შერჩეული ხატის მოჩარჩოების სახეები. ჰედური ჩარჩოს ზედა პორიზონტული ნაწილის ცე-

ნტრში უმეტესად „ვედრების“ თემა წარმოდგენილი. მაცხოვრის სახე ჩარჩოს ამ ნაწილში ხშირად „პეტრიასიით“ არის შენაცვლებული, რაც საესებით შეესაბამება ჩარჩოს კომპოზიციის იდეურ არსს. ჩარჩოს ცენტრალური სახის ვედრებზე მისკენ ვედრების, ლოცვის უესტით მიმართული პერსონაჟებია (ღმრთისმშობელი, იოანე, მთავარანგელოზები, წმიდანები). იმ შემთხვევაში, როდესაც შორარჩოებაზე ნარატული ციკლის სახეებია წარმოდგენილი, ისინი აღრმავენ და აფართოებენ ხატის ძირითადი სახის მნიშვნელობას, აცოცხლებენ წმიდა პერსონაჟის ისტორიის ეპიზოდებს, ჩარჩოს იკონოგრაფია ავსებს და აღრმავენ მთავარი გამოსახულების არსს.

მოჩარჩოების რელიეფური სახეები, ჩვეულებრივ, ჩართულია მრავალფეროვან ცხოველხატულ მცენარულ ხლართებში, ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტით არის შევსებული ცენტრალური ხატის ფონი. ბიზანტიური ესთეტიკის მიხედვით, ოქროსა და ვერცხლის მცენარეული ხლართები განასახიერებდა სამოთხის ბრწყინვალეობას, ანუ იმპერეციურ სამყაროს, ღმრთისა და წმიდანთა სამოთხისეულ არსებობას. ამ აზრს აძლიერებდა თვით მასალა ოქრო და ვერცხლი, რომელიც მორწმუნეთა თვალში ციურ, ღვთაებრივ სამყაროს ქმნიდა.

ჰედური ხატი, თავისი ზეჟამიერი არსებობით — შუამავალი ღმერთსა, ღმრთისმშობელსა ან წმიდანთა და მორწმუნეთა შორის, ციურისა და მიწიერის თანხვედრის ადგილია. ხატის წინაშე ვედრებით მუხლმოდრეკილ ადამიანს ხატის ჩარჩოზე თვალწინ წარმოდგება მისი ლოცვის შესატყვისი ვედრების სცენა: დეისუსი ზედა ჩარჩოზე, ლოცვის პოზაში გამოსახული ღონატორები ჩარჩოს ქვედა ნაწილში. ხატის ამ თემაში თითქოს აისახებოდა ყველა ის ლოცვა, რომელიც ალველინებოდა წმიდა ხატის მეშვეობით უციისაკენ.

ჰედური ხატისადმი დამოკიდებულება საქართველოში კარგად ჩანს იმ წარწერებში, რომლებიც ამ ხატებზეა შემონახული. შესწირავი წარწერები მრავალ-

მხრივ საგულისხმო. ამ წარწერებიდან ვიგებთ იმ ისტორიულ პირთა ვინაობას, ვისი ძალისხმევითაც „იქმნებოდა“ ჭედური ხატები, „იმკობოდა“, „იჭედებოდა“ და „იკახმებოდა“ უკვე არსებული თავუფანსაცემი წმიდა სახეები. ჭედურ ხატთა წარწერებში შუა საუკუნეების საქართველოს ფეოდალური საზოგადოების თითქმის ყველა ფენის წარმომადგენელი მოხსენიებული, მეფიდან მოყოლებული მოვიყვანთ ზოგიერთ წარწერაში ნახსენებ პიროვნებებს: ცაგერის მაცხოვრის ჭედურ ხატზე მოთავსებულ წარწერაში მოხსენიებულია ბაგრატ III კურაპალატი (975-1014 წწ.) — „ღმრთივ გვირგვინოსანი, ძლიერი და უძლეველი ბაგრატ აფხაზთა მეფე და ყოვლისა აღმოსავლეთისა „კურაპალატი“²⁰ ზარზმის ფერისცვალების ხატზე XI საუკუნის დასაწყისში მისი განმარტების ზვიად ერისთავის სახელია შემონახული;²¹ წარწერებში ნახსენებია ერისთავთ ერისთავები მირიანი და ზურციკი, ლაკლაკიძეთა ღმრთისმშობლის ხატის „შემაკხმელები“ (XI ს-ის 20-იანი წწ.),²² ერისთავთ ერისთავი ვარდან ვარდანის ძე, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის შემკვეთი (XI ს-ის დასაწყისი), ერისთავთ ერისთავის ვარდანის ძე ბაკური, სოფ. ფაყის „ვედრების“ ჭედური ხატის „შემქმნელი“ (XI ს-ის დასაწყისი).

ჭედური ხატების გარკვეული ნაწილი ფეოდალური საზოგადოების უფრო დაბალი ფენების შეწვენითაა შექმნილი. ქვემო სვანეთში შემონახულია სამი ტრიპტიქი, რომელთა წარწერები საყურადღებო მონაცემებს შეიცავს. ირკვევა, რომ მათი შემკვეთნი იყვნენ — ერთ შემთხვევაში „სოფელი, აზნაური დიდი და მცირე“, მეორე შემთხვევაში „ხვეი და ხვეისა აზნაური“, მესამეში — „აზნაური, სოფელი“, ესენია ღმრთისმშობლის ტრიპტიქები მოციქულებითა და წმიდა მეომრებით ჩუქულიდან, ჩიხარეშიდან და ჯახუნდერიდან (XI ს.).²³

ჭედური ხატების წარწერებში შემკვეთთა შორის სასულიერო პირებიცაა მოხსენიებული: ცაგერის ეპისკოპოსი ანტონი, შემდგომში იშხნის ეპისკოპოსი, („მე გლახაკანი ანტონი ცაგარელმან... ხატი

ესე შევქმენ“) ²⁴ — სვიმონ მესვეტის ჭედური ხატი, XI ს-ის 20-იანი წლებიდან დრანდის ეპისკოპოსი საბა — იოანე მარბელისა და პროხოვრეს ჭედური ხატი ლაშთხვერიდან, ლენჯერის თემი, XI ს-ის პირველი მესამედი.

თუმცა ჩვენამდე მოღწეული ჭედური ხატები მხოლოდ მცირე ნაწილია თავის დროზე საქართველოში არსებული საეკლესიო საგანძურისა, თანაც წარწერათა უმეტესობა დაზიანებულია და ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ ნაწილობრივ იკითხება, ჰრსებული მასალა საქართველოს ფიზიკალური საზოგადოების მთელ სპექტრს მოიცავს, რაც მთელი ერის ინტენსიური რელიგიური, სულიერი ცხოვრების მრავალფეროვან სურათს ქმნის. შესაწირავ წარწერათა ანალიზი გვიჩვენებს ჭედური და მოჭედული ხატებისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ქვეყანაში, წმიდა სახეების თაყვანისცემისა და კრძალვის განსხვავებულ ხასიათს. წარწერებში გამოყენებული სხვადასხვა წმიდა სახეთა ეპითეტები ხომ საგანგებო კვლევას იმსახურებს. „ასოვანო მხედარო ქრისტესაო“ — მიმართავს წმიდა გიორგის ჭედურ ქანდაკს ერისთავი ვარდან ვარდანის ძე; „წმიდაი ესე ხატი დიდებულისა სახისა შენისაი“ — ვკითხულობთ ლაგურკის კვირიკეს კტიტორის სვანუნანის წარწერაში.²⁵

ქართული ხელოვნების სხვადასხვა ძეგლების საკტიტორო წარწერებში რწმენის, ვედრების, შეწვევისა და მფარველობის თხოვნის მრავალფეროვანი გამოვლინებებია. ზუსტად იმგვარადვე, როგორც აღიმართებოდა საქართველოში მეფეთა და ფეოდალთა ბრძანებითა და ნებით წმიდა ტაძრები, როგორც იფარებოდა დიდებულთა შეკვეთით ტაძრის კედლები წმიდა სახეებით, ასევე რწმენით აღსავსე ქართველთა ძალისხმევითა და სურვილით ქმნიდნენ ქართველი ოქრომქანდაკელები ღვთიური ძალით აღსავსე ოქრო-ვერცხლის წმიდა სახეებს — ჭედურ ხატებს. რომლებიც იმუხტებოდა არქიტექტურის კურთხეული ენერჯით და მოველინებოდა მორწმუნეთ მწედ და მფარველად. ამ მიზნით ლითონის გამო-



ივდი — წმ. გიორგი. XI ს. I შესამედი

ყენება ქართველთათვის განსაკუთრებული აზრით იყო სავსე. ძვირფასი ლითონის გამოყენება წმიდა სახეთა შესაქმნელად წარმოადგენდა „წმიდა სახეთა სულიერი, მორალური ბრწყინვალების მატერიალიზაციას“.²⁶

ქართული ქედური ხატები უნდა განიხილებოდეს არა მხოლოდ მათი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გათვალისწინებით, არამედ მათი რელიგიური-დეური, საღვთისმეტყველო არსის წოდებით. ანგარიში უნდა გაეწიოს იმისა, რომ მსოფლიო საეკლესიო კრებების კანონებით განსაზღვრული ფუნქციის გარდა ხატმა წინაქრისტიანულ ეპოქებიდან

მემკვიდრეობიდან მიიღო საკულტო გამოსახულებათა მფარველობითი და დაცვითი ფუნქცია. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდში ხატზე თანდათან გადადის ის ფუნქცია, რომელიც თავდაპირველად წმიდა ნაწილებს, რელიკვიებს აქონდათ. ეს გზა რელიკვიებიდან ხატებამდე თავისებური და ძალზე საინტერესო იყო მთელს საქრისტიანოში. საქართველო არ წარმოადგენდა გამონაკლისს სხვა აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ქვეყანათა შორის. ეს საკითხი საქართველოსთან მიმართებაში საგანგებო კვლევას მოითხოვს. მხატვრულ როგორი განსაკუთ-

რებულიც არ უნდა იყოს ქართული მასალა, ცხადია, რომ რელიქვიებიდან ხატის თაყვანისცემასზე გადასვლა ჩვენთანაც ანალოგიურად მიმდინარეობდა. ხატი იქცევა პირდაპირ შუამავლად მორწმუნეთა ურთიერთობაში ქრისტესთან, ჯერმთის-მშობებლთან და წმიდანებთან. ხატის ეს დანიშნულება გაპირობებული იყო მთელი მისი იდეური, სტრუქტურული და კომპოზიციური გადაწყვეტით.

ძველი ქართული ჭედური ხატები უდიდესი ძალით მოქმედებენ მორწმუნეზე და როდესაც ვცდილობთ ჩაგწვდეთ მათი ძალის საიდუმლოებას, მხოლოდ ვუახლოვდებით რეალობას, რადგან შეუძლებელია ბოლომდე ახსნა იმისა, თუ როგორ ახერხებდნენ ძველი ქართველი ოსტატები თავის ქმნილებებში ღვთაებრივი სულის შთაბერვას, რათა ეზიარებინათ მორწმუნენი უდიდეს სიწმიდეს. ჭედურობის ქართველი ოსტატები იყვნენ არა მხოლოდ დიდად დახელოვნებული შემოქმედნი, არამედ რჩეულნი, რომელთაც წილად ხვდათ ბედნიერება ქრისტიანობის წმიდა სახეთა და სიმბოლოთა წილულად ქმნისა.

შენიშვნები:

1. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959. т. I—II.
2. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, Тбилиси 1957.
3. ა. შანიძე, ქართველი მონასტერი ბუდგარეთში და მისი ტიპიკონი, თბილისი, 1971, გვ. 118.
4. სულხან-საბა ორბელიანი, დეპსიკონი ქართული, II, თბილისი, 1993, გვ. 52.
5. გეორგიკა, V, თბილისი, 1963, გვ. 294.
6. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული დეპსიკონი, თბილისი, 1984, გვ. 1191.
7. ა. შანიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 73 (ქონაკანდელი — ხომლი, ჭალი; დურჯი — კოლოდი).
8. ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთოს საბუთი XI საუკუნისა: საქართველოს ისტორიის საკითხები,

- IV, გვ. 284; ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის დეპსიკონი, თბილისი, 1973, გვ. 201.
9. გ. მთაწმინდელი, იოანესა და მარკელის ვხოვრება: ქართული მწერლობა, I, თბილისი, 1987, გვ. 554.
10. ა. შანიძე, სინური მრავალთავი, თბილისი, 1959, გვ. 161.
11. O. M. Dalton, East christian art, Oxford, 1926, p. 35-36.
12. F. Lessing, Gold und silber, Berlin, 1892, p. 27.
13. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბილისი, 1979, გვ. 64.
14. ნ. ჭიჭინაძე, ხატის თაყვანისცემის ისტორიისათვის საქართველოში: რელიგია, 1999, 1-2, 32-49.
15. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, 1959, გვ. 572.
16. Л. А. Успенский. Богословные иконы Православной церкви. Москва. 1989, გვ. 132.
17. A. Grabar, Les revetements en or et en argent des icones Byzantines du Moyen Age, Venise, 1975, p. 30-31.
18. იქვე, გვ. 12.
19. The Treasury of San Marco Venice, Milan, 1984, p. 144, 172-173.
20. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 189.
21. იქვე, გვ. 32.
22. იქვე, გვ. 196.
23. იქვე, გვ. 410-413.
24. იქვე, გვ. 303.
25. იქვე, გვ. 309.
26. ა. ვრამბარი, დასახ. ნაშრ. გვ. 6.

Натя Амiredжиби**КИНОРЕЖИССЕР
ОТАР ИОСЕЛИАНИ**

В очерке широко обозревается творчество известного грузинского кинорежиссера, его смысловые и эстетические особенности и путь развития. (Стр. 2).

Нема Элизбарашвили**В ПОРТРЕТАХ ОТОБРАЖЕННОЕ
ВРЕМЯ**

Это статья о творческих особенностях художницы Кетеван Поракишвили, об ее отношении с окружающим миром, об индивидуальном эстетическом видении и об оригинальной манере изображения портретов. (Стр. 14).

Лили Гиоргобiani**ИЗМЕНЕНИЕ КРИТЕРИЕВ
ОЦЕНКИ ИСКУССТВА**

Признание примитивизма в современном художественном опыте завершеным художественным направлением, привело к современному зрительному анализу архаичного примитивизма и пересмотру старых критериев его оценки. Для этого стало необходимым изучение образцов архаичного примитивистского искусства.

Автор пытается сделать общие выводы об изменении критериев оценки в отношении примитивизма, это дало возможность установить, что критерии оценки искусства не отличаются вечным постоянством, что они меняются исторически вместе с изменением человеческого мировоззрения. (Стр. 20).

Паола Урушадзе**«РИЧАРД III» РОБЕРТА СТУРУА**

Автор в своей статье рассматривает те идейно-художественные особенности, которые по ее мнению определили этапную роль «Ричарда III» Роберта Стуртуа в истории грузинского театра. С дистанции времени автор рассуждает и о сегодняшней и о теперь уже — общественной сути и значении этого спектакля. (Стр. 35).

Нино Мхендзе**ГРУЗИНСКОЕ КИНО НА РУБЕЖЕ
80-х — 90-х ГОДОВ**

Автор рассматривает грузинское кино переходного периода, анализирует

причины кризиса, заостряет внимание на необходимость возвращения к вечным ценностям. (Стр. 54).

0619357020
20220101033**Елена Чичинадзе****ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗНАКОВ
ЭКРАННОГО ВРЕМЕНИ**

Образное осмысление течения времени в кинематографе во многом основано на своеобразном «употреблении» его семантических элементов. Статья предлагает краткий обзор лишь некоторых знаков (в том числе фактуры и темпоритма). (Стр. 57).

Русудан Мирцхулава**ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА**

Психологическая интерпретация искусства традиционно предполагает ее «толкование» на основе позиций определенной теории (психоаналитической, экзистенциальной и др.). Употребляемая базис-теория фактически является той формулой «психологического золотого сечения», с которой должно «ассимилировать» произведение искусства.

Но, как современное искусство стремится к преодолению замкнутости законами «золотого сечения», так и для психологии искусства, рамки только одной теории нередко становятся препятствием, преодоление которого дает импульс для более глубокого и всестороннего анализа. (Стр. 62).

Магда Сухнашвили**ОБ ОСНОВНОМ КОМПОЗИЦИОННОМ
ПРИНЦИПЕ ГРУЗИНСКИХ ЦЕРКОВНЫХ
ПЕСНОПЕНИЙ**

В результате сравнительного анализа церковных песнопений, автор статьи заключает, что гимнописцы подбирали модулы, характерные для конкретного гласа и жанра песнопения так, чтобы они соответствовали многообразным духовно-поэтическим текстам. (Стр. 68).

Натя Бочоршвили**ПРЕКРАСНОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ
ДУХОВНЫХ СИЛ**

Статья Фр. Шиллера по эстетике представляют собой один из классических памятников буржуазной мысли. Вопросы эстетики и искусства не были для Шиллера узко специальными, академическими вопросами, оторванными от центральных проблем жизни и исторической борьбы его времени. В своих

статьях Шиллер стремится связать вопросы искусства с общественной жизнью, с историей. (Стр. 74).

Георгий Месхи

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ИДЕИ «КОЛЬЦА НИБЕЛУНГА» РИХАРДА ВАГНЕРА

В композиционной структуре и сюжетной драматике оперной тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» можно обнаружить следы интуитивно-художественного восприятия композитором эзотерических космологических идей о тайнах и закономерностях духовной предистории человечества — его падения с духовных высот и постепенного соединения с физическо-материальным миром, рождения истории из мифа. (Стр. 81).

Лия Чавчавадзе

О ПИФАГОРЕЙСКОМ ПОНИМАНИИ КАТАРСИСА

В статье исследуется одна из значительных проблем античной эстетики — учение о катарсисе у Пифагора.

Выявлена религиозно-телеологическая сущность генеза и функции эстетического феномена и эстетического эффекта (катарсиса). (Стр. 86).

Мольер

МИЗАНТРОП

Читатель познакомится с грузинским переводом пьесы французского комедиографа «Мизантроп». Перевод с французского Тинатина Гарибашвили. (Стр. 99).

Мераб Гегия

ХУДОЖНИК И ЕГО ДВОИНИК

Художественное эссе посвящается творчеству известного художника, живописца Зураба Нижадзе. Подчеркнута полистилистика, музыкальная гармо-

ничность и экзистенциальность его произведения. (Стр. 140).

Заза Софромадзе

«СПОКОЙСТВИЕ, СПОКОЙСТВИЕ И МОЛЧАНИЕ»

Рассматриваются библейские символы и аллюзии в творчестве Самюэля Беккета. Выявлены некоторые эстетические и философские особенности театра абсурда. (Стр. 145).

Мераб Гегия

СВЕРХСОЗНАНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья завершает цикл фрагментов, в котором исследованы значения дискурсивных и иррациональных начал в театральном искусстве, особенности их синтеза в творчестве Станиславского, А. Арто, М. Чехова и Гротовского. (Стр. 150).

Кети Мачабели

К ИСТОРИИ ГРУЗИНСКИХ ЧЕКАННЫХ ИКОН

В статье определены истоки грузинской чеканной иконы, дана попытка объяснения предпочтения металлопластики для создания святых образов в средневековой Грузии. Преимущественное развитие чеканных икон связывается с своеобразием древнейших национальных искусств. Подчеркнуто традиционное пристрастие грузинских мастеров к художественной металлопластике, определившей развитие чеканного искусства средневековой Грузии.

Характерные черты грузинских чеканных икон выявлены в тесной взаимосвязи с памятниками византийского искусства. Отношение к чеканной иконе в Грузии прослеживается на основании анализа их посвячительных надписей. (Стр. 162).

გაზეთის წარმოებას 2.06.99.

ზელმონტილია დასაბუქდალ 24.08.99.

ქალაქის ფორმატი 70X108¹/₁₆

ფიზიკური ნაბეჭდი თამახი 11,5

სააღრიცხვო-საკამომცემლო 18,9

შეკვეთა № 672. ტირაჟი 250.

3360 : 3360



