180
1957/3

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბიბლიოთ. ფონდი

საბჭოთა ხელოვნება

9

1957

ეროვნული ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს ორგანო

7448

9

საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა
თბილისი
1957

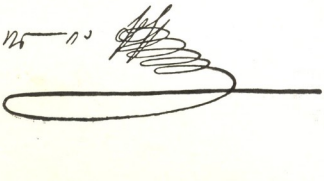
ეროვნული ბიბლიოთეკა

დაე თუნდ მოვკვდე, არ მეშინიან,
მაგრამ კი ისე, რომ ჩემი კვალი
ნახონ მათ, ვინცა ჩემს უკან ვლიან,
თქვან: აღსრულა მან თავისი ვალი;
რომ ჩემს საფლავზედ დაეუფლებულმან
ქართველმა, ჩემგან შეეკარებულმან,
გულწრფელობითა და სიმართლითა,
მე ჩამომძახონ თუნდ ჩემის ხმითა:
იეკვ მშვიდობით შენს მეუღრო ძალზე!
შენ გიცოცხლია, როგორც უნდოდა:
თქვას: შენი ქნარი შორს ჩვენკან — ჩრდილოში
ამოდ ჩვენთვის არ ხმაურობდა.

19 ნოემბერი, 1858 წ.
პეტერბურგი.

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტანში?
რასაც ვმსახურობთ, მან ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ,
ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფინოთ ხალხში
ბოროტთ საკლავად,—მათ სულთ-ხდომის სეირს ვუყუროთ.
თუ კაცმა ვერ ხცინო ჩვენი გული, ხომ იცის დმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი:
აგვიეოლია სიერმიდანვე ჩვენ ქართველის ბედმა
და დაე გვძრახონ,—ჩვენ მის ძებნით დავლიოთ დღენი.
ჩემზედ ამბობენ: „ის სიავეს ქართველისს ამბობს,
ჩვენს ცვდნ არ მალავს, ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია!“
ბრიევნი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე ხცინობს —
ამ სიძულვილში რაოდენაც სიეკვარულია!

ოქტომბერი, 1861 წ
ყვარელი.



რედაქტორი—ოთ. ეგაძე

სარედაქციო კოლეგია: შ. ამირანაშვილი, ვ. ბერიძე, კ. გოგოძე, აკ. დვალიშვილი, ლ. დონაძე, ს. ზაქარიაძე, დ. ჯანელიძე, ვ. წულუკიძე (პ/მგ. მდივანი).

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი აღმავლობისათვის

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის ვ. პ. მჟავანაძის მოხსენება საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა რესპუბლიკურ თათბირზე

ამხანაგებო!

ჩვენ ვიმყოფებით საყოველთაო-სახალხო დღესასწაულის — დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-40 წლისთავის წინ, რევოლუციისა, რომლითაც ახალი ერა დაიწყო კაცობრობის ისტორიაში. ამ თარიღს ჩვენი სახელოვანი ხალხი ხვდება ეშმაკრატად დიდი მიღწევებით სოციალისტური მშენებლობის უველა ფრონტზე. ჩვენ ახლა ვაჯაჭვნით ჩვენს შესანშნავ მიღწევებს მრეწველობის, სოფლის მეურნეობისა და კულტურის დარგში. მომავალი წლის მარტში ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქ მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე ღირსეულად უნდა ვუჩვენოთ ქართული სოციალისტური კულტურის საუკეთესო მიღწევები. ყოველივე ეს განსაკუთრებულ პასუხისგებლობას აკისრებს ჩვენს ხალხს, ჩვენს სახელოვან შემოქმედებითს ინტელიგენციას.

დ ა ნ, ამხანაგებო, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა გადაწყვეტა მოგიწვიოთ თქვენ, ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები და გესაუბროთ გულახდილად, გესაუბროთ ჩვენს წარმატებებსა და მიღწევებზე, ჩვენს ნაკლოვანებებსა და შეცდომებზე, ისაზე, თუ რა უშლის ხელს ჩვენი მწერლებისა და ხელოვნების მოღვაწეების შემოქმედებითი ძალებისა და შესაძლებლობათა სრულ გამოვლინებას, აგრეთვე ისაზე, თუ როგორ მოვაწყოთ უკეთ ჩვენი მუშაობა, რათა ღირსეულად შეეხვედეთ დიდი ოქტომბრის სახელოვან წლისთავს და მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე ჩვენ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა მოსკოვში. ჩვენ უნდა ვიღალაპარაკოთ გულახდილად, პრინციპულად, საბჭოურად, პარტიულად.

ლიტერატურა და ხელოვნება ხალხის იდეური აღზრდის მძლავრი იარაღია. ეი ამიტომ, შევდგარო რა დეკადისათვის მზადების გადაწყვეტის ეტაპში, ჩვენ გულდასმით და მომთხოვნელად უნდა გავუკეთოთ ანალიზი მდგომარეობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, დავემყარით იმ დიდ ამოცანებს, რომლებსაც ახლა წყვეტს ჩვენი ხალხი, და იმ უმნიშვნელოვანეს მოთხოვნებს, რომლებსაც კომუნისტური პარტია უუენებს იდეოლოგიური ფრონტის ყველა მუშაკს.

ამხანაგებო! ჩვენს ქვეკანას ახლა აქვს ყველა საჭირო პირობა იმისათვის, რომ ისტორიულად უმოკლეს ვადებში გადაკრას სსრ კავშირის ძირითადი ეკონომიური ამოცანა — დაეეწიოთ და გავუსწროთ ყველაზე განვითარებულ კაპიტალისტურ ქვეყნებს ერთ სულ მოსახლეზე პროდუქციის წარმოების მხრივ.

ჩვენი ინდუსტრია მტკიცედ მიდის აღმავლობის გზით, აძლიერებს წარმოების ტემპს.

მნიშვნელოვანია სოციალისტური სოფლის მეურნეობის მშრომელთა გამარჯვებანი. ჩვენმა ქვეკანამ შაობრნ ისეთი მოსავალი აიღო, როგორიც არასოდეს არ აუღია მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე. 1953 წელს მოლიანად სამეთა კავშრნი დამზადდა 2 მილიარდ 10 მილიონი ფუთი პური. ხოლო 1956 წელს მარტო ორმა რესპუბლიკამ — რუსეთის ფედერაციამ და ყაზახთმა — ჩვენს ქვეკანას მისცა 3 მილიარდ ფუთზე მეტი პური. ვიღაცნ სასიხარულო ცნობებს ჩვენი სოფლის მეურნეობის წელეანდელ მიღწევებზე. ყველამ სიამაკით წვიკითხეთ ცნობა იმის შესახებ, რომ წელს, წინასწარი მონაცემებით, მარტო უკრაინამ სახელმწიფოს ჩააბარა 400 მილიონი ფუთი მარცვლეული.

უკანასკნელი წლების ეკონომიურმა წარმატებებმა საშუალება მისცა ჩვენს ქვეკანას განეხორციელებინა მთელი რიგი დიდმნიშვნელოვანი ღონისძიებანი, რომელთა მიზანია ხალხის მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესება. საბჭოთა ადამიანის ეკოიდ‌ღეკეთანსათვის ზრუნვა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის მთელი საქმიანობის უმაღლესი კანონია. ამით არის გამსჭვალული სკკპ XX ყრილობის ისტორიული გადაწყვეტილებანი.

პარტიის XX ყრილობის გადაწყვეტილებათა განხორციელებისათვის ბრძოლაში დიდი მნიშვნელობა აქვს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დეკემბრის პლენუმს, რომელმაც განიხილა სოციალისტური ეკონომიკის შემდგომი განვითარებისა და სამეურნეო მშენებლობის ხელმძღვანელობის გაუმჯობესების მომზიფებული საკითხები.

ამხანაგებო! პარტიის XX ყრილობის მიერ მიღებული კომუნისტური მშენებლობის პროგრამის წარმატებით განხორციელება, ჩვენი ქვეყნის მიღწევები სახალხო მეურნეობის განვითარებაში, სოციალისტური სამშობლოს ძლიერების განმტკიცებაში შესაძლებელი გახდა ხალხის მასების გმირული შრომითი ღონისძიებების მეოხებით.

საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი აქტივობა განპირობებულია ჩვენი საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი წყობილების თვით ბუნებით, წყობილებისა, რომელშაც პირველად ისტორიაში გადაჭრა ნამდვილი დემოკრატიის ძირითადი საკითხი — სამეურნეო და კულტურულ მშენებლობაში, სახელმწიფოს მართვაში მშრომელთა მილიონნაირ მასების ნამდვილი და გადამწყვეტი მონაწილეობის საკითხი.

საბჭოთა სოციალისტური დემოკრატიის ნამდვილი ხალხური ხასიათის გამოხატულებაა ეროვნული საკითხის წარმატებით გადაჭრა სსრ კავშირში. იმ ქვეყანაში, სადაც ოდესღაც ცხოვრობდნენ გათიშული ხალხები, დამკვიდრდა ტკბილ, ურღვევი მეგობრობა, სოციალისტური ერების ძმური ურთიერთდახმარება და თანაშრომლობა. ამ მეგობრობას საფუძვლად უდევს როგორც დიდი, ისე პატარა ხალხების თანასწორუფლებიანობის, თავისუფალი და სუვერენული ეროვნული განვითარების დიადი ლენინური პრინციპები.

საბჭოთა წყობილების ნამდვილად ხალხური, ნამდვილად დემოკრატიული ხასიათი მკაფიოდ ჩანს თავს როგორც საშინაო შენებლობაში, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე.

უკანასკნელ წლებში ჩვენმა მთავრობამ განახორციელა მთელი რიგი გაბედული და გადამწყვეტი აქციები საერთაშორისო დაძაბულობის შესანელებლად, რის შედეგადაც ახალი ომის საფრთხე მნიშვნელოვნად შემცირდა. მაგრამ იმპერიალისტებს ხელს არ აძლევს ისტორიული განვითარების მსვლელობა, და ისინი ცდილობენ უკუღმა დაატარიალონ ისტორიის ჩარხი. მათ გაიჩაღეს აგრესია ეგვიპტეში, მოაწყეს კონტრრევოლუციური ამბოხება უნგრეთში, ცდილობენენ გადაატრიალება მოეწყოთ პოლონეთში. ამერიკის მმართველ წრეებს არათუ ხელი არ აუღიათ თავიანთ მთავარ მიზანზე — მთელი ძალებით და ყოველგვარი საშუალებით შერაყოონ სოციალისტური ქვეყნების მონოლითური ერთიანობა, არამედ, ჯიუტებდაც განაგრძობენ სხვადასხვა პროვოკაციის მოწყობას სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში. ყოველივე ეს ცხადყოფს, რომ სოციალიზმსა და კაპიტალიზმს შორის თანაარსებობა და შეჯიბრება მშვიდობიანი, იდეოლიური ცხოვრება კი არ არის, არამედ ბრძოლაა — ეკონომიური, იდეოლგიური ბრძოლა, ბრძოლა სულ სხვადასხვა, ზოგჯერ მწვავე. ფორმით. ჩვენ, მარქსისტებს, კომუნისტებს, არ შეგვშვენის წვრილბურჟუაზიული ილუზიები ამ საკითხში.

3. ი. ლენინი ამბობდა, რომ ჩვენ უმძიმეს ბრძოლაში მოვიპოვეთ მშვიდობიანი თანაარსებობის უფლება. ლენინი ამასთან ერთად ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ჩვენ ამავე დროს უალრესად მერეკეთ წინასწორობა გვაკვს და ამიტომ მუდამ მზად უნდა შეეხვედეთ სხვადასხვა პროვოკაციას. პარტიის XX ყრილობამ წამოაყენა თეზისი ომის თავიდან აცილების შესაძლებლობის შესახებ და ამავე დროს მოუწოდა საბჭოთა ადამიანებს უდიდესი სიფხიზლისაკენ. უკანასკნელი ოვეების ამბებმა დაადასტურეს ამ დებულებათა უდიდესი სიხეორე. ამ ამბებმა ბევრი რამ ახსნაელეს ამხანაგებს, რომლებიც თეზისიდან ომის შესახებ, რომ არ არსებობს ომის ფატალური გარდუვალობა, აკეთებენენ ოპოვაცელურ-მეშჩანურ დასკვნებს ბურჟუაზიულ იდეოლოგიასთან მშვიდობიანი თანაარსებობის შესაძლებლობის შესახებ.

ამხანაგებო, ერთი წუთითაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენი იდეოლოგია ვერ შეურიგდება რაიმე სახეობის ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას. ჩვენ ვცხოვრობთ ისეთ ეპოქაში, როცა მსოფლიო გათიშულია ორ ბანაკად. შეემნილ საერთაშორისო ვითარებაში განსაკუთრებით მწვავდება იდეოლოგიური ბრძოლა. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ იქ, სადაც ცუდად არის დაყენებული იდეოლოგიური მუშაობა, იქმნება ხელსაყენელი პირობები ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამხრწნელი ზეგავლენის შესაბამისად. ზოგიერთი მერეკეი ელემენტის შეგნებაში კაპიტალიზმის გადმონაშთების გამოცოცხლებისათვის. ამ გადმონაშთებს აღვივებს საზღვარგარეთის რეაქციული პროპაგანდა.

* * *

ჩვენი წარმატებითი წინსვლის გადამწყვეტი პირობაა მშრომელთა მარქსისტულ-ლენინური აღზრდა, დაუცხრომელი ზრუნვა მასების სოციალისტური შეგნების დონის ამაღლებისათვის.

ბრძოლაში, რომელსაც ჩვენი პარტია აწარმოებს ძველი საბჭოთა დრამშემფლი იდეებისა და წარმოდგენების წინააღმდეგ, კომუნისტური იდეოლოგიის გავრცელებისა და დამკვიდრებისათვის, დიდი როლი ეკუთვნის ჩვენს სახელოვან საბჭოთა ინტელიგენციას, რომელიც საბჭოთა ხალხის სისხლი და ხორცია. საბჭოთა ინტელიგენცია მთელი თავისი მოღვაწეობით, თავისი ინტერესებით, ფიქრებითა და მისწრაფებებით განუყრელად დაკავშირებულია მუშათა კლასთან და მშრომელ გლეხობასთან, იგი შეიარაღებულია ყველაზე მოწინავე და ნამდვილად მეცნიერული მსოფლმხედველობით — მარქსიზმ-ლენინიზმით, მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიით.

ჩვენ შუდამ უნდა ვზრუნავდეთ ჩვენი ინტელიგენციის — მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა იდეური დონის ამაღლებისთვის, მათ მიერ მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიის მთელი იდეური სიმდიერის ათვისებისთვის. ი. ბ. სტალინი ამბობდა: არის მეცნიერების ერთი დარგი, რომლის ცოდნა სავალდებული უნდა იყოს მეცნიერების ყველა დარგის ბოლშევიკებისათვის, — ეს არის მარქსისტულ-ლენინური მეცნიერება საზოგადოების შესახებ, საზოგადოების განვითარების კანონების შესახებ, პროლეტარული რევოლუციის განვითარების კანონების შესახებ, სოციალისტური მშენებლობის განვითარების კანონების შესახებ, კომუნიზმის გამარჯვების შესახებ.

ჩვენს რესპუბლიკას სამართლიანად შეუძლია იამაყოს თავისი შესანიშნავი, მაღალკვალიფიციური, კომუნიზმის მშენებლობის დიადი საქმის ერთგული ინტელიგენციით. ჩვენი მეცნიერები, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები, მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მრავალრიცხოვანი სპეციალისტები, ჯანმრთელობის დაცვისა და სახალხო განათლების მუშაკები, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა მუშაკების მრავალათასნაირი რაზმები ძალების დაუზოგავად შრომობენ მოსახლეობის კულტურული დონის ამაღლებისათვის, ჩვენი შესანიშნავი შრომისმოყვარე ხალხის კეთილდღეობისა და აყვავებისთვის.

საკართველოში გაიზარდნენ უმაღლესი განათლების მქონე სპეციალისტების — ინჟინრების, პედაგოგების, ექიმების, აგრონომების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეების მრავალრიცხოვანი ეროვნული კადრები. ჩვენში არ არის სახალხო მეურნეობის არცერთი დარგი, რომლისთვისაც ჩვენი უმაღლესი სასწავლებლები და საშუალო სპეციალური სასწავლებლები არ აშზადებდნენ მაღალკვალიფიციურ სპეციალისტებს. არსებული მონაცემებით, 1956 წელს ჩვენს რესპუბლიკაში ათას მოსახლეზე მოდიოდა უმაღლესი განათლების მქონე 14 კაცი. ეს სამნახევარჯერ მეტია, ვიდრე საფრანგეთში, ოთხჯერ მეტი ვიდრე ინგლისში, ხოლო თუ შევადარებთ ისეთ ქვეყნებს, როგორიც არის თურქეთი და ირანი, დავინახავთ, რომ ამ მხრივ საკართველომ გაუსწრო თურქეთს 10-ჯერ, ხოლო ირანს 50-ჯერ.

დიდი იქმედობის სოციალისტურ რევოლუციაშდე ჩვენში არ იყო არც ერთი უმაღლესი სასწავლებელი, ახლა 19 უმაღლესი სასწავლებელია. წინათ ჩვენში არ ყოფილა არც ერთი სამეცნიერო-საკვლევი ინსტიტუტი, ახლა ჩვენში არის მეცნიერებათა აკადემია 50-ზე მეტი სამეცნიერო-საკვლევი ინსტიტუტითა და დაწესებულებით, აგრეთვე მრავალი დარგობრივი სამეცნიერო დაწესებულება. ჩვენს რესპუბლიკაში მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებისათვის პარტიისა და მთავრობის მუდმივი ზრუნვის მკაფიო დადასტურებაა ის, რომ ბარშაპ ჩვენში გიიხსნა ხუთი ახალი დიდი სამეცნიერო დაწესებულება, რომლებშიც დასაქმებული იქნება უმაღლესი და საშუალო კვალიფიკაციის სამი ათასზე მეტი მეცნიერი და სპეციალისტი. მომავალი, 1958 წლიდან საკართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სისტემაში გაიხსნება ახალი ინსტიტუტები: პალეოგრაფიის ინსტიტუტი, კლინიკური და ექსპერიმენტული ნეგროლოგიის ინსტიტუტი, ბათუმის ეთნოგრაფიის, ფოლკლორისა და ეკონომიკის ინსტიტუტი. საკართველოს მეცნიერულ ცხოვრებაში დიდი მოვლენა იქნება სასოფლო-სამეურნეო მეცნიერებათა აკადემიის დაარსება ჩვენში.

ეი მეცნიერებისა და კულტურის განვითარების რა მძლავრი ბაზა შეგვიქმნა ჩვენ საბჭოთა ხელისუფლებამ, ჩვენმა შრომლიერმა კომუნისტურმა პარტიამ, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ურიდვეშა მეგობრობამ და ურთიერთ უანგარო დახმარებამ. ყოველივე ეს სიამაყითა და მადლობით ალავსებს ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელთა გულს, რომლებიც თავიანთი პატიოსანი შრომით დღითიდღე ამრავლებენ ჩვენი დიადი სოციალისტური სამშობლოს ძლიერებასა და დიდებას.

* * *

ჩვენი თათბირის ხასიათის მიხედვით ძირითადი ყურადღება უნდა დავუთმოთ ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხს.

კომუნისტური პარტია დიდად ფასობს საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდ როლს ახალი ადამიანის აღზრდაში, საბჭოთა საზოგადოების მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობის განმტკიცებაში, კომუნიზმის აშენებისათვის ბრძოლაში. ამას მოწმობს ჩვენი პარტიის მთელი პოლიტიკა, ამის საუკეთესო დადასტურებაა ის ამოცანები, რომლებიც წერილსა და ხელოვნების მუშაკებს დაუსახეს ს.კკ ისტორიულმა XX ყრილობამ, ს.კკ ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის ამხ. ნ. ს. ხრუშჩოვის გამოსვლებსა „ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირისათვის", რომლებიც ამას წინათ გამოქვეყნდა პრესაში. ეს დოკუმენტი ნამდვილი საბრძოლო პროგრამაა ყველა საბჭოთა მწერლისა და კულტურის მოღვაწისათვის. მასში ნათლად არის გაშუქებული ბევრი აუცილებელი საკითხი, რომლებშიც ამ ბოლო დროს ცოტა ბევრ-ფრეზა ზეიტანეს, მასში მკაფიოდ არის განსაზღვრული მთავარი ამოცანა, რომელიც დგას ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა მოღვაწის წინაშე — ჩვენი სოციალისტური კულტურის განვითარების მთავარი ხაზი. „განვითარების მთავარი ხაზი კი ის არის, — თქვა ამხანაგმა ნ. ს. ხრუშჩოვმა, — რომ ლიტერატურა და ხელოვნება მუდამ განუყრელად იყოს დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან, მართლად ასახავდნენ ჩვენი სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრეს და მრავალფეროვნებას, მკაფიოდ და დამჯერებლად გვიჩვენებდნენ საბჭოთა ხალხის დიდ გარდამქმნელ საქმიანობას, მის მიზწრაფებათა და მიზანთა კეთილშობილებას, მაღალ მორალურ თვისებებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულებაა ხალხის დარაზმვა კომუნიზმის მშენებლობაში ახალი წარმატებებისათვის საბრძოლველად".

ამ საკაკინი ამოცანის შესრულება შეუძლებელია, თუ არ იქნა პრინციპული და თანმიდევრული ბრძოლა სხვადასხვაგვარი იდეოლოგიური დამახინჯების, უცხო იდეოლოგიური გავლენების, გარეგან მტრული გამოხდომების და ჩვენი ცალკეული შემოქმედებითი მუშაკების ის ცდები წინააღმდეგ, რომ გადაიკვანონ ლიტერატურა და ხელოვნება ყალბ გზაზე, დაიშორონ ისინი მთავარ ამოცანებს.

ლიტერატურისა და ხელოვნების საშუალებებით ჩვენი ახალი სოციალისტური სინამდვილის დამკვიდრების საბრძოლო პაროლით უნდა იყოს გაბმული კულტურული ფრონტის მოღვაწეთა მთელი შემოქმედება.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, უფარგისი საშუალებებით იმის მტკიცების ცდა იქნებოდა, რომ ამი პარტია თითქოს მოუწოდებს ცალმხრივად ასახონ ცხოვრება, მიჩქმალონ ნაკლოვანებები და მინუსები, რომლებიც ჩვენ ჯერ კიდევ გვაქვს. კომუნისტებს ეერაფერ ვერ დასდებს ბრალდ, რომ მათ აშენები კრიტიკა, რომ ისწრაფვიან მიჩქმალონ და დამალონ ნაკლოვანებანი. კომუნისტური პარტიის მთელი პოლიტიკა ამის უალრესად მკაფიო დადასტურებაა. მტკიცე სულისკვეთებით, გაბედული და პირდაპირი კრიტიკითა და თვითკრიტიკით იყო გამსჭვალული პარტიის XX ყრილობის მთელი შუშაობა. ასეთივე კრიტიკული, მაგრამ ამავე დროს კონსტრუქციული, შემოქმედებითი სულისკვეთებით არის გამსჭვალული პარტიის ყველა შემდგომი გადწყვეტილება საოფლის მეურნეობისა და მრეწველობის დარგში. ჩვენი სახალხო მეურნეობის მართვის დარგში. მაგრამ როგორ განსხვავდება ეს გადაწყვეტილებები მალენკოვის, კაგანოვიჩის, მოლოტოვის ტიპის გაკოტრებული მოღვაწეების უაერსესეტტვო კრიტიკნობისაგან, რომლებიც უკმაყოფილებას გამოოქვამდნენ და კრიტიკანობას მიმართავდნენ ყოველი ჩვენი ახალი, წინგადადგმული ნაბიჯის წინააღმდეგ, ებლაუქებოდნენ ღრმებით სიძნელეებს, არ ხედავდნენ განვითარების პერსპექტივებს!

სამწუხაროდ, არასწორი პოზიცია დაიკავა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ზოგიერთმა მუშაკმაც, რომლებიც ღრმად არ იცნობენ, ცხოვრებას, აჩუკვნიან ხოლმე პანიკურ და ლოკვიდატორულ განწყობილებებს. „მთელი საკითხი არის, — თქვა ამხანაგმა ნ. ს. ხრუშჩოვმა, — თუ რა პოზიციიდან და რისთვის წარმოებს კრიტიკა. ჩვენ ვამჟღავნებთ და ვაკრიტიკებთ ნაკლოვანებებსა და შეცდომებს იმისათვის, რომ აღმოვფხვრათ ისინი, როგორც დაბრკოლება ჩვენს გზაზე, რომ კიდევ უფრო განვამტკიცოთ ჩვენი საბჭოთა წყობილება, კომუნისტური პარტიის პოზიციები, უზრუნველვყოთ ახალი წარმატებანი და უფრო სწრაფი წინსვლა. ხოლო რა მოსდის ზოგიერთ ლიტერატორს, როცა იგი ხელს კიდებს ნაკლოვანებათა გაკრიტიკებას? ცხოვრებას რომ არ იცნობენ, საჭირო პოლიტიკური გამოცდილება, ცხოვრებაში მთავარისა და განმსაზღვრელის დანახვის უნარი რომ არა აქვთ, ისინი ებლაუქებიან ამა თუ იმ მუშაკის ნაკლოვანებებსა და შეცდომებს, განურჩევლად და გაუაზრებლად ყრიან ყველაფერს ერთ გოდორში, ამინებენ თავიანთ თავს და ცდილობენ დაამშინონ სხვები".

დიდი მნიშვნელობა აქვს ამხანაგ ნ. ს. ხრუშჩოვის მითითებას ჩვენს ქვეყანაში ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის განუყრელი კავშირის შესახებ, იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება ერთმანეთს დავუპირისპირონთ პარტიულობისა და ხალხურობის ცნებები. ხოლო არა მარტო საზღვარგარეთ, არამედ ჩვენშიც ხომ აღმოჩნდნენ ისეთი ჭკუის კოლოფები, რომლებიც იმრძოდნენ ვითომდა ხალხური ხელოვნებისათვის, პარტიულობისაგან, ან როგორც ისინი უფრო ხშირად ამბობენ, „პარტიული მეურვეობისაგან" თავისუფალი ხელოვნებისათვის.

კომუნისტური პარტიის პოლიტიკა, რომელიც ვამოხატავს ხალხის ძირეულ ინტერესებს, შედგენს საბჭოთა საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი წყობილების სასიცოცხლო საფუძველს. და რომ ამიტომ დიდი შეცდომა იქნებოდა ვვეფიქრა, რომ ჩვენს საბჭოთა პირობებში შეიძლება ემსახურო ხალხს და აქტიური მონაწილეობა არ მიიღო კომუნისტური პარტიის პოლიტიკის განხორციელებაში. „შეუძლებელია გსურდეს ხალხთან ერთად იარო ისე, — თქვა ამხანაგმა ნ. ს. ხრუშჩოვმა, — რომ არ იზიარებდე პარტიის შეხედულებებს, მის პოლიტიკურ ბაზს. ვისაც სურს ხალხთან იყოს, იგი მუდამ იქნება პარტიასთან. ვინც მტკიცედ დგას პარტიის ლენინეურ ბზე, ის მუდამ იქნება ხალხთან".

ეს არის პარტიულობის, ხალხურობის, აგრეთვე სოციალისტურ საზოგადოებაში შემოქმედების ნამდვილი და არა მოჩვენებითი თავისუფლების ლენინური გაგების არსი.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

* * *

ამხანაგებო!

ეროვნული რესპუბლიკების ერთიან ოჯახში წარმატებით ვითარდება ქართული ლიტერატურა და ხელოვნება.

ჩვენი პოეტების, პროზაიკოსების, დრამატურგების ნაწარმოებნი, რომლებსაც შეაქნილია უკანასკნელ 20 წელიწადში, ე. ი. მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების ბირეული დეკადის შემდეგ, სრულ საფუძველს გვაძლევენ ვიფიქროთ, რომ ჩვენი მწერალთა საზოგადოებრივია ღირსეულად გაამართლებს თავისი ხალხის ნდობას. დარწმუნებული ვარო, რომ ჩვენი შესანიშნავი პოეტების გალაკტიონ ტაბიძის, გიორგი ლეონიძის, დიმიტრი გულიას, ირაკლი აბაშიძის, სიმონ ჩიქოვანის, ოსიფ გრიშაშვილის, ალიო მირცხულავას, კარლო კალანის, გრიგოლ აბაშიძის, ოსიფ ნინეშვილის, რევაზ მარგიანის, რევაზ ახაევის, გაფეზრის, ფრიდონ ხალვაშის და სხვათა ლექსები ღირსეულად იყოფიქრებს საკვანონო შემოქმედებითი ტრიბუნიდან. ქართველი პოეტების უფროსი თაობის წარმომადგენელთა მბარდამხარ იფლინან ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდა ნიჭიერი პოეტები.

უკანასკნელ 2-3 წელიწადში გამოჩნდა ახალი რომანები: შ. დადიანის „ვეფრგვალიანების ოჯახი", ლ. ქიაჩელის „მთის კაცი", კ. გამსახურდიას „ვაზის ყვავილი", ა. ბელიაშვილის „უელელტხილნ", ა. ქუთათელის „პირისპირ", ფ. დონეგაშვილის „ალაზანზე", ო. ჯაფარიძის „ჯარისკაცის ქვრივი", ო. ჩხეიძის „ჯეკერი", ი. ლისაშვილის „ერთგულები", ლ. ავალიანის „ახალი პროფესორი", რომლებიც მოწმობენ, რომ ჩვენი პროზაიკოსები დეკადაზე ცარიელი ხელით როდი წავლენ. ჩვენს პატივცემულ პროზაიკოსებს ა. ბელიაშვილს, კ. ლორაქიფანიძეს, დ. შენგელაიას, ს. ლეღიაშვილს, ა. ეკიშვილსა და სხვებს, რომ შეესრულებინათ თავიანთი არაერთგზზისი დაპირება დეკადისათვის ახალი რომანების დამთავრების შესახებ, ეს სია უფრო სრული და საფუძვლიანი იქნებოდა.

მართალია, უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნებული ყველა ნაწარმოები როდი დგას ჭეშმარიტ იდეურ-მხატვრულ დონეზე, მაგრამ ისინი მაინც მოწმობენ უკანასკნელ პერიოდში ქართული პროზის უდაო აღმავლობას.

ჩვენ სიამაყით შეგვიძია ვთქვათ, რომ რუს ლიტერატორებთან მეგობრობისა და შემოქმედებითი თანამშრომლობის მეოხებით თითქმის ყველა ჩვენი საუკეთესო ნაწარმოები თარგმნილია რუსულ და სამეოთა კავშირის ხალხთა სხვა ენებზე და ფართოდ ცნობილია ჩვენი სამშობლოს ფარგლებს გარეთ.

მაგრამ ეს როდი გვაძლევს უფლებას ვთქვათ, რომ ჩვენს ლიტერატურულ ფრონტზე ყველაფერი წესრიგზეა, რომ გაგვლო მწვავე იდეოლოგიური ბრძოლის ხანამ.

ამ ბოლო დროს ბურჟუაზიულ პრესაში, ხოლო ზოგჯერ სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ცალკეულ ლიტერატორთა გამოსვლებშიც ეერიში მიჰქონდათ სამეოთა ლიტერატურის ძირითად პრინციპებზე. პროოფესორის კუფლისა და „სტალინზმის" კრიტიკის ალმით ცდილობდნენ ზეაენათ და სახელი გაეტეხთ ჩვენი ხელოვნების გენეთოარების მთელი გამოცდილებისათვის. არ შეიძლება არ ეგონდვადეთ, რომ ყველა ეს უმეცარი გამოსვლა ნაწილია საერთო კამპანიისა, რომელიც მიმართულია სოციალისტური იდეოლოგიის წინააღმდეგ, ხოლო ჩვენი ხელოოვნების კრიტიკის სასაბით ზშირად ცდილობენ სახელი გაუტეხონ მთელ სამეოთა საზოგადოებას, მთელ სოციალისტურ სისტემას, დაამტკიცონ, რომ იგი თითქოს ემეტება შემოქმედებას, ხელს უშლის ნიჭის ნამდვილ განეთარებას.

უნდა ითქვას, რომ ამ მტრული მსჯელობის გამოძახილი ზოგჯერ გაისმის ჩვენს სამეოთა პრესაშიც, თავს იჩენს, ზოგჯერ შეუგნებლად, ცალკეული ლიტერატორების გამოსვლებში და უარყოფით გავლენას ახდენს ჩვენი ხელოვნებისა და ლიტერატურის მდგომარეობაზე, ორიენტაციას უკარგავს პატიოსან მხატვრებს და ბოჭავს მათს შემოქმედებითს აქტივობას.

იდეური პოზიციების სიცხადე მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი პირობაა. ეი ამიტომ საჭიროა ვილაპარაკოთ ამის შესახებ ჩვენს თათბირზეც.

პირველი საკითხი, რომელსაც საჭიროდ მიმაჩნია აქ შეეეხო, ეს არის ლიტერატურისა და ხელოოვნების დარგში პარტიის პოლიტიკის საკითხი.

აღიარებდა რა ლიტერატურისა და ხელოოვნების უდიდეს საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ მნიშვნელობას, კომუნისტური პარტია მუდამ წარმართავდა ჩვენი მწერლებსა და ხელოოვნების მუშაკებს შემოქმედებითს მოღვაწეობას კომუნიზმის მშენებელი ხალხისადმი თავდადებული სამსახურის გზით.

ჩვენი საზოგადოების განეთარების ყველა ეტაპზე პარტია ლიტერატურისა და ხელოოვნების მუშაკთა წინაშე აყენებდა ამოცანებს, რომლებსაც განსაზღვრავდნენ ისტორიული პირობები და კომუნისტების მშენებლობის საარსებო ამოცანები.

ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებს იდეოლოგიურ საკითხებზე უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა და აქვს საბჭოთა ხელოოვნების ცხოვრებაში. მათში ჩამოყალიბებულია ძირითადი მოთხოვნები, რომლებიც წაყენებული აქვთ მწერლებსა და ხელოოვნების მუშაკებს ჩვენს საზოგადოებაში.

აქვს თუ არა აქვს მნიშვნელობა ამ დებულებებს ლიტერატორებისა და ხელოოვნების მოღვაწეების დღევანდელი მუშაობისათვის? დიახ, აქვს, უეჭველად აქვს!

ამ შესანიშნავ დოკუმენტებში განსაზღვრულია პარტიის მრავალი წლის განმავლობაში მხატვრული შემოქმედების საქმის ხელმძღვანელობის დარგში. ეი ამიტომ ჩვენ ვერ დავუშვებთ, რომ ცალკეულნი უპასუხისმგებელო ლიტერატორებმა მოურიდებლად ლანძღონ ეს დადგენილებანი, ამტკიცონ, რომ ისინი თითქოს წარმოშვა პიროვნების კულტმა, გამოხატავდნენ ერთი კაცის აზრს და ახლა უიმედოდ მოძველდნენ. არ შეიძლება არ ეხედვადეთ, რომ ეს მოლაყბენი ნებსით თუ უნებლიეთ საეკვოდ ხდიან პარტიის ხასიათს ლიტერატურისა და ხელოვნების განეთარებაში, იღალატობენ ხელოოვნებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობის წინაააღმდეგ.

ჩვენი პარტია, რომელიც ხელოოვნებას განიხილავს, როგორც იდეური ზეგავლენისა და ხალხის აღზრდის მძლავრ საშუალებას, უარს ვერ იტყვის იდეოლოგიური მუშაობის ამ დიდმნიშვნელოვანი უნნის ხელმძღვანელობაზე.

3. ი. ლენინი, რომელმაც უფნელეს პირობებში შეაქნა მონოლითური პარტია, არასოდეს არ მდგარა ლიტერატურის საქმეებში ჩაურევლობის პოზიციებზე, არამედ იგი მიანნდა საერო პროლეტარული საქმის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად. უწოდებდა ჩვენ „ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმის „პატარა ბორბალსა და ჩრაჩნს".

ილაშქრებდა რა წარილანი მეუოზეობისა და რეკლამენტაციის წინააღმდეგ, ხელაღებით ადმინისტრირების წინააღმდეგ, ვ. ი. ლენინი მოითხოვდა კვალიფიციურ და სისტემატურ პარტიულ ზემოქმედებას ლიტერატურისა და ხელოვნების განეთარების პროცესზე. „თვითეულ მხატვარს, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — „ეფფუნა აქვს ეწეოდეს შემოქმედებას თავისუფლად, თავისი იდეალის თანაბამად, ყველაფრისაგან დამოუკიდებლად. მაგრამ, გასაგებია, ჩვენ კომუნისტები ვართ. ჩვენ ბუფლედაკრეფილნი არ უნდა ვიდგეთ და საშუალებას არ უნდა ვაძლევდეთ ქოსს საითაც ეზდა განეთარდეს. ჩვენ სავსებით გეგმაშეწონილად უნდა ვხელმძღვანელოდეთ ამ პროცესს და ვაუალიბებდეთ მის შედეგებს".

ჯერ კიდევ 1905 წელს სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა" ლენინმა ამხილა ბურჟუაზიულ-ანარქისტული წარმოდგენები მხატვრული შემოქმედების „აბსოლუტური თავისუფლების" შესახებ, ცხადეო, რომ ამგვარი განცხადებანი ფარისეველურად ფარავენ ბურჟუაზიული ხელოვნების დამოკიდებულებას მოსეიდვაზე, ფარავენ იმას, რომ მას ინახავს ფულის ტომარა. ლენინი უფრო გვიანაც არაერთხელ ამხილებდა ყალბ მოწოდებებს „აბსოლუტური თავისუფლებისაკენ" და „სრული დემოკრატიისაკენ" რევოლუციური პროლეტარიატის ელსაბრივი ამოცანებისა და ინტერესების გაუთვალისწინებელად.

1921 წელს, წერილში მიისნოგოსიადში, დასცინოდა რა მის ლოზუნგს „პრესის თავისუფლებისას მონარქისტებიდან ანარქისტებამდე ნათელთან", ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ მარქსისტისათვის საკერძოა ეეკითხეს იმაში, „თუ ბეჭდვითი სიტყვის რა თავისუფლეა? ვ ი ს თ ვ ი ს? რ ო მ ე ი ნ ი კ ლ ა ს ი ს ა თ ვ ი ს?".

„ჩვენ „აბსოლუტები" არა გვწამს, — ამბობდა ლენინი. — ჩვენ „ეშინოდა დემოკრატიას" დაცინოთ", რადგან ეს ნიშნავს თავისუფლებას „იყიდონ გაზეთები, ი ყ ი დ ნ ნ მწერლები... ბ უ რ ჟ უ ა ზ ი ი ს ს ა ს ა რ გ ებ ლ ო ბ ". ამ იმატომ ვლაპარაკობ ახე დაწერილნი ამაზე, ამხანაგებო, რომ „თავისუფლების" და „დემოკრატიის" შესახებ ამნეული და მცდარი მსჯელობის გამოძახილი ზოგჯერ გაისმის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცალკეულ მოღვაწეთა არასკმარისად გაგაზრებულ გამოსვლებში.

უნდა გავიგოთ, რომ თავისუფლებისა და დემოკრატიის ანსტრაქტული მოთხოოვნა, თუ არ არის პროლეტარიატის დიქტატურის განმტკიცებაზე ნათლად გამხატული თვალსაზრისი, — ყალბი ლოზუნგია, რომელსაც ძალით გვახვევს თავს ბურჟუაზიული პროპაგანდა, ცდილობს რა სახელი გაუტეხოს სოციალისტური დემოკრატიის რეალურ უპირატესობებს. ამიტომ არის, რომ ჩვენ უნდა ვიჩენდეთ დიდ პასუხისმგებლობასა და პოლიტიკურ სიმახვილს ჩვენს გამოსვლებში, ვიფასებდეთ მოვლენებს პარტიული პოზიციებიდან.

როცა ვლაპარაკობთ ლიტერატურისა და ხელოოვნების დამოკიდებულებზე თანამედროვეს სინამდვილისადმი, არ შეიძლება არ ალვნიშნოთ ზოგიერთი უმარეფელი და არაფუასსაი ტენდენციანი, რამაც თავი იჩინა უკანასკნელ ხანს ჩვენს ლიტერატურაში. მე მხედველობაში მაქვს გადახრა ცალმხრივი მხილებისაკენ, ცხოვრების ნეგატიური ასახვისაკენ, ცალკეული ლიტერატორების მისწრაფება წერონ, უწნარეს ყოვლისა, სინამდვილის ჩრდილოვან, უარყოფითს მოვლენებზე, კარგავენ რა ამასთანავე მთავარ პერსპექტივას, ივიწყებენ ჩვენი საზოგადოების განეთარების ძირითად ტენდენციას.

ზოგიერთი ამხანაგი ამტკიცებს, სიმართლეს წერა იმას ნიშნავს, რომ ასახავდე უარყოფითს მოვლენებსა და ნაკლოვანებებს, ხოლო ვინც მიმართავს ჩვენი საზოგადოების ღაღებთან მოვლენებსა და რეალურ მიღწევებს, ის თავის შემოქმედებაში თითქოს უბრუნდება შელამაზებასა და უკონფლიქტობას.

ამ უცნაური თეორიის მიხედვით ნამდვილი გაბედულება მდგომარეობს მხოლოდ ნაკლოვანებების გაწბრაზ ქექვაში. ცხოოვრებაში ახლის ძიებას ფაში ეკარგება და სახელი უტედება.

და ჩვენ ვხედავთ, რომ ზოგიერთი მწერლის პროზაულ და დრამატულ ნაწარმოებებში გაჩნდა მახინჯებნი, არამზადანი, შემზეუბლებისა და გაიძეკრების მთელი გალერეა. ძნელი შესამჩნევი არ არის, ამხანაგებო, რომ ამგვარი ნაწარმოებების ავტორები ეშკარებიან არა ცხოოვრებას, არამედ ხქმენ, რომ ნამდვილი მხატვრული ასახვა ცხოოვრებისა აქ იცვლება იაფფასიანი სენსაციურობით და ზერეული მამხილებლობით.

ჩვენ ძალიან მოთმინებითა და გულმოდგინებით განვუმარტავდით ამ ამხანაგებს ასეთი ტენდენციების მავნეობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მოვიეკვნ მხოლოდ ერთ მაგალითს: მახსოვს, როგორ მოვიწვიეთ ჩვენთან ცენტრალური კომიტეტში მწერალი ვიქტორ გაბესკირია და შევეკამათენ განგვიმარტა მისთვის მავნე კონცეპცია მისი პიესისა „უფსკრულთან", რომელიც არასწორად ასახავს ჩვენს სინამდვილეს. გაბესკირია მაშინ დაგვპირდა, რომ ჯათვალისწინებდა ამ შენიშვნებს თავის ახალ ნაწარმოებთან შექმნის დროს, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ამს. გაბესკირია დამპაოფილდა მხოლოდ სიტყვიერი დაპირებით, საქმით კი მის ახალ პიესაში — „გურიის მთები დაუთოვია" იგი კიდევ უფრო აღმაკვეს წინანდელ შეცდომებს და კვლავ იცავს თავის არასწორ პოზიციებს.

ეს უმარიტესული ტენდენციაა, რომელსაც ჩვენი მხატვრები მიჰყავს შორს ცხოვრების მოავარი ამოცანებისაგან, იმისაგან, რომ იცავდნენ სოციალისტური რეალიზმის ძირითად პრინციპებს, რომელიც ბოლსშმპოს რეკომლეციურ განვითარებაში სინამდვილის ისტორიულ კონკრეტულ ასახვას, მოითხოვს იმის ნათელ გაგებას, თუ საით მიდის ცხოვრება, თუ რა ძალები იმარჯვებენ ცხოვრებაში.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება უნდა ამკვიდრებდეს ჩვენი საზოგადოების სიფუძვლებს, უნდა იყოს ჩვენი წყობილების სულიერი მტკიცე საძირკველი. როგორ უნდა მოვიქცეთ უარყოფითი მოვლენების ასახვისას? — შესაძლოა შეგვეკითხონ ამხანაგები. უარყოფითს მოვლენებს უნდა მივუდგეთ ისეეე, როგორც მათ ჩვენ ვუდგებით ცხოვრებაში — თანმიმდევრულად ვდევნით რა ცხოვრებიდან ყოველივე იმას, რაც დამპალი და მავნეა, გასაკარნ არ ვაძლევთ რა კარიერისტებსა და არამზადებს, ბიუროკრატებსა და მუქთახორებს, იმ ადამიანებს, რომლებიც მზად არიან სხვის უბედურებაზე აშენონ თავიანთი პირადი კეთილდღეობა. მხოლოდ საჭიროა, რომ ეს კრიტიკა იყოს პერსპექტიული და ქმედითი, რომ იგი მიმართული არ იყოს ჩვენი საზოგადოების სიფუძვლების წინააღმდეგ, არამედ განამტკიცებდეს მათ, რომ იგი არ ეშვებოდეს ადამიანების ხელალებით გამიბარუებასა და სახელის გატეხვამდე.

როცა ჩვენ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მდგომარეობას, თვალნათლივ დავინახავთ, თუ რა ბევრი ჯერ კიდევ აქ გადაუწყვეტელი ამოცანები.

ჩვენ ზზრაფად უფიერსდა, უსუსური და მკრთალი ენით ვლაპარაკობთ ჩვენს ადამიანებზე, რომლებიც ღირსნი არიან ბგორული სიმღერისა და მონუმენტური ეპოპეისა. მეორე მხრივ, განა ჩვენში ბევრია ისეთი ნაწარმოები, სადაც ბოლშევიკური მგზნებარებით და ნამდვილი მხატვრული სიმახველით ამხილებდნენ ნ დასცინოდნენ უარყოფითის მოვლენებს, ყოველივე იმას, რაც ხელს ვვაშლის კიდევ უფრო სწრაფი ტემპებით ვიარით წინ, კომუნიზმისაკენ?

ამასთან ეს მინდოდა მეთქვა ჩვენი შემოქმედებითი მუშაკებისათვის იმ განსაკუთრებულ პასუხისგებლობაზე, რაც აკისრიათ მათ ჩვენი ახალგაზრდობის აღზრდისათვის.

ჩვენ გვეზრდება შესანიშნავი ნიჭიერი და ცოდნისმოყვარე ახალგაზრდობა. ეს ახალგაზრდობა ჩვენი მომავალია, ამ ახალგაზრდობისათვის არის განკუთვნილი ჩვენი შრომა და ზრუნვა. ეს ახალგაზრდობა ჩვენი ხელოვნების ნაწარმოებები ეძებს პასუხს ცხოვრების ამაღელვებელ კითხვებზე, მას სურს ჰპოვოს ამ ნაწარმოებებში მისაბაძი მაგალითი და ნიმუში, ჰპოვოს თავისი იდეალი.

ჩვენი ლიტერატურა ზზრაფდ გვერდს უვლის ახალგაზრდობის ამ კანონიერ მოთხოვნილებებს, ზზრაფდ უპასუხებს ამ მოთხოვნილებებს მშრალად, კაზიონურად, ფორმალურად და უსუსურად.

მეორე მხრივ, ხელოვნებას არ შეუძლია ვვერდი აუარის უარყოფითის მოვლენებსაც, რომლებიც ჯერ კიდევ არსებობს ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილში — სხვის ქმაოფაზე ყოფნის განწყობილებას, არასწორ დამოკიდებულებას შრომისადმი. ხელოვნების საშუალებებით ეწევა ვებრძოლით ფიდეიზმისა და პალიტიკურობის განწყობილებას.

ჩვენს პოეზიაში უკანასკნელ ხანს გაისმის ფიდეიზმისა და პესიიმიზმის არაჯანსაღი ზმები. ბევრი პოეტი ჯერ კიდევ ვერა წერს ნამდვილად საჭიროზოოტო საკითხებზე, აკლია აქტუალობა. როცა ეს საკითხი ისმება ჩვენს პარტიულ პრესაში, თუმცა ზოგჯერ შესაძლოა არასაქმიან კვალიფიციურად და ღრმად, ზოგიერთი მწერალი ყალეზე დგება: როგორ, თქვენ ლირიკის წინააღმდეგი ხართ? იმის წინააღმდეგი ხართ, რომ პოეზიაში ისახოს ადამიანის გრძნობები? სიყვარული? განცდები? არა, ამხანაგებო, ჩვენ ლირიკის წინააღმდეგი ოდესღაც ვართ. პირიქით, ჩვენ მოვიწოდებთ მწერლებს გახსნან მდიდარი სულიერი სამყარო ჩვენი თანამედროვე ადამიანისა, რომელსაც შეუძლია სიყვარულიც, ოცნებაც, ბუნების სილამაზით დატკბობაც. მაგრამ ლაპარაკი ამაზე ხომ არ არის, ლაპარაკია ისეთ ლექსებზე, რომლებშიც გამოსკვივის დაცემულობის განწყობილება.

ჩვენი კრიტიკა ჯეროვან სიმაღლეზე რომ იდგეს, ჩვენი ლიტერატურთმოძღოლები ჯეროვან წინააღმდეგობას რომ უწევდნენ ასეთ განწყობილებებს, ქართული საბჭოთა პოეზია ამით მხოლოდ მოიგებდა. მაგრამ სამწუხაროა ის, რომ ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკა ჯერ კიდევ კუდში მიჩანჩარელს ლიტერატურულ მოვლენებს. ჩვენ ჯერ კიდევ ცოტა გვაქვს პრობლემური, პრინციპული სტატიები ჩვენი საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების შესახებ.

ლიტერატურული ჟურნალები და „ლიტერატურული გაზეთი" ჯერ კიდევ განზე უდგანან ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკის არსებითს ამოცანებს.

ამოცანა ის არის, რომ ავამაღლოთ ლიტერატურული კრიტიკა, გავხადოთ იგი უფრო მახვილი და პრინციპული, შეურიგებელი ლიტერატურული ცხოვრების ყველა უარყოფითი მოვლენისადმი. ეს დაეხმარება ჩვენს მწერლებს იდგნენ სოციალისტური ეპოქის ამოცანების სიმაღლეზე, უფრო ღრმად და მარილად ასახავდნენ ჩვენს სინამდვილეს.

ამხანაგებო! მოსკოვში ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მომავალ დეკადასთან დაკავშირებით დიდი ამოცანები ისახება ჩვენი გამომცემლობების წინაშე. მათ უნდა უზრუნველყონ, რომ საკმაოდ ელოს მწერალთა წიგნები თავის დროზე გამოვიდეს და სავსებით კეთილხარისხოვნად გამოიცეს.

იმედი გვაქვს, რომ დეკადისათვის მზადდნის ამ გადამწყვეტ პერიოდში ჩვენი ლიტერატორები გამოიჩენენ ნამდვილ შემოქმედებითს აქტივობას, ხოლო მწერალთა კავშირი გაგდება ამ მუშაობის ნამდვილი ცენტრი და შტაბი.

* * *

ამხანაგებო! სახელოვანი და საბრძოლო გზა განვლო თავის განვითარებაში ქართულმა საბჭოთა თეატრალურმა ხელოვნებამ. საკარნოველოს 20 თეატრმა, სადაც ათასზე მეტი შემოქმედებითი მუშაკი შრომობს, საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის წლებში შექმნა ბევრი სპექტაკლი, რომლებმაც ხალხის პატივისცემა და მაღალი აღიარება დაიმსახურეს. ჩვენ თეატრებს აქვთ დადგმები, რომელთა სახელი შორს გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს. ჩვენ უფლება გვაქვს ვიამაყოთ ჩვენი თეატრის შესანიშნავი ოსტატებით.

მაგრამ, ეხარობთ რა თეატრალური ხელოვნების წარმატებებით ჩვენს რესპუბლიკაში, არა ვმალავთ და არ უფალუმებელვყოფთ რა ამ წარმატებებს, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ ბევრი ნაკლოვანება გვაქვს.

ჩვენი თეატრების რეპერტუარში ბევრია რევოლუციამდელი რეპერტუარის წარმატებით დადგმული კლასიკური და სრულიადაც არა კლასიკური პიესა. ამ პიესების დადგმაზე ბევრი ფული იხარჯება, ამ დადგმებზე მუშაობენ მსახიობთა საუკეთესო ძალები. ყოველივე ეს, კაცმა რომ თქვას, კარგია, მაგრამ თეატრების ხელმძღვანელებს უნდა ახსოვდეთ, რომ ისინი მოწოდებული არიან ახორციელებდნენ თავიანთ ძირითად ამოცანას — ასახავდნენ ჩვენს საბჭოთა სინამდვილეს, დგამდნენ კარგ საუკეთესოს თანამედროვე თემებზე. ამ ამოცანას კი ჩვენი თეატრები ჯერჯერობით სუსტად ასრულებენ. ეს იმის შედეგია, რომ თეატრალური ხელოვნების ხელმძღვანელები ფდარიდან დამოკიდებულებას იჩენენ ამ უმნიშვნელოვანესი საქმისადმი. ჩვენ არც თუ ისე ღარიბი ვართ საბჭოთა პიესებით, როგორც ეს შესაძლოა ვინმეს მოეჩვენოს.

პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ შესაძჩნეეია ჩვენი თეატრების ბარბაროსული დამოკიდებულება ამ პიესებისადმი, რომლებმაც თავის დროზე საბჭოთა მაყურებლის სიყვარული და აღიარება დაიმსახურეს, მაგრამ რომლებიც ეცნობნი არიან ჩვენი ახალგაზრდა თაობისათვის. ეს მდგომარეობა დაუფიენებელივ და გადაკრით უნდა გამოსწორდეს. საკვირაოა, რომ პოლიკარპე კაკაბაძის, შალვა დადიანის, სანდრო შანშიაშვილის და სხვების ცნობილი პიესები ახალი შემოქმედებითი ძალით აფერფრნენ დღევანდელი ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე. მაგრამ საქმე მარტო ამ პიესების მიჩქმალვა როდი, საქმე ის არის, რომ თანამედროვე ნაწარმოებებზე თეატრები მუშაობენ უსუფალულად და უასაუხისმგებლოდ. მოვიეკან მხოლოდ ერთ მაგალითს. ავიღოთ მ. ბარათაშვილის ცნობილი პიესა „ეროვნანა". ეს პიესა თითქოს ცუდი არ არის, იგი იდგმებოდა და იდგმება მოსკოვში. ჩვენი ქვეენის ბევრ ქალაქში, საზღვარგარეთაც კი. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში კი ეს პიესა დაიდგა ისე ცუდად, რომ მალე მოიხსნა სცენიდან და ახლა იგი რესპუბლიკის არცერთი თეატრის რეპერტუარში არ არის.

ამხანაგებო! ახე ჩვენ ვერ შეკმნით კარგ რეპერტუარს ჩვენი თეატრებისათვის. ჩვენ არ შეგვიძლია დავეგრძელეთ მხოლოდ კლასიკური პიესების დადგმას. ამაზე სერიოზულად უნდა იფიქრონ კულტურის სამინისტრომ და რუსთაველის, მარჯანიშვილისა და გრიბოედოვის სახელობის თეატრების ხელმძღვანელებმა. ამაზე უნდა იფიქრონ ჩვენმა დრამატურგებმაც.

რეპერტუარის შერჩევისა და განხორციელების საქმეში თეატრების დირექციისა და სამხატვრო ხელმძღვანელობის უფლებათა გაფართოება განამტკიცებს თეატრალური კოლექტივის აგტორატიტსა და დამოუკიდებლობას. მაგრამ ამა თუ იმ დაწესებულების უფლებათა გაფართოება სულაც არ ნიშნავს ამ დაწესებულების ხელმძღვანელთა პასუხისმგებლობის შესუსტებას. მთელ რიგ შემთხვევებში ეს თავისუფლება ესმით, როგორც იმის შესაძლებლობა, რომ ჩვენი თეატრების რეპერტუარში გააპარონ უფერული, იდეურად და მხატვრულად არასრულფასოვანი ნაწარმოებები. ხელოვნების საქმეთა სამმართველო და კულტურის სამინისტრო სრულიად ვერ უწევენ კონტროლს თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკას და თავიანთი ჩაურევლობით ფაქტიურად, ნებსით თუ უნებლიეთ, ხელს უწყობენ ხალტურის დანერგვას.

საკვირაოა, რომ თეატრების ხელმძღვანელებს სწორად ესმოდეთ თანამედროვე საბჭოთა თეატრის სასიცოცხლო მოთხოვნილებები და რომ ისინი სწორად იყენებდნენ მათთვის მინიჭებულ უფლებებს.

განა შესაწყნარებელია ის ფაქტი, რომ ახალ სეზონში უკვე ორი სპექტაკლი („ოქროს საწმისი“ პათუშის თეატრში და „გურიის მთები დაუთოვია“ რუსთაველის სახელობის თეატრში) სუსტი, უფერული აღმოჩნდა. ისინი ვერაფერს ეუბნებიან საბჭოთა მაყურებელს ვერც იდეური, ვერც მხატვრული მხრივ.

კულტურის სამინისტრომ უმოკლეს ხანში ძირფესვიანად უნდა გაბედაშვილს ერთ-ერთი უძველესი ქართული თეატრის — ქუთაისის მესხიშვილის სახელობის თეატრის მუშაობა. შეუწყნარებელია ისეთი მდგომარეობა, როცა ასეთი სახელოვანი ტრადიციების მქონე თეატრი, რომლის სახელთაგნა დაკავშირებულია ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარი ოსტატების ლადო მესხიშვილის, კოტე მესხის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე იმედაშვილისა და ბევრ სხვათა მოღვაწეობა, თეატრი, რომელსაც შეუძლია გაშალოს თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი საუკეთესო თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილ მაყურებელთან კონტაქტით, რომ ასეთი თეატრი განიცდიდეს შემოქმედებითის კრიზისს.

ნაკლები ყურადღება ექცევა მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს, რომელებიც მოწოდებული არიან ემსახურონ ბავშვების ესთეტიკური აღზრდის კეთილშობილურ და უმნიშვნელოვანეს საქმეს. ამ თეატრების რეპერტუარში ყოველთვის ჯერეონად როდია ასახული ბავშვთა აუდიტორიის მოთხოვნილებები. ხუმრობით იმასაც კი ამბობენ, რომ საკირაოა ოფიშვნეზე ზოგიერთი პიესის სახელწოდების ქვეშ დაიწეროს: „ბავშვები 16 წლის ასაკამდე სპექტაკლზე არ დაიშვებიან“. ეს კი ხომ, უწინარეს ყოვლისა, სპპავშვო თეატრია.

ყველამ უნდა იცოდეს, რომ ეროვნული რესპუბლიკების ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადები, რომლებიც მოსკოვში ეწყობა, მოჩვენებითი ხმაურისათვის ნავარაუდევი, პარადული ღონისძიება როდია, არამედ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკთა განვლილი ათეული წლების მუშაობის სერიოზული შემოქმედებითი ანგარიშია. ამიტომ საკირაოა მთელი პასუხისმგებლობით მოვეკიდოთ მზადებას დეკადისათვის. მთელი ძალლონე, ენერგია და ინიციატივა მოვახმაროთ ამ საქმეს, მივაღწიოთ ერთსულოვნებას მუშაობაში, კოლეგიალობას, მუშაობის შეხმაკბილებულობაში, საქმიანი ატმოსფერის შექმნაზ, შემოქმედების წვას.

* * *

ამხანაგებო! კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა უდიდეს უურადღებას აქცევენ კინოს, როგორც ხელოვნების ყველაზე მასობრივ და ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან სახეობას.

ქართულმა საბჭოთა კინემატოგრაფიამ ბევრი სახელოვანი ფურცელი ჩაწერა საბჭოთა კინოხელოვნების მატიანეში. მაგრამ პირველი დიდი წარმატებების შემდეგ დადგა ხანგრძლივი უმოქმედობის პერიოდი. გამოშვებული ფილმების რაოდენობა შემცირდა, მოცდენილი კვალიფიკაციის კარგადნენ კინომუშაკთა შემოქმედებითი და ტექნიკური კადრები. ფართოდ გავრცელდა თეორია მინუფენტური და მასშტაბური კინემატოგრაფისა, რომელიც უბრალო საბჭოთა ადამიანების მრავალფეროვანი სულიერი ცხოვრების ჩვენებას ცვლის ზეიმური და მდიდრული სანახაობით.

ამ პერიოდის ფილმებში მახინჯდებოდა რევოლუციის და სამოქალაქო ომის ისტორიის, მშვიდობიანი სოციალისტური მშენებლობისა და დიდი სამამული ომის რეალური ფაქტები, კნინდებოდა პარტიის, როგორც ხალხის ხელმძღვანელის მნიშვნელობა, კნინდებოდა ხალხის მასების როლიც.

ჩვენი პარტიის ბრძნული პოლიტიკამ, რომელმაც აშკარად და გაბედულად ამხილა წარსულის ნაკლოვანებები, აამოქმედა და გამოაცოცხლა ახალი შემოქმედებითი ძალები. სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში დიდ წარმატებებთან ერთად უკანასკნელი წლები აღინიშნა ქართული კინემატოგრაფიის გამოცოცხლებითა და ახალი აღმავლობით. სარულებდა რა პარტიისა და მთავრობის დირექტივებს მხატვრული ფილმების გამოშვების მკვეთრი გადიდების შესახებ, კინოსტუდია „ქართული ფილმმა“ მნიშვნელოვნად გაარაკი მხატვრული კინოსურათების წარმოება. გაფართოვდა პროდუქციის თემატიკა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება. ზოგიერთმა ამ ფილმმა დამსახურებული სახელი მოიხვეჭა სტუდიას არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მის უარგეშებს გარეთაც. სასიხარულო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ახალგაზრდა შემოქმედებითი მუშაკების გაბედული დაწინაურება.

მაგრამ წარმატებებთან ერთად უნდა აღინიშნოს, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მიერ გამოშვებული ყველა ფილმი მაღალ დონეზე როდი დგას. ზოგიერთ მათგანს ჯერ კიდევ არ ჰყოფნის შემოქმედებითი გაბედულება და მხატვრული ორიგინალობა. ყველა ფილმში როდი იგრძნობა რეალისტური ისტატობა, ან ფილმის ლიტერატურული საფუძველი — სცენარის მაღალი იდეურ-მხატვრული დონე.

საკვირველოს მწერალთა კავშირი ჯერ კიდევ სუსტად ეხმარება კინოსტუდიას მაღალხარისხოვანი სცენარების მომზადებაში.

უფერული და უსახო ჩვენი კინოკრონიკა. მხატვრული ნაწარმოების ღრმა ანალიზის ნაცვლად ჩვენს რეცენზიებში ხშირად ვპოულობთ ზოგად მსჯელობებს კინოფილმის შინაარსის შესახებ.

ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ყველა ღონე უნდა იხმაონონ ინიციათვის, რომ დეკადის დღეებში მოსკოვში უჩვენონ ახალი მაღალიდეური და მაღალმხატვრული კინოსურათები.

* * *

ქართულმა საბჭოთა მუსიკალურმა ხელოვნებამ ფართო საბჭოთა საზოგადოებრიობის მაღალი შეფასება დიმსახურა. ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებთა წარმატება აიხსნება არა მარტო მათი პირადი ნიჭიერებითა და ოსტატობით, არამედ იმითაც, რომ ისინი თავიანთ შემოქმედებას ორგანულად უკავშირებენ ქართველი ხალხური სასიმღერო ხელოვნების ცხოველმყოფელ სათავეებს და კლასიკური მუსიკალური სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს.

ა. ბალანჩივაძის, შ. შველიძის, გ. კილაძის, ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის, დ. თორაძის, ს. ცინცაძისა და სხვათა მუსიკალური ნაწარმოებები შეეიდნენ საბჭოთა კავშირის სიმფონიური და კამერული ანსამბლების რეპერტუარში; ეს ნაწარმოებები სრულდება როგორც ჩვენს ქვეკეანაში, ისე საზღვარგარეთ.

თუ ჩვენს კომპოზიტორებს აქვთ მიღწეებები ქართული მუსიკის ბევრ ეანრში, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისეთი მნიშვნელოვანი ეანრის არსებითი ჩამორჩენა, როგორიც არის სოსეერო ეანრი.

ამ ჩამორჩენის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია კომპოზიტორებთან მწერლების შემოქმედებითი განცალკევებულობა. ჩვენი წამყვანი დრამატურგები ვერ განმამკვალნენ სიყვარულით ხელოვნების ამ ეანრისადმი, არ ესწრაფვიან იმას, რომ იმუშაონ ოპერის ლიბრეტის შექმნაზე.

ოპერის თეატრის ხელმძღვანელები არ ცდილობენ მუდმივ სრულყოფდნენ და ინარჩუნებდნენ რეპერტუარში ჩვენი კომპოზიტორების საუკეთესო ნაწარმოებებს. გაუგებარია, მაგალითად, რატომ არ არის სოსეერო თეატრის რეპერტუარში შ. შველიძის „ამბავი ტარიელისა“, ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“, გ. კილაძის ბალეტი „ნინოლე“, რომლებმაც თავის დრიზე მაყურებლის მაღალი შეფასება დიმსახურეს.

ამჟამად ზოგიერთი ჩვენი კომპოზიტორი მუშაობს ახალ სოსეერო ნაწარმოებებზე დეკადისათვის. იმედი ვნდა ვიქონიოთ, რომ ისინი ყველაფერს გააკეთებენ დაწყებული საქმის წარმატებით დამთავრებისათვის.

საბჭოთა ეპოქამდე ბალეტი, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ეანრი, საკმაოდ ეკონომია და არსებობდა.

ქართული ბალეტისა და პანტომიმის შექმნის ცალკეული ფდები წარუმატებელი აღმოჩნდა. მხოლოდ ა. ბალანჩივაძის ჰეროიკულ-რომანტიკულ ბალეტს „ბუთების გულს“ წ�ხედა მტკიცე საფუძველი ჩაეკარა ქართული ბალეტისათვის. ამ დასაწყისის შემდგომი

გაგრძელება იყო ქართული ბალეტები — გ. კოლაძის „სინათლე", დ. თორაძის „ბორდო" და „მშვიდობისათვის" და სხვ.

ეროვნული ბალეტის შექმნაში აქტიური როლი შესრულა საბჭოთა ბალეტების გამოჩენილმა ოსტატმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ვ. ვახუანაძმა, საქართველოს სხრ სახალხო არტისტმა ლილი გვარამაძემ და ფალიაშვილის სახელობის თეატრში აღზრდილმა სახალეტო ხელოვნების შესანიშნავმა ოსტატებმა ვ. წიგნაძემ, ზ. კიკალიშვილმა, ი. ალექსიძემ, რ. მაღალაშვილმა, ე. გელოცვანმა, ვ. ბუნსაშვილა და სხვებმა.

უნდა აღინიშნის ბრწყინვალე მიღწევები ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების წარმომადგენლებისა, ხალხური ცეკვის ანსამბლის შესანიშნავი ოსტატებისა, ანსამბლის, რომელსაც ი. ხუციშვილი და ნ. რამიშვილი ხელმძღვანელობენ. ამ ანსამბლის, რომელიც ყველაზე უკეთესია საქართველოში ოდესმე არსებულ ანსამბლებს შორის, არაერთხელ ასახელა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

მაგრამ საგრძნა აღინიშნის, რომ ჩვენმა წამყვანმა ქორეოგრაფიებმა სერიოზული ყურადღება უნდა მიაქციონ ქართული ცეკვების ხალხური ფორმების შენარჩუნებას. სამწუხაროდ, ქართული ცეკვა კარგავს თავის ხალხურ სახეს, თავის ბუნებას და მახინჯდება იაფფასიანი ეფექტური ტრიუკებით. ამის წინააღმდეგ გადამწყვეტი ღონისძიებანი უნდა მივიღოთ.

დიდი წარმატებანი სარგებლობს აგრეთვე სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი. მაგრამ ამ წარმატებებმა თავბრე არ უნდა დაახვიოს ამ ნიჭიერი კოლექტივების ხელმძღვანელებს. ისინი გაბედულად უნდა ავსებდნენ თავიანთ რიგებს ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობებით და კიდევ უფრო ამაღლებდნენ თავიანთ ოსტატობას. ვლაპარაკობ რა ჩვენი ხალხის მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაზე, მე მინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვა ეროვნული მუსიკის ერთ დარგზე, რომლის ხანგრძლივი ჩამორჩენა შემდგომ ყოველად შეუწყნარებელია. მხედველობაში მაქვს ქართული მასობრივი სიმღერა, რომელიც უნდა უასუხებდეს მზრდელთა ფართო მასებისა და მოსწავლე ახალგაზრდობის მზარდ მხატვრულ მოთხოვნილებებს.

ასეთი ნაწარმოებების უკონლობას შედეგად მოსდევს მეტად სამწუხარო მდგომარეობა, როცა ჩვენი ახალგაზრდობა, ისმენს რა უცხოეთის მუსიკალურ გადმოცემებს, ოფლისს სახზნარ, გულის გამაჩერებელებელ, დაცემულობის გამომხატველ, ჩვენი მუსიკალური კულტურისათვის სრულიად უცხო მელოდიებს და ამ მელოდიებზე აწყობს ქართულ ტექსტებს და მღერის ახალგაზრდულ სიცოცხლეს და თვითშემქედის კონცერტებზე. უნდა მოგახსენოთ, რომ ზოგიერთი ჩვენი კომპოზიტორი გულგრილად უყურებს ყოველივე ამას. ზოგიერთი მოხალტურე კი დახელოვნდა იმაში, რომ უცხო მოტივებზე აკეთს ქართულ ტექსტებს, და კონცერტებზე, რადიოთი, სალამიზე ბანთნის დიფსრელებელი ერთფერივანი ღმერთი, რასაც სასრთო არა აქვს რა ჩვენს მდიდარ ეროვნულ მუსიკალურ მოტივებთან. საქართველოს ფილარმონია და კულტურის სამინისტრო ყველან უფლიან ასეთ უმსგავსო მოვლენებს და ხშირად სრულიად არ ეზმაურებიან ამას. ჩემთვის, მაგალითად, გაუგებარია, ნუთუ ასე საჭირო იყო დაეშალათ მერონგუნე ქალთა ერთადერთი ანსამბლი და შეექმნათ მეორე ჯგუნ? ეს ხომ უსატივცემლობაა მუსიკალური კულტურის ხალხური ფორმებისადმი. ვინ არ იცის, რა პოპულარობით სარგებლობს საქართველოში ჩონგური. კულტურის სამინისტროს ალბათ მოუხდება იფიქროს ამაზე და მიიღოს სათანადო გადაწყვეტილება.

არ შეიძლება არ აღინიშნის ისეთი კარგი წამოწყება, როგორიც არის მომღერალთა პატარა კოლექტივის „შვიდაკცას" შექმნა, რომელმაც ახლელ გაუთქვა ჩვენს მუსიკალურ კულტურას VI მსოფლიო ფესტივალზე მოსკოვში. ასეთი წამოწყებანი მაგალითი უნდა გახდეს ჩვენი ახალგაზრდობისათვის ქართული ხალხური სიმღერის შენარჩუნებისა და პოპულარიზაციის საქმეში.

* * *

ქართული, ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისათვის მზადება უდიდეს პასუხისმგებლობას აკისრებს საქართველოს მხატვრების მთელ შემოქმედების კოლექტივსაც. განვლილი 20 წლის მანძილზე ქართველ მხატვართა კოლექტივში შეიძინა მდიდარი გამოცდილება, შეკმნა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც დამსაზურებულად მიეკუთვნებიან საბჭოთა სახვითი ხელოვნების საუკეთესო მიღწევებს.

ქართული სახვითი ხელოვნების ქმნადობის, სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრების წარმატებანი მჭიდროდ დაკავშირებულია არა მარტო უფროსი თაობის გამოჩენილი ოსტატების გ. გაბაშვილის, ი. ნიკოლაძის, ა. მრევლიშვილის, მ. თოიძის, ი. შარლემანის, ა. ციმაკურიძის, ნ. კანდელაკის და სხვ. სახელეთბაზ, არამედ საშუალო თაობის ოვალსჩინო წარმომადგენლების უ. ჯაფარიძის, ა. ქუთათელაძის, ვ. თოფურიძის, თ. აბაკელიას და სხვ. სახელეთბანაც.

ჩვენი მხატვრების ცხოვრებაში საინტერესო მოვლენა იყო ქართული სახვითი ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატის ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენა. რა თქმა უნდა, შეიძლება ვიდავოთ ამ მხატვრის შემოქმედებით მეთოდის ამა თუ იმ მომენტებზე. მაგრამ ჩვენთვის ძვირფასია გუდიაშვილის საუკეთესო ნაწარმოებთა ცხოველმყოფელი საწყინი.

ძველ ოსტატებთან ერთად წარმატებით გამოდიან ახალგაზრდა მხატვრებიც. მხატვრების კავშირი შეიქმა ფერმწერლების, მოკვნდაკეებისა და გრაფიკოსების სავსებით მომზადებული ახალგაზრდა კოლექტივი, რომელმაც უკვე მოიპოვა უფლება იყოს სახვითი ხელოვნების ოსტატთა პირველ რიგებში. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ ეს წარმატებები საგრძნობლად მეტი იქნებოდა, რომ მხატვრებს შეძლებოდათ დროზე მიეღოთ გადამწყვეტი ზომები ინ არსებითი ნაკლოვანებების წინააღმდეგ, რომლებიც მათ მუშაობაში აქვთ, რომ ისინი თვითდამშვიდების განწყობილებას არ მისცემოდნენ.

არ შეიძლება არ აღინიშნის ის სამწუხარო ფაქტი, რომ საეკიალურ თემატიკურ გამოფენაზე, რომელიც ეწყობა მოსკოვში ოქტომბრის მე-40 წლისთავის აღსანიშნავად, ჩვენი მხატვრები მოვიდნენ ისეთი ნამუშევრებით, რომლებშიც თითქმის სრულებით არ არის რევოლუციური თემატიკა. და ეს, ამხანაგებო, ჩვენში, საქართველოში, იმ რესპუბლიკაში, რომელსაც საპარლიანდგ შეუძლია ამყოფდეს ხალხო

ეროვნული ბიბლიოთეკა

უჩა ჯაფარიძე

ილია ჭავჭავაძის პოემა „კაჯო ყაჩაღის“ ილუსტრაცია

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნების საკითხების შესახებ

დოც. გრიგოლ კიკნაძე

ილია ჭავჭავაძე დიდი ერუდიტი იყო და ამასთან ისეთი პიროვნება, რომელიც შეძენილი ცოდნისა და უშუალო

თარება იმ აზრის, რომ ნამდვილი „პოეზია განსაბოლოოს ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა“ და, რომ „ლიტერატურა — ხალხის ჭკვა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი, ნეკუღები და განათლების ხარისხია“. რაზეცაა „პოეზია ხალხის ცხოვრების გამომაქმედელია“, რამდენადაც „უკმეხელად „დამოკიდებულება ხელოვნებისა, პოეზიისა ხალხთა ცხოვრებაზედ“, ამდენად „უეცილებელია ზონდაუხედავ მბაღაჯნელთაგან ლიტერატურის გაწმენდა: თვით „ხალხისგე სახელის დაცვისათვის“.

ასე უტაცეს ილია ჭავჭავაძე ის პირებს, რომელთაც სურთ მწერლობის გადაქცევა თავიანთი უნიჭობისა და უფიცობის სარჩილად. მაგრამ ილია ამ მსჯელობაში მთავარი და არსებითი მაინც კი მოთხოვნაა, რომ მწერალი ხალხის ცხოვრებით ცხოვრობდეს, მის ყოფას ასახავდეს და მის იდეალებს ინხორცეკოდეს. ილია ჭავჭავაძის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმობნის არსებობა მხოლოდ მაშინ შეიძლება გამართლდეს, თუ მას რაიმე საჭიროთა მოაქვს, თუ იგი რაიმე საჭიროებას უასსებენს და აკმაყოფილებს. „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენი ლიტერატურისთვისეთი, ან ხალხისათვის სენტიმენტალური სკოლის მწერლების გაცნობა?“ — კითხულობს ილია და ამ კითხვას ნეკუნთად უასასუხებს: „რომ სენტიმენტალურნი მიმართულება არავისათვის არ არის საჭირო და, სხვათა შორის, ჩვენთვისაც ამის თქმა ალარ უნდა“. სენტიმენტალურნი ხასიათის ნაწარმოებნი უკუსავადები და დასაგმობია იმიტომ, რომ მასში „დაძალებული, ე. ი. ძალად მოყვანილი ენებნა“, ხოლო „ძალად მოყვანილი ცრემლი სასაცილოა, საზზიერი და არა სამწუხაროო დასანანავად“. საზოგადოდ კი, ცარიელ ცრემლთა ღერით მწერალი ადუნებს ადამიანს, ნაცვლად იმისა, რომ ადამიანმდელი ის.

ამ სახით მოგვაწოდა თავის ამ პირველ წერილებშიდე ილია ჭავჭავაძემ აზრი პოეზიის საგნისა, ცხოვრებასთან მისი კავშირისა და ადამიანზე მისი ზემოქმედების შესახებ. მაგრამ ის, რაც აქ სხვა საკითხებთან დაკავშირებით ითქვა, ის, რაც აქ ფართოდ არ იყო გაშლილი, სხვა ნაწარმოებებში ჩვენმა მწერალმა კიდევ უფრო გაალრმავა და მთელი ჩვენი ლიტერატურის მიზანდასახულებად აქცია. იმავე ხანში ილია ჭავჭავაძემ მრავალგზის გაიმეორა, რომ ხელოვნების მასალას ცხოვრება შეადგენს, რომ ხელოვანმა ამ ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის უნდა იზრუნოს, რომ მან ხალხის ოცსება, ხალხის მისწრაფება უნდა განასახიეროს და ამასთანვე იბრძოლოს. ასეთია მთავარი აზრი 21 წლის იალი ჭავჭავაძისა, რომელსაც იგი წერს ჩვენთვის დაუგიწყარ სტრიქონებს:

მოვიკელთ წარსული დროებზედ დარდი...
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავსა,
ჩვენ უნდა ჩვენი ვეშაპ ყოოთბადი,
ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს...

ასეთივეა აზრი 23 წლის ილია ჭავჭავაძისა, რომელიც უარყოფს მდერას „ტკბილ ხმათაოვის“ და პოეტის ერთადერთ დანიშნულებაზ ერის წინამძღოლობაში ხედავს. ამავე ამოცანას სახავს იგი მომდევნო წელსაც, როდესაც ჩვენი მწერლობისათვის აქამდე უწერელი გამეფლენები აცხადებს:

ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფიროთ ხალხში
ბოროტი საკლავად,—ძათ სულთ-ხდომის სეირს ვეუყურთო.

ის, რაც ილიამ აქ ლირიკულ ფორმაში თქვა ხალხისა და პოეტის ურთიერთ მმართველობაზე, მან თავის „ჭაზარის წერილებშიც“ საგანგებოდ გახაზა მყინვარისა და თერგის, ბოეთესა და ბაორნის დახასიათების დროს. ილიას საზოგადოებრივი, მისი მოქალაქეობრივი გრძნობის სიმაღლეს მოწმობს იმის აღიარება, რომ ნამდვილი სიდიადე ხალხის უშუალო სასაცოცხლო ინტერესებთან გამსჭვალვაში მდგომარეობს. ილიასათვის ხელოვანში მთავარი მისი განსაკუთვეულებულ-პირიფხენი სიდიადე კი არ არის, არამედ მთავარია ბრძოლისათვის აღმაზნებელი მნიშვნელობა მისი შემოქმედებისა. სწორედ ამიტომაა, რომ მისთვის განსაკუთრებით მახლილები და ფასეულია „მრისხანე ბა შეუფოვარი“ ბაორნი, ვიდრე „დიდი ბეტჩ“, რომელიც მას, მართალია, აკვირვებს, მაგრამ არ აღელვებს.

ერის წინამძღოლობა იდეურ სიმაღლესა მოითხოვს და ხელოვნების ზემოქმედებანი ძალასაც გულისხმობს. ილიას თვალსაზრისით, ხელოვნების ზემოქმედებანი ძალის უარყოფა გართობამდე მისი მნიშვნელობის დაფასებს მოსაწყვეს და მისი ზემდებარის აღიარებს ნიშნავს. ეს კი არც თეორეტიულადაა დასაშვები და არც ფაქტიურადაა მართალი. პირიქით, ყველაფერი იმას მოწმობს, რომ ნამდვილი ხელოვნება, მსგავსად მეცნიერებისა, ხალხსაოვის საჭირო „როგორც არსებითი ეტრი“. მეცნიერებაც და ხელოვნებაც „დღე-ბუდან ზედ დასტრიალებენ ცხოვრებასა“ და მოაოდებენ ნაყოფს „ისეგ ცხოვრებასეგ გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად“. მწერლის ამოცანაა ბაერკეგეს ეთიარეკაში, „ცხონაში“ მოიყვანოს, ნათელი გახადოს ხალხის მისწრაფება და სათავეში ჩაუდგეს მის განხორციელებას. ეს არის მწერლის უსარეველესი მოვალეობა, რადგან „ხალხი, უფრო მეტი მაინც, ვერ გამოიკვლევს მაგ ეთიარეკის აზრსა, მნიშვნელობასა, ზნირად კი ბუნდად მიხედვსა“. ხალხს ამ მხრივ უნდა უწინაშძღვაროს მწერალმა, ეს ასარიბეს მის საჭირეოსა, რადგან „ბაორნმის, მაგრამ ზნრაოდაც მოხდება ხოლმე, რომ ხალხი რასაცა ბაერნმის, თქმა ეთქმა სცნოს და ვერ არჩევს სხვასა შორისა“. ხალხის ოცნებათა განსახიერება არის მის გონებასა და გრძნობაზე ზემოქმედების პირობა. მაგრამ ეს ზემოქმედება ნაყოფიერი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს, თუ თვით ხელოვანი გულგრილი მეხერხი კი არ არის, არამედ ნამდვილად ღელავს ნაწარმოებში აღძრული საკითხების გამო, რადგან მოეცდარება გამოხატავს მწერლის გულწრფელობასა და სიმპრალეს.

მწერლის უსარეველი ამოცანაა განხიოცვა ყოფითი საკითხებსა ანუ უკეთ, საკოთხებსა, რომელთაც ყოფითი მნიშვნელობა აქვთ. „ეროვნული ეროვნული“ ამ შემთხვევაში „ყოფა“ არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც მხოლოდ ყოველდღიურ მოთხრობილებათა გამოხატულება. ილიასათვის „ყოფა“ ფართო შინაარსს მოიცავს: ცოცხალი ადამიანის რეალური არსებობის ყველა შესაძლო ფორმას, მაგრამ სწორედ რ ე ა ლ ე ბ ი ს ა ს ა ბ ა ბ ი ს ფორმაზე. ეს არის მხატვრული რეალიზმის ნამდვილი მაღალი გაგება და ამ პრინციპს ქადაგებდა და ანხორციელებდა ილია ჭავჭავაძე, როგორც წერილებსა და გამოსეკვებში, ისე თავის მხატვრულ შემოქმედებაში.

ეს რეალისტური თვალთახედვა ხორცშესხმული, რიდესაც ილია ჭავჭავაძემ მოითხოვა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებებში პერსონაჟის ეროვნული ვინაობა უნდა განსახიერდეს და მთელი თხზულებაც ამ ერის ეროკორტულ ნიშნებს უნდა ასახავდეს, რომელსაც მწერალი ეხება. სადაგეკებდ, სწორედ ამ მომენტზე ჩერდება ილია ჭავჭავაძე, როდესაც ეროსოოვნა „შეშლილისა“ და ქართველად მის თარგმანსთან დაკავშირებით წერს: „თუმცა „შეშლილის“ ქმეშ აწერია რუსული მოთხრობაოაო, მაგრამ ამ მოთხრობაში მარტო ენა, ზარი, მარხილი და იეშმრნეი თუ არის რუსული, თორემ სხვა არაფერი.. ბეეერიც რომ წაიკითხო, მაინც ქართველი ვერ გაიცნობს ფრიზილის ოდესაც რუსის სოფლის გოგოსა, იმიტომ რომ ეს შეშლილი გოგო, თუმეც კოზლოვი ამბობს რუსისაო, მაგრამ რუსის სარაფანეკ ან აცეკი ზედ; ეგ რაღაც ურუსო რუსია, კოზლოვის ფანტაზიის შეილი, და არა რუსის ცხოვრებისა“. ამ სიტყვებში ჩქალენდეკა ილიას რ ე ა ლ ი ს ტ ი ს რ ა ნ ა კ ი ნ ზ ბ ი კოზლოვის შესახებ გამოთქმულ იმ შეხედულებასთან შედარებითაც კი, რომელიც გოგოლს ეკუთვნის. სტატიაში „კოზლოვის ეოეჩის შესახებ“ გოგოლი წერდა: „მე ფლედდე უცნაურად მეჩვენება კოზლოვისადმი მიმართული შენიშვნები და საყვედურები, რომ მის პოემებში მუდამ ოგიდეეთა და ცხოვრების ერთფეროვნებაა, რომ მისი პიროკი... არ ცხოეობენ საკუთარი ცხოვრებით, რომ „შეშლილი“ ოდნავადაც არ ჰგავს რეკეს ეკეეხის ქალს, —ერთი სიტყვით, კოზლოვს იმსს სთხოვენ, რაც ჩვენ შეიძლება მხოლოდ პუშკინისაგან მოვითხოვოთ და გავაეიწყდებ, რომ... მთელი სისრულითა მოიცავს შინაკანი და გარეკანი ცხოვრება — ეს მსოფლიო ბენოოსის ზედნაა“.

ილია ჭავჭავაძისათვის თვით უუშუალო სინამდვილე წარმოადგენს ხელოვნების ერთ მარტო საკმარისს, არამედ ერთადერთ ღირსეულ შინაარსს. ილიასათვის მიუღებელია უეცნურ ამბავთა და შემთხვევათა მოშვეულიბა. ამ მოთხეულთა ცხოხისმოყვარეობის აღძერის მიზნით. ჩვეულებრივი სინამდვილის ასახვა, გაგზრება და შეფასება — აი, ხელოვანის უძირითადეესი ამოცანა. და მკითხველის დაინტერესება ყოველდღიური მოვლენებით კი არ გამორიცხავს, არამედ სწორედ მწერლის ოსტატობას გულისხმობს.

ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების აღწერა რომ ხელოვნის მთავარი მიზანი უნდა იყოს, კარგად ჩანს მკითხველისადმი მიმართულ ილიას სიტყვებში: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა? რასაკვირველია, მოგეწყნალა: აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, არც კაკაცი-ვკლა, არც უიმედო ქალის ოხერა, არც წყალში გადაკარნა, ერთის სიტყვით — რაც ამ ეპოქაზე გასაოოვეად ფაქტიოლის მოთხრობასა — ის აქ არაფერი არ არის“. ილია საზოგადოდ არაფერს არ წერდა გართობისათვის. საამისოდ მას არ ეეალა. რეალიზმის პრინციპის ასეთი გაგებრ ხრალი განხორციელება აუცილებელ პირობად მიაჩნდა ილიას, არა მხოლოდ თვალსა ჰამეოოსის წერეტში, არამედ შემეეგაც. ამის მოწმობას მისი მთელი შემოქმედება დაწყებული „კაკაცი-ადამიანით“ და დამთავრებული „ოთარაანთ ქვრეფითა“ და „ვაჟეგეელით“.

ეროვნული ღირსების ნამდვილ შეგნებაზე დაფუძნებულმა რეალიზმმ შურამრთა ილიას სიტყვა და კალამი საზოგადოებრივ ნაკლთა მხილებისაკენ. ეს შეგნება ასაზრდოებედდა ილიას ეოფენრივ სატირულ ნიკესა და გამახვილებულ ირონიულ ხედვას. ამის გამოხატულებაა, როგორც „კაკაცი-ადამიანი“ და „ბედნიერი ერი“, ისე „გამოკვნეტა“, „ასაუხის ასაუხი“ და, საერთოდ, ყველა მისი სატირული ნაწარმოებნი. ილია მუდმივ იმის მტკიცებაში იყო, რომ ნაკლთა აღნიშვნა მთა გამოსწორებისა და, მაშასადამე, ერის გაჯანსაღების პირობაა. ამას სრულიად ნათლად აღნიშნავდა ის, როდესაც ჯერ კიდევ „ორიოდე სიტყვაში...“ წერდა: „როგორ უნდა გავსწორდეთ, თუ ჩვენი სიმრეკეი არ ვგეცოდნენეა? ნეტავი ორიოდე კაცი იყოს საკარიველოში, რომ ჩვენი ბოორტება ერთიანად ასწოროს და დაგვაანახოს... აბა, ის იქნება ნამდვილი საკეპარო მამეული-მოყვარე, და არა ის, ვინც მტკის-მტკი დამეკვეეთო სიყვარულის გამო, ანგელოზოვი ასახელებს საკართველოსა. ბორტებენის ეეეიარება ნახეკარი გასწორებაა“.

სამშობლოს სიყვარულია ილიას სატირის ერთადერთი საფუძველი, იგი გულისმტკივეთან ერთად ეფუძენი სატირიკოსია და არა საზოგადოებრივ გრძნობათაგან დაცლილი და განზე გამდგარი მკლავი. ეს გულისტკივილია მისი ყოველი სატირული სტრიქონის ამოსავალი:

ჩვენზედ ამბობენ: „ის სიავეს ქართველისას ამბობს,
ჩვენს ცოდს არ მალავს, ეგ ზოგ ცხადი სიძულვილია!“
ბრიყვნი ამბობენ, კარგი გიოლ კი მაშინვე სცნობს —
ამ სიძულვილში რაოდენიც სიყვაროოა!

ასე გამოფის ილია ჭავჭავაძე ჩვენი ახალი **პატრიოტული სატირის** ფუძემდებელად.

ილია ზმირად იმეორებს და ქადაგებს იმ აზრს, რომ „დაუმტკიცებელი და უსაფუძვლო ქება ლანძღვაზედ საწყენია პატრიოსან კაცისათვის“. იგი ჭეშმარეტისა შეფასების გარკვეულ გზაზე უთითებს, როდესაც ამბობს, რომ „ზოგი გულის-ტკივილის იმითი ირეხს, რომ ჩვენ ზედ მოყვანილ ეუცილებელ ეუმეს, ზოგი კი იმითი, რომ ცუდს უწუნებს. ამ ორ-

კ. კაკაბაძე

სტუმრად ილია ჭავჭავაძესთან

გვარ ხალხში რომელს უფრო მეტი და ჭეშმარიტი გულის-ტკივილი და სიყვარული აქვს — ეს თითონ მკითხველმა გამოიცნოს".

კონკრეტულ ნაკლთა დასახელება თავიდათავად მოითხოვს ვითარებაზე დაკვირვებას, ფაქტთა აღნუსხვასა და მათს ანალიზს ანუ სინამდვილისადმი რეალისტურ მიდგომას. ასეთმა მიდგომამ პირდაპირ გამოაცოცხლებელი ნაში აპკურა მეცხრამეტე საუკუნის ჩვენს მწერლობას და ერთბაშად შესძინა მას ნამდვილი შემოქმედებითი ძალა, ვინაიდან ის უკვე თავის თავშივე გულისხმობდა შეტეკვისა და ბრძოლისათვის მზადყოფნას. ჩვენს მწერლობაში ასე გაუკაფა გზა ილია ჭავჭავაძემ საზოგადოებრივ სატირას, რომლის შეფასებისას შეიძლება გამოვიყენოთ ჩერნიშევსკის სტტყვები, რომ ეს სატირა შეადგენდა ყველაზე უფრო ცოცხალ, ანუ უკეთ რომ ვთქვათ, ჩვენი იმდროინდელი ლიტერატურის ერთადერთ ცოცხალ მხარეს. ამასთან, ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ყველაზე უკეთ სწორედ ეს სატირული ნაკადი გამოხატავს კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს დამკვიდრებასა და განმტკიცებას, რის თეორეტიკოსიცა და პრაქტიკოსიც, პირველ ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძის პიროვნებაში სახიერდებოდა.

მაგრამ ილია ჭავჭავაძე მარტო კრიტიკით და ნაკლთა მხილებით როდი იყო გატაცებული. სატირულ და, ამდენად, — დამანგრეველ ნიგთად ერთად იგი ახლის დიდი მშენებელი იყო. ილიას შემოქმედებაში გიერთიანებულია ნეგატერ და პოზიტერ ტალანტითვის დამახასიათებელი ფეხებები, ვინაიდან მის სტატიებსა და სატირებში დავმობასა და გაკიცხვას იდეალის დასახვა ახლავს. ამან თავი იჩინა არა მარტო სოციალური პრობლემატიკის სფერონში, არამედ ხელოვნების, ასე ეთქვათ, ფორმის საკითხებშიც. ამ მიმართულებით ილიასათვის მთავარი იყო ნაწარმოებთა ე ნ ი ს ა და მათი ხ ა ლ ხ უ რ ო ბ ი ს საკითხები.

ენისა და ხალხურობის საკითხებზე ილია ჭავჭავაძეს არ დაუწერია წმინდა თეორეტიული ხასიათის სტატია, რადგან მაშინ ეს საკითხები უკვე პრაქტიკულ ალაპნი იდგა; ამ დროისათვის ლიტერატურული ენის გასადაგებისა, ნაწარმოებთა თემატური რაობისა, სოციალური შინაარსით მათი დატვირთვისა და სხვა ამ რიგის საკითხები პრინციპულად უკვე გარკვეული იყო და უფრო ხორცშესხმას, განხორციელებას საჭიროებდნენ, ვიდრე ზოგად-თეორიულ მსჯელობას.

ილიას მსჯელობათა ფაქტიური შინაარსი ამ შემოხვევაშიც ეროვნული, მშობლიური ვითარებით იყო განსაზღვრული. ამ დროს ჩვენი ლიტერატურული ენის პრაქტიკაში დიდი დაბნეულობა სუფევდა. პირველ ყოვლისა, ეს შეეხებოდა ე. წ. ძველი ასოების ხმარებას და უფრო კი წერის მანერას, — საერთოდ. ილიამ დაკმო ძველი ასოების გამოყენების პრაქტიკა იმ მოტივით, რომ ცოცხალ მეტყველებას აღარ მოეკვეთა მთი შესატყვისი ბგერა, ამით მან ს ა ბ ო ლ ო ო დ გ ა ა ა ზ რ ი ა ნ ა ძველი ასოების ამოღების საჭიროება და არაჩვეულებრივად დაარქარა მათი უკუგდების პროცესი, რომელიც ჩვენს სინამდვილეში უკვე დიდი ხნის დაწყებული იყო. სალაპარაკო ენასთან ლიტერატურული ენის დაახლოების თვალსაზრისით, ეს იყო და არის ილია ჭავჭავაძის ერთი წარუშლელი დამსახურება. მაგრამ ამკამად ჩვენთვის ამაზე უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს იმ მოსაზრებებს, რომლებიც ილიამ სალიტერატურო ენის პრინციპთა სახით გაავრცელა და ამით ხელი შეუწყო იმას, რომ ჩვენი მწერლობა ხელახლა გადაქცეულიყო ნამდვილ სახალხო ლიტერატურად.

ილიამ, პირველ ყოვლისა, ყურადღება გაამახვილა პოეზიის შ ი ნ ა ა რ ს ო ბ ზ რ ი ვ მხარეზე. ეს მიიჩნია მან პოეტური მეტყველების არსებით მოვნენტად. მან რეკ. ერისთავის ლექსის მაგალითი გამოიყენა, რათა სრულიად ნათლად და ძალიან მკაცრადაც ეთქვა, რომ, მართალია, ლექსი საჭიროებს რითმას, მაგრამ იგი არაფრად არ ღირს, თუ მსხვერპლად შინაარსი შეეწირება. ილიამ თავიდანვე სასტიკად დასცინა „წმყობრი ხმოვან ბრახაბარეს რითმებისა", „ფბრალი სიტყვებისა და რითმების რახარუს", — ასეთი პოეტებს მან „ახალი რითმების მორახუნებელები" უწოდა და აღშფოთებით შეუტია ფოველგვარ „მაშრიყ-მაღრიბული ენის კონსტრუქციას" და „უთავბოლოდ აშენებულ სიტყვის ყორეს". თავისი მოდგაწეობის განთადაზე ილია იმდენად სწორხაზოვნად იცავდა შინაარსობრივ პრინციპს, რომ ჩახრუხაძესაც კი გადასწვდა და მისი ლექსიც კი დაიწუნა. (თუმცა, რაგორც კი უკვე დადგენილია, ამ შემთხვევაში მან ადრე გამოთქმული შეფასება გააზხარა).

ასე წარმოადგინა ილია ჭავჭავაძემ შინაარსის პრიმატობის მოთხოვნა, რაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიათა ენაზე სხვას არას ნიშნავდა, თუ არა ფ ო რ მ ა ლ ი ზ მ ი ს წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე ბ ა გ ლ ა შ ქ რ ე ბ ა ს; ამით გამოვიდა ილია ისეთი მხატვრული ხედვის დამცველად, რომელსაც ნ. ჩერნიშევსკიმ „შინაარსისაკენ გარდამწყვეტი მისწრაფება" უწოდა. ხელოვნებასთან არაფერი აქვს საერთო იმის ცდას, რომ ენა გამოყენებულ იქნეს თვითმიზნური ოსტატობის მასალად თუ არენად. „სასაცილოა, რომ რითმის ტრფიალების გამო" კაცმა აზრი უგულვებელყოს ანდა დაანნელოს. „მე არასად არ გამიგიაო, — წერს ილია, — რომ უაზრო ენა იყოს საადე, აზრი და მხოლოდ ერთი აზრი აძლევს ენას ენის მნიშვნელობასა".

უკვე მწერლის დანიშნულების განსაზღვრაშეგე ჩანს ილიას აზრი ნაწარმობის ხალხურობის საკითხზე. ხელოვანის მიზნევა ხალხის წინაშმძღოლად და მის მასწავლებლად იმას მოწმობს, რომ ილია მხოლოდ „ჩრეულთათვის" წერას არ თვლიდა მწერლის ამოცანად.

ეს თავისთავად „დემოკრატიზმის პრინციპის“ დაცვა ხელოვნებაში, ხოლო მისი განხორციელების ნიმუშები ილიამ— „ბასთან ერთად სხვა ქართველმა ბელეტრისტებმა,“— თავიანთი შეიმუშავებდნენ პრაქტიკით მოგვიდეს. მან ქართული ხალხის ყურადღებიანი ‘ჩეფულები’ და ‘ყოველდღიური ცხოვრება’ ასაბა, როდესაც „ვეფხის დედა“, „მუშა“, „მეზღვრის წერილები“, „ლეანის ნაამბობი“ და „ალეკო-ადამიანი“ დაწერა და როდესაც „აკაკი ყარაღაული“ და „ოთარაანთ ქვრივნი“ ქართველი ქალისა და ქართველი ვაჟაკაცების სამაგალითო სახეები სწორედ ამ ყოფის ნიადაგზე გამოკვეთა.

2.

ილია ჭავჭავაძის მნიშვნელობა სრულიადაც არ შემიფარგალება ზემოგანხილული ზოგად-თეორიული საკითხების წრით. მან ჩვენი ლიტერატურის ისტორიკოსის მოგალეობაც იკისრა და თავის წერილებში ამ რიგის მრავალი კონკრეტულ-ისტორიული და თეორიული საკითხი გაუშუქა. ამ მიმართულებით ილია ჭავჭავაძის დასაბასისათვლად განსაკუთრებით ის უნდა აღინიშნოს, რომ წარსულ მოვლენათა განხილვისას იგი ისტორიულ, ე. ი. ნამდვილად მეცნიერულ თვალსაზრისზე დგას. როდესაც ილია ამა თუ იმ ფაქტსა და საკითხს ეხება, იგი ყოველთვის იმას ცდილობს, რომ ჯაფთაღლინწინოს ის ისტორიული ვითარება, რომელიც ამ ფაქტის თუ საკითხის არსებობას განსაზღვრავდა. მართალია, ასეთი მიდგომა არ ჩაითვლება ყოველგვარი შეცდომისაგან დაზღვეული საკმარის პირობად. მაგრამ, პრინციპში, სწორედ ეს თვალსაზრისი წარმოადგენს ცალმხრივი შეფასებისაგან თავდაღწევის ერთადერთ გზას.

რამდენადაც ამ მოგზაურ არსებითი მსოფლმხედველობრივი მნიშვნელობა აქვს, გასათვალისწინებელია, თუ როგორაა განხორციელებული ეს ისტორიული მიდგომა ილია ჭავჭავაძის სხვადასხვა წერილში.

ილია ჭავჭავაძე რომ ისტორიზმის პრინციპს იყენებს და იცავს, ეს კარგად ჩანს, მისი შემდეგი მსჯელობებიდან.

„ოროლოგ სიტყვაში...“, როგორც უკვე შეშოთაც აღინიშნა, ილია ებრძვის და გმობს სენტიმენტალიზმს, მაგრამ ეს მას სრულიადაც არ უშლიის ხელს, რომ ამ მიმართულების გარკვეული მნიშვნელობა აღიარონ. ეანელილი ისტორიული პერიოდისათვის, სრულიადაც არ არის საკვირველი, — წერს ილია, — რომ „კოზლოსაცა ერთ დროს ბყაროდა მკითხველნა და მაქებარიე... ჩვენ ვგონდა ამით ეცოქეთ, რომ მაშინ რუსეთს საზოგადოება არ იყო ისე ეს ტენტიკურად გახსნილი და გაგეიოარებული, როგორც ეუმქანილ შემდეგ და ნამეტნაკად ეხლა; იმათვის ძალიან საკმაოფილონი იყვნენ ის სენტიმენტალიური, ყალბი გრძნობანი, მტირალა და ‘ფრიპალნი’ მწერალნი, რომლებსნ თავი და თავი, პირველი ბაირაზარა იყო თვით სახელოვანი კარამზინი. ამის „უბედერ ლიზას“... კითხულობდენ თვით პუშკინის დროსაც. თუმცა ეხლა კარგ რუსს სატანაკაად მიაჩნია მისი წაკითხვა. სწორედ ამისთანა ხვედრი ჰქონდათ კოზლოვის პოემებსაც... კოზლოვის მოსაობენი ენა, ზუთანაა შეუეკვეცავი რითმა, ზოგიერთგან გრძნობიანი სიტყვა და უფორო ის ბნელი და მწუხარე საკანი ნის „Чернец“-ისა და „Наталия Долгорукая“-სი არ იყენენ უკანასკნელენი მიზეზნი, რომ მაშინ რუსეთი ბაკ პოემებს კითხულობდნენ“.

უკვე აქედან ვხედავთ, რომ ილია ჭავჭავაძე ხელაღებით კი არ უარყოფს სენტიმენტალიზმის მნიშვნელობას, არამედ ახალი დროისათვის მისი ღირებულების გადადასებას მოითხოვს. ის, რაც ერთ დროს საჭირო იყო, ის, რაც გარკვეულ დროით მონაკვეთსა და ისტორიულ ვითარებაში ფასეული იყო, შეიძლება არა მარტო ზედმეტი, არამედ მავნებელიც კი აღმოჩნდეს შემდგომი ხანისათვის, — ეს ფეიზოდაა, რომელსაც ილია იმარკვევს.

აგვკანსაკე ისტორიულ პოზიციაზე დგას ილია ჭავჭავაძე, როდესაც იგი ანტონ კალალეკოსის შესახებ მსჯელობს. ანტონის „კატეღორიასა“ წინააღმდეგ მწერალ და მკაცრი გამოსვლის პირობებშიც ნამდვილი მეცნიერული სიფიზიკეი გამოიჩინა ილია ჭავჭავაძემ, როდესაც ეს ფაქტი ანტონის ამ ავტორის დამსახურება. თავის „ასუფეში“ (1861 წ.) ილიამ შემდეგნაირად გაიფიზოლა მკითხველი: „ნუროანი ნუ გაიფიქრესა, რომ არ მესმოდეს დიდი მნიშვნელობა ანტონ კალალეოფოსა. ანტონი დიდ ადგილს დაიჭერს ჩვენს ლიტერატურაშენი, როგორც ფრანმიამდგენელი იმ დროის საქართველოს გასალეფისა, მაგრამ ეხლა რომ პოეზიის განხილვა იმ დროინ კანონენთ მოეიდნომოთ, ძალიან ‘ეეფიდენთ’ ილიას ეს სიტყვები ისტორიული თვალსაზრისის დაცვის საჭიროებაზე მიუთითებს, თვალსაზრისისა, რომელსაც ბევრი არ იყენობა ან არ ეყოფნინოდა და ამიტომ ცხოვრების მიმდინარეობისაკან მოწყვეტილი, სინამდვილისაგან დაცილებული და გაუმჯობესებელი დასკვნები გამოაქანდა.

თავიდანვე ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძის მიდგომა. მაგრამ ამ თვალსაზრისით მოეკანთა განხილვის კიდევ უფრო ნათელ სურათს იძლევა ილიას ის წერილები, რომლებშიაც თვით ლიტერატურული გახეთარების პროცესია დახასიათებული. წერს, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს მისი „წერილები მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“. აქ ილია არასოდეს არ უშვებს მხედველობიდან ისტორიულად შექმნილ კონკრეტულ ეეთარებას და ყოველთვის ამ ეეთარების ნიადაგზე ცდილობს ლიტერატურული ფაქტების ახსნას. ასე, მაგალითად, როდესაც იგი XIX საუკუნის 30-იან წლებამდე ჩვენი მწერლობის „გაყფრებას“ ეხება, საგანგებოდ ჩერდება ამის განმსაზღვრელ პირობებზე და წერს: „მეთერამეტე საუკუნის ეკა-ეგალაზმს და მეცხრამეტის პირველი წლების წეწეა-ჯლეეგან ჩვენი ერი მოაკლია, ქანცი გაუწყვიტა, თავის-თავის იმედი დაკაკარგინა. როცა შემოხედეა მიეცა. თავი თითქო მოსვენებას მისცა: გაუკეთუნდა, და თითქმის ხმა-ამოუღებლივ დაემორჩილა ახლად ‘მოგლეფილნელ ბედსა და ბარემოებას. თუ დაკაკვიდება კაცი იმ სამინელ გარემოებათა, რომელთაგან ამეზარნის მოიყვანეს ჩვენი ერი, ეკამისოდეს ოლაკ-ბაეეკეტენი ‘ნინაურ ამბოხებისაკან ცალკე, და ცალკე გარეულ მბერთი ‘ზედმისეეისა. ბოიეისა და ბრეკა-აკლეზისაკან, ის არა ბგგეონა ისე ბაკადნიერდეს, რომ ამ წუფრეთ დამეეეზნისას უკიკნოს. ბაბგრძლივ შფოფეს შემდეგ სეეენეს უკრანინა, როგორც ცალკე კაცი-სათვის, ისეც მთელი ერისათვის. ამას ბუნება მოითხოვდა“.

შემდეგ ილია ჭავჭავაძე განმარტავს, თუ რაგზამ ვერ იჩინეს თავი საზოგადო მოღვაწეებმა XIX საუკუნის ოცდათათინი წლების თითქმის მეორე ნახევრამდე და ამის მიზეზნი იგი ისეც ისტორიულად შეკმნილ ეეთარებაში ხედავს. პრაქტიკულად, ანუ როგორც ილია ეუწოდებს, „მოსაქმე ცხოერება“, მაშინ „თავის საწყალნი მიმწყვდეულნი, შეგბეზდა და გაჩერდა შეგზეშეული, თითქო ანაალ გარემოებათაკან ბზაფაკარეული ელიესო, აკა საით გამიხსნინან ნაპირს, რომ იქიდამ დაეიძრა და მივედნინო. გახსნა ნაპირისა თვით ცხოერების შეეოლა ხელში აღარ იყო და რა საკვირველია, რომ აღარც საკაცნ, აღარც საქმე იყო მოსაკმე ცხოერებისათვის“. ცოტა მოგეიანნენთ, აღმოჩნდა ერთი კეეეეული, სადაც აზრს შეეელო ფეეი აედგა. „ბარტო ამ კუნქეეენი-ეა გახდა შესაძლებელი ჩვენის ცხოერებისათვის მოღვაწე კაცსა თავი ეენია. ეგ იყო მწერლობა... რომელმაც ხელაალუა ხმა ამოიღო ამ საუკუნის ოცდათათინ წლებშინ,— ამბობს ილია. მაგრამ ამ წერილობის შინაარსი აუცილებლობით იყო განსაზღვრული ისეე და ისეე აოსებული პირობებით. ჩვენი იმდროინდელი მწერლობა „პირველ ხანს უფრო ნინაური საქმე იყო, ვიდრე საყოველთაო, უფრო შესაქეეეკი, ვიდრე ეამკეთი მეკლეეეაო... ‘ნინაურობაში იმადგომდა და ისეე ‘ნინაურობის მოკლე წრეში ‘ტრალეკენდა, იმიტომ, რომ მაშინ არც ‘ეეფნალ-გაზეთინა იყო, არც ‘ეეეეფლობა ‘ეკლეეეეი ‘ეეეე

ბნახველმა სთქვა: აი, ამ დროს რა შესძალებია, რა კაცები შეუქმნია: რა ავ-კარგიანობა, შეტ-ნაკლებობა ჰქონია; აბ, მაშინდელი კაცი, რა აზრით, რა ფიქრით, რა გრძნობით, რა ძლიერებით თუ უძლურებით შეჰპმია თავის საკუთარს თუ საქვეყნო საქმეს და რა ზნე-ჩვეულებას უტარებია დროთა ვითარების გზაზე". ილიას შეეხელებინო, ესაა ამ დრამების ერთი მომაკვლინებელი ნაკელი. ამ ნაკლის თავიდან აცილება ილი არ აარის, რადგან ისტორიული თვალსაზრისის დასაცავად საჭიროა „დიდი ცოდნა ისტორიისა, დიდი გონება-ბახსნელობა, დიდი განათვლა, ღვთიგ-მიმადლებული ნიჭის გარდა, და... ამაოდ ირჯებინან ისინი, ვინც ამისთანა დრამის დაწერის მოუზადებლად და, მაშასადამე, კადნერად ეტანებენან". ასეთი სიმტკიცით იცავს ილია ისტორიული მიდგომის საჭიროებას და თან იმასაც გვასწავლის, რომ ადამიანთა ღვაწლის შეფასებისას ზოგჯერ „თითონ წუნინც უნდა ჰმდურაბდეს, იმიტომ რომ თითონ საქმე ქვეყნმაქედანა თავით თავისია".

ფართო ისტორიული თვალთახედვისა და კონკრეტულ-საზოგადოებრივი ეთარების გათვალისწინების შედეგია, რომ ილია ჭავჭავაძე საფსებით მარაუდულ დასკვნამდე მიდის ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების სხვა საკითხებშიც. კერძოდ, ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ლიტერატურული პროგესის ანუ ლიტერატურული განვითარების საფეხურთა თანმიმდევრობის საკითხი.

ილია ჭავჭავაძის დროს უკვე ცდლლობდნენ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც გადმოეტანათ ის თვალსაზრისი, რომელიც ბუნებისმეტყველებაში დარეგისტრირებულა. ამ თვალსაზრისისდა შესაბამისად, ლიტერატურული ეანდითარება გაგებული უნდა ყოფილიყო, როგორც გარკვეული საფეხურების გავლის გარდუვალი აუცილებლობის ყოველი ეროვნული ლიტერატურის ისტორიაში. ასე ჩანასახა ლიტერატურათმცოდნეობაში ევოლუციონისტური თეორია, რომელმაც უფრო მოგვიანებით თავისი უკიდურესად ჩამოყალიბებული სახე ფერდინანდ ბრუნეტიერის შრომებში მიიღო.

ილიამ თავიდანვე უარყო ამნაირი შეხედულება. რასაკვირველია, „ეგი სრულიადაც არ უგულგებელყოფდა ლიტერატურული ევოლუციის, როგორც ასეთის, არსებობის ფაქტს. პირიქით, ილია ყოველთვის აღნიშნავდა, თუ როგორ იზრდებოდა, მწიფდებოდა და რანაირ განსხვავებულ სახეებს ღებულ ეს თუ ის ლიტერატურული მოვლენა. მაგრამ ევოლუციის აღნიშვნა სრულიადაც არ ნიშნავს, — და არც ილიასთვის ნიშნავდა, — ევოლუციონიზმი თეორიის აღიარებას. პრინციპში, ეს თეორია უყოყოდა ისტორიის გაკვეთილის მნიშვნელობას. მისთვის, მაგალითად, ამა თუ იმ ლიტერატურული მამართულების შემდგომ გარკვეული მიმართულების წარმოშობა თითქმის ისეთივე აუცილებლობა იყო, როგორც ამსა ბეკნარეთა და ცხოველთა სამყაროს მიმართ ბუნებისმეტყველები ადასტურებდნენ. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ ამ თეორიას სურდა ლიტერატურათმცოდნეობა მოექცია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა რკალში, ე. ი. გამოეთმნა იგი ისტორიულ მეცნიერებათა სფეროდან.

ილიამ თავის პირველ წერილშივე გათივალისწინა ასეთი შეხედულების გავრცელების მოსალოდნელი შედეგები და დაუპირისპირდა მას. ეს ილია ჭავჭავაძის „ორო

იე სიტყვის..." იმ ადგილიდანაც ჩანს, სადაც იგი მარმონმელისა და კოზლოვის ქართულად თარგმნის შესაძლო მოტივებს ირჩევს. „ოქვნა ფიქრობენო, — წერს ილია ჭავჭავაძე, — რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღსდგება, თუ არ განხეთრია თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიცოცხე და ცოიმხეაბა?! თუ ეს ფიქრობენ, მაშ ისტორიას ალარა აქვს თავისი ღიდი მნიშვნელობა. ისტორია იმითია დიდი, რომ ვეგრეშენეს ჩვენ წინაპართა ცოიმიეებას, მასათანეგ, გვასწავლის ტკბილა, როგორ უნდა მოვიქეცეთ. წინა-კაცსა უკან მიმდეგარი იმისთვის უყურუნს, რომ, ეინეცოიაა, წინამდ ფეხი წამპოკრას და ცირაზე გადაიარს, უკანამს ხახოს და ინ გზას შორს მოეკაროს. მოელი კაცკაზრიობის უწინდელი ცხოვრება სულ უსარგებლო იქნება, თუ იმაო ცხოვრებიდამ ჩვენ სასარგებლოს არას გამოვიტანთ".

ამ მძაფრი პოლემიკური ტონით გამსჭვალული სიტყვების დანიშნულება მარტო რეალისტურ ნაწარმოოებათადმი ყურადღების გამახვილებაში კი არ მდგომარეობდა, არამედ იმაშიც, — და ჩვენთვის ახლა ესაა მთავარი, — რომ ევოლუციონისტური თეორიის მცდარობა გაეფიკალსწენინა. ყოველ შემთხვევაში, უეჭველია, რომ ასეთია ილია ჭავჭავაძის ამ სიტყვათა ამოსავალი აზრი.

ევოლუციონისტური თვალსაზრისის მიმდეკარს მაშინაც წინასწარ აღიარებული სქემები ადგა თავს, როდესაც იგი ხელოვნების კონკრეტულ-ისტორიულ და ეროვნულ ნიმუშებს აარჩევდა. ეს სქემები აძალებდნენ მსა ლიტერატურულ-მხატვრული პროცესებისათვის ისეთი ინტერპრეტაცია მიეცა, რომელიც ამ სქემათა შესაბამეაი აღმოჩნდებოდა. ჩვენმა სალიტერატურო კრიტიკამ ასეთი მიდგომის შედარებით დასრულებული ნაყოფი XX საუკუნის დასაწყისში მიიღო, მაგრამ უკვე გვიოკელებულ სქემთა გადმოტანის ტენდენცია გაცილებით უფრო ადრე გამომჟღავნდა. და პირველი კაცი, რომელმაც ჩვენს სინამდვილეში ენერგიულად შეუტია ესეთ ტენდენციებს გამოსულებს და ჭეშიხელაებს გაუსაბრძოლა ნამეტ ოროვნებინს მანკიერებაზე, — ილია ჭავჭავაძე იყო.

ილია ჭავჭავაძეს ანარეოოუნის მოუთხოვნია, რომ საჭიროა მოვლენებზე უშუალო დაკვირვება, მათი „ბაზრეკვა", „გამოძიება" და, რომ მათთან წინასწარ აკვიატებული აზრით მისელას ბენდმტრიტებისაგან გადაჰვეკა მოსდეს. ილია ყოველთვის ამ აზრით ხელმძღვანელობდა და იგივე აზრი უძეკს საფუძველად ცალკეულ ნაწარმოებთა

ილია ჭავჭავაძეს სქემატურად მიაჩნია ისეთი მსჯელობა, როდესაც ადამიანები იმდენად ფაქტებიდან არ ამოდის, რამდენადაც წინასწარ აკვიატებული მოსაზრებიდან და უკვე ამით ასხვაფერებს მათ, ამ ფაქტებს. ასეთი სქემატიზაციის წინააღმდეგ ბრძოლისას ილიამ გამოიჩინა, მისივე სიტყვები რომ გავიმეოროთო, მარილიც, „საქმეური ბეჭედეული ენა ქუმშარიტების მოყვარისა", რადგან ამდაგვარი მიდგომის სალიტერატურო მაგალითებისათვის მეტად მჭიკეეული სფეროს, პატრიოტულ სფეროს მიმართა. ილიამ სრულიად აშკარად თქვა, რომ სამშობლოს სიყვარულმა შეიძლება ადგილად გვიბიძგოს სინამდვილის დამახინჯებისაკენ, მაგრამ ხელოვანის ამოცანა ისაა, რომ იგი მხოლოდ სიმართლეს მისდეგდეს და მას ასახავდეს. ილიას აზრით, ამ აუცილებელ მოთხოოსნს ვერ უასუხეტს აკეს. ცაკარლის „ქართველის დედა", და ი. ლაზარიშვილის „ბატარელი". ამ დრამების ატტორები ვითარების გამოუბრიბლად აყოლიან ის აზრს, რომ „რა თქმა უნდა მტერნი კაცის-მჭამელნი არიან, ქართველების სისხლის მსმელნი, ყოველ ადამიანობაზე ხელაღებულნი, და ქართველები კი — ყოველის ადამიანობით სრულნი". ფართო მსოფლმხედველეობრივ ნიადაგზე განმარტავს ილია, რომ „ბუნება ადამიანისა — ქართველია თუ გარმიანელი — აკ-კარგიანობით არის სავსე და ქეეყანაზე არ არის იმისთანა ერი, რომ მაზეყელი ჰქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი. იგი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიზეყდება, ის დიდ მანძილ ვერ გაიარეს მზერლოობამაში". იმის მტკიცება, რომ „ჩვენ კარგნი ვართ, ისინი-კი (გარმანელნი, ე. ი. ფუბოოელნი — გ. ა.) ბზეკები და ავთრნი არიანო, ეს გრძნობის ეეშმარიტ გზაზე დაყენებაა კი არ არის, ეროვნული ზაზეყმეტდა, გაყალბებაა, დაბრმავებაა..." და „ამ ყოველად ბზეკეობა მტერისა, ყოველივე სისრულე და სამეცნიერებისა, ბაკშეერო ზაფლია, კაცმა თავი მოაწონოს მაკეტეზელსა". ამ ავტორებს ზეეთზაკეო, ამბობს ილია, „რა თქმა უნდა... ქართველებს ბაკაჯთ გამარკეკების ბუნთი მოეფნდამ". ორიგე დრამაში „მოსული მტერი არის დამრავცებული და გამამრკეკებსა გადაჩვეული ეხლანდელი ქართველი, ამას რომ ბრდგეს, ალტაცებაში მოდის". მაგრამ, ასკვნის ილია, „ასეთი ფეეეკ-ვიდგმეეი, ბკელთ ჩაურჩნენეი, ეესეთი ტკეული აღტაკეება გრეიმდაკეკ ან ლირს და უფრო მაგნეეეკეთ, ვიდრე მარგეეეკეთ, თუმცა ზამდდენია-კი იმისათვის, ეინაკეკ არ ეთაკეკება ადეკილად მომკოს ის, რაკ არ უნნაკეკ და არ უთესნიეა... ორსაკ დრამამ ის ეერთგვარი და ერთ-ერთის ნაკელულეკეანება აკეს, რომ გაანგარიშებულია გარეკეან ზაზნალ-პიანლეკნი კაცსკ თავი მოაწონოს და ტკშის-ცემა გამოიწვიოს". ასე შეუტანია ილია ჭავჭავაძეს სქემატურ აზრთაფსწყოსაც და თან განსაკუთრებული გულისაკეიდელითაც დასძინა: „ეს მით უფრო საჭიეეხანოა შესახებ ცაკარლისა, რომ იგი ცნობილი მწერალიაო".

ილია ისეთ მანკად თვლიდა წინასწერან შეუმოწმებელ აზრზე დაყრდნობას, რომ საჭიროდ ჩათვალა ამ მიმართულებითაც გაკეკეთებინა შენიშვნა ვეფხისტკაოსნის შესახებ თვით აკაკი წერეთლის მიერ ზკაოთხულ ლექციებთან დაკავშირებით. ილიამ მიიჩნია, რომ „მთელი სამი ლექციი ბ-ნის აკაკის წარმოთადგენს ერთს ინ დიდაზრის აკიდის, რომ რუსთაველსა გამოსახა თავის პოეზნში სამი, საკარეველოს სხვადასხვა ნაწილის, ქართველი..." და, მიუხედავად იმისა, რომ მან „ამ აკიდოზედ ბეერი მართალი მარგალიტები ასსხა", მაინც შეცდომა დაუშვა, რადგან „თითონ აკიდოს ეერო კი ბეჭის-ბეტად სუტი რამ არის და, თუმცა ზედ ასსმეულ მარგალიტებს ბზიდეს, მაგრამ კრეტიკეს ხელშეეხეს კი ვერ გაუძლეს". ილია ამბობს, რომ რაკი აკაკიმ თავის ლექციებში „ის, ჩვენის ფიქრით შემცდარი ღედაზრი წარამძღვარა..." წინ, რომ უსაოოოდ ტკარელი ქართველად გამოეცვალა, ავთანდილი-ინგლოდ და ფრიდონი — ზაეეის-პირის ქართველად, იგი სულ ამის დამტკიცებას მოუნდა", ხოლო ამან კი ის გამოწეია, რომ თითქოს „მარტო ისეა წინ წამოსაყენებელი და დასამტკიცებელი, რომ რუსთაველი ღიდად სადიდებელი პოეტი კი არ არის, არამედ ერთი უბრალო ეინოკრატია..."

ასე ბოლოშეე მიიყვანა ილიამ მსჯელობა მასალაში, ლიტერატურულ მოვლენებში ამა თუ იმ წინასწარ განზრახული მოსაზრების შეტანის წინააღმდეგ.

ილია ჭავჭავაძეს სქემატიზმის იმ სახეობაზეც მიუთითა, რომელიც თავს იჩენს მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტურ აღნაგობასა და მიმდინარეობაში. „ბატარელისა" და „ქართველის ღედის" ერთ მნიშვნელოვან ნაკელად მან სწორედ ის ამიჩნია, რომ ორიგე ნაწარმოეთა ერთსა და იმავე სქემას დაქვემდებარებიან და უკვე ამით დაუკარაკვნი მხატვრული ქმნილებისათვის აუცილებელი თავისებურებაა. ამ შემთხვევაში საკითხი იმდენად მათს თემატურ დამთხვევას კი არ ეხება, მთავარი ის კი არ არის, რომ „ამ ორივე დრამას ერთი და იგივე ეაგანი აქვთ — მამფილს-ზვილოო და ეიაკაცობა ქართველებისა", არამედ არსებითი ისაა, რომ „სხვა ყველაფერშიაც საოცარს მსგავსებას ზარმოოაგენენ, თუმცა ზიგა-ალბეგ ცოტაოდნად განსხვავებულია. „ბატარაელშიაც" და „ქართველს ღედაშიაც" მამფილს-ზვილოს და ეიაკაცობის მომასწავლებელნი ზვილები არიან ნდა ზვილების ქეეყნისათვის გამწირანენ — მათი მშობლები. განსხვავება მარტო იმაშიაო, ირონიულად შენიშნავს ილია, რომ ერთში მამა იმეტებს ქეეყნისათვის ზვილებს და ზეორეში — ღედა. ორსაკეში ღრამის ნასკვად, ანუ, უკეეთ ეოქეკაო, მეკრეოოენი ცდა აკტორებისა ღრამის ნასკვის გამოსანასკვაკად. ერთი და იგივე ქსეეია გამბედი, სახეეფილნრ, სიყვარეული, რომელსკ ერთი მამფილზვილთაგანში ეკრემნის ბმრის ქალის მიმართ და მეორის ქალი — მამფილს-ზვილის მიმართ. განსხვავება იმაშია, რომ ერთგან ქალი, ერთ ღროს ქარაგეკლად ყოფილი, ზვილად აყალანია და ბაზრდილი, თუმცა მერე საკოოლიდ ნიმანში ამოლეეეეთი გამზრდელთან, და მეორეშეკ-ეი

ღვინეო შვილო". ესეცაა ამ დრამების ნაკლი, რადგან ნაწარმოების მაშინაც ნამდვილად ღირებული, როდესაც მასში, — ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, — „არაფერია ნათხოვარი".

სტანდარტში აფერხებს ინდიფიდუალობის გამოკვეთას და ხასიათთა ნიველირებასა და უნიფიკაციას იწვევს. ეს ნიშნავს, რომ იგი არის ხელოვნების ნამდვილი მტერი. ჭეშმარიტება მხატვარმა იცის, რომ ადამიანთა ხასიათის, მათი „ბუნების სხვადასხვაობა სხვადასხვა ზედმოქმედებასაც ეტყვიმფბარება, ერთისა და იმავე მიზეზისაგან ზედმოქმედებენ. ხელოვანის ამოცანაა გამომაშუქოოს ამა თუ იმ ქცევის მიზეზი, რომელიც „თავს იმალავს ადამიანის მრავალ ფერს ბუნებაში". მაგრამ მან ისიც უნდა დაგვანახოს, თუ „ოლ- ცალკეულ პიროვნებაში ორგორაა მოცემული ზოგადადამიანური თვისებები. ინდივიდუალური განსახიერება კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს ტიპიურის ჩვენებას.

ასეთია ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი, როდესაც იგი არჩევს ტიპიურობის საკითხს. მას ტიპიურის ცნებაც ინ დებულებიდან გამოსჯაც, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა ცხოვრებას გამოხატავენ და ასახავენ. მაგრამ, ამასთანავე, მას გათვალისწინებული აქვს, რომ ეს თვისებათაგან მართებული დებულება იმდენად ზოგადია, რომ შეიძლება „ტიპიური" სხვადასხვაგვარად იქნეს გაგებული ამა თუ იმ კონკრეტული შემთხვევისა, თუ ცალკეული მწერლის მიხედვით. ამიტომაა, რომ ის ცდილობს უფრო დაუზუსტოს თავისი მიმართება ამ ცნებისადმი და თან განმარტავს, თუ რა მიიჩნია მას ტიპიური დ ა დ ე ბ ი თ და მ ი ს ა ვ ე ბ ი ს შ ი ნ ა ა რ ს ა დ.

ილია ჭავჭავაძე თავდადგენე ტიპიურის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე ჩერდება. ჯერ კიდევ „აკაკი-ადამიანსა" და მის ეარიანტებში მსჯელობს იგი იმ მოტივებზე, რომლებიც ამ ნაწარმობის პერსონაჟთა შერჩევას განსაზღვრავდა. აქ სრულიად გარკვეულადაა აღნიშნული, რომ განსაკუთრებული ღირებულება აქვს ისეთი პერსონაჟის გამოყენებას, რომელიც ყველაზე უკეთ ასრულებს ს ა რ ბ ო ნ ა ბ ე ბ ე ლ ნ ი ი ს ფუნქციას. ტიპი, როგორც ნიშანი, ზოგიერთ მაგალითად ათასობა და ათასი მსგავსი მისი, — „ა ტიპიური საზოგადოებრივი ღირებულების კრიტერიები ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისით.

მაგრამ ეს ტიპიური ერთი მხარეა, ტიპიურის გაგების სისრულისათვის ინის აღნიშნეს საჭიროა, რომ შესაძლოა ესა თუ ის პერსონაჟი ყ ვ ე ლ ა თავისი ნიშან-თვისებით, ამ ნიშნისა ე რ თ ო ბ ლ ი ი ო ბ ი თ ან არ გვიდგენენეს რეალურ არსებას, მაგრამ აჩვალენეზეს ამა თუ იმ ფენის, რომლის უტყუარ რეალობასაც ჩვენ ვცნობთ. ასეთია, მაგალითად, „ეკეფნეიტყასოსნის" ტარიელი, ავთანდილი და სხვა პერსონაჟებიც მათს პიროვნებაში განსახიერებული ზოგადადამიანური. საკადრონო თვისებები და ისინი ინიციმ ნაწარმოდგენენ ტიპებს, რომ ასეთ თვისებებს შეიცავენ. ყველა შემთხვევაში აფეილი არ არის დადგენა ინისა, თუ რამდენად ეროვნული ესა თუ ის ნიშან-თვისება. ამისათვის ზოგჯერ საჭიროა კრიტიკოსის დიდი გონებრივი ჰორიზონტი და ხელოვანის განზრახვათა ზეკეთილ უნარი. ხოლო გენიალური ნაწარმოების ამდაგვარი განხილვა-შეფასება კი პირდაპირ კონფენციალურ კრიტიკას მოითხოვს.

ამა თუ იმ თვისების აყვანა ტიპიურის სიმაღლემდე ნაწარმოებისდ ა მ ა ჯ ე რ ე ბ ლ ო ბ ა გულისხმობს, რაც შესაძლებელია მხოლოდ მოგვეცნიოს თუ არსების ყველა მხარის გათვალისწინებით იქნეს მიღებული. ეს შეიება ყოველი გვარისა და ანარის თხზულებას, მაგრამ ამ მოთხოვნაზე უფრო საგანგებო ჩერდება ილია ჭავჭავაძე მაშინ, როდესაც დრამატული კანონის ნაწარმოებებს არჩევს და სცენაზე მათი არტისტული განსახიერების შემთხვევებს აფასებს.

დამაჯერებელი შეიძლება მხოლოდ ის ნაწარმობები იყოს, რომელშიაც ადამიანი ჩაყენებულია „სადარნო განსაცდელში", ე. ი., როდესაც მოქმედებაშივე მოცემული „გრძნობანა ქიდილი" და ყოველი პერსონაჟი „სულ და გული" „ფიცსა ბუნებისაპერ იმლეაზ". თუ, მოემეფნის ჩვენების ნაცვლად. თვით ავტორები „მომქმედთა პირით ვეეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაუბს ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ", ეს ამ პირთა „ბაკიაოსს უფრო ჰგავს, ვიდრე ხასიათებს ბამოხსნას და გადმოშლას", რაკი „ისე უამფიდან და საწყესად მოქმედობს მაყურებელზეკ, როგორც ცად-უბრალო ქვეანა, თავის-თავის ქუბა და წინდაუხდეგი ფართო-ფურთხის ქარაფშუტა კაცისა". „ქართველი ფედაი", — როგორც ილია ჭავჭავაძე ამბობს, — „ფედა სცენაზე შემოდის წინათვე გადაწყვეტილის ბრალი და გვაჩვენებენეს, რომ მუ ჩენის ქეეყანისათვის ბეგზაფეი ჩენი ხალი შვილი, საქართველოსათვის ცოწოვე ჩენი ძეძეთ და სხვა არაფერი ინფეშნი ალარ მოსდის, თითქო ფედაა-შვილური სიყვარეული ისე ცოტა რამ იყოს, რომ ეუმრაფ, უბრძოლველად ლარარსავით დაჩეხდეს, თუნდ ინისთანა დიდ-ია ტიპოსანსა და დიდ-მშვენიერს ბრძნობას, როგორიც მამეული-შვილური სიყვარულია". ასეთი მოქედი პირებისადმი ინტერესი თავიდანვე იზიდვდა „ინიტიმს, რომ წინათვე ვიცით, ვის რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან". საერთოდ კი, თუ თხზულებაში ხასიათი მოქმედებაშივე არ არის გამხსნილი, მაშინ, — ბრწყინვალედ შენიშნავს ილია, — „ასეთი ნაწარმოება „ამმფლეტი იქნება, თუ ძაგებაა, და რეკლამა — თუ ქებაა და არა დიდებული ნამოქმედარი შემოქმედობისა".

ილია ერცალად ჩერდება მოქმედების ჩვენების აუცილებლობაზე და ამასთან ეკაკაშორებით მიუთითებს, რომ დამაჯერებლობის ერთი მთავარი პირობაა მ ხ ა ტ ვ რ ო ბ ი ს ზ ო მ ი ე რ ე ბ ი ს დაცვა. „ქართველი ფედაში" „არ მოქმედობს მაყურებელზე სასიამოვნოდ, რომ „ფედა", საცა გინდა და არ გინდა, წამ-და-უწუმ გაიძახის — მე ჩემი შვილები ჩემის მამეულისათვის ამბაზრდიაო. ერთხელ ამის თქმაც მეგმა, იმიტომ, რომ ეგ უნდა გაკუწყოს მისმა მოქმედებამ. მისმა საქმემ და არა მისმა სიტყვამ,... ხოლო რამდენჯერმე განმეორება ამისი ყოველად შეუწყნარებელია და ფედის ბიერ წამ-და-უწუმ ამისი თქმა ისე მოქმედობს მსმენელზე, თითქო გვამეუთაუს და გვაყვედრის, რომ ჩვენთვის ამისთანა სიკეთე გიუწვიეთ".

ზოგიერეა რომ საერთოდ ყოველი მხატვრული განსახიერების ერთ პრინციპად მიიჩნია ილიას, ეს კარგად ჩანს ხასიათითა შესახებ მისი მსჯელობიდან. „აკეთ და ერთხელ გაიცინა „სამოთხეშ", რომ მაღალ ქუსლიან ფეხეებს გამო წაიბორძიკა, ბ-ნმა ლეონიძისამ კიდევ გამიბეერა და ამით გადაალმაზო" — წერს ილია, როდესაც „ხათაბალას" შესარულებას აჩრეკს. ამავე მოთხოვნის დაცვაზე ლაპარაკობს იგი, როდესაც ნ. გაბუნიანა და მ. საფაროვას მიერ ნათქმასა და ქაბატიას ურთიერთ შეხვედრის სცენას ეხება: „საშფეთარიდ ჩენნდა, ერთი სასაციო სცენა ზაზდა. როგა ორი მაჯანკალი ბანუშა და ქაბატუა შეეძინდეოდნენ ერთმანეთს, ეს სცენა ვიერ მოფეიდათ კარგად... ბ-ნმა საფაროვისამ თავის სათამაშოში გადაასკოლა და სასაციო ძიძელოაბა დასანახვადაც კი სანანურად და შესაწუხებელად გაუუნდა მაყურებელსა". სხვა შემთხვევაში კი ილია მოწონებით წერს გაბუნია-ცაგარლის შესახებ, რომ როლის შესარულებისას მან „არსად არაფ გადაუშეტებია, არც არა დაუფალა რაო".

ილია ჭავჭავაძე თავის წერილებში რ ე ა ლ ე ტ ბ ი ს ა ა ბ ი ლ ი ბებსაც შეეხო და ამასთან დაკავშირებით რიგი საგულისხმო მოსაზრებაც გამოთქვა. ბის შეეხდეულას ამ შემთხვევაშიც ის დებულება განსაზღვრავდა, რომ თეატრი „საზოგადოების ჯირისა და ლხინის თვალწინ წამამყენებელი" უნდა იყოს და ანტრიმ ქართულ თეატრს სჭირდება „ჩვენი საკუთარი. ჩვენს მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული თხზულებანი", რასა „ჩვენნა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგებიტარის თვალწინ ჩვენნა ცხოვრების ხატი". როგორც ვხედავთ, ე რ ო ბ ლ ი ვ ი ო ბ ი ს ტ ე ტ ი ს ა ნ ა ს ა ბ ა ილიამ თეატრის ზემოქმედებათა ძალის ამაალ ფენის პირობად. რეპერტუარზე მსჯელობისას, ილია, ვარდა პრაქტიკულისა, შეეხო თეორეტიული ხასიათის საკითხებსაც. კერძოდ, კომედიათა ნაირსახეობებსა და ნაირ ნაირ ტიპებს. „სასცენო ხელოვნებაშიო, — ამბობს ილია, — უფრო ორგვარი კომედიაა, ერთი კომედია ხასიათთა და მეორე ჩვეულებათა". მაგრამ რიმელ სახეობასაც კი უნდა ეკუთვნოდეს, „სალაზნალადარო სიცილს" კი არ უნდა შეიცავდეს კომედია, არამედ „ბარილანსს, ჯანიანს, მარგალეტს სიცილს", რომელსაც „აზრი უნდა, მომავლინენეზეა საბუთი უნდა ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქმოყილი ინ მრავალფერობით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი საკუ ცხოვრებისა". თუ პიესა მ ხ ო ლ ო დ სასაცეოა, ეს მის არავითარ ღირსებას არ მოწმობს, რადგან „იგი სიცილი მაშხალსა ჰგავს, რომელიც მინამ ანთია, — კიდევ ჰო, როცა კი დაიწვეს და ჩაქრება, დამწვარი მჩეარი-ღა დამრჩება და ცხეერის მოსარიდებელი ნატრესულია". ილიას აზრი ის გვიჩვენებენ, რომ ნაწარმოებენ „ასასცენო ნაწარმოდგენენ უფრო ინდიდას, ვიდრე ნაილიანი და ჩაშავიერებელი", რადგან „არა ბგგენია, ინ ცრემლზე უტკბესი რამ ოფლ ქვეყანაზედ, როცა იგი ჰკონავს ბედნიერებისა და ნამეტანობისაგან და ინ სიცილზედ უმწარესი რამ, როცა კაცი ეხარხარებს უბედურებისა და მწუხარების სავსებისაგან".

თეატრისადმი ილია ჭავჭავაძის ინტერესი დიდად გასცილდა ლიტერატურის ინტერესთა ფარგლებს. მან მრავალი საკენტალუნ და ბათმი მონაწილე მსახიობებს შეფასება იკისრა ფა, როგორც ყოველეოვის, ამ შემთხვევაშიც, უალრესად მ კ ა ტ ი ნ ა ბ ა ს ა ბ ი თ ლ ი ნ ი ნ მ ს ა ჯ ლ ი ნ ი ა ალბინნდა. თავის რეცენზიებში იგი ეხებეა მსახიობის კოსტუმისა და გრიმის, ტემპერა ციოლისა და როლის გაგების, პოზის, მიმიკის, ენერგეტიკულიცია და დიქციის, მსახიობის ამპლუასა, ოსტატობისა და ამ რიგის სხვა მრავალი საკითხს.

ილია ჭავჭავაძე როგორც თეატრალური რეცენზენტი, ნაკლისადმი ყოველთვის შეურიგებელი იყო. მაგრამ წარმატებისა ხილისაც არ ფალავდა თავის აღტაცებას და ამით იგი ერთდროულად გამოდიოდა თავისი დროის მსახიობთა როგორც მასწავლებელად, ისე მოხიბლულ თავადად. მან ცალოდ, თუ რაოდენ საოფთი მოაყოლის ამ ინდივიდთა მსახიობის, რათა არ დათუოქმელიყო მისი ნიჭი და რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამავე ნიჭის გაშლისათვის საბუთიანად ნათქვამ წმაბანალისებელ სიტყვასა. ილია ჭავჭავაძის საბოლოოდ ინიტმრ შერჩა სანიმფრო თეატრალური კრიტიკოსის სახელი. რომ მას თეატრალური კულტურის ამაალების მოტივის გარდა. არასოდეს არაფერი არ ამოძრავებდა.

* * *

ერთი საკუთნალო სტატიის ფარგლებში ძნელია დახასიათება იმ შეხედულებებისა, რომლებიც ილია ჭავჭავაძეს გამოუთქვამს ლიტერატურისა და ხელოვნების დანიშნულებისა, მათი რაობისა და შემოქმედებით პროცესების შესახებ. მისი მოღაწეობა ჩვენი კულტურის ისტორიის მთელ ეპოქაზე ვრცელდებოდა და მას თითქმის მთელ ცავდა კიდეც. მართალია, იგი მარტო არ იყო, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენი ლიტერატურის, ხელოვნების და პუბლიცისტიკის ცენტრმა სამოცანინ წლებიდანვე ილიას შემოქმედებაში გადმონაღვარა. შეუძლებელია ჩვენ რაიმე ზედაწე მივაწეოთო ილიას, რადგან თუ ყველაფერს პირადად არ აკეთებდა, ყველაფრის მაორგანიზებელ ძალად მაინც ყოველთვის თვითონ გამოდიოდა. თუ მართალი იყო ილია, როცა ამბობდა, რომ „ერის დაცვა ინ ფწყვეტა იქნდან, სადაც თავდება წარსული ხსოვნა", მაშინ ალბი ილიას მისახვედრია. თუ რას გვანიშნებს მოღვაწეობიდან ადგილ ხნის გასვლის შემდეგაც ილიას სახელის არდავიწყებისა და მისი დიდების საგანგებო აღნიშვნის ფაქტი.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ილია ჭავჭავაძე ქართულ მუსიკაში

ელ. ძიძაძე

ნახ. გ. რობინშვილისა

ქართული ლიტერატურის კლასიკოსთა მიზედვით შექმნილ მუსიკალურ ნაწარმოებთა რიგში თვალსაჩინო ადგილი უკავია დიდი ქართველი მწერლისა და განმანათლებლის, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეოლოგის, სიმართლისათვის და „კაცთ სიკეთისათვის" მებრძოლის ი. ჭავჭავაძის სიუჟეტებზე აღმოცენებულ ოპერებს, სიმფონიურ ნაწარმოებებს, რომანსებს და სხვ.

თვითონ ი. ჭავჭავაძეს მრავალი მეტად საყურადღებო და მნიშვნელოვანი მოსაზრება გამოუთქვამს მუსიკის შესახებ, რომელიც მისი აზრით, ხელოვნების სხვა სახეებთან ერთად, გარკვეული იდეის გადმოცემისათვის არის მოწოდებული. ი. ჭავჭავაძის მრავალრიცხოვან სტატიებს შორის ლიტერატურის და ხელოვნების შესახებ ვეთუოლთან ორ წერილს: „ქართული ხალხური მუსიკა" და „წერილი მეგობართან", რომლებთაც ილია გამოუხმაურა ლ. ალბანიშვილის მიერ ჩამოყალიბებული გენდლის გამოსვლებს (გასული საუკუნის 80-იანი წლები). პოეტი ცოცხლად მოგვითხრობს ამ „ფრიად სასიამოვნო და ახალ აპპაზზე" და აქვე აყენებს საკითხებს ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების რაობისა და განვითარების შესახებ. მისი შეხედულებით, მეტიკა, გალობა, ადამიანის „სულის მოძრაობისა" და „გულის ძარღვის ცემის" უმჯობესი გამოვლინების ერთ-ერთი საშუალებაა. სწორედ სიმღერაში გადაქმნა ადამიანს თავისი გულის წუხილი, სიხარული და მრავალი სხვა გამცდა. მაგრამ სიმღერა არა მარტო ცალკეული პიროვნების, ინდივიდუალის, არამედ მთელი ერის კეთილისშიაა. რაკი ყოველ ერს გააჩნია სპეციფიკური ფსიქიური-ფიზიკურ თვისებათა კომპლექსი, რის გამოც იგი თავიდან-ბოლო აზროვნების, განიცდის და მოქმედებს, ამიტომ სხვადასხვა ერის მუსიკალური შემოქმედებაც განსხვავდება ერთიმეორისაგან. ეს დებულება სავსებით მართებულად შეიძლება ჩათვალოთ, თუ მუსიკალური ხელოვნების განვითარების პროცესს ერის სოციალურ-ეკონომიური არსებობის ევოლუციას დაეუკავშირებთ.

ი. ჭავჭავაძე განასხვავებს ერთმანეთისაგან ევროპისა და აზიის მუსიკას, იხილავს მათ, როგორც ხალხთა ორი დიდი ჯგუფის, მუსიკალურ კულტურათა, სადაც თითოეულს განვითარების საკუთარი გზა აქვს. აღნიშნავს რა ევროპული მუსიკის განვითარების მაღალ დონეს, იგი მიუთითებს აზიის მუსიკალური ხელოვნების განვითარების სპეციფიკური გზის აუცილებლობაზე. ი. ჭავჭავაძე გამოყოფს ქართულ სიმღერას და ანსხვავებს მას როგორც ევროპული, ისე აზიური მუსიკალური ფოლკლორისაგან, როგორც „თეთინაჩენს", „თაგისოთ-მყოფსა" და „თეთოშოარულს" (ეს მოსაზრება ძირითადად საერო სიმღერას ეხება). ილია საკუთარი სწრაფად მიუთითებს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ორიგინალობასა და თვითმყოფობაზე. მართლაც, ქართული ხალხური სიმღერის აღრინდელი წარმოშობა, მისი რიული პოლიფონიური სტრუქტურა, ინტონაციური და კილო-ტონალური წყობის თავისებურება ცხადყოფს მის თვითმყოფობას და განვითარების დამოუკიდებლობას. რაკ ამავე დროს, რასაკვირველია, სრულიად არ გამორიცხავს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორზე სხვა ერების, კერძოდ, მეზობელი ერების მუსიკალური კულტურის ზოგიერთი ელემენტის გავლენაზ.

ქართული ბუნდოს ჩამოყალიბება და მისი კონცერტები ილიას იმდენად ღირსშესანიშნავ მოვლენად მიაჩნია, რომ მას ისეთსავე მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორსაც ქართული თეატრის დაარსებას. აღფრთოვანებული პოეტი მიესალმება ამ სახელოვან წამოწყებას და გამოთქვამს გულისწყურომას იმის გამო, რომ „ყველამ ერთნაირად ვერ შეიფასა ამ დიდმნიშვნელოვანი ფაქტის როლი ქართული მუსიკალური ხელოვნების შემდგომი აღორძინების საქმეში. ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების გარიკეაჭეზ ილია გამოთქვამს სურვილს ქართულ დრამატულ წარმოდგენებში მუსიკალური ელემენტის შეტანის შესახებ და ოცნებობს იმაზე, რომ „იქნება დადგეს ისეთი დრო, რომ ქართული ენაზედაც დაიწეროს ოპერის მსგავსი რამ ჩვენი ძველი მატიანედგან და... მოძღერლებმა ჩაგვიიღიენონ რამ თამარ მეფის ცხოვრებიდგან ან გიორგი საკაკის მიერ მოქმედებიდან". საგულისხმოა, რომ ქართული ოპერა ილიას წარმოდგენილი აქვს, პირველ რიგში, როგორც გმირულ-ისტორიული ხასიათის მუსიკალური ნაწარმოები. მართლაც, ქართულ საოპერო დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ისტორიულ ფონზე გაშლილმა გმირულ-პატრიოტულმა თემატიკამ.

როდესაც ი. ჭავჭავაძე წერდა ზემოთ მოყვანილ სტრიქონებს ქართული ოპერის შესახებ, პეტერბურგში სასწავლებლად მყოფი ახალგაზრდა ნიჭიერი ქართველი მუსიკოსი მელიტონ ბალაქირევიც სიუჟეტზე ეძებდა საოპერო ნაწარმოებისათვის. ერთი მეორეს ცვლიდა საოპერო პრიუტეტები — „დედა და შვილი", „დიმიტრი თავდადებული", „კაკო ყანჩაღი"... ბოლოს კომპოზიტორის შემოქმედებით ყურადღებას ცენტრში ა. წულუკიძის „თამარ ცბერი" მოხვდა და უკვე 1897 წელს პეტერბურგში პირველად შესრულდა ნაწყვეტები მ. ბალაქირევიმის ამავე სახელწოდების ოპერიდან.

ი. ჭავჭავაძის სიუჟეტზე საოპერო ნაწარმოების შექმნის პირველი ცდა ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორს ა. ანდრიაშვილს ეკუთვნის. მისი „კაკო ყანჩაღი" ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა ოპერაა, რომელშიც, მიუხედავად საკრძნობი მუსიკალურ-დრამატურგიული ხარვეზებისა, კომპოზიტორმა პირველად აამტკიცა ილიას გმირები მუსიკის ენაზე; ამას ხელი შეუწყო კომპოზიტორის მელოდიურმა ნიჭმა, ხალხურ სასიმღერო (უმთავრესად ქართულ-კახური) სათავეებთან სიახლოვემ, მის მიერ ვოკალური ფორმების ცოდნამ.

ოპერის ავტორებმა (ლიბრეტისტი გ. იმედაშვილი) ლიბრეტოში დამატებით შეიტანეს მასობრივი, საყოფაცხოვრები, ლირიკული სცენები, შეიყვანეს ახალი, ეპოქის დამახასიათებელი პერსონაჟები. ამ უკანასკნელთა შორის მოსწრებულადაა შეტანილი ოპერაში ახალგაზრდა ბატონის სახე, რომელიც უშუალო ასოციაციას იწვევს ქართული ლიტერატურის ისეთ გმირებთან, როგორიც არის დათიკო („ბელახის ნაამბობი"), ტარიელ მელაკაძე და სხვ.. შეტანილია აგრეთვე ზაქროს საცოლეს — მზიას მაზობლველი, სათნო სახე.

კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი შეეცადნენ განვითარებანაი ი. ჭავჭავაძის პოემის იდეური კონცეფცია. მათთ შიანაფერხთ, ცალკეულ გმირთა კოლოზია უნდა გადაზუნილიყო სოციალური ძალების დაპირისპირებულ ჯგუფთა კონფლიქტში (ოპერის V სურათია — ხალხის დარაზმება და ფიანალური მოქმედება — ბოლოს შეტაკება მეპატიოსნეთან და ხალხის გამარჯვება). ამასთან დაკავშირებით ახალი ნიშან-თვისებები უნდა შეეძინა პოემისაც და ოპერის ცენტრალური გმირის — „კაკო ყანჩაღის სახეს. კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი მიზნად ისახავდნენ ეჩვენებინათ კაკო არა როგორც მარტოხელი პროტესტანტი, რომელიც იმდენად ფიერან ტყვეში, სადაც ბინა ზეგობრები მხოლოდ ცხენი და „ჩარნის ძმები"—ია-რაღია, არამედ როგორც ბატონყმური ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი ვლეხობის სულისჩამდგმელი და მეთაური. ილიას პოემის ასეთი გაგაზრება სავსებით მართებულია და ბუნებრივი საბჭოთა ხელოვნებისათვის. მაგრამ დასახულმა მთანაფიქრმა, სამწუხაროდ, ვერ ჰპოვა სრულფიფილი განსახიერება ოპერაში. იქ, სადაც კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შორდებიან ილიას პოემას და ცდილობენ დამოუკიდებლად განავითარონ მისი იდეები და სიუჟეტური არსი (ოპერის III და IV მოქმედება), ოგრძნობა ხელოვნურობა, დრამატული მოქმედება ნაკლებად დაბალანსებული და მოდუნებული ხდება, ეცემა ლიტერატურული ენის ბარისი, რაც ბუნებრივად იწვევს მუსიკის ერთგვარ "განეიტრალებასაც" და დაქვეითებას, ეროთანი მუსიკალურ-დრამატურგიული ბაზის ჩაყარდნას. ამიტომაც სავსებით გასაგებია, რომ დრამატურგიული და მუსიკალური თვალსაზრისით ოპერის ყველაზე გამართული, მონოლითური და ჭკვიერ ეპიზოდებს ილიას პოემიდან უშუალოდ ნასესხები სცენები წარმოადგენენ. ესაა: ზაჭაროს მამისა და ბატონის სცენა, ზაჭაროსა და მეურმის დიალოგი, ზაჭაროსა და კაკოს შეხვედრა.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ზაჭაროს მამის — მოხუცი ტატეს და ბატონის შეტაკ ეესპრესიული, დრამატული სცენა (II სურათი), რომელიც იწყება ტატეს სვეფილი რეჩიტატიით: „ვაჰ ამ ცხოვრებას, შენი შვილი შენ არ გეკუთვნის". მოისმის მშვოფავრი და შინაანი დინამიკი აღსაჭეს მუსიკალური თემა, რომელიც არა ერთხელ ვეგზდება ოპერის მუსიკალურ ქსოვილში. ეს — უსამართლო ჩაგრული აღშფოთებული ხალხის ლეიტმოტივია. ტატეს და ბატონის დიალოგში კომპოზიტორი ისტატურად წარმოსახავს ილიას პოემის შესატყვისს სცენას. ტატეს გამოსმასველი რეჩიტატივი, გაშლილი ორკესტრის ქმიკეთრად ზმაზე ფონზე, რეალისტურად გადმოგვცემს უმეფილრი მოხუცის ხვეწნა-ბედფარას. მას უპირისპირებს ბატონის ფეხში შეძახილები. ორკესტრში ეროვანი ინტენსიურად ვითარდება აღშფოთების ლეიტმოტივ, იგი აღწევს თავის ეროვ ამ ინტენსიურად ფინალიფერ მაქსიმუმს ტატეს სიკვდილის მომენტში.

ზაჭაროსა და მეურმის მოსულ დიალოგი ჩაროფენია პოეტურ-ფუსსიალ ლური ალიზაქრა, რომელიც წარმოგვიდგენს ილიას პოემის შესაფალში აღწერილ, მთვარის შუქით მოფენილ ალაზნის ველს (III სურათი). მოისმის „ეროფულის" სვეფილნი ბანგი. იგი ორგანულად ერწყმის მომხიბლავი ბუნების სურათს. მასში მეურმე ხალხს ველოსაკენაცის აქსოგს.

ზაჭაროსა და კაკოს შეხვედრის სცენის დასაწყისში, ეროცელ და ბინაარსად არია-მონოლოგში „ჩემი სოფელი" (I სურათი) კომპოზიტორი გვაძლევს ოპერის მთავარი გმირის — კაკო ყანაფილის დამაკვირეველ პორტრეტს. მის ფიერეს „მონერ ფუღელვევ" დაჩოქებული" სამშობლოს შესახებ ცვლის აქტიური მოქმედების მძაფრი სუფრილი.

ამასთან დაკავშირებული ბზნე. ბარშისებური მუსიკალური სახე და მომდევნო პათეტიკური მელოდიური საქცევი გვეგზენა ოპერის შემდგომ საგუნდო ეპიზოდებში. ამ ხერხით კომპოზიტორი ცდილობს კაკოს სახე დააკავშიროს ხალხთან, მასასთან. კაკოსა და ზაჭაროს შეხვედრა წარმოდგენილია გაშლილი ფუეტ-ფილალოგით (ტექსტი უშფალოდ გადმოტანილია ილიას პოემიდან), სადაც მუსიკალური ფეკალმაკია ფართო მელოდიურ ელასტეს ენაგვლაა. ფუეტის ცალკეული ნაკვეთები შეკავშირებულია მგზნებარ, ოელიფფური მელოდიური ბრიფვით, რომელიც ადოფილნენ კაკოს სასასუოფ ზაჭაროს მიერ წარმოძღვნელ სტაკვეზზე — „შენთან სიკვდილი, შენთან ყოფნა, შენთან დარჩენა!" მთელ ამ ეპიზოდს აკვარიგენებს ალაზნეფსონი ხალხის საგუნდო სცენა.

ი. ჭავჭავაძის პოემა „ოდა და შვილი" საფუძველად დაედო ა. მაჭაკარიანის ორმოქმედებიან ოპერას. იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით ღრმა და მდიდარი პოემა, მოცავშელი ეროეიერად დაბაბული დიალოგის ფორმით, მოკალეფოსა სოიარო ლირიტეოსათვის აუეკილებელ დრამატული მოქმედების სწრაფსა და თანმიმდევრულ გამეთითარებას, სცენური ეთოარებისა და სიტუაციების ცვლას. ლიტერატურული პირველწყაროს სპეციფიკურმა კომპოზიციამ განაპირობა ოპერის ეანრობრივი მხარის თავისებურებაც: არსებითად ა. მაჭაკარიანის „ოდა და შვილი" შერეული ეანრის ნაწარმოები ოპერა-კანტატაა.

ოპერაში ეანრად ახალი პერსონაჟები. მოქმედების განეთარებაში ჩაიერთო ეანრული და მასობრივი ეპიზოდები. ნაწარმოების ცენტრალური ნაწილი შემორკალულია დიდი მასობრივი სცენებით (პროლოგი და მე-2 აქტის ფინალი), რომლებშიც კომპოზიტორმა ოსტატურად წარმოსახა მტკრთან საბრძოლველად დარაზმული ქართველი ხალხის სახე. აქ მოცემული საგუნდო ნომრები ქართული ხალხური მელოსსთან გამაკავშიელული. ორიგე სცენაში მონაწილეობს ახალი გმირი — კიაზო. პროლოგში მას აფტორისეული ტექსტი მიყავს. ხოლო ოპერის მეორე აქტში იგი აქტიურად ებმება მუსიკალურ-სცენურ მოქმედებაში და გამოდის როგორც სახალხო ლაშქრობის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი (არია და დასაკითი სცენა). ეანრული ელემენტი ოპერაში წარმოდგენილია მეწინაქმეელ ქარქმას სახით და II მოქმედების ეანრული სცენით (საალმქრო მიმავალი რაზმების გამეელენელთა გუნდი და ცეკვა „სამაია") ეს თავისთავად საინტერესო მუსიკალური ეპიზოდები მაინც ორგანულად ვერ ჩაერთო ოპერის დრამატურგიულ გეგმაში და ვერ ინსნა ოპერა თითქმის გარდუვალი სტატიფორმისაკენ.

დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და გამომსახველობით არის დაწერილი მოხუცი დედის — მარიამის რეჩიტატივი გუნდის ფონზე, და არია. მძიმე განსაცდელის ღღეებში ქართველი დედა ზზად არის შეწიროს საყვარელ სამშობლოს თავისი ერთადერთი პარმში.

დიდი პოეტის მხატვრულმა სახეებმა ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიურ შემოქმედებაშიც პოვეს გამოხატულება. ილიას სიუჟეტებთან შთაგრნებულ სიმფონიურ ნაწარმოებთა შორის, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს ქართული პროგრამული სიმფონიზმის ერთ-ერთი თვალსაზრნო ნიმეფი — გ. კილაძის სიმფონიური პოემა „გადმეგიალო". ეს ნაწარმოები ქართული სიმფონიური კულტურის ეანრთანრული ადრინდელი ეტაპზე შეიემნა და მაშინვე საზოგადოებრიობის მოწონება დაიმსახურა. გ. კილაძის „განდეგილში" მკაფიო რეალისტური ნერხებით გახსნილია ადამიანის ბუნებრივი გრძნობებისა და მისწრაფებების შემზღუდველი ასკეტური მორალისა და სიცოცხლის ცხოველმყოფელი ძალების ანტაგონიზმი. ნაწარმოები ძლეგამოსილი სასიცოცხლო საწყისის „გამარჯვებით მთავრდება.

სიმფონიური პოემის დასაწყისში კომპოზიტორი გვაძლევს „ცოდველი წუთისოფლისაგან" ლტოლვილი მწრარის სამყაროს. ბანგის პირქუშ სკლებს ენაცოსანთ ალორკენის ნათელი ხმოვანება მაღალ რეგისტრში. შამბეჭდავ კოლორიტულ ეეფექტს იძლევა არფისა და ჩელესტას გამქვირნველ ტემბრის გამოყენება. ამაალეუბრად ბგერს მკაცრი ქორალი. გაწყვეობილების მ ჭკვთონ გარდაატეა ხდება ახალი მეოსკალური სახის შემოჭრის მოძეტბიდან; ეს მსუბუქი, მობრავი, ბალანსინანი, საცეკვაო რიტმზე აგებული თემა ხიმლაყს მსმენელს თავისი უზაკვეთნით, ზმინდა ხალხური ოერით, ელვარე ტონალური და ტემბრული საღებავებით. მწარის მიუვალ საგაეში მწუვანი გოგოსის სახით თვით ცხოვრება შემოჭრილა და აქ დამკვიდრებული „ოდაბური ზეფერორია" დაურღვევია. სიმფონიური პოემის კაბრალელ ნაწილში — დიდმეშვიბაში, რომელიც აგებულია რამდენიმე, ემოციურად ზზარდ ტალღზე. ავტორის განაზრით, გადმოცემულია ორი საინანისაონო საწყისის — „ეეფთისათვის მინნეფული" სულისა და „ტანეეეეთ ძლეული" ხორცის სამკედრო-სასიკეცხლო ჭიდილი. ზზგ მოიეენაში ეი ამოცანა შესაცვლისადაა გადაჭრილი, მაგრამ ამასთან კომპოზიტორი ვერ აღწევს ყველაზან ძირითადი მუსიკალური სახეების ფართო, ეეეშმარიტ სიმფონიურ დამეშაეეეეეის, რაც ხაწილობრივ სიმფონიური პოემის ფინალშეფ ეეეეე

4448

ეროვნული ბიბლიოთეკა

პალესტინის XIII—XIV ს. ს. ერთი მხატვროზა და ქართული კულტურის საკითხები

პროფ. შალვა ნუცუბიძე

ვენი გამოკვლეული საკანი ამ შემხვედვაში არის ერთი მხატვრული ქართული ძეგლი, რომელიც შემონახულია პალესტინის ჯვარის მონასტრად წოდებულ ქართულ საკანში. ეს ფრესკული მხატვრობაა, შესავლიდან მარჯვნივ მერე ბოძზე გაკეთებული. მასზე გამოყვანილია სამი პირი: მაქმიდე კოფეკორი (აღმსარებელი, მე-7 საუკუნის მოღვაწე), იოანე დამასკელი (მე-8 საუკუნის მოღვაწე) და მამ შეა მუხლმოყრილი, იოანე დამასკელისაკენ მიქცეული და ხელაპყრობილი ქართველი; წარწერიის თანახმად ეს შოთა რუსთაველია. ასეთია, ერთის შეხედვით, თითქოს უბრალო, კედლის ეს მხატვრული ძეგლი, მაგრამ აქაც, თუმცა არსებობს მხატვრობის შესარულების დათარიღების და მისი წარწერის ზუსტი ამოკითხვის ცდები, თვით მხატვრობის თემატიკის და მისი კომპოზიციის გასაკვლევად სრულიად არაფერია გაკეთებული. დღემდე ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საქართველოს ერთ-ერთ უძველეს სავანეში არსებობს ჩვეულებრივი კედლის მხატვრობა — სამი პირის სმასაწვალი. ერთი მათგანი დაჩოქილია და ვედრების ნიშნად ხელები აღუპყრია, რატომღაც მხოლოდ ერთის — იოანე დამასკელისაკენ. კაცმა არ იცის, ეხება ეს ვედრება ორივე პირს თუ პირსპეტქვივის ასახვის შაშნდელი სიძნელის გამო, შოთა რუსთაველის სახე დამასკელისაკენ არის მიქცეული. არაფის უკოთხავს: რა ჰქონდა რუსთაველს იოანე დამასკელის წინაშე (ანუ მაქმიდე აღმსარებლის წინაშე) საათხოვარი და სხვ. და სხვ.

ასეთივე მდგომარეობა იყო (და არის დღემდე) ძეგლის შესარულების დათარიღების საკითხშიც. ერთნი ფიქრობენ, რომ მხატვრობა თვითონ შოთას დავალებით იყო შესრულებული XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე [1].

მეორენი აღნიშნავდნენ, რომ ძეგლი ეკუთვნის მე-17 საუკუნეს [2]. დასახელებულ წარწერებზე დამყარებით ამაგე ცნობას მხარს უჭერს აკად. კ. კეკელიძე [3].

პროფ. ა. ცაგარელი, რომელმაც გასული საუკუნის ბოლოში თვითონ ინახულა ჯვარის მონასტრის ეს ძეგლი და ნიკიფორე მთაღელის წარწერა, ეძვა გამოსქვამს მისი სისწორის გამო და ფიქრობს, რომ იგი მანამდეც არსებობდა [4].

კიდევ მეტი უთანხმოება და ეაურკვევლობაა მხატვრული ძეგლის წარწერის ამოკითხვის საკითხში. ტბიფოე გაბაშვილი კითხულობდა წარწერაის პირდაპირი სტრიქონით და გამოდიოდა, რომ სურათის წარწერაში არეული იყო წარწერების ტრაფარეტი დამხატავის შენდობის და შოთა რუსთაველის შესახებ. ამ ამოკითხვის ყველაზე დიდი უხერხულობა ის იყო, თითქოს შოთამ თვითონ დაახატვინა თავისი თავი, რაც, როგორც ქვევით დავინახავთ, ყოვლად გაუმართლებელი ეარაუფლია.

ტბიფოე გაბაშვილის მიერ წარწერის წაკითხვას უკრიტიკოდ მიაჯვა პროფ. ა. ცაგარელი. მასაც გამოუვიდა, თითქოს შოთას ამსახვეთი სურათი თვითონ შოთას მიერ (იგულისხმება მისი დავალებით) იქნა შესრულებული. ვარდა ამისა, რომ ეს შინაარსეულად დაუშვებელია, იგი აშკარად მიუღებელიცაა. მართლაც, გაბაშვილ-ცაგარლის მიხედვით ტექსტები იკითხებოდა ასე: „ამისა დამხატავსა შოთა შუენდოს ღმერთმან ამინ რუსთაველი" [5]. პროფ. ა. ცაგარელს უნდა შეეშინა, რომ იმავე პალესტინურ წარწერებში გამოთქმა „ამისა დამხატავსა შუენდოს ღმერთმან, ამინ" — ტრაფარეტია და იქვე გვერდით სეეტზე და შემდეგ სხვა მინაწერებიც ასეა გამართული [6]. არც ერთ შემთხვევაში დამხატავიც და დასახელებული ცალკე არაა ენიშნული, და შოთა რუსთაველი ტრაფარეტის გარეთ უნდა დარჩენილიყო.

აკად. კ. კეკელიძემ მისთვის ჩვეული გონებამახვილობით შეამჩნია მინაწერის შეკუთხვის უმართებულობა და აღადგინა აზრიანი ტექსტი; მან ტრაფარეტული ნაწილი დაამორა ტრაფარეტის გარეთ მინაწერის და გამოვიდა: „ამისა დამხატავსა შუენდოს ღმერთმან, „ამინ" — (ტრაფარეტი) და ცალკე მინაწერი: „შოთა რუსთაველი". პოეტის სახელის გამოყოფა, ჩანს, შედეიდა დამხატავის მიზანდასახულობაში და ამას რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს.

ასეთია ამ ფრესკული მხატვრობის ისტორიული მხარე. როგორც ვხედავთ, ქართული კულტურის წარსულის რაღაც დიდ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ მისი არც ეპიგრაფიკული, არც კომპოზიციური და არც იდეოლოგიური მხარე შესწავლილი არაა... მოეხედავად იმისა, რომ ამ მხატვრულმა ძეგლმა საკმაოდ სერიოზული მკვლევართა ხელში გაიარა, იგი დღესაც ამოუშიფრავია. აკად. კ. კეკელიძემ ტექსტში სწორად წაკითხა, მაგრამ არც კი სცადა — რას უნდა ნიშნავდეს ნახატი, რაა მისი შინაარსი, და ეს მით უფრო სავალალოა, რომ ამ ფრესკას პირდაპირი კავშირი აქვს ჩვენი დიდებისა და ეროვნული უკედავების სიმბოლოსთან — შოთა რუსთაველთან. აკად. კ. კეკელიძემ ეს იგრძნო, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამის იქით ვერ წავიდა. ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის პრეტენეზიულ წარწერებს ენდო. პროფ. ა. ცაგარელსაც დამსახურებად უნდა ჩაეთვალოს კრიტიკული მიდგომა ცოტა მოავანტიურისაკენ ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის მინაწერების მიმართ, თითქოს ყველაფერი, რაც გაკეთებული იყო ჯვარის მონასტრში 1643 წელს „ჯვარის მამის" ნიკიფორესთანაა დაკავშირებული [1]. ამის შემდეგ ნიკიფორემ, ჩანს, შესაძლოდ დაინახა თავისი სახელის უკედავების და რელიგიური სიმტკიცის საკითხების ერთიმეორისათვის გადაბმა [2]. ყველა ეს ამარილებს პროფ. ა. ცაგარლის სიფრთხილეს ნიკიფორეს მიმართ.

ამრიგად, ჯვარის მონასტრის ეს მხატვრობა შეუსწავლელია და მისი შესწავლის ცდა, რაც ჩვენ მიზნად დავიასახეთ, გამარჯვებულია როგორც ამ გარემოებით, აგრეთვე იმ გადაწყვეტილი მნიშვნელობით, რომელიც დასახელებულ ფრესკას აქვს შოთა რუსთაველის ბიოგრაფიის დადგენისათვის.

ამ წინასწარო შენიშვნების შემდეგ ვსცადოთ საკითხის გარკვევა.

მთავარი საკითხია — შესასწავლი სურათის კომპოზიციის გაგება: რა დამოკიდებულებაშია ამ სურათის სამი პერსონაჟი — მაქმიდე აღმსარებელი (ეიხეფსერონ), იოანე დამასკელი და შოთა რუსთაველი? სურათის მთავარი იდეაა ამ სამ პერსონაჟს შორის გარკვეული დამოკიდებულების დადგენა. აქ არ შეიძლება იოლად წასვლა იმაზე მითითებით, რომ ეს ეკე თითქოს წმინდანთა ენიშნე ვედრების მიღებული თემატიკურ-კომპოზიციური ფორმა იყო. ეს რომ დავუშვათ, გამოვიდოდა, რომ სულ ერთი იყო ამ კადრში შოთა რუსთაველი იქნებოდა ჩასმული, თუ სხვა ვინმე. იტტრიოლულ-დოკუმენტტერად შოთა რუსთაველს არავითარი კავშირი არ ჰქონდა არც მაქმიდე აღმსარებელთან და არც იოანე დამასკელთან. შოთა მათ არასად არ ისხენებს არც პირდაპირ და არც შემოგლით. სწორედ ამ გარემოების გამო იბადება საკითხი ვის, როდის და რა მიზნით სურდა დაემყარებია დასახელებულ საეკლესიო მოაზროვნეებთან შოთაა გარკვეული კავშირი, რაც სრულიად ნათელია ჩვენი ფრესკის მხატვრული კომპოზიციიდან.

როგორია ამ ჯარკვეული დამოკიდებულების მხატვრულ-კომპოზიციური ასახვა განსაბილავ სურათში? შოთა რუსთაველი d a ჩ o ქ ნ ი ა მოხსენებულ საეკლესიო მოაზროვნეთა წინაშე (1). და მისი ხელები აღპყრობილია რაღაცის მისაღებად. გამოსათხოვად (2) და სახე მისი მიქცეულია იოანე დამასკელისაკენ (3). ეს სამი საკომპოზიციო მომენტი ეროვნული სიფეტეია, რომელსაც ცალკეულ საკომპოზიციო მომენტების გამარჯვიანებელი და გამაბარებელი ერთი იდეა უნდა გაანრდეს. რა თქმა უნდა, ეს სამხატვრო სიუჟეტი შოთას არ ეკუთვნის, რადგან მას, როგორც ითქვა, ჩვენს განკარგულებაში მყოფი დოკუმენტაციის მიხედვით, არავითარი კავშირი არც იოანე დამასკელთან და არც მაქმიდე აღმსარებელთან არ ჰქონია [3]. ერთადერთი ცდა ახსნილი ყოფი-

[1] ტბიფოე გაბაშვილი, მიმოხილვა წმინდათა და სხვათა აღმოსავლეთის ადგილთა, გვ. 154.

[2] მე-17 საუკუნეში ჯვარის მონასტრის წინამძღვრის ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის (1643 — 1649) წარწერების მიხედვით.

[3] აკად. კ. კეკელიძე, ტ. L. ეკ. შრომები, X, გვ. 104 — 105.

[4] Изображение это, — пишет Проф. А. Цагарели, — правда, 1643 года но, весьма вероятно, что оно было и до 1643 года, так как монастырь был и до этого года расписан. Л. Цагарели. Памятники грузинской старины. გვ. 94 — 95, ალსანშნავია, რომ ა. ცაგარლის აზრით, უკანასკნელი მოხატვა და არა თვით ვანაჯლუბეული ლი ორიგინალი ეკუთვნის 1643 წელს, როგორც ეს ნიკიფორემ მიწერა.

[5] პროფ. ა. ცაგარელი თარგმნის ზემოთ მოყვანილი ქართულ ტექსტს ასე: „Расписавшему сей (храм) Шоте да простит Бог (грехи). аминь. ციტირებ. თხზ., 94 — 95, 244. აშკარაა, რომ რუსეთი თარგმანი ქართულ ტექსტს არ შეეფერება და იგი წაკითხვის უარზობის გასაგზრანებლადაა გაკეთებული.

[6] ა. ცაგარელი, ციტ. ნაშრომი, დამატებანი, IV და სხვ., გვ. 244.

[1] ნიკიფორეს სახელით რამდენიმე მინაწერია ჯვარის მონასტრში გაკეთებული, სადაც აღნიშნული 1643 წელი, როგორც ნიკიფორეს „ვეთარცა" „ჯვარის მამის" მოღვაწეობის ამსახველი და მხატვრობის განახლებისათვის ის მიერ გაწეული ზარჯების აღმნიშვნელი.

[2] ამას ადასტურებს ნიკიფორეს ერთი აგრეთვე პრეტენციოზული განცხადება. ყველაზე თვალსაჩინო ადგილზე ბრინჯაოს დაფაზე ამოკვეანილია (საკუთხეკეს "შუა კარების პირდაპირ) „სდგენი ტკაცრად და შეურეველად და მომიხსენიეთ მე ცოდვილი ჯვარის მამა ნიკიფორე... (1643)", იქვე, დამატება, IV.

[3] ტბიფოე გაბაშვილი და მისდა კვალად პროფ. ა. ცაგარელი იზიარებენ შეზდოლვასს, რომ სურათი გაკეთებინა თვითონ შოთამ. ციტ. ნაშრომები და ადგილები.

ლიყო შოთას კაეშარი განსახილველ სურათთან და განსაკუთრებით იოანე დამასკელთან, მოეცმეული აქვს პროფ. ა. ცაგარელს, მაგრამ როგორც ახლავე გაირკვევა, იგი საფუძით ფსაფუძველია [1]. პროფ. ა. ცაგარელის აზრის დასაცავად საჭიროა დამტკიცდეს ტექსტტალაზარდ, რომ შოთას პოემაში არის კვალი იოანე დამასკელის „ზაალაოეტერ სასულიერო საგალობელთა", რაც ჯერჯერობით არაა ცნობილი [2].

რამდენადაც შოთა რუსთაველს არაეთარი კავშირი არ ჰქონია დასაბეჭდულ საკელესო მოაზროვნეებთან, იმდენად ამათთან მას დამაკავშირებელი რაღაც სრულიად გარკვეული მიზანი და მოსაზრებები უნდა ჰქონოდა. მსაგრერული კომპოზიცია გამოსახავს შოთას დამოკიდებულებას, მიმდევრობას, მორნოლებს, თანმხმობას, რასაც აზრი ექლევა, თუ მხედველობაში მივიღებთ, არა იოანე დამასკელის საგალობლებს, არამედ იმას, რაც იოანე დამასკელის ყველრი მაქსიმაზე ასახვასაც ამარ-თლებს: ორივე იყო ბამოჩნენილი საკელესო ფილოსოფოსი, რომელთაც ერთი მეორესთან შინაგანი კავშირი ჰქონდათ. ორივემ ეკლესიასთან ორი დიდი მოაზროვნე პეტრე იბერი და არისტოტელე შეაგება, შეაერია. პირველი საქმე გაკეთა შემოდ საუკუფეში მაქსიმე აღმარეფელმა — ამ ბერძნული (ორთოდოქსალურ) ეკლესიასთან მოაორგა, ეკლესიასთან შეაგება პეტრე იბერის იდეები, რომლებიც ეკლესიის ფრიად საეგზოდ მიანნდა (კოტაანტინეპოლის 532 წ. კრების შემდეგ). მეორე საქმე შეასრულა იოანე დამასკელმა — მან არისტოტელეს ფილოსოფიაც დეთისმეტყველებას სამსახურში ჩააყენა, რაც ცნობილ ფეზოუნებაზეა გამოსახული: „ფილოსოფია არის მსახური თეოლოგიისა"-ო. ორივე საკელესოო მოაზროვნეთა საქმიანობის ასეთი ხასიათი ნაჩვენებია რუსთაველის პოეტურების გამოყენებით: საეკელესო ფილოსოფოსთა მიმართ შოთა რუსთაველი თანაესწრო მდგომარეობაში კი არაა გამოყენებული, არამედ მორჩილი (კომპოზიციურად დაჩოქილი) კაცის ვითარებაში, ჩვენი სურათის ავტორს (თუ დამკვეთს), რომ სწორედ ეს მიზნი აქვს, რომ იგი დაესაბეჭდებულ საკელესო ფილოსოფოსთა მიმართ ერთგვარ დამოუკიდებლობაში აყენებს შოთა რუსთაველს, ამის ბაზაზისამელად მოშველებულია მეორე საკომპოზიციო მოქნენტი — ხელების აღაპრობა, როგორც იდეების გამოკვლნის ანუ გამოთხოვის (იდეური სესხების) სიმბოლო.

მოყვანილ სურათს რომ ეს აზრი აქვს, ამის დასადასტურებლად სხვა წერილებთან საბუთი აღარაა საჭირო, რადგან ფეროწერა იგივე დაწერაა და, მაშასადამე, თვითონაა წერილობითი საბუთი. მხატვრული ნაწარმოები თვითონაა თავის თავის საბუთი: მას დანაბეა და გაგება ესაჭიროება, უკასაბსელეს საქმის ვითარების ცოდნა უნდა, რაც სურათის გაგებას "შესაძლებელს ხდის. საქმის ვითარება კი შემდეგში მდგომარეობს: რუსთაველი, ცხადია, პირდაპირ კავშირში არ ყოფილა არც იოანე დამასკელთან და არც მაქსიმე კოხფეთნოსთან, მაგრამ ჩვენი სურათის შემსრულებელი (თუ დამკვეთელი) მაინც აკავშირებს მათთან ურუსთაველს. იმ ხაზით, რა ხაზითაც ორივე საკელესოო ფილოსოფოსი ერთმანეორისთანაა დაკავშირებული: ეკლესიასთან შეგუების ხაზით.

საკითხში სინანული შეაქმს იმ გარემოების გათვალისწინებას, რომ რუსთაველის ფილოსოფიური მსაწავლებელი იყო იოანე პეტრიწი — XI-XII საუკუნეთა მიწის ქართველი ფილოსოფოსი. ეს მრავალჯაზის ჩანს აშკარად შოთას პოემის ტექსტებიდან. ამ მსაწავლებლის თავისებური ხასიათი აქვს: იოანე პეტრიწი არის შოთასაკთხის პეტრე იბერის იდეათა შეფიანების წყარო, ერთის მხრივ, და წყარო არისტოტელეს იდეების შესწავლისა, მეორეს მხრივ. ეს საკითხები ცნობილია თანამედროვე მეცნიერებისათვის და სადავო რამეს აღარ წარმოადგენს. სიკეთის ხაზვრძალოვნობის და ბოროტების ხანმოკლეობის იდეა თავისი ფორმა მეფირეებებითაც კი ცნობილია რუსთაველისათვის ისე, როგორც ანთიფტერი მატერიალიზმის იდეებიც. ხოლო ყოველი ეს კეკეტი იბერის მოძღვრების საფუძველია. ასეთი და რიგი ადგილები არისტოტელეს ფილოსოფიიდან, რომელთაც რუსთაველეს ხან ალეკანზენ ამოფაჩენთ, ხან სხვა ფორმებით ასახავს თავის პოემაში. ერთი სიტყვით, დოკუმენტურად დასაბუთებული ფაქტია, რომ რუსთაველის ფილოსოფიური მსაწავლებლები იყვნენ პეტრე იბერი და არისტოტელეს. „ნიფოისაკან მიუბეჭელი ღმრთისმეტყველებაზე მეარისტოტელეს" იოანე პეტრიწს მეოხებით და შუალობით შეოსებულები. ეს გარემოება ჩვენ მიერ ზედმეწვნენთ გამოკვლეულია და ამ მათზე საგანგებოდ შეწერება საჭიროო არაა [3].

მაშასადამე, რუსთაველის ფილოსოფიური მსაწავლებელები არიან პეტრე იბერი და არისტოტელე. ესე იგი, ის ფილოსოფოსები, რომლებიც ეკლესიასთან შესაგუებელად და მოსარიგებელად გადადამშავეს თავიანთი შრომებში მაქსიმე კონფესორამდა და იოანე დამასკელთან. ჯეგრის მონასტერის ფიურესაზე შოთა რუსთაველთან ერთად გამოსახულია არა პეტრე იბერი, არამედ ის, ვინც მისი მოძღვრება საეკელესოდ გადადამშავა — მაქსიმე აღმარეფელი (კინფეფორი), არა არისტოტელეს, არამედ თეოლოგიის მსახურად მისი მოძღვრების გადამკვეთელი — იოანე დამასკელი. ჩვენი ფრესკის მხატვრის (ან დამკვეთის) ბანნი აშკარაა: შოთა რუსთაველის ჩვენება, მხატვრული ასახვა არა ისე, როგორც იყო სინამდვილეში, ე. ი. არა შოთა რუსთაველის დახატვა ისი ნამდვილი მსაწავლებელთან, რაც გასაკვი მომენტების გამო შეუძლებელი იყო საეკელესიო გამოსახულებისათვის, არამედ ეკლესიისთვის მისაღები სახით: გადაკეთებული, შეგუებული. აქედან, ცხადია, რომ პეტრე იბერი მაქსიმე აღმარეფელს უნდა შეეცვალა, ხოლო არისტოტელეს — იოანე დამასკელს. ასეც მოხდა და ჩვენი ფრესკა სწორედ ასეთი მიზნდასახულობის საბუთია.

გასარკვევია ამ ფრესკის კომპოზიციის ორი დეტალი: ა) შოთა რუსთაველის დაჩოქება გითოლმდგა მის მსაწავლებელთან წინაშე და ბ) შოთას სახის კომპოზიცია. ეს ორი დეტალი, ერთის შეხედვით, თითქოს უბრალო ამბავია, მაგრამ მათ უკან რიული ამბები იმალება. აქაც იძულებული ვართ შემოკლებული გზით წავიდეთ.

ჩვენ არ ვიცით, როდისა დაწერილი ეს მხატვრობა. მაგრამ ან "ვეგიძ-ილი დავეთანხმით ნიკიფორე ჩოლოფაშვილის პრტტენციოზულ მიხაწერებს და მისი მოხატვის თარიღად 1643 წელი ეალიარით. ამას არც პროფ. ა. ცაგარელი ეზიარებს, თუმცა ეს მეცნიერი ამტკიცებს, ნიკიფორეს ბევრ შემთხვევაში განაახლა ფაფარ ფერადიელი მხატვრობანი. პროფ. ა. ცაგარელის ეს მოსაზრება სწორია, მაგრამ გადამწყვეტი სათვი ისაა, რომ ნიკიფორე ჩოლოფაშვილს, მიუხედავად მის მოზაურობისა და დიპლომატობისა, არაეთარის შემთხვევაში არ შეეძლო ყოფილიყო ამ ფრესკის შემქმნელი, დამკვეთი, რადგან ეს უაღრესად დიდ საერთო განათვალის, ფილოსოფიის, კერძოდ, ქართული ფილოსოფიის ღრმა ცოდნას მოითხოვდა. ამ სურათის შემქმნელი, ანუ მისი იდეის აკტორი ფილოსოფიურად უაღრესად განათვლილი პიროვნება უნდა ყოფილიყო, რომელსაც ფილოსოფიის ისტორიის ფრიად ფრიალე პრობლემატიკის სპეციალური ცოდნა უნდა ჰქონოდა. ამ საქმის შემსრულებელი ელის გამოეკვნის ქართული ზაზოოგნების ისტორიაში, და იგი, რა თქმა უნდა, ეკერ იქნება ვინც ნიკიფორე ჩოლოფაშვილი, რომელსაც საამისო მონაცემების მიაბლოებთანა არ გააჩნდა და ვერც სხვა პიროვნება მეჩიეიდმეტე საუკუნიდან, როდესაც ფილოსოფიის აღორძინების საქმე საქართველოში ამ დონემდე არ მისულა.

XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზეს საკართველოშ, ისტორიულ უბედურებათა გამო, შესწყვეტა რენესანსი, ხოლო დასავლეთში უკვე მოდგომდა საკაჭრო კაპიტალის იდეოლოგიური კარანაბით ისტორიის სარბიელზე გამოჩენილი ახალი ტალღა. ამ სიტუაციაში ერთმეორეს დაუპირისპირდნენ ქრისტიანული ფილოსოფიის შურამდადგენელნი — ალბერტ დიდი და თომა აქვინელი, ერთის მხრივ და მეორე მხრით აღმოსავლეთში ავიროიზმის სახით არისტოტელეს ფილოსოფიის ამაღორძინებელნი, ეკონომიურად დაფინანურებული ბრაბანტის წარმომადგენელი — ზოგიერ ბრაბანტელის სახით. ბარიზის უნივერსიტეტმა, რომელიც მეცხრე საუკუნიდან ებრძოდა პეტრე იბერის იდეების შეჭრას დასავლეთში, 1210 წელს გაასამართალა დასავლეთის პირველი პანფეიტ-მატერიალისტები (ამალრიც ბენელი და დავიდ დინანტი), ხოლო 1270 წელს — ზოგიერ ბრაბანტელი. ბარიზის უნივერსიტეტმ და ბარიზის საეკლესიო სასამართლოს ხელმძღვანელი სტეფანე ტამპიე თომმ აქვინელს ეწყალობნენ.

საკართველოშ ეს ბზები ადრე გაიარა. მისი (ე. ი. პეტრე იბერის) იდეების შეჭრა ევროპაში იწყვეფდა ბრძოლასა და ჭიდელს. XIV საუკუნეში მოვიდა შუა საუკუნეთა უკანასკნელი და ახალი დროის პირველი წარმომადგენელი დანტე, რომელმაც თავის „ღვთაებრივ კომედიაში" მხატვრულად ასახა დასავლეთის წინარეეესსანსელ იდეათა ჭიდელი. აქ მოცემულია ერთი კაცრი: გამოყვანილია ზემოხსენებული იდეოლოგიური ჭიდელის მონაწილეები, მათ შუა დგას ზოგიერ ბრაბანტელი, ხოლო მის წინ თავდახრილი თომმ აქვინელი თაყვანსა სცემს მას. ეს მოთავსებულია დანტეს პოემის მესამე ნაწილში [1].

ჩვენ არ ვიცით იცნობდა თუ არა ქართველი მხატვარი (ანუ მისი შთამაგონებელი) დანტეს პოემის ამ ადგილს, მაგრამ მოხსენიებული ფაქტი მნიშვნელოვანია იმ მხრივ, რომ ასეთი გამოხატვის ნაირობა ცნობილი იყო XIII-XIV ს. ს. დასავლეთში. კიდევ მეტი, — დანტე ოდენერად იმავე სიტუაციას ასახავს, რაც საქართველოში ცნობილი იყო, რადგან არისტოტელესთან ზოგიერ ბრაბანტელის მიმართება (ავერროსთან) ეწათესებოდა პეტრიწის მიმართებას იმავე არისტოტელესთან. განსხვავება კი იმაში იყო, რომ დანტე წერდა დასავლეთის რენესანსისაკენ ზეაღმავალ ვითარებაში, ხოლო ჩვენი ფრესკა, ყველა მოსაკვანის მიხედვით, ქართული რენესანსის იმედებით დაღმავლის პირობებშია შექმნილი. ქართულ ფრესკაზე ავერროსს ზოგიერის იდეურ მონათესავეა — შოთა რუსთაველეთ უზრუნ თავს საკელესიო ფილოსოფოსთ, ხოლო დანტეს სურათში — საკელესიო მოაზროვნე თომმ აქვინელი უზრუნ თავს ავერროსტ-არისტტტელეკოსს ზოგიერს.

აბრიგადგ, ქართული ფრესკის შემქმნელი-შთამაგონებელი თავის თანამედროვე კულტურული მსოფლიოს სიმაღლეზე ფდას; ზედმეწვნნთ იცის ანტაკური ფილოსოფია და ჩაზედფლია ქართული ფილოსოფიური აზროვნების მთელ დტტალებში, ანტიკურობიდან ვიდრე მეცამეტე საუკუნემდე: შეიძლებოდა თუ არა ამ საქმის შემსრულებელი ყოფილიყო

[1] პროფ. ა. ცაგარელს, ჩანს, სურს ახსნას ი. დამასკელისადმი შოთას მიდგომა მით, რომ ეს იყო „автором высокопоэтических духовных песнопений (ფაქ. ნაწრომი და ადგილი).

[2] ჩვენ შოთას პოემას მივუთითებთ, როდესაც ხსნა ძეგელ, გარდა პოემისა, შოთას მოღვაწეობის და ცხოვრების საკვლევად, შეიძლება ფრიად საინტერესო, საბუთად არ გამოდგება. ასეა ავებული ჩვენი რუსული მონოგრაფია რუსთაველზე.

[3] იხ. შ. ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ. II, თავები პეტრიწისა და რუსთაველის შესახებ; Ш. Нуцубидзе „Руставели" монография, II, 3, შეად. Ш. Нуцубидзе „Руставели и Восточный ренесанс", თავე „Миросозерцание Руставели".

[1] დანტე, ღვთაებრივი კომედია, სამოთხე (Paradiso, III, 31 ტერცინა).

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ნიკიფორე ჩოლოყაშვილი? რა თქმა უნდა, არა! ეს საიდუმლოებით მოცული პირი, XIII-XIV საუკუნეების ერუდიტი, სათანადო წინასწარი მუშაობის შემდეგ ადრე თუ გვიან გამოვეცნობი იქნება ქართული კულტურის ისტორიაში. იგი ქართული რენესანსის ფილოსოფიური ერუდიციის მფლობელია, მაგრამ უკვე მოყალეფილი ამ რენესანსის საერო განწყობილებას. ეს ერთის მხრივ. მეორეს მხრივ, იგი არაა სავსებით „ყამთა აღმშენებელის" ისტორიოსოფიიდან კლერიკალიზმს დაუფფეფული, მაგრამ აქეთ მიმავალ გზაზე დგას. ისტორიულ-იდეოლოგიურად ჩვენი სურათის შემსრულებელ-შთამაგონებელი (თუ ასეთი მოაზროვნე და ხელოვანი დასაშვებია) XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე უნდა გიგულოთ.

ჩვენი ფრესკის მეორე საკამპანიაციო ფეტალი — შოთა რუსთაველი ასახს მიქცევა ნიოლე დამასკელისაკენ (თუ ეს პერსპექტიული გამოსახვის ნაკლი არაა), შეიძლებოდა ახსნილი ყოფილიყო სხვა გარემოებით. ცნობილია, რომ მაქმიმე აღმსარებელი და იოანე დამასკელი ერთნაირად არ უფფერებნენ საქრისტიანო მსოფლიოში. აქ მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ის საკვირველი ამბავი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ქრისტიანულ ეკლესიაში: ფსევდოარეოპაგელს (ბერტე იბერს) ეკლესიია კიდევ ეპატიჟებოდა, ხელიდან არ უფფებდა, განსაკუთრებით ბიკეას მეორე მსოფლიო კრების შემდეგ, თავის ტაცად ფვლიდა, ხოლო იმათ, ვინც ფსევდოარეოპაგელის (ბერტე იბერის) პოეტიკარიზაციას ხელს უწყობდა, იგივე ეკლესია დევნიდა [1].

აბა მოუვდა მაქმიმე აღმსარებელსაც. ბოლოს იგი ეფეს ქმეშ დაადენენ ოთოგორც მწვალებელი, და ჯადმოსახლეს კოლხიაში, სადაც ადეკრძალეფილ იქნა არაუნებრივი აღსასრულის შემდეგ [2]. ასეთივე ბედი ეწია ბერტე იბერის (ფსევდოარეოპაგელის) მრავალ კომენტატორს ფაკულეფში, რაც მოხსენებულია ზემოთ დასახელებულ ჩვენს გამოკვლევაში.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს მეორე გარემოება: საკრთველოში არ ზნაირებდნენ დასაფეფის ეკლესიის აზრის მაქსიმეს შესახებ, და თუმცა თვითონ პატრეს ბედი საკრთველოში მეოცეფიდან თავისუფალი არ იყო, პატრე იბერის (ფსევდო დიონისეს) კომენტატორი მაქსიმე მაინც მისაფეპად ითვლებოდა. როგორც ცნობილია, მეთერმეტე საუკუნის გამოჩენილი მწიგნობარი და მოაზროვნე ეფრემ მცირე მაქსიმეს კომენტატორები თავისუფლად სარგებლობდა. ასევე ცნობილია, რომ აღორინდელი ქართული რენესანსის პოეტი შავფილი დავით აღმაშენებელს, როგორც მართალი სჯულის მსაზრვალებელს, მაქსიმეს ადარებდა. მაშასადამე, ქართული საზოგადოებრივი აზრი ზურგს არ აქცევდა მაქსიმე აღმსარებელს, და თუმცა იოანე დამასკელს დიდ ანგარიშს ფუწევდა, მაქსიმეს მაინც ფაბლა არ აყენებდა.

ასეთ პირობებში ძნელი ასახსნელია ჩვენი ფრესკის ის საკომპოზიციო დეტალი, რომ შოთა რუსთაველი უპირატესად მიმართავს იოანე დამასკელს. ყოველ შემთხვევაში, თუ ეს გარემოება ტექნიკური სამხატვრო მოვლენა არაა, მაშინ ჩვენს სურათში უკუფენილია არა მარტო ქართული თვალსაზრისი, რასაც გამოხატავს ის ფაქტი, რომ მაქსიმე აღმსარებელი ასახულია ჯვარის საკანეს ფრესკაზე, არამედ უცხოური თვალსაზრისიც. რომელიც იოანე დამასკელს უპირატესობას ანიჭებს. ეს კიდევ ერთხელ ცხადფყოს, რომ სურათის შემქმნელი-შთამაგონებელი საკეფლინო საკითხებშიც ღრმად განსწავლული კაცია.

აქამდე ფერმოძებნილ კვლევამ ნათელი გაბადა, რომ ვიღაც ხელოვანმა თუ მოაზროვნემ (ან ორივემ ერთად) საჭიროდ დაინახა შეეცდილ რუსთაველის ნამდვილი იდეური მსაზვალებელი პატრე იბერი (ორივე პატრიწიფოსთან) და არისტოტელე (აგრეთვე იოანე პატრიწიფოსთან) ეკლესიასთან შემაკავშირებლად მოაზროვნეებით. აშკარაა, რომ ასეთი მხატვრული ასახვა არ იყო რუსთაველის წინაალმდეგ მიმართული. საკეფლინო შემაერთებელებთან დაკავშირება, ცხადია, იმავე ეკლესიასთან შერიგებას ნიშნავდა. სხვა ვითარებაა დანტესთან—აქ ორი მოპირდაპირეა ასახული: თომა აქვინელი, კათოლიკური ეკლესიის იდეოლოგი მეცამეტე საუკუნეში და ზიგიერ ბრაბანტელი — არისტოტელიოს-ავერროისტი. ქართულ ფრესკაზე რუსთაველი არაა არც დამასკელის, არც მაქსიმე აღმსარებლის მოწინააღმდეგე. სურათის ავტორი, თუ შთამაგონებელი, შორს იყურება: სურათზე გამოყენებული სახეცვლილი არისტოტელე და ასევე სახეცვლილი პატრე იბერი. სახის შეცვლის აზრი ეკლესიასთან შერიგებაა. აქედან აშკარაა, რომ მეტად ზუსტად მოფიქრებული სურათზე გამოსახულია შთთა რუსთაველის შერიგება ეკლესიასთან. მაშასადამე, აქ ბრძოლა კი არაა, არამედ მშვიდობა, ეკლესიასთან მორიგება, მის წყალში დაბრუნება.

ამ მხრივ სურათის მინაწერი „შოთა რუსთაველი" მეტად დამახასიათებელია, რადგან ფრესკაზე მოცემულია არა მარტო სახელი „შოთა", არამედ პოეტური ზედასეული „რუსთაველი". ამ მინაწერის აზრი სრულიად ნათელია: იოანე დამასკელი (შეცვლილი არისტოტელე), მაქსიმე აღმსარებელი (პეტრე იბერის მონაკვეთე) იმისთვის კი არ არიან მოწოდებულნი, რომ ეკლესიის დაუბრუნონ შოთა არა როგორც პიროვნება, არამედ როგორც პოეტი, ესე იგი შოთა რუსთაველი, რომელიც ჯვარის საკანეს ფრესკის მიხედვით ცოდვილი კაცი იყო. სრულიად აეტორმა, ისევე, როგორც ჯვარის მონასტრის ხელმძღვანელებმა, კაბედი და შოთას პოეტური სახელი საკანის ფრესკაზე მხატგრობაში ჩართეს, ეს გარემოება ბევრის მაჩვენებელია. ჩანს, მაშინ ჯერ კიდევ ისეთი განწყობა ყოფილა, რომ შესაძლებლად ცვნეს სამონასტერო კედლის მხატგრობაზე რუსთაველი არა მარტო ასახვა, არამედ მისი, როგორც გარკვეული რელიგიური ცოდვების მატარებელი პოეტის, აღნიშვნაც. ეს უალრესად დიალექტიკური მომენტია: ეკლესიის წინაშე ბარკვეული ცოდვების ჩამდენი პოეტი აღიქფია, როგორც ეკლესიასთან შერიგებული. ეს იდეოლოგიურად XIII-XIV საუკუნეთა ვაწყვობაა, როცა ქართული საზოგადოებრივი აზროვნება რეაქციის გზას ადგება, მაგრამ ისეთ ძალებზეზე, როგორიც არის, მაგალითად, იოანე პეტრიწფის ზრომეი, ხელს ვერ ილებს. ნსტატეი მინაწერი იოანე პეტრიწფის „განმარტებაზე" როგორც გიორგი, მეცამეტე საუკუნის ბოლოს ეკუთვნის [1], მაგრამ მასში მაინც ნათქვამია: მისი გამოყენება და შეგუება ეკლესიასთან შესაძლებელია ზოგიერთი პირობით.

მეთოთხმეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ასეთი მიდგომა უკვე შეუძლებელი იყო — ამ ხანგაში „ყამთა აღმშენებლის" კლერიკალური ისტორიოსოფია მკვიდრდება.

მეორე ძეგლში, რომელიც დაცულია იმავე ჯვარის მონასტერში და შოთას სახელთანაა დაკავშირებული, პოეტის ზედასეული „რუსთაველი" უკვე აღარ ჩანს, რაც რეაქციის გაძლიერების პირდაპირი შედეგი იყო. ეს ლიტერგიული ძეგლი (მოსახსენებელთა სიიდან), შოთას მოხსენიებას შეიცავს და იკითხება ასე: „ამასვე ორშაბათსა აღაპი შოთაასა მეუფეჩელთ-უხუცესისსა". ამ ჩანაწერმა იმთავითვე მიიპყრა მკვლევართა ყურადღება, მაგრამ იგი მარტო პალეოგრაფიის თვალსაზრისით იქნა შესწავლილი [2]. იგი აგრეთვე ამ ჩანაწერის შესაფლელი ცდები ჩვენს ფრესკასთან დაკავშირებით [3]. უნდა ითქვას, რომ საკითხი ამ სანაკანაო ჩანაწერის შესახებ დღესაც გაურკვეველია, ყოველ შემთხვევაში, იგი მთელი მნიშვნელობით შეფასებული არაა.

ჩვენი ფრესკა გარკვეული მიზანდასახულობითაა შესრულებული. საჭირო იყო ეკლესიის შერიგებოდა პოეტი შოთა რუსთაველი, რომელიც ცოდავდა მის წინაშე უკვე ამით, რომ იგი პეტრე იბერისა და არისტოტელეს მიმდევარი იყო. ეს ნაბიჯი გამართლებული ეფლო ყოფილიყო უფრო შორს მიმავალი მიზნითაც. ჩანს ეკლესიას სურდა არ დაკარგოდა შოთა რუსთაველი თავის საწყვანოს, სადაც საბოლოო მიზნად ისახებოდა შოთას შეტანა მოსახსენებელთა რიცხვში. საამისოდ, ცხადია, საჭირო იყო პოეტის სახელის გაწმენდა ცოდვათაგან. ზედმეტია ვიკითხოთ: რა უნდა მოიმდგარიყო უფრო აღრე — შოთას გაწმენდა ცოდვათაგან და მისი შეგუება ეკლესიასთან, თუ მისი შეტანა მოსახსენებელთა სიაში. ცხადია, ჯერ უნდა მომხდარიყო ეკლესიასთან შეგუება, ცოდვათაგან გაწმენდილი და მმოლოდ ამის შემდეგ სანაკასაძრში შეტანა.

ტენდენცია რომ ასეთი იყო, ჩანს იმ ჩანაფიებიდან და შესწორებებიდან, რომლებსაც უკეთდებოდა რუსთაველის ტექსტს დაანლოებენი იმავე ხანაში. ამ საკითხს ეხება დაწერილებით ვეტენი როგორც ქართული ფილოსოფიის ისტორიაში, ისე რუსთაველზე რუსულად დაწერილ მონოგრაფიაში. აკ სანინშოდ საკმარისია ბაკიანსენთ ერთი მაგალითი მაინც. სამე ეხება 957 სტროფს, რომელის მეორე სტრიქონში გარკვეულთა ზრეკმაზ შესაცვლის სიტყვა „ეფერთო" სიტყვით „ზზო", რადგან გამოდიოდა, რომ რუსთაველი ბზეს იხსენიებდა „ეფერთად" [4]. აკაც ისე, როგორც ჩვენს ფრესკაზე, ერთი და იგივე საქმე კეთდება — ეკლესიასთან რუსთაველის შერიგების საქმე, კიდევ რომ სადაო იყოს ასეთი მიზანდასახულობა რუსთაველის მიმართ, ლიტერგიკეთად ძეგლში რუსთაველის სახელის შეტანისა და კიდევის მხატგრობაზე მისი მიწერის ფაქტი ნაკლებ ფაქტად რჩება. ამ ორ მომენტს შორის ურთიერთობა არ შეიძლება სხვანაირად წარმოვიდგინოთ თუ არა ისე, რომ ჯერ უნდა განმტკიცებულიყო რუსთაველის შერიგება ეკლესიასთან და მხოლოდ ამის შემდეგ მომხდარიყო ეკლესიის მიერ მოსახსენებელთა სიაში მისი შეტანა.

ასე შეიარა საბუთთა ის რკალი, რომელიც XIII-XIV საუკუნეში იდეოლოგიურ გამოხატულებად იყენებდა დაჩოვებას თუ თაყვანის ცემას აღმოსავლეთსა და დასავლეთში: ა) დანტეს სურათი „სამოთხეში" (X, 31) და ფრესკული მხატგრობა პალეტინის ქართულ მონასტერში ერთი იდეური-კომპოზიციურ ხაზზე დგეს, მიუხედავად აღმოსავლეთის და დასავლეთის რენესანსის საფეფრთა განსხვავებისა შოთა რუსთაველის პოეტური სახელის საკეკლინო ფრესკაზე მიწერა, როგორც ის ჯერ კიდევ შესარიგებელია ეკლესიასთან. შესაძლებელი იყო „ყამთა აღმშენერელს" რეაქციული იდეოლოგიის დამკვიდრებამდე (მეთოთხმეტე საუკუნის მეორე ნახევრამდე). ბ) სანაკასაძრეო ჩანაწერის წინ უსწრებს შოთა რუსთაველის შერიგება (შეგუება) ეკლესიასთან, რის გამო ჩვენ სურათი, როგორც ასეთი შეგუება-შერიგების გამომხატველი ძეგლი, წინ უსწრებს ეკლესიის მიერ შოთას მიღებას თავის წიაღში, რაც მოსახსენებელში შეტანით არის დოკუმენტურად გამოხატული. გ) მოსახსენებელში შეტანა უნდა მომხდარიყო უკვე რეაქციის გაძლიერების შემდეგ, რის გამო შოთას პოეტური სახელი ამოღებული იქნა. ეს ხდება ანა უადრეს მეთოთხმეტე საუკუნის მეორე ნახევრისა.

ჯვარის მონასტერის ფრესკული მხატგრობის მეცნიერული ცვლეგა გვერდს ვერ აუფლია იმავე მონასტრის სანაკასაძრო ჩანაწერს შოთას

[1] იხ. ამის შესახებ III. Нуцубидзе, Тайна псевд. Дионисия, 1942 г. დაწყებული რიგი გამოკვლევები 1957 წლის „ქართველ ფილოსოფიის ისტორიამდე. ტ. I, II.

[2] იხ. პროფ. ს. ყაუხჩიშვილი, გეორგიკა, III, მაქსიმე კონფესორის შესახებ.

[1] იხ. შ. ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ. II, თავი იოანე პეტრიწფის შესახებ. ი. პტრიწფი, ზრომეი, II, წინასიტყვა. გვ. I.

[2] აკადემ. ნ. მარი „Синодик крестного монастыря в Иерусалиме" გვ. 77 და სხვ.

[3] აკადემ. კ. კეკელიძე, ეიტერბეული ნაშრ. გვ. 104, შენიშვნა, I.

[4] ეს შესწორება რომ გარკვეულ საეკლესიო წრეებიდან მოდის, იქიდანაც ჩანს, რომ ასეთივე შენიშვნა გაუკეთა ანსენ იაკაფოფლმა იოანე პეტრიწფს თავის ტრაქტატში „პიროშოსთვის". შ. ნუცუბიძე „ქართული ფილოსოფიის ისტორია", ტ. II, თავი ანსენ იაკაფოფელის შესახებ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შესახებ, რადგან ჩვენი სუროათის იდეურ-თემატიკური მხარე ამ ჩანაწერის აუცილებელი წანამძღვარია. ამ ორი ძეგლის ურთიერთობის გარკვევის ცდა უკვე იყო ჩვენს მეცნიერებში. აკად. ნ. მარის სცადა ჯვარის მონასტრის სანაქსარული ჩანაწერის ქრონოლოგიური ახსნა, დაემყარა რა ამის დასადგენად ჩანაწერის ხელის „უფრო ნაკლებ არქაულობას“ (почерк менее архаичным), მოხსენიებათა ძველი ნაწილის ძირითად სანაქსარულ ტექტსთან შედარებით [1].

ეს არ იყო საკითხის გადაწყვეტა. ნ. მარის მითითების გამოყენებით აკად. ე. კეკელიძემ მოხსენიებათა შოთას შესახებ ჩანაწერს აკუთვნებს მეთოთხმეტე საუკუნეს. მართალია, აკად. ე. კეკელიძე ნ. მარის მითითების ნიადაგზე გარკვეული ეარაუდით ადგენს ჩვენთვის საჭირო თარიღს, მაგრამ საკმის არსებითმა შინაარსულმა განხილვამაც გაარკვია, რომ ჯვარის მონასტრის სანაქსაოული ნაწერი, როგორც აკად. ე. კეკელიძე ასკვნის, მართლაც მეთოთხმეტე საუკუნის ფაქტი იყოს. როგორც ვნახეთ, ასეთივე დასკვნამდე ჩვენ მიეგალთ სხვა, უფრო არსებითი, გზით.

ამრიგად, ყოველმხრივ ირკვევა, რომ შოთას სახელის შეტანა მოხსენიებათა ლიტანიოგიულ ძეგლში მეთოთხმეტე საუკუნეზე ადრე არ შეიძლებოდა მომხდარიყო. მაგრამ ამავე გარემოებებმა, რომელთაგან ასეთი დასკვნამდე მივიყვანეს, ცალკეული, რომ ჯვარის მონასტრის ფრესკა გაკეთებულია XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე. ასეთ დასკვნას, ზემოთ მოყვანილ მთელ რიგ მოსაზრებათაგან შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს მხოლოდ ეარაუდი, რომ დასახელებული ფრესკა შესაძლებელია მოხსენიებული სანაქსაოული ჩანაწერის შემდეგ. ჩვენ ვნახეთ, რომ მოსაზრება, რომელიც ასეთ გაკეთას ძირითად აარეკვეს, არის ის, რომ ჯერ უნდა მომხდარიყო შოთა რუსთაველის, როგორც პოეტის, ეკლესიასთან შერიგება და, მხოლოდ ამის შემდეგ ეკლესიის მიერ მისი მიღება მოსახსენებელად პირთა რიცხვში. ეს იმდენად უდავოდ ჩანს, რომ ამაზე კამათის გაგრძელება ზედმეტი უნდა იყოს.

მოეხდებოდა ამისა, საჭიროდ მიგვანია შევჩერდეთ აკად. ე. კეკელიძის მიერ აღნიშნულთა სანაქსაოული ჩანაწერის და ამავე ჯვარის მონასტრის ფრესკის ურთიერთობის შესრულებისის გაგებაზე. აქაც პატივცემული მკვლევარი თავის დასკვნებს ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის საქრონიკობაზე ამყარებს. თურმე ნიკიფორეს ჯვარის მონასტრის ქართული სანაქსაოის აღაპთა ზორის ამოუკითხეს: „ამავე ორშაბათსა აღაპი შოთაჲსა მეფეჭელეთ უფლეცესსა“.

„აშკვარად ნიკიფორეს შეგნებაში ჯვარის მონასტერში შეხდებენ ერთმანეთს ტრადიციული „მეფეჭელეთუფლეცესი რუსთაველი და „მეჭურჭლეთუფლეცესი შოთა“ სანაქსაოისა. აქედან მან (ნიკიფორემ, შ. ნ.) გააკეთა დასკვნა, რომ შოთა და რუსთაველი ერთი და იგივე პირია, სახელდობრ ავტორი „ვეფხისტყაოსანისა“. ეს დასკვნა... ნიკიფორემ გადმოიტანა ჯვარის მონასტრის სეტეზე, სადაც გამოსატყოვნა მაქნიმე აღმსარებელი და ოიანე დამასკელი, რომელთა წინაშე მუხლი მოუყრია“... ეს სხვ. [2].

როგორც ვხედავთ, ამ მსჯელობაში საგანთა და მოვლენათა მეცნიერული ახსნა-განმარტების მაგივრად, მოცემულია თუ რა ხდებოდა ნიკიფორეს თავში, მის „შეგნებაში“. მეცნიერება მოითხოვს ობიექტურ მოსაკუმეზს, შედარება-განსხვავებას, დაკვირვებას, მათ შედეგებს, და არა იმას, რა ხდებოდა „ნიკიფორეების“ თავში და შეგნებაში. ამ „თავის“ და „შეგნების“ შესახებ ნიკიფორეს საწინააღმდეგო ცნობები არსებობს, რაც თავის დროზე განსეკეთებულა აკად. ივანე ჯავახიშვილმა გამოარკვია, მაგრამ იმის გამო, რომ პატივცემულმა აკად. კორნელი კეკელიძემ უადგილო ადგილზე დაიმოწმა მოგაანტერესტრიტო ნიკიფორეს, საჭიროდ არ მიგვაჩნია მის პიროვნებაზე შეჩერება [3]. მეცნიერებისათვის გადაწყვეტია არა ის, ნიკიფორეს თავში რა ხდებოდა, არამედ ის, რომ ჯვარის მონასტრის ფრესკის შემქმნელ-შთამაგონებელს ესაჭიროებოდა ისეთი ისტორიულ-ფილოსოფიური ერუდიცია, რომელიც ნიკიფორეს დაახლოებითაც არ შეიძლებოდა ქონოდა. მისი ვინაობა ქართული კულტურის ისტორიათ-ში დღემდე ამოუცნობია. ოიანე დამასკელზე, მაქსიმეზე, რუსთაველოლოგიის საკითხებზე რამდენი ილაპარაკეს ისეთმა ერუდიტებმა, როგორიც იყვნენ (საბას რომ თავი დავანებოთ) ანტონი, „ყაფლანოს“ აბერი, მაგრამ ამ ორმა იდეურ ურთიერთობამ, რომელიც მხატვრულად ასახულია ჯვარის მონასტრის ფრესკაზე, გვერდი აუარეს სიძნელეს ბამ. ეინ ტაცვის, რომ ამ უაღრესად ფილოსოფიურ საკითხებში ნიკიფორეს მტერ შეეძლო, ვიდრე შემოსეულიყო ქართველ მწიგნობარ-მოამზრუნველთ?!

იქნება ყველაფერი ეს, როგორც პატივცემული მკვლევარი აკად. კორნელი კეკელიძე აცხადებს, „ნიკიფორეს გადმოტანა“ დასახელებული სანაქსაოული ჩანაწერიდან? მაგრამ ამ ჩანაწერში ხომ შოთას სახელის მეტი არაფერი იყო, და როგორ შეეძლო აქედან ვისმე „გადმოეტანა“ იოანე დამასკელი, მაქსიმე აღმსარებელი, მათდამი რუსთაველის დამოკიდებულება და ამ დამოკიდებულების შემცველი ისტორიულ-ფილოსოფიური დეტალები? სად ან რა სახით ეწერა ეს შოთას სახელში, ან ტრადიციის რუსთაველში თუ „გადატანაში“ ლაპარაკი? ასეთი არგუმენტაცია არა თუ სუსტია, გაუგებარია.

ამრიგად აკად. ე. კეკელიძის დამსახურებად რჩება ის, რომ მან გამოარკვია: ჯვარის მონასტერში დაცული სანაქსაოული ჩანაწერი მეთოთხმეტე საუკუნეზე ადრინდელი არ ეხება იყოს. გამოირკვა, როგორც პროფ. აკ. ცაგარელიც ფიქრობს, რომ ნიკიფორემ მხოლოდ განახლა ფრესკაზეთ მხატგრობა. ეს ნიკიფორეს დამსახურებაა, რომელსაც თეორიულ დაუკარგა ფასი იმ მხრივ, რომ მონასტრის მოხატვის დროს სხვადასხვა ადგილ კაკავთა ბაუბარაოლეზეთ პრეტენზიებით სავსე მიწაწერები, რომლებსაც მისი პიროვნების ვანდადებას ეწმსახურა. საიქიო ალარაა, რომ ჩვენი სუროათი ერთი იმ წანამძღვართაგანია, რაც ეკლესიის მიერ შოთა რუსთაველის მიღების საქმეს აშზადებდა. თუ ჯვარის მონასტრის სანაქსაოული ჩანაწერი მეთოთხმეტე საუკუნისაა, ჩვენი სუროათი XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნისა უნდა იყოს. ქართული აზროვნების ისტორიის თვალსაზრისით, რაც დღეს მეცნიერულად ასე თუ ისე გარკვეული, მეჩვიდმეტე საუკუნეში (1643 წლის მახლობლად), როგორც ამას აკად. ე. კეკელიძე გარაუდობს, სრულიად გამორიცხულია ფილოსოფიური საკითხების ისეთი ცოდნა, რომელიც ჩვენს ფრესკაზეა ალბეჭდილი. ეს უბრალო განცვიდება კი არაა, არამედ ისტორიულ-ფილოსოფიური ფაქტია, რომლის უარყოფაც შეუძლებელია. რაც შეეხება ნიკიფორეს, მის შესახებ, როგორც ამ სუროათის შთამაგონებელის შესახებ, ლაპარაკი დღეშეველია.

მაშასადამე, ჯვარის მონასტრის ფრესკის მოხატვა საგულვებელია ამ იდეურ გარემოცვაში, რომელიც იოანე ეტბერიწის საწინააღმდეგო ბრძოლის ეთოთხმეტეს შეიქმნა. აკ მხედველობაშია მისაღები ა) პატრიწეს „განმარტებაჲ“-ს წინასიტყვაობის ბინაწერი, ბ) ანტე იყალთოელის ტრაქტატის „პირშმოსისათვის“ სათანადო ადგილები („არა ჯერ არს მზნისათვის პატიცი ღმრთაებრივთოს“) და გ) რუსთაველის პოემის ტექსტში ისეთი შესწორებები, როგორიც არის:

„მიმბაჯალი ცასა შესტყრის, ეუშნეზის, ეტყვის მზესა:

— „აჰა ღმერთო ჯეაჯეი... და სხვ.

„აჰა ღმერთოს“ ნაცვლად მიმართვა „აჰა, ზზეო“. ყველა ამ მოგონებს ახასიათებს ნამდვილი პოეტური სახის შეცვლა უფრო მდარე, მაგრამ რეაქციის მოძალების პირობებში, მისაღები სახით. სწორედ ასეთივე შეცვლა უფრო მდარე ფილოსოფიური მოგლეზენთ მოცემულია ჩვენს ფრესკაზე. „განმარტებაჲ“ ბინაწერის იტერი მზადაა მიიღოს პროკლეს წიგნისაგან გამომდნარე აზრები, უკეთუ ისინი გამოყენებული იქნებიან, როგორც წამალი („თერია“) სჯულისაგან „არ გარდგეთნენ ბასიანთ“ [1], ე. ი. არა საკონ ფილოსოფიისათვის, არამედ ციწრო რელიგიური ხმარებისათვის. ასევე არსენ იყალთოელს სურს შესცვალოს ნეოპლატონიკოსების ფილოსოფიური მსჯელობა „პირველისათვის“ მსჯელობით „პირშმოსისათვის“, ე. ი. ქრისტესათვის. დასასრულ, რუსთაველის ტექტსის ინაგი ხანის (XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნა) შემსწორებელს სურს, რომ რუსთაველმა მზეს მიმართოს აა როგორც ღმერთს, არამედ როგორც მზეს. ამით რუსთაველის შემოქმედება პოეტურ კოსმერო ამაღლებიდან დამდაბლებულია: მზეს რომ პოეტმა „მზე“ უწოდოს, ამისათვის რუსთაველი არ იყო საჭირო.

ამკარაა, ყველა ეს შენიშვნა თუ გადაკეთება, რომელიც პირდაპირ ან შემოვლით რუსთაველს „ბოეტმკიზესეანისთანაა“ დაკავშირებული, ერთი და იმავე ეპოქისა, XIII-XIV საუკუნეზედ აღწევს და აქეთ ალარ მოდის. ასევე ფილოსოფიურად ნამდვილი არისტოტელე შეცვლილია დამასკელისეული არისტოტელეთი, რომელიც თეოლოგიის სამსახურშია ჩაყვანებული: ოგივე ითქმის მეორე შენიშვნებზეც. ზეიეურმბრეიერი ეერარქია ფილოსოფოსი, „სულთა სარკა“ შემცველი ნამდვილი პეტრე ეფერი შეცვლილია მაქსიმე აღმსარებელის მიერ საკულესო ხმარებისათვის გაოლილი და გაუბრალოებული საეკლესიო დოგმატიკოსთა. ასეთია შენაცვლებისა და გაუბრალოებულის გზა, რომელსაც მოითხოვდა ეკლესია, და რომლის საფასურად მან ცოდვებისაგან გაწმენდილი პოეტი შოთა რუსთაველი „მეჭურჭელეთ-უფლეცს შოთას“ სახელითან მაინც მიიღო თავის წილაში და მოსსენებაა ზეგნნი შეიტანა.

ასეთია ეს ობიექტურ-ისტორიული გზა, რომელსაც შეუძლია ნათელი გასდოს ჯვარის მონასტრის მოხსენიებული ფრესკეთეი მხატგრობა.

ამ ფაქტის მივყავართ XIII-XIV ს. მიჯნამდე, უკეე შეთოთხმეტე საუკუნის შეა წლებში ეკლესიამ შეიტანა პოეტი არა შოთა რუსთაველი (ეს უკეე შეუძლებელი იყო ამ საფეზრაზეს სათანადო იდეური შეცვლითა და გადაშეკეეეის გამო), არამედ „მეჭურჭელეთ-უფლეცსი შოთას“ სახელწოდებით. ამას მოითხოვდა მეთოთხმეტე საუკუნე. როდესაც საეკლესიო აზროვნება დოგმატიზრიზეეეთ იქნა საპოლოოდ და თეოლოგია თეოსოფიად და ისტორიოსოფიად იქცა, როდესაც „ეამთაალწერელი“ ერის უბედურებას სულელს ღალატი ხსნიდა.

ამდენად ჩვენს სუროათს, გარდა მხატგრულ-იდეოლოგიური მნიშვნელობისა, ქართული კულტურის ისტორიის, კერძოდ, შოთა რუსთაველის ბიოგრაფიის უძნელესი კვანძების ბახსნის თვალსაზრისთ, დიდი ღირებულება ენიჭება. ჯერ ერთი, როგორც პროფ. ა. ცაგარელი აღნიშნავს, ირკვევა განსაკუთრებული კაეშანი შოთა რუსთაველისა ჯვარის მონასტერთან [2]. სხვა ცნობის მიხედვითაც დასტურდება ამავე ა. ცაგარელის ცნობა, რომ ჯვარის მონასტერში პოეტი „თვითონვაც შიგა ხატია მოხუცებული“ [3]. თუ რარიგ ზრუნვადდა თვითონ სავანე შოთას შესახებ, უს საკმაოდ დადასტურებული ზემოთ განხილული ძეგლებთან, მათ შორის, იდეური გაშენნილის შემცველი სუროათი. ბანზე ერთ ფრესკაზეთ ჯვარის მონასტერში შოთას დაკრძალვის შესახებ, რასაც სხვა ადგილ

[1] Н. Я. Марр ფასახ. ნაშრომი, გვ. 77.

[2] აკად. ე. კეკელიძე.

[3] აკად. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. VI.

[1] ი. პეტრიწი, შრომები, II, წინასიტყვაობა, გვ. 9. თბ., 1937, შ. ნუცუბიძისა და ს. ყაფხრიძეთის გამოცემა.

[2] პროფ. ა. ცაგარელი, დას. ნაშრ. და ადგილი. შოთას კავშირის შესახებ ჯვარის მონასტერთან, პროფ. ა. ცაგარელი წერს, რომ „Это предание находит свое оправдание и подтверждение в фресковом изображении поэта — მხედველობაში აქვს ჩვენი ფრესკა.

[3] ტბიფთე გაბაშვილი, დას. ნაშრ. და ადგილი.

ვეზეთით. შოთა რუსთაველის ცხოვრების უკანასკნელი პერიოდის კავშირი ამ მონასტერთან, აშკარა უნდა იყოს [1].

როგორც მეცნიერებაშია გარკვეული, შოთამ დიდხანს — XIII საუკუნის პირველ ნახევრამდე იცოცხლა [2]. ზრუნვა მისი რეპბილიტაციისათვის უკვე XIII საუკუნის ბოლოდან იწყება. ამ რეპბილიტაციისათვის ბრძოლის მთავარი მოქნეული XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაა, როცა ჩვენი მხატვრული ძეგლი ჩნდება, რომელსაც ამ ბრძოლაში მნიშვნელოვანი როლი მიეკუთვნება. ამ პირობებში სურათის აკეთრმა — შთამაგონებელმა კიდევ მოახერხა ფრესკის წანაწერში შოთას ვეკრდინი პოეტური სახელის—რუსთაველის აღნიშვნა. ჯვარის მონასტრის სანაკასარეთი ჩანაწერი, რომელიც უდაოდ XIV საუკუნეს ეკუთვნის, არ იხსენებს შოთას, როგორც პოეტს. ცვაზორ-პაპისტუფლა საეკლესიო განწყობამ სასაზღვის კარის მაღალ წოდებას უარიტაცხობა მისცა შოთას პოეტური სახელის წინაშე ისევე, როგორც თავის მოსახსენებელში ეკლესიამ ვეფხ-ოი აუარა ოიდასაფის (ბრძენი ბალაკარის მიმდევარის) სიბრძნეს და აღნიშნა მოსახსენებელი „ინდოთ მეფისა ოიდასაფისა".

„ვეფხისტყაოსანში" მოცემული ბიოგრაფიული მომენტები ჯერჯერობით ერთადერთი საბუთია რუსთაველის ბიოგრაფიისათვის. მათში ბეგრად მეტი ბასალა აღმოჩნდა, ვიდრე აქამდე ვეეგნრნა. შოთას საქართველოდან გაძევების ფაქტი ფლეს ბეფრყეეეელი. საავტორო ინტერპოლაციების აღმოჩენამ პოემის ტექსტური ბეეეეა ბოგზაურობის ბზაე ეი ბაარკეია. თუ აქამდე არ ჩანს პირდაპირი საბუთი ჯვარის მონასტერში შოთას დასაფლეეეეისა და მისი ცხოვრების აქ დასრულების შესახებ, ის მაინც ნათელია, რომ იეი ეფეიოოო დაბრუნებია ეკლესიას და მის სოფლეგაგებას [3]. ამ გარემოების ნათლად დასასახვედად საკმარისია „ვეფხისტყაოსანის" პირველი სტროფისა და უკანასკნელი საავტორო ინტერპოლაციის შედარება, რომელსაც წარმოადგენს ჩვენი ტექსტების მეორე სტროფი. მეცნიერებამ დიდი ხანია გამოთქვა ეექი ამ ორი სტროფის ეეტიერეთობის შესახებ, მაგრამ აქამდე მაინც გაინდადა ამ საკითხში სინათლის შეტანა. ქართული აზოოგნების ისტორიის გარკვევამ, ერთის მხრივ, და „ვეფხისტყაოსანში" საავტორო ინტერპოლაციების შენიშვნამ, მეორეს მხრივ, შესაძლებელი გახადეს რუსთაველის აზოოგნების ვეოლუციასთან დაკავშირებით ამ საკითხის გარკვევა.

შევადაროთ ამ ორი სტროფის პირველი სტრიქონი:

1. რომელმან შექმნა სამყაონ ძალითა მით ძლერითა...
2. ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექმენ სახე ყოველისა ტანისა...

აშკარაა, პირველი სტრიქონი დაწერილია ქვეყნის და ღმერთის გაიგივების ნიადაგზე: პოეტმა ქვეყანაში მდგარი ღმერთი არ გამოპყო ღმერთში მდგარი ქვეყნისაგან (პანთეისტურ-მატერიალისტური სოფლგაგება) [4].

მეორე სტროფის პირველ სტრიქონში, რომელიც თვით ავტორის უკანასკნელი ინტერპოლაციაა, დარღვეულია ქვეყნისა და ღმერთის წონასწორობა და ხაზგასმით პასუხია პირველი სტროფის გაურკვეველ ნათქვამზე — („რომელმან შექმნა"—ო)—„ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექმენ" და სხვ.

ეს უკანასკნელი სტროფი, ჩანს, ჯვარის მონასტერში დაიწერა, სადაც მას ყველაზე ადრე გამოეხმაურნენ ნი მისი მიხედვით შესრულდა ჯვარის მონასტრის ფრესკა. სწორედ ამაშია მისი უდიდესი მნიშვნელობა. უკვე აღინიშნა, რომ ამ სურათის ავტორი (თუ შთამაგონებელი) მსოფლიო და ქართული ფილოსოფიის დიდი ეროდბენა. XIII ს. მიწურულში ჯვარის მონასტერში ყოფილა ჩვენთვის ჯერჯერობით უცნობი, უაღრესად განათლებული ქართველი მოაზროვნე, რომელიც გარდა დიდი ერუდიციისა, დიდ დეტალებშიაც ჩინებულად ერკვეოდა. მას მაშინვე შეემჩნევია, რომ შოთას უკანასკნელი ჩანაბატი სტროფი მოსაწყვეტად შოთას დაძგრას ეკლესიისთან შერიგებისაკენ: შოთამ გამოპყო ღმერთი ქვეყნისაგან და მისი შემქმნელის გარემყარობა აღიარა. ეს ფაქტორი იყო ქვეყნის შემქმნელი ღმერთის თვითარსობის მიღებისათვის. ეს უკვე ალარ იყო პეტრე იბერის ღმერთი, იერარქიულად გაშლილ ქვეყანაში ჩაძირული, რაც „თეოზისის" (ალმერთების) საფუძველი იყო, არამედ ეს იყო მაქსიმე აღმსარებლის ღვთაება, ეკლესიის გაგებისადაგვარად გადაშეშვაგეული ერთი ღმერთი — ქვეყნის შემქმნელი. მარტო ამის შემჩნევა რუსთაველის ახალ, შემოზრუნებულ აზოოგნებაში, ამხელს ჩვენი სურათის შთამაგონებელში დიდ მეცნიერსა და მოარზოგნეს ოდროოსათვის. ასეთი დიდი მასშტაბის ქართველი კაცი, არ დაიკარგება, ადრე თუ გვიან აღმოჩნდება.

მეცამეტე საუკუნის მიწურულის დიდმა ქართველმა ერუდიტმა მეტიც შეამჩნია: შოთა შემოზრუნდა ეკლესიისაკენ, როგორც ამას ამხელს მისი უკანასკნელი ჩანაბატი (საავტორო ინტერპოლაცია), მაგრამ ბოლოს ეი ბეეეე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ილუსტრაციები

ოთარ სეფიაშვილი

ამას, ვისაც კი უნახავს ძველი ქართული ხელნაწერები, არ შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩენოდა წიგნის მხატვრული გაფორმების ის დიდი მონდომება, რომელსაც წიგნებში ძველი გადამწერნი იჩენდნენ. ნატიფ ასოებთან ერთად მათ გულმოდგინედ გამოპყავდათ უფაქიზესი მინიატურები, რომლებიც ორგასფლად ერწყმოდნენ ტექსტის საერთო ხასიათს. თუ მხედველობაში მიეიღება იმასაც, რა ძვირად უღირდათ მათ საწერი ფარფლები ყოველი გოჯი, ნათელი გახდება წიგნის მხატვრული გაფორმების რა უდიდესი სიყვარული ამოძრავებდათ ჩვენს წინაპრებს. მინიატურა იყო საუკეთესო სამკაული, მაგრამ და იაწერ ფარფლის იკავებდა. ეს კი ცოტას როდი ნიშნავდა!

მაგრამ მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერი წიგნები ერთეულთა, და ისიც რწმუნთა განის წარმოადგენდა. ბუტეხნერის გენიალურმა გამოგონებამ და მისმა განუფიფფულმა სამკაულებმა — გრავიურამ და ლითოგრაფიამ დასურათებული წიგნი მილიონთა საკუთრებად აქცია, დიდად პოპულარულ ხელოვნებად გახადეს ის, რასაც დღეს ჩვენ უბრალოდ წიგნის ილუსტრაციას ეუწოდებთ.

ქართველ კლასიკოსთაგან რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანნი" შემდეგ, ყველაზე მეტად ილია ჭავჭავაძის თხზულებებია ილუსტრირებული. გადაბეჭდებული არ იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ ილიას თხზულებათა დასურათება ყოველი ქართველი მხატვრის ოცნება და ნაგრძალი. საკმარისია ილია ჭავჭავაძის ძირითადი ილუსტრირებული გამოცემების უბრალო ჩამოთვლა კი, რომ ნათელი გამდეს, რა დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ქართველი მხატვრები ილიას შემოქმედების დასურათებას. სხვა საკითხია, თავისი მხატვრული ღირებულებით რა დონეზე დგანან ეს ილუსტრაციები, მაგრამ თვითონ ფაქტი, რომ ილია ჭავჭავაძის თხზულებები ფართოდ ილუსტრირებული, თავისთავად უკვე ბევრის მეტყველია.

ქართველი მკითხველი მოუთმენლად ელოდა ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა სრული კრებულის გამოცემას. მას სურდა ენახა დასურათებული წიგნი იმ წმენილისა, ვინც „იპყრობდა მის გულსა და ფიქრსა" და აი, 1914 წელს, მიხეილ გელდანაშვილის მიერ გამოცემულმა ილია ჭავჭავაძის თხზულებების ერთტომეულმა ქართველი მკითხველის ოცნება ცხადად აქცია. ამ გამოცემას ღირსებას მატებდა მხატვარ ბ. გრინენკოს მიერ შესრულებული ილუსტრაციები.

თამამად შეიძლება თქვენ, რომ ბ. გრინენკესი ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა პირველი ილუსტრატორია. მართალია, რეალისტებმელ ქართულ პერიოდიკაში აქაოდ შენდებათ ზოგიერთი მხატვრის მიერ ილიას ცალკეული ნაწარმოებისათვის შესრულებული ილუსტრაციას [1], მაგრამ მეტწილად იგი მეტად სუსტი და უფერულია. მხატვარმა ბ. გრინენკემ მიზნად დასახა ილიას თითქმის მთელი მხატვრული მემკვიდრეობის ილუსტრირება. მძიმე ტვირთი იდო თავს მხატვარმა და, ცხადია, არც ცალკეული შეცდომებისაგან იქნებოდა იგი დაზღვეული.

მხატვარ ბ. გრინენკესს შესრულებული აქვს ოცდაოთხმეტგამდე ილუსტრაცია. ბევრი მათგანი გიზიდავთ და ვხიბლავთ თავისი ორიგინალობითა და ოსტატური შესრულებით. მხატვარი პასიურად კი არ მისდევს სალუსტრაციოდ აღებულ ტექსტს, არამედ ცდილობს ამაღლდეს ამა თუ იმ ნაწარმოების მხატვრულ-ემოციური ძალის დონემდე. ასე, მაგალითად, ორიგინალურად გადაწყვეტა გრინენკესმან ილიას ლექსის „გუთნის დედას" ილუსტრაცია. ღამის ოდიენტალური ალსავსე პეიზაჟის ფონზე გუთანში შებმული ქედდადრეკილი ხარკაშების მწკრივი მიიმართება. უკან მწკრივსა ასევე ქედმოხრილი გუთნის დედა მიჰყვება. მხატვარს ისეთი პოეტური განცდილი აქვს შესრულებული ეს ილუსტრაცია, რომ უნებურად ყურში ჩაგეცმათ ნიკო სულხანიშვილის მიერ ბრწყინვალედ დამუშავებული „გუთნის დედა", რომელიც მრავალჯზის მოგისმენიათ ქართული კაპელის შესრულებით. სწორედ თხრობის ეპიკური ხასიათით ბგერავდა ეს მცირე ზომის სურათი.

ასევე ორიგინალურად აქვს მხატვარს დასურათებული ლექსი „ბუშა". ძველი თბილისის ვიწრო ქუჩაში მილასლასები მძიმე ტვირთის ქვეშ მოკაკვნილი ბუშა, „ოფლი წერწერვითა პატოსან შუბლსა ეფერება, შეეუბებელის სულის ისმის დალილი ქშენა"...

და აი, იგივე ბუშა ძველი თბილისის რომელიღაც ქუჩაზან კუთხეში თავისი ძველი კურტანითი მიგდებულა! ყველაფერს აშბობს მისი მწუხარე. ნაღვლით სავსე გამოხედვა, თვალები, რომელშიც ამოოკითხა „ღიღერ ლუკმისთვის ტანჯვა, შრომა და მწუხარება". მხატვარი ოსტატობით გადმოსცემს არაადამიანური შრომისაგან ძალმიღეული ადამიანის უმეტო მდგომარეობას. ამასთან ეს სურათები მნიშვნელოვანია თავისი ეთნოგრაფიული ხასიათითაც. ძველი თბილისის დამახასიათებელი პეიზაჟის ფონზე მხატვარი გამოსახავს „ტრანტრიგნის" ჭუჭყიან ეზტრნეს, რითაც ხაზს უსვამს კაპიტალიზმის შემოჭრის საკარფელეში. ამრიგად გრინენკესმან პეიზაჟს მისცა ის მაღალი დანიშნულება, რითაც იგი პასიური დანამატიდან ეპოქის დამახასიათებელ მეტყველ ელემენტად გადაიქცევა ხოლმე. საწმენაროოდ პეიზაჟისადმი ასეთი გაპრუნებული მიდგომა ხაელებად შეიმჩნევა შემდგომ პერიოდში სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებულ ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა ილუსტრაციებში. მაგალითად, 1937 წელს გამოცემული ილიას ნაწერების ერთტომეულში მოთავსებულია მხატვარ ელ. ახვლედიანის მიერ შესრულებული ილუსტრაცია ამაგე ლექსისათვის. ამ სურათში პეიზაჟი მეტად პირობითია. იგი მხოლოდ იმას ამბობს, რომ ეს არის ძველი თბილისი და არა ახალი. მაგრამ რომელი დროის ძველი თბილისი—ამაზე არცერთი დეტალი არ მიგვითითებს. თავისუფლად შეიძლებოდა ამავე პეიზაჟის ფონზე წინა ალაზზე მუშის მაგიერ ცხენზე შემჯდარი ერეკელე მეფე დაგვეხატა და ამით არაფერი შეიცვლებოდა, არავითარი შეუსაბამობა არ გვეკვნებოდა თვალში.

თავიანებურად გაიაზრა და გადაწყვეტა ბ. გრინენკესმან ილუსტრაცია პოემისათვის „აჩრდილნი". ჩაკაცგებული კლდეები სხიზზე მოლაპლაპე სატყვარსავით გაუბია აქაფეულ მდინარეს. შორს კი ამაყად აღმართულა მყინვარი, რომლის დათოვლილ მწვერვალზე, როგორც თეთრ მარმარილოზე, მხატვარს გამოკვეთილი აქვს ბრძენი მოხეცის გასხივოსნებული სახე. პოემიდან მხატვარს საილუსტრაციოდ აუღია ხაკვანძო მოქმედები „და მომვეალნა მე კაცი დიდი მყინვარზედ მდგომი მოხეცებული"... მას სურათში შემოსაყავს ადამიანი (მთხრობელი), რომელიც მყინვარს გასცქერია. ჩვენის აზრით, ბ. გრინენკესკის მიერ ამ სურათის ასეთ გადაწყვეტას ორი დადებითი მხარე მაინც აქვს. ერთი, რომ მყინვარზე კაცის მოვლინებას მან ერთგვარი მატერიალური საფუძველი მისცა, და მეორე — ადამიანის მთხრობელის შემოყვანით მან სურათი უკაცრიელობისაგან იხსნა. შემდგომ პოემა „აჩრდილნი" დასურათებისას ეს ხერხი გაიმეორა მხატვარმა ელ. ახვლედიანმა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მის სურათში მთხრობელი არ მოიჩანს და პეიზაჟიც დეკორატულლობითაა დამძიმებული.

განსხვავებული გააზრება მისცა მხატვარმა უჩა ჯაფარიძემ პოემა „აჩრდილნი" ილუსტრაციას. ამ სურათში მოხუცი მყინვარში კი არ არის გამოკვეთილი, არამედ ნისლით დაბურული მის მწვერვალზე აღმართული ხახეიოდან გამჭვირვალე გამოსახულებად. მაგრამ იმისათვის, რომ „მყინვარზედ მდგომი მოხუცებული" ცაში ამაღლებულ ბიბლიურ „გმირად" არ მოგვჩვენებოდა, მხატვარმა წინა ალაზზე მუქ ფერებში დაგვიხატა კლდე"ზე აღმართული ციხე-კოშკი, რომლითაც მოხუცის გამოსახულებას უფრო მეტი სიგრძე და გამჭვირვალობა მიანიკა. ეს ილუსტრაცია უსათუოდ ერთ-ერთი ძლიერთაგანია და გიკვარობთ თავისი მოხუმენტურობით.

ილიას „მეფე დიმიტრი თავდადებული" თავისი ბერიკოლი სულისკვეთებით მრავალ მხატვარს იზიდავს. ეს პოემა საუკეთესო შესაძლებლობას აძლევს ფუნჯის ოსტატებს საკარფელეოს გმირული ისტორიული წარსულის გადმოსაცემად, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვერცერთი მხატვრის მიერ შესრულებული ილუსტრაცია ვერ აღწევს პოემის საერთო ემოციურ ძალას.

მხატვარმა ბ. გრინენკესკამ სამი ილუსტრაცია შეასრულა პოემისათვის „მეფე დიმიტრი თავდადებული": ერთია — ბრძა მეფანდერე, მეორე — „გამოზრძანდა ბოლოს მეფეც..." და მესამე — „მიაგვარეს ყვინს ოჯაულოს"... ამათგან მხოლოდ პირველი ილუსტრაცია აქვს მხატვარს მისთვის დამახასიათებელი სიძლიერით შესრულებული. საყდრის წინ, ლოდზე ჩამოსულ ბრძა მეფანდერე და მის ირგვლივ შემოკრებილი ხალხი, მათი ხასიათები და განწყობილებები მხატვარს ძენნნ, მაგრამ მეტყველი დეტალების საშუალებით აქვს გადმოცემული. თვით საყდარიც მხატვარს მხოლოდ ერთი კუთხით აქვს მინიმებული, მაგრამ იმდენად ძლიერად, რომ თქვენს წინ აღსდგება ქართული არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუში მოელი თავისი მონუმენტურობითა და სისადავით. აჭ ნახატში ბ. გრინენკესკი საოცრად ლაკონიურია. დასანანია, რომ ამავე პოემის შემდეგ ორ ილუსტრაციაში მხატვარი წყრილნანი და ნაკლებსმეტყველი დეტალებისაკენ მიგიბიცეულია.

1948 წელს სასლოგგამმა ცალკე წიგნად გამოსცა პოემა „მეფე დიმიტრი თავდადებული" დასურათებული მხატვარ ს. მაისაშვილის მიერ. პირველი ილუსტრაცია, რომელზედაც ცაცხვის ქვეშ შეკრებილი ხალხი და ბრძა მეფანდერე გამოსახული, მხატვარს მეტად უფერული გამოუვიდა. ამ ნახატში სრულიად არ ივარძნობა ის განწყობილება, რომლითაც პოემის დასაწყისია აღებულდილი.

პოემის ერთ-ერთი ყველაზე ამაღლებულებელი და ძლიერია ის მომენტია, როდესაც ყეენთან მიმავალი მეფის წინ მოხუცი თავისი ორი ბაჯთ გა-

[1] მაგალითად, ბაზ. „დროების" სურათებიანი დამატების 1909 წლის № 15-ში დაიბეჭდა მხატვარ მრეკლოვეულის მიერ შესრულებული ილუსტრაცია „კაკო ყანაღილა".

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მოდის. ეს მოხუცი მამულიშვილი ქართველი ხალხის ტაბიერი წარამოდგენელია, რომელიც მეფეს ეუბნებარება არ წყადოს და სანაცვლოდ თავის ორ ვაჟს სთავაზობს. ამ ეპიზოდის წარმოსახვისას საჭირო იყო მთავარი აქცენტი მოხუცსა და მის ვაჟებზე ყოფილიყო გადატანილი. კომპოზიციაში კი მოხუცი და მისი ვაჟები თითქმის ოფერფიგურნის ხალხის საკრთო მასაში და მტკისნეტად უფერულად გამოიყურებიან. გარდა ამისა, მხატვარი ღალატობს ტკეცსტს. ილია წერს: „ჭეერნეფან სცეშდა თოვლიანთა მოუბეკეულს თეთრი წყვრი“. მხატვარმა კი ეს მოხუცი რატომღაც კაკრიზა. პოეზის მიხედვით მოხუცს ფეზზე დამოკიდებული დგომის უნარიც კი ალარ შესწევს. მეფესთან საუბრის დროს, მას „ბიეკნი კვლავ მხრეზში ეახდნენ“. ნახატზე კი ბიეკნს ქამარ-ხანჯალზე შემოეწყვიათ ხელები. ასეი დეტალები თითქმის უნნიშნველი წვრილმანებად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ისინი იმდენად შორდებიან პოეტმა აღწერილ სურათს, რომ შეუძლებელია, თვალში არ ეცეცეთ. ჩვენ, ცხადია, ის არ გვინდა ვთქვათ, რომ მხატვარი ბრმად გაჰყვეს ალიტერატიკიდან აღებულ ტკეტსტ და თავის მხრივ არაფერი დაუმატოს. მაშინ ხომ ალიტერატიკაც დაკარგავდა თავის დიდ მნიშნველობას. მაგრამ მხატვრის ფანტაზიის შედეგი კი არ უნდა ამცრიგდეს და აღიუნდეს ნაწარმოებიდან აღებული ეპიზოდის ემოციურობას, არამედ რაღაცით უნდა ავიტნეს და ამდიდრებდეს მას. ადილით ისევ მხატვარ ს. მაისაშვილის მიერ შესრულებული ალიტერატიკა პოეზისაგან „მეფე დიმიტრი თავდადებუნ“. მასზე გამოსახულია მოდგილმთავარსა და სპასალართან ერთად ყეენთან მიმავალი ჩაფრქრეული მეფე დიმიტრი. ბზად შემხვედრი ხალხი დაღლილნი, ცრემლმორეული აყიალეს საყვარელ მეფეს. მხატვარს ხალხის საერთო მასიდან გამოეყვანია და წინ წამოეშვებია ახალგაზრდა ქერიი ქალი, რომელსაც ტუქუთა ბავშვი ეიჯდა ნინა ხელში, მეორე ბიეჭისა დედის კალთას ჩაესვეთია და ისე ვასკეკენრის ბუნდ მიმავლეს. ეს ქალი ილიას პოეზაში არ ვგხვდება, მაგრამ ერთი წუთითაც კი არ ვეკარებათ ეჭვი, რომ იგი ის ხალხის ტიპიერი წარმომამადგენელია, რომელიც ილიას პოეზაში ცრემლს ფრქვევდნი აყიალეს საყვარელ მეფეს. უფურუმან ამ ქალს და ფიქრობთ: ეს ახალგაზრდა ქარიფველი ქალი, ალბათ, მამულისადმი ბრძოლაში დაღუპული მებრძოლის ქერიცია. იგი ამ ორ ბავშვსაც მამეულ უზრდის. და კი, ახლა ის აწვეეტს მამულს, თუ როგორ უნდა მამულისადმი, ხალხისადმი თავდადება. როგორც ცხედველი, აქ მხატვარს „თეითნებობა“ სრულიდაგან არ გეჩვენებია ზედმეტად და უნაყოფოდ. ქერიი ქალის შემოყვანით მხატვარმა ეს ილუტტრაცია უფრო საფსე და მეტყველი გახადა.

ილუტტრაციები პოეზისათვის „მეფე დიმიტრი თავდადებუნ“ შესრულეფული აქვს აგრეთვე მხატგარ ვ. ჯაფარიძეს. პირველი ილუტტრაცია ასახავს მეფის გამოსულს ხალხის წინაშე (ეს ეპიზოდი პოეზიდან და ხატეული აქვთ აგრეთვე მხატგრესს ჰ. გრიგენკესა და ს. მისაშვილეს). ვ. ჯაფარიძის ილუტტრაციაზე გამოსახული არიან ყეენის ლოცვეზი დაწყვეტილ მეფესთან ერთად ქართველი დედეფლები, რომელთაგან სურო ტკვეობიდან ვაასპარინ დიმიტრი მეფე, ეს საყურადღებო ეპიზოდი ალაფე აჩეერი მხატგარს არ დაეფეშვებია და „ეროკი, რომ მხატგრამ ეკანმე სწორედ ის აირჩია. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მან ცოტა მოადენა ის მეტნისეტად დაამუფლა. სატუალია, რაც ტკეეეობიდან მეფის გაპარეას თან ეფდა ხლეფოდა.

ილია ჭავჭავაძის პოეზიებად ყველაზე ფართოდ ილუსტრირებულია პოეზა „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყარალის ცხოვრებიდან“. ეს პოეზა დასურათებული აქვთ მხატგრებს: ა. მრეველიშვილს, ჰ. გრინეფსკის, ელ. ახვლედიანს, უჩა ჯაფარიძეს, რ. ვაშაძეს, ირ. თოიძეს, გ. მეცხლ (არ დამეფდნია, ყვარლის მეზეეფშნი ინახება), ვ. კორტოფესა და სხვ. (ცხადია, ეს ილუსტრაციები ყველა ერთნაირი სიძლიერის არ არის. თვითეულ ბათგანზე ეერეეზა კი შორს წაგვიყვანდა.

1956 წელს საპლიტგამის მიერ გამოცემული „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყარალის ცხოვრებიდამ“ მხატგარ უჩა ჯაფარიძის მიერ დასურათებული ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებო ნაშრომია. უჩა ჯაფარიძემ ნაწარმოების ღრმად შესწავლისა და მისი მხატგრული ორიგინალური გაარჩევის საფუძველზე შექმნა ამ პოეზის ამაღლებული ილუსტრაციები. მხატგარი კეთილკეთილ მისდგეს პოეზის ტკეტსტს, იგი ისეთივე ეპიეურობით აწყვეს „თხრობას“, როგორც ეს პოეზამია. ილუსტრაციების პირველი ფურეცელი მაყურებელს თვალწინ ფულის ალაზნის ველს წარმხტაც ასპორამსა. ამ შეიძლება არ მოგაგონდეთ პოეზის სიტყვები: „და იმ მნათობთა სხივის ალეფსილ ველს მშვენიერსა ჩასხნენნამდა“... და ალაზანი შეუმაღარი“... ი, მდინარის დაპალ ფოზზე ფრინველ გადის. იგი მხატგარს სილუეტით გამოუსახავს, განზრახ დაუშვავებია იგი ჩრდილს, რომ ღამის მყუდროება არაფერს დაკრეცია. ეს კვლავ პოეზის სიტყვებში: „ყველას ეძინა, დელი ფეთქვაეს რაცა, თითქოს დაღლილა მიწაც და ცაცა!.. „მესამე ფურეცელზე უკვე ეერეზა ტყის პირას მიდგის, მიჭრილიეს და გზას აღვიძეს. მთეარის შუქი მხოლოდ კაშკეჩენის წაბორილ ქედს ეცემა. დამფრთხალი კამეჩები ზანტადა წაბორილან გვეერზე, ისე ზანტად, როგორც მხოლოდ კამეჩეს ჩვეეიათ. დამფრთხალან ინიტქომ, რომ „ეეეერადა ვიღა�ტყიდან აკაუა ცხეენი, ბოვარდა იგი ეერეს მეფდრადა, მეშეფნარე სახის ამაყად მჩენი“. მხატგარს ჩრდილში მოუქცეეია ფეერმე და მხედარი. მათი ფეეი ფიგურენები, მთვარის შუქით განათეული, კამეჩენის ქედთან ერთფაერ კონტრასულს ქმნიან და ჭეეერმისა და ფეეერმის ფეზედრის ალიდე ეეტ ფიფეფალუნას ანიჭებენ.

ამ ილუსტრაციით მხატგარმა უკვე შეგვიყვანა პოეზის მოქმედებაში. ახლა მას სურს გაგაცნოს თავისი გმირები. ეი, კაკო ყარალი. არა, ყარალი კი არა, უსამპაროლოს გამოქეეფული და ტკეეს შეფარეული ვაქაკაცი. მას ძარღვანი, ღონიერი ხელი საფეზე მიეფეკეს, ჩაფეარებეეა. ოფნაგ ნაიფლიანი თვალები აქვს, მომეფილფეფ ფარბეეს შუა ღრმა ნაოჭს გაფლაოვაფს შუბლი, რომელზედაც ბრეზა შაეი თმა ჩამოშლია. ეარზეფის ნისკარნისეეფი ცხეენი, განიერი ნიკაპი და ოფნაგ ფიზეზამეზეული სქელი ქეეფდ ტეზი ნეგნისყოფას ამეკაგეეენს. სწორიგ ასეთი ფარმოფდგენია მკოთხეელ კეთილშობილი ვ.ეკაკი კაკო. ეს ასეთადაც დაგვიხატა იგი ეერ ჯაფარიძემ.

მეორე ეკაკაკი კი ზაკროა. მხატგარმა იგი განეეე ბროფილში დაგვიხატა, რათა ხაზი გაეცეს ბავშეეერი სუსტი ცხეერისათვის და ხმინი, ბრძელი ფამშამეფნი დარნდილეული ცოცხალი თვალეფისათვის.

უჩა ჯაფარიძემ უსათუოდ სწორად შეარჩია ტიპაჟი და ამან ერთგვარად განსაზღვრა ილუტტრაციების ფარმატებაც. მხატგარმა უკვე ბავეეეფნო პოეზის ორი მთავარი გმირი. ახლა იგი კვლავ მოქმედებას უბრუნდება. ზაკრო თავის თავგადასავალს უყვება კაკოს. ტყეედგასული ვაკაკაცი ჩაფეარებული ეუსმენს თავის ჭაბუკს ბეგობარს. მისი სახე არ გამოხატავს რაიმე ბოგეეს, არც მოფლოფნელობისაგან ვამოუკეეთ ალშეოოვებას. მისთვის უცხო არ არის ეს ყველაფერი... მხატგარს არც აქ უმტკეუნა ალეოოს ბეგის ბეგობარ დახასიათებაში!

ილუტტრაციების შემდეგ ფურეცელზეზ მხატგარი ისევე, როგორც ეპიეგმაშია, უკან იხეეგს. იგი ბეგიხატავს ყმა ბალეის ბიეჭსს, ბატონის ნახირი რომ ჩამოუყვანიათ მდინარეეთან. ალბათ, ზაკროც იმაშია. რომელია? სულერთია, ყველა ერთის ბეფს ქვეშაა... ან, ზაკრო უკვე ოფი წლისაა. იგი დადგრემილია. მოხუცი მამა და ოფკახი ოფიერეს ყმა ბალეს.

ამის შემდეგ მხატგარი პოეზის კიდეე ორ პერსონაჟს ვგაცნობს. ან უჩაქრის მამა! მრავალფარნანფოეი ყმა ბალეის სახე გიცქერით ამ სურათიდან. ბინი კოტტანაცია ბატონის სახე „ერთი ოფკამი, ბეულეგა, რეგვენი“. შეზდეგ სურათში სწორედ ამ ბატონთან მოსულა ზეფლის სათხოვნელად ზაკროს მამა. თუ მხატგარმა ჰ. გრინეფსკემ ზაკროს მამა ბატონის წინაშე ქედმოხრილი დაგვიხატა „ეჯ ჯაფარიძემ მამა თავმოფწონე გამოტეტეფლეეეზ ზეფნარჩენა. სწორედ ასეთ თავმოფწონე ადამიანად ვგეგლინეეეს პოეზის მიხედვით ზაკროს მამა, რომელსაც „თუმეს ალარ ჰქონდა ზეკალებნი ლოზე, მაინც კი ხელი შემოუბრუნა“ გარნისებეეულ ბატონს.

შემდეგი ილუტტრაცია, რომელიც ზაკროს მიერ ბატონის მოკვლას ასახავს, გამოირჩევა შესანიშნავად მოფიერეზეული, შთამბეჭდავი კომპოზიციით.

ილუტტრაციების უკანასკნელი ფურცელზე მხატგარს გამოუსახავს პირქეე დამხობილი ზაკრო და იქვე ფიქრში ჩასული ფარაშეკერული კაკო. „ამ ორს გულში რა ბალლანგა დუდდა, ფარშოოდგინოს თვითონ მკითხველმა“ — ასე ამთავრებს ილია ჭავჭავაძე პოემას, და უჩა ჯაფარიძის მიერ შესრულეფული ეს ილუსტრაციაც კარგად მოძებნილი ფერტილია.

პოემა „განდეგილი“ თავისი ღრმა ფილოსოფფერი აზრით ერთ-ერთი ყველაზე ძნელად დასასურათებელი ნაწარმოებია ილიას შემოქმედებაში. იგი ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში პერსონაჟის ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას მოიფიფეს. „განდეგილი“ რამდენიმე მხატგარს აქვს ილუსტრირეეული. მხატგარ გრინეფსკის პოეზიდან ძირითადად ორი საკვანძო მომენტი აქვს აღებული. პირველი ილუტტრაციაში („ოოს ლოცეულობა, ინ ხსიხა ოურნე ფვის ლოცვანს მწირი ზედ დაყოფდნობდა“...) მხატგარს ძლერად ჰყავს დახასიათებული მლოცველი მწირი. იგი მთლიანად გათიშეეი სამყაოოს და მთელი არსენთი მთანთმეფოა ლოცვაში. მაგრამ ამ ილუტტრაციას აქვს ერთი ფრიად დიდი ნაკლი. სენაკი, სადაც მწირი ლოცულობს, კლდეში გამოკვეფილი მონასტერის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. იგი რუსულ „სობოროს“ უფრო წაგაგონ. ამ ნაკლმა ილუსტრაციას დამახასიათებლობა წაართვა და შეამცირა მისი შთამბეჭდავი ძალა. მეორე ილუსტრაციაში მხატგარს პოემიდან გადმოცემული აქვს ეპიზოდი: „ჯა რაღაც ძალით ქალწულ კვლავ დარჩა თვალი ტკეეიდნმლი. გაშტერებული“... მხატგარს ოსტატურად აქვს გადმოცემული განდეგილი მწირის ტრაგედია, როდესაც მის ბნელ სენაკში უკვე სხვა სხივი, ცხოვრების ცოცხალი სხივი შეიჭრა ფწყვიმნილ ქალის სახით. ამ სურათშეკ მხატგარმა გამოსახა ის ფეფდოფ ფაფ, რომელიც პირველ ილუსტრაციაშეკ დაუშვა. პოემა „განდეგილი“ დასურათებული აქვთ აგრეთვე მხატგრესს: ელ. ახვლედიანს, რ. ვაშაძეს და ირ. სტურუსს. მხატგარმა რ. ვაშაძემ განდეგილი „ჰაერზე“ გამოიყვანა. იგი კლდეში გამოკვეფილი მონასტერის კართან დგას, ამაყად და აუფლეფელად გასცქერის ზეფლებს. გარდა ამისა, რომ მხატგარმა ერთგვარად გადაუფვანა პოემის საერთო განწყობილებას, მან ერთი დიდი შეცდომაც დაუშვა, როცა კლდის ძირში, ველზე ფწყვმნილი ქალი გამოაჩინა თავისი ცხვრებით. ფწყვმნილი ქალი მოულოდნელად უნდა ჩნდებოდეს ფეფ ფაფ. ამ მოქმედების უფლებულოფვა პოემის ძირითადი აზრის დარღვევას ნიშნავს...

ილიას პროზიდან ყველაზე მეტად მხატგრებს, როგორც ეს მოსალოდნელია იყო, „აკაკი ადამიანი?!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ იზიდავს.

მხატგარ ჰ. გრინეფსკის „აკაკი ადამიანისაგან“ შესრულეფული ილუტტრაციები არ ბამოუვიდა. ის გარეტეტესი და მწარე დაკვნეკა. როდესაც ილიას „აკაკი ადამიანს“ ახასიათებს, მხატგარის ილუტტრაციებში არ აღმოჩნდა.

მხატგარ ელ. ახვლედიანს „აკაკი ადამიანიდან“ ის ეპიზოდი აიღია, როდესაც ტაბეზე ბეგოორიეეი მიგდებეულ ლუარსანს დედაკაცის გოსეგასთან მამაკაცის გინების უბარაკეტეობის დამტკიცეეეს ნეშავს და მიმართავს თავის კეეინანს: „დარეეკან, ანა თუ ჭკვანინ დედაკაცი ხარ, გამოიცან, ა იმ ფიცარრეფ რამდენი ბუზი ზინ?“

მხატგარი პერსონაჟებს კარიკატურული ხერხით გვიხასიათებს. ბანკვკვლარნს, თეთრი საცვლეფის ამარა ტახტზე ნეზიერად მიგდებეულ ლუ-

ჰ. გრინევსკი

„გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროის სცენები“

არსაბს ვეებერთელა ღიმი მთასავით აუგარებია. ფაფუკი ლაბაში მკერდზე გადმოფენია და ჩასხსნილინებული თვალები ფოსოებიდან ამოვარდნას ლამობენ... მხატვარს ნახატი განტვირთული აქვს ზედმეტი აქსესუარებისაგან და ამით კიდევ უფრო ხაზს უსვამს ამ ორი მცონარა ადამიანის მახინჯ გარეგნობასა და ბუნებას.

საუკეთესო ილუსტრაციები შექმნა მხატვარმა ს. გაბაშვილმა ამავე მოთხრობისათვის. მხატვარს უსათუოდ სწორად გაუგია ნაწარმოების ძირითადი ხასიათი და მისთვის ადექვატური მხატვრული სახეები მოუძებნია. ლუარსაბს უყვარს ოვანზე თვლემა. ის ხომ ბატონია, მასაც აქვს მამული, სახლ-კარი, ყავს მოურავი. მხატვარი მწარე ირონიით გადმოგვცემს ყოველსავე ამას. მისი მინგრეულ-მონგრეული სახლკარი, დაკონკილ ჩოხაში „გამოწყობილი“ მოურავი და სხვა, კარგად გვანიშნებს ლუარსაბის ბატონაკაცურ „თადარიგიანობას“. ან რამდენი სარკაზმია ჩაქსოვილი ილუსტრაციაში, რომელიც თელეთის ხატზე სალოცავად ლუარსაბისა და დარეჯანის გამგზავრებას ასახავს! ს. გაბაშვილის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები სადაა და ლაკონიური. მისი ირონია გამჭვირვალეა და ადვილად ამოსაკითხი...

ილია ჭავჭავაძის პროზიდან ყველაზე ვრცლად დასურათებულია „ოთარაანთ ქვრივი“. მხატვარმა ჰ. გრინევსკიმ ამ მოთხრობისათვის ოთხი ილუსტრაცია შესრულა. პირველ ილუსტრაციაში ოთარაანთ ქვრივი ძირს დაფენილ ფარდაგზე ჩამომჯდარა, წინ ქმრის მიერ დატოვებული იარაღი უწყვია. „ცეირა არ გაეფიდოდა, რომ ოთარაანთ ქვრივს არ ჩამოეღო ეს იარაღი და გულდადებით არ გაეწმინდა“. ამ სურათზე მხატვარმა კარგად დაგვიხატა მკაცრი და სიმპოლოლის მოყვარული ოთარაანთ ქვრივის სახე. ამასთან შესანიშნავად გადმოსცა გლეხის დარბაზის მორთულობა. მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყოდით მეორე ილუსტრაციაზე, რომელზედაც გამოსახულია მწუხარებისაგან სახეაშლილი ოთარაანთ ქვრივი, მკვდარი გიორგი და სოსია მეწისქვლეე. აქ მხატვარმა ოთარაანთ ქვრივი შეესაბარის მეშლილ ოფელის უფრო დაამსგავსა, ვიდრე შვილის დაღუმეთ გულმოკლულ დედას.

ელ. ახვლედიანს ამავე მოთხრობიდან ის ეპიზოდი აუღია საილუსტრაციოდ, როცა ოთარაანთ ქვრივი მკვდარ შვილთან განმარტოებით რჩება. მსხვილი ასლანთ გვიხატავს ოთარაანთ ქვრივის სახეს. მაგრამ ეს სახე რატომღაც მხოლოდ სიმკაცრეს გამოხატავს, ხოლო შვილის სიკვდილით გულდაფეთქებული დედა კი არა ჩანს. ილია კი ამ ეპიზოდში ოთარაანთ ქვრივის შესახებ წერს: „დადუმდა, შეჩდა და მარტო დედაშვილობის საცოდავობა-ღა თავის დედებულის ზარით ქოლადებდა უთქმელად, უტყდად. ხმამოუღებლად“... მხატვრის მიერ დახატულ ოთარაანთ ქვრივის სახეს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა აკლია და ამიტომაც ეს ილუსტრაცია აღარ ტოვებს ისეთ ღრმა შთაბეჭდილებას, როგორც ილიასეული ტექსტი.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მხატვარ თ. ყუბანეიშვილის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები მოთხრობისათვის „ოთარაანთ ქვრივი“. ეს ნამუშევრები, რომლებიც ლითოგრაფიის ტექნიკით არის შესრულებული, გამოირჩევა ყველა აქამდე არსებული ილუსტრაციიდან „თხრობის“ თავისებური მანერით, კომპოზიციური წყობით და პერსონაჟთა სახეების ღრმა შინაგანი დახასიათებით. მხატვარი კარგად მოფიქრებული მხატვრულად მეტყველი დეტალების საშუალებით აბერეხს პერსონაჟთა ხასიათების გახსნას. ოთარაანთ ქვრივის ფიგურა მან ქვის ყორის ფონზე მოგვცა და ამით ხაზი გაუსვა ქვრივის ხასიათის სიმტკიცესა და ნებისყოფას. მას დამაჯერებლად აქვს დახატული გიორგის მოუკამკირეულ წასვლა. ქვრივი გულდაწყვეტილი გასცქერის მიმავალ შვილს და მისი ოდნავ მოწყვეტილი დგომა ნამდვილად გაგონებს მის სიტყვებს: „ — ნემგან მიდის, თითქოს ძაფიც არ იქერს; სხეკანან მიდის, თითქო თოკით ეწევიანო“.

ძლიერი ტრაგიკული სურათია გადმოცემული ილუსტრაციაში, რომელზეც შვილს საფლავზე დამხობილი ოთარაანთ ქვრივია გამოსახული.

ასეთივე ძლიერი კომპოზიციებით და მეტყველი გრაფიკული დეტალებით ხასიათდება თ. ყუბანეიშვილის მიერ შესრულებული დანარჩენი ილუსტრაციებიც...

ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ყველა ილუსტრაციაზე ლაპარაკი შორს წაგვიყვანდა. მართალია, ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებები შედარებით ფართოდ არის ილუსტრირებული, მაგრამ ბევრ მათგანს ფრიად დიდი ნაკლი ახასიათებს. ამიტომ ქართველი მხატვრები ჯერ კიდევ ვალში არიან დიდი შემოქმედის წინაშე. მათ ღრმად უნდა შეისწავლონ და შესაფერისი ოსტატობით დაასურათონ დიდი ილიას მემკვიდრეობა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ოთარაანთ ქვრივის სახე

მსოფლიო მხატვრულ სახეთა გალერეაში

(ილია ჭავჭავაძის დაბადების 120 და დაღუპვის 50 წლისთავის გამო).

პოლიხრონ ცინცაძე

ნახ. გ. როინიშვილისა

ფწერალი იმდენად უფრო დიდია, რამდენადაც მისი გმირი ლიტერატურულ გმირთა მსოფლიო გალერეაში შედის და იქ გარკვეულ ადგილს ისაკუთრებს.

მხატვრულად გამოკვეთილი, დასრულებული სახეები და ტიპები ხალხთა ურთიერთ გაცნობასაც და გაგებას ემსახურებიან, ხელს უწყობენ ადამიანთა ინტელექტუალურ ზრდას და გათვითცნობიერებას, ურთიერთთან ადამიანების დაახლოებას.

ანტიურ მსოფლიოში ყველაზე დიდი ხასიათები შექმნა ჰომეროსმა, ხოლო ახალ ეპოქებში ტიპებისა და პორტრეტების გამოკვეთაში ბალზაკსა და ტოლსტოის ვერავინ შეედრება.

ჰომეროსის გმირებთან ერთად არ შეიძლება არ მოვიგონოთ რუსთველის გმირებიც, როგორც მსოფლიო მნიშვნელობის ხასიათები. საკაცობრიო სახეები არიან ავთანდილი და ნესტან-დარეჯანი, როსტევანი და ტარიელი.

ავთანდილი უაღრესად პროგრესული და ჰუმანური ადამიანის სახეა, რომელიც უარყოფს შურისძიებას, სისხლისღერასა და პირად ვნებათა ღელვის აყოლას. მან იცის უმადლესი მეგობრობა, სხვისი ბედნიერებისათვის თავგანწირული ბრძოლა, მისგან შორს არის ჰომეროსის აქილესის მრისხანება და პატეტმოყვარეობა, ოდისეის ცბიერება და შურისძიება, ყოველი თვითმოყვარეობა მის არსებაში შეცვლილია ჰუმანური კაცთმოყვარეობით, მაღალი განსჯითა და ბრძნული მოქმედებით, იგი ძველი დროის გმირთა შორის დიდი პროგრესულობისა და ჰუმანურობის სახის მატარებელია.

მსოფლიო გალერეაში შესული სახეებს ეკუთვნის ილია ჭავჭავაძის ოთარაანთ ქვრივი. ილია მიზნად არ ისახავს ადამიანის სუსტი და ბოროტი მხარეების სიღრმის გაზომვას და განსჯას ამ ნაწარმოებში. ილიას ამოცანაა ძირითადად მოგვცეს ქალი, როგორც დედა, ქმრის ერთგული მეგობარი, როგორც მშრომელი. მას გი დე მოპასანიერით არ ინტერესებს ქალი, როგორც მარტოოდენ ქალი მთელი მისი შესაძლებელი გულისთქმით. ილიას ინტერესებს ქალი, როგორც თავისი ქვეყნის პატრიოტი, როგორც თავდადებული დედა და ქმრის ერთგული მეუღლე.

ამ საკითხში ილია ძალიან ახლო დგას ვიქტორ ჰიუგოსთან, რომელიც ამბობდა: „ქალი სუსტია, როგორც ქალი, მაგრამ ძლიერია, როგორც დედა". ვიქტორ ჰიუგო ქალს, როგორც დედას უძლიერეს არსებად თვლის და უმღერის მას, ხოლო ილია კი ქალს ეტრფის არა მარტო როგორც დედას, არამედ როგორც პატრიოტს, როგორც მამულიშვილების აღმზრდელს, ოჯახის ერთგულსა და მშრომელს. (მაგ. „ქართველის დედა").

ი. ჭავჭავაძემ მოთხრობა „ოთარაანთ ქვრივი" თავისი შემოქმედების მწვერვალზე შექმნა. ამ მოთხრობის თვითეულ თავზე მას წლობით უფიქრია და უმუშაენია. ამას მოწმობენ მოთხრობის ყოველი თავის ლაკონიური, ბრძოლი და დამფიქრებელი სახელწოდებანი: „რას მიქვიან ტკბილი სიტყვა", „ბილბილმოყრილი მადლი", „ეძახის", წყვეულ-კრულვანი საკითხი" და სხვ.

„ოთარაანთ ქვრივი" ქართული ეპოზის მწვერვალი და ილიას უკანასკნელი სიტყვაა მხატვრულ პროზაში. მას შემდეგ ილიას მხატვრული ნაწარმოები აღარ დაუწერია. ამ ქმნილებაში გამოხატა მისი უდიდესი მხატვრული ალღო, გემოვნება და პასუხისმგებლობა.

„ოთარაანთ ქვრივში" ხუთი მთავარი გმირია მოცემული — ეპოქისა და ცხოვრების სხვადასხვა საკითხთან დაკავშირებით. მაგრამ ამ შემოხვევაში განვიხილავთ მხოლოდ ოთარაანთ ქვრიეს, როგორც განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხასიათს. ავტორისაც იგი ასეთად მიაჩნია, ამიტომ უწმიდეს ნაწარმოებსაც მის სახელს.

ოთარაანთ ქვრივის სახე ის წვლილია, რაც ქართულმა მწერლობამ რუსთაველის ავთანდილის, ნესტანის, ტარიელის, აკაკისა და ვაჟას პოეტების გმირთა სახეებთან ერთად მსოფლიო ლიტერატურაში შეიტანა. ოთარაანთ ქვრივისთანა ხასიათი ჩვენში ძალიან ხშირია. ხალხს, რომელსაც ასეთი ხასიათის წარმოშობა შეუძლია, ძალუძს „იდეა მისი დაფასება. თვით ავტორი აღქმევინებს ამ ნაწარმოების ერთ-ერთ პერსონაჟს: „მე და ჩემმა ღმერთმა, ბარაქალა დედაკაციაო, — იტყოდა ხოლმე დათია ბაგაიშელი ოთარაანთ ქვრივზედ. ცხადია, სადაც კარგია და ცუდის განკითხვა და დაფასება არ არის, იქ შეუძლებელია შეიქმნას ასეთი მტკიცე და სპეტაკი ხასიათები. უდავოა, ქედუბრილი ადამიანების ჩამოყალიბებისათვის საჭიროა მასაზრდოებელი ნიადაგი. ის თავისი ერის ყოფაცხოვრების, მისი სისხლისა და ხორცის ნაყოფია და არა ცოდან ჩამოვარდნილი, ცოთმილი ვარსკვლავი.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რა არის უწინარეს ყოვლისა ამ ხასიათის მთავარი თვისება? ის, რომ **ყველას მიმართ ძალიან მოკრძალებულია და სხვისგანაც თავისადმი მოკრძალებას მოითხოვს.** ის მაღალი ზნეობრივი ნორმებიის დამკვეთი და მკაცრად მომთხოვნია, როგორც თავის-თავის, ისე სხვების მიმართ, ეს არის დიდი ზნეობრივი ხასიათი კლდესავით მტკიცე და გაუტეხელი: არავის მოუთმენს თავისი ზნეობრივი სიმაღლის და ადამიანური უფფლებების შეგიალვას. მას სძულს პირმთნილ ფარისეველები და გაიძეკვა ადამიანები. ის ებრძვის, როგორც ფეოიმმტყუვებს, ისე სხვისათვის თვალისაბეგვას. მას ყოფნის ძალა და გამბედაობა, რომ უშეალოდ გაუსწოროს თვალი სინამდვილეს, მტკიცედ იდგეს ორივე ფეზით ფედამიწაზე და სინამდვილე თვალს არ აცილებდეს, არაფერს არ აფერხებდეს, ტკბილ მოჩვენებებისათვის არ ზარუნავდეს. მისთვის განსაკუთრებული ძალის მიმეცემა 1) არსებობისათვის შრომა და 2) სამართლიანობისადმი ბრძოლა. ამიტომ აშბობს იგი: „რას მიქვინ ტკბილი სიტყვა, თვალთმაქცობაა, სხვა არაფერი; ტკბილი სიტყვა ნუგეშია, კაცს გულს მოფბანს, გულის ფხანა რაღა დარდუბალაა! ფხანა ქეცმა იცის. ნუ გაიქცანაენ გულსა და ფხანაკა საჭირო არ იქნება. სიტყვა საურველი ხომ არ არის, მოსაკიდელი ჩანგალია, რომ გული აბ აქეთ მოსწოლის ან იქით, თორემ ოხი მოეკიდება, როგორც კიდობანში დავიწყებული ჯარს. გული ადგილიდან უნდა მისცრა-მოსცრას კაცმა, თუ კაცს კაცის სიკეთე უნდა. ფხანა გულისა რის მაკნისია. უქმი კაცის საქმეა. თავადაშვილები ფეზის გულზე ხელს ასვენებენან, რომ ძალი მოიგვარონ, გულის ფხანაც ის არის: ძალს მოჰკვრის. ის კი არ იცის, რომ თუ ფეთისოფელს ერთი ბეწო ხანს ფალი მოუხუჭა, ისე გაგიგონ ლაკს, როგორც დიდოელი ლეკი ნაბადსა...“ ოთარაანთ ქვრივის მიერ ტკბილი სიტყვის ეს შეფასება, ცხოვრების მიერ ფილოსოფოსა, თვით ჩვენი ხალხის გულში ამოკითხული, მისი მაღალი მორალის ცნება, რომელიც მის დფყარულ იდეალს შეადგენს და რომელსაც ერმად ატარებს გულში საიდუმლოდ. ოთარაანთ ქვრივი ამ იდეის განხორციელებისათვის მებრძოლი გმირია, რომელსაც სიმართლისა და სამართლიანობისათვის სამსახურის არ ეშინია და როგორც თავისთვის ისე სხვისათვის სავალდებულოდ მიაჩნია იგი.

„რას მიქვინ ტკბილი სიტყვა“ ამბობს ოთარაანთ ქვრივი, მაგრამ ამის გამო იგი ტკბილი სიტყვის აბსოლუტური უარმყოფელი და ფშარე სიტყვის მოთაყვანე კი არ არის. მისთვის ორივე—ტკბილი და ფშარე სიტყვაც მხოლოდ მაშინ არის გამართლებული, როდესაც ისინი უშეალოდ გულიდან არიან ადამიანური ფალი და არა ხელოვნურად მარტოოდენ ბაგეზე-ბით თქმული, სინამდვილეს და სამართლეს მოკლებული, სიცალიერს, ქლაპნუნობისა და ფსაქმურობის გამომხატველი. ოთარაანთ ქვრივს უყვარს ფშარეული სიტყვა, როგორიც კი უნდა იყოს იგი, მაგრამ თუ ტკბილი; მას ადამიანებს შორის საქმანი და გულწრფელი დამოკიდებულება მოსწონს და არა ფარისეველური და ფლიდური. ოთარაანთ ქვრივი ყოველგვარ სინამდვილეს უშიშრად, გმირულად უსწორებს თვალს, არ იხდომს ფარისეველებსა და მლიქვნელებს, და დაუნდობლად ამხეულს მათ. ამიტომ ამბობენ მის შესახებ „ოთარაანთ ქვრივს გულის მაგიერ ქვა ფდგესო“. თუ ოთარაანთ ქვრივზე ამას ფშნნდა მორალური გაგებით ამბობენ, როგორც შეუბრალეველსა და ულმობელზე, მაშინ ცდებიან მის თანასაოფლელები. ნამდვილად მისი გული მაღალი ჰუმანურობითაა გამთბარი და მისი „ილიალმოყრილი მადლიც“ ადამიანსადმი ულომელი სიყვარულით არის ნაკარნახევი. იტყოროც ოთარაანთ ქვრივის მადლის არა ერთსა და ორ მაგალითს გვიჩვენებს. ოთარაანთ ქვრივის ეს მადლი არ არის გამოწვეული ღვთის შიშით, სხვისი წაყენდულებით, ან თავმოწონების ეგოისტური სურვილით. არა, ეს ბეშმარიტი მადლია, ამასთან იგი ბიძგია, მოწოდებაა შრომისაკენ. ამდენად იგი სწავლაცა და დარიგებაც. აქაა ყველაზე ეშმარიტ გამოხატულება ადამიანისადმი სიყვარულისა და მეგობრებისა. ფშნნდაა ეს მადლი იმიტომ, რომ სამაგალო მადლთანაა და ანაზღაურებას არ მოითხოვს, ის უანგარო გულთაა გაღებული. ილიას თქმით: „გული მადლია, და მადლი მარტო ორ ფუა ჰსაქმობს... მადლი ერთისაგან გაწერავა და მეორესაგან მეწერავა ერთსა და იმავე დროს. თუ ან გაბწერავეი არ არის, ან შემწერავეი, მადლიც არ არის, მაშასადამე, გულიც.

მაგრამ ილია ოთარაანთ ქვრივის მადლს პილპილმოყრილს იმიტომ უწოდებს, რომ იგი არა მარტო მადლია, არამედ ისეთი ღონისძიებაკეა რომ კაცს ზარბაცობა და მთხოვრობა შეაძულოს, მიაჩვიოს შრომსა ის, ეისაც შრომა შეუძლია. ამ მხრივ ეს მოთხრობა არის უბრწყინვალესი ჰიმნი შრომისადმი, ადამიანს ამ მადალი მოწოდებისადმი. ამრიგად, ოთარაანთ ქვრივის პილპილმოყრილი მადლი მთხოვრობის ცნობა და მასთან შერიგება კი არ არის, არამედ დახმარება და შრომისაკენ ბიძგებაა, შრომა ადამიანის სულისა და გულის ყველაზე დიდი მადლია, საფუძველი და საზოგადო სიკეთისა, ერთადერთი წყაროა სიღატაკისაგან თავის დაღწევისა.

ამასთან, ოთარაანთ ქვრივი მტკიცე შეგნებისა და ნებისყოფის ადამიანია, მას მთელ თავის ცხოვრებაში არასოდეს გადაუდგამს ისეთი ნაბიჯი, რომ საქმე სანანებელად და სასაბუთლად გახდომოდეს. ზნეობრივად იგი სპეტაკია როგორც თავისი ოჯახისა და ქმარ-შვილის, ისე მთელი სოფლის წინაშე. მას არა აქვს არაფერი ისეთი რამ ჩაფენილი, რაც ლაქას სეცდენდეს ის ზნეობას. მონანაგნას და ეიცაკნმე პატივიცემას საჭიროებდეს. იგი ერთი მთელანი მორალური ქანდაკეცია, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე გამოკვეთილი. რომელიც არც წარმტაცია და არც მომბიზვაკი. მხოლოდ ძლიერად ჩამაფიქრებელი და შთამბეჭდელია ყველასათვის, როგორც უაღრესად ფაქიზი, სპეტაკი, შრომისმოყვარე, მტკიცე. გაუტეხელი ადამიანი. მისი რელიგია ქმარ-შვილის ეროგულუნაა ეს შრომის უსაზღვრო სიყვარული. ეს არის მისი წმინდათა წმინდა, სხვა ღმერთისათვის სამსახური და თავგანწირვა მან არ იცის. ოთარაანთ ქვრივი არასოდეს ნაკლები წინააღმდეგობის გზით არ მიდის, ბოროტ-ბოროტმყოფების მიმართ სასტტკიო და ულმობელია. ეს არის გამოწვეული არა მისი გულქვაფობით, არამედ სიმართლის და სიკეთის უდიდესი სიყვარულით. ბოროტებისა და სიკეთის შეთავსებას მას ეკუძღლნალდ მიაჩნია. მისი ღრმა რწმენით ეისაც უყვარს სიკეთე, მას უნდა სძალდეს ბოროტება და შეუბრალე

ვალია. ამ საშინელ წუთებში იგი, თითქმის ბაგსს ეშინოდა, სასოწარკვეთილი ხმით იძახის: „ღვედელი, ღვთის გულისათვის, მღვდელი!" პატარა ხანს შემდეგ დედას ცოტა გულს მოუშვებს და როცა დაბნეულ გონებას მოიკრებს, უკვე შორსაა იმისაგან, რომ ხსნა ღვთის რწმენაში ეძებნოს. იგი ურწმუნო იყო. ასევე ურწმუნო დარჩა ბოლომდე, ის დედაა, რომელსაც შვილზე მეტად არაფერი არ შეუძლია წამადეს, ან იწამოს ამ ქვეყნად ან იმ ქვეყნად.

ასეთია ოთარაანთ ქვრივის სხვე მისი ცხოვრების პირველ პერიოდში. უკანასკნელ უბედურებამდე ცხოვრობდა და ხარობდა შვილით... მაგრამ შვილის სიკვდილმა მოდრიკა და გასტეხა რკინის ხასიათის და გაუტეხელი ნებისყოფის ეს დედაკაცი. იგი მკედარ შვილთან მარტოდ დარჩენას მოითხოვს და როდესაც მარტო რჩება, მთელი არსებით ეძლევა თავისი გულის ლხოვას. „ვინ ვარ, გიორგი ალარ არის, არა!"... ატბერი გვაუწყებს: „ეიმეოდა ზმაადანა დედა". ტანჯვით ჩაწყვდილადებული გულით სდგას ოთარაანთ ქვრივი ჩვენს წინაშე, დამნობილი მუხანაგით, რომელსაც არც ზმა, არც ენა არ გააჩნია თავისი მწუხარების გამოსათქმელად, ან როგორ იქნება შვილის სიკვდილით თავზარდაცემულ დედას კიდევ გააჩნდეს ადამიანური ხმისა და სიტყვის ძალა და სასაკვდილოდ დაჭრილი მხეცივით მწარედ ან ღმუოდეს? ყველა დროისდა ბალხის უდიდესი პოეტი ჰომეროსი ტყეიდან ეკი ან ამბობს ჰეკტორის სიკვდილის გამო, დედა მისი — ეკიუბა — „ღმუოდაო"! ოთარაანთ ქვრივიც ატბრონის სიტყვით: „პირქვე დაეცა ხელაზალად შვილის გაავეგმენულ გულს და ტირილით ეკა არა, მარტო ქვითქვინი გოდაბიეს ისმოდა".

ილია ჭავჭავაძე ოთარაანთ ქვრივის სახით იძლევა დედას-მოლიანად, არსებით და არა ერთს რომელიმე მის დამახასიათებელ მხარეში. შვილის სიკვდილმა ძლიერი, გარდუვალი მწუხარების ცვლილ დამჩნია ოთარაანთ ქვრივს, ამბობენ, არის, რომ მის შესახებ თანასოფლელები ამბობენ „ბუმყდა ეს რკინის დედაკაცი... ეს ფუსმაკარა ხეცა წამოიქცაო"... მართლაც, ოთარაანთ ქვრივმა ვერ გაუძლო თავის დიდ მწუხარებას, თავის უდიდეს ტანჯვასა და მალე ლოგინადაც ჩავარდა, როგორც საბოლოოდ იმედგაფუჭებული და სასიკვდილოდ ძალმიდილი.

ის, რომ ოთარაანთ ქვრივმა, ამ რკინის ხასიათის ადამიანმაც კი ვერ გაუძლო შვილის დაკარგვას, არ შეიძლება მას უნებისყოფობად ჩაეთვლაოთ და სულმოკლეობაში ბრალი დავდოთ. დედა-შვილური გრძნობა უდიდესი, მაღალი სოციალური გრძნობაა, და არა ცხოველური, ბიოლოგიური ინსტინქტი. დედას იმიტომ კი არ უყვარს შვილი, რომ მისი შობილია, არამედ იმიტომ, რომ ზრდილა, ასაზრდოვებდა, უვლიდა და ამაგს სდებდა. მას უყვარს შვილი, როგორც უდიდესი ნაყოფი და თავისი განუსაზღვრელი ამაგის შედეგი. მაგ. ძიძას როგორც აღმზრდელს სხვისი ბავშვი საკუთარზე ნაკლებად არ უყვარს, ხოლო ბავშვს იგი თავის მშობელ დედაზე მეტად უყვარს, სიკვდილამდეც კი არ იგიწყებს მას. გავიხსენოთ მაგ. პუშკინი, აკაკი მათი ძიძა-გამზრდელები და სხვ. რამდენ ქალს უშვიდენია ბავშვი, აღუზრდია და ჭეშმარიტი ედიდი დედობა გაუწევია. მთავარი გადამწყვეტი დედა-შვილობაში აღზრდაა. თუ ეს შესძლო ქალმა, ის ჭეშმარიტი დედა ხდება და „ის ვერც იმ დღე ამაგს დასდებს ბავშვს, რომელიც საკირო მისი აღზრდისათვის. უკეთოდ, ბავშვის აღმზრდელი უნდა მიეჩინოთო ჩვენ ჭეშმარიტ დედად, რადგან აღზრდაა თავადი და გადამწყვეტი. ილია ბუტყვესაც კი არ ამბობს ოთარაანთ ქვრივზე, როგორც შვილის დამბადებელზე. აღზრდის პროცესში მხოლოდ დედა-შვილობაში ობმება მათ შორის საიდუმლო, უდიდესი სიყვარულის ინტიმური ძაფები.

ერთადერთი შვილის სიკვდილით ოთარაანთ ქვრივს იმედისა და სიხარულის სიმები დაუწყდა და ამით დაუწყდა მთელ ქვეკანასთან დამაკავშირებელი ძაფებიც. იმასთან ერთად უკვე ყოველივე დაკარგა და დამარხა საბოლოოდ.

ქალს არა დარჩენია სანეტგენშოდ გარდა სიკვდილის მოლოდინისა. მხოლოდ ამით სულდგმულობს საბოლოოდ გულმოკლული და იმედგაფუჭებული. შვილის სიკვდილის შემდეგ ოთარაანთ ქვრივს ღრმად აქვს განსაკუთრებული თავისი ბეჭი. სოსიას სიტყვებზე: „თუ შვილის მეჩმედ კიდევ რამ სალხენი დაგრჩენია ამ წუთისოფელშიო", ტანჯვისაგან დამწყვარ-დაფიფლილი ქალი უპასუხებს: „რაკამ არ დამრჩენია? სიკვდილის მოლოდინი; ხუთუ ლხენა არ გგონია"... დიახ, შვილის სიკვდილის შემდეგ ოთარაანთ ქვრივს მხოლოდ ორი რამ დარჩენია: ტანჯვა და სიკვდილის მოლოდინი.

მაგ. მისთვის ეს სასურველი საათიც დგება — შუაღამით ძალაგიხდილს მოესმის თითქოს შვილი „ეძახის". უბედური დედა თავის უკანასკნელ ძალებს იკრებს და სასწრაფოდ გარბის შვილის საფლავზე... მხოლოდ ძალლმა გაიგო მისი წასვლა და თან გაყვანა — შენიშნავს მწერალი. ოთარაანთ ქვრიგი მიიჩქარის შვილის საფლავზე, რომ სიკვდილს მიასწროს. ატბრონ ასე აგვიწერს ამ სურათს: „საფლავზე გარდაგარდმო გარდაქეცეულიყო, ფეხები აქეთ პირის გადაეკიდნა, თითქოს სდომებია მთელი საფლავი ქვითა და მკვდრით ხვეფილი გულში ჩაეკრაო"... თოარაანთ ქვრიგი შვილისგან განუშორებელია ცოცხალეც და მკვდარიც. შვილის საფლავს გულში იკრავს და კვდება, როგორც დედა. ამიტომ ვუწოდებთ ჩვენ მას მარადკაცს დედას, სიცოცხლესა და სიკვდილში შვილისაგან განუშორებელ დედას. ეს სურათი მთელი ეპოქაკაა შვილის სიყვარულისა, მეტყველი სახეებით დაწერილი ეპოქაკა, რომლის მსგავსს ისევითაათ თუ შეეხდებიდნი. მაგრამ ამითვერაა ამბავერეს ატბრონ დედის ტრაგედიის გადმოცემაც. ამ ტრაგედიას მეტად მწვავედ გვაკრძნობინებს ძალალი, რომელიც ატბრონმა ოთარაანთ ქვრივს გააყოლა არა მარტო ეროგუულის ნიშნად, არამედ საერთო ჯლოვის გამოსათქმელად. „ძალალი წამოსულეგეული ოყდა ეიოკაკის სალოვაზე, უკანა ფეხებზედ ჩამჯდარიყო და წინა ფეხებზედ დაბეკინილი და სოფლისაკენ პირშემოქცეული საკოდავად ღმოდა" ერთიმეორეზე ძლიერი ეს ორი სურათი იმდენად მტკიცე მოლიანობაშია მოცემული, რომ ერთმანეთის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს, ორივე უდიდესი ოსტატობითაა გამოკვეთილი და ერთიანერთთან შერწყმული. მათი დახატვა მხოლოდ დიდ მხატვარს შეეძლო. მწერალი რეალისტური თვალი ამ სურათით როდი ამთავრებს ნაწარმოებს. მოქმედების აქ შეწყვეტა ატბრონმა არ მიიჩნია მიზანშეწონლად, რადგან ეს სურათი შეიძლებოდა მეტაფიზიკური ზმანეებებისა და მისტიკური ახსნა-განმარტების საბაბი გამხდარიყო. ატბრონ, როგორც, რეალისტს, აინტერესებს, თუ როგორი გამოძახილი ექნებოდა დედის ტრაგედიის ასეთ დასასრულს: „მეორე დღეს, ოთარაანთ ქვრივის თანასოფლელებს ოდის ცხედართან მოეყარაო თავიო" გვაუწყებს ატბრონ. მაგ ნეიბმე მხოლოდ ერთი პრაქტიკული საკითხი ოდვა, — „მკედარს პატრონობა უნდა". მართლაც ყველანი მკედრის გარშემო ფუსფუსებდნენ, რომ მის წინაშე უკანასკნელი ეალი მოეხადათ, გაეპატიოსნებინათ და ღირსეულად დასასვენებინათ. ყველაფერს ამას ატბრონ დიდი რეალიზმით ხატავს და ამასთან გვანიშნებს, რომ ყოველივეს იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც სიცოცხლეს ემსახურება. სიკვდლილს საშინელებას გაჭვიადება არავფრს არ მატებს. სურათი, რომელსაც ატბრონ ხატავს, დიდად ტრაგიკული და ღრმად ჩამაფიქრებელია, მაგრამ იგი არ აღძრავს მკითხველში სიკარიელისა და სასოწარკვეთილების გაღვიძებს.

ცხოვრება თავისთავად არც უბედურებაა და არც ბედნიერება. ეს სამართლიანობის წინასწარ დადგენილ წესებს კი არ ეშორჩლება, არამედ სუბიექტურისა და ობიექტური შემთხვევების ნაყოფს წარმოადგენს. ოთარაანთ ქვრიგსა და მის შვილს გიორგის უფლება ჰქონდათ ბედნიერი ცხოვრებისა, მაგრამ შემთხვევამ უბედური გახადა, გაანადგურა ისინი.

ადამიანებს ფასი და მნიშვნელობა აქვთ არა მარტო თავისთავად არა მარტო თავისთვის, არამედ საზოგადოებისთვის, სხვებისთვის.

ამ სიბრძნე ხაზგასმით აღნიშნავს ილიაც: „ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში ყველა არა მარტო თავის თავს, არამედ ეკიეტეა, უფრო მეტად სხვასაც უკვდებოდეს". მართლაც, წინაადმდეგ შემთხვევაში, ცხოვრებას არ ექნებოდა საზოგადოებრივი ხასიათი. ილია დიდი მოთაყვანეა ბრძენი ხალხური თქმულებისა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მას მართებულად არ მიაჩნია ხალხის თქმა: „ვინც მოკედა, თავსა მოუკედაო". მწერალი იქვე დასძენს: „არა, ეს ზოგჯერ მართალი არ არის!" შვილი არა მარტო თავისთვის უკვდება, არამედ პირველ რიგში დედას უკვდება და დედას უკვავს გულს; ჩვენი ხალხი ამიტომ ამბობს „დედას შვილს ხელში სიკვდილიც კი არ მოუკლავსო".

ასეთია ოთარაანთ ქვრივის ხასიათის ძირითადი მომენტები, რომლებიც მას ანიშებენ წარუხოცელ ეროვნულ კოლორიტს და ამავდროს აყავთ იგი საკაცობრიო მხატვრული სახის სიმაღლემდეც.

ბ. როინიშვილი

უკანასკნელ გზაზე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ილია ჭავჭავაძე—ქართული ხელოვნების დიდი მოამაგე

შალვა გოზალიშვილი

ქართველი ხალხის ეროვნულ სიძლიერეთა საგანძურში დაცულია ი. ჭავჭავაძის შემკეცდრობის ლიტერატურული ფონდი. სხვადასხვა დოკუმენტებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მწერლის პირადი მიმოწერა. მრავალრიცხოვანი წერილებიდან აშკარად ყურადღებას შეეპარებთ ქართველი მოღვაწეების ილიასადმი მიწერილ მხლოოდ ისეთ ეპიტაფიურ ნიმუშებზე, რომლებშიც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ილია ჭავჭავაძის, როგორც ქართული ეროვნული ხელოვნების აღორძინებისათვის მებრძოლის, კეთილშობილი სახე.

ცნობილია, თუ რა დიდი ღვაწლი მოუძღვის ილია ჭავჭავაძეს ქართული დრამატული საზოგადოების (1880 წ.) დაარსებასა და ქართული თეატრის აღორძინებაში. მთელი თავისი სიცოცხლის განძეულზე ილია ყოველთვის განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენდა ქართული თეატრის შექმნის, ჩამოყალიბებისა და განვითარების საქმისადმი. ეძებდა მისთვის მატერიალურ სახსრებს, აბნევნებდა და ხელს უწყობდა თავდადებულ მოღვაწეს მსახიობებს.

ერთ-ერთ წერილში ილია თავის პირად მეგობარს, ცნობილ საზოგადო მოღვაწესა და ტკბილმქმედს ილია ოქროჩამდელიშვილს სწერდა: „თეატრის საქმეს კოთხულობდი. ავად შენი მტერი იყოს, ავად ეგ საქმეა, ორმა აქტიორმა აბაშიძემ[1] და მესხმა[2] ანტრპრენიორობა იკისრეს, აწინდელი მათი ტრუპაა ძალიან კარგია, კომიკეურის როლებისთვის კაცი თუ ქალი ასეთი კარგნი არიან, რომ აქამად ფეკეფსი არ უნდა ჩვენს საზოგადოებას. ამ მოკლე ხანში ერთი დრამატიული აქტიორიც შეიძინეს — კახელი ალექსიეფ-მესხეიეფი[3]. პირველ დემოტაშივე ყველანი აღტაცებაში მოგვიყვანა. ტრუპაა, სწორედ გითხრა, ლაზათიანია და ახალ ანტრპრენიორებს ძალიან რიგიანად მიაყვეთ საქმე. მაგრამ რასა იქ? ხალხი არ დადის ითოდენად, რომ ხარჯი მაინც ადგეს. მე, ამისი მნახველი, აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო, ძალად თუ ნებით, ამონებმენტი დავფრიე. ერთი თორმეტი ლოკა გავასაღე და ოცდაორი კოპეკა. მაგრამ მაინც ცოტაა, ამით ჩვენს ტრუპას სულს ვერ მოეუბერეფენთ. ცოდვაა, ღმერთმამ იცის, მომაკვდინებელი ცოდვა, რომ ულოზობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდება. წელოწადში ერთი სამასი თუმანი რომ გარეგდამ როგორმე მიგვეშველებინა, თეატრის საქმე გაიჩარხებოდა და ფეხს მოიმაგრებდა. თუ რამ შეგიძლია, ძმაო ილიავ, ნუ დაზოგავ. ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშან-წყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიდოს, თორემ თეატრს ხომ სხვაც ბევრი სიკეთე მოსდევს. მენ იცი, ძმაო, თუ შენს უხეს და მოწყალეს ხელს გამოუწვდი ამ მილეულს საქმეს, რომელსაც ულაჯობს სულთამხუთავი თავს ადგას და დღესა თუ ხვალ სულს ამოართმევს. იმედი მაქვს უპასუხოდ არ დამაგდებ"[4].

ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით ქართველი საზოგადო მოღვაწეებმის ილია ოქროჩამედლიშვილის, ივანე მაჩაბლის, ილია წინამძღვრიშვილისა და სხვათა ყოველდღიური ზრუნვით, ხელმძღვანელობითა და მატერიალური დახმარებით ქართული თეატრის ზრდისა და განვითარებისათვის მტკიცე საფუძველი შეიქმნა.

კერძოდ ილია ოქროჩამედლიშვილის მიერ ქართული კულტურული საქმიანობის გასაჩაღებლად გადადებული თანხებიდან საგრძნობი ნაწილი თეატრს ხმარდებოდა.

თავისი ქვეყნის მშრომელი პატრიოტი, საზოგადო მოღვაწე ილია ოქროჩამედლიშვილი, რომელიც ამ დროს მოსკოვშია ცხოვრობდა, სისტემატიურად ეხმარებოდა მატერიალურად ქართულ თეატრს ქართული ეროვნული კულტურის გამოსაცოცხლებლად. ერთ პირად წერილში, რომელიც ამოოაზ ნანეიანი უნდა იყოს მოსკოოთან 1882 წლის 17 მარტს, იგი ალექსა ჭავჭავაძეს ატყობინებდა: „ბრიგოლ მეღვინეზეედ გამოვაზავნე ფულები. ინბინი ბინა თამამშოფის ქარაფსლაში არის. თუ არ დაგზარდეს, იმასთან შეიარე და მიიღეს 707 მანეთს, რომლისგანაც მოიახმარე 700 მანეთს თეატრის საქმეს და 7 მან. „ეეერინის" რედაქციას გადასცემს წლეეანდელის წლის ფასს"[5]. ეს ამითაც არ კმაყოფილდება. 1882 წლის ბოლოს ბის მიერ გამოგზავნილი ასსამოცდაათი თუმნიდან ასი თუმანი გათვალისწინებული იყო ძველი ქართული მწერლობის ცნობილი ძეგლის „ვისრამიანის" გამოსაცემად, ხოლო სამოცდათი თუმანი — ქართული თეატრის დასახმარებლად. ამის შესახებ ილია ჭავჭავაძე ერთ-ერთ წერილში ილია ოქროჩამედლიშვილს სწერდა: „ასის თუმნის დანიშნულება პირადაპირ განსაზღვრული იყო შენგან, ხოლო სამოცდაათის თუმანზე ჭოჭმანი შვექნი. არ ეიცოდი და არც აკამამდე ვიცი, ანტრკენრენორებს აჩუქე ეგ ფული, თუ თეატრის საზოგადო საჭიროების დასახმარებლად შეპარწირე. შენის წერენიდან უფრო მეორე პირი გამოვიყვანე. პირველი იმიტომ, რომ ეგ ფული პირდაპირ ანტრკენრენორებს არ გამოუუზავნე და მწერი, არ ეიცოდნ რა კაცნი არიანო და შენ გიგზავნიო. მეორეც იმიტომ, რომ შენ თვითონ, როგორც ჩვენ ყველანი, თეატრის საზოგადო საჭიროებას ხელს უფრო შეეწყობოდი, ვიდრე ცალკედ და ეკრძოდ შესწირავდი ანტრპრენიორებს. მაგრამ მაინც და მაინც მოგწერე გადაწყვეტილად შეგატყობინებანა ჩემთვის ეგ ფული როგორ მოგვეხმარა. ამის პასუხი ფრიად საჭირო იყო და დღესაც არის.

მომწერე როგორ მოვიქეცე, რომ ამ შემთხვევაში წინ რამე საპუთი გაიმძღვანო, მოგახსენებ შემდეგსა:

1) ანტრკენრენორები ძალიან უჩივიან უფულობას. ამაზედ ცოტაად ეშვი მაქვს, ესე ოვი, ის ეშვი, რომ იმათ შემოსავალი უნდა ყოფნიდეს, იმიტომ რომ ხალხი, თუმცა ძალიან ბევრი კი არა, მაგრამ იმოდენა მაინც დაიარება, რომ ჯამაგრებს გაუძღვეს და ანტრკენრენორებმაც თავისი გასამრჯელო აიღონ. მართალია, სეკტემბერში ცოტად იზარალეს, მაგრამ სხვა შემდეგ თვეებში კი რიგიანი შემოსავალი ჰქონდათ და შემდეგში ხომ უფრო ექნებათ და ექნებათ.

2) თეატრს, საკუთარ ჩვენს თეატრს, ბევრი სამუდამო საჭიროება აქვს. ტანისამოსი და ეროთ ჩაცმეთ მეტათ ნაკლები აქვს. შენგან გამოგზავნილი ფული ამ მხრივ დიდად გამოსაყენი იქნება და საამედაო საშველიეა. ანტრკენრენორებისათვის ეგ სამოცდაათი თუმანი ერთის თვის ლუკმაა და მერე ისინი იმავე ყოფაში იქნებიდნენ, რა ყოფაშია ეგზ ფულებამდე ყოფნენ და აბეგარად ამ უკანასკნელს შემოხვევაში ეგ ფულები წყალში გადაყრილი ფულები იქნებოდა. ბაშინ, როდესაც მაგ ფულით ბევრი რამ შეეძინებოდა თეატრს საზოგადოდ, თუ მის საზოგადო საჭიროებისათვის გამოიზარდებ.

ამის მიხედვით, ან მე რა აზრზედ დავდექი: ეგ ფულები მოგახსნიროთ რეპერტუარის გამდიდრებას, ტანისამოსის და რეკვიზიტის შეეესებას და სხვა ზერილმასის საჭიროებას, რომელიც საკუთრად თეატრს უნდა და არა ანტრკენრენორებს. რადგანაც შემოსავალი არტისტებს ჯამაგრებს (თვითონ ანტრკენრენორებიც ამათ რიცხვში არიან) ყოფნის, ეგ ფულები ცოტ-ცოტად მიგიშველოთ ხოლმე ყოველს წარმოდგენას, ესე იგი, თვეში ოთხჯერ მაინც. ეს მიშველება ინამი უნდა მდგომარეობდეს, რომ ნანეკარი თეატრის ქარა ბაგ ფუფუვნთ გადიხდიდოდეს ხოლმე.

რადგანაც შენი პასუხი არ მომივიდა, მე ამ სახით მოვიქეცი როგორაც გეწერ. საჭირო იყო ტანისამოსი, ათოს თუმნის ტანისამოსი შეიკერა თეატრმა და ოცდა რვა თუმანი კიდევ თეატრის ქირაში მიეეცი. ამ ათის თუმნისა და ამ ოცდარვა თუმნისა ბარათი ჩამოვარდეი ანტრკენრენორებს, რადგანაც ეს ფული ამათ ჩაიბარეს. შენის ფულიდან თეატრისათვის გამოგზავნილი დარჩა ჩემთან კიდევ ოცდათორმეტი თუმანი, თუ თანახმა იქნები ჩემს აზრზედ, ამ ფულს ისე გამოვიზოგებ, როგორაც გწერ და უფრო დიდხანს ეყოფა ჩვენს თეატრს".

ჩვენთვეი ამ პირადი წერილებიდანაც ნეედეს, რომ ილია ჭავჭავაძე, როგორც ეკვე ავეეიშნეთ, მთელი თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მანძილზე შეუეეელებელ მზრუნველობას იჩენდა ქართული თეატრის მიმართ და ძალასა და ენერგიას არ იშურებდა მისი განვითარებისათვის. ამ დიდ და საპატიო ქართულ საზოგადოებრივ საქმიანობაში ილია ჭავჭავაძეს მუდამ მხარში ედგნენ და დახმარებას უწევდნენ მოზრნავე ქართველი მოღვაწეები, მათ შორის, მისი ახლო მეგობარი ილია ოქროჩამედლიშვილი, ეკთილშობილი ადამიანი, მშობლიური ქვეყნის ეკონომიური და კულტურული აღორძინების დიდი მოტრფიალე, უანგარო საზოგადო მოღვაწე, გულუხვი ქველმოქმედი, რომელიც ეხმარებოდა და ხელს უწყობდა სამშობლოს საკეთილდღეოდ წამოწყებულ ყოველ საქმიანობას.

ქართული თეატრის ვასაძლიერებლად გაღებული მატერიალური დახმარების მიუხედავად, თეატრის მდგომარეობა ილია ოქროჩამედლიშვილს მაინც უნუგეშოდ ეჩვენებოდა და აწუხებდა. ამის გამო იგი ერთ-ერთ წერილში, რომელიც 1883 წლის თებერვალში უნდა იყოს მოსკოოდან გამოგზავნილი, ილია ჭავჭავაძეს სწერდა: „თეატრზედ სანუგეშოს არასა ბსწერ. ჩვენი თეატრი ეხლა ჩვენ ყმაწვი-

[1] ვასო აბაშიძე
[2] კოტე მესხი
[3] ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი.
[4] საქ. ლიტ. მუზეუმის ფონდი № 47/2.
[5] იხ. საქ. სახ. მუზეუმის ილიას ფონდი № 170.

ლის ასაკში არს. და ეს ასაკი მიეცილებლივ მოითხოვს, რომ სიცივეს, ავდარს და შიმშილს მოაშორონ სრულულოველანობამდის და მაშინ თავის თავს შეეხებაოს. თუ ეხლა ამას ხელს შეუწყობთ, მომავალი იმისი, ჩვენი ბუნებისა და ხალხის ხასიათის მიხედვით, უფრო მაღალი და გრიცელი იქნება, ვინემ რუსეთისა. ამ საქმეზედ ზრუნეა და თავის დადება სასაჯელო საქმე იქნება. ჩვ ბეედნიერად შეერაცხდი ჩემს თავს, თუ ამ საქმის წარმართვას რითიმე შეეეწიე მოწავალში; ეხლა კი ამის მეტს ვერას კეტყვი, რომ მხედველობაში ზოგი ერთი საქმე მაქვს, ამ ორიოდ თვეში ეს საქმე გამოიკვლევეა და თუ მოთავსდა, იქნება, შენი პროგრამმა. თეატრის სუფსიდიაზედ და ფულით შემწეობაზედ შორს არ ყოფს აარფულებაზედ"[1].

ილია ჭავჭავაძე წლების მანძილზე შეუხეელებელი ენერგიითა და სიყვარულით თავს დასტრიალეებდა ქართული თეატრის დაკაქაცებას, მის გაფურჩქვნასა და აყვავებას. ილია როგორც ქართული დრამატული საზოგადოების მეცაეური და სულისჩამდგმელი, სათავგადასახაური ბანკის, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა და შუძლებული საზოგადო მოღვაწე-ქველმოქმედთა შემოწირულებების საშუალები ყოველწლიურად აძლიერებდა და ამაგრებდა ქართულ თეატრს და მის გარშემო რაზმავდა ნიჭიერ და თავდადებულ თეატრალურ მოღვაწეებს.

1887 წლის 22 ოქტომბერს ილია დიდი ემაყოფილებით სწერდა თავის მეგობარს ილია ოქრომჭედლიშვილს: „ჩვენსა ბანკმა თეატრი გადააკეთა და მშვენიერი რამაც გამოდის. ფოიერ ქართული ძველებური დარბაზი გადავქმნეთ და რომ ჰნახო აღტაცებაში მოხვალ შენც კი, შენც, რომელიც მძიმე ხარ ხოლმე აღტაცებისათვის, იმიტომ რომ ყველგან ზიგნითტკეებს უჭირეკენ საქმესა და გარეთი ზაზლაპილიკები არად მიგაჩნია. თეატრის გუმბათზედ რეა სურათი იქნება დახატული, სხვათა შორის არის: რუსთაველი, გრიბოედოვი და მოსე ხორენელი. სომხებმა, რომელთაცა ვსთხოვეთ ვეანაშვონ სხვათა გენიოსთა შორის მოსაქმეცდად ერთი ეინმე თავისანი, მოსე ხორენელზედ უკეთესი და შესაფერი ვერა ვეარჩიესრა და ჩვენც ვეუფარით „ბალი ალაო".[2]

თვით ილიას „ოეერიაც" 1887 წლის დეკემბრის ნომერში მეოთხე

ქართველი მხატვრების წერილები ილია ჭავჭავაძისა და ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი

ალექსანდრე ბერიძის წერილი ილია ჭავჭავაძისადმი [1]

მოწყალენო ხელმწიფენო,

უ. უ. რედაკტორო!

სამშობლო ქვეყნის სიყვარულის გამო ესე თამამად ვლაპარაკობ თქვენთან... უმორჩილესად გთხოვთ — მიაქციოთ ყურადღება იმ ჰაზრსა და წინადადებას, რომელიც მსურს ამ წერილით გაცნობოთ; ეს შეეხება ჟურნალი „ივერიის“ მგზონა, არ იქნება მის მიზნის წინააღმდეგინი, არამედ — შესაბამი და საჭირო... მე მსურს გიჩვენონ „ივერიისადმი“ (რომელშიაც „უფრო ვრცელი ადგილი ეჭირება რომანებს, ლექსებს... და ცქელს ჩვენს მოთხრობებს“...) ის ძგერფაცი სამყაროსა, რომლითაც ყოველთვის თვითეული რომანი, თუ ლექსი, თუ მოთხრობა — თვის ძალა-ჰაზრსა, თვის შინაარსსა უფრო ნათლად გამოუხატავს მკითხველსა, უფრო ადვილად გააგონებს მას და უფრო მწრაფლ წარმოშობავს შთაბეჭდილებას მის გონებაში...

ეს სამკაული „ივერიისადმი“ იქნება — სურათები შესაბამი რომანისა, თუ ლექსისა, თუ მოთხრობისა, — ე. ი. ილუსტრაცია.

ეხლა შეგატყობინებენ — თუ რა ადგილად შეიძლება ამ ჰაზრის ასრულება და რამდენად ცოტა ხარჯი მიეცემა თქვენს რედაქციასა.

მე ეხლა ამბოდნენ ვარაკოშობა მაქვს მხატგრობაში, რომ შეიძლოან კარგად გემსახუროთ ზემოხსენებულ ჰაზრის შესრულებისათვის. ამის დასამტკიცებლად გიგზავნით მხატგრობის აკადემიის მოწმობასა, რომელსაც (აკადემ.) მე წარუდგენე ორი ჩემი ნახატი ბზის ფიცრებზედ; (ამ უკანასკნელ დროსამ ვანმრხანის ვამი დავიწყე გრავიერის სწავლა და იმედი მაქვს, რომ მალე შევიძლო ამოგარა ჩემივე ნახატებისა, რომლებიც წარდგენილ იქმნენ აკადემიაში მოწმობის მისალებად). ჩემს სპეციალურ ხელოვნებას ამგავრი მეფობიობა თუ არ არგებს, ვნებს და დაბრკოლებას არ მოსცემს, რადგანაც სუფეელა ის, რაც კი საჭირო იქნება ილლიუსტრაციისათვის, შეიძლოან ადვილად აკასრულო მხოლოდ სალამოთი, მხოლოთ, მთელ დღეს, როგორც ეხლა, მოგახსენრე ჩემს სწავლას აკადემიაში.

„ივერია“, როგორც თქვენ გამოაცხადეთ, „გამოვა 1880 წლიდამ სამს თვეში ერთხელ სიგრცით თორმეტი დიდი თაბახი“... ესთქვათ, ამ თორმეტ თაბახისათვის საჭირო იქმნება ექვსი სურათი, შესაბამი მოთხრობისა, თუ ლექსისა და რომანისა; ეს ექვსი სურათი, ბზის ხეზედ ნახატი და ამოჭრილი, რედაქციას შეუძლიან მოიპოვოს ყოველ ორ თვის განმავლობაში; ან როგორ: რედაქციამ რომ ყოველ სამ თვეში ერთხელ წინათ მომწეროს ხოლმე წერილი და ადამწეროს ყოველ მოთხრობის ან რომანის გმირი — ტიპები, მათი ნასიათი (ქარაქტერი) და ის შესაბჭნეები შემოხვევა მით მოემზედგნია, რომელიზედაც აგტოროს ჰსურს მკითხველის ყურადღება გაჰპრონს, მე სუფეელა ეს ადგილად შემიძლიან წარმოშობოთ ფიცარზედ. ამოფერა და მზათ სურათები, დასაბეჭდავად და ჩასახიავად ჟურნალში, გამოგიგზავნთან.

თუ რედაქციას ჰსურს, რომ „ივერიაში“ ჩაართოს ბიოგრაფია ჩვენ ისტორიულ პირებისა (როგორც მაგალ. ზოთა რუსთველისა, თამარ დედოფლისა და სხ. ჩვენ მეფეებისა), აგრეთვე ეგზირებისა და მწერალებისა, რომლების სურათები კიდევ დაგგრჩენია) მაშინ რედაქციას შეუძლიანან გამომიგზავნოს ხოლმე ფოტოგრაფიები ზემოხსენებულ პირებისა, და მე აქ ვადაცხატავ ბზის ფიცარებედ, ამოგერი და გამოგიგზავნით (და მანდ — ტიპოგრაფიაში სპორჩიკი ამოუს გარეშემო შემოუწყობს, გააგორებს ცილინდრს, მისცემს მაშინას და ათასობით ისე ადვილად აღბეჭდავს, როგორც უბრალო ანფიშებს!).

თუ რედაქციაა ისურვებს და ილასპარაკებს ახლანდელ გამოჩენილ უცნო ქვეყნის პირიზედ, შეეძლიან მაცნოოს და მე აქ ეიშვნენ ან გამოვიწერ ხსენებულ პირთა ფოტოგრაფიებს და გადავცხატავ.

ესთქვათ, ჩვენ ქვეყ მოთხრობებში იხსენება რომელიმე ჩვენი მშობელი ქალაქი, ან ქალაქი, ანუ მთა — სიმაგრე ან ტაძარი ან კოშკი და სხ. და სხ., რომელების ფოტოგრაფიები ეგზიარება თბილისში, მაშინ რედაქციია გამომგზავნის ამგვარ ფოტოგრაფიებს და მე აქ დიდის ხალისით გადვიღებ ბზის ფიცარებზედ.

რაც შეეხება აქაურ (ტფილისის) გამოსაჩენ ისტორიულ ადგილების, ქალაქების და ციგლების, აგრეთვე ტიპების და კოსტუმების ხატგას — ეს ხომ ულ ადვილი იქნება და ადვილი!

თუ მართალ ეს ჰაზრი „ივერიის“ მიზნის წინააღმდგომი არ იქნება, მაშ „ივერიის“ ილლიუსტრაციია ძალიან ადვილად ასრულდება, რადგანაც მატერიალური მხრით მას დაბრკოლება არ ექნება: თქვენ რედაქციას თვითეულ ბზის ფიცარზედ დაეხარჯება 10-20 ფრანკამდინ; ფოჩტით გამოგზავნა თვითეულ ფიცარსა ეღირება 5-10 ფრანკამდის და სხვა... სხვა არაფერი! ნახატი და ამოჭრილი სურათები — შემდეგ აღბეჭდვისა — შეგიძლიანთ გაუგზავნით პეტერბურღში ილლიუსტრაციების (როგორც მაგ. „Нива“, „Всемирная Иллюстрация“, „Живописное обозрение“, „Русский базар“ და სხ.) რედაქციებს და მიაყიდოთ თვითეული სურათი ანა ნაკუეზ 70 მანეთისა, რადგანაც ჩვენი სურათები იქნება ორიგინალები და არა კოპიები (პირები).

ამგვარად თქვენს რედაქციას ილლიუსტრაცია ხარჯს კი არ მისცემს, არამედ — მოგკამს! (მხოლოდ ერთად-ერთხელ საჭირო იქნება, რომ რედაქციამ დასაბუდს ერთი ზუთი თუმანი საჭიროდ ხატვის პრაბორისათვის: „Камера — клара“ — „Camera Lucida“).

რამდენად საჭირო ილლიუსტრაცია ქართველთ მკითხველისათვის,— ეს თქვენ კარგად უწყინთ! თუ ინებეთ ამ ჰაზრის და წინათ-გაგზარავის ასრულებას, გთხოვთ მაცნობოთ — და მე მეორე წერილით უფრო დაწერილებით შეგატყობინებენ — თუ რა ადგილად შეიძლება მოხერხდეს „ივერიის“ ილლიუსტრაციით დაწყება.

თქვენი თანამემამულე

ა. ბერიძე.

10 ია[ნვარი] 1880 წ.

ქ. ნ[ეაპოლი (იტალია).

ჩემი ადრესი: N[e]apoli (Italia)

Al. s:g. Alessandro Berize Barisoff,

studente del R.

Istituto de Belle Arti.

ალექსანდერ ბერიძის წერილი ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი [1]

მრავალპატივცემული ილია,

გაწუხებთ ჩემის წერილებით, მაგრამ მე ინისთანა გაჭირებაში და სასოწარკვეთილებაში ვარ, რომ თქვენს შეწეუნებას არ ვერიდები, მით უფრო, რომ თქვენ, ვიცი, კაცთ-მოყვარე ეკ ეროგული მამეფილი შეილი ხართ.

ამ დღეებში ორი წერილი გამოგიგზავნეთ [1], შეგატყობინეთ ჩემი ბარემოება და გთხოვეთ შეშწეკოთ. ამ წერილით ერთ ორ სიტყვას მოგახსენებთ და გთხოვეთ, თუ ნიეთიერ დამმარეთინ ან მე ეღირსეულად აღარ ყეცნობ, ან არ შეეძლიანთ, ზნეობიო დამეხმარეთ: რჩევა მომეცით, როგორ მოიდეკე, ან რა გზით თავს უშველო? ამ ბეკარი ზნეობითი დამხმარება მოგალეფობაა ქრისტანისა და მამეფილიშვილისა და ინტიგრმ იმედი მაქვს, რომ მალე მაგ ბაარ მომპალეკენ. ამ ბეკარ ეკ ეკ ეკ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

და შეჭირვებულმა გარემოებამ თავ-ბრუ დამასხა, დამიკარგა ყოველი ნიჭი მსჯისა და უსაზღვაროში გამამეფდენა აქეთკენ წამოსვლა დროებით; სანამ სწავლით შეკისრულებედი და ცხოვრების წყაროს მოვიპოვებდი ჩემს ხელოვნებაში, მე აქ მინდოდა დარჩენა, მაგრამ მოფსტყუდი ჩემს იმედში, აქ — იტალიაში, მე ჩემის ხელოვნებით იმოგზებას ვერ ვიგებ, რომ ვისწავლეთ კიდეკი და მოხუცი დედა და ძმის სახლობაც ვანუგეშო. საშეშაოს ყველაკა ეშოულობ, მაგრამ შრომის ჯილდოო მეტად მცირედ მაძლევენ, რადგანაც მხედველ გაჭირებულსა და უცნობსა. ლუკმა პური მოპოვებისათვის შრომაში მე მთელი დღე მელეკა, და ხელოვნებაში განვითარებას ვერ ვასწორობ. რადგანაც მოგება მეტათ მცირედი მაქვს, მის გამო ჩემს შვილობრივ და ქრისტიანურ მოვალეობას ვერ ვიხდი და სამშობლოშიც ისევ დაბრუნებას ვერ ვბრუნდებ. კი ეს მეზუთე თვეა ამ ტანჯვაში ვარ და კიდევ შევლენ ამგვარ ზნეობით ტანჯვას, თუ არა, არ ეიცი.

ამ ტანჯვამ, ვიმეორებ, გამოიწვია ჩემში ეს სურვილი: მე მინდა მანდ, მოსკოვში, ჩამთავიდე და სტროგონოვის სამხატვრო სასწავლებელში ეკზამენი დავიჭირო მასწავლებლობის ხარისხზე, მიგიღო მოწმობა და დაუფლებელივ დაბრუნდე საკარიველოში. ამისთვის გზის ფულსა გთხოვთ სესხითა, გაგიბედავთ, თუ თქვენ არა, თქვენს სახელობით მანიც დაუბრუნებ ჩემს ვალსა მოსკოველში იმსა, ვინც ჩემსავით გაჭირვებული იქნება.

თუ მოსკოვში ჩემი ჩაპოსვლა კეთილით არ მიგაჩნიათ, დამეხმარეთ, რომ ისევ დაბრუნდეკ, დაუბრუნდეკ ჩაგრულს სამშობლოს და უმეცრო დედას, რომელნიც ისევ სიყვარულით მმიღებენ, როგორც ულმესს შვილსა. თუ თქვენ ვსურსთ, მე მეტად ცალიკე ჯამაგირზე თანახმა ვარ, წინამძღვარიანთაკარს სასწავლებელში, რომელშიაც თქვენ მოგაწესეთოთა და შრომა გაქვსთ, გავიწესებე მასწავლებლათა: შემოძლიან ბავშვებს ვასწავლო: ხატვა, სკულპტურა, ინდუსტრიული ხელოვნება და მოზაიკა, რომელიც ზედნიწერნით შევისწავლე ამ უკანასკნელ დროს აქეე — ევნეციაში. ამტოსან სიტყვის გაძლევთ, რომ ამ ქართველთა სკოლას სამუდამოთ თავს შევესწირავ, თუ ჯზის ფულით დამეხმარებინთ და მცირედ ჯილდოს შრომისათვის დამინიშნავთ. იქნება მკითხოთ: თუ ეს გუულწრფელობით ნათქვამია, რატომ ამ ოთხს წელში არ მოვიფიქრე, რატომ ეს პაზრი წინათვეკ არ გამმოვიკვლევე და მის სამსახურს არ შეუდექი? პასუხათ ეკუსკეთ, რომ მე სამშობლოში დაბრუნებისათანავე, ჩემს საუბედუროოთ, ჩავარდი იმისთანა საზოგადოების წრეში, სადაც ყოველს სურეველ და კეთილს პაზრს ფრთეში ეკვიეკნა, მასთანვე ჩემმა დაუშვიდეველმა ცხოვრებამ ნება არ მომცა ამის მოფიქრებისა. ეგზოგ ეს სასარგებლო პაზრია და თუ ვგიან არ არის ჩემი სურვილი საზოგადო საქმისათვის, გთხოვთ განკაზგულეკა მოახდინოთ. ეელი თქვენს წერილსა და ყოველ ქამს დაბრუნი თქვენი პატივის ც

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ილია ჭავჭავაძის

აზრები

თეატრალურ ხელოვნებაზე

გული დრამისა უნდა გამოხსნას თითოეულმა სცენამ, თითოეულმა მომქმედმა ისე, როგორც გორგალი ძაფის წვერმა და, საცა ეგ გორგალი არ არის, ან ავტორს არ დაუზვედრია, იქ ამოაო ძაფების ტყუილ-უბრალო ცოდვილობა, წევა და გრება. შინაგანი ძალი დრამისა უნდა გამომეტყველებდეს გარეთ და არა ავტორი შიგ ჩასძახოდეს გარედამ.

* * *

ყველაფრის სიკვდილი შეიძლება, — აზრისა კი თავისდღეში არა; მის აღმოშობის დრო შეიძლება შეაყენონ, მაგრამ სრულიად განადგურება კი ძნელად. ამ აზრის უკვდავებაში არის მთელი იმედი კაცობრიობის უკვდავებისა, იმიტომ, რომ გრეხილი აზრისა განუწყვეტელია: ერთს ზედ მოსდევს მეორე, უფრო ახალი, ჯანმრთელი და ღონიერი,—ამასთანაც დაუქცეველი, მარად მყოფი სალარიცა აქვს — მეცნიერება და ხელოვნება.

* * *

ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან.

* * *

მეცნიერება და ხელოვნება, ეგ უდიდესი სალარონი, სადაც კაცობრიობის გენია აწყობს ხოლმე გონიერების საუნჯესა, —არ არიან ყველასათვის მისაწვდომნი.

* * *

ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა, მისი გამჯობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია.

* * *

მეცნიერებას და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებათა.

* * *

სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად მოქმედობს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი სანაატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამფაქიზებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწრთვნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, და ამასთანაც ისმისანა შემაკეცვარიც არის, რომ უკეთეს მხარეს ადამიანსას ფეხს ადგმევინებს, ფრთას აშლევინებს, უკეთესი შესაკეცვარი, უკეთესი დროს — გასართობი, სულისა და გულის ამამაღლებელი სხვა ისეთი არა ვიცით რა სცენის მეტი.

* * *

ჩვენ ჩვენს სცენას ორ ღვაწლსა ვსთხოვთ, პირველი — რომ მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი, და მეორე — იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის მშვენებითა და სიმდიდრითა.

* * *

ჩვენი თეატრი, რაც უნდა იყოს, ჩვენის ეროვნების საჯარო ნიშანია.

* * *

რაც უფრო მკაფიოდ და დაუნდობლად არის გამოთქმული ბოროტება და ნაკლულოვანება ცხოვრებისა, ზოგჯერ მით უფრო სჩანს გამომთქმელის გულის სიმხურვალე, მოუთმენელი, ცხარი წადილი გასწორებისა. ვისაც ძალიან სძულს ბოროტება, მას ძალიან ეუყვარება კეთილი — ეგ აშკარაა.

* * *

საზოგადო ნიშნების ერთად, წყობილად შეკრეფითა იზმიება სიბრძნე და გონიერება ხელოვანისა...

* * *

ნიკი არ-დახელოვნებული, არ-გაწურთვნილი, ხელოვნება, ნიკით შუქ-არ-შესხმული და არ გაბრწყინვალებული გვერდ ჩამოთლილი სიკეთე არტისტისა, ცალკერძია, და ერთის მქონებელი კაცი უმეორეოდ ნახეკარ-არტისტია.

* * *

ნიკი ხელოვნებას ეკითხება თავის საზღვარს და ხელოვნება ნიკსა მსთხოოს სითბოს და ბრწყინვალებასა. ერთი მეორესა მშველის იმოდენად, რამოდენადაც საჭიროა. არც ერთი ნამტანნობს და კლებულობს და არც მეორე, ორივე ერთმანეთს ემორჩილებიან ერთისა და იმავე ზედმოქმედების მოსახდენად.

* * *

ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებითაც ჭეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ აზიდავს ხოლმე კაცსა, და გონებამიუწვდენელის თილისმითა დიდს ბოროტსაც. დიდს მწუხარებასაც, როგორც დიდს კეთილსა და დიდს ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩაფენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს სათნოების ყვირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერ ყვავილის გარდასაშლელად. ამაში, მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა საზოგადოდ და სათეატროსი საკუთრივ.

* * *

ხელოვნება თვით ბოროტს ამორტებს კეთილისათვის.

* * *

ხატი ცხოვრებისა ადამიანის ხასიათშიაც გამოითქმის და ზნეშიაც.

* * *

გმირობა, რა სახისაც უნდა იყოს, სულის ღონეა და არა ხორცისა.

* * *

სიმღერის, პოეზიის სიამოვნების ნიკი საყოველთაო კუთვნილებაა ადამიანისა.

* * *

დრამატურგი ისტორიკოსი ხომ არ არის, რომ ისტორია გვასწავლოს, ისტორიული ქრონიკა გვიწეროს. დეე თუნდ ამბავი, არაკი დრამისა თავის საკუთარს ფანტაზიით შექმნას, ხოლო თუ სურს ისტორიული ღირსება მიანიჭოს თავის დრამას, უსათუოდ მოვალეა სული და გული ეპოქისა იმ ამბავში ჩანასკვოს, ჩაახახოს, და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას, გადაგვშალოს საგრძნობლად და დასანახავად.

* * *

დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდს ძვრაზეა ასაგებელი და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი მხილავი ნიკი უნდა, მეტის-მეტი ნათელი გონება, რომ კაცი მისწვდეს, შუქი რამ მოჰფინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვიან, და რომელიც იმოდენად უფრო დიდ საიდუმლოებად გვევლინება, რამოდენადაც უფრო ახლო მიუვალთ.

* * *

ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწუდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაირბენს მწერლობაში.

* * *

ყალბად და, მაშასადამე, უქმად აპრიალებულ გრძნობაზე უსაძაგლესი არა არის-რა ქვეყანაზე და მით უფრო მოსარიდებელია, რომ წამტყუებელია, მაცდურია ყოველ გაუწურთნავ და გონება-გაუხსნელ კაცისათვის.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

პარტია
და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება

ღეს უფრო მეტად და უფრო მწვავედ, ეიდრე ოდესმე, ხმამაღლა ისმის შეძახილები ხელოვნების თავისუფლებაზე. ხელოვნების თავისუფლების მოთხოვნა გაისმის ბურჟუაზიული კლასების პპოლიტიკი იდეოლოგების მხრიდან, ხელოვნების თავისუფლების მოთხოვნით გამოდიან ბურჟუაზიული წყობილების მიერ დაბერაგებული კლასები, ხელოვნების თავისუფლებაზე ლაპარაკობენ და ცდილობენ მასზე მოარგონ თავიანთი შეხედულებები და ინტერესები კაპიტალისტური საზოგადოების კლასებმა, ეუსპლოატატორებმა და ექსპლოატირებულმა, კაპიტალისტებმა და პროლეტარებმა, რეაქციონერებმა და პროგრესიანებმა ებრძოლნენ ადამიანებმა.

მართლაც, განა შეიძლება საზოგადოება არსებობდეს და ხელოვნების კლასობრივობა, ხელოვნების თავისუფლება საჭირობორტტო პრობლემად არ იდგეს ანტაგონისტური საზოგადოების შემადგენელი კლასების წინაშე? განა შეიძლება ხელოვნების თავისუფლების პრობლემა არ აღელვებდეს სოციალიზმის მშენებელ ადამიანებსაც, რომელთაც ღრმად სწამდათ, რომ ხელოვნება ეხმარება მათ, კაპიტალის მონობისაგან განთავისუფლებულ ადამიანებს, აშენონ კომუნისტური საზოგადოება.

ფლეს ჩვენს ქვეყანაზეც, მშვიდობისა და პროგრესისათვის მებრძოლ ადამიანთა ქვეყანაში, სოციალიზმის ერთ სისტემად, სოციალისტურ ბანაკად გაერთიანებულ ქვეყნებში ფლის წესერიგიდან არ მოხსნილა ხელოვნების თავისუფლების პრობლემა, რადგან, სანამ არსებობს ტექნიკის გადმონაშთები, მანამ ორსაუბეს საჭოთა ხალხს ნამდვილად თავისუფალი ხელოვნების განფითარების შემაფერხებელი საშიშროება. ჩვენ ეერ მოვიხილეთ შემდგომ წარმატებებს, თუ არ განვაგრძეთ შეუნელებელი ბრძოლა კაპიტალისტური იდეოლოგიის წინააღმდეგ. ბურჟუაზიული ლოზუნგის „ხელოვნების თავისუფლების" ლეგიტიმურ ლოზუნგის წინააღმდეგ.

რით არის გამოწვეული „ხელოვნების თავისუფლების" ლოზუნგის ასეთი გულმოდგინე ალერსი კაპიტალიზმის იდეოლოგების მიერ? განა ის ასალი ლოზუნგია? მაშ რატომ არის, რომ სოციალიზმის სისტემის გამარჯვების ეპოქაში უფრო მეტი დაჟინებით მოითხოვენ ხელოვნების თავისუფლებას, უფრო გაშწარეთნი ქადაგებენ ხელოვნების ამოლტიერობას, და ხოტბა-დიდებას ასხამენ „წმინდა ხელოვნების" თეორიას, მუდამდეე გუნდრუკს უკმევენ პროლეტარიატისათვის მაგნე ლოზუნგს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის".

ცნობილია, რომ სოციალისტური ურთიერთობით შექმნილი ხელოვნება თავისუფალი ადამიანის შემოქმედების ნაყოფია.

ჩვენი ხელოვნების თავისუფლების არსი იმაშია, რომ მას საფუძველად უდევს საზოგადოების პრინციპებზე დამყარებული წარმოებითი ურთიერთობა, ის, რომ საერთოდ სოციალისტური საზოგადოება ძირფესვიანად განსხვავდება მისი წინამორბედი საზოგადოებისაგან. კაპიტალისტური საზოგადოების ახასიათებს შინაანი ანტაგონიზმი და ეს კანონიერებეა მისივე საფუძველთან — წარმოების წესთან. ასეთ წარმოებით ურთიერთობათა ანტაგონიზმი ბუნებრივად შობს ადამიანებს შორის პოლიტიკური და სულიერი ცხოვრების ანტაგონიზმსაც. თუმცა მათ ერთიმეორისაგან, საწინააღმდეგო პოლუსებზე აყენებს საზოგადოებრივ ადამიანებს, ქმნის მწარმოებელთა მატერიალურ განკერძოებულობას. ადამიანები ვერ გაექცევიან ანტაგონიზმის ძალას წარმოებითის ურთიერთობაში, რადგან, როგორც სტალინი აღნიშნავს, „წარმოება ყოველთვის და ყველა პირობებში საზოგადოებრივი წარმოებაა".

სულ სხვა პირობებში ვითარდება საბჭოთა ადამიანების პოლიტიკური და სულიერი ცხოვრება. იგი თავისუფალია ყოველგვარი ანტაგონიზმის ბილ დაწოლისაგან, რადგან თვით სოციალისტური საზოგადოებრივი სტრუქტურა დაფარებულია წარმოების ახალ წესზე; წარმოების სოციალისტური წესი და ამით გაკორიბებული საზოგადოებრივი ურთიერთობანი პიროვნებისადვის ქმნიან ჯარმოს, რომელიც თავის მხრივ განაპირობებს სოციალისტური საზოგადოების ადამიანის ყოფიერებასა და აზროვნებას. ისევ ალექსანდრი ალექსანდრეს ძე ალექსანდროვი ეიტყვიდა ამაზე ბაზა და იქმნება ადამიანებს შორის ბეგობრობის განმამტკიცებელი ურთიერთობანი, მტკიცდება ხალხის მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობა, რაც შეუძლებელია შინაგან სოციალურ ანტაგონიზმზე დაფუძნებულ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. სოციალისტური საზოგადოების მშენებელ ადამიანი თავის თავში ზრდის და აკულნს საერთო მიზნებსა და მოსწრაფებებს, ადამიანებში ჩნდება და ჩამკიდდება შეხმატკბილებული მოღვაწეობის მოთხოვნანი. ეიოთარდება და ძლიერდება ახალი მორალისა და მოზაფხანახულობის მქონე მოელი საზოგადოება, სადაც ყოველი პიროვნება მატერიალური და კულტურული კეთილდღეობის მოპოვების შედეგად სულიერ და ფიზიკურ აკეფვებსაც განიცდის. ასეთ პირობებში შესაძლებელი ხდება ადამიანის ნამდვილი თავისუფლების მიღწევა, მისი ყველა ძალის გამოვლინება. ყველა სხვა პირობებში ადამიანი ვერ მოახერხებს ოდნავი დამოუკიდებლობის მოპოვებასაც კი.

რატომ?

ადამიანი ყოველთვის საზოგადოებრივი არსება იყო და არასდროს არ ცხოვრობდა სოციალიური კაეშრერეთრეთრობის გარეშე. ცხოველთა სამყაროდან გამოყოფისთანავე ადამიანმა შეიგნო ერთობლივი შრომის მნიშვნელობა. პირველყოფილი თემური წყობილების დროს საწარმოო საშუალებათა საერთო საკუთრება და საერთო შრომა ადამიანს საზოგადოებისაგან დამოკიდებულ მდგომარეობაში აყენებდა. ამ საფეხურზე ცალკე ადამიანის ბრძოლა არსებობისათვის იმდენად იყო დამოკიდებული მთელი ჯგუფის, ეიდრე საერთო ბრძოლისეხანარანაზაზე, რომ მას აზრადაც არ მოსდიოდა, რომ თვითონ რაიმე დამოუკიდებელ ძალას წარმოადგენდა. მას ჯერ კიდევ არა ჰქონდა თავისი ინდივიდუალობის შეგნება. მას ესმოდა მხოლოდ თავისი ერთობა თემთან, რომელის გარეშე იგი, მისივე გაგებით, უმწეო, უმოქმედო იყო და დამოუკიდებელ ადამიანად ფაქმნა არ შეეძლო. საზოგადოებრივი განვითარების ამ საფეხურზე ადამიანის ინდივიდის ცხოვრება სავსებით გათქვეფილი იყო მთელი ჯგუფის, ეკარის ცხოვრებაში, და ეს გრძელდებოდა მანამდე, სანამ თემური წყობილების დაპალი ეკონომიური დონე არ შეიცვალა უფრო მაღალი შრომისსაყოფიერებლ მომცემი წყობილებით. ამან კი სრულიად შეცვალა საზოგადოებისადმი ადამიანის, ინდივიდის დამოკიდებულების ხასიათი. ეკრძო საკუთრებაზე დაყრდნობილმა ახალმა საზოგადოებრივმა ურთიერთობამ ხელი შეუწყო მწარმოებელთა მატერიალურ განკერძოებულობას. თუ უწინ პიროვნება ყოველთვის გამოდიოდა თავისი ურთიერთკავშირიდან თემთან, საწარმოო საშუალებებზე ეკრძო საკუთრების დამკვიდრების შემდეგ, შეიქმნა ისეთი მოჩვენებითი მდგომარეობა, თითქოს საკონსლიმწარმოებელთა ურთიერთკავშირი აღარ არსებობდეს. სინამდვილეში ეს ურთიერთკავშირი არაორგანიზებული სახით არსებობს, მაგრამ იგი შეუმჩნეველია ადამიანების ცნობიერებისთვის. საკონსლიმწარმოებლებს ჰგონია, რომ იგი დამოუკიდებელია საზოგადოებისაგან და ამიტომ თავის მოღვაწეობას არ უთანხმებს მთელი საზოგადოების მოთხოვნას, და ინტერესებს; მას ჰგონია, რომ იგი იზოლირებულია სხვა საკონსლიმწარმოებლისაგან და ამიტომ მხოლოდ საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარეობს, პირად მოგებასა და სარგებზე აგებს თავის საქმიანობასს; ამას შედეგად მოსდევს წარმოების ანარქია, ეკეგმაშეუწონელი მოქმედება. მაგრამ მატერიალურად განკერძოებული მწარმოებელი მანეც ვერ აღწევს თავს მწარმოებელთა ურთიერთკავშირს, რაგინდ არ უარყოფდეს იგი საკანთ ურთიერთობის უკან ამოფარებულ ადამიანთა ურთიერთობებს. იგი იგრწყვნს, რომ წარმოება ყველა პირობებში საზოგადოებრივი წარმოებაა, რომელიც ანსებობს საკონლიო ეკეკეკეკეკეკეკეკეკ ნებელ-ბით. მისივეა ძნელია გაურკვევი იმაში, თუ რამდენად ჭეშდრიდ არის დაკავშირებული საზოგადოებასთან. მაგრამ იმას მანეც კარგად ხედავს, რომ თავისი საქმიანობის გასაშლელად მას უსდება განეფუნქციონირებლა სხვა ადამიანებთან, რაც ისაა მოასწავებს, რომ მატერიალურად განკერძოებული მწარმოებელი არ არის იზოლირებული საზოგადოებისაგან, საზოგადოებრივი ურთიერთობებისაგან, როგორც ეს მას ეჩვენება. მაგრამ ამ შემოხვევაშეკ კი, როცა საკონლიმწარმოებელი თავისი არსებობის კეთილდღეობისათვის კონკურენტებთან ბრძოლაა აწარმოებს, ეს ბრძოლა მანეც არ მიაჩნია მას საზოგადოებრივ ურთიერთობად.

ამგვარად, ეკრძო საკუთრებამ წარმოშვა საზოგადოების კლასებად დაყოფა, მკაფიოდ გაიარკვა და ჩამოყალიბდა თვითეული ადამიანის დამოკიდებულება საწარმოო საშუალებებისადმი. მანამდე საზოგადოებაში არსებულმა „ნამდვილმა კოლექტიურობამ" დაკარგა თავისი პირველილი სახე და, მარტსის თქმით, „მოჩვენებითის კოლექტიურობად" გადაქცეა. ეკრძო საკუთრებაზე დაფუძნებულმა ახალმა წარმოებ;თმა ურთიერთობებმა დაშალეს პიროვნებისა და საზოგადოების ერთობა; წარმოიშვნენ გაბატონებული და დამორჩილებული ადამიანები, რაც ნიშნავდა „ინდივიდთა მიკუთვნებას გარკვეული კლასის სადმი". საწარმოო საშუალებათა მფლობელი ხდება მბრძანებელი, ამ საშუალებებს მოკლებული კი — დამორჩილებული, პირველის ნება-სურვილის შემსრულებელი. ამ ანტაგონიზმმა შექმნა ნ-ადგი სახელმწიფოს ;ორჩოსაბობაც: საწარმოო საშუალებათა მფლობელობმა შეიქმნის სახელმწიფო, რომ მედგმა მორჩილებაში ჰყოლოდა ჩაგრული კლასები.

უკვე ის ფაქტი, რომ გარდეფალი ვანდა სახელმწიფოს წარმოშობა, ლაპარაკობს იმაზე, რომ პიროვნებამ დაკარგა თავისუფლება. ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები ცდილობენ სახელმწიფო წარმოსახონ ისეთ ინსტიტუტად, რომელიც თითქოს ყველა კლასის ინტერესებს იცავს. სინამდვილეში კი სახელმწიფო შინაგანი კლასობრივი ანტაგონიზმის გამოხატულებაა, ანუ ოარიოს მარქსი ამბობდა, სახელმწიფო — კლასთა შეუფიგეველობის დამოწმებაა. იგი იმისათვის შეიქმნა, რომ გაბატონებულ კლასებს, რაც შეიძლება, მეტად უზრუნველეყოთო საკუთარი კეთილდღეობა, გაგრძელიკეინათ თავიანთი ბატონობა ეკონომიურად დამორჩილებულ კლასებზე, სამხედრო ძალით ჩაეხშოთ ხალხის ყოველ-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გვარი წინააღმდეგობა, მიენიშნებინათ თავისუფლება მხოლოდ იმათთვის, ვინც გაბატონებულ კლასებს აყენებენდნენდა. „დღემდე არსებული კოლექტიურობის სურვილებში სახელმწიფოში და სხვ. — წერდნენ მარქსი და ენგელსი „გერმანული იდეოლოგიაში", — პირადი თავისუფლება მხოლოდ იმ ინდივიდებისთვის არსებობდა, რომელნიც გაბატონებულ კლასს ეკუთვნოდნენ, და მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი იმ კლასის ინდივიდები იყვნენ. ვითომდაც კოლექტიურობა, რომელშიც დღემდე ინდივიდები ერთნაირმდგომნენ, მუდამ უპირისპირდებოდა მათ, როგორც რაღაც დამოუკიდებელი რამ; და ვინაიდან იგი იყო ერთი კლასის გაერთიანება მეორის წინააღმდეგ, ხელქვეითი კლასისთვის იგი წარმოადგენდა არამც თუ სრულიად ილუზორულ კოლექტიურობას, არამედ ახალ ხუნდებსაც".

ბუნებრივია, რომ გაბატონებული კლასების მიერ პირადი თავისუფლების მოპოვება ნიშნავდა ყოველდღიური თავისუფლების აღკვეთას დამორჩილებული კლასებისათვის. ეკონომიურმა ეკსპლოატაციამ გამოიწვია პოლიტიკური ჩაგრაც, პიროვნების თავისუფლების შეზღუდვა და სრული ღარგვიდაკი.

მაგრამ ზომ იყო პიტონი, როცა ბურჟუაზია გულმოდგინედ ქადაგებდა პირად თავისუფლებას! რითი ახსნაება ბურჟუაზიის ასეთი ჰუმანიზეოობა, რა საზოგადოებრივი და კლასობრივი მოტივები უკარნახებდა მას ექადაგა თავისუფლება?

როცა ამ კითხვაზე პასუხს ვცდილვთ, საჭიროა გავიხსენთო, რომ ბურჟუაზიამ გარკვეულ ისტორიულ პირობებში გაშალა ბრძოლა არსებობის უფლების მოსაპოვებლად. წინა იმპერიალისტურ პერიოდსმე ბურჟუაზია ინრძოდა ფეოდალთა წოდებრივი პრიეილეგიებისა და შეაესაკუნებენს ამქრული წესიცა ზნეობაზეც, რომლებიც ნელ ელობებდნენ ახალი კლასის — ბურჟუაზიის განვითარებას, კაპიტალიზმის შეუზღუდველ მოქმედებას. ამ ეკონომიურ და პოლიტიკურ ბრძოლაში მას ჭირდებოდა პიროვნების თავისუფლების იღეის ქადაგება. საკუთარი კლასობრივი ინტერესებიდან გამომდინარე იგი მოითხოვდა აბსოლუტიზმის შეცვლას ბურჟუაზიული ლიბერალიზმით. მისთვის ხელსაყრელი იყო ფეოდალიზმის უფლებების მეჩვიდმეტეს შეცვლილიყო ეკონომიური მატერიების, თავ.სუფლეთაი. ძოსაობილიყო ოოდებიაკი ძოაეიეეე

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

შორის, ბურჟუაზიული ხელოვნების პროგრესულობაზეც. მაღალეპუმანიტარობაზეც, თითქოს იგი, ეს ხელოვნება, ერთნაირი გულმოდგინებით ემსახურებოდეს ანტაგონისტური საზოგადოების ყველა კლასს, ერთნაირი მიუკერძოებლობით გამოხატავდეს სოციალურად სხვადასხვა საფეხურზე მდგომი ადამიანების ინტერესებს.

მაგრამ ამის მტკიცება წმინდა წყლის დემაგოგიაა. კაპიტალისტურ საზოგადოებაში არ შეიძლება არსებობდეს თავისუფლება ყველა კლასისათვის, უფრო სწორად, არსებობდეს თავისუფლება ექსპლოატრეტელი კლასებისათვის და ეს უმართებულობა კაპიტალიზმის არსითვე კი ხმენება.

ამა თუ ის პიროვნების შემოქმედების განხილვა საზოგადოებისაგან მოწყვეტილად, საზოგადოებრივი ფუნიციონირებისაგან გამოთიშულად, მოგონილი იყო იმისათვის, რომ ადამიანის უფლებების იგნორირება დაემალათ და მიეჩქმალათ ბურჟუაზიულ სამყაროში. ლენინის მოელი მოძღვრებიდან გამომდინარეობს, რომ არ შეიძლება მუშათა კლასის წარმომადგენლების, მშრომელი ადამიანების უზრუნველყოფა სოციალურ-პოლიტიკური თავისუფლებით ისეთ საზოგადოებაში, სადაც საწარმოო საშუალებები საზოგადოებრივ უფლებრივობის ხელშია მოქცეული. არ შეიძლება პიროვნების შესაძლებლობათა ზრდა და განვითარება რეაქციულ პოლიტიკური წყობილების პირობებში.

ბურჟუაზიის იდეოლოგები ყოველ ღონ ძიებებს მიმართავდნენ, რომ შეცდომაში შეეყვანათ მუშათა კლასი, დაეხატათ კაპიტალისტური საზოგადოების ისეთი სურათი, თითქოს იგ ადამიანის სრული თავ.სუფლება და მისი პარმონიული განვითარების შესაძლებლობა არსებობდეს. ისინი აღმერთებდნენ პ.როგენების „თავისუფლებას". მაგრამ როცა ამის დასაცავად ამპობდნენ მეზზიბარე სიტყვებს, მათ მხედველობაში ჰყავდათ, რასაკვირველია, კაპიტალისტური საზოგადოების ცალკეული რნეული პირები. დანარჩენ მასას კი ისინი არ სთვლიდნენ თავისუფალი ცხოვრების ღირსად. ჩვენს დროშიც ხშირად ისმის ბურჟუაზიული წყობილების დამცველთა გულისხმიერი განცხადება ,მის შესახებ, რომ დროა ისტორიის არტეკი ჩამაოდეს ყველი შემეფდულებები პიროვნების თავისუფლებაზე.

თანამედროვე ამერიკელი პრაგმატიზმის მამამთავარი და იმპერიალიზმის ფილოსოფოსი ჯონ დიი ყოველგვარი მოჩვენებითი თავისუფლების გაკეკმეპბასაც კი ქადაგებს. მისი აზრით დაუშვებელია „თავისუფალი აზრისათვის, სუფრელისათვის და ფიქრისათვის" პოლიტიკური ბრძოლის საშუალების მიცემა ,ძალთვის, ვისაც მოქმედების თავისუფლება წარამეტული აქვთ. ან, ეს არის, თურმე, ქეშმარიტი თავისუფლების არსი. „თავისუფლების გარეგან მხარეს", რასაც ჯონ დეი მუშათა კლასის პოლიტიკურ ბრძოლას უწოდებს, კეთილურის სფერონი ადამიანის მიერ მოპოვებული თავისუფლების შედეგად წარმოსახავს, მხსზე დამოკიდებულად მიიჩნევს. ჯ. დეი ახლანდელი ბურჟუაზიული პირფეტრული დემოკრატიზმიც კი ალარ აწყობს. იგი ჰქადაგებს, რომ მოხდეს „დემოკრატიის მთელი პრობლემისა და მისი მნიშვნელობის ხელახალი გაგზრება". მას მიაჩნია, რომ ბურჟუაზიული პიროვნებისათვის თავისუფლების მოსაპოვებელად ყველაზე უკეთეს საშუალებას წარამოდგენს, თურმე, მუშათა კლასს.ს დამონება, გაბატონებული კლასების ნება-სურვილის უხმო შემსრულებლად მისი გადაქცევა, მუშავე სოციალური პრობლემების უხეში ფიზიკური ძალით გადაწყვეტა: „...ჩვენ თვითონ ინ რწმენამდე მივდიკართ, რომ ძალა, უხეში ფიზიკური ძალა, საბოლოო ანგარიშშ, ყველაზე საუკეთესო, გადაწყვეტა საშუალებაა".

ამერიკელი უ. ოგარონი ბუოანდოლად წერს: „თავისუფლებაზე ჩვენი ლაპარაკი არის ყველი ღმერთებისთვის ხარკის გალება". იტალიელი რეაქციონერი ფილოსოფოსი ბენედეტო კროჩე ცინიკურად აცხადებს, რომ თავისუფლებისა და თანასწორობის დამყარება ადამიანებს შორის შეუძლებელია", „თანასწორობა მხოლოდ მათემატიკაშია", — წერს იგი. 1953 წელს გამოქვეყნებულ ლეიბორიანტ კრისმენის სტატიაში ნათქვამია: „ექსპლოატაცია და მონობა ადამიანის ნორმალური მდგომარეობაა". ამას აცხადებენ დღეს, სოციალიზმის სისტემის არსებობისა და შეუნელებელი წინსვლის ეპოქაში! ამა გულმოდგინედ იცავდნენ კაპიტალიზმს ამოოოგტა-დეოლოგები თავიანთი ბატონების, მონობა-ლისტების ინტერესებს, რომელთა წინააღმდეგ ლენინი შეურიგებელ და გამანადგურებელ ომს აწარმოებდა.

ბარქსაზმის მოწინააღმდეგენი ყოველ გზაგვარეფინნენ გაპყიროდნენ პოლიტიკური ცხოვრებისაკენ „დამოუკიდებელ ადამიანნი", საზოგადოებრივი უფლებრივობის ზეგავლენისაკენ თავდაჯერებულ „თავისუფალ ადამიანნი საერთოდ", და ჭორიკანობდნენ მარქსიზზეზე, როგორც ისეთ მოძღვრებზე, რომელსაც, თურმე, ადამიანების ნიველირება სურს. ლენინმა თავის სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა" მზის სინათლეზე გამოიტანა ბურჟუაზიის მსახური ლიტერატურიზმის ცდა — ასეთი ხერხით ისტატურად დაეფარათ ბურჟუაზიული საზოგადოების კომშარიული სინამდვილე, ბანკოინ მწერალთ? — ირონიულად მიმართავდა ლენინი მათ. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, მართლაც, არსებობს დამოუკიდებლობა და თავისუფლება, მაგრამ ვისი? — ავსმდა კითხვას ლენინი, ჯერ კიდევ მარქსის და ენგელსის „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი" ხაზგასმით ოყო აღნ.შული, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. მართლაც არსებობს „კაპიტალისტური წყობილების მმართველთა დამოუკიდებლობა და თავისუფლება: „კაპიტალი ფლობს დამოუკიდებლობითა და ინდივიდუალობით, მაშინ, როცა მშრომელი ინდივ დუუმი მოკლებულია დამოუკიდებლობას და უუფლებობა".

სხვაგვარად შეუძლებელიც არის. არ შეიძლება, რომ „კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მშრომელი ინდივიდუუმი თავისუფალი იყოს ისე, როგორც ეს სოციალიზმის დროს განხორციელდა. ლენინის მტკიცებას, რომ „კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ადამიანის „თავისუფლებაზე" ლაპარაკი ბურჟუაზიული პირფეტრობაა, ადასტურებს ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ,იროგეკ.ის „თავისუფლების" მაჩვენებელი ფაქტები. ამეოიელი რეაქციონერი ლიტერატორი ბერტრან რასელი ეიხიკერ გულახდილობით აღწერს მომავალ ამერიკელ საოცნებო საზოგადოებას:

„ამ საზოგადოებისათვის საჭირო იქნებიან გონებრივი განვითარების უაღრესად დაბალ დონეზე მდგარი ადამიანები. ადვილად შესაძლებელია, რომ ზოგიერთი სახის სამეშაოს შესარულებენ მხოლოდ ზანგები... რაც შეეხება საერთოდ ფიზიკური შრომის მუშაკებს, მათ შეჩვევენ უფრო მოთმინებასა და კუნთობრივ ეარჯიშს, ვიდრე გონებრივ შრომას". ამიტომ საესებით გასაგები ხდება, თუ ასეთ ამერიკელ სამოთხეში, რასელისაკენ სიტყვით რომ ვთქვათ, — „პიროვნების თავისუფლებას შედარებით ნაკლები ნნიშვნელობა აქვს, ვიდრე წარსულში".

ადამიანის პიროვნების დამოუკიდებლობაზე, მსატვრის „შემოქმედების თავისუფლებაზე ლაპარაკი ყოველთვის იყო ფანდი; ამ ლოზუნგით სურდათ შეეფერა ამ პროლეტარიატის იდეოლოგიური საფუძვლები, მოეპოვებინათ მოქმედების თავისუფლება ხელოვნების სფერონი, მოეხდინათ ბარქსაზმის მოძღვრების რევიზია ან დაბეგვა.

ადამიანის თავისუფლება კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მუდამ შეზღუდული იყო იმავე, როგორც იგი შეზღუდული იყ დღესაც, ამერიკელი პროფესორი გაროლდ ლასკელი ნიღაბს ხდის თანამფროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებას, როცა აღწერს იმ შიშსა და სულიერ ტრაგედიას, რომელთაც გამოიდინან ამერიკელი მოქალაქეები მთავრობის დაკირავებული აგენტების ,ს მომაბეზრებელი მეთვალყურეობის გამო. „თავისუფალი" ადამიანი შკრწუნებულია: „ხომ არ არ.ს ჩემს ოთახში ფიტტოფონი დადგმული; ხომ არ იყო ელექტრონის აღსარიცხავდ გუნინ მოსული კაცი ჩემს ბიბლიოთეკაში წიგნების გასასნ.ნდავად გამოგზავნილი შპაკი; ხომ არ არის კანტორაში ახლახანს მიღებული ეოგოობა პოლიციის აგენტი; ხომ არ ზრდის თავის შემოსავალს ჩემი ძველი მეგობარი ჩვენი შინაური საუბრების გადაცემით; უარი ხომ არ განვაცხადო „ლიბერალური" გაზეთის ხელმოწერაზე. იმის შიშით, რომ ბორტმა მეზობელმა არ დამბეზღოს, ხომ არ ზვდწყვეტ მამოწერა სკოლის ამხანაგთან, (რომელიც, შესაძლოა, კომეთნისტური „ფრონტის" რიგელიმე ორგანიზაციაში ირიცხებოდეს). ღირს კი საერთოდ აზრის გამოთქმა საკამათო პოლიტიკურ საკითხებზე მაშინ, როცა არსებობს საშიშროება, რომ საათლეცოო უბანში აღრიცხვაზე იქნებიან აყვანილი. საჭირო ხომ არ არის გავაფრთხილოთ ცოლი და შვილები, რომ არ შეეხონ საკამათო თემებს, რათა იქვის მანიათ შეაყრობილმა ნაცნობებმა არ გაავრცელონ ჭორი, რომ ჩემს სახლში ძირგამომთრელი გაბმწყობილიეს სუფეგნ".

ასეთია მოქალაქეთა თავისუფლება კაპიტალისტური სამყაროს ყველაზე გაგნთარებულ სახელმწიფოში — აშშ-ში, ასეთია მოქალაქეთა „დამოუკიდებლობა", რომლის მოწყვეტებით, დემაგოგიური ხასიათი ლენინმა ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინათ ამხილა. ასე იყო ყოველთვის, როცა ადამიანების ბატონ-პატრონად გამოდიოდა კაპიტალი. ჯერ კიდევ დიდი ფრანგი სოციალისტ-უტო

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, и играя...
И муже я сказал: „Гляди
Сестра твоя родная!“

თვითმყრობელური რუსეთის სინამდვილეში ასეთი იყო პიროვნების თავისუფლება, რაზედაც თვალს ხუჭავდნენ რუსეთის ბურჟუაზიის იდეოლოგები, რომელთა წინაადმდეგაც მიმართა ლენინმა თავისი მგზნებარე სიტყვა და ხასმა კალამი. თუ ფეალაზე ხელს არ აიღებენენ, მაინ ყოველ ხანგრეზე შეეძლოთ დაენახათ ადამიანური ღირსების დამამცირებელი თავაშვებულობა ექსპლოატატორებისა და მმართველი წრეებისა. ადამიანის თავისუფლების დაცვისათვის მოწოდებული რუსეთის ბურჟუაზიული პარლამენტის — სახელმწიფო სათათბიროს მაკალითად ცმარა იმ.ს დასამტკიცებად, თუ როგორ ექცეოდნენ მმართველი წრეები იმ სოციალ-დემოკრატ დეპუტატებს, რომლებიც სათათბიროს ტრიბუნიდან ხალხის მისწრაფებას გამოსთქვამდნენ. „ანა სიტყვის „თავიაუფალია“ წარმოთქმამისათვის არ გადაასახლეს ბოლშევიკი დეპუტატები ციმბირში.? ხოლო იმათ, ვისაც ეს ბედნიერება არ აღირსეს, სანინლად დასცინოდნენ და პირად შეურაცხყოფას აყენებდნენ. „ანა პიროვნების თავისუფლების შელახვა არ იყო საკმაოდ სათათბიროს აღერიანახსნელი წევრის მაგრაზნელი მოედელის იაკუბოვიჩისა, რომელმაც მთელი დარბაზის გასაგონად მიაძახა ტრიბუნაზე მდგარ, სახელმწიფო სათათბიროს სოციალ-დემოკრატიული ფრაქციის თავმჯდომარეს ნ. ჩხეიძეს: „Обезьяна!“ „ანა პროოვნების თავისუფლებაზე ღაღადეს რეაქციონერების ლიდერის პურიშკევიჩის მოქმედება, რომელმაც დეპუტატ ტომილინის მოთხოვნაზე მოესპონ უაზრო პარადაზე ჯარისკაცების გამოყვანა და წამება, ტომილინს უხეშად დაეფეთქა ადგილიდან: „Гоните этого негодяя, сукина сына“.

ასეთი იყო დეპუტატის უფლებანი ხელშეუხებლობა, რომელზედაც თავგამოდებით გაყვირიდნენ ბურჟუაზიის აპოლოგეტები...

მემარცხენე დეპუტატების პიროვნების შეურაცხყოფა ხშირად ხდებოდა რუსეთის პარლამენტში, „წმინდათაწმინდა“ სახელმწიფო სათათბოროში, ხალხისადმი მტრულად განწყობილ სახელმწიფო დუმაში ამიტომ იყო, რომ რუსეთის მუშათა კლასმა არაერთხელ გამოავლინა თავისი უარყოფითი კლასობრივი დამოკიდებულება მისდამი. იგი არა მარტო პოლიტიკურ ორგანიზაციულ ბრძოლაში აწარმოებდა, ამასთან გამეორდა-დამეცინა ეტიკრამაზისაც თხზადა სახელმწიფო დუმის ამგვარ მოწვეულნეინი დემოკრატიულობაზე:

Эх ты, дума, думушка,
Октябристам — кумушка,
Правым всем — голубушка.
Эх ты, дума, дума,
Государственная...

შემოქმედი ადამიანების თავისუფლება შეიძლება მიღწეულ იქნას მხოლოდ სოციალისტურ საზოგადოებაში, რომლის ეკონომიური საფუძველები ბუნებრივად ქმნიან ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ძალების გაშლა-გაფურჩქნის რეალურ შესაძლებლობას. მხოლოდ თავისუფალ ადამიანთა საზოგადოებას შეუძლია შექმნას პირობები ყოველი ინდივიდუუმის ინტელექტუალური და მორალური სრულყოფისათვის, „...საზოგადოებას არ შეუძლია თვითონ განთავისუფლდეს, თუ არ განთავისუფლდა ყოველი ცალკე ადამიანიც“. — წერდა ფ. ენგელსი „ანტი-დიურინგში“. ამიტომ პროოვნების განთავისუფლების აუცილებელი პირობად მარქსიზმ-ლენინიზმს ძველი ანტაგონისტური საზოგადოების მოსპობა მიაჩნდა. „ექსპლოატრატული და დაჩაგრული კლასი (პროლეტარი) ვერ შესძლებს განთავისუფლდეს ექსპლოატატორი და დამჩაგრული კლასისაგან (ბურჟუაზისაგან), თუ ამავე დროს მთელ საზოგადოებას სამუდამოდ არ განთავისუფლებს ექსპლოატაცია, ჩაგრისა და კლასობრივი ბრძოლისაგან“. მხოლოდ სოციალისტური წყობილების დროს გახდა შესაძლებელი თავისუფალი ადამიანის შემოქმედების გაშლა. „თვითეულის თავისუფალი განვითარება, ყველას თავ ს უფალი განვითარების პირობაა“. ასეთ საზოგადოებაში, მართლაც შესაძლებელი ხდება მანამდე მიძინებული, ადამიანების მიმალული ინტელექტუალური შესაძლებლობის დიად საქმეებად გადაქცევა. მხოლოდ სოციალიზმში ქმნის „შესაძლებლობას ნამდვილად გამოყვანილ იქნას მშრომელთა ოფრაელესობა მუშათაის ისეთ ასპარეზზე, სადაც მათ საშუალება ეძლევთან გამოიჩინონ თავი, გაშალონ თავიანთი უნარი, გამოაპჭაანონ ნიჭი, რომელიც ხალხში ულევია და რომელსაც კაპიტალიზმი ათასობით და მილიონობით თელავდა, ჰქელავდა და ანშობდა“, — წერდა ლენინი.

მხოლოდ იმ შემოქმედს შეუძლია თავისუფლად იმოღვაწეოს და თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობა გამოავლინოს, რომელიც თავის ხელოვნებას ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებს სამსახურში აყენებს.

ოფავლისწინებდა რა ლიტერატურისა და ხელოვნების სპეციფიკას, ლენინი არაერთგზის აღნიშვნდა, რომ კომუნისტური პარტიის არ შეუძლია განზე გაუდგეს და ხელმძღვანელობა არ გაუწიოს საზოგადოების სულიერი ცხოვრების ამ დიდმნიშვნელოვან უბანს. ჩვენი პარტიის მოცალი წარსული, საბჭოთა საზოგადოების განვითარების მთელი ისტორია ეალრენა დამაჯერებლობით ადასტურებს, რომ პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელობამ მსატვრული შემოქმედებისადმი, მათმა ყურადღებამ და ზრუნვამ ხელოვნების განვითარებისათვის უზრუნველყო მხატვრული შემოქმედის აფაგება ჩვენს ქვეყანაში. საბჭოთა ლიტერატურის და ხელოვნების ყველა ისტორიული გამარჯვება მოპოვებულია პარტიული ხელმძღვანელობის ლენინური პრინციპის გაგარების შედეგად, იმის მეოხებით, რომ მტკიცედ ხორციელდება ლიტერატურისა და ხელოვნების კავშირი კომუნისტური პარტიის პოლიტიკასთან, საბჭოთა ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებთან.

ხელოვნების პარტიულობის ლენინური პრინციპიდან შეიარაღებული საბჭოთა მწერლები, მხატვრები, მოქანდაკეები, კომპოზიტორები, ენოსა და თეატრის მოღვაწეები თვალსაჩინო წარმატებებს აღწევენ შემოქმედების დარგში სწორად იმის გამო, რომ თავისთავი მოღვაწეობას მეფიდრად უკავშირებენ მთელი ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებისათვის ბრძოლის ამოცანებს, განუფრთელად ატარებენ კომუნისტური პარტიის პოლიტიკას, პარტიის ხელმძღვანელობაში ჰპოვებენ შემოქმედებითი წარმატებების საფუძველს: ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებს, რომლებიც აქტიურად მონაწილეობენ კომუნიზმის საქმ.საოვის საერთო-სახალხო ბრძოლაში, — წერს გაზეთი „არაგ
“. — სწორად ეს-მით იდეოლოგიური ცხოვრებისადმი პარტიული და სახელმწიფო ხელმძღვანელობის დიდი მნიშვნელობა და თავიანთი შემოქმედებითი წინსვლა ვერ წარმოიდგენთან, თუ ეს ხელმძღვანელობა არ იქნა“.

მაგრამ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა შორის კიდევ ვეგზეგნიან ისეთი ცალკეული მუშაკები, „შემოქმედების თავისუფლების“ დამცველები, რომლებსაც, ოფრეე პარტიისა და სახელმწიფოს ხელმძღვანელობა აწუხებთ. ისინი ინელმძღვნენ ამ ხელმძღვანელობის წრეაალოჭვრა ზოგჯერ პირდაპირ; ოფრო ხშირად „ი ფოთის ბეიალო ბოზიცის ნიღაბავე ლაპარაკი იმის შესახებ, თითქოს პარტია მწვრალოსა და ხელოვნებისადმი ზედმეტ მეურვეობას იჩენდეს, თითქოს ასეთი ზედმეტი მზრუნველობა ბოჭავდეს შემოქმედის ინიციატივას და ა. შ. ასეთი თვალსაზრისზე დგას ზოგიერთი მწერალი — პარტიის წევრი (მაგალითად, ამხ. მ. ალიკეკინ), რომელთაგან არა სურთ თავიანთი მოქმედება შეუთანხმონ პარტიული დისციპლინის მოთხოვნებს, პარტიის წესდებას, იძლევიან პარტიის წევრის ვალდებულებათა თავიანთ სუბიექტურ განმარტებას და თავიანთ არაპარტიულ ყოფაქცევას ფარავენ ლაყბობით იმაზე, ვითომდა მათ „შემოქმედება დამოკიდებული ხდება“ პარტიულ ხელმძღვანელობაზე.

რითი ხსნიდნენ ისინი პარტიული ხელმძღვანელობისაგან განზე გადგომის საკმარობას?

იმით, რომ თითქოს პარტიული ხელმძღვანელობა ბოჭავს და ანეგილრებს შემოქმედთა ინდივიდუალობას.

პარტიისაგან ხელოვნების მოწყვეტის მოსურნენი ამ მოთხოვნით ხელოვნებას წყვეტენ ხალხისაგან. მათ კარგად იციან, თუ რას წარმოადგენს კომუნისტური პარტია, კარგად იციან, თუ რა მიზანს ემსახურება იგი. მათ ეესმით, რომ კომუნისტური პარტია მშრომელი ხალხის, მუშებისა და გლეხების მოწინავე რაზმია, მისი საუკეთესო ნაწილია, რომელიც წარმართავეს მთელი ხალხის ეკონომიური და სულიერი აღორძინების საქმეს, ხელმძღვანელობს მის ხელოვნებას და მიეხედავად ამისა, თუ მაინც მოითხოვენ, რომ ხელოვნება განზე გაუდგეს პარტიულ ხელმძღვანელობას, — ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ არა სურთ მშრომელი მასების ხელოვნების წარმატება, არა სურთ, აღიარონ ხალხის ინტერესებს მასპური ხელოვნების უდიდესი მნიშვნელობა. ისინი განგებ, ცილისმწამებლურად თხზავენ, თითქოს ხელოვნების პარტიულობა ნიშნავდეს მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვანთა ორგანიზაციულ კავშირს პარტიულ ორგანიზაციასთან. სინამდვილეში კი კომუნისტური პარტიულობა ხელოვნებაში გულისხმობს ხელოვნების ღრმა იდეურობას, ხელოვნების გამსჭვალვას ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებით.

კაპიტალიზმის მეხოტბენი სულისმოუთქმელად ქადაგებენ პარტიული კონტროლის მოშლას და მდგომარეობას ისე აჩვენებენ, თითქოს საბჭოთა ხალხს გაეხარდეს ამ მოწოდების განხორციელება. ისინი თვალს ხუჭავენ საბჭოთა ხალხის, საბჭოთა ადამიანის მაღალ იდეურ-ინტელექტურ დონეზე. საბჭოთა ადამიანები მტკიცედ არიან დარაზმულნი კომუნისტური პარტიის დროშის ქვეშ, რადგან იციან და სჯერათ, რომ პარტიისათვის არ არსებობს იმაზე უფრო წმინდა და მაღალი მოვალეობა, ვიდრე კონ ხალხის ეთნოლოგიობაზე ზრუნვა. კომუნისტური პარტია ოდესაც ექსპლოატირებული და ახლა გამარჯვებული მშრომელი მასების, კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი საბჭოთა ხალხების სისხლი და ხორცია, მისი მეგობარია ავადგარეთ, მისი ხელმძღვანელი და ზენ გამძღოლია. პარტიას სურს, რაც შეიძლება, მალე განხორციელეს კომუნიზმი. ამას მოითხოვს ხალხის ეკონომიერეობის ინტერესი. პარტია ამ დიად ეთილმობილურ ბრძოლაში კომუნიზმისათვის იმეცილეს ხელოვნებასაც, მხატგრულ შემოქმედებასაც. საბჭოთა ადამიანების მხატგრულ ნიჭსა და უნარს ერთი მიზანდასახულობით წარმართავეს კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის პირდაპირი გზით, რათა უფრო გაუადვილოს ფართე მასებს ბრძოლის გზაზე არსებული ყველა წინააღმდეგობის გადალახვა და ნანატრი ხელოვნებელი დღის მოახლოვება.

ხელოვნებაზე ხელმძღვანელობის შესუსტებამ, შემოქმედებითი ორგანიზაციებისადმი კონტროლის შენელებამ, როდი გაზარდა ხელოვნებისა ინიციატივა, როგორც ეს ზოგიერთებს ჰგონიათ, პირიქით, შეაფერხა ხელოვნების მუშაკების პირად მხატგრული შესაძლებლობის გამოჭილვება. და—დასასრული არ არის, რომ ბოლო ხანებში თეატრის დირექციებმა, სხვა შემოქმედებითი ორგანიზაციების მეთაურებმა, საკარიერელოს სსრ კულტურის სამინისტრო

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბირზე, ისინი განზე გაუდგნენ დაქვემდებარებულ მხატვრულ ორგანიზაციებს, გარკვეული მიზანდასახულობით მათი მუშაობის წარმართვის ამოცანებს.

ამით აიხსნება, რომ ჩვენი წამყვანი თეატრების ბოგრიბანაზე ფეი მოიკიდა იდეურად სუსტმა და არაფრის მომცემმა პიესებმა, შემდეგ რდა თანამედრო

აფხაზური თეატრის ახალი სპექტაკლები

ბიმდინარე სეზონში სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის აფხაზურმა დასმა დადგა ორიგინალური აფხაზური პიესა „გუნდა“ (პიესის ავტორი და დამდგმელ-რეჟისორია საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი შარახ ფაჩალია).

პიესის შინაარსი იშლება საკოლმეურნეო ცხოვრების ფონზე. თბილისში უმაღლესი აგრონომიული განათლება მიიღო და კოლმეურნეობას დაუბრუნდა ახალგაზრდა ქალიშვილი გუნდა. გუნდას მშობლიურ სოფელში მეტად სამწუხარო მდგომარეობა დახვდა. კოლმეურნეობის თავმჯდომარის მახაზის და პარტორგანიზაციის მდივნის გუგის უუნარო ხელმძღვანელობის გამო კოლმეურნეობის ქონებას ანიავებენ მტაცებლები და გამფლანგველები, კრიტიკა ჩახშობილია. გუნდა გაბედულად შეებრძოლება მათ. საქმეს ართულებს ის გარემობა, რომ თავმჯდომარის მხარეზე აღმოჩნდა გუნდას საქმრო — კოლმეურნეობის ბრიგადირი ზაური. აფხაზური ადათით გუნდა ზაურზე ჯერ კიდევ აკვანში დანიშნეს. ბავშვებს, რომლებიც ერთად იზრდებოდნენ, გულწრფელად შეუყვარდათ ერთმანეთი. ზაური გახდა მოწინავე ბრიგადირი, სოციალისტური შრომის გმირი. კოლმეურნეობის გადაგვარებული ხელმძღვანელები ცდილობენ ბრმა იარაღად გამოიყენონ ზაური, რომელიც ცოტა არ იყოს გაყოყოჩებულია თავისი წარმატებებით.

გარეწარები ლამობენ უსიამოვნება ჩამოაგდონ ზაურსა და გუნდას შორის. გუნდას თაოსნობით კედლის გაზეთში იწერება მამხილებელი წერილები, იხატება კარიკატურები. თავის მხრით კოლმეურნეობის ხელმძღვანელება არ ერიდებიან დანაშაულებრივ ხრიკებს, რომ როგორმე თავიდან მოიცილონ „აბეზარი“ აგრონომი. საქმეში ჩაერევა რაიონის და ოლქის ხელმძღვანელობა, რომელიც კოლმეურნეობიდან აძევებს უღირს და მავნე ადამიანებს. ზაური შეიგნებს თავის დანაშაულს და გუნდას უბრუნდება. პიესა დადგმულია ფაქიზად. ავტორი საფუძვლიანად იცნობს თანამედროვე აფხაზურ სოფელს, იცავს კოლორიტს. შემსრულებლები — აფხაზი მსახიობები სიყვარულით ჰოკიდებიან საქმეს და მთელი რიგი საინტერესო სახეები შეუქმნიათ. განსაკუთრებით გამოირჩევიან საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ანა არგუნი (გუნდა), რომელიც სამართლით ანსახიერებს მოწინავე აფხაზ ქალიშვილს, სახალხო არტისტი აზიზ აგრბა. (კოლმეურნეობის თავმჯდომარე მახაზი) შ. ფაჩალია და სხვ. სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა კომპოზიტორმა ოთარ თევდორაძემ, მხატვრულად — ნიკოლოზ ყაზბეგმა.

სურათებზე: ილუსტრაციები სოხუმის აფხაზური დრამის დადგმებიდან.

მარცხნივ ზევით — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი როზენბი აგრბა ლენინის როლში (ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები"), ქვევით — სცენა V სურათიდან: ლენინი (როზენბი აგრბა), ძერჟინსკი (საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი მიხეილ კოვე), ინჟინერი ზაბელინი (საქართველოს სსრ სახ. არტისტი აზინ აგრბა).

მარჯვნივ ზევით — სცენა ა. სუმბათაშვილის „ღალატიდან". ხოლიმანი (დამსახურებული არტისტი მიხეილ კოვე), ზეინაბი(დამსახურებული არტისტი მინადორა ზუხბა), რუქაია (დამსახურებული არტისტი ანა არგუნი), ისახარი (აფხაზეთის დამსახ. არტისტი ვერა დბარი).

ქვევით — სცენა შ. ფაჩალიას პიესიდან „გუნდა". გუნდა — ანა არგუნი, ზაური — შარახ ფაჩალია.

ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება

დიმიტრი ჯანელიძე

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი

1864 წლის 8 ნოემბრიდან 1874 წლამდე ილია დუშეთში მსახურობდა. შემოქმედებისათვის მას დრო არ რჩებოდა. „წერისათვის ხანგრძლივი მოცალეობა“ არ გააჩნდა. ილია „ცხოვრების უნაყოფოობასა და უხეირობას“ უჩიოდა. ფიქრობდა სამსახურისათვის თავი გაენებებია, მაგრამ რითლა ეცხოვრა? ამ. უმაკაშვილს სწერდა: „ეგი თუ უფრო მოცალეობა მომაკლდეს ლუკმა პურის დეგნამო“ (ს. ხუნდაძე, ილია ჭავჭავაძის წერილები, „მნათობი“, 1933, № 8-9, გვ. 278). ილიას თანამებრძოლნი, ცხადია, ვერ შეურიგდებოდნენ მეცეკერის ამგვარ ყოფას. ისინი ცდილობდნენ ილია თბილისში დაებრუნებინათ, ქართული წერილობის სათავეში ჩაეყენებინათ.

ნ. ნიკოლაძის სიტყვით, ამ აზრით და მიზნით, 1871—73 წლებში ზუთაკერ მპინე ასულად დუშეთს „გროვით“ ქართული წერილობის აღორძინების მოტივფიალენი (ტურ. „ეანთიადი“, 1915, № 8, გვ. 21).

თუ იმ ხანონთი, ილიას თბილისში დაბრუნება ვერ მოუხერხებიათ, ამას მაინც მიაღწიეს, რომ 1871 წლიდან პოეტმა გაცხოველებული შემოქმედებითი მუშაობა განაახლა. მან გადაამუშავა და გამოაქვეყნა „ბეგზადრის წერილები“, „ქართველის დედა“; დასწერა და დაბეჭდა ლექსები: „კოშუნის დაცემის დღე“ და „ბედნიერი ერი“; მასი „გამოცანები“ ხომ, ხელნაწერად, ხელიდან ხელში გადადოდა. 1872 წ. ილია ასეთივე ნაყოფიერებით განაგრძობს შრომას. ამთავრებს „ჯლახის ნაამბობს“ და „აჩრდილს“ და ნაწილობრივ აქვეყნებს კიდეც; აგრძელებს რეაქციული თავადაზნაურობის მამხილებელი ლექსების წერას („რჩევა“, „აასუხის ასუხი“). ახალთაობის ოპტიმისტური სულისკვეთება გამოხატულთან პოოლობს მის შესანიშნავ ლექსში „ჩემი კარგი ქეიფანაგ“.

ილიას დუშეთში ცხოვრების ეს უკანასკნელი წლები აღსაჯავრა გამაჯერებელი შემოქმედებითი შრომით. ამ დროს ის განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდება ხალხურ შემოქმედებას. ამავე წლებში, ილიას მაგალითით და ზეგავლენით ხალხური პოეზიის საუნჯის შესწავლა, რჩეულის ამოკრეფა და გამოქვეყნება იქცა მთელი ახალი თაობის სასახელო საქმედ.

ბავშვობიდანვე ილიას გლეხური სიმდერებისა და ზღაპრების სიყვარული მოსდგამდა. ილიას ოჯახის გამდელის სალომეს ნაამბობიდან ვიცით, რომ პატარა ილია ხშირად მოიხმობდა გლეხის ბიჭებს და ლექსებს ათქმევინებდა („ლ. ტერატურული მემკვიდრეობა“, 1935, გვ. 557). ზღაპრის თხრობის ამბავი ბოემაში „რამდენიმე სურათი ანე ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“, უფიუოდ, ამ ბავშვობის დრონდელი ეტატაკეზონ არის შთაგონებული:

> საღამოს ჟამზედ ისევ იმ-ოიგად
> ცეცხლსა ანთებულს მოეუსხდებოდით
> და ისევ ზღაპარს გლეხურს მორიგად
> თითოსა მანც ყველა ეიტყოდით.

ამ პოემაში ისიც შეგვიძლია ამოვიკითხოთ თუ როგორი ზღაპრები და ლექსები იქმეკვდნენ ილიას ყურადღებას, რომელი მათგანნი აღიბეჭდა მის მეხსიერებაში და იქცა მისი შთაგონების წყაროდ:

> ეჰ, მარტო ერთი იმ ზღაპრისა,
> ღვიძლ დედასაეთ მე შემეთვისა!
> ის მე ბევრს რასმე გულს ჩამძახებდა,
> ხან მომალხენდა, ხან მაღონებდა...
> არსენა ჩვენი, ის მზნე არსენა,
> ჩვენსაფდინ ძამა, ზღაპრად მოსული,
> ის იყო ჩემი ჯაკი და ლხენა,
> ის იყო ჩემი გული და სული.

„არსენას ლექსი“ ბავშვობაში ჰქონდა პოეტს გაგონილი; როდესაც ყაჩაღად გაჭირული გლეხი გაუხარაშვილი კარდანახის გზაზე შეხვედრილ ილიას ტყეში მიიწვევს და იქ პოეტი უსამართლოსათან მებრძოლის ამაღელვებელ თავგადასავალს მოისმენს. მაშ ნ. გადაწყვეტს განმათავისუფლებელი ბრძოლისკენ მომწოდებელი პოემის დაწერას („ლ.ტ. მემკვიდრეობა“, გვ. 565). ამ პოემის შთაგონებასა და შემოქმედებაში, ცხადია, ბავშვობაში განაგონ „არსენას ლექსსაც“ წილი უდგეს, რაც მართებულად აქვს აღნიშნული პ. ინგოროყვას (იხ. ილია ჭავჭავაძე. 1937 წ., ტ. I, გვ. 700—701).

ხალხური სტაფიერებისადმი დიდ მოწონებას ამჟღავნებს ილია თავის მოთხრობაში „აკიცა-ადამიანი?“ (1863 წ.). მრავალჯერ ბადაშუმგებულ ამ ნაწარმოების წინასიტყვაობაში ილიას ნათქვამი აქვს: „მოყვარეს პირში უფრანე, მტერს პირს უკანაო“. სადა ხარ ეხლა ამ გონიერის სიტყვის მთქმელო? ვიცი, სადაცა ხარ: ხალხში ხარ, უხილავი, და ხალხის ხარ. ისიც ვიცი, რაც ბქეიან: შენ ხალხის ენითა ეკეთხინ. ისიც ვიცი, რა ოვისებისა ხარ: შეუცდომელი და ყოველთვის მართალი ხარ“.

ხალხ-ს ამ გონიერს, შეუცდომელს და მართალ სიტყვას ილია ეზოს უკვალავს მწერლობაში. პოეტის გმირობის ღირსადაც მან არსენა მიიჩნია. ამიტომაც კაკო და ზაქარო მას დაამსგავსა. ილია „კაცურ კაცობას ხალხში — გლეხობაში ხედავდა —

> მარტო არსენას, თუ გახსოვს შენა,
> გლეხკაცი როგორც ძმა ჰყვარებია,
> გლეხკაცის ბედი, ჭირი და ლხენა,
> შვილსავით კალთით უტარებია,
> ამა კაცივი ის ყოფილა
> და ქუდიც ისა, ძმაე, ჰხურებია!

როდესაც ილია ჭავჭავაძე „ქართველთ დედასა“, „აჩრდილსა“ და „გლახის ნაამბობზე“ მუშაობისას საქართველოს ისტორიაში ხალხური მოძრაობის კვალს ეძებდა და ვერ ნახულობდა, გულნაკლები დავით ერისთავს სწერდა: „ამ „აჩრდილმა“ ტყავი გამაძრო. ისტორიულს ნაწილზედ... შვედელ და ერთი ბიჭი წინ ვერ წავდგი. რა ვქნა? ვამობ ამ „აჩრდილს“ თავი დავანებო მეთქი. ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორია, ერი არსად ჩაა. მე კი ასეთი აგებულობის ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არ ჩაწს. ვწუხვარ და ვდრტვინავ, და განკითხეა არსით არი“ (ილია ჭავჭავაძე, თხზ. ტ. I, 1937, გვ. 696—697).

რვა წლის შემდეგაც, ისტორიის მოქმედად ხალხის გამოსატეა, ხალხის მოძრაობის ასახვა აინტერესებს. ის წერდა: „ჩვენი ხალხისა და ქვეყნ-ს ისტორია მეტად ბნელია და შეუფუშავებელი. ჩვენს ისტორიაში ან სულ არ არის ფაქტები ჩვენის ხალხის ცხოვრების შესახებ და, თუ არის, კანტ-ეუნტაგ სადმე, ისიც მეტად საეჭვოა... ჩვენი „ქართველის—ცხოვრება“ ხალხის ისტორია კი არ არის, მეფეთა ისტორიაა. და ხალხი კი, როგორც მოქმედი პირი ისტორიისა, ჩრდილშია მიყენებული. თოქმის ხალხის ისტორიის შესამეცნებლად საკმაოა კაცმა იცოდეს მარტო მეფეთა ისტორია“ (თხზ. 1927, ტ. V, გვ. 201; იგ. ჯავახიშვილი — ი. ჭავჭავაძე და საქართველოს ისტორია, „ქართული ენისა და მწერლობის ისტორიის საკითხები“, გვ. 78).

ამტომაც იყო, რომ ხალხური მოძრაობის გამოსაჩენად, ისეთი მოვლენების გამოსაკვეთად, სადაც „ეროვნს ხალხი იჩენს თავის-თავსა, თავის თვითებსა, თავის მონაწილოებსა ისტორიაში“, ილიამ ხალხურ შემოქმედებას მიმართა და იქ არსენობის (ხალხური მოძრაობის) კვალი იპოვა:

> ეგრეთ გონება ხალისანი
> არსენას ამბით მე მეზრდებოდა;
> მიეკარდა მე ის ყმეოლდიანი
> და არსენობა მენატრებოდა.

„არსენას ლექსი“ ე. ი. მრავალრეული წინაადმდეგ ჯლეხობის აჯანყების ამსახველი ხალხური პოეზია იზიდავს ილია ჭავჭავაძეს, რადგან სწერდად აქ შენინშნება ის, რაც მეფეთა სასახლის კარზე და მონასტრებში შექმნილ ისტორიაში ვერ ნახულობდა, წაშლილია. ამიტომაც ილია და მისი თაობ ს მოწონავე მოღვაწენი ხალხურ პოეზიაში ისტორიულ მასალებს ეძებდნენ და პოოლობდნენ.

სწორედ, ამ მიზნით იყო, რომ ილია გლეხური ლექსებნი შეკრბას შეუფდა. ხალხური პოეზიის საუნჯეში პოოლობდა ისტორიის მოქმედ პირს — ხალხს. ისევე. როგორც ყოველთვის და ყოველგან, ილია „ამ შემთხვევაშიაც მცირედით არ „მაყოფილდება. ყოველ თავის ინტერესს, ყოველ წამოწყებას ილია დიდ საზოგადოებრივ გასაქანს უქმნის, საქმის კეკლში ჩამდგარი ის თავდადებულ მუშაკებს პოოლობს და მათი მეოხებ-თ დიდ საქმეს ეშიდება. ილიამ ქართულ წმერლობაშ დანერგა ხალხური პოეზიისადმი ღრმა ინტერესი, საწყისი მისცა და გზა გაუკეალა ხალხური სიტყვიერების შეკრებას და გამოქვეყნებას, რითაც მკითხველს წინაშე ახალი პოეტური სამყარო გადიშალა, ხოლო მწერლობამ შემოქმედების დაუშრეტელი წყარო იპოვა.

ბევრი რამ საბუთი ჰქონდა ილიას, და ერთი ასეთი უეჭველ საბუთთაგანი ხალხური შემოქმედების სიღრმე და სილამაზე იყო, როდესაც მოშავალ-ს შემოქმედ ძალად მან მშრომელი ხალხი მიიჩნია. თავის მოთხრობის გმირს ეარჩიელ მან გლეხობის შესახებ ათქმევინა: „ცხოვრება მაინც იმაშია, იქა სდუღს ძარღვებში მოარული სისხლი, იქა სავმს თითონ სიცოცხლის ძარღვიცა... იქ... რამოდენა ღონე ყოფ-ლა შ-ქმნისა“. მიტომაც იყო, რომ ილია ასეთი დიდი გულისყურით მოეკიდა ამ ცოცხალი ძალის ნაფიქრსა და ნააზრევს.

ილიას მიერ ჩაწერილი ხალხური სიტყვიერების მასალებში უადრეს

თარიღად 1870 წელი ჩანს, მაგრამ, ცხადია, ის ადრეც აკვირდებოდა ჩარეულ ხალხურ ნააზრევს. პოეტის ადრინდელ ნაწერებს კარგად ატყობია საამბოხო კვალი, — ისინი ხალხური ხატო�sანი ღმერთითა და ანდაზებით არიან ფხაჩაზმული. გვიფიქნეთ ზოგიერთი მისი თქმები: 1. «ვაჯაკაო-ვაჯაკაო; 2. მოდი ამ ვეშის ეშხზედ ეულასარაკეკ; 3. როგორიც მუდველია, ისეთივე ეროალ, ამბოხს ქარიფელი ანდაზა»; 4. «ი ზღაპრისა არ იყოს »ასმა კაცმა ვერ შეკამეო, ერთ კაცცის ლუკმა იყოო»; 5. «მ კაცს ზღაპრებში ნაკარქაქანა ეძახიან»; 6. «წყალწყლეშეული ხვეს ეკიდებამო» ნათქვამია; 7. «ისეთნირად ჭრიეჩინიბენ თავად ერისთავის ლეკქნები, როგორც გაუსაანები სასალნის ურმის თვალები» და სხვ. («ქარ-თული წიგნის» გამოცემა, ტ. IV, გვ. გვ. 19, 26, 29, 35, 51, 57). როგორც ვხედავთ, პირველსავე თავის წერილებში (1860 — 61 წ.) ილია ხალხური გამოთქმებით და ანდაზებით უხვად სარგებლობს. ხალხური ზღაპრების ნიღბები შემოაქვს მსაჯეოოანში. ილიას მოწინააღმდეგე «გვამებმა» პოეტს დიდ შეცოდებად და «მაღალი სტილის» მეტყველების შეგინებად ჩაუთვალეს ენის ამგვარად გახალხურება (იხ. «ცისკარი», 1861 წ., § 5). ილია ხალხურის დასაცავად აცხადებდა: «უფიქრი-ნი სიტყვაც არ არის ქვეყანაზედ. თუ ხალხი ხმარობს, მაშასადამე კარგნისანია» (ტ. IV, გვ. 53). ილია მხოლოდ ერთადერთ კანონმდებელს სცნობდა ენის დარგში და ეს კანონმდებელი ხალხი იყო. ის წერდა: «მწერალს აქვს უფლება თქვას ისრე, როგორც მოსწონს, როგორც ეფერხება, კრიტიკოსსა — ზენიმნოს და ხალხსა — მიიღოს მწერლის ნაოქვამი; ხოლო ეს უფლება ხალხს ეკუთვნის (იქვე, გვ. 54).

ანტონ კათალიკოზის ავტორიტეტს, «მაღალ ზენოს», ე. წ. «დარბაისლურ ენას» ილია ჯაჯანაკიმ ხალხური ენა დაუპირისპირა. ენის რეფორმაში, რა ილიამ მეთაურობით ახალმა თაობამ განაბორკილა, უდიდესი როლი ხალხური სტაყვიერების გულმოდგინე შეკრეფა-შეწყალამ შეასრულა.

ილია ჯაჯანაძის ?ეიერ შეკრებილი ხალხურ ლექსთა უზეტესი ნაწილი 1871 წელშია ბეჭდილი. 1872 წ. «კრებულში» დაიბეჭდა როგორც «ილიას შეკრებილთაგანნი»: «ქალმა სთქვა სიზმარი ვნახე» და «ბლოვ ბერდანი ხინნლიკ». 1873 წლის იანვარში ილია სწერდა კირილე ლორთქიფანიძეს: «ამაო კირილე, გიგზავნი ბლეხურ სიმღერებს, ოცდაათზე მეტსა, გამოიზოგე. სხვა ლექსებს ველარ გიგზავნი მიზეზსა გამო სხვისა და სხვისა. ჯერ ის იმყოფე, კარგი სიმღერებია» («მნათობი», 1933, № 8 — 9, გვ. 276).

«არსენას ლექსნ» ილიამ თავის პოემაში «ბლეხური» უწოდა, ამით ის ხალხური სიმღერების სოციალურ ბუნებას ცხადყოფდა. ილიამ ხალხში შეკრებილი და ჩაწერილი ლექსები «ბლეხური სიმღერების» სათაურით გამოაქვეყნა. ილიას მიერ კირილე ლორთქიფანიძისადმი გაგზავნილი 30 ლექსიდან ჭერ. «კრებულში» უზეტესობა გამოქვეყნდა («კრებული» 1873 წ. №№ I, V, VI, VIII-ში დაიბეჭდა: «ნეტავი ლაჭარს შეეგვარნა», «სანადაროდ გამოვედით», «ამირანის» ნაწყვეტი), «ასსა ლიტრასა რკანსა», «არ გათეთრება ყორანი», «არ უნდა ქიზმი გა-ტება», «ჩაჯარი საგორეზეთა», «დაეფინებულვარ სიკვდილსა», «ძმაო, რაი სჯობს ძმობასა», «კარგი ყმა ლაჭარის მოკვდეა», «მეუფესა სამი ვეთხოვე», «ნეტავი მოვკვდე ხის ძირსა», «ამაოამდელი ღამეო», «ლამაზო შენსა ხვეულსა», «ლამაზი ცოლის პატრონსა», «ა, ქალო მძიგი, რა მძიგი» და სხვ. ნაწილი ი. ჯაჯანაძის მიერ ჩაწერილი ხალხური ლექსებისა ფ. გოგიჩაიშვილმა ხელმეორედ გამოაქვეყნა ა. უმიკაშვილის «ხალხურ სიტყვიერებაში».

ილიას მიერ ჩაწერილი ხალხური ლექსების გამოქვეყნებას დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა. ერთგულად-განმათავსებელი მოძრაობის მესაკეთრენ მწერლობის ფურდღებას ხალხური ათეზოსაკენ მიმართავდა. რაგიაც ერისთავი წერდა: «ილია ჯაჯანაძემ ვეგიჩენა რამდენიმე ნიმუში ბლეხის სიმღერებისა და ა. უმიკაშვილი კი ამზადებს გამოსაცემად მისგან შეგროვებულს ძველს სიმღერებს და ჩვენც მოუთმენლად მოველოდ ამ ალბომსა» («კრებული», 1872 წ. ზოგნი VII).

ამ წერილთან ერთად რაფიელ ერისთავმა 31 ხალხური ლექსი და 19 ანდაზა გამოაქვეყნა. მეცხეერული ლექსების შესახებ ის შენიშნავს, 1852 წელს ჩაფენილი. ა. უმიკაშვილიც 1858 — 59 წლებში იწყებს ხალხური ლექსების ჩაწერას (ა. უმიკაშვილი «ხალხური სიტყვიერება», 1937, ფ. გოგიჩაიშვილის წინასიტყვაობა, გვ. XI, IX). მაგრამ ყოველსავე ამას ლიტერატურული მნიშვნელობა და უფლება ილია ჯაჯანაძემ მოუპოვა «არსენას ზღაპრის» თავის პოემაში მოხსენებით და შემდეგ «ბლეხური სიმღერების» გამოქვეყნებით.

ილიას სახელთან არის დაკავშირებული «არსენას ლექსის» პირველი გამოცემაც. 1872 წ. გამოიცა «არსენას ლექსი», რომლის თავფურცელზე ეკითხულობთ: «მეცხეერთაგან ეთქმული სახალხო პოემა, დაბეჭდილი ნაამბობი, პოემადან «კაკო». თბილისი. ნიკ. ყიფიანის გამოცემა, მელეტაშვილის და კამპ. სტ. 1872 (სახალხო წერილი წიგნები, № 1)».

ილიას პოემა მთლიანად გამოქვეყნდა 1879 წ. პოემის ერთი ნაწილის დაბეჭდვა (ეიდერ ეიხტყამდე «ჯერ არ მენახე, მაგრამ გიცნობი») 1863 წ. მოხერხდა «საკართველოს მოამბეში». 1864 წ. ლორთქიფანიძემ «ჩონგურში» («ჩონგური», ნ. ბარათაშვილის, ალ. ჯაჯანაძის, აკ. წერეთლის და სხვა წერილების ლექსების კრება. შედგენილი კ. ლორთქიფანიძისაგან, პეტერბურგი, სამეცნიერო აკადემიის სტამბა. 1864 წ. 160 გვ.) მოათავსა უფრო ვრცელი ნაწილი; მეფის ცეხერს სასტიკად ლეგნდა ილიას ამ ნაწარმოებს. ილია სწერდა დეფშეთიდან კ. ლორთქიფანიძეს: «რამდენნიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჯაიის ცხოვრებიდან» მე თუმცა დასრულებული მაქვს, მაგრამ ამ გიგზავნი, რადგანაც ვიცი, რომ არ დაბეჭდავენ. თუნდ მანდა, რომ როგორმე მოახერხო და ნების დართვა აიღო, აქ მთელ წიგნს აგიკრძალავენ. ეს მე ნამდვილად ვიცი. მეც ბეკრი ვეცადე აქაურ ცენზორის კომიტეტში, მაგრამ ძალიან ამიკრძალეს. დასაწყისი მაგისი «საქართველოს მოამბეშია», თუ გნებავს დაბეჭდე» (ს. ხუნდაძე, ილია ჭავჭავაძის ეკრძო წერილები და ავტობიოგრაფია, ტურ. «მნათობი», 1933, № 8 — 9, გვ. 273). 1871 წ. ილიას პოემის ნაწყვეტი — მეფის ცეხწორისაგან ნაწერი ნაწარმოები ბეჭდება «არსენას ლექსად» ეწოდა. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. გარდა ამისა, რომ ილიას პოემის ნაწყვეტში მკითხველი იპოვიდა «არსენას ლექსის» შეფასებას, ამასაც თვალსაჩინოდ დაინახავდა, თუ რას ეწყარებოდა და რა ბაზი მიიმარჯოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების გამომხატველი ახალი მწერლობა.

«არსენას ლექსსა» და ილიას პოემის ნაწყვეტის ერთად გამოქვეყნებამ და დიდი საზოგადოებრივი მოვლენა იყო, რამაც კიდევ უფრო გაამაგრა ილია ბრძოლა რეაქციულ-ფეოდალურად და რეაქციულ ბანაკებს მორის. ა. უმიკაშვილის წერილში, რომელიც «ეროვნული» გამოქვეყნდა, გადმოცემულია, თუ როგორი აღშფოთებით შეხვედნენ რეაქციონერები ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწეთა ამ ნაბიჯს. ეგრეთ გაიძახოდნენ რეაქციონერები: «ჰაოიეკ, კიდევ არსენა»... მეცხეერიეს ლექსებზე რა ბევრი ჩიჩინი ეწყალ, აღარ ეიცი, რაკ არის მეცხეერიული «ჯანა-ბაჯანა»? რა სალაპარაკოა, ერთი მითხარით, თქვე კოლო-ბუზენი, ლიბერალენო, პატრიოტენო, თქვე... თქვე... ბაკაკენო, გოგიტლელენო, შაურანი დაუბეჭდით და აბა ჯა...» ამაზე რეფოლუციური დემოკრატები უპასუხებდნენ: «თუ ეს ბრჯკუს მოდარაკენი არაფრად ჩაადგებენ «არსენას ლექსს», ერი ყიდეულობს და კითხულობსო, დიდის ალტაკვანთა, ერი, ეს «უწმაწურნი» ხალხი, აღტაკვანთა, ხუთ ფლეი ქალაქში ითასი წიგნი გაიყიდაო.» რეაქციონერკოსმოერეტარტარები თავისაც არ იშლიდნენ: — «აბა, უწმაწურნი რომ არ იყოს «ჯანა-ბაჯანა» ასე დაიტაცებდა?». განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწენი კი აცხადებდნენ: «ეს ხალხი... დარბაისელი გონებადადგადარ მკითხველს არ დადდვენ, არც არა ანტონ კათალიკოსის რიტორიკას, არც უნ ბრჯკუს, ოღონდ ეი საგუფლეენი რამ მოიპოვეებოდეს რამე წაწერში, ოღონდ იმის მარტივს გუფლ და სულს ემოყვრებოდეს, იმისი შესათვისებელი და გასაგონი სიბარული ან მწუხარება და ან იმედი რამ იყოს, თორემ სხვა წყალს ეუზდნინ» (მ. ბეტრიძე, ა. უმიკაშვილი, არსენა, ტურ. «კრებული», 1872, № 7). ამით ირკვევა, რომ ხალხური შემოქმედებისადმი დამოკიდებულების საკითხში ახალი ფეელს ემეჯნეზოდა და ეგრძოდა. «არსენას ლექსი» და «რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჯაიის ცხოვრებიდან» განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეების გამომხატველი იყო და ამიტომაც სახალხო გამოცემათა პირველ წიგნად სწერად ეს ნაწარმოებები გამოსცემს. ა. უმიკაშვილი წერდა: «მთელმა ჩვენი ერის სიცოცხლემ ეს ძლიერი გრძნობა პირადის, კაცურის უფლებისა ჩანერგა ჩვენს ხალხში, კაცმა და ქალმა. არსენა არის ამ ხალხის ნამდვილი შვილი და ამ გრძნობის გამომხატველი კაცი. არსენა ჩნდება ჩვენს ცხოვრებაში ამ სუფეთნის დასაწყისში და, როგორც ეთქვეთ, არის წარმომადგენელი ჩვენი ხალხის გრძნობისა და გონებისა. იმისში იხატება გარკვეეეთ და ცხადად, რა მწუხარება აწუხებს ჩვენს ბლეხსა და რა იმედი აიმედოვნებს» (იქვე, გვ. 75).

ილიამ და მისმა მიმდევრებმა ხალხისა და მისი ისტორიეთი მოძრაობის ასახვა ხალხურ პოეზიაში აღმოაჩინეს. «არსენას ლექსი» მათ სწორედ ამ თვალსაზრისით აინტერესებდათ, მასში ასახული მოძრაობის ისტორიას ინახავდნენ და იიმეზის ისტორიას უპირისპირებდნენ. «მთელს საქართველოსმო, — წერდა ა. უმიკაშვილი, — არსენის ლექსი-ი ისე გაგრცელებულია და ყოველგან მღერიან, რა სოფელი იყოს, რომ არსენას ლექსი არ იცოდეს. მეფე ერეკლეზედაც არის გამოთქმული ლექსები, მაგრამ ფერო ქარალ-ანტეზნი და მთიულეთში. ეს არსენას ლექსი კი მთელს საქართველოშ შავის ზღვადან მოყოლილი ყველგანნ მოგებულია. ამ — ჩაიცინებს დარბაისელი მკითხველი და იტყვის ერეკლე მეფე და არსენა. გაგიგონიათ ამისთანა შედარება? კაცმა როგორ დაიაკენის ერთად სახელგანთქმული საქართველოს მეფე და გავარდნილი ყაჩაღი. არსენას ლექსს ბერრის მთელი საქართველოს ენი. სხანს ამ ლექსში არის ისეთი რამ, (რაც) ხალხის გონებას და ფელს ეუნნება გასაგონს ხაგანსა; სხანს ერთი შეგრნება და შემეცენა ამოოუთხს არსენა-ნამი თავის მოძმე ანრს; სხანს ჩვენი ერის ცხოვრებაში ხეს მოესხამს ისეთი ნაყოფი, რომელიც ამ ლექსში გამოხატავს ხალხსა» (იქვე, გვ. 58, გვ. 66).

«არსენას ლექსის» მწერლობაში შემოტანა ილიას დამსახურებაა. ამ ნაწარმოებში ხალხის ჭირ-ვარამი და მისი იმედი საბრძოლო სულიანკეთებით იყო გამოხატული. მიტმოსკა ასე მჭიდროდ უკავშირდება ერთი მეორეს «არსენას ლექსი» და პოემა «კაკო ჯაჯაიზ». ილიას პოემის ნაწყვეტის და «არსენას ლექსის» ერთ წიგნაკში მოთავსება შემთხვევითი ორი რიგი იყო. ამით განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწენი ალბანშავენ, რომ მათი მწერლობა და ხალხური მეელქესეობა ერთი სულით და ერთი აზრით არის გამსჭვალულიანი. ამით ახალ თაობას სურდა ეჩვენებინა ახალი პოეზიის ხალხური ძირები, მისი მასაზრდოებელი და შთამგამონებელი წყარო. სერგი მესხი წერდა თავის რეცენზიაში: «არსენას ლექსის შემდეგ დაბეჭდილია მშვენიერი ნაწყვეტი მოხსრიბიდან «კაკო», რომელიც ერთ ჩვენს საუკეთესო მწერალს კალამს ეკუთვნის. ჩვენს აზრით, მთელი ეს პოემა რომ დაებეჭდა გამომცემელს ამ წიგნში, უერაგო არ იქნებოდა, რადგან «კაკოსა» და არსენას ბევრი მსგავსება აქვთ ერთმანეთში» (ს. მესხი, თხზ., ტ. 1, გვ. 65-66).

რასაკვირველია, წინათაც იყვნენ ხალხური შემოქმედების შემსწავლელნი და შემკრებელნი, მაგრამ ?ინი. უმეტეს შემთხვევაში, დიალეტრულად საწინააღმდეგო პოზიციებზე იდგნენ, თავადაზნაურული არისტოკრატიის თვალსაზრისით აფასებდნენ ბლეხურ სიმღერებს. ილიამ და აკაკიმ კი სათავე დაუდვეს სრულიად ახალ მიდგომას, და ეს კარგად

 არის შეფასებული მ. ჩიქოვანის წიგნში „ქართული ხალხური სტაფეტერების ისტორია“, ამ ფტორის ისიც მართებულად აქვს შენიშნული, რომ, ამ შემთხვევაშიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწეებმა კრატკულად ათივიესა და მშობლიურ ნიადაგზე განავითარეს რუსი რევოლუციური დემოკრატების შეხედულებანი (გვ. 116—118).

ილიამ ხალხური სიტყვიერების შეკრებასა და შესწავლას ახალი მიმართულება ჩაუყარა, ახალი გეზი დაუსახა და ამ წამოწყებამ სულ ბალე ისეთი ფართო გასაქანი ჰპოვა, ისეთი დიდი სარბიელი გაიჩინა, რომ საჭირო გახდა ხალხური პოეზიით ცალკეკრძალი გატაცება შეეფიქრებინა. ისე როგორც ყოველთვის და ყოველგან ილია აქაც შეეჩრდოოა უკიდურესობამდე მიტანილ შეზდუდულობასა და გაუმართლებელ ამოჩეჩმებას. ილია ცდილობს ბზაადეენილი ინტერესი ზნეთა წარმართოოს. ჩვენმა ინტელიგენციამ, — წერდა ილია 1887 წელს, — ხელი მოჰკიდა მარტოდ-მარტო სახალხო პოეზიის შეკრებას. ეს საკმაო არ არის. არა თუ საკმაო, იქნება ბევრკერ მავნებელიც იყოს და ხალხის ცხოვრების შესახებ შეცდომაში შეგვიყვანოს ამ პოეზიამ, რისთვის, როგორ? — გვკითხავს ბანცვიფრებული მკითხველი. აი რისთვის და როგორ: პოეზია, და მეტადრე სახალხო პოეზია, თქვენც მოგეხსენებთ, უფრო ფანტაზიის ნაყოფია და ფანტაზია კიდევ მაგრე-რიგად არ ეწყობა და არ ემორჩილება ზნეობით კანონ ს მოთხოვნილებას. ხშირად მდაბიო ხალხი, გატაცებული ფანტაზიის ალმაფრენით, დამეტრის და დაპპარის ისეთს საკასს და მოფლას, რომელიც ძირეულად ეწინააღმდეგება ცხოვრების სიკეთესა და ცრუმორწმუნეობაზედ არის ამენებული. რასაკვირველია, მარტო პოეზიის მიზეზითი დასკვნა და მსჯელობა ხალხის ცხოვრების საჭირბოტაზედ და იმის მოთხოვნილებაზედ შეცდომა იქნება და ამ შეცდომას საზარალო შედეგი უნდა მოჰყეს. ...ჩვენი დედაზრი ეს არის: ხალხის ცხოვრება ყოველმხრივ და პირმნილოვად უნდა შეგისწავლოთ; იმისი ყოველგვარი გონებითი ნაწარმოები უნდა შეკრიბოთ“ („ქართული წიგნის“ გამოც., 1927, ტ. V, გვ. 249—250). ილია ხალხური სიტყვიერების მნიშვნელობასაც ბის სიავაკიდში განიხილავდა. ილია კარგად ხედავდა, რომ ხალხურ პოეზიაში ზოგი რამ ცრუმორწმუნეობაზეა იყო ამენებული და, ამდენად, ცხოვრების სიკეთისაკენ გაბედობრნის წინააღმდეგ იყო მ მართული. მიტომაც ფიქრობდა, რომ ხალხის ცხოვრებისადმი ინტერესის აო უნდა გავარკოფულიყო „ცალმხრივობის, შეზღუდულობის დაძლევით, „ყოველმხრივი და პირმნილი“ შესწავლის საკანი უნდა გამმდარიყო ხალხის ცხოვრებ.ს ამსახველი მრავალი დარგი.

2.

ერთი ამ დარგთაგანი უნდა ყოფილიყო ხალხური სანახაობანი, დღეობათა წეს-ჩვეულებანი. ამიტომაც იყო, რომ ვაჟი-ბაში“ ამ დროიდან მოყოლებული სანინტერესო და საყურესსმი ბასალუბს ეპოოლობთ ყეენობის შესახებ. ამ შემთხვევაშიც გაზეთი თავის რედაქტორის ილიას ამ მითითებით ხელმძღვანელობდა: „მდაბიო ხალხის გონებითი თუ სხვაგვარი საუნჯე მარტო იმ ს ლეტესებში ანე ეოზეიანი რიდი გამოიხატება, არა, — ეს საუნჯე, უფთად დათესილი და დარჩენილია ისეთს ნაწარმოებებში, რომელნიც სრულებით არ ეკუთვნიან პოეზიის სფეროს. აშგვარია მაგალითებრ, ხალხის ჩვეულებანი“ (იქვე, გვ. 247). 1888 წელს გაზ. „ივერიაში“ დაიბეჭდა სარედაქციო წერილი „ეკვი რა-შაბათი“. ამ წერილში ყეენობა ეკავეოლოა მისი ფცარეკიანობის მიხედვით. დაკმობილია მასში, რაც ცრუმორწმუნეოენობის ნაყოფია და „ცხოვრების სიკეთეს ძირეულად ეწინააღმდეგება“ და წინ არის წამოწყეული ის, რაც ხელს ვგიწყობს“ შეეგრნთ ხალხის წარსული და აწ�, ინის ავი და კაკვი, იმისი წაფილი და საჭიროება“. ეს სტატია სარედაქციო წერილად ჩანს და თუ თვით ილია ჭავჭავაძის მიერ არ არის დაწერილი, მის მიერ დაკვეთილი და გადამეშვეზეული მაინც არის. ამის ცკალი ხომ ნათლად ამჰნეკეთ! წერილის დასაწყისში ვკითხულობთ: „საკვირველი ფლეა, ეს პირველი ფლე დიდ-მარხვისა. ამ ფლეს შავ-ორშაბათობასაც ეძახინან, ყეენობასაც და ნამეცეფობასაც. პირველი ორი სახელწოდება სასლტორია და ამ-ტომ პატივსაცემი, მესამე კი ლორმეეეელათ და გეგმო-მოყვარეთა მოგონილია. ამ ყოფთანეს ძალიან მოუფეფიათ ხორცი ილიაულ ეს ამ ფლეს არ უპირობენ ეყოს სამსახეოს. ერთი მამა-ბაპურად ჩაითვრნენან და ერისა და ბერის ზენაშე ისა აქეთ გასამარილეულ საბუთად, რომ ნამეცეფობაო. შავ-ორშაბათსა და ყეენობას კი სასტორი ბნიშნეულოთა აქეთ. ამ ფლეს ქართველების მოთმინებას ბოლო მოჰ_ ლებია, მტარავალის ჩაგვრა და უფეელი ეეელარ აუტანიათ და უსამართლო ფეოენა მფელი საკართველოს მჭრის საწინააღმდეგოდ ფეეზედ დაუფეენებია. მე-17 საუკუნეში, სწორედ ამ ფლეს, ხალხი მისეეია შამ-ბასაის ერთს ფრარმიაფდგენელს, ქეეეენს მტრისთვის ჯარ მფრი წაუგალესათ ბიჩზე. მერე ვიჩზე უკუფლა შეუსვამთ. კიდე ხელმი დაუეეერნებიათ. ამ სახით მოელი ტფილისი შემოუტარეანთ და ბოლოს მტკავრში გადაუეფდათ. ისკრორის ამ შესანიშნავ ამბავს ეეელია, ეეელია, ეეელია მოელი ორი საუკუნე და აი ფლეს, ორასი წლის შემდეგ, ხალხი იმავ შავ-ორშაბათს უემჩინს, წყვეულ-კრეელთი და კეტბის ბაკრში ტრიალით ოხსენების ინ ზაცს და ბნელ ფლეს საკარველოსათვის“ (ვაზ. „ივერია“, 1888, № 49).

სწორედ „ყეენობის“ ამ სისტორიაო მნიშვნელობით აიხსნება, რომ ილია ჭავჭავაძე უკვე ზრუნავს, რომ ამ დიდ სახალხო სანახაობრივ ჩვეულებას სწორი მიმართულება მიეცეს და გამოყენებულ იქნეს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის სამუალად. ილია ჭავჭავაძეს, ვინაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლის მეთაურს, წინადადება უნდა მიეცა ქართული თეატრის დასისათვის დამმარებოდეს ხალხს „ყეენობის“ გამართვაში, წარეკმართათ ის განმათავისუფლებელი მოძრაობის ინტერესებისადა შესაბამისად. ეს ტრადიცია ქართული პროფესიული თეატრის მსახიობების მონაწილეობისა ყეენობაში ილია ჭავჭავაძის მეოხებით ეეელ და დამკვიდრებულია. ხანგაზმულმა სცენისმოყვარემ გ. ყანნიელმა შემდეგი ცნობა მოგვაწოდა: „ყეენობისაშ“ სხვა მოსასხეოობასთან ერთად ძალიან ხშირად ვიღებდით მონაწილეობას ჭეელი მსახიობები, ქართველი თეატრის და სხვადასხვა აუდიტორიის მრავალი სცენ.სმოყვარე, უფრო მკაფიო განსახიერებისათვის. კარნავალი ინამრთებოდა ყველა უბანსა და ქუჩაში. უფრო მეტად საკუთარადღეში ეს არის, რომ ამ კარნავალისათვის მოქალაქეთა სურვილს ძალიან ეზმარებოდა ქართველი თეატრის დირექტორი, როგორც საჭირო რეჟიზორები, აგრეთვე რეჟისორთა. ეს ეენი ინვნენ ყველა ცნობილი პირნი, ქართველი დრამის ნიჭიერნი მსახიობნი (ივანიანე, ს. ფეიმნიძე, ვ. ბუენა და მრავალი სხვა) ნიმმოყვარ. საკან ს. რეეაზოეი, რომელეეე იყო საკმაო ახოვანი ტანის კაცი, რომლის შეედეფეეენი ეეენ ყეენის როლის შესასრულებელად. მე ოფთხმ. ეეროსელ, ბნი მედგერთის, ე. მისი მდგნის ოლოს ეაარფეფეფდნ, სხვები კი გამოდიოდნენ ზაზრა-ეეზრიისა და ხარკის ამკრეფის როლში“ (ე. ჯაფეალიე, ქარო. თეატრის ხალხური ნაწყვეტები“, 320—321).

მთავარი კი ისა იყო, რომ ყეენობაში განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეები, შინაარსი შეკეთნდათ. ამ მიზნით ინერსნინაკეენ: „სამსაეუფოდან ამ ბოლოს ეეე

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ალ. ბეგოლაშვილი

ილია ჭავჭავაძე კითხულობს „განდეგილს". 1937 წ.

ბაასი გლეხკაცებთან, მეტადრე მოხუცებულებთან. ჩკრებდა და აგროვებდა ზღაპრებს, ანდაზებს, გამოცანებს. უყვარდა მენტვირეები და სიამოვნებით უგდებდა ყურს" („ლიტერატურული მემკვიდრეობა", გვ. 564). ილიამ სიტყვა „ბერიკა" სახიერად მოიხმარა პოლემიკურ ბრძოლაშიაც (იხ. ტ. II, 1941, გვ. 420).

განსაკუთრებულ შესწავლას მოითხოვს ილიას ნაწარმოებებში მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხალხური შემოქმედების გამოყენება. ამ მხრივ ბევრი რამ სპინტერესო გაირკვება. მაგალითად, „კაცია ადამიანში" მოხსენებულია ეკვები და საეკვეო სიმღერები სპინტერესო მისამღერებთან; „განთიადური", „დდიური", „აპაწინა ნიგეზის ტოტი, აპწაწინა ნიგეზის ტოტი, ჩუარი — ჩუარ, ჩუარი დარეკანაა", ეს მეტად საგულისხმოა, რომ თოჯინას ძველი ქართული სიმღერა „ჭუარა", დამოწმებულია „ჩუარი-ჩუარის" სახით ეკვეა-თამაშობის მისამღერებელში.

3.

როდესაც დუშეთში ილია ხალხური შემოქმედების მასალებს ჩკრებდა, მას სრულიად გარკვეული ინტერესი გაჩნდა. ყოველივე მოვლენას ის განმათავისუფლებელი მოძრაობის თვალსაზრისით აფასებდა. ყოველ ნაკმეს, ყოველ წამოწყებას ამ მოძრაობის მიზნებს უმორჩილებდა და უფარდებდა. ილიას ამ წლების (1871 — 1873) შემოქმედება („ქართველის დედა", „ბლახის ნაამბობი", „აჩრდილი", „კომენის დაცემის დღე", „ჩემი კარგო ქვეყანავ", თავადაზნაურობის მამხილებელი ლექსები — „გამოცანები", „ბედნიერი ერი", „რა ვიყავით, რას ვშრომობდით", „პასუხის პასუხი", „ჩრეკა") ეროვნული და სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლით არის შთაგონებული.

ილიას ამ დროს ხალხის წარსულში და მომავალში ხალხური მოძრაობა სურს გამოხატოს, კომუნარების მიერ პარიზში აღმართულ „ტკივრნმინმეთა და მამვრალთა მხსნელი დროშით" გატაცებული პოეტი ხალხური სიტყვიერების მასალებში ეძებს მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ამხედრებულ ჩაგრულთა ბრძოლის ამბებს და პოეტობს კიდეც. ჯერ ერთი „არსენას ლექსის" მწერლობაში შემოტანა მას ხედა წილად და ის ამაზედაც არ შეჩერებულა. მან პირველმა ჩასწერა გულზვიად ფეოდალ ზურაბ ერისთავთან მთიელი გლეხობის გმირული ბრძოლის ამსახველი ლექსები.

ჯერ კიდევ ზურაბის მამამ ნუგზარ ერისთავმა სცადა ცეცხლითა და მახვილით ფშავ-ხევსურეთში ბატონყმობა დაემკვიდრებია, მაგრამ ამაოდ. ნუგზარის მტარვალობის მოსაგონებლად ხალმნა ლექსი შემოინახა:

ნუგზარ ერისთავის დროსაო —
სისხლის წვიმების დროსაო.

ეს ხალხური თქმა, რომელიც 1865 წელს ილიასათვის უკვე ნაცნობი ყოფილა, მან „ბლეხთა განთავისუფლების პირველ დროების სცენებში" გამოიყენა (იხ. ტ. I, 1937, გვ. 391). მერვიდმეტე საუკუნის 30-იან წლებში — ზვიადი ზრახვებით შეპყრობილი ზურაბ ერისთავი რამდენჯერმე შეეხო ფშავ-ხევსურეთს, მაგრამ არ იქნა, გმირი ხალხი ბატონყმობის უღელში ვერ გაიბა, ვერ დაიმორჩილა. ამ „სისხლიანი წვიმების" დროს, თავისუფლებისათვის ბრძოლის ამ დიდ განსაცდელში გმირობითა და ვაჟკაცობით თავი ისახელეს და სახელი გაიოქვეს: მამუკა ქალუნდაურმა, ალუდა ალექსაურმა, ჩიბაკის ივანეურმა, იანვარ წიწკოლაურმა, მიქაია შირვანეულმა, მარტია მისარაულმა, მშვაკელ ბინგარაულმა, მარტია ქიჩბარაულმა, ჭრეულ ნადირაშვილმა — მათ ვაკაცობას და გმირობას დღემდე ქებათა-ქებას უმღერის ხალხური პოეზიის ფანდური.

ილია ჭავჭავაძეს ფეოდალების მტარვალობასთან მებრძოლი ხალხის გმირობის ამსახველი ლექსები შეუმჩნეველი ვერ დარჩებოდა და, მართლაც, მან პირველმა ჩასწერა სამი ლექსი ამ ციკლიდან: „შენც დაგდევს ერისთვისშვილო", „ფუქეთს ეყრების ლაშქარი" და „ზურაბის მოკვლა", პროფ. აკ. შანიძემ „ხალხური პოეზიის" პირველ წიგნში (1931) თავი მოუყარა აქ დასახელებულ სამივე ლექსის მრავალ ვარიანტს, მაგრამ ილიას ჩანაწერებს ის უპირატესობა აქვთ, რომ ისინი ყველაზე ადრინდელია და ამით მათი მნიშვნელობაც დიდია.

1871 წ. ილია ჭავჭავაძემ ჩაიწერა:

„შენც დაგდევს ერისთვისშვილო,
ზურაბო, სისხლის წყალია,
თრუსოს ჩაჰყარენ ხევსურნი,
ხელით აჩრიენ ყმანია,

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გაატეხე დვალეთი,
თეთრი მალალე ცხვარიო,
თრუსოს მასსხენ მაშვრალნი,
დანდობით დასვენ თავიო“... (ვ. უმეკაშვილი, „ხალხური სიტყვიერება“, 1937, გვ. გვ. 89, 562).

ამავე 1871 წ. ჩაუწერია ილიას ხეფსურეთზე ზუთამ ერისთავის თავდასხმის, ხეფსურთა გმირული ბრძოლის ამსახველი ლექსები „დუეტის ეკრუნის ლამქარი“ და „ზუთარის მოკვლა“, რომელიც ამ სიტყვებით თავდება:

არაგვზედ დალალეს
ფშავ-ხევსურეთში ჩაფარიო:
— ეთხარით მაგათ ქალ-რძალსაო,
ძილ დაიძინონ მაგარიო,
ზუთას საფურცელს მოვკალთი,
არ შამოვალ ლამქარიო (იქვე, გვ. გვ. 94, 563).

გლეხური საბრძოლო სიმღერებიდან ილიას ყურადღებას იქცევს ბატონყმური წყობილების წინააღმდეგ მიმართული ლექსები. 1871 წ. ილიას ჩაუწერია მოხეური შაირი:

„ნუტაკი ნატერა მანატერა,
ის ნატერა ამიზდინაო,
მეზრად ბატონი ყმად მომცა,
კახის ბატონის ბინაო,
მომცა ყეინის ალეური,
ხონოკარათან გამიდინაო,
ეპეკეკაძის კარგი ღვინო
მილოთ შინ მამიდინაო“ (იქვე, გვ. გვ. 426, 611).

ილია ჭავჭავაძე გულმოდგინეებით და სიყვარულით აგროვებდა გლეხების აჯანყებათა ამსახველ ლექსებს. ილიამ პირველმა მიაკვლია და ჩაიწერა 1871 წ. გლეხური აჯანყების მეთაურის თურმან ფაფარანელზე გამოთქმული სიმღერა:

თურმან ვარ ფაფარანელი,
კითხეთ რად მინდა გვარისო.
ხორხი დავწეი და მაღარო,
ჯარი მკლავს ეინეელ გორისო,
თიანეთს ეპეკეკაძისო,
გაუმაღარის ღორისო.

ილიას ხალური გმირული ლექსები იმდენად აინტერესებს, რამდენადაც მათში ასახულია ხალხური მოძრაობა, ხალხის გმირობა, მისი ვაჟკაცური სული და „ჭირსა შიგან“ გამძლეობა:

ვაჟკაცსა გული რკინისა,
ქვეშ მეზლი უნდა მგლისაო,
თვალნი ქორეესულ შექმნილნი,
ზედ მხარნი შავარდნისაო (იქვე, გვ. 605).

1871 წ. ილიას ეს ლექსიც ჩაუწერია და მისი სახესახეობაც. ამ აფორ-სტული თქმების საუნჯიდან ილია პოეტობს თავისი პოეტური წარმომსაზეველობის სიმდერით გასაოცარ შაირს:

ლაშარის ჯვარსა ჰკიდია,
ღალის ჯუერდიის ფარიო,
მოეკალის ოძის სურვილი,
ხანდიხან შესძრავს ქარიო.

ილიას უყვარდა პოეზია, რომელიც ადამიანში ვაჟკაცური სულის თვისებებს ზრდიდა, ამიტომაც ასეთ ხალხურ თქმასაც იწერს:

არ გათეთრდები, ყორანო,
რაც უნდა გზეზონ ქვიშითა.
მტერნი არ შეგიბრალეენ
ტირილითა და ვეშითა. (იქვე, გვ. 605).

თითქოს ამ თვმის განვითარებას, მის გამოძახილს გადამლერებას პოულობს ილია შემდეგ ხალხურ თქმაში:

ტირილითა და გლოვენითა
მტერნი არ შეგვბრალეეენ,
მოვალენ, დაგეწყვენ და დაგვდაგვენ,
მზე იყოს, — დაგვიბნელეენ.

(იქვე, გვ. გვ. 408, 605).

განსაკუთრებული სიყვარულით კრებს ილია ისეთ ხალხურ ლექსებს, რაც მსმენელსა და მკითხველს ასწავლის ჭირსა შიგან გამაგრებას, ამდენად სიცოცხლეს და გარჯას:

არ უნდა ჭირში გატეხვა,
თე კაცი გონიერია,
წავა და ყველგან დარჩება
სოფელი ღონიერია.

(იქვე, გვ. 610).

განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ილია ზმრის სიმღერებს. 1863 წ. გამოქვეყნებულ მის „გუთნის დედას“ ხომ გუთნური ხალხური სიმღერა უძღვის წინ. ამ ლექსის გამოქვეყნებიდან 8 წლის შემდეგ ილიამ ჩაიწერა ხალხური სიმღერა:

შენი ჭირიმე გუთანო,
შენი მა მრუდე ყელისა,
სადილს მაჭმევ და სამზარსა,
მოტანა იცი წყალისა.

ქართული ხალხური ეპოსის „ამირანის“ და „აბესალომ და ეთერის“ ნაწყვეტების ერთ-ერთი პირველი ჩაწერა ილია ჭავჭავაძეა. მან, 1871 წ. ხევში ჩაიწერა: „ამაღამდელო ღამეო“ (იქვე, გვ. 598).

4.

მეტად საინტერესოა, თუ როგორ იყენებდა ხალხური შემოქმედების მასალებს ილია თავისი ნაწარმოებებ:სათვის. ილია დიდად არის დავალებული ხალხურისაგან და ამაშია მისი ჩანაწერების ძალაც.

ილიამ ს. სტეფანწმინდაში 1871 წლის 22 მარტს ჩაიწერა ხალხური სიმღერა:

გაგვიძეო, ბეერო მინდიავ,
ეზელი მაიბი მგლისაო,
გაიალეე უმცროსნი,
ვისაც თავი აქეს ცდისაო (იქვე, გვ. გვ. 83, 561).

ამ დროს სამი დღე იყო გასული, რაც ილიას „ქართული დედა“ დამთავრებული და გადამუშავებული ჰქონდა (მის უკანასკნელ რედაქციას 1871 წლის 18 მარტის თარიღი ანლავს), მაგრამ ილია ისევ უბრუნდება პოემას და უკანასკნელ დამამთავრებელ ნაკვთად ამ ხალხურ საბრძოლო სიმღერას ურთავს მას ეპიგრაფის სახით.

პოემა გ. ლეონიძემ გამოაქვეყნა დუმეთში მცხოვრებ 139 წლის მოხუცისგან დათა პაპაშვილის ნაამბობი:

„ერთხელ ბაზალეთის ტბის პირას ვისეირნეთ. ილია ჩაფიქრებული იჯდა, ტბის კრიალა ზედაპირს ჩაჰყურებდა. შემდეგ წამოდგა და დიდხანს თოფლით მოსილ მწვერვალს გასცქეროდა — „ივანე, — მოუბრუნდა ერთ ჩვენთაგანს, — აბა, მითხარი რას გიამბობდნენ თქვენი ძველები ამ ტბის შესახებ?“ ამაზედ არაკეთანმა უპასუხა: — აქ ბატონო, როგორც ბებია ჩემი გვიამბობდა, კოშკი იყო აშენებული, რომელსაც ღრმა ჭაც ჰქონდა. ჭიდან რომ წყალს ამოიღებდნენ, იმ წამსვე უნდა დაეხურათ, თორემ წყალი გადმოდინდებოდა და იქაურობას წაღეკავდა. ამ კოშკში დედასთან ერთად ოქროსქორრიანი ბავშვი ცხოვრობდა, რომელიც ოქროს აკვანში იწვა. კოშკს დიდძალი ჯარი იცავდა. ერთხელ დედამ ეერცხლის სუფა წყლით ავსო, მაგრამ ჭის დახურვა კი დაავიწყდა. გადმოეთქვა წყალმა, და ყოველივე დაფარა — და მაშინ, გაჩნდა ეს უძირო ტბაო“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1937, № 121). ათ წელწადზე მეტი გაიცლის ამის შემდეგ და ეს ხალხში გაგონილი ლეგენდაც ილიას შთაგონებს დასწეროს შესანიშნავი ლექსი „ბაზალეთის ტბა“ (1883 წ.).

ილია გარდა ხალხური ლექსებისა და სიმღერებისა ლექსიკურ მასალასაც იწერდა და აგროვებდა. 1871 წ. 22 მარტს ილიას, მოხეურ ლექსებთან ერთად, უუნის წიგნში სასაუბრო ენის ასეთი ფრაზაც ჩაუწერია: „საჭიბრორორტა ბაკაზმეულ ცხენ, დაილოც შიშველ ცხენ, ფეხ გადასწვდიდი და გადაჯდიდი“. ეს ჩანაწერი შემდეგ უცვლელად ჩაუწერია „მეზავრის წერილების“ ტექსტში, ამ სიტყვებით დაუთავრებია მეექვსე თავი მისი საბოლოო რედაქტირებისას (იხ. პ. ინგოროყვა, ილიას ნაწერამოებები. ტექსტი და კომენტარი, თხზ. 1937, გვ. 710).

ეს მაგალითებიც ნათლად მოწმობს, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ილიას ნაწერებისათვის ხალხურ შემოქმედებას.

ილია ჭავჭავაძემ პოემა „ აჩრდილში“ დიდი მწერლის გუმანით განსჯერატა ხალხური შემოქმედების ბრწყინვალე მომავალი, „ზრომის სუფევა“ რომ გაიმარჯვებდა:

მაშინ ეგე ხმა შენის სიმღერის,
დაბლად ღუღუნი დაღონებული,
მღერა ვით კვნესა, საწყალის მეზრის
შორი ხმა მწყემსის დაობლებულო, —
მხიარულ ხმებად გარდაგვეცვლების
და შენს გუთანზედ გულით ლმობიერ
იტყვი სიმღერის თავისუფლების,
ეგ სიმღერაა ვით ლოცვა ტკბილი!..
მიიღორნი, ტკბენი, ნახსაენი, ეელნი
შენის ლხენითა განიხარებენ,
შენგან შემკულნი იგი ყოველნი
შენს ტკბილ სიმღერას ბანს გამოსცემენ.

ახდა კიდეც დიდი პოეტის სიტყვები. დღეს ბედნიერი ჩვენი ქვეყანა ხალხური შემოქმედების აყვავებითაც ხარობს, ბოდმა-სვედის გამომხატველი ძველი ხალხური სიმღერების კილო ახალი ჰანგების ხალისიან ხმებად შეიცვალა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სანდრო ინაშვილი, როგორც მომღერალი და პედაგოგი

გიორგი გოგიჩაძე

საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი

ხლახან ჩვენმა საზოგადოებრიობამ აღნიშნა გამოჩენილი ქართველი მომღერლის სანდრო ინაშვილის დაბადების 70 და ოოკალურ-პედაგოგიური მოღვაწეობის 50 წლისთავი.

გარკვეულ ეპოქაში ყველა სახის ხელოვნების ამოცანები ცოტად თუ ბევრად ერთნაირია. მათ ანსახავენს ერთმანეთისაგან მხოლოდ საშუალებანი, რომელებითაც ისინი სწყვეტენ მხატვრულ ამოცანებს.

სიმღერას ისევე, როგორც სხვა სახის ხელოვნებას, თავისი ძირითადი საშუალებანი და კანონები აქვს. სიმღერის ეს ძირითადი საშუალებანი კარგი ხარისხის, ბუნებრივად და თავ სუფლად ყელრანი სასიმღერო ხმა, ისეთი ხმა, რომელიც იწვევს მსმენელშ სილამაზისა და სიამოვნებას გრძნობას. მომღერლისათვის ასეთი ხმა იგივეა, რაც მხატვრისათვის ფერები, ან კიდევ მოქანდაკისათვის მარმარილი.

„ოპერის მომღერალს ერთსა და ისევე დროს საქმე აქვს არა ერთ, არამედ სამ ხელოვნებასთან, ე. ი. ვოკალურ, მუსიკალურ და სცენურ ხელოვნებასთან", — წერს კ. ს. სტანისლავსკი. მიუხედავად ამისა, რომ სანდრო ინაშვილის ვოკალურ-სცენური შემოქმედება წარმოადგენს ამ სამი ხელოვნების სინთეზს, ჩვენ მაინც საჭიროდ მიგვაჩნია ცალკე აღვნიშნოთ ს. ინაშვილის სასიმღერო ხმა, როგორც განსაკუთრებული მოდელინა ვოკალურ ხელოვნებაში.

მომღერლის ხმის აკუსტიკიანობის საკითხს ყოველთვის სწყვეტდა არა სასიმღერო ხმის სიძლიერე ან კიდევ დიაპაზონი, არამედ მისი ხარისხი, ტემბრი, ის დამახასიათებელი ელფერი და თავისებურება, რომელშიც ისევ ჩვენ განსხვავებენ ერთ ხმას მეორისაგან.

თავისი ტემბრული ელფერით და სისრულით ს. ინაშვილის ხმა შეიძლება ჩითვალოს სასიმღერო ვოკალურ ხელოვნებაში. ერთმა რეცენზენტმა გამოჩენილი იტალიელი მომღერლის ენრიკო კარუზოს ხმას უწოდა „ხავერდში გახვეული ცეცხლის ალი". ეს ორიგინალური შედარება აღნიშნავს მომღერლის ხმაში მოცემულ ლითონსა და ხავერდოვან ელფერს შორის დამყარებულ წონასწორობას.

სწორედ ამ ორი ელემენტების წონასწორობაზეა დამოკიდებული მომღერლის ხმის ტემბრის განსაკუთრებული მუსიკალობა. მომტებული ლითონისებური ელფერი სასიმღერო ხმაში ზოგჯერ ფანატიზმის ხდის მსმენელისათვის, ხოლო როცა ლითონს ბეგრად სპარბობს სირბილიც და ხავერდოვნობა, მაშინ სასიმღერო ხმა არასასარგებლო სიყრუის ელფერს ღებულობს. მიუხედავად ამისა, რომ ს. ინაშვილის ხმას სრულიად საკმაოდ ჰქონდა ლითონი, მისი დამახასიათებელი თვისება მაინც ხავერდოვანი ელფერი იყო. ამიტომ მ. სი სასიმღერო ხმა უფრო მღერადი იყო, ვინემ მეტაქარე. მაგრამ როცა ეს საჭირო იყო მხატვრულ ამოცანებთან დაკავშირებით, როგორც დიდი ხელოვანი, ს. ინაშვილი ან მეტ ლითონს და ან მეტ ხავერდოვან ელფერს აძლევდა თავისი ხმის ტემბრს. ეს კი ვოკალური ოსტატობის უმაღლესი მწვერვალია.

ს. ინაშვილის მრგვალი, ნათელი და უაღრესად დინამიური ხმა ეკუთვნის იმ „ტკბილ" ხმათა რიცხვს, რომლებიც მომადლებული ჰქონდათ მსოფლიო მნიშვნელოვანის მომღერლებს — თ. შალიაპინს, ენრიკო კარუზოს, ა. ნეკფანოვას, ტიტო-რუფოს, ლ. სობინოვს, ვ. სარაჯიშვილს და სხვ. „ტკბილ" ხმას ვოკალურ ხელოვნებაში უწოდებენ მომღერლის ისეთ ხმას, რომელიც აძლევს გამოსახულებას სახის შინაგან განცდებს და გრძნობებს. ეს ის ხმაა, რომელიც შემსრულებელს საშუალებას აძლევს გადაესვეს განცდათა ფართო გამა მძლავრი პათოსიდან ინტიმურ ლიბანზ ლირიკამდე. ს. ინაშვილის ხავერდოვან ხმას, უპირველეს ყოვლისა, აზრი და გრძნობა მიაქვთნდა მსმენელამდე. ფშანდა აკუსტიკური თვალსაზრის. თ, ს. ინაშვილის ხმა წყაროს ფართონ ნაკადიანი ელფრდა. ეს სიფარო

ე უნდა ჩითვალოთ მისი შესანიშნავი ბარიტონის დამახასიათებელ თვისებად.

სანდრო ინაშვილის, როგორც მომღერლის, ძირითად და დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენდა, უპირველეს ყოველისა, — ხმ. ს სილამაზე ფან კეთილშობილება, მაღალი ვოკალური კულტურა და ეიკეკცეტრ ლიბრაზი, ის ლირიზმი, რომელიც მოდის ადამიანის განცდათა სიღრმ დან. აქვე შეეხმნაკეთ, რომ რამდენად ძლიერიც არ უნდა იყოს მომღერლის ხმა, ის არ იქნება სასიამოვნო და სრულყოფილი, თუ მისი ყელრადობა მოკლეებულია ლირიულობას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ს. ინაშვილის სასიმღერო ხმის დიაპაზონის საშუალო და დაბალი ფენები, რომელთა მსგავსი კეთილშობილური ყელრადობა ჩვენ ჯერ არ გვსმენია.

მომღერლის რეპერტუარი ყოველთვის წარმოადგენდა და წარმოადგენს ის სარკეს, რომელშიდაც ნათლად მოსჩანან როგორც მომღერლის შესაძლებლობანი, ისე მისი მუსიკალური გემოვნება.

ვოკალურ ხელოვნებაში ბარიტონის ხასიათის ხმას ხშირად ყოფენ ორ სახეად: — ლირიკულ და დრამატულ ბარიტონად. მხოლოდ იტალიური სკოლის დიდი ოსტატები ახერხებენენ ლირიკულო და დრამატული პარტიების ერთნაირი წარმატებით აკეცერებას. ამ მხრივ განსაცვიფრებელია სანდრო ინაშვილის რეპერტუარი: ელეცკი (ჩაიკოვსკის ოპერა „პიკის ქალში") და ამონასრო (ვერდის ოპერა „აიდა"), გრიგაზნო (რიმსკი-კორსაკოვის „ევფის საცოლე") და ონეგინი (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი"), იგორი (ბოროდინის „თავადი იგორი"), ფიგარო (როსინის „სევილიელი დალაქი") და მრავალი სხვა. მხოლოდ უაღრესად დიდი ნიჭით დაჯილდოებულ ოსტატ-მომღერალს შეუძლია ესოდენ დიდი და ერთნაირი წარმატებით შესარულოს ისეთი მრავალფეროვანი რეპერტუარი, როგორსაც ასრულებდა ს. ინაშვილი.

ის, რითაც დაჯილდოდა ს. ინაშვილი ბუნებამ, უპირველეს ყოველისა, იყო ლამაზი სახე, ტანი, სასიმღერო ხმა, მუსიკალობა, სცენური ნიჭი და სხვ. მაგრამ, როგორც ცნობილია, მთავარი საშუალებათა სიუხვე როდ-ა, არამედ ამ საშუალებათა აზრიანად გამოყენება — მოხმარება. „სილამაზე არსად ისეთი სიძლიერით არ ბრწყინავს, როგორც ადამიანის ინდივიდუალობაში. ადამიანი, უწინარეს ყოველისა, მიმართავს გონებას. სწორედ ამიტომ მუდამ მაღალ ეფაქნენ მუსიკალურ ძალას, რომელსაც ემსახურება არასრულყოფილი სახე, კარგ, მაგრამ უქმეო ხმაზე, რომლის სილამაზე მხოლოდ მატერიალურია", — სწერდა დიდი რუსი მწერალი ი. ს. ტურგენევი ცნობილ იტალიელ მომღერალ ჭალს პოლინა ვიარდო გარსიას.

სანდრო ინაშვილის ვოკალურ შემოქმედებასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი სიმღერის ორი არსებითი მომენტი: ყოველთვის და ყველგან ინტონაციის სისუფთავე და მუსიკალური შესრულების აკადემიურობა. ჩვენ არ გვასხოვს არც ერთი შემთხვევა არა თუ საჯარო წარმოდგენის დროს, არამედ ჩვეულებრივ რეპეტიციაზეც კი, რომ ს. ინაშვილს ეწლეოს არა ზუსტი ინტონაციით, რომ მას ან აემაღლებინოს ტონი (დისტონაცია), ან დაედაბლებინოს იგი (დეტონაცია). ასეთი სუფთა ინტონაცია სიმღერაში შედეგია არა მარტო შესანიშნავი მუსიკალური სმენისა, — ის დამახასიათებელია იმ ოსტატურ-მომღერლებისათვის, რომლებსაც ზუსტადაც აქვს მოწესრიგებული სახმო სიმებისა და სუნთქვის ფრთიერთობა. ეს კი ბარზვნებელ ვოკალურ ოსტატობის და შესანიშნავი ვოკალური სკოლის ნაყოფია.

ასევე მაღალ დონეზე იდგა ს. ინაშვილის მუსიკალური შესრულების აკადემიურობა. მისი საბრიფანი ყოველთვის ის იყო, რომ არ დაერღვია კომპოზიტორის ჩანაფერი და უნებლიედ არ შეეტანა ნაწარმოებში ის, რაც გათვალისწინებული არ ჰქონდა ავტორს. მრავალი წლის განმაღლზე ჩვენ არ შეგვიმჩნეია ს ინაშვილის შესრულებაში არაკეთილი სიცალტე, ცოტ ესოლი ან სხვა რაიმე უაზრო და გადაჭარბებული ნიუანსი, რაც მუსიკალური შესრულების დიდ დეფექტს წარმოადგენს და მოწმოს შემსრულებლის დაბალ ვემოვნებას.

ს. ინაშვილის მაღალ მხატვრულ ინტელექტს, მისი შესრულების აკადემიურობას არაკეთილი საერთო არ ჰქონდა იმ ცივ აკადემიზმთან, რომელიც ნაწარმოებში მოცემული ბგერებისა და დინამიური ნიუანსების მმლოდ ზუსტსა და ფორმალურ შესრულებას ეწოდება.

ს. ინაშვილის მუსიკალური შესრულებისა აკადემიზმი ერთი მხრივ ემყარებოდა სანოტო ნიშნებისა და დინამიური ნიუანსებს: ზუსტად შესრულებას, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების შინაარსის, იდეის გახსნასა და მხატვრულ ფორმებში მის ასახვა-გადაცემას. ამ მხრივ ს. ინაშვილის შემოქმედება ყოველმხრივი მ ბაძეის ღირსია. არც ერთი გადაჭარბებული გრძლიობის ფერმატაო (ხმის შეუზღუდველი გაგრძელება), რაც ხშირად არღვევს ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის შესატყვისობას და რასაც მიმართავენ ხოლმე მომღერლები, როგორც იაფფასიან ეფექტს სიმღერაშ. ყველგან და ყოველთვის უდიდესი ზომიერებას გრძნობა, მხატვრული სიმართლე, კულტურა და მაღალი პროფესიონალიზმი წარმოადგენდა ს. ინაშვილის შემოქმედების საფუძველს.

ხშირად კარგი სასიმღერო ხმის პატრონ მომღერალს არ ახასიათებს ასეთივე მაღალი მუსიკალობა და სცენური ნიჭი. ს. ინაშვილი ეკუთვნის იმ მსოფლიო მომღერალთა პატარა ჯგუფს, რომელთა შემოქმედებაში ორგანულოდაა შერწყმული მაღალი ინტელექტი — ემოციისთან, სასიმღერო ხმა — მუსიკალურობასთან, ბარეგნობა — სცენურ მოქმედებასთან. ნათქვამთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ მარტო შესანიშნავი ხმა და მუსიკალობა, გარეგნობა და სცენური მონაცემები სრულიად არ კმარა იმისათვის, რომ მომღერალმა მიაღწიოს შ.მოქმედების იმ მაღალ მწვერვალს, რომელსაც ესოდენ ოსტატობით ფლობდა დიდი ქართველი მომღერალი ს. ინაშვილი. „იმისათვის რათა აესახოთ სინამდვილე, — არ კმარა მარტო ბუნებრივი ნიჭი, — წერს ს. ბე-

ლინსკი. სინამდვილის გაგებისათვის საჭიროა აგრეთვე აზრი და გონება". ფართო მსმენელის ისეთი სიყვარული, როგორიც დაიმსახურა ს. ინამვილმა, შეუძლებელია დიდი და ყოველდღიური შრომის გარეშე.

„მანნე ვიტყვი, — წერს ფ. შალიაპინი, — რომ მსახიობის შეგნებულ შრომას აქვს თუ გადამწყვეტი არა, არაჩვეულებრივად დიდი მნიშვნელობა, ის აღაგზნებს და კვებავს ინტუიციას".

თავისი ეოკალურ-სცენური მოღვაწეობის მრავალი წლიან ნანიოლზე ს. ინამვილის 50-მდე საოპერო პარტია შეუსრულებია, 50 სხვადასხვა სცენური სახე შეუქმნია. თითოეული კომპოზიტორი, რომელმაც ოპერის ლიტერატური ეპოქის შექმნა შესძინო, შემსრულებელს თავის მუსიკალურ-ეოკალურსა და სცენურ მოთხოვნილებებს უყენებს. ამ მხრივ გასაოცარია ს. ინამვილის მიერ გამოკვეთილი მუსიკალურ-სცენური სახეების კალეიდა. სამწუხაროდ, ამ მოკლე წერილის ჩარჩოში ჩვენ არ გვაძლევს საშუალებას ცოტად თუ ბევრად დეტალურად შევეხოთ ს. ინამვილის სცენურ სახეებს. ეს ცალკე თემას წარმოადგენს ისევე, როგორც ცალკე უნდა იქნას გაშუქებული თემა: ს. ინამვილი და ქართული საოპერო კულტურა. აქ კი საჭიროდ ვთვლით ავდნიშნოთ, რომ სცენურ სახეებს ს. ინამვილი ქმნიდა ძირითადად სიმღერის, მუსიკის საშუალებით. აქედან გამომდინარე, ს. ინამვილის სცენური მოქმედების არც ერთი მომენტი არ ყოფილა სიმღერისა და, საერთოდ, მუსიკისაგან ვამოთიშული. ს. ინამვილის, როგორც არტისტის, სცენური მოქმედებაში ყველაფერი და ყველივე იყო უალრესად პლასტიკური და მუსიკალური. სცენური მოქმედების დროს ის არასდროს არ აორეკვედა სიმღერის ძირითად კანონებს. ს. ინამვილის დიქცია, უპირველეს ყოვლისა, ეოკალურია. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ის მღერის ეოკალურ ხმოვნებზე, ხოლო თანხმოვნებს მღერის დროს მოკლედ და მკაფიოდ წარმოსთქვამს.

ს. ინამვილი ეკუთვნის შემოქმედთა იმ ტიპს, რომლებიც მათ მიერ შექმნილ სცენურ სახეებში თავის ბუნებრივ მონაცემთა ფეხისებრს გამოყოფენ. მხოლოდ სცენის დიდ ოსტატს შეუძლია შეუთანხმოს ცხოვრების რეალური მომენტები საოპერო სპექტაკლის პირობითობას. ს. ინამვილი თავისი არტისტული და მუსიკალური ინტელექტით, ეოკალური ოსტატობით და სცენური ტაქტით, ბრწყინვალედ სწყვეტდა ამ ძნელ ამოცანას. მისი მაღალი ინტელექტი არასდროს არ ვნებდა მხატვრულ ინტუიციას, არამედ ამდიდრებდა, ეხმარებოდა მას „სასიმღერო ბგერებით ფაქი ემოქმედნა სცენაზე (კ. ს. სტანისლავსკი). ს. ინამვილის, როგორც არტისტის, სცენურ მოქმედებას საფფძველად ედო სიმართლის გრძნობა. ცნობილი რუსი მომღერალი ვ. რ. პეტროფი წერს: „თუ მომღერლის შესრულებაში არ არის გულწრფელობა, არ არის სიმართლე, არ არის აზრი, — იქ არ არის, მაშასადამე, თვით ხელოვნება. ასეთ მომღერალს ვერ იხსნის ვერც ლამაზი გარეგნობა, ვერც ეფექტური ნოტები, ვერც ბრწყინვალე ხმა და მისი სიძლიერე. მე ხშირად მომისმენია სიზღვარგარეთ ასეთი მომღერლები. ისინი ყოველთვის ახლეწდნენ მხოლოდ გარეგნულ შთაბეჭდილებას, მაგრამ მათი სიმღერა არ ეკარებოდა გულს, არ აღვიძებდა კეთილშობილ გრძნობებს". ს. ინამვილი თავის შემოქმედებაში ემყარებოდა არა მარტო ვირტუოზულ ტექნიკას, არამედ უმთავრესად დიდ მუსიკალურ და მაღალ სცენურ ოსტატობას, მუსიკალური ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას.

ვ. სარაჯიშვილის შემდეგ ს. ინამვილი ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელია.

ილია სტუდენტობის დროს

როდესაც პროფესიონალი მომღერლები ხალხურ სიმღერას ასრულებენ, ზმირად ისინი ხელოვნურად ბაძავენ ზმით ხალხურ მომღერლებს იმ მიზნით, რომ სიმღერას ხალხური კოლორიტი მისცენ. ეს ხდება იმის შედეგად, რომ ბევრ პროფესიონალ მომღერალს ცუდად, აბ უყვეთ რომ ეთქვათ, არაბუნებრივად აქვთ გაფორმებული ხმოვნები სიმღერაში. ეს კი ხალხური სიმღერის შესრულების დროს იწვევს ხმოვნების შეცვლის საჭიროებას, ვინაიდან ხალხური სიმღერა თავისი უშუალობით უხალოდ ჟღერებრივ მეტყველებას. ს. ინამვილის ისევე, როგორც სიმღერის დიდ ოსტატებს, იმდენად ზუსტიდან აქვს შერეგაალებული ხმოვნები სიმღერაში, იმდენად მიახლოებული აქვს ისინი სამეტყველო ხმოვანებთან, რომ მას არ სჭირდება მათი ეელფერის შეცვლა ხალხური სიმღერეგ ბის შესრულების დროს. ბუნებრივი ხალხური სიმღერის გარდა, არსებობს ხელოვნური, პროფესიული სახის სიმღერა, რომელიც ეუნდა მიეთანხლოდეს და რომელმაც უნდა წაბაძოს თავისი უშუალობით ხალხურ სიმღერას" — წერს ნ. გ. ჩერნიშევსკი თავის ცნობილ დისერტაციაში „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი". ვ. სარაჯიშვილის საშემსრულებლო ტრადიციებზე აღზრდილი ს. ინამვილი გულით მღერის ქართულ ხალხურ სიმღერას. ის არ ცდილობს წაბაძოს ზმით ხალხურ მომღერალს. ასეთი შესრულება სრულიად არ უკარგავს კოლორიტს ხალხურ სიმღერას, პირიქით, ამდიდრებს და აძლევს მას ახალ დადებით თვისებებს.

ს. ინამვილის მუსიკალურ-ესთეტიკური ინტერესების დიაპაზონი ფართო და მრავალსახეა. სახლო კაესაძის ვენდიდან დაწყებული მან, როგორც მომღერალმა და არტისტმა, განვლო გრძელი და სახელოვანი გზა. დღეს ის სამეფოს კაენრიის სახალო არტისტია და ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ოკაზწლმოსილი პროფესორი. ს. ინამვილი ეკუთვნის იმ საზოგადოებრივ მოღვაწეთა რიცხვს, რომლებმაც თავისი ნიჭი და შრომა მთლიანად მოიახმარეს ეროვნული კულტურის გაფურჩქვნა-აყვავებას.

ს. ინამვილიის, როგორც ეოკალური პედაგოგის, ძირითად პრინციპს ზოგჯერ ეწერი ტონის გამომუშავება. ის არ იყენებს პედაგოგიურ პროცესში რთულსა და არეულ ეოკალურ ტექნოლოგიას. ს. ინამვილი-პედაგოგი სასიმღერო ხმის სწორი გამომუშავებისათვის დიდ მნიშვნელობას აძლევს ეოკალურ ხმის ყოველდღიურ სიმღერას. მ.ნი პირველი საზრუნაკია — სუნთქვისა და სახმო ოიგუბის სწორი ურთიერთმოქმედების საშუალებით გამომიმუშაოს სწორი, ბუნებრივი ეოკალურაცია და ზუსტი ინტონაცია.

ს. ინამვილმა პრაქტიკულად განვლო და აითვისა იტალიური სკოლის პრინციპები, რომლებთანაც მას ოსტატურად აქვს შერწყმული რუსული და ქართული სასიმღერო ტრადიციები. სასწავლო რეპერტუარის სული და ქართული სასიმღერო ტრადიციები. სასწავლო რეპერტუარის შერჩევაში ეიდაგოგი ს. ინამვილი იცავს იმ ბრძნული სიფრთხილეს და ზომიერებას, რომელთა საშუალებით მოსწავლის სასიმღერო აპარატი არ ეიღუება და თანდათანობით ეოთარდება.

როგორც ადამიანი და კოლეგა, ს. ინამვილი არის მუდამ კეთილი, ბავშვური უშუალობით მომღიმარი, დარბაისელი, თავაზიანი, ადამიანის მოყვარული. ასე იყენოს ჩვენ დიდ ქართველ მომღერალს და ნაციონალურ ოპერის ფუძემდებელს. ინამვილის ხალხი და მომღერალთა მადლერი ოთარა. ნახევარი საუკუნე ემსახურება ს. ინამვილი ხალხს და ლერი ოთარა. ამ ნაკეთარი ეკულტურას და ამიტომ ჩვენ გვეძლევა საამბოლოოს, თავის ეროვნულ კულტურას და ამიტომ ჩვენ გვეძლევა უფლება ვუთხოთ მას ის, რაც უთხრა ა. მ. გორკიმ ვ. ვ. სტასოოს: „აი ადამიანი„ რომელმაც მოგვცა ყოველივე ის, რისი მოცემაც შეეძლო, და გაკაკეთა ყველაფერი, რისი გაკეთებაც შეეძლო. ეს კი ბეგმარ ადამიანთა ზვედრია".

ილიას გარშემო

შალვა დადიანი

ინ არის ეს ჯმუხი კაცი, თავისი დაბადებიდან 120 წლისა და გარდაცვლებიდან 50 წლის შემდეგ, კიდევ ერთხელ ჩვენულებისამებრ რომ გაიგრავენა თავისი მოლუვებით, თავისი უებრო ნიკით, მძლავრი გონებით და საზრაგბრივი გამჭრიახობით?

ვიცით, ვინც არის. საქართველოსათვის დაუვიწყარია მისი სახელი. ყველა ხალხს ესახელება ამისთანა შვილის ყოლა!

რადგან...

ის დიდი ლამპარი იყო.

მან თავის დროზე გაანათა საქართველოს კულტურის ყველა სავალი გზა.

და ეს ლამპარი ჩვენნი ქვეყნის იმდროის მტრებმა ჩააქრეს დაურიდებლად, მბეცურად.

მზოლოდ მათ ჩააქრეს ხილული ნათელი. უხლავი სხივი კი ამ დიდებული კაცის ნაამაგდარისა დღესაც ჩვენს სულსა და გულში სანუკეშოდ ცისკროვნებს.

ტუუელა კი არ არის თავის დროზე მის სახელზე დაწერილი შემდეგი აკროსტიხი:

ᲘᲚᲘᲐ ᲕᲔᲠᲐ ᲒᲐᲒᲣᲚ ᲒᲠᲫᲜᲝᲑᲓᲐ ᲛᲪᲘᲙᲚᲔᲑᲐ ᲛᲬᲘᲠᲐᲚᲔ,
ᲚᲘᲛᲘᲜᲐ, ᲠᲝᲓᲘᲡ ᲒᲐᲜᲜᲘᲗᲚᲔᲑᲓᲔᲡ, ᲗᲣᲛᲪᲐ ᲛᲫᲘᲜᲔᲑᲘᲡ ᲛᲬᲘᲠᲔᲑᲐᲜᲔ,
ᲘᲔᲡᲣᲗᲘ ᲛᲐᲠᲗᲐᲚᲘ ᲒᲐ ᲯᲬᲝᲜᲘᲡᲐ, ᲣᲗᲐᲠᲘᲐ ᲛᲐᲠᲗᲚᲘᲡᲐ ᲛᲬᲘᲠᲔᲑᲐᲜᲔ,
ᲐᲠᲘᲡ ᲭᲜᲝ-ᲥᲕᲔᲚᲘᲡ, ᲛᲮᲜᲔ-ᲛᲚᲘᲡᲛᲔᲠᲘᲡ, ᲒᲛᲘᲠᲘ ᲓᲐ ᲛᲝᲣᲗᲔᲠᲘᲐᲜᲘ.

ჩვენც ამაზე შეეჭერდეთ.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ნ. ცუცქირაძე

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა „გლახის ნაამბობის" ილუსტრაცია

ეროვნული ბიბლიოთეკა
საჯარო
ბიბლიოთეკა
თბილისი

ვინ არის მთავარი თეატრში?

ნანა ხატისკაცი

როფესიონალებსა და თეატრალური ხელოვნების მოყვარულთა შორის ხშირად კამათობენ იმის შესახებ, თუ ვინ არის თეატრის მთავარი მამოძრავებელი ძალა.

ასეთი სახ.ის კამათი, ალბათ, იმართება ყველგან, სადაც უყვართ თეატრი და ინტერესებთ მისი ბედი.

სპექტაკლი სინთეტური შემოქმედებაა. მასში თავს იყრის რამდენიმე ხელოვნება, რომლებ.ც ქმნიან თვისობრივად ერთ მთლიანურ ნაკრძნობებს. მაშ რატომ-ღა დგება თეატრში მთავარი კომპონენტის ირგვლივ პრობლემა?

მას შემდეგ, რაც თეატრს გაუჩნდა „ვერაგი“ მეტოქე — კინო, მელპომენას თაყვანისმცემელნი ცოტა არ იყოს დაიბნენ. ეკი თუ,— იფიქრეს მათ,— დადგა თეატრის აღსასრული! და დაიწყო მთავარი დამნაშავის ძებნა.

დრამატურგია,—ამტკიცებენ ერთნი, — თეატრის საფუძველია. თუ არა გვაქვს კარგი დრამატურგია, არა გვაქვს კარგი თეატრი! მთავარია რეჟისერია, — ედავებიან მეორენი, — არ არის რეჟისერია — ამიტომ არ არის თეატრიც! უნიჭო რეჟისორებმა დაღუპეს თეატრი!

მესამენი ამბობენ — მსახიობია მთავარი! მაგრამ მსახიობს მაინც ნაკლებად სდებენ ბრალს, როცა სპექტაკლი სუტაცა და უფურული. ამბობენ, მსახიობს, ამ დედაბოძს თეატრისას, არა აქვს ის ბრიგ.ლეგიები, რომლებიც მას უნდა გააჩნდეს. მსახიობს ხელს უშლიან, არ აძლევენ გასაქანსა და მერე ვინ? — რეჟისერია და დრამატურგია, თუმცა

ასეთ თვალსაზრისს იცავს, მაგალითად, რეჟისორი თ. კანდინაშვილი სტატიაში („რეჟისორული ოსტატობის ჩამორჩენისა და უფეფრული სპექტაკლების შესახებ“ — „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1957 წ.).

ჩვენულებრივ, ისინი, ვინც ამ აზრს ეზიარებენ, პირველ არგუმენტად დაუფიფეხელვე იტალიურ „ნიღბების თეატრს“ ასახელებენ.

— აბ, „კომედია დელარტე“ — ამბობენ ისინი, — იყო მთლიანად მსახიობების თეატრი და ბრწყინვალე თეატრიც! „კომედია დელარტეს“ მსახიობებს ხელს არ უშლიდა არც დრამატურგია, არც რეჟისერია, ამიტომ მათ შეეძლეს უკეთესი თეატრი.

მართალია, შეეძლეს, მაგრამ არც იტალიურ „ნიღბების თეატრს“ უმოღვაწნია დრამატურგისა გარეშე. მისთვის დრამატურგიას ქმნიდნენ ნიჭიერი იმპროვიზატორები. მას პიესა თუ არა, სცენარი მაინც ჰქონდა დაზმანული ქაღალდის ნაგლეჯზე... იგივე ითქმის რეჟისერაზეც. ზუსტად გაანგარიშებული მოქმედების გარეშე მსახიობები ცხვარით დაეკახებოდნენ ერთმანეთს. სხვა საკითხია, რომ რეჟისერია იძულებული იყო ორგვერდიანი სცენარით დაკმაყოფილებულიყო ან რომელიმე წამყვანი მსახიობის რამდენიმე წინასწარ დასახულ მოსახაზს მოიფარებოდა.

თუ ბრიგელა და არლეკინი წინასწარ შეთანხმდნენ, რომ ერთი მათგანი გამოვა მარცხენა კულისიდან, ხოლო მეორე კიბეებზე ჩამოგორდება — ეს უკვე რეჟისურის ელემენტებია, ოღონდ ძალზე პრიმიტიული.

თუ სცენაზე ჯალი დაგა ზარწერური „ტაკე“, „ოკეანე“, არ დაგავიწყდეთ, რომ ესეც დეკორაციაა, ოღონდ მეტად მარტივი.

თუ მოხეტიალე დასის ერთ-ერთი ზეერი მოქმედების დროს ზის შორიახლოდ და გულისგამაწყრალებლად აწრიპინებს ჭიანურს, ესეც მუსიკაა, სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება, მაგრამ მეტად გულუბრყვილო.

გარდა „კომედია დელარტესი“, მსახიობის ყოველსშემძლეობის მაგალითად მოჰყავთ ის დრო და ის შემთხვევები, როდესაც ნიჭიერი მსახიობი სუსტი მასალისაგან ქმნიდა ბრწყინვალე სახეებს. თ. კანდინაშვილი თავის წერილში მოგვაგონებს, რომ წინათ ასეთი აქტ.ორები ჰყვნენ ერმოლოვა, ლუმკოვსკაია, იუჭინი და ლენსკი რუსეთში, ელ.სანდე ჩერქეზიელი და ნიკო გოცირიძე — ჩვენში.

ბაგრამ ეს იყო წინათ. იგივე ერმოლოვა, იუჭინი, ლენსკი, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი ათეკეცად მეტს გააკეთებდნენ კარგი ნაწარმოებით და კარგი რეჟ.სორის ხელშ. განა ჩვენი თეატრის კორიფეები არ ინტონეებდნენ თავიანთი საგალაკოო მდგომარეობით, განა მათ ძვირად არ უკადებოდათ ყოველი გამაჯავრება?

ითმაოვის, რომ აღმოვაჩინოთ, თუ ვინ არის თეატრში მთავარი ძალა, საჭ.როა ჯერ გავარკვიოთ, რას ნიშნავს, „მთავარი“.

ამ საკითხზე მსჯელობის დროს მოკამათეებს სურვილი აქვთ დაამტკიცონ, რომ მთავარი, ასე თუ ისე, ნიშნავს დამოუკიდებელს; ამიტომ მოჰყავთ მსახიობთა მესვეურებს პირველ მაგალითად „კომედია დელარტეს“.

ის, ვინც უპირატესობას აძლევს დრამატურგიას, იმ არგუმენტს ემყარება, რომ დრამატურგია შესანიშნაოდ აძლიერებს უფიკბრად, მაგრამ ამასთან სახით მას ხომ დრამატურგია ჰქვია და არა თეატრი!

უდრამატურგო და უმსახიობო რეჟისორზე ლაპარაკი საერთოდ ზედმეტია.

სხვა კომპონენტებისაგან დამოუკიდებლად თეატრი! ამა თუ იმ ელემენტზე ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ მისი შესწავლის მიზნით.

თუ დაკვირვებული თვალით შეეხედავთ „კომედია — დელარტეს“, დაკრწმუნდებით, რომ მასში იყო დრამატურგიის და რეჟისურის ელემენტები. ასეთი სტრუქტურის თეატრი ჩაისახა მე-16 საუკუნის შუა წლებიდან და თუმც თითქმის 200 წელი იარსება, მოლოსდამოლის, განეთარდა მყარ დრამატურგიაზე დაფუძნებულ, ხოლო შემდეგ კი რეჟისურად ეტატად.

თუ კვალდაკვალ გავეკვეთით თეატრის ისტორიას, ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ სხვადასხვა ეპოქაში თეატრისათვის ეს „მთავარი“ ქმედნად იყვლება. ერთი და იგივე ეპოქის მეზობელ ქვეყნებშიც კი თეატრისათვის მთავარი სხვადასხვაა. ამისდა მიხედვით, თუ რა სოციალური ეკონომიური და პოლიტიკური პრობლემები დგას ცალკეული სახელმწიფოს წინაშე, იმის მიხედვით, თუ საათკენ არის მ.მაროული ამ ქვეყნის საზოგადოების ინტერესები.

ოცი საუკუნის მანძილზე თეატრმა გაიარა მრავალი ეტაპი. თვით მისი სინთეტურობა ბადებდა ამა თუ იმ კომპონენტის უპირატესობის საკითხს. ასე მოვიდა ჩვენამდე დრამატურგია, თავისი მნიშვნელობით და მოცულობით უზარმაზარი, ჩამოყალიბდა თვალსაზრისები მრავალფეროვნებით მსახიობის ოსტატობის თეორია, დეკორატიული ხელოვნება, რეჟისურა...

ახლა, როდესაც ყველა ეს ეტაპი გავლილია, თეატრში მთავარის ძიება ეია კარგის მაგრეთვის გეკადნეს.

სინთეტიური თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი კომპონენტისათვის უპირატესობის მინიჭება ნიშნავს მ.ცი მოლიანობის, მისი ჰარმონიულობის დარღვევის ცდას. საკითხის ასეთი მიმართებით დასმა არასწორია, რადგან იგი აცილებს თეატრის მუსეეურთა ყურადღებას იმ არსებითის, რაზეცდა დამოკიდებულია დღეს ჩვენი თეატრის ყოფნა-არყოფნის საკითხი.

ოცი საუკუნე, და მეტიც, არც თუ ისე ცოტა დრო. ამ ხნის მანძილზე თეატრს ჰქონდა საშუალება მიეღწია ისეთი განვითარებისათვის, სადაც ყველაფერი ერთნაირად მთავარია და აუცილებელი:

გამაროული დრამატაული ნაწარმოება,

კარგი პროფესიონალი მსახიობი,

კარგი თეატალური დეკორატორი.

კარგი მუსიკოსი, კარგი გრიმმორი, ბუტაფორი, სცენის მემანქანე (აქვე ოგუფისსხმება, კარგი თეატალური შენობა, კარგი არქიტექტორის მიერ აგებული), კარგი დირეკტორი, ადმინისტრატორი, მოლარე— ყოველივე ის, რაზედაც 50-ოიდე წელი წინ სტანისლავსკი ლაპარაკობდა, კარგი რეჟისორი, რომელსაც აქვს უნარი ეს დიდი ორგანიზმი დაუმორჩილოს ერთ იდეას, თავისი ჩანაფიქრის იდეას, მაგრამ საკმარისია თეატრში არ იყოს კარგი გრიმიორი ან ოუნდაც სცენის მემანქანე და რეჟისორის ჩანაფიქრის ხარისხი ელვის სისწრაფით ჩამოქვეითდება იდეალურიდან ბანალურამდეც.

სიტყვა „კარგი“ ასე ხშირად აქ შემოხვევით როდია ნახმარი. დროა, თეატრში მივიდეთ ამ მოთხოვნით — კარგი, ხარისხიანი სპექტაკლის მოთხოვნით, და არავითარ შემთხვევაში არ მიეიღოთ მდარე, უვიმენო, უსრნესიანი.

წარმოვიდგინოთ, რომ გვაქვს შესანიშნავი, იდეალური თეატრი. განვსახოოდეულიათ ამ თეატრში დადგმა, მაგრამ ბილეთებს ნუ გავყიდით. ჩამოიტანეთ ფარდა და ვიოთამაშოთ ამ ეია საკუთარი სიამოვნებისათვის. სიამოვნება კარ ვამოვა, თუ დარბაზში გაჭედილი არ იქნება ხარი, სმენად ქცეული მაყურებელი. არ გამოვა არა მარტო სიამოვნება, არ გამოვა სპექტაკლი.

დროა, ვიმსჯელოთ სპექტაკლისათვის, რომლის ყოველი შემადგენელი ნაწილი თანაბარად მთავარია და თანაბრად მნიშვნელოვანი. მხოლოდ იმ.ს შემდეგ, რაც ჩვენ დაკვსახავთ ჯუსს, რომელთაგ თეატრმა უნდა იაროს საკუთარ სრულყოფილი სპექტაკლის შესაქმნელად, ვგვეკნება სრული უფლება ვთქვათ, რომ დღეს ჩვენთვის მთავარია დრამატურგიის განხილვა, ხვალ გამჯობილ მოქმედების საკითხი და ზეგ სცენური სიერცის განათვალის პრობლემა. გავიხსენოთ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მაგალითი. იქ ყველაფერი მამართული იყო თეატრის შექმნის იდეისაკენ: თეატრის არსებობა შეუძლებელია, თუ მისი კოლექტივი არ მიაწწრაფის ერთი მიზნისაკენ, თუ მისი ყოველდღიური მოღვაწეობა არ გულისხმობს დიდს და გარდაუვალ საქმეს.

თვითდინებით თეატრის ცხოვრება ნიშნავს მის „ვდონს. თეატრის ყოველდღიური მოღვაწეობა ფუჭია და უმიზნო, თუ მას საფუძვლად

განვაგრძობთ კამათს ქართული თეატრის თანამედროვე მდგომარეობის გარშემო, იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1957 წ. № 1, 4.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

არ უდგეს განსაზღვული თეორია თეატრის არსის შესახებ, თუ იგი პრაქტიკულად არ განახორციელებს ამ თეორიას.

ვასილ კიკანაძე თავის წერილში „რამდენნაგი შენიშვნა" („საბჭოთა ხელოვნება" № 4, 1957 წ.) ეხება რა სადიალეკტიო თემას ინის შესახებ, თუ ვინ არის თეატრში მთავარი, ძირითადი სწორად უსაესურებს საკითხს, როდესაც ამტკიცებს, რომ დღეს კამათი ამ საკითხზე ცალმხრივია და მოძველებული; რომ დღეს ეილაპარაკოთ იმაზე, თუ რა უშლის ხელს ჩვენი თეატრის წინსვლას, რომელი კომპონენტი ტაბა სუსტი; რომ არ შეიძლება არც ერთი ამ კომპონენტთაგანის გამოყოფა დანარჩენთაგან. მაგრამ თუ დავუკვირდებით, შეცამჩნევთ, რომ ე. კიკნაძე რეჟისორეთის უპირველესობის დროშით კამოსვა და მრავალჯერ იმეორებს, რომ რეჟისორი და მსახიობი პიესის ეკეთ ერთ უღელ ხიდეზოზეენ, რომ მათ პიესიდან უნდა ეილაპარაკოთ ფორმაკეკ და შინაარსიკეკ, რომ პიესაზე უნდა იყვნენ დამოკიდებულნი მოლიანად. „ფორმა თეატრში დრამატურგიას მოაკეს" — ამბობს ის. არ არა.ს სწორი. თეატრი პიესას აძლევს არა მარტო ფორმას, არამედ შინაარსსაც. ორი სხვადასხვა თეატრი ერთ პიესას სხვადასხვაგვარად ხედავს და დგამს. ოოდესაც თეატრი სწორედ ამ პიესას იჩჩეეს დასადგმელად და არა სხვას. ამით იგი გამოხატავს თავის იდეას, მოოფლმეფველობას. „ამლეტი" დრამატურგიული გენიის გვიჩვენია, მაგრ შორს წასვლა ძნელია. და მაინც, როდესაც სხვადასხვა იდეალებს ან ნაციონალობს თეატრები ამ პიესას დგამენ, ყოველი მათგანი ამყოვნებს თავის მიდგომას პიესაში დაყენებული საკითხებისადმი.

თეატრში მთავარია თეატრი! მაგრამ როგორი?

ყოველი მოვლენა სრულყოფილ თავისთავს. სხვაგვარად იგი უკან მიდის და იღუპება. ამბობენ, ადამიანი სიკვდილამდე იზრდება ინტელექტუალურად და სიკვდილამდე სწავლობსო. როგორ შეიძლება თეატრი, ეს რთული ორგანიზმი, რომელიც აერთიანებს ადამიანთა ნიჭ ეგზეფეს, ანსკუბობეს ზზდინა და სრულყოფილ გარეშე. ჩვენი დრამატურგების, რეჟისორებს, მსახიობების, მხატვრების, კრიმიორების გული და გონება, ოცნება და პრაქტიკული საქმიანობა მიმართულია ამ დიდი იდეისაკენ — სრულყოფილ თეატრი! მაგრამ ეძიებენ თუ არა ისინი გზებს, რომლითაც უნდა იაროს თანამედროვე ქართველმა თეატრმა აღმავლობისაკენ, ფიქრობენ თუ არა პრობლემებზე, რომლნიც ელიან გადაწყვეტას? მაყურებელი, რომელიც თეატრში დაიარება, დაინტერესებულია მისი ბედით? აწუხებს მას საკითხი — მორიგი პრემიერა ეტყვიან თუ არა რაიმე ახალს და საინტელს თეატრის სასარგებლოდ? საერთოდ, გვიყვარს თუ არა ჩვენ — დრამატურგებს, რეჟისორებს, მსახიობებს, მხატვრებს, სცენის მუშებს, მაყურებლებს, თეატრი?

ვიცით თუ არა, როგორი თეატრი უნდა გვქონდეს?

და თუ ჩვენ არ ვიცით, როგორი თეატრი გვწყვრია, თუ არ ვიცენებობთ ასეთზე, რა უფლება გვაქვს ვიკამათოთ თეატრის შესახებ!

საინტერესოა რას გვიპასუხებენ, ჩვენი დრამატურგები, რომ შეეკითხთო როგორია თეატრისათვის წერენ ისინი პიესებს, ან თუნდაც, როგორისათვის ისურვებენენ წერას? საინტერესოა, როგორ წარმოუდგენთათ ჩვენს დრამატურგებს დიდ კლასიკურ მემკვიდრეობასან თანამედროვე დრამის დამოკიდებულება. საით მეშრომენა, ან საით უნდა გაემართოს ჩვენი თანამედროვე დრამა — ამ მემკვიდრეობისაკენ, თუ ჩამოიტოკეს ეს მემკვიდრეობა რაც შეიძლება უფრო შორს?

ნიშნავს თუ არა რამეს ის ფაქტი, რომ დიდი ხნის წინათ დრამატურგს პოეტსაც უწოდებენენ, ამჟამად კი ეს სიტყვა ჩამოშორდა მას და სადაც დაიკარგა.

ხომ არაფერს ეაღადეს ის ფაქტიც, რომ ხშირად, ძალიან ხშირად, პრემიერის შემდეგ, მაყურებელთა დიდ უმრავლესობას რჩება შთაბეჭდილება, რომ „რეჟისორს კარგად უმუშავნია, მსახიობებსაც არა უშავთ, მაგრამ პიესა..." და ამ ორჭოფულ მრავალწერტილს ჩვენი პიესების საკმაოდ ნაკლებობი უფრაველესობა ვერ ბასცდა. (მეკრე გამონაკლისი აქ რა მოსატანია!).

— „რეჟისორს კარგად უმუშავნია" — რომ გავშიფროთ მაყურებლის ეს შეფასება, მაინცდამაინც სანუკეშოს ვერაფერს ეხახეთ. გამოორკვეეთ, რომ საქმე გვაქვს ავტორის კეთილსინდისიერ განმეორებასთან. პიესაში წერია, სპექტაკლში ამ დაწერილის ხმამაღალი ამეორებენ... შეიძლება მსახიობები იძლევიან ეგზერბის საინტერესო და ცოცხალ წარმოსახვას. მერე რა? სად არის აქ რეჟისორი, თუ სპექტაკლი აბ ამბობს იმაზე მეტს, რაც პიესაშია ნათქვამი? თუ რეჟისორი არ მიდის დრამატურგზე შორს! თუ ამ პიესის დადგმაში არ გამხეფთან, მისგ ინდივიდუალობამ, მისმა ტემპერამენტმა, მისმა გემოვნებამ, მისმა ცოდნა და დადგენიმა თეასეტებმა?!! თქმა: „რეჟისორი უნდა მოკვდეს მსახიობში" — არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი უნდა მოკვდეს საერთოდ. სპექტაკლადან სპექტაკლაში იგი უნდა ცოცხლობდეს ლამაზზე, წარმტაცად, უნდა ყლეიდეს მისი ტალანტი მქუხარედ და ობმიანანად. რეჟისორი რიფული შემოქმედია, მასმა თავს იყრის პოეტი, მსახიობი, მუსიკოსი, მოქანდაკე, ფერმწერი და მაყურებელიც. თუ იგი მოკვდა ყველგან, მაშინ რა საჭირო იყო საკრთოდ მისი დაბადება?!! რეჟისორი თავის თავში უნდა შეიკავდეს მეცნიერსა და თეოოტეკოსსაც. ყოველ რეჟისორში ცოცხლობს საკუთარი თეატრი. ამ თეატრს აკოცდესეს იგი ყოველ სპექტაკლში, ამით განსხვავდება ერთი რეჟისორი მეორისაგან. ამით განსხვავდება ორი რეჟისორის მიერ დადგმული ერთი და იგივე პიესა.

ანტუანი, კრეგი, მეიერხოლდი, ვახტანგოვი, სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი, ახმეტელი, მარჯანიშვილი — ყოველი მათგანის სახელთან დაკავშირებულია გამკვეული დამოკიდებულება თეატრთან, გარკვეული თეორია, თუ არ ამსებობს ამ თეორიის შესატყვისი დრამატურგია და მსახიობები, რეჟისორი თვით ქმნის მათ, ცდილობს ადმოაჩინოს, აღზარდოს ისინი. ასე შექმნეს სტანისლავსკიმ და ნემიროვიჩმა სამხატვრო თეატრი თავისი მსახიობებით, საკუთარი დრამატურგებით — გორკით და ჩეხოვით. ჩვენს სინამდვილეში საურანეფოში ვილარმა და გერმანიანი ბრეხტმა შექმნეს ახალი თეატრი და თეორია მის შესახებ. ბერტოლტ ბრეხტმა საკუთარი დრამატურგია შექმნა თავისი თეატრისათვის, იმდენად ნათელი იყო მისთვის მისი თეატრის იდეა, მისი თეორია.

გადადფურცლეთ უკანასკნელი წლების ჩვენი პრესა, ჩვენი ჟურნალები. ამა, თუ წაკაწყდებით რომელიმე რეჟისორის რაიმე თეორიულ დებულებას, საკამათო საკითხს თეატრის პრობლემების შესახებ. ყოველივე ეს მეტად საშუხაროა, რადგან ეს უკან სწევს თეატრის წინსვლის საქმეს და ისევ ღიად სტოვებს საკითხს, რა არის თეატრისათვის ვიცოდეთ.

— „მსახიობს არა უშავს" — აბა თუ დ'დი კომპლიმენტი უნდა იყოს მაყურებლის ეს ფრაზა. მსახიობს არა აქვს უფლება გაუშვას მაყურებელი თეატრიდან გულარული და დამშეიდებული. „ამ ცოტა ხნის წინათ ე. ანჯაფარიძის მიერ შექმნილმა ეუფნინმ („ასანთის პიესაში „ხეები ზეზეულად კვდებიან") ყველა აალაპარაკა. აბა, შეხედით მეორე მოქმედების ბოლოს სავარძელში მშვიდად ჯდომას და მოსმენს სეპტაკულარი ღიმილით. — „გაუმარჯოს სამოქალაქო არქიტექტორას"! — „გაუმარჯოს სამოქალაქო მუსიკას!". გულქვა ციწიკოსიც ღამით საწოლში მაინც თავის თავს გამოუტყდება, რომ ამ ეკიზოლის ცქერისას სადღაც, მისი სულის სიღრმეში, რომელლაც ნერვი შეხტა და ამოძირავდ.

მაყურებელს სურს, ძლიერ სურს, რომ ზშირად განცაცდის მსგავსი რამ. ოგრანთს თუ რა შესანიშნავია, როდესაც გგონია, რომ ქვეყანაზე ხართ მხოლოდ ორნი — სცენაზე მსახიობი და დარბაზში შენ — მაყურებელი. სუნთქავთ ერთი პაერით, ფეთქავთ ერთი ნერვით და ერთი გულით გიცემთ. ნოურაფერს ვკიოხავთ ამის შესახებ მსახიობს. ამით მს მხოლოდ გავალიზანენში. ეკითხთო მაყურებელს — თუ იგი მბრეს აიჩეჩავს და იტყვის — „არა უშავს" ეს სილის გაწნის უნდა უდრიდეს. ჩვენი მსახიობების უმრავლესობა ცხოვრობს მომაკვდინებელი თვითნებობით, ინერციით. ან, რატომ „არა უშავთ" მათ.

ქარიგელი მსახიობია დიდი ნაწილი დაკოდლდოებულია ტალანტით. ტემპერამენტით, ზღვა გრძნობით, ხმით, კარგი გარეგნობით. მაგრამ ზოგიერთს აკლია მუშაობის სურვილი, სწრაფვა სრულყოფილ საკენ, დიდი სიძნელეების გადალახვის და დაძლევის უნარი.

დადეთ სასწორზე ეს ორი მხარე და მიიღეთ უარეესი, ვიდრე „არა უშავს".

ჩვენი ეპოქა ცხოვრობს გრიგალისეური რიტმით. საბჭოთა ხალხსა გადაიტანა ძმ. მე ომი და იბრძვის მშვიდობისათვის. ყოველი დღე მის წინაშე ახალ რიფულ ამოცანებს აყენებს. მათი გადაჭრა მას უხდება საკუთარი ტვინით და ხელებით. ასეთ მაყურებელს სჭირდება ხელოვნება, რომელშიც ის ეპოვნის თავისი სულისკვეთების გამოძახილს, რომელიც მას ჩაუნერგავს დიდ და ნათელ იმედს, რომელიც აღამაღლებს, გაადაენაზებს. თეატრი ეუნდა ემსახურებოდეს მაყურებელს, უნდა აღზარდოს იგი. მაგრამ თავის მხრივ, განა მაყურებელი თავისუფალია ვალდებულებისაგან თეატრის წინაშე? განა ის არ არის სპექტაკლის კომპონენტი, მისი სისხლხორცი? თეატრი ანსებობს მხოლოდ მისთვის, მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, მხატვარი და მუსიკოსი მისთვის იღწვინან.

ვილარმა, ლაპარაკობდა რა თავის თეატრზე, ვამოსაქვა შესანიშნავი აზრი: იმისთვის, რომ შექმნილი თეატრი, ჯერ უნდა შექმნილი საზოგადოება, — თქვა მან. ეს ნაწილობრივ ჩვენს კვეშებზ—მაყურებელსაც. თუ მსახიობები, რეჟისორები ფიქრობენ მაღალ იდეალებზე, მაყურებელიც თეატრში მოსვლისას ვანწყობ-ილი უნდა იყოს ამ მაღალი ბატრიოტიის აღსაქმელად. მაყურებელი უნდა იყოს მომთხოვნი. მან არ უნდა მისცეს ნება თეატრის კეეშოს მდარეხარისხოვანი, უფეიერული სპექტაკლებით. მან უნდა უსაგონოს, პროტესტი გამოთქვას, როცა ზოგჯერ ამეეენენენენ ცხოვრების პასიურად ამსახველი სპექტაკლებს და ამით აფეშენენ მის მიზანსწრაფვას.

თუ მაყურებელი მომთხოვნია თეატრის მიმართ, იგი მომთხოვნი უნდა იყოს საკუთარი თავისადმიც. მომთხოვნი კი უნდა იყოს ის უბრალო ლოგიკის მიხედვით, რომ „ადამიანი ამაყად ყლერს", და ამ სიამაყეზ მას უფლება აქ უნდა მიეცეს ოდგეს ის დან. ბნეულებაზე დაპლა, რომლისთვისაც იგი მოწოდებულია

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა რუსული თარგმანები

ნ. აკერმანი

ეიძლება ითქვას, რომ რეგოლუციამდე არცერთი ქართველი მწერალი არ ყოფილა ოფიციალურ რუსულ ენაზე იმ რაოდენობით, რა რაოდენობითაც ილია ჭავჭავაძე.

აღსანიშნავია, რომ ამ დიდი ქართველი მწერლის პირველი ნაწარმოების თარგმანი რუსულ ენაზე შესრულებულია იმავე წელს, რა წელსაც გამოქვეყნდა თვითონ ორიგინალი. ეს გახლდათ ილიას ცნობილი ლექსი „მუშა", რომელიც 1863 წელს 8 დეკემბრის გაზეთ „კავკაზში" დაიბეჭდა.

რეგოლუციამდე ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებების თარგმანები იბეჭდებოდა როგორც ადგილობრივ, ისე ცენტრალურ პრესაში. ცალკეულ ლექსებს, პოემებს და პროზაული ნაწარმოებების ნაწყვეტებს ვხვდებით გაზეთებსა: „კავკაზს", „ნოვოე ობოზრენიეს" და ჟურნალებსა: „კავკაზსკი ვესტნიკის", „ობზორშესნია ლიტერატურას", „რუსკაია მისლის" და სხვათა ფურცლებზე.

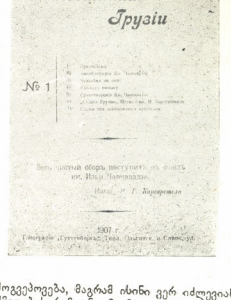
ვინ იყვნენ ნ. ჭავჭავაძის მხატვრულ ნაწარმოებთა მთარგმნელები? უპირველესი ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ გამოჩენილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე და პუბლიცისტი ნიკო ნიკოლაძე, რომელმაც თარგმნა ილიას „ბელთა განთავისუფლების პირველი დროსნა სცენები". ეს თარგმანი გამოქვეყნდა 1883 წელს პეტერბურგის ჟურნალ „ობზორშესნია ლიტერატურაში". ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა თარგმანებზე მუშაობდა ცნობილი ქართველი დრამატურგი დავით ერისთავი. რომელმაც თარგმნა პოეტის მთელი რიგი ლექსები. ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა შორის უნდა დავასახელოთ აგრეთვე პოეტი და პუბლიცისტი, გრიგოლ ეოლესი, რომელიც ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში „ეშმაკ-ფარიშის" ფსევდონიმით იბეჭდებოდა. პოეტი და მთარგმნელი ივანე ფელოქანის ძე ტბორიკეშკი (ფსევდონიმი „ივან და მარია"), რომელიც 1881 — 1882 წლებში თბილისში სცენდა ლიტერატურულ-სატირულ ჟურნალს „ეფსლის", ადგილობრივი ჟურნალ-გაზეთების თანამშრომელი ჟურნალისტი — ლეგან დავითის ძე ყიფიანი, გაზეთ „ივერიის" და „ნოვოე ობოზრენიეს" თანამშრომელი, ფეოლტონისტი და მთარგმნელი ალექსანდრე ნიკიტინი (ქართული ფსევდონიმი „ანრა"), სოფიო ამირაჯანი, პ. ნატროშვილი (ა. ნატროშვილი), ი. ზურაბაშვილი, ბეკასნავა და სხვ. უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ზემოთ ხსენებები მთარგმნელი საფუძველიანად დაუფლებულნი იყო ქართულ ენას. მხატვრულად ყველაზე სრულყოფილი და ორიგინალთან დაახლოებული თარგმანები იყო: ი. ფ. ტბორიკეშკისა („ბანდეგელი", „აჩრდილი", „ალეტი", „გაზაფხული" და სხვ); სოფიო ამირაჯანისა (პოემა „ქართლის დედა" ! „ელეგია" და სხვ.); პროზაული თარგმანებიდან ყურადღებას იპყრობს ნიკო ნიკოლაძის თარგმანი „ბელთა განთავისუფლების პირველი დროის სცენები" და გრ. ფალ. ჯაფარიძეების მიერ თარგმნილი „ბელთის ნაამბობი".

კრებულებიდან, რომლებშიც იბეჭდებოდა ი. ჭავჭავაძის თარგმანები, მნიშვნელოვან ინტერესს წარმოადგენს „ვესტნიკი გრუზნი" (1907 წელი № 1). რომელიც თითქმის მთლიანად ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა თარგმანებს შეიცავს. ამ კრებულის გამომცემელი იყო ცნობილი ქართველი მუსიკოსი, ბედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე — ია კარგარეული. კრებულის თავფურცელზე სათაურის ქვეშ მოთავსებულია წარწერა „მთელი სუფთა შემოსავალი შედა თ-დ ჭავჭავაძ"ს ფონდში". აქ იგულისხმება ფონდი, რომელიც შეიქმნა „ქართველთა შორის წერაკითხვის გამაკრცელებელი საზოგადოებაში" ინიციატივით, პოეტის ტრაგიკული დაღუპვის შემდეგ. „ვესტნიკი გრუზნის" სარედაქციო წერილში ნათქვამია, რომ იგი გამოდის ერთი მხრივ ილია ჭავჭავაძის ფონდის გასაძლიერებლად და მეორე მხრივ ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა პოპულარიზაციისათვის რუსულ საზოგადოებაში.

კრებული იხსნება ი. ჭავჭავაძის ავტობიოგრაფიით, რომელიც 1903 წელს მწერალს დაუწერია ბროკგაუზის ენციკლოპედიური ლექსიკონისათვის. 1908 წელს ეს ავტობიოგრაფია დაიბეჭდა ქართულ ენაზე „ცენტრალ „განათლება"-ში (№ 1). ავტობიოგრაფიაში, სხვათა შორის, მოცემულია ცნობები რუსულ და დასავლეთ-ევროპულ ენებზე ილიას თხზულებათა თარგმანების შესახებ. აქ ჩვენ მოიტანთ ნაწყვეტს, რომელიც ეხება ილიას ნაწარმოებთა რუსულ თარგმანებს: „ჩემი თხზულებებიდან სხვადასხვა პირთა მიერ რუსულ ენაზე თარგმნილია მხოლოდ რამდენიმე პატარა ლექსი და ერთი პოემა „განდეგილი" ბ-ნ ტბორეკეშკის მიერ თარგმნილი. ჩემი ლექსების რუსული თარგმანების წაწილი შეტანილია ცალკეულ კრებულში, რომელიც თბილისში გამოვიდა; ნაწილი ლექსებისა კი იბეჭდებოდა „რუსკაია მისლში", „ეჟიზნისნო ობზორენიეში", „ვესტნიკ ევროპაში" და კიდევ სად, აღარ მახსოვს".

ამავე კრებულში („ვესტნიკი გრუზნი") მოთავსებული იყო ნაწყვეტები ილია ჭავჭავაძის მოთხრობიდან „კაცია-ადამიანი"?!. (მთარგმნელები გრ. ფოლკეი და ა.ა ნიკიტინი), ნაწყვეტები მოთხრობიდან „ბელთის ნაამბობი" (მთარგმნელები ა. ნაგრიეევი) „ბელთა განთავისუფლების პირველი დროის სცენები" (ნიკო ნიკოლაძის თარგმანი) და აგრეთვე ცალკეული ლექსები (მთარგმნელები დ. ერისთავი, გრ. ფოლკეი და ფ. ველიჩკო). დასახელებულ კრებულში, ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა თარგმანების გარდა შეიდან ნ. ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართველისა" (ა. რჩეულოვის თარგმანი). პირველი ნომრის შემდეგ, როგორც სჩანს, ცენზურის მიზეზით, „ვესტნიკი გრუზნი" აღარ გამოსულა.

მართალია, ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა რეგოლუციამდელი თარგმანები მნიშვნელოვანი რაოდენობით მწერლის მხატვრული შემოქმედებისა, მაგრამ ისინი ვერ იძლევიან ნამდვილ რამდენადმე მთლიან სურათს.



რეგოლუციამდელი თარგმანების უმრავლესობა, ცალკეული პოეტური თარგმანებისა (ი. ტბორეკეშკი, სოფიო ამირაჯანისა) და აგრეთვე „ბელთა განთავისუფლების პირველ დროის სცენებისა" ნ. ნიკოლაძისეული და „ბელთის ნაამბობის" ჯაფარიძეებისეული თარგმანების გამოკლებით წარმოადგენს ინტერესს მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიისათვის. მაგრამ, უდავოა ის ფაქტი, რომ თავის დროზე ყველა ამ თარგმანმა შეასრულა მნიშვნელოვანი როლი, ხელი შეუწყო ილია ჭავჭავაძის ნაშრომების პოპულარიზაციას რუს მკითხველთა ფართო წრეებში, წინ წასწია რუსი და ქართველი ხალხების დაახლოების და ამეგობრობების საქმე. ოდეს დიდი ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწეს დაბადების 120 წლისთავზე, საბჭოთა მკითხველს საშუალება აქვს გაეცნოს ილიას მთელ მხატვრულ მემკვიდრეობას რუსულ ენაზე. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში გამოჩენილი რუსი პოეტების მიერ შესრულებულია ი. ჭავჭავაძის ყველა მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოების თარგმანი. საჭმაოდ ელოს და მოსკოოს ეგამიცემლობის („ზარია ვოსტოკა", „ვოსლეტნიზდატ" და სხვა) მიერ შეიდეგერ არის გამოცემული დიდი პატრიოტი პოეტის რჩეული თხზულებანი (1937 წ. 2-ჯერ, 1938, 1947, 1950, 1952, 1955 წ. წ.). ცალკეულ გამოცემებად გამოდიოდა „აკაცია ადამიანი?!. „ბელთის ნაამბობი", პოემა „ქართველის დედა" და სხვ. დიდი შემოქმედებითი მუშაობა აქვთ გაწეული ილიას ნაწარმოებთა თარგმანებზე ნ. ზაბოლოცკის, ბ. ბრაკს, ა. ტარკოვსკოს, ა. კოტეტკოვს, ბ. სერებრიაკოვს, ვ. ფერფვინის, ვ. ზეიაგინი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქორეოგრაფია ახალგაზრდოგის VI მსოფლიო ფესტივალზე

ფთახეგდილებანი

ლილი გვარამაძე

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი

შვიდობისა და მეგობრობისათვის — ეს სიტყვები ამყობდნენ ფესტივალის სამყარდე ნიშნის — გვირილის შეკრებულს. ეს იყო ფესტივალის ემბლემა.

სიმბოლოდ ქცეული ამ ლოზუნგით მიმდინარეობდნენ ფესტივალის დღეები, მოსკოვს ჩამოსული და ლენინის სახელობის სტადიონისაკენ (ლუჟნიკი) მიმავალი დელეგაციების მსალელობით დაწყებული, და დამთავრებული ნაირ-ნაირი საზეიმო გამოსვლებით, ათასგვარი სასახლობებით, რომლებიც ეწყობოდა თეატრებში და საკონცერტო მოედნებზე.

არაფერი ისე არ ახალოებს ხალხს, როგორც ხელოვნება. ხელოვნების ენა ყველასათვის გასაგებია, იგი ინტერნაციონალურია.

მე მინდა მკითხველებს გავუზიარო ზოგი რამ ჩემი შთაბეჭდილებებიდან ხელოვნების, ან დღესასწაულზე, კერძოდ იმაზე, რაც მე ყოველთვის მაღელვებს, — ქორეოგრაფიაზე.

ეს რეცენზია კი არ არის, ეს მხოლოდ შთაბეჭდილებანი, ზოგჯერ ისეთი ჩქვეარი, რომ არ შემიძლია მათზე არაფერი ეთქვა: თითქოს ფურცლავდი წიგნს „მსოფლიოს ხალხთა ცეკვები" და ზოგიერთი ფურცელი აღიბეჭდა მეხსიერებაში სამუდამოდ, ძნელია მასეკე უპირატესობა რომელიმე ერს. ყოველი ერი ცეკვავს თავისებურად, საინტერესოდ, კოლორიტულად. ყოველი ერის ცეკვებში იგრძნობოდა ეროვნული ღიმილი, ეროვნული სიამაყე, სელ სხვადასხვაგვარი მორთოლვარე ეროვნებები, რომლებიც ერთიან ალტყინებად, ერთ ტალღად ერწყმოდნენ ერთმანეთს, ერთ ტალღად ერწყმოდნ

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მეორისაკენ სახის მიტრიალებით. ინდონეზიურ ცეკვას ფუტკვიანზე ეწოდებოდა «ცეკვა ქოლგებით», რადგან ცეკვის დროს ჭაბუკები ქალიშვილებს ათამაშედნენ ქოლგებს. ინდონეზიური პროგრამის ერთ ნაწილს ეწოდებოდა «რატმული ცეკვა», რომელიც საბოლოოდ იგივეა, რაც «ლოუზი». ოღონდ ინდონეზიურ კოსტუმებში. გასაოცარია, თუ რატომ მაგარითაები ინდონეზიელები ასეთ არასასურველ მოგრსნს, ასეთ ბრიმტიულ "ეფროპეზაციას", როცა მათ აქვთ სრულიად თავიანებური, თვითმყოფი ცეკვები (მაგალითად, ინდონეზიაში გავრცელებული ცეკვა, რომელიც ანსაბიერებს ადამიანის ცოცხრებას დამაგებიდან სიკვდილამდე. და რომელიც ერთი მეორეზე ჩვეულ შრომის პროცესებში, ომებში, სხვადასხვაგვარ დღესასწაულებში «ადამიანს» მონაწილეობას ამბეზს).

ამ სავალალო «ეფროპეზაციის» ასეთივე ტენდენციია ემჩნეოდა ეგვიპტელთა ეროვნულ ცეკვასაც. სახელდობრ «ცეკვას ქუდზეთ». ჩვენი ყურადღება ეროვნმა წვრილმანმაც მიიქცია. მუსიკალური აკომპანემენტს ინდონეზიელებსაც და ეგვიპტელებსაც უწყვეს თავიანებური «ალმოსაელურ-ევროპიული ანსაბმელ", რომელიც როიალისა, ვიოლინოსა და ალმოსაელური დოლისაგან შედგებოდა.

ზემოდან ეგვიპტური ცეკვა ფუტკვიანზე წარმოდგენილი იყო ცნობილი ეგვიპტელთ მოცეკვავე ქალის ნაიმა აკეფის ხელოვნებით. ცეკვა მონაცემებით დასტურდება, რომ ცეკვის კულტურას ეგვიპტეში ხანგრძლივი ისტორია აქვს. — იწყება იგი უძველეს რელიგიურ კულტთან დაკავშირებული ცეკვებით და თავდება შრომის პროცესების ამსახველი ცეკვებით. ყოფილან ეგვიპტეში პროფესიონალი მოცეკვავე ქალებიც — ალეზიები. მათი ცეკვის თავისებურებანი — ცეკვა მთელი ტანით. ეერძოდ, «ცეკვა ფეცლით». თუ ნაიმა აკეფის ცეკვას პროფესიონალის თვალით შეეხედავთ, შეიძლება მას «ფეცლით ცეკვა» ეუწოდოთ, ხოლო თუ ალტაკეეტით მაყურებლის თვალით, — მაშინ ეს ცეკვა კი არა, გულწრფმადცი სიმღერაა! ნაიმა აკეფი შეგიყვარდებათ მაშინვე, როგორც კი სცენაზე გამოჩნდება. მასში მიმზიდველი და პარმონიული ყველაფერი — ცოცხალი, მტაცველი სახეც. ჩამოქნილი ტანიც და უკიდურესად პროფესიული შესრულებაც. მას მიუღწევია იმ სრულყოფილებამდე, იმ იდეალისათვის შემოქმედებაში, როცა არ იგრძნობა შრომის სიმძიმე და ხელოვნება ადამიანს ანიგებს მხოლოდ დასვენებას, მხოლოდ ტკბობას. სწორედ ისე, როგორც ამბობს სასეანო ხელოვნების დიდი მასწავლებელი სტანისლავსკი: „Всё в труде искусства сводится к одному— сделать трудное привычным, привычное легким и легкое прекрасным"... ნაიმა აკეფს შესანშნავად შეუფარავია სცენური შთამბეჭდაობის ეს ერთ-ერთი ძირითადი კანონი.

ნაიმა აკეფის ცეკვა ეგვიპტური საცეკვაო ხელოვნების ბრწყინვალე გამოვლინება იყო. ამას გარდა, ეგვიპტელ მოცეკვავეთა ჯგუფმა შეასრულა ცეკვა „მეთიზეი ქალი ახალგაზრდეს უწინაწყარმტკბეულებს ბედს". ოთხ მოჯრობავე ქალიშვილს უახლოდეს მეთიზეი ქალი, რომელიც „მუცლით ცეკვის" მსგავს მოძრაობას ასრულებს. სწორედ ამ ცეკვით გამოსახავს იგი მეთიზოობას, რომლის დასასრულს შემოდიან ჭაბუკები, და იწყებენ საერთო შეუწყვილებელი ცეკვა, რომელიც, როგორც სიუეტტურად, ისე ტექნოლოგიურად, ჯაკეთებულია მკვეთრ ფერებს, საბედნიეროდ, ეს არ არის დაბასსიათებელი ეგვიპტური საცეკვაო ხელოვნებისათვის, რომელის მთავარ თვისებას წარმოადგენს ზვიადი თავდაჭერილობა და ნატიფი პლასტიკურობა.

სირიული ცეკვები — ჭაბუკების და ქალიშვილების ერთობლივი ცეკვებია. ისინი ძალიან ჯვანან ეროოული ცეკვებს, რომლებსაც ჩვენ ზმიოდ ვხედავთ თბილისში ეროოული ქორწილები. ორთავეს ბეერი რა სარეთო აქვს კოსტიუმებში, მეტადრე, ქალების თავსამკაულებში. ცეკვა მთლიანადვ აკეეულია ხტომიოს მოძრაობებზე. მოცეკვავე მწყრეოვის ბოლოში მდგარ ქალიშვილს ხელში ხლაანაები უჭირავს (თბილისელი ქუთუნის შესრულებაში ხილაანაები უჭირავს მწყრეოვის თავში მდგარ მოცეკვავეს). სირიელებს აქვთ აგრეთვე ქალის სოლო ცეკვა „ალბიპ", რომელიც სხეულის და ხელების თამაშზეა აგებული, და ქალებიც ჯგუფეეი ცეკვა, რომელსაც სადეკლაამ სხეულის და ხელების ეგიოე მოძრაობა ეფლვეს. ხელები დაასლოებით ასეთ მდგომარეობაშია: ოდაყმეი მოხრილი ერთი ხელი, ხელისგულით სახისკენ შეტრიალებული, მაღლა აწეული, მეორე ხელი მისკენ მარკენდიაულაარულად არის მიმართული. თუ ფიგურალურად გამოვქვამთ — ეს არის მოძრაობის მარეეულრიგბელის მდგომარეობა ქუნაში.

როცა ხედავ ისარაელის ცეკვებს, — ქალიშვილების და ჭაბუკების მწყრეოვს, რომლებიც ფეხშიშველნი მაყიოოდ რატმზორეული და თანდათან უფრო ჩქარი, იჩტენსიური ტემპით ერთნაირ ნაბიჯებს აკეთებენ, — გრძნობთ, თუ როგორია მათი ფანტასტიკური ბორგავ-გაშმაგება და უნებურად ეხსიეიერებში ცოცხლდება ბიბლიური მეფე დავითი, რომელიც ღვთიანის ამაგ-ფსაცმად ხტოდა და ამის გამო ბისმა ცოლმა მა მეელოოად დასძრახა. დიდი ძალა და მაღალი ენერგიაროა იგრძნობა ისარაელთა ცეკვებში. მათი ჯგუფიდან ფუტკვალზე გამოვიდა ულლეერესი ხელოვანი მიმიკისი ლიბტენსაეი, რომელმაც, მოეხეედდა არც თუ ისე თვალსაჩინო გარეგნული მონაცემებისა, ვირტუოზულად შეასრულა ეტიუდი „ქირურგი".

კუბას ცეკვებს არ გაანჩიათ დამოუკიდებელი, თვითმყოფი ხასიათი; ეარიკეთ, ძალიან გაწიეცილნ უცხოური ცეკვების გავლენას. კუბაში გაგრცელებული ცეკვებიდან მოიგარია „სალატეო" — ქალ-ვაკის შეწყვილებული ცეკვა იატაკზე დაგებეული ჩალის ქუდის გარშემო. ეს ცეკვა, რომელიც აშკარად გეიჩეეენს ესპანელ პლანტატორთა გავლენას, აგებულია ესპანური საცეკვაო ფოლკლორის მოძრაობაზე ბაკუნით. მეორე კუბური ცეკვა „დანსონს" ფრანგი ემიგრანტების გავლენის ფაინ ანსონ (dansons — ფრანგულად ნიშნავს ეიეცკეთ) და ტექნოლოგიურად ბგავს „ვალსს" ორი „პა"-ით. დასასრულ, კუბური „რუმბა" ტიპიური ზანგური ცეკვაა — თეძოების და მთელი ტანის მეტად მოჯარუბებული თამაშით. კუბელ მოცეკვავეთა ჯგუფში, რომელიც მხოლოდ არა პროფესიონალთაგანია, ცეკვის უმრავლო მოყვარულთაგან შედგებოდა, ცეკვავდა ერთი კრეოლელი ქალიშვილი. უაღრესად მოხდენილი და სანდომიანი გარეგნობის ეს გოგონა გადამშვები გამაცცაბოთ ცეკვავდა, ამასთან აკეთებდა მეტად უაღრესის მოძრაობებს, რაც სრულიად არ შეეფერებოდა მისი მშვენიერი ბავშვური ალეი სახის უმანკო. გამომეტყველებას.

მექსიკურ ბალეტს უუქეეულად მოეკთვება თავისი საკუთარი ტრადიცია და სპეციფიკური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებები. რაც შეეხება ფორმას, მტაფლ-ეულ ეს გასაკვეთ ცეკვები არა რაღაც სართო, ბუნდოვანი და ანსტრაკტული მოძრაობებით, არამედ გარკვეული, ზოგჯერ ელასიური ცეკვის ანალოგიური მოძრაობებით (მხედველობაში მაქვს კლასიკური ცეკვის სკოლა), ისეთი მოძრაობებთან, როგორიც არის, მაგალითად, tour en arabesque ან tour à la seconde. ბრავალნაირი პოზები არაბესკის მდგომარეობაში, მაგრამ ყოველთვის ეროვნული კოლორიტის შესარნეველნი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მექსიკელები ზმირად ფეხშიშველი ცეკვავენ. მათი ცეკვა მუდამ სიუეტტიანია, საცეკვაო პანტომიმის, უფრო სწორად, საცეკვაო ხოეელის ტიპისაა და ყოველთვის გაღრმავებული ფსიქოლოგიური შინაარსი.ს შემცველია. მინდა მოყალეგ ადგილი მთა ეროოულ ნომერი, რომელმაც ჩემზედ მეტად ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა. ამ ცეკვას ეწოდება „ლოს გალეის" ანუ „მამლების ჩხუბი". სცენაზე გამოდის ქალიშვილი და აღაფეეს ლოცვას გაზაფხულისა და ვეკიელების ქალიშვილებისადმი. გამოჩნდება ეკაკი — მისი მოგზური, და ორივეეი ცეკვავენ ფეეეტს. თუ თავდაპირველად საცეკვაო მოქმედების დასაწყეს ეი ქალიშვილის ცეკვაში ნათელი ეკმ ყოფილებით, მეეეკვარეები და ოჭეფთია სავსე, ფეეეტის მეორე ნაწილში მხოლოდ პირეეეში და ნაღვლიანი ტონეეეა, რაც იმას გვანიშნებს, რომ ეეეხარეული ოეეეა ამ ქალეეკეეი სიყვარული, ვერ მიაღწეეე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბარი იყო გამოსული დემოკრატიული გერმანიის მოცეკვავეებისა, რომლებმაც შუასრულეს მისტიკურობით აღსავსე ცეკვა, „სიცოცხლე და სიკვდილი". მარტო ეს სახელწოდება რად ღირს! თეორ ტანსაცმელში გაფოფინებილი ქალიშვილი ცეკვავს პარტნიორთან, რომელსაც მჭიდროდ შემოეკვრია შავი ტრიკო აცვია, ხოლო მხრებზე თეთრი ნაკვალევ დახატული თავის ქალა ადგას. მართალი მოკახსენთ, სანახაობა არ გამოვიდა მიმზიდველი. თუმცა სიცოცხლე ინარჯვების, მაგრამ ეს ცეკვა სასაინარულო ვანწყობილებას მაინც არ ქმნის.

ბუფალარემა მოცეკვავემ შუასრულა ჩვეულებრივი კლასიკური ვარიაციია რახმანინოვის პრელიუდის მუსიკაზე. ამ ცეკვას ქმნიდა ზეიმეური, პათეთიური სახელწოდება „ამორი". მისთვის შეიძლებოდა რომელიმე სხვა სახელიც გვეწოდებინა, რადგან მასში არაფერი გმირული არ იყო. მაგრამ რა უნდა ვთქვათ, ამ შემთხვევაში რიგა სავსებით ნათელია, რომ დამდგარეა ეს შემსრულებელი გულწრფელად დარწმუნებული არიან თავიანთ უმცდარობაში.

მინდა შევჩერდე ჩეხოსლოვაკელი მოცეკვავე ქალის მიერ შესრულებულ „სალომეას ცეკვაზე", რომელიც რიპარდ შტრაუსის მუსიკაზეა შექმნილი. ეს თემა ხელოვნებაში ახალი არ არის. თავის დროზე იგი აღელვებდა ფუნჯის უდიდეს ოსტატებს ჯოტოს, ლინის, ვერონეზეს, გვიდო რენის და ბევრ სხვას. ამ თემამ შთააგონა ოსკარ უალდი და გუსტავ ფლობერი; მან ხორცი შეიხსა რიპარდ შტრაუსის მუსიკაშიც. ფესტივალეზე ჩეხოსლოვაკელი მოცეკვავე ქალის მიერ კი ნაჩვენები იქნა შმრალი, არაკმოცური, უფორმო-ბუნდოვანი „სალომეას ცეკვა". ამ ცეკვაში ვერ ისაზა ვერც შტრაუსის წარმტაცი მუსიკა და ვერც ამ თემაზე შექმნილი სხვა დიდებული ნაწარმოებები. მოცეკვავე რაღაც მჭაფარ ნახტომებით, ხელში ლანგარით, მიმოქროდა სცენაზე, შემდეგ დადგა რა ლანგარი ავანსცენაზე, ლანგრისაკენ (თუ ლანგარზე დადებული მოკვეთილი თავისაკენ) ფეხლმაყრობილი განაგარძოდა ცეკვას, ხან ეზეპსაგან მოთენთილი, ხან კი რაღაცით დამფრთხალ-შემაფიცხული. რამდენი რამ შეეძლო ეკარსნებინა ამ ცეკვა-ს შემსრულებლისათვის სალომეას ცეკვის ფლობერისეულ ალეგორამ! ეკენილი ფრანგი მწერლის დანაგერილი სალომეა არაჩვეულებრივად დაოსტატებული მოცეკვავეები (ფედამორიდადამ ცეკვის შესასწავლად იგი მიაპარა ცეკვის სახელმოფენილ ოსტატებს ეუტოოვნა), რომელიც თავისი წარმტაცი ცეკვებით ათრობსაბრუებს მამაკაცებს და იმავე დროს თვისი ინტელექტიი. თავისი ხასიათით მიამტკი, ცელქი და უდაბოდელი გოგონას შთაბეჭდილებას სტოტერეგებს. რად ღირს მარტო ეს სტაცები: „აეგი (სალომეა) დაეცა ხელეზზე ტერეფინთი ზევით და ეაიარა ფიცარნაზზე, როგორც ეეეეზერეელა ობობამ და უმალ ეარინდა, ეეფეთ და ზეერეთ სწორი კუთხე ეკაკეთა. ჭრელი ქსოვილი, რომელიც ფეხებზე ჰქონდა შემოხვეული, მხრებს ოქეთ ეადაეეშოვინა, და ეიასტატეკეთაანთ ხაეზზე შემოეკეო. ზეეთი ეუედშეი ეიეაკეს თითებს ტკაცეეი მოისმა. სალომეა მაღალ ადგდ, მაღე დაბრუნდა და როგორც ბაღშეა ანა ნოსლეეეთ თქეა:

— „ეე მინდა, მომეეე ლანგარზე მდებარე თავი... სახელი ვერ გაიხსენეა, მაგრამ ეუმლეე ფალეტა ღიმილით, — თავი ოიქანანისა".

რა ზედიდარი მასალა იქნებოდა ეს დამდგმელისათვის, რომელმაც ამ მარაალი ფი შთამბეჭდავი გამოსახულების ენაზე უარიტესობა მისცა ამსტრაქტულ, იმპრესიონისტულ, არაფრის მეტყველ ცეკვას.

ასეთ ქორეოგრაფიული ნაწარმოების აღქმა ეწსაგისება შთაბეჭდილებას, რომელსაც სტოგეს სახვითი ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენის ზოგიერთი ნაწარმოები... მაგ. ფედერატიული გერმანიის მხატვრთა სურათებზე რაღაც მოსამზადა, ხოლო შუა გულში ძალიან გულმოდგინეგდ გამოყანანილი თეთრი წრეა, ან ლურჯი და წითელი მოსამზებით გათხუქნული სურათი წარწერით „ლურჯი და წითელი", ან კიდევ რაღაც ნათითნნი. შავი წერტილითი შეეგეფლნ. განა ასეთ სურათებში არ.ა ოდნავი მისწრაფება მაინც მოინანოს ახალი ფორმა ან ნიუანსი რამიმე დღევდე ეუძმელი სიტყვე? სულ პატარა, ჩვილი ბავშვების სურათებშიც კი უფრო მეტ აზრს და ფანტაზიას იაოვის ადამიანი. რა ფაანი და ღირებულება აქვს ერთ-ერთი ბერძენი მხატვრის ოდენ ტილოს, რომელზედაც უფიდან ანის მიმოფანტული მწვანე პოლეგრაფიული ნიმნები — ფრჩნილები და ძმიმეები. დიდხანს აკვირდები კაცი ამ ანსტრაკეციულ ნაწარმოებს, ძაბავ წარმოდგენას, გონებას, რომ მიხვდე რა ფილოსოფიური კონეეფცია. ტანაული სულის რა ღაღადია განსახიერებული ამ ეესპონანტში. მერე კ.ოხულის სურათის გვერდით წარწერას „ოჯახობა". შორდები დარცხვენილი (რატომ ვერ მიხვდი მის შინაარსს), უფრო კი გულნაკეკნი, რატომ და რისთვის გამაპამპულეს. იქვე, ამ, კუეეებაზო უსაკნონ ნაყოკანთა გვერდით, ხედავ განსაკეფიფრებელ ტილოეს — ბეეგიეი მხატვრის სომეილ როკეს „ლორნეელ მეშახტეს" და „დასეეენის ზეუის", დასაფეეთ ვერმანეელი მხატვრის (სამწუხაროდ, ბაროდ, ვკარი არ დამახსოვრდა) — „ბამაჩეს" და „ბერიკაცს", რომლებიც ზერმიდგისასიეეს ადამიანეს მთელი მათი მკაცრი სილამაზნით. ღრმად ტრაგედიეული ეგეიატეკ მხატვართა სურათები, რომლებიც პორტ-საიდისთვის ბრძოლას ასახავენ. მშვენერია ბოეკარეეი მოქანდაკის ბრინჯაოს ქანდაკება „სპარტაკი". ამ ნაწარმოებებში იგრძნობა ავტორეეის შემოქმედებითი credo. მათი მისწრაფება აჩვენონ ყველაზე მშვენერი რამ დედამიწაზე — ადამიანი, ადამიანი თავისი სიხარულით და მწუხარებით, ადამიანი შემოქმედებითი შრომის ფერხულში!

ეს ნამდვილი, არაგამოგონილი, გაუეედფრეეული და მძიმე ცხოვრებით დატანჯული ადამიანები დიდი მხატვრული ტაქტით წარმოსახეს დემოკრატიული გერმანიის მოცეკვავეებმა ურსულა პაინრიხმა, და ჰეინრიხერ პეტლოლმა მუსოოგაკეს მუსიკაზე შექმნილ ცეკვაში „საბატონო ბეგარა".

ურსულა პაინრიხზე უნდა ითქვას, რომ ეს შესანიშნავი მოცეკვავე ქალი ამკეიდრებს და ანეითიარებს რეალისტურ საცეკვო ხელოვნებას. ყოველთვის როდი გაიზიარებ იმას, რასაც იგი აკეთებს, უფრო სწორად, ყოველთვის როდი დაეთანხმები მის შემსრულებლობითს ლექსიკას (იქვე უნდა ითქვას, რომ ურსულა ცეკვავს ფეხშიშველი). მაგრამ იგი იმდენად მეტყველია თავის გადაცემაში, იმდენად დახვეწილი და მახვილია, აშასთან ისე რთული მისი ცეკვის პარტიტურა, რომ არ შეიძლება მაყურებელი გულგრილი დარჩეს მისი ნიჭისადმი. განსაკუთრებით ჩაიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში მის მიერ შესრულებული საცეკვაო სუიტა „ქუნა", „სიკვბუკე", „ალმშარი". სუიტის ყოველი ნომრისათვის მოცეკვავეს მონახული აქვს უფაკეზული ნიუანსები. თუმცა უკანასკნელ ცეკვაში („ალმშარი") იგი მ.მრთავს რამდენადმე ნატურალისტურ ხერხს. სცენის სიღრმეში წამოწოლილი და თავით მაყურებლისაკენ შებრუნებული იგი ტანის და ფეხების კრუნჩხვით ასრულებს ცეკვის დასაწყისს, მაგრამ მისი ასალტრა იმდენად მდიდარია საეიბაკეთით, იმდენად ფერადოვანია, რომ არ შეიძლება არ ასატოოთ მის საეიცოსლის ზოგიერთი გამოვლენის პიპერბოლიზაცია.

მინდა ცოტა რამ ვთქვა ფესტივალის დღეებში სტუმრების მიერ ნაჩვენებ ზემინდა კლასიკურ ბალეტზე. ძირითადად ესენი იყვნენ შემსრულებელები დემოკრატიული ქვეყნებიდან, შემსრულებელნი, რომელთა უმრავლესობამ ქორეოგრაფიული განათლება საბჭოთა კავშირში, უმთავრესად, ლენინგრადსა და მოსკოვში მიიღო. ესენი არიან კარგ სკოლაში აღზრდილნი, რომელთაც მაყურებელს უჩვენეს ძლიერი ტექნიკა და ეპ- შპარტი პროფესიული მოშზადება. საფრანგეთიდან და ინგლისიდან ჩამოსული სპპალეტო მსახიობების გამოსვლების მიხედვით ძნელია ეიმსჯელოთ კლასიკური ბალეტის მდგომარეობის შესახებ ამ ქვეყნებში. მაგრამ მაინც ეუხდა აღინიშნოს, რომ ორმა ფრანგმა: მიშელ დეტტრეემ და ანდრეი პოკროსკ

მ ცსაღვეეს თავიანთი ოსტატობა, პიროველად „ეიზენდან", ხოლო მეორემ „ფოლკინოტიდან" შესრულეზულ ვარიაციებში. საფრანგეთიდან ჩამოსულმა მოცეკვავე ქალმა შესასრულა დეპიუსის ნელი ვალსი, რომელშიაც მსახიობმა, მიუეედავად იმისა, რომ ვალსი მრავალ ტანეიერეკ ეეფექტს შეიცავდა, ვერ გახსნა მუსიკალური სახე და შთანაფიერის შინაარსი.

კიდევ უფრო ძნელი ამოცანაა ვიმსჯელოთ ინგლისის კლასიკური ბალეტის მხატვრულ პოტენციაზე. ინგლისელი მოცეკვავენი, რომლებიც ფესტივალის კოსკერსში მონაწილეობდნენ, პროფესიულად იმდენად მოუმზადებელი ალმოჩნდნენ, რომ ჯაკერიეზის იწვევდა. თუ რაღაზ ირჩიეს მათ შესასრულებლად კლასიკური ბალეტის „სეეი შედევრი, როგორიც არის ეიისეეი ჩიტისა და პრიდეკეა ფლორინსა დეეეტი (ჩაიკოვსკის ბალეტი „მძინარე მზეთუნახაეი"), რომელიც შემრულებლებისაგან მაღალ ოსტატობას მოითხოეს.

კიდევ ბეერი რამ საინტერეკეო ნომრის ხილვა შეიძლებოდა, მაგრამ ფესტივალის ნახვა ვერ მოხეეხდა. ასე, მაგალითად, პირადად მე არ მვიდა ყველაფრის ნახვა სამრეთ ამერიკის, ტოტალნდის, აფგანეტანის ცეკვები. სამწუხაროდ, მხოლოდ ტელევეზორშა ვნახე რაღაც ნაწი ეემაკობით და ოეემორიდი აღსავსე მშვენერი ნორეეგიული ცეკვები. მათი შესრულებისას ეკეი, რომელიც თავის პარტნიორ ქალთან ფლეგმატურად ცეკვავს „პოლკას", უეცრად ყირაზე გადადის და შემდეგ სრულიად შეუშფოთებლად განაგრძობს ცეკვას. ასევე, მბოლოდ ტელევეზორში ვნახე ცეკლოოს ნეკ მეომრეულ-რიტუალური ხასიათის მეტად თავისებური ეკაკაკეური ცეკვები, საფრანგეთის ხალხური ცეკვები, რომლებიც ხიკეოშეებით ე. წ. sabot-ით ასრულებენ. თუმცა ტელევეზორი არ იძლევა სრულ შთაბეჭდილებას ტანსაცმელის ფერადოვნებაზე (ფერები კი, როგორც ცნობილია, მეტად ხელს უწყობენ ან, პირიქით, ხელს უშლიან ხედვის აღქმას), მაინც ფრანგული ცეკვებიდან დამამახსოვრდნენ მოძრაობანი, რომლებშიაა ეკ უოეოოდ სათავეკ ეეეეეოლის კლასიკური ცეკვის — ზოგიერთი მოძრაობა — pas de Basques, saut de Basques, pas ballotté, tour sauté და ა. შ.

ფესტივალზე ბეერი ცეკვა, მრავალი ხალხის ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები შესრულდა. მერე რა ბკვეირი და ნაირ-ნაირი ფერების კოსტიუმები, რამდენი ახალგაზრდული ბედნიერი სახე,— თეთრი, მიხაილოფური, შავი და შავგვრემანი. სახეები ეიხილეთ! ეს იყო სხვადასხვა ქვეყნიდან, სხვადასხვა პოლიტიკურ, სოციალურ და ეკონომიურ სისტემებში მცხოვრები, სულ სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ახალგაზრდობა, ეაბუკები და ქალიშვილები! და მიუხედავად იმისა, ვინც თვალყურს აფიქებდა და აკვირდებოდა მათ, აფიციად მიხვდებოდა, რომ ყველა ისინი ერთმანეთის ეულითადი მეგობრები არიან. ეს ოგრძნობოდა ეროვნული ხელოვნების ყოველ კონცერტის შემდეგ, როცა კონცერტის ყველა მონაწილე და მაყურებელთა მთელი დარბაზი, ფეხზე ამდგარი ზეეროდა დემოკრატიული ახალგაზრდობის ჰიმნს, განსაკუთრებით, ფესტივალის, დახურვის დღეს, როცა გამოეკეკლებელ ყველა დამსწრის ბაგედან მოისმოდა ამ ჰიმნის დაუვიწყარი სიტყვები.

მე მინდა მოვიყვანო ნაწყვეტი ფესტივალის მონაწილეის, ბერძენი პოეტის ალეკსი პარნანის პოემიდან „სხვადასხვა ხალხს შვილები", მოვიყვანო რუსულად, რადგან ამ ენაზე იგი ბრწყინვალედ

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

Мы входим в Москву!
С этой песней идем мы
Навстречу любви и свободе,
И до самого солнца — наш

Светлый маршрут...
Братья мои,
Дети разных народов,
Что мечтою о мире живут".

მე მგონია, რომ ეს სტრიქონები გამოდგებოდა ფესტივალის ეპიგრადად. დიახ, მშვიდობაზე ოცნებით ცოცხლობენ ფესტივალის მონაწილეები, დედამიწის სხვადასხვა კუთხიდან მოსული სტუმრები, რომელმსაც ურთიერთს უდიდესი სიამოვნება განაცდევინებს თავიანთი მშვენიერი ხელოვნებით — თავიანთი სიმღერებით და ცეკვებით. სტუმრებს ვალში არ დარჩენენ არც მასპინძლებები. რომლებმაც ფესტივალზე უსაზღვრო სიხარულის და ალტაიკების მომგვრელი საცეკვაო და სასიმღერო ნიმუშები გამოიტანეს.

რა საუცხოოდ აყალიბა თხუთმეტი რესპუბლიკის წარმომადგენლებმა მიერ შესრულებული საცეკვაო სუიტა: „ჰაკეთოე, ჩვენო ახალგაზრდობავ". ამ სუიტით ნაჩვენები იქნა ჩვენი დიდი საბჭოთა კავშირის ყველა ხალხის ცეკვები. რუსებმა და უკრაინელებმა, უზბეკებმა და აზერბაიჯანელებმა, თურქმენებმა და ყირგიზებმა, ქართველებმა, ლიტველებმა და ლიტველებმა, ესტონელებმა და სომხებმა, ბელორუსებმა და მოლდველებმა—ყველამ გამოფინა თავ-ისი საცეკვაო ხელოვნება. არ იცოდი, ვისთვის მიგეცა უპირატესობა, იმდენად ფერადოვნად და მწყობრად ეცეკვოდა ყოველი ჯგუფი (თითოეული ჯგუფში ასორმოცე კაცზე ნაკლები მონაწილე არ ყოფილა, და ყოველ მათგანს თავისი დამდგმელი ჰყავდა). მაგრამ რიცა ერთობლივი ცეკვის მომენტებში მწვანე სტადიონი ნარი-ნარი მკაფიო ფერებით მოხატული ხალიჩად გადაიშლებოდა ხოლმე, შეუძლებელი ხდებოდა თვი შეგეკავებინა ალტაიკების შეძახილისაგან. ერთდროულად ცეკვავდა დაახლოებით სამი ათასი კაცი, სულ სხვადასხვაგვარ კოსტუმებში. ჭეშმარიტად ეს მომაჯადოებელი სანახაობა იყო! ეს გახლდათ უდიდესი ღონვნი პროფ. რ. ზახაროვისა, რომელმაც არა მარტო ფაქიზი გემოვნება და მახვილი გამომგონებლობა, არამედ არაჩვეულებრივი ორგანიზატორული ნიჭიც გამოამჟღავნა.

ჩვენი რესპუბლიკების ეროვნულ პროგრამებში ბევრი ახალი, ორიგინალური და მიმზიდველი რამ იყო. ჩემმა ძლიერი შთაბეჭდილება დაიტოვა მოლდაკური ანსამბლის საცეკვაო სუიტამ „ვინაბნი". აქ სანტერესო ფორმით და დიდი ტაქტით წარმოსახული იქნა რფელი და ყურანის დამშვიდება. მეტად თავისებური ცეკვი „ნარეული" (რაკიდაკის ცეკვა) შესარულეს კორიაკებმა ჩრდილოეთის ანსამბლიდან. სცენაზე გამოდის სამეული—ერთი ქალიშვილი და ორი ჭაბუკი, ერთი ამაოთვალი სულ მეტრის, მეერის ხმამაღალა, თავი თამამად უჭირავს, ჩანს, დიდად დაკერებულია თავის „მომბიბლეკა გარეგნობაში"; მეორე ჭაბუკი იკ ჩუმი და მოკრძალებულია, სულ უკან დგას მორიდებულად. თავისი ტაქტიოლოგიით ცეკვა გადმოგვცეს სელაის თუ ლომთაგზის ქცევებს — მოცეკვავენი ფეხებს, მაღლა აუწევდაან მაწაზე უპარტყნენებენ, ხელებს კი მოტმაუბენ ფარფლებივით ამოძრავებენ. კვანძის გახსნა სრულიად მოულოდნელია: ქალიშვილი, რომელსაც არრვინ უფლება ეძლევა, ხელჩაყიდულები მიდის თავის ჩუმ თაყვანისმცემელთან ერთად. „ლამაზზე ჭაბუკი" კი შერცხენილი მიეშურება მეორე მხრისკენ, გრძელი და ხმამაღალი წამოცდენებით.

ფესტივალზე დიდი და მრავალფეროვანი პროგრამით გამოვიდა ლენინგრადის ბალეტი. სტადიონზე დადგმულ მოსარკეებიულ სცენაზე შესრულებული იქნა აქტები სპალეტო სპეტაკულებიდან „ქნის ყვავილი", „ვეფხვ ს ტბა", „გაიანე", აგრეთვე საკოსტიუმო ნომრები. ძალიან ლამაზნი გამოვიდა „ვეფხვ ს ტბის" მეორე აქტის დასაწყისი — თეთრ შესამოსელში გამოწყობილი ასი მოცეკვავე ქალის წყობილ მწკრივებად გამოჩენა. როგორც ყოველთვის, ლენინგრადელები ნამდვილი დიდი ხელოვნების სიმაღლეზე აღმოჩნდნენ. ნაბალია დუდინსკაია, კონსტანტინე სერგეევი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ალლა შელესტი, ბორის ბრეკვაძე, ინა ზუბკოვსკაია, ასკოლდ მაკაროვი — აი რა სახელმოხვეულია მოცეკვავენი ლენინგრადელთა გამოსელაში მონაწილეობას!

მაუხდებავად ამ გამოსელის უდავო ღირებულებისა, მაინც იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ სტადიონზე ბალეტის ჩვენების პრინციპი ჯერ კიდევ ბოლომდე დ-მუშავებული არ არის. უწინარეს ყოველისა დამუშავებას საჭიროებს სასინაურო გიფორმება, სარკის სრიალა იატაკის მოსაბერბნელი საცეკვაო მოედნად გარდაქმნა, ყველაზე მეტად კი, სტადიონის მასშტაბთან ეტარადის პროპორციული შეფარდების გამოძებნა. ჩემის აზრით, ეს ტარადა უფრო უნდა ამაღლდეს, რადგან ზედა რიგიბში მყოფ მაყურებლებს ისეთი შთაბეჭდილება რჩებათ, თითქოს ზევიდან ღრმა ორმოს დაყურებდნენ, ხოლო მოცეკვავეთა ფიგურები ხშირად მეტად ამტარად და ბრმყლად ჩანან. ამას გარდა, მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ის გარემოება, რომ სასცენო მოედნის ტეგადოზა საშუალებას იძლევა მასობრივ სცენებშ, გამოყენნილი იქნას მონაწილეთა მხოლოდ განსაზღვრული რაოდენობა. ამიტომ საბალეტო გამოსელის საერთო სურათი ბევრად უფრო ღარიბი გამოდის, ვიდრე ფიზკულტურელთა მრავალთასიანი მწკრივების გამოსელის და საცეკვაო სუიტის („ჰაკეთოდე, ჩვენო ახალგაზრდობავ") საერთო სურათი. ერთი რამ კი უეჭველია: როგორც ყოველთვის, ლენინგრადელებმა, გამოჩინნენ შემოქმედებითი ინიციატივა (ბალეტმეისტერი ბ. ფეხსტერი, რეჟისორი ი. ოფმანფშელი) ასად მიეხათა გზაზე და კიდეკიე მიეყანნენ ამ თაოსნობას ხელმდე!

ფესტივალზე ნახულ-განცდილის ვადმოცემისას არ შეიძლება არ მოვიხსენოთ საპჭოთა ბალეტის ტრიუმფალური გამარჯვება. მოსკოვის და ლენინგრადის საბალეტო სკოლების აღზრდილებმა თავიანთი შესანიშნავი ოსტატობის ბრწყინვალე დემონსტრაცია მოახდინეს! ბოგომოლოვმ, ჩისტოვამ, ტიმოფეევამ, ოსიპიენმ, მანინენკომ, ფადეევმ, ვლასოვმ, ლიეპამ, გრიბოეედა და სხვებმა ღირსეულად მოიპოვეს ოქროს მედლები და ლაურეატების წოდება.

დასასრული, არ შემიძლია ეროვკვარი სიამაყის გრძნობით არ აღენიშნო, რომ ქართული ცეკვები ამ ბუმბერაზ, მრავალეროვან ბუნდში სრული ზმით აყალიბენენ. შეიძლება გადაუკმაბეზელად თქვას, რომ ქართულ ქორეოგრაფიას თავისი თვითმყოფობით, ლექსიკის თავისებურებით, ორიგინალობით და ღრმა გააზრებით ერთ-ერთი საპატიო ადგილი უკავია მსოფლიო საცეკვაო შემოქმედების საგანძურში. რა საინტერესო რამ არის შემმნილი და დაადგინო საერთო თვისებები ქართულ ცეკვებსა და იმ ხალხების ცეკვებს შორის, რომლებიც ტერიტორიულად ჩვენგან დაშორებული არიან. მე დამამახსოვრდა იუგოსლავიის დიდებული ეკაური ცეკვა — მაკედონური „ორო", რომელიც ეკეფერთელა ღოლის დაფდაფში მიმდინარეობს. რა ფაკეზად გადმოგვცემს ღოლის ეს დაფდაფი მოცეკვავეთა სულიერი მდგომარეობის ყოველგვარ ნიუანსს—იგი ხან შერისძიებისა და აჯანყებისაკენ მოუწოდებს, ხან ეერიაშნე მიაყვეს მებრძოლნი, ზოგჯერ კი ქედს ახრევინებს ომში დაღუპულ ვმრთა წინაშე, ბოლოს კი, თავშეუკავებლად ზეიმობს მტერზე გამარჯვებას. ფარმგაცია ეს იუგოსლავური ცეკვა! მერე რა რიგად მოგვაგონებს იგი ჩვენს „ხორუმს", რომელსაც ტაქმოლოგიურად „ორთოსან" არაფერი საერთო არა აქვს, მოგვაგონებს არა მარტო იმით, რომ შემკვან აკომპანემენტს იქაც და აქაც ღოლი ასრულებს. არა! „ორო" წაადგას ხორუმს მეზზეგანრებით, სიმწყობრით, უსაზღვრო ეაკეკაეერი სულიკვეთებით! ხალხი, რომელმაც ეს ცეკვა შექმნა, ეკერ მოიიმქნეს მტერს თავის მიწა-წყალზე. მას უფალნი თავისუფლება, უფალის თავისი სამშობლო.

ღოლი დად როლს ასრულებს ბუღეკარულ, რუმინულ, ალბანურ და სხვა ერთა ხალხურ ცეკვებში. ტემპერამენტიანი ალბანელი მოცეკვავენი თანდათან ზზრდნენ ტემპს, ღოლის გაძლიერებული დაფდაფი წაქეზებულნი. რიცა დაეანაზე, ტემპის უკიდურესი დაჩქარების ეაზს როგორ შემოვაჩა მედოლე მოცეკვავეთა ფრეში, მე მაშინვე გამახსენდა ქუთაისის საცეკვაო ანსამბლის შესანიშნავი მოცეკვავე ძიუნინაე, რომელიც სრულყოფილად ანარ დაუფფეკეთო როგორც ეკეკეი, ისე ღოლის მოხმარების ტექნიკას.

მე-9 ფესტივალზე კიდევ ერთხელ შეიძლებოდა დაეკრწმენებულიყავეთ ქართული ქორეოგრაფიის მდიდარ თვითმყოფობაში. აკიღოთ თუნდაც მეთიოლური ცეკვები. მოძრაობების ასეთ სპეციფიკას, ცეკვის ასეთ რითულ ტექმოლოგიას (მოძრაობები „ჩაკვრა", მოძრაობები „ვასმა" ცეკვა „ქართულის" ეაკეის პარტ ამნ) ეკრნად ვერ შეხვდებით.

უხდა აღინიშნოს, რომ ბულგარული, ჩეხოსლოვაკური, რუმინული, იუგოსლავური ეკაური ცეკვები მეტად ტექნიკური — ფეხები შუმბობენ უმირტესად მეხლიდან, ბაღზე ფეხის ეაკრილი და ხახეკიდან მოკეკცილ მდგომარეობაში უკანეკ. — იატაკზე მდგარი ფეხის მუხლსაკენ დარბენების პრინციპით. პოლონელები მთიოლურ ცეკვებს ასრულებენ მძიმე ფეხსაცმელებით, რაც ბუმბერაზულ სახეს აძლევს შემსრულებელს, როდესაც იგი მუხლებში მოეკიდოთ მაღალ ხტის და ორიგე ფეხის ზმაერით დასკა ეშვებს. საერთო პოლონური მთიოლური ცეკვა აგებულია მაღალ ხტომაზე, რომელიც, როგორც ჩანს, კლდოვან ადგილზე ძირს დაშვების იმიტაციას წარმოადგენს. ხოლო თითქოს მოძრაობას, რომელიც ასე უნაკან ანის გამოყენებული ქართულ ცეკვაში, პოლონურ მთიოლურ ცეკვებში არ ვხვდებით. რამდენი თავისებურებაა მთიანი ადგილების მკვიდრი ამ ორი ხალხის ცეკვებში!

სწორედ ეს დიდი თავისებურება წარმოადგენდა ფესტივალზე შესრულებულ ცეკვათა მშვენებას. ყოველ ხალხს, ყოველ ერს თავისი ისტორია, თავისი ყოფა, თავ ნი ზნეეეეეულება და მაშასადამე თავისი სინიტერესი, ფერადოვანი შთაბეჭდავი ცეკვები აქვს. ყოველი მთავანი უნეი და მდიდარია თავისებურად. ყველამ მოუაროს და გაუფრთხილოდეს თავის ქონებას და ნუ დაადგება ფამბაძველობის და ბრმა განმეორების გზას.

ფესტივალი დამთავრდა. შთაბეჭდილებანი თანდათან სიცხოველე დაკარგავენ, გაფერმკრთალდებიანან! ასეთია ცხოვრების უეცველი კანონი! მაგრამ სამუდამოდ დარჩება მეხსიერებაში სიტყვა „მშვიდობა", ფესტივალის დახურვის დღეს ანთებული ჩირაღდნებით გამოხატული ფედამიწ ს ხალხთა თითქმის ყველა ენაზე; სამუდამოდ დარჩება ჩვენს ყურთასმენაში ცაში აფრენილ უთვალავ მტრედთა ფრთების შრიალი. დაე ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალის ემსლეკა კიდევ მრავალ და მრავალ წელს შთაადგინეს ეაკეოპრიოობას ბრძოლას მშვიდობისა და მეგობრობისათვის!

პოლონეთის ესტრადის მსახიობები თბილისში

ამას წინათ თბილისს ესტუმრა პოლონური ესტრადის არტისტთა ჯგუფი ინსტრუმენტალისტთა, ვოკალისტთა და მოცეკვეთა შემადგენლობით.

კონცერტი მიჰყავდა ეარშაევის ესტრადის პოპულარულ მსახიობს ეეი მიხოტეკას. ეეი მიხოტეკა გადაუპარბებელი იუმორით ამთხრახებს ცხოვრების ზოგიერთ მახინჯ მხარეს. მსახიობი ჩინებულად მღერის და ასევე კარგად უკრავს გიტარაზე.

თბილისელი მაყურებლის საერთო მოწონება დაიმსახურა ანრიული სიმღერების შემსრულებელმა იადვიგა პროლანსკაიამ, რომელიც კარგად ვრძობს სიმღერის ხასიათს და მის ნაციონალურ კოლორიტს. ეს ნათლად გამოჩენილნდა პოლონელი, ფრანგი და ლათინური ამერიკის კომპოზიტორთა ლირიკული სიმღერების შესრულებისას. მსმენელთა მოთხოვნით მომღერალმა გაიმეორა ბრაზილიური სიმღერა „მარი, ახ მარი", ფრანგი კომპოზიტორის კოსმას ლირიკული სიმღერა და ბრიუსკაის „სამი წერილი", იადვიგა პროლანსკაიამ ვიტოლდა გრუვესთან ერთად მაყურებელთა გაზეიუვეტელ სიცილსა და ტაშში შეასრულა ყბადადებული ამერიკული ცეკვა „როკ-ენ-როლი".

ქმაყოფილი დარჩა მსმენელი სასტრადო ჯგუფის მომღერლების — კოლორატურული სოპრანოს ბალინა მიცკევიჩუნას და ტენორ ვლასლავ ორნიცის გამოსვლებით. სიმღერების და ცეკვების დიდი ნაწილი შესრულდა ინსტრუმენტული კვარტეტის აკომპანიმენტით.

ცეკვამ „მთა არაფერი დარჩენილა ამ ქვეყნად ბარდა იმისა, რომ ერთმანეთი უყვარდეთ". წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ ცეკვამ, რომელსაც ვიტოლდ გრუეი და ბარბარა ბიტნერუვნა ასრულებდნენ, 1956 წელს იტალიაში გამართულ საესტრადო ცეკვების კონკურსზე უმაღლესი ჯილდო დაიმსახურა. ორიგინალური იყო ვიტოლდ გრუეის მიერ ცალკე შესრულებული ცეკვა „ახალი ქუდი".

საესტრადო ჯგუფში შედის ორიგინალური ვოკალური კვარტეტი ადამ მუშინსკის (ხელმძღვანელი), ზდისლავ რისინსკის, რომან ბახის და ზიგმუნდ სოლეესტროვიჩის შემადგენლობით. ამ კარგად შეწყობილი ვოკალური კოლექტივის მიერ შესრულებული სიმღერები „ტარი ტომბა", „შავი ავაზა", „წყნარი წყალი" მაყურებელთა ერთსულოვანი თხოვნით გამეორებული იქნა.

სურათებზე: ზევით მარჯვნივ — მომღერალი ქალი იადვიგა პროლანსკაია, მარცხნივ — ვოკალური კვარტეტი, ქვევით — მოცეკვეები.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქართველი მუსიკოსების გასტროლები საქართველოს გარეთ

მირა ფიჩხაძე

ნელია, როცა სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს ერთმანეთის ენა არ ესმით. ძნელია, განსაკუთრებით შეხვედრისას, ს

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მელიც მაშინ წარმოდგენილი იყო ახალგაზრდა კომპოზიტორ სულხან ცინცაძის მხოლოდ მეორე კვარტეტით და რამდენიმე მინაკატრით. გადაუპარტეხლად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოებებს, მათი ხალხურობა, ეროვნულობის გამო, ტრაფმფალური წარმატება ხვდათ ბერლინის გაზეთ „ნოიეს ციტუნგშ". (ფონალიანმა გერმანელმა მუსიკათმცოდნემ კარლ შონეფლუმმა რეცენზიაში, სათაურით „ოთხი მუსიკოსი სტალინის საშობნოლოდან", აღნიშნა: „ცინცაძის ნაწარმოებები მუსიკალური ნიმდიდრეა, რაც ამტკიცებს, რომ ჩვენში კამერული მუსიკის გადაჭარიოკებული ნიადაგი შეიძლება მხოლოდ ხალხთან კავშირით განაყოფიერდეს").

კვარტეტი ფაბრიკა-ქარხნებსაც ეწვია. მან თავისი ოსტატობა გაიცნო ბერლინის ფაბრიკა „ფორშრიტის", ვისმარის გერმანმეკეთებელი ქარხნის მუშებს.

ყოველ მოგზაურობაში არის რაღაც ისეთი, რაც განსაკუთრებით აღიზეშება მეხსიერებაში. აჭკერად ქართველ შემპოლუელებეს განსაკუთრებით საინტერესო ამბავი გადახდათ შუშანის საშობნოლი ქალაქ ცვიკაუში. იყო ამ ქალაქში და არ ეწვიო კომპოზიტორის სახლ-მუზეუმს, — ეს შეუწყნარებელია, მაშინაც კი, როცა საკონცერტოდ სხვა ქალაქში მიეგზავრები და მანქანა გელოდება. ქართველ სტუმრებს გულღიად შეეგება მუზეუმის მოხუცი დირექტორი. თურმე, როცა აქ რომელიმე უცხოელი მოხვდება, დირექტორი დაპეკითეთან თხოვს მას, მიმაწოდეთ ყოველგვარი ცნობა, რამდენად იცნობენ შუშანის მუსიკას თქვენს ქეყეყანაშო; თუ იცნობენ, რას ასრულებენ, ვინ და როგორ ასრულებსო. ასეთი თხოვნით მიმართა მოხუცმა ბორის ბოიარსკასაც, და როგორ გაოცდა, როცა პასუხად მოისმინა, რომ გერმანელი კლასიკოსებზე იზრდება ქართველი მოზარდი თაობა, რომ ქართველ მსმენელს ისევე მფრეალეულ ფუვარს შუშანის მუსიკა, როგორადაც თავისი ქვეყნის კომპოზიტორთა შემოქმედება. მაგრამ კიდევ უფრო მეტი იყო ხანდაზმული დირექტორის გაოცება, როცა ქართული ხელოვნების მოფაწეებმა მანქანადან გადმოიღეს საკრავები და მრავალიენოვან დამსწრეთა წინაშე შუშანის ერთი კვარტეტოგანი აიკეკრეს. მეღეღაურებისგან სახლის დირექტორის ცოტლფები მოერია. შემდეგ უსმოდ გაფშოდა ქიაურეკის შთაპეჭდილებათა პიროკეი წიგნი, რომელიც შემოუფაფეთია ამ სახლის დაარსების დღიდან და რომელშიც თავანთი შთაპეჭდილებები აქეთ ჩაწერილი გამოჩენილი კომპოზიტორეებს, მუსიკალურ მოღვაწეთ, მათ შორის, რიანარ ზტარაუსს. ქიაურეკმა მასაც თავის მშობლიურ ენაზე ჩაწერა გულწრფელი მადლობის სტრიქონები.

* * *

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა პეტრე ამირანაშვილმ, ჯერ ადგი ბანაა, კარგად იცნობენ ჩვენს ქვეყანაში. იგი გამოდიოდა მრავალი ქალაქის თეატრებში, ფილარმონიებზეშა. ფარფო გამომხატვრა ჰქონდა ამირანაშვილის საგასტროლო გამოსვლებს ლენინგრადისა სოაპერო თეატრის სცენაზე „რიგოლეტრში", „იიდაში", „ტრუბადურში", „ჯაჰპაზეშში".

1945 წლიდან ამირანაშვილი ხშირად გამოდიოდა მოსკოვის სოაპერო სცენებზე საკონცერტო ესტრადებზე. მას განსაკუთრებული მოწონება ხვდა წილად ფიდ თეატრში („რიგოლეტოსა" და „ფენოსნი") აგრეთვე ჩაიკოვსკის სახელობის დარსაზში (საკონცერტო გამოსვლა „ოტელოსა" და „იიდაში"). როცა ამირანაშვილმა კოლეში შაარსოა ბოგამ ხმელინეცკის პარტია დანაკეიროის ამაკე სახელოწოდების ოპერაში, ადგილობრივმა პრესამ ეს შეაფასა, როგორც მომღერლის დიდი წარმატება, მის ბრავიე უკრანიული კულტურის ამტკიცებლა.

მომღერლის შემოქმედების ცხოვრებაში უაღრესად საყურადღებო და მნიშვნელოვანი იყო 1955 წელი. მან მოიარა თოთქმის მოელი მოერეული აღმოსავლეთი; დიდი წარმატებები გამოდიოდა ჩინეთში. აქ ეატრუბელი ორი თვე მრავალმარიგ აღმოჩნდა შესანიშავი. პარეელ კონცერტს პეკინის თეატრში „ციური ხიდი", რომელიც სამ თეეტრაგე ბოსკოოს სტანისლავსკეისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალურ თეატრის გასტროლებისათვის, სამ ათასზე მეტი კაცი დაესწრო. აქ ამირანაშვილმა შესანიშავი არიები ფალიაშვილის ოპერებიდან, არაფიშვილის რომანსებები, რუს კლასიკოსოა ნაწარმოებები. ქართველი მომღერლის გამოსვლებთან დაკავშირებით პეკინის გაზეთი „დრუგპა" წერდა: „საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, თბილისის ზაქანია ფალ აშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტმა ამირანაშვილ აქეს სასიამოვნო ბარიტონი, რომელიც გამოირჩევა სუფთა და რბილი ხმით. ამიტომ სავსებით ბუსაკეთია, რომ ოუდიტორია მის ყოველ ნომერს აღფრთოვანებით ხვდებოდა. მომღერლის შთაგონების ძალა ისეთია, რომ მის და დარბაზს შორის უმაღეეს ბყარდება მტკიცე მეგობრული კონტაკტი".

6 ნოემბერს საბჭოთა საელჩოში გამართულ საღიკასსწაულო კონცერტს ესწრებოდა ჩინეთის სახალხო რეესპუბლიკის სახელმწიფო საბჭოს პრემიერი ჯოუ ენ-ლაი, რომელმაც თქვა: „მე არ მ-სმის არც ქართული, არც რუსული და არც იტალიური ენა. მაგრამ მე მესმოდა ყველაფერი, რასაც ამირანაშვილი ზღერდა".

3. ამირანაშვილის ოსტატობის დაფასება იყო ის ფაქტიც, რომ მას მიამაგრეს ჩინეთის სახალხო არმიის ანსამბლის ოპერა მომღერალი, რომლებსაც დიდი მონდომებით, სიყვარულით აშეეადინებდა, ეხმარებოდა მათ ვოკალური ხელოვნების დაუფლებაში.

* * *

რამდენიმე წელია, რაც დირიკორი ჯემალ გოგიელი საკავშირო სცენაზე გამოდ ს, მის თავის საკონცერტო პროგრამაში შეგანილი აქვს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ამით იგი დიდ საქმეს აკეთებს — ხელს უწყობს ქართული სიმფონიური მუსიკის პოპულარიზაციას ჩვენს ხალხშოლოში. უკანასკნელი 3 — 4 წლის მანძილზე მოსკოვში, ეროვანში, რიგაში, კისლოოოდსკში, ქელეზნოვოდსკში იგი დირიკორობდა ზ. ფალიაშვილის, ფ. არაყიშვილის, ა. ბალაჩნივაძის, ა. მაჭავარიანის, ოთ. თაქთაქიშვილის, გრ. კოლაძის, ვ. გოკეიელის, ნ. გუდაიშვილის, რ. ლაღიძისა და მ. დავითაშვილის ნაწარმოებებს.

ჯ. გოგიელმა პირველმა გააცნო ბაქოელ მუსიკიმოყვარეთ რახმანინოვის მეორე სიმფონია. „ახალგაზრდა ნიჭიერმა დირიკორმა გოგიელმა აზერბაიჯანის მაგომაევის სახელობის ფილარმონიაში მსმენელის დიდი ინტერესი გამოიწვია. იგი დირიკორობდა ზეპირად და მთელი ორკესტრი ტემპერამენტით მიაყვადა", — წერდა მის შესახებ ბაქოს ერთ-ერთი გაზეთი.

1954 წელს გოგიელი გამოვიდა ესტონეთის დედაქალაქ ტალინში. მის შესახებ ადგილობრივი პრესა აღნიშნავდა, რომ დირიკორი გამოირჩევა „პარტიტურის კარგი ცოდნით, არტისტულობით და ტემპერამენტით".

ფარფო და მრავალფეროვანი პროგრამით წარსდგა ჯ. გოგიელი მოსკოვის საზოგადოების წინაშეც. მოსკოვის ფილარმონიის სამხატვრო ოთხეულ ბელეთ ანსამბლეში იგი დაახასიათა, როგორც ნაკადი მონაცემების მქონე დირიკორი.

* * *

თბილისელ მსმენელს არა ერთხელ მიუღია ჭეშმარიტი ესთეტიკური სიამოვნება ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტის ბაუფ კრავეიშვილისაგან. მას იცნობენ აგრეთვე საბჭოთა კავშირის ბევრი ქალაქის მუსიკიმოყვარეულნ. უცხოელები.

მომღერლის არტისტული დავაკაკაცება თბილისში დაიწყო და მოსკოვში გაგრძელდა.

დიდი თეატრის სცენაზე „აბესალომ და ეთერის" დადგმასთან დაკავშირებით „ლიმონოლესკია ბრავდა" ბ. კრავეიშვილს კარგი მომავალი უწინასწარმეტყველა: „ბუნებამ უხვად დაუჯილდოო არტისტი. უკმეკელად, სულ მალე ჩვენ მისი ნიჭის გაფურჩქნის მოწმენი ვიქნებით. უდავოდ, კრავეიშვილი დიდი თეატრის მომღერალთა კადრების ფეოფაცია შენაძენია, ვერდის „ტრავიატაში" მას გამოსცემა მოუხდა გამოცდილი პარტნორეობთან — ბარსოვისა და კოზლოვსკისთან ერთად. თქმა არ უნდა, ეს მეტად სასიხარული, მაგრამ ამასთან, დიდი გამოცდა და ახალგაზრდა მომღერლის გულში დიდი მეღელვარეობის აღმძრელი იყო. ეი გასმა ჟერმონის არიის ცნობილი სიტყვები და დამსწრეთ გაეღიმათ. თუმცა კრავეიშვილს ეროი კოტაგდ გაეკეთებინა, მაგრამ ამან ბარნე ვერ დაფარა 24 წლის არტისტის ეპპეკეური ბარეენნა...."

უკრაინასა და ყაზახეთში, აზერბაიჯანსა და უზბეკეთში, აგრეთვე კარელია-ფინეთში კრავეიშვილი გამოდიოდა სოოპერო სპექტაკლებში და კამერულ კონეერტებში. გასასეეთრებიდ დაამახსოვრდა მომღერალს გამოსვლა ერთ-ერთ კოლმეურნეობაში. როცა ქართველმა არტისტმა შეასრულა უკრაინეული ხალხური სიმღერა. „ფაჰქონიე, ქარო, უკრაინაში", ტაშსა და შეძახილებს ბოლო არ უნანდა.

ქართველი მომღერალი გულწრფელად მიიღეს გერმანიაში, პოლონეთში, აკკრაინაში. რეცენზია ქართველი ეეკეეეს სახელმწიფო ანსამბლოთან ერთად ბერლინში მის გამოსვლის შესახებ გამოქვეყნდა სათაურით: „მაო ბერლინელთა აღფრთოვანება გამოიწვია". „ბაუფ კრავეიშვილი მოერის არიებს ქართველი ოპერებიდან, შემდეგ შუშანის სიმღერას „მე არ ვეკვარობ". ამ უკანასკნელს იგი გერმანულად ასრულებს. ხმა აღსაკუსა სიიმთოთ და სილამაზით, ინტონაციია უზადოდ სუფთაა. ხალხს ენთუზიაზმს ბოლო არ უნანდა, როგა მან მსმენელთა თხოვნით „ეასრულა ბერლინელებისათვის ესოდენ ცნობილი სიმღერა „სულიკო". ეს იყო ნამდვილი საერთო სახალხო ზეიმი, გერმანია-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის დღესასწაული".

პოლონეთის ქალაქებში — ცაარშავში, კრაკოვში, პოზნანში, ლოძში, კატოვიცაში, იგი მრავალჯერ გამოვიდა საკონცერტო ესტრადაზე და სოოპერო სცენაზე. მარტო პოზნანში ექვსჯერ იმღერა „ეგვენი ონეგინში", „ტრავიატაში", „კარმენში". თეატრის დირეკტორი და დირიკერი პროფესორი ვალერი ბერდიაევი აღფრთოვანებით გამოეხმაურა ქართველი მომღერლის გასტროლებს. რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა პოლონეთის ეს გამოჩენილი მუსიკაალური მოღვაწე, პოზნანის სოაპერო თეატრის კოლეკტივთან ერთად, მოსკოვს ეწვია, იქიდან თბილისის სოაპერო თეატრს გამოუგზავნა მისასალმებელი დეპეშა, რომელშიც გაიხსენა კრავეიშვილის დიდი და დამსახურებული წარმატება პოლონეთში.

საინტერესო ამბავი მოხდა ვენაში. ერთ-ერთ კონცერტის შემდეგ კრავეიშვილს გააცქეს შუახნის კაცი, რომელმაც შაკო მისი შესრულება და პატივისცემის ნიშნად პატარა წიგნიც უსახსოგრა. ეს კაცი აღმოჩნდა ცნობილი გერმანელი ოორენბერგლაები, პროფესორი რობერტ ბლიახსტეინერი, რომელიც, თურმე, მრავალი წლის ვანმავლობაში სწავლობდა ქართველი ხალხის კულტურას. რა იყო ეს წიგნი? ბ. კრავეიშვილმა დაბედა ყდას და წარმოდგენეთ მისი გაოცება, — აღმოჩნდა დასიელ ზოსქანის „სურიმ ს ციხე" გერმანულად ენაზე. თანაც ქართული წარწერით: „ბატონ ბ. კრავეიშვილს. გულითადი სალამით. რობერტ ბლიახსტეინერი. ვენაში, 15 სექტემბერს, 1949 წელი".

ქართველი შემსრულებლები გატაკეცნიდ ესსახურებიან თავიანთ საყვარელ ეროვნულ ხელოვნებას; მ.ს უბადდო ქმნილებებს, ქართულ კულტურას უზარეენენ არა მარტო საბჭოთა კავშირის, არამედ ფაზლეკრაკრეთის ხალხებსაც; მათ მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქეთ ქართული მუსიკის პრობაგანდისა და ხალხთა მეგობრობის განმტკიცების საასახელო საქმეში.

შენიშვნები კინემატოგრაფიის შესახებ

შოთა სალუქვაძე

ამ წერილის მიზანია განიხილოს თანამედროვე კინოს მიღწეულები და დღემდე შემორჩენილი სერიოზული ნაკლოვანებანი; ამავე დროს წამოჭრილა საჭმოთა ქართული კინოხელოვნების ზოგიერთი თეორიული-პრაქტიკული საკითხი.

წინასწარ ისიც უნდა ითქვა, რომ შენიშვნებია პირველ წერილში მოთხრობილი ზოგიერთის, ერთის შეხედვით, ძველს ამსგავს უშუალო კვეშრი აქვს თანამედროვე კინოხელოვნებასთან.

დღეს შეიმჩნევა ერთი გარემოება: კინოხელოვნების დიდი ტრადიციების ათვისების ნაკლოვანება. ამა თუ იმ სახით, ისევ მყოვნდება ტენდენცია მიეწყვეზოდეს ან ეფუძნებოდეს ადრინდელ ფორმებს. ამას ზედ ეფოვის ზოგიერთი მოუღებელი ელემენტის აღდგენა ან გაუმარჯვებელი ცდები. თუ გავითვალისწინებთ ფასსაც, რომ ხმოვანი კინოს მოსვლასთანავე ანლებურად დაყენებულ თეორიული და პრაქტიკული პრობლემები კინოხელოვნების ბანვითარების ამ ეტაპზეც კი მოელან დამეშაკებასა და დადგენა-გადაწყვეტას, მაშინ ეჭვი აღარაფის დაებადება იმაში, თუ რატომ დაკვეშრილა „არახალი, ძველი“ ამბების, „მეზეგისა“ და ხმოვანი კინოს გააფფრიეული ბრძოლის ისტორიის გახსენება, წარსულის კიდობანის გამომზეურება.

* * *

სამი ათეული წლის წინათ ხელოვნების ცნობილი თეორეტიკოსები ახალგაზრდა ხელოვნების — კინოს სიმუნჯეს ბის ინანენტურ თვისებად მიიჩნევდნენ.

ეჭვი არაფის ეპარებოდა იმაში, რომ ტექნიკური პროგრესის წყალობით მალე ეკრანზე ალაპარაკდებოდა მსახიობი, აგუგუნებენდოდა მანქანა, აყმეოდნენდოდა ბგელი, აყოფდებოდა სოფლის ნაგაზი. მაგრამ პრობლემის კუდი სხვაგან იყო დამალული. კინემატოგრაფიის ოსტატები და ძველი კინოს თეორეტიკოსები ვერ ხედავდნენ მუხლის ალაპარაკების აუცილებლობას. „მოლაპარაკე კინო თითქმის ისევეა საჭირო, როგორც მოშელრალი ფეხი“ [1], წერდა ვ. შკლოვსკი. მას კვერს უკრავდნენ ამ ტექნიკური სიახლითა და სინამდვილესთან კინოხელოვნებს. ნ. დაახლოვებით დამფრთხალი მუზეკი კინოს ქუოუშები. მათ ღირსეულად დაუფასეს მეცნიერების პირველი სასწაული ხელოვნებაში — მოძრაკი ბანმასალა. ახლა კი... აბა, რა იქნებოდა, რომ ეჭი მშვენერი დღეს რაფალის მადონას ლოცვას დაეწყო ან ენერის შაშვეტ ქალებს მუზეუმში შემოსული მამაკაცის დანახვაზე სანინელი ფეიერ-კვილი აეტეხთ?!

როგორც არ შეიძლება ენა ამოიღოს ქანდაკებამ, ფერწერამ, ასევე შეუძლებელად მიიჩნდათ „მუზეკის“ დამცველებს კინოს ალაპარაკება.

ამტკიცებდნენ: როგორც კი გრძნობად ხელოვნებათა შორის უმაღლეს ხელოვნებაში — კინოში შეიჭრება სიტყვა და იგი შუამავლად ჩაგვება ამ ხელოვნებასა და ადამიანს შორის, მაშინვე დაიკარგება მისი სპეციფიკური. აკი, ვიღაცა ირწმუნებოდა კიდეც, რომ ყველა პოეტი ეესმოდნენ ერთიანდმედე ენას სწავლელიდან. და აი, ეღირსა კაცობრობას — შეიქმნა შუდარტული ხელოვნება — ენატყვი პოეზია! დიდება მას! ფსევდოკლასიკა, ეუტოპიზეტიის გამოკონებას! ბელა ბალაშა წიგნს პარალელდა იმას, რომ მეფეფელობითი (ხილვადი) კუთტურა გაბსული კულტურად გადაიქცა. წიგნმა ადამიანი ხილვას გადაჩეინა, დაავიწყა მას, რომ ეენერის თეძოები ბის სახეზე არა ნაკლები გამომსახველობით ალიმგოდნენ [2].

დროთა ვითარებაში კინოს თეატრი (თქვენ წარმოიდგინეთ!), ლიტერატურაც უნდა გაენელვნა. ახლა კი, სიტყვის დახმარებით, იგი თვით ექცეოდა ლიტერატურისა და თეატრის კლანგებში და მაშინ მშვიდობით მაატკერული ფილმი „ხელშეუფეზებოვაგ“, ახალი ხელოვნების „კონსტრუქტიულო ენაო“ — სიმფონეკეკ და სალაშა, კინოში გამარკვევაზოო თეატრო!

სინამდვილეში კი ეი რა მოხდა: ჩვილმა კინომ მოახერხა დედაშობილად დარჩენა. წარსულის ჩაბარდა „სპექტაკლების ეკრანიზაციის“, „კინოსაქეტაკლების“ გამოცდილება. დრომ მოსწაპა ის აზრი, თითეოს კინო თეატრალური წარმოდგენა. ფიქსაციის ტექნიკური საშუალება იყო.

მოკლე დროში კინომ მიაღწია იმ მდგომარეობას, რომ პირიქით ხელოვნების მომიჯნავე დარგები მისგან სესხულობდნენ მაატკერულ-გამოსახველობით სიტყვებს.

თეატრში კინემატოგრაფიის საშუალებათა გადმონერგვის სურვილმა არა ერთი და ორი ხელოვანი შეიპყრო. უკანა ფარდაზე ეკრანი გაიეზიმა და მაყურებელთა დარბაზში აპარატი ამხეულდა. ამას — ოთხეი ეტაპერიმენტები ეზოსკეი. ეს. მეიერხოლდი უფრო შორს წავიდა. სცენერი სიერეკის, მოქმედების ადგილის მაქსიმალური ათვისებისათვის, თეატრის სცენაზე თავბრუდამავეცი კინოდინამიურობის მიღწეული მიზნით რეჟისორმა დაარღვია „სცენა-კოლოფი“ პრიმიტიული ტექნიკით, კულისები, რამპა, ფერწერული დეკორი, ბანცდის სამსახიერობო სკოლის და დრამატურგიული ნაწარმოების დამოუკიდებლობის პრინციპები.

ს. ამაღლოფელის თქმით, ეს. მეიერხოლდი „ანდერს თავრრის კინოფიკაციას“. რეჟისორის მასპარ საუბარში ალენიშნავს, „შემდეგ დადგმებში მსურს გავაძლიერო კინოს ელემენტები“ [1]. ის ასეც ოქცევა: 33 დასპარაკურებულ ეპიზოდად (შუქის წარწერების — თავისებური თეატრალური ტიტრების გამოყენებით) ამონტაჟებს ა. ნ. ოსტროვსკის „ტყეს“, საპაერო ზზნი ჰყოფს სცენას, ოყენებს მბრუნავ წრეებს, მოძრავ დაზგებს, იგონებს მოძრავ ფარეს, 5, 6 ირნშნინა მოიდებს, რომლებიც ეპიზოდის დასაწყისში პროსკენიუმზე გამოდიან“ [2].

მაგრამ ეს. მეიერხოლდი ცდილობდა ანა მარტო იმის, რომ სცენაზე აეთვისებინა კინოხერხები, არამედ შეექმნა მონუმენტური, ხელოვნები-ა ყველა სახეობის მომცველი, სინთეზური სპექტაკლი და ამით კინოს მასშტაბურობისთვისაც კონკურენცია გაეწია. (გაიხსენეთ ნ. გოგოლის შემოქმედებისა და გოგოლის დრონიდელი რუსეთის სინთეზური სურათის მოცემის ცდა სპექტაკლ „რევიზორში“!). ხოლო მანამდე, ა. გეოზ-დოოვის მოწმობით, მეიერხოლდს სპექტაკლი „იძლევი ეეროოსა“ ისე დადგა, რომ ვეგონეზოდათ, თეატრი კინემატოგრაფიის მოძრაობის სისტრაფეში შეეჯარბებინა [3].

თეატრში კინემატოგრაფიული დინამიკისა და კინოს ზოგიერთი სხვა პრინციპების დანერგვის ტენდენციათა შემჩნევვა ალ. ამბიტელის შემოქმედებაშიც. მაგალითისათვის მოვიგონოთ მის მიერ დადგმული ვ. კირშონის „ეერთა ქალაქი“. მსატკარ ონ. გამრეკელის ესკიზის მიხედვით აღმართული მოხუმენტური კოსტიტუქციული დანადგარი მოქმედების ერთი ადგილიდან მეორეზე სწრაფი გადატანის საშუალებას იძლეოდა. კინემატოგრაფიის პრინციპების მოსარკვევებს — ცალკეულ კადრებად შედგენილ, რეალურად დამუშავეულ და დამონტაჟებულ ეპიზოდებს და სამსართულიანნ დანადგარის გამოყენებასა ეზედვნით ეარეკეეს ს. ამბიტელის მიერ რეკეიარ კ. პატარინკინის ერთად დადგმულ ოკლეკეის „სიძულვილში“. აქვე უნდა შეენიშნოთ, რომ კინოს ეკეეენა ალ. ამბიტელის თეატრზე მაინც შემთხვევითი ეყო და ძირითადად ამა თუ იმ ელემენტის (მაგ. მოქმედების დინამიურობისა და ალაპარაკური გამომსახველობის) შერწყმაში სურეველი თუ ამოცანით ყოფ ნაკარნახევი.

ეპოქის სულის ზემოქმედების წყალობით თეატრალური ხელოვნება დინამიური, მსმენელისა მოქმედებს ს ხერხებს ეძებს და ა.თულოს კინოს საშუალებებში. თეატრის სცენაზე სულ უფრო და უფრო ეკიდეს ფუხს ალსტატკა, ანტრიმიმეური სანახაობა. ამასთან, თუ ერთის მხრივ, შესაძლებელია სიტყვის სემანტიკური მეიმნველობის მინიმუმამდე დაყვანა ემოციური, მუხეკალური თვისებების სასარგებლოდ (განსაკუთრებით ლიტერატურაში) და სიმფონიკა ამოლოგია კინოში.; მეორეს მხრივ შეეხვეზით „ხმოვანი დეკორაციის“ ნიეთებს, შუქს, ხმაურს, ხმის, სიტყვის, მოძრაობა-ს სიმფონიის შეკმნის საყურადღებო ნიმუშსაც (ეს. მეიერხოლის მიერ დადგმული ფიეკოს „ბუბენჩო“).

თეატრში ფესვო სავანე „ლაპარაკს“ იწყებს. კინოში კი მსახიობის გამოსახულების ამტკეველება ანალი ხელოვნების დაეუბვას გამოიწვევს. ს ბსკალოვეტ „მეეყალ“ დამცველები. „კინოში მოეცეზოლია არა მსახიობი, არამედ მსახიობის სურათი. ეს პირობითი მდგომარეობა სრულიად აუქმებს მეტყველების მოთხოვნილებას. თეატრში დამუშეეკეული ცოცხალი მსახიობი უსაამოვნებას იწვევს. კინოში მეტყველი მსახიობის სურათიც არ შეიძლება სასაამოვნოდ მეკეზნიონ. „კინოს ამტკეველებინ ვაუქმეზეა ის პრინციპი, რომელიც დღეს მას დამოუკიდებელ ხელოვნებად ქმნის“ [4].

ამ თეორეტკოსების აზრით, კინოს გამარკვევის საფუძველი მის სინმეზეკეშია. ამტკმ დამარწმუნეზელი, ძლიერი ზემოქმედი — ფერის, ხილვის, ნაკლებად ემოციურ თხრობაზე გადატანა აშკარა შეცდომა იქნება [5].

აქ ს. ამაღლოფელი კეკადაკეკად მიპყეეზა რეფოლეფ გარსმესა და „მუზეკის“ პრინციპების თავგადასავლეფ დამცველებს. „ფილმის ფლოსოფიის“ ავტორის ამნენეს „მოლაპარაკე ფილმი“, რომელსაც შეეძლია მუზეკი სამყაროს ძალზე რეალურ და მოსაწყენ სამყაროდ გადაქცეკა, რადგან ფილმის აზრობრივი გამომსახველობის მატკარეზელი, მისი აზრით, არის არა სიტყვა, არამედ ხელოვნი სახე. სიტყვის შეეზრენოსთანაეე ხელეული სახე თავის გაბატონეზულ მდგომარეობას ადგილად გამოე-

[1] В. Шкловский, „Их настоящее“, Киноиздат, 1927 г., стр. 21

[2] შეად. რუდოლფ გარმსის „ფილმის ფილოსოფიას“, 1927 წ., გვ. 35.

[1] ს. ამაღლოფელი, „თეატრისა და კინოს პრობლემები“, ტფილისი, 1928 წ., გვ. 245. (1920 — 1926).

[2] შეად. ა. ნ. ოსტროვსკი „Театр им. Вс. Мейерхольда“ (1920—1926), 1927 г., стр. 36—38; 48—53;

[3] იქვე, გვ. 40.

[4] ს. ამაღლოფელი, „თეატრისა და კინოს პრობლემები“. გვ. 213 — 214.

[5] იქვე, გვ. 214.

თხოვება და ფილმს დამახასიათებელ თავისებურებას დაკარგვნებს. თუმც მეწყინ კინოს ფილოსოფოსი აღიარებს, რომ კინოს დემონსტრირება უმჯობილ არ ხდება, მის თან ახლავს მუსიკა, რომლის მიზანია სწორედ ხილული (მხედველობითი) შეგრძნების, ან გაძლიერება, ცალკეული კადრის გაორმაგება, მისთვის — „განსაზღვრული მეტფიზიკური აზრის მინაყენება" [1].

რედლოფ გარმი წარწერასაც არ უგულებელყოფს. იგი აღიარებს იმეთ ტიტრების მნიშვნელობას, რომელიც არცერი ზედმეტ სიტყვას არ შეიცავს... და იმიწმენის მასზე ზორს წასულ პაულ იკესს. ამსოლუტური სიმუნჯის დამტკიცი პაულ იკესი თავის წიგნში „ფილმი და სკულპტურა", კინოსელოგნების უნაკლო ნაწარმოებად უწარწერო (უტიტრო) ფილმს აცხადებდა [2], ე. ი. სიტყვის ერთადერთ წყაროსაც სათავეს უგდებდა (საყურადღებოა, რომ პირველი უწარწერო სურათი რეჟისორმა ლუპუ პიკამ გადაიღო, ხოლო მომდევნო 1923 წელს მ. ს ბიერეკი გადაღებულმა ფილმმა „სილეკეტრმა", ტესტისა და მიმიკის ენის უზადო გამოყენებით, საყოველთაო აღიარება მოიხვეჭა [3]). უწარწერო მხატვრული ფილმი ერთნაირად გაანაგები გახდება სხვადასხვა ეროვნების თვალხილულისთვის, მიუხედავად იმისა, ყრუ იქნება ის თუ მუნჯი!

* * *

უცნაური გზითა და მიზნით მოხდა კინემატოგრაფიის ზოგიერთი კომპონენტი ეკრანზე. ცნობილია, რომ წარწერებს მოქმედებაზე ნაკლოვანებანთა დაფარვა დაკისრება, ხოლო მუსიკა თავდაპირველად ასარაბის ხმაურის ჩასახშობად შემოტანეს კინოთეატრში. შემდეგ მუსიკა ფილმის ორგანულ ნაწილად იქცა. პირველ ეტაპზე მუსიკის შემვეთნი უსიტყვოობისთვის გაანალეს ბრძოლა. ჩარლი ჩაპლინი ხმოვანი კინოს დაწერეგნის შემდეგაც თავისი შემოქმედების კარგა ხნის მანძილზე ამტკიცებდა უსიტყვო კინემატოგრაფიის განვითარების შესაძლებლობას, მაგრამ ჩაპლინს მხლანად არასოდეს არ უარუფვია კინოხელოვნებაში მობმდარი გადაღებრიალების შედეგები. მან უყოყმანოდ მიიღო და მოიმარჯვა ახალგაჩენილი ხმა, ხმაური, მუსიკა. ხმოვანი კინოს განვითარების პირველ ეტაპზე ეკრანის დდლოტტა ჩაპლინი ემოციის უდიდეს საშუალებას — მუსიკას ჩაეჭიდა და მუსიკალური დრამატურგია კინოდრამატურგიასთან შეაფუძა. პირველ ხანებში ჩაპლინის ავტორიტეტმა და კინომუსიკამ უფრო დიდი მტრობა გაუწიეს კინოში მოძალებულ სიტყვას, ვიდრე ყოველი ჯურის თეორიამ და სიმეწყალი „ბეთოფოლოგიამ".

ხმოვანი კინოს წინააღმდეგ ბრძოლა კინოს სპეციფიკის დაცვის დროშით მიმდინარეობდა. სპეციფიკა ფარგალში ხილულ სახესაც სცილდებოდა და ზღაპრულად იზრდებოდა.

კინო „რომ ამეტყველდეს, — წერდა ს. ამაღლიანი, — მეტყველებით უაღრესად ნაკეთისაკენ ხელოვნებად იქცევა. ეს იქნება რეგრესული მოვლენა ინტერნაციონალიზმის თვალთახედვით. ეს იქნება ნაღალი, ფართი ინტერნაციონალურ-კულტურული მონაპოვარის გაუქმება ეროვნიანაციონალური კულტურის სასარგებლოდ. პრაკტიკულად ეს იქნება კინოხელოვნების მოსპობა თუ არა, მისი დიდად დაფძლურება, დაკნინება" [4].

ნიტა რა უნდა ევნო ამეტყველებულ კინოს ინტერნაციონალიზმისათვის? კინოს ინტერნაციონალურ ბუნების დაცვაში, ნებით თუ უნებლიეთ, კოსმოპოლიტიზმის „თვალთახედვა" შეიპარა. სხვაგვარად აზროვნებდნენ ის რეჟისორები, რომლებიც კინოს ბუნების განსაზღვრას მხოლოდ „ხილეული სახით" ერთობ შეზღუდულად მიიჩნევდნენ. „ხმა აუცილებლად მოიტანს უდიდესი ძალის ახალ საშუალებებს იმ ეროვნული ამოცანების გამოსახატავად და გადასაწყვეტად, რომლებიც ჩვენ გადაულახავი გვეგონა მარტოოდენ ხილვად სახეზე დაყრდნობილი უხმო კინემატოგრაფიის პირობებში" [5], — წერდნენ ერთობლივ სტატიაში ს. ეიზენშტეინი, ვ. პუდოვკინი, გ. ალექსანდროვი. აღიარებდნენ რა ხმოვან კინოს, ესენი ილაშქრებდნენ იმ ბანაკის წინააღმდეგ, რომელიც გაფფრენით იცავდა დუმილის უარიანტესობას სიტყვის წინაშე.

ამასთან, რუსული კინოს დიდოსტატის აღფრთოვანებულ მისალმებაში გარკვევით გამოსქვეა ფიდა დაბნეულობა და შიში კინოში შემოჭრილი სიტყვის მოსალოდნელი არასწორი გამოყენების გამო.

„განაცხადის" (ასე ეწოდა ერთობლივ დეკლარაციას) ავტორებსა აზრი მიმართული იყო კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანესი მონაკოვარის — მონტაჟის ხელოვნების დაცვა საკენ. მათ შეეძლოთან მიანნდათ სინქრონიზაციად ჩაწერილი დიალოგის მონტაჟის პრინციპიანან შეთანხმება. აქედან გამომდინარე, ისინი საჭიროდ თვლიდნენ არა მონტაჟის, არამედ სინქრონული შეთავსების პრინციპის გადასინჯვას, კინოში სიტყვის სპეციფიკურ გამოყენების ფორმებისა და ხერხის ნ. დადგენის. მათ „დაადგინეს" კიდეც ე. წ. „კონტრაპუნქტული შეთანხმების" პრინციპი. წინა პლანზე წამოწიეს იგი, აქეთეს მთავარ პრინციპად, მაშინ როდესაც შეიძლებოდა მისი გამოყენება მხოლოდ, როგორც ხერხისა.

ეროვნული დეკლარაციის ავტორები ფიქრობდნენ, რომ მონტაჟის, როგორც კინემატოგრაფიული ზემოქმედების უმთავრესი ძალის, გაუფთანლისწინებლობის ადვილად შეეძლო „თეატრალური რიგის ფოტოგრაფიულ სანახაობად" გადაექცია ახალი ხელოვნება.

„განაცხადს", რომელიც საბოლოო ჯამში ბაინნე ფორმალიზმის პოზიციიდან სამონტაჟო-გამომსახველობითი კინემატოგრაფიის დაცვას წარმოადგენდა, 1929 წ. ს. ეიზენშტეინმა „ემოციური სკენარის" თეორია გადაუპირისპირა [1]. სახელმწიფო უმაღლეს სახელოსნოებში (გეიჩრ) ჯამობრძმედელი შემოქმედი რეჟისორის აბსოლუტური დამოკიდებულების აღიარებამდე მივედა, ფიქტიურად კინოხელოვნების საფუძველი — დრამატურგია გამოაცხადა. სცენარის რეჟისორის ფანტაზიის ემოციური ალგზნების ფუნქციაა დაუტოვა და „ინტელექტუალური კინოს" პოზიციები გამაკაცა...

რაკი სიტყვამ მოიტანა, ვიტყვეთ: ჯერ კიდევ თეატრში მეშამთის ეამს ს. ეიზენშტეინმა თავის პირველ სპექტაკლს თეორიული სტატია მოაყოლა, მაგრამ სანამ ეურნალ „ლეფ"-ში მისი „ატრაქციონების მონტაჟი" დაიბეჭდებოდა, სანამ რეჟისორის პირველი სპექტაკლი დაიბადებოდა, თეატრში მოსულა ახალგაზრდა მხატვარმა წარმოდგენის გაფორმებაშიც აღმაჩინა თეატრის ლიტერატურული საფუძველის აფეთქების საშუალება, რაც მთავარია აღმოაჩინა „მოძველებული" თეატრის დანგრევის საშუალება. თავი რომ დაეანებოთ სხვა დეტალებს, მოქმედმა პირებმა, მ. ი. გაფორმებენი, სხვადასხვა ეკომეტრიული ფიგურების სახე მიიღეს, ხოლო მაყურებელთა დარბაზზის შუაგულში კრიეის რინგი აღიმართა (ჯ. ლონდონის „ფეტიკელი").

სიახლეშ კიდევ ერთხელ (არა უკანასკნელად) გადაარა თეატრალური პრალეტკულტი. პროლეტკულტელებმა ა. ოსტროვსკის პიესის ეაფორმებმა მიანდვეს ს. ეიზენშტეინს. სპექტაკლთან ერთად წარმოიქმნა „ატრაქციონების მონტაჟის" თეორია, რომელსაც ყველი თეატრის „ცოცხალი ლუნა" საკიბაცეო, ატრაქციონური თეატრით უნდა შეეცვალა ეს ახლად გამომეცხერი თეატრი გააკეთებდა იმას, რის გაკეთებსაც ვერაგინ ვერ შესძლო ესქიოელან მოყოლეკეთი დღემდე. თავიდან მოიშორებდა „აკადემიურ მეძალს"—დრამატურგიას. ეს თეატრი მტანაც ეზამდა,—გაათავისუფლებდა ბსახიობს ფსიქოლოგიური ტანჯვისაგან და სცენაზე მოშლილ ბოლოს მოუღებდა მტერით საზრდოობის ბურჟუაზიულ წესს. სცენაზე ამიერიდან გამეფდებოდნენ თავისუფლად ზეერთეულთა (დამონტაჟებული) ნათელი, ფარმაცული, ამაღლებულები საცირკო ნომრები, ატრაქციონერები, სპორტსმენები"... [2]

გავიდა ხანი და ს. ეიზენშტეინმა უფრო გონებამაბვილურად (რა შედარებაა!) დასცინა თავის ატრაქციონს, მანამდე კი...

ყოველგვარი „უბედურება" მონტაჟის თავზე ტრიალეს, და დიდი რეჟისორი მონტაჟზე დაკვირვებამ, სამონტაჟო ხელოვნებაზ. ზეაზეკალამ „ინტელექტუალური კინოს" თეორიამდე მიიყვანა. ს. ეიზენშტეინმა სწორად შენიშნა, რომ ერთი ან რამდენიმე პლანის სამონტაჟო დაპირსპირებით შესაძლებელი ხდებოდა ლოგიკური მსჯელობა ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ. აქედან მან შემდეგი დასკვნა გამოიტანა. სამონტაჟო დაპირისპირების თავისებურება, სამონტაჟო საშუალებების გამოყენება სინამდვილის ასახვის ნაცვლად, ქმნის მისი (სინამდვილის) ახლის საშუალებას, ისევე, როგორც ეს შეეძლოა ეკაკეთოს, მაგალითად, ისტორიულმა მკვლევრებმა. შემდეგ ს. ეიზენშტეინმა კინოკადრში ასახული რეალური მნიშვნელობა ამოიღო, ბიკტოგრამად, ან იეროგლიფად მიიჩნია, რომელიც მნიშვნელობას მხოლოდ სამონტაჟო კომპოზეკსში იძენდა. ასე ჩამოყალიბდა „ინტელექტუალური კინოს" თეორია ეანეეეეზეული აზრის, ცნებისა და არა სინამდვილის მხატვრული სახეებში მიზანდასახულად. თ. ". მიზანმიზ გადასაწყვეტა კინოხელოვნების რაგვარობის საკითხიც. ს. ეიზენშტეინმა ხელოვნებათა შორის ყველაზე მაღლა კინო დააყენა და, ამავ დროს, ოდესღაც ალატანნის მიერ საერთოდ ხელოვნების მიმართ წაყენებული ბრალდება, რომ ის (ხელოვნება) არ არის ფილოსოფია და მაშასადამე არ ემსახურება სიკეთეს, გაიარა. — ახალი ხელოვნება — კინემატოგრაფია ფილოსოფიური მეცნიერების რიგში ჩაადგა. შემეცნების მეთოდის რანგამდე აყვანილმა კინომ მან ეკ. ბაროსის „აკიპატიის" ეკონიზაციის იდეა შთაადგინა.

ს. ეიზენშტეინის ძახილი „ემოციური სცენარის" შესაკნეკეთან უპასუხოდ არ დარჩენილა. მას დრამატურგებიც გამოეხმაურნენ. ასე მაგალითად ა. რეკშუკაკ რამდენიმე „ემოციური სცენარი" მოზალა. ეოოს რეჟისორულმა საფფარამ ვერ უშველა. ა. რეკშუკკის „ემოციოსლურმა სცენარებმა", ს. ეიზენშტეინთან ერთად, ნ. ეჩეკრი ქართველი რეჟისორი ნ. შენგელაია კინაღამ მოინელა (მხედველობაში მაქვს მის მიერ 1933 წელს დადგმული მხატვრული ფილმი „26 კომეკანარ").

სცენარის მნიშვნელობის დამკიცებასთან ერთად პარალელურად მსახიობის უარყოფის კამპანიაც გაჩაღდა. ცნობილია, რომ მონტაჟის უპირატესობის აღიარებამ, მისმა ფეტიშიზაციამ, ყველა დანარჩენ კომპონენტთან ერთად მსახიობიც შეიწირა.

ექსპერიმენტებმა მოლოდინს გადაასჭარბეს. კადრში ტუჩები ერთის, ფეხები — მეორის, ზურგი — მესამის, თვალები — მეოთხის, მასალის ორგანიზაციის — მონტაჟადაა საშუალებანი ახალ, განსხვავებული ადამიანის სახეს ღებულობენ[3]. სამონტაჟო კინემატოგრაფიის მიმხრეებმა, ლ. კულეშოვის მეთაურობით, მოცემეულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაში მსახიობის გაძღვის საკითხიც საბოლოოდ მონტა-

[1] С. Эйзенштейн „О форме сценария", ესარგებლობ „Очерки истории советского кино", Изд. „Искусство", 1956 г.

[2] ეურ. „ЛЕФ", С. Эйзенштейн, „Монтаж аттракционов", 1923 г., стр. 70—75.

[3] შეად. С. Гинсбург, „Борьба за утверждение передовых творческих принципов в советском киноискусстве второй половины 20-х годов", „Очерки истории советского кино", გვ. 170.

[4] Л. Кулешов, „Искусство кино", „Театр — кино—печать", 1929, გვ. 26.

[1] Р. Гармс „Философия фильма", стр. 84—85.

[2] შეად. იქვე, გვ. 103 — 104.

[3] იქვე, გვ 104.

[4] ს. ამაღლიანი, „თეატრისა და კინოს პრობლემები", გვ. 211.

[5] С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Г. Александров, „Заявка", „Советский экран", 1928, № 32.

ჭის სასარგებლოდ გადასჭრეს [1]. მონტაჟმა მოსპო „ინონმ ფსიქოლოგიურად მოტივირებული მოქმედება, როდესაც ბუნების კაზრბუნია და მთლიანი სახის შექმნასთან დაკავშირებული რიგი შემოქმედებითი პროცესები. მოსპო თეორიულად და შეეცადა მის მოსპობას პრაქტიკულადაც. ეკრანზე გაბატონდა მხოლოდ გარეგნული ნიშნების მიხედვით ქმნილან შერჩეული და მოყვანილი მსურველი „ენთუზიაზმი“

ასე მოუვიდა ნ. შენგელაიასაც ფილმ „26 კომუნარზე“ მუშაობის დროს. რეჟისორი გამოეკიდა ისტორიულ-რევოლუციური მოღვაწეების შაუმიანის, ჯაფარიძის, აზიზბეკოვის, ფიოლეტოვის და სხვათა გარეგნულ, პორტრეტულ მსგავსებას. მას არც უფიქრია (და არც ინტერესებდა), რომ შემთხვევითი „ტიპაჟები“ შესაძლებელ ან პიროვნებათა ბუნების ამოხსნას. მას მონტაჟიც იმედი ჰქონდა. მაგრამ მონტაჟმა ველარ უშველა ხელოვნებას, სამაგიეროდ (ტატიანმა) გამოაკეთა, თუმცა ისინი თავგამოდებითა და მაღალფარფოვნად იუწყებოდნენ, რომ კომეფარეტი ბაკოს პროლეტარიატის გორეას და ხინდ. ს. წარმოადგენდნენ, რომ მუშეს უყვარდათ სახალხო საქმისადგის თავდადებული გმირებით. ფილმში ეკი არ სნანდა, თუ რატომ უყვარდათ ეს გმირები მუშებს, არ სნანდა არც მათი მაღალი მორალი, არც მათი გონება, თუ, რა თქმა უნდა, მხედველობაში არ მივიღეთ მათი დახვრეტის სურათს, „ფერწერულ-სამხატვარო კინემატოგრაფიის“ თვალსაზრისით ბრწყინვალედ გადადებული, ამაღელვებელ, თუმცა თვითმიზნურად გაჭიანურებულ ეპიზოდებს. სრული წარმოდგენის შესაძლებელად გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ისტორიულ პერსონაჟთა ეს ლანდები ბალშევიკეთა ოფეხენ უსაფო „ბერი-მასაში“ (ბაქოს პროლეტარიატი). კოსკრიტეხილი ადამიანნების ნაცვლად ფილმში მოქმედებდნენ „საშიალო მუშა“, „მშრომი მუშა“, „მუშის ცოლი“, „კოლექტივი-ბრიგა“, „მოაზროვნე მასები“ (ბაქოს მუშათა დეპუტატების საბჭოები) ერთი სიტყვით, განსეენებული ცნებები, სიმბოლოები, ალეგორიები...

მაგრამ აქ უკვე რეჟისორი სცილდება „ტიპაჟის“ საზღვრებს. იგი ამას აღწევს ს. ეიზენშტეინის, ვ. პუდოვკინის, ა. დოვჟენკოს, ს. იუტკევიჩის და სხვათა მსგავსად, კინოხელოვნებაში აგიტაციური ამოცანების გადაწყვეტის საშუალებათა ძიების შედეგად. ვ. მაიაკოვსკის შემოქმედების ტკბეთობაში მყოფი რეჟისორები ცდილობდნენ მოქმედი მასის ჩვენებას, მაგრამ აკიზეფიდროდათ, რომ მაიაკოვსკი მასის ასახვასთან ერთად ძერწდდა ინდივიდუალურ სახეებს, არ უარყოფდა საერთოდ ინდივიდუალიზაციასა და ტიპიზაციას. აგიტაციური ხელოვნების შესაძლებელად ზემოთ ჩამოთვლილი რეჟისორებიც განსაზვაებული ზზნი მიმართულნდნენ. სხვადასხვა დამოკიდებულება ჰქონდათ მათ მასისა და ინდივიდუმის ასახვის საკითხისადმიც. ვ. პუდოვკინი, რომელიც ს. ეიზენშტეინის მსგავსად, იცავდა სამყაროს რეფოლუციური გარდაქმნის აზრს, მიისწრაფოდა ფართო განზოგადებისაკენ, იგი ფიქრობდა, რომ ამ უდიდესი ამოცანის გადაჭრა შეიძლებოდა მხოლოდ ცალკეული ადამიანების ბედის გამოხატვით. ვ. პუდოვკინს იტაცებდა ახალი ბიჭი — უბრალო ადამიანი, რომლის ცხოვრების ისტორიაში ასახვებოდა მისი ხალხის, მ. სი კლასის ბედი. ხელოვნების ამოცანების ასეთი გაგება ვ. პუდოვკინს შემოქმედებაში დამკვიდრდა რუსული რეალისტური ლიტერატურის, ცერძოდ, ლ. ტოლსტოის შემოქმედებისა და სამხატვრო თეატრის გამოცდილების წეგაკვლინი. ს. ეიზენშტეინთან და სხვებთან შედარებით ვ. პუდოვკინი თავისი შემოქმედებით პრაკტიკითა და თეორიით უფრო თანამშედეგრული ადმინრსდა, და მასში შემთხვევით და დროებით თუ ინერდა ხოლმე თვალ ფორმალისტური ტენდენციაც, რომელზედაც ყოველთვის ძმარჯკვებდა რეალისტური ხელოვნების პრინციპები.

6. შენგელაია პოეტური ჩანაფიქრს ამოხსნის პროცესში („26 კომეფარი“) ამტკიცებს პროლეტკულტელების მიერ „შემოქმედებულ“ აბსტრაკტული კოლექტივიზმის პრინციპს, ეკრანიდან სდევნის ინდივიდუალურ ბმ.ის (თითქოს ბურჟუაზიული ხელოვნებიდან შემოჭრილ ალალბასაა). ეი, სადამდე მივდა პროლეტკულტელების იდეალიზმი, რომელიც ძმაკ სხვადასხვა ზზნი, სხვადასხვა „თეორიები“, სხვადასხვა ხერხებით თუნდაც ჰიპერბოლებითა და მეტაფორებით ეკრანზე საოცარი ქაოსი დაატოვა.

ამ მხრივ მეცრე ლეგენი როდი მიუძღვის „ინტელექტუალური კინოს“ თეორიისაც. „ინტელექტუალური კინოს“ შემოქმედი ეიზენშტეინი 1937 წელს პრაკტიკაში თავისი უკანასკნელი დამარცხებისთანავე, ამსხვრეულ ფალოთ ნაშენზე თავის თეორიულ ხუხულს, ღრმად სწედეს თავისი შეცდომების ასრს. ხვედრა, რომ განზოგადოება ბის ნამუშევრებში მთლიანად ჩრდილავს ეკრძოობთან. ის იგონებს „ჯაშნოსან ეოტიომკინის“ ბაგალითს. ამ ნაწარმოების ძალა, რეჟისორის აზრით, იმაში მდგომარეობდა, რომ იქ კერძო, ერთეული შემთხვევით შესაძლებელი გახდა შექმნილიყო განზოგადოებული წარმოდგენა ცხრაას ხუთ წელზე. როგორც ოტმობრის „ბენერალურ რეპეტიციაზე“, რომ ეს კერძო ეპიზოდი ტიპიური ადმინრსდა რევოლუციური ბრძოლის აღნიშნული ფაზისათვის და ა. შ.

მაგრამ რა მოუვიდა „მწვანე ველს“, გადაღებულს ს. ეიზენშტეინის მიერ ა. რეკშუკსკის სცენარის მიხედვით 1936 — 1937 წლებში? თვით ეიზენიი, რომელიც სადუმლოდ დაეფდო ფილმს, არ იყო დაბსანაფიებული. კულეკის მიერ თავისი შვილის, პიონერის (მოკლულს შეიძლება შეხედეთ, მაგრამ ეს არ იქნება ტიპიური — წერდა ს. ეიზენშტეინი.

სცენარის მეორე ვარიანტი და მისი ინტერპრეტაცია მიზნად ისახავდა ეჩვენებინა მამასა და შვილს შორის დაგრიალებული დრამა, რომგორც ელსობრივი ბრძოლის საერთო ვითარებაში გათამაშებული ეპიზოდი. მაგრამ ეს გაკეთდა სუსტად, გაუეკდავად.

ყურადღების ცენტრში ამმონენდა შვილის მკვლელობის ფსიქოლოგიური მხარე, რომელმაც ბიჭმაკალი საკოლმეურნეო წყობილების წინააღმდეგ კულაკობის ბრძოლის არსი. სიტუაცია გადაწყდა ანსტრაკტულ ფსიქოლოგიურ ასპექტში, სინამდვილის რეალური აზზებისაკენ მიწყვეტით.

პირველ ვარიანტში მამას არაფერი ადამიანური არ ჰქონდა. მეორე ვარიანტში შვილის მკვლელობით გამოწვეულმა „ადამიანურმა“ დრამამ შეანელა ასოციაციური ტრანსფერიზაციის სიძუნვალეი...

ნაწარმოებში იდეა მოწყდა მის კონკრეტულ მატარებელს. აქედან გამომდინარეობდა უფუფოდებობა ადამიანის სახის შექმნელობა—მსაზოიზოიადები. აქეეენტი გადატანილი იყო გარეგნულად უფრო საინტერესო და ანა იდეურად ზნიშვნელოვან როლზე. მკეეთრად. არა პროპორციულად წინა ალაზზე გამოდიოდა კულაკის მმეეური სახე. ხოლო პოლიტეფფოროს სახე ჩანდა მკრთალად. უფფერულად, რიტორიულად. თავიანი საზზოგადოპრივი დანიშნულებით რეალურობის ყოველგვარ ფარგალს სცილდებოდა ფილმის ბგირი — სოფლელი პიონერი. ფილმის მიხედვით იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს კლასობრივი ბრძოლა სოფლად მხოლოდ პიონერების, ერთი პიონერის საქმე იყო. ეს განსაკუთრებით ბგირძნობოდა პირველ ვარიანტში.

ფილმის მხატვრული გაფორმებაც მხრივაც იგივე მდგომარეობა იყო. რაკი ყურადღების ცენტრი გადაგანილი იყო არა ადამიანზე, არა მის ხასიათზე და ქცევებზე, ამიტომ ძალზე ბოროტად აქცესუარისა და დამხმარე საშუალებათა როლი. ეს კი, თავის მხრივ, ბარემოს გამომსახველობის პიკერტროფოლის ოწვევდა. სახლის ნაგებობა ბუნაგი, დამახინჯებული იყო გადაღების რაკურსები, დეფორმირებული — დეკორაცია, კადრი. შეეი თამამშიდა მსახიობთან ერთად და ზოგჯერ მის მაგივრადაც. მოქმედებდნენ არა ცოცხალი სახეები, არამედ ნიღბები, რომელშიც ცოცხალი სახისაკან მოწყვეტილი „ტიპიურობის“, განზოგადოების „ნიშუფბის“ წარმოადგენდნენ.

ს. ეიზენშტეინი მიხვედა, რომ ნაწარმოების უმთავრესი ნაკლი სცენარის კოსეეფციიდან მომდინარეობდა; რეეჟისორის შეცდომა კი ის იყო, რომ ეს კოსეეფცია მან ეეურიტეიად მიიღო. რეეჟისორს ეს მოუვიდა (ბის გამო, რომ ეეაანსაკნელ წლებში თავის თავში ჩაიკეტა. ქვეყანა ფარმატეეიით ასრულებდა ხუთწლიან გეგმებს. გიგანტური ნაპიეეკები მიმდინარეობდა ინდუსტრიალიზაციია. მართალია, რეეჟისორი ამ წლებში მუშაობდა ასალეაჯარზედ კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში, მაგრამ, როგორც თვითონ აღნიშნავს, სასწავლო დაწესებულების კედლებში მოიწყვდეულ არ ჰქონდა მსაგები გასვლის საშუალება და სეეეეი.

საბჭოთა კინოს 20 წლისთავამა ს. ეიზენშტეინი გამოადგიზზეა. 1935 წ. რეეჟისორი პრაკტიკულ მუშაობას დაუბრუნდა. მაგრამ კარჩაკეტილობას თავი მაინც ვერ დაალწია. ახლა იგი თავისი გადამეები ჯგუფით შემოიზეეედა. როგორც თვითონ აღიარებს, ამ დაიწყო ეეურთან ერთად შეკმნა არა ჩვენი სოციალისტური სინამდვილის ზორეისა და სისხლისგან, არამედ ამ სინამდვილეზე გამოფუნაგებული ასოციაციებისა და ანსტრაკციული წარმოდგენებისაგან. ამის ნაყოფი იყო „ფშვნე ველი“.

მაგრამ რეჟისორი მალე ღრმად ჩაწვდა თავისი საკუთარი შეცდომების მიზეზს [1]. ზიხდა, რომ მისი შეცდომის მიზეზი იყო ინტელიგენტური ილუზია — თითქოს შესაძლებელი იყოს ნამდვილი რეეალეეეე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დონეზე მიმდინარეობდა, — შენიშნავს იტალიელი კინოორეცესორი და მკვლევარი კარლო ლონანი, — იგი სცილდებოდა მხოლოდ წმინდა თეორიულ ფორმულირებათა გამიმდშავეთის საზღვრებს. მოხტავი, კადრი, ფორმასა და შინაარს. ს შემმატკბლება, თქმისა და კინემატოგრაფიული თხრობის ფესაკვლისოვნ, — ეი საკითხები, რომლებსაც აყენებდა სიხამდვილესთან უწყვეტ კავშირში მყოფი საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნ.საფეის მეთრეული, სულ უფრო მეტად დამოუკიდებელი და ქმედითი კინემატოგრაფიული ენის გამიმეშავნისათვის მოწოდებული საბჭოთა კინემატოგრაფია" [1].

„დიდი მეფეჯუს" პერიოდში შექმნილ სოციალისტური იდეებით გამსჭვალული არა ერთი და ორი რეალისტური ნაწარმოები, რომლებმაც გაკაფეს არა მარტო საბჭოთა კინემატოგრაფიის გზა: თარეხის ბუნი, არამედ უდიდესი ზემოქმედება მოახდინეს საზღვარგარეთული პროგრესული კინოხელოვნების ფორმირებასა და აღმავლობაზე.

„მეზეკის" მიერ ათვისებული ერა კინოს გამომსახველობითი საშუალებანი, კინოს ტექნიკური ბაზა, კინონაწარმოების ორგანიზაციული ფორმები. მაგრამ კინოოსტატებს წინ კ.დევ დიდი სამუშაოები მოელოდათ. დღის წესრიგში იდგა თეატრალის გაფაროთოვნის. ფორმალისტური შეცდომების გამოსწორების, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიების და ათვისების საკითხები. იწყებოდა ბრძოლა კინოში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის დანერგვისათვის.

ხმოვანმა კინომ წინა ალაზზე წამოსწია ხმის, სიტყვიერი და გამომსახველობის პარმონიის სპეციფიკური საკითხები. მთავარ პრობლემად იქცა თანამედროვე თემატიკის საფუძველზე ხმოვან-გამომსახველობითი სახის ორგანული ერთიანობის საკითხი.

ს. ეიზენშტეინ პირველი ხმოვანი ფილმის „შვიდი მამაცი"-ს განხილ-ვისას ვ. პუდოვკინი ამბობდა, რომ ეიზენშტეინ შესძლო პირველი ნაბიჯ-ს გადადგმა იმ მიმართულებით, რომ მუხეკი კინოს მიღწევები გაა-ერთიანებინა იმ ამოცანებთან, რომლებსაც ხმოვანმა კინომ წამოაყენა. მან შესძლო ეკრანზე სიტყვის სწორი ფორმის პოვნა, ისე რომ არ დაუკარგავს მუხეკ კინოში დიდ სიმაღლემდე აყვანილი მსახიობის მიმიკის გამოსახველობა [2].

პირველ ნაბიჯს ამ გზაზე ახალი გამეფილი ნაბიჯები მოჰყვა. დასასრულ შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ამ მასიის განხორციელება ისევე. როგორც ხმოვანი კინოს წინაშე აღძრული პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტა, წილად ხვდათ საბჭოთა კინემატოგრაფის.ტებ.ს მეორე თაობის მოწინავე წარმომადგენლებს: ამ თაობას სხვა რომ არაფერი გაეკეთებინა კინოში, მარტო ბ. დ ს. ვასილიევებს „ჩაპაევი" შექმნდა ახალ ეტაპს. საბჭოთა კინოს ამ საეტაპო ნაწარმოებში ბრწყინვალედ ახისახა ის საუკეთესო, რაც კინოს „ჩაპაევამდე" გაანნდა. ამასთან თავ-ვისი სულისკვეთებით ამ უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოებში მთელი სიგრძე-სიგანით გამოჩნდა კინემატოგრაფიის პერსპექტივები, გაიკაფა კინოხელოვნების დიდი მომავლისაკენ მიმავალი გზა.

მაგრამ მიღწევებისა და გამარჯვებების ამ ფიზზე 30-ან წლებშიც ჩანდნენ კინოს ბუნებისათვის შეუთავსებელი სადებაკები: კინემატოგრაფიის მთავარ მდინარეს მიეჩინე შენაკადებიც ერთვოდნენ.

ამ შენაკადებს არაეთარი მნიშვნელობა არ ექნებოდათ, მათი გახეენებაც, ისტორიკოსების გარდა, არავის დასჭირდებოდა, რომ კინოს წინსულ-ს შემდეგრზებული მსგავსი მოვლენები დღესაც არ ამუხრუჭებდნენ კინემატოგრაფიის განვითარებას.

საქმე იმაშია, რომ კინემატოგრაფუსტების გარკვეული ნაწილის შეგნებაში, ამა თუ ე8 სახით, ისევ ბოგინობს სეანსების შეუფსებლობა. ერთნანს ისევ გაგრცელდა „თეორია", რომლიც სეანსრს, ნახევარფაბრიკატებად თვლიდა. ამ რეციდივეს ლიტერატურიდან ედ დრამატურგიდან შემოპარული ეკონფლიქტების „თეორიის" ობიქ მოეკიდა. ამგვარად „ემოციური სეანსარსა" ან რეალისოის სრული დამოუკიდებლობის სიტყვიერად ფორფილი თეორია, ზურად ისევ ძალაში რჩებოდა. ამასთან ოდესმოსა პრაქტიკაში აქა-ინ ფეხი მოიკიდა ხელოსნობამ და საქმისნობამ. თეორიულად ოფესდაც ყოელ სმემლე მოხტაკის ოული, მოქცეული სწორ მეცნიერულ ფორმულირებათა ფარგლებში, ფაქტიურად უბრალო ტექნოლოგიიერ პროფესამდე დადიოდა. ეიზენშტეინისა და მოხტაკის პრინციპების შეთანხმების გიუგეგბრობა აუფეფრულებდა მუხეკი კინოს ყველა დიდ მონაპოვარს. მოკლე, დინამიური სამონტაკო ნაჭრები ოვლვებოდა გრძელი „ოეკტრალური სტატუტრობით" აღეეკმელი კადრებთ. კინოდან განდევნილი თეატრი შეუთოვად მიიწევდა ეკრანისკენ. ტიპაჟ-ს და მოხტაკის ტყეეეობიდან გამოხსნილი მსახიობი ამკიდად მოექცა შემოქმედებითი უპუფეეეგენაციის ატმოსფეროში. ეიზენშეინ-ს ბრინმტიული ხერხები, აბსარეულოფილი ტექნიკა ურთიერთისაგან სთიშავდა მოქმედებასა და სიტყვას, არღვევდა მხატვრული მთლიანობის ბრნეკიას. ერთი სიტყვით, კინოს განვითარების შემაფერხებელი ელემენტები მაჯლაჯუნასავით აწყვეტოდნენ და ახარჩიბდნენ მზარდი, ყოველსამომყვანი, მასიური ხელოვნების პერსპექტივას.

ყოველივე ამას დაეშატა „ბარეტე ფატერიე" — „კინოხელოვნება შემოისალტა ინსტანციებისა ისეთი ჯეტრიენთ, რომ მათი გადალაგება და ეკრანამდეე ტანვა მხოლოდ „ჩრეულთა", „იდეალისთა" ხვედრს წარმოადგენდა.

კინოდრამატურგიული ნაწარმოების და შემდეგ ფილმის მშობიარობის პროცესი წლების განმავლობაში გრძელდებოდა. სეანსრი სტუდიის სასეანრო განყოფილებან სამინისტროს სასეანრო განყოფილებაში იეგზავნებოდა, ხოლო სტუდიის სამხატვრო სამინისტროს სამხატვრო სამმინი. რესპუბლიკის სტუდიაში შექმნილ სეანსარს უფრო ხორო გზა ჰქონდა გასავლელი. მას ჯერ კინეგბატოგრაფიის საკავშირო სამინისტროს სასეეანრო განყოფილების კერძოეეა უნდა მიეღო. დიდი სამხატვრო სამეჩის „მამეკი" უნდა მოხვედოდა, მად ოდ, მოდიოდა სეეანრია და ბუალაგზ სტენოგრამების კორიანქნელი მიპკვებოდ და მოპყვებოდ. ყველა, ვისაც ლაპარაკი არ ეზარებოდა, სეეანრის გადაკეთების გეგმის სამავდა. რედაქტორა სხვა მოითხოვდა, საბჭოს ყოველ წევრს თავისი განსაკუთრებული აზრი, აზრთან ერთად ჯემოეებაც გაანნდა და ყოველი და ყველაეერი გარკვეული შტამპის საზღვრებს იქით არ მიდიოდა. ეწვეეი კი გადიოდ, ეარიანტები მრავლდებოდა... და განაზმაები მწერალი ვეღარ არკვევდა, მის ნაწარმოებში რა იყო საკუთარი და რა „ოფიციალური საზოგადოებრივი აზრის" ნაყოფი.

ასეთ ვითარებაში, ცხადია, ძნელებდოდა დრამატურგი ინდივიდუალობის დადგენა. სეეანრის ვამოპვეენის პროეედურა, რომელსაც „დამუშავებას" უწოდებენ, მმაკეადნენ.ულ მოქმედებად რეეესორის შემოქმედებაზეც.

ანლის ძიება ფორმის სფერონი სრულიად უბოდნშოდ ფორმალიზმად ინათლებოდა. გამეფდული სიტყვა, რომელიც შორდებოდა ერთნელ და სამუდამოდ „დადგენილ" ნორმებს, „ზორსმქვერტელი" ბელოკეეეის წყალობით, სოციალისტური რეალზმის მეთოდის საწინააღმდეგო ლაშქრობად საღდებოდა. არა ერთი და ორი დამპარილებული მხატვრული ფილმი ეკრანის მაგიჩად კინოსტუდიის საწყმოის თაროზე იმგზეკრებოდა, ხოლო უფრო ბედნიერ შემთხვევაში ადგილობრივ, რესპუბლიკურ ეკრანს ვერ ცილდებოდა.

კინოსადგი ასეთმა ანირებულმა დამოკიდებულებამ თავისი ნაყოფი გამოიღო: საგრძნობლად იკლო კინოწარმოებამ. ასე მაგალითად, კინოსტუდია „ქართფილ ფილმმა" 1954 წლიდან 1955 წლამდე ექვსი მხატვრული ფილმ გამოუშვა: „დიდი გურამიანი" (დამდგმელი რეჟისორები: ი. თუმანიშვილი და ნ. სანიშვილი), „აკაკის აკვანი" (დამდგმელი რეჟისორი ნ. პიპინაშვილი), „ქეთო და კოტე" (დამდგმელი რეჟისორები ვ. ტაბლიაშვილი და შ. გელდუანიშვილი), „ბედნიერი შეხვედრა", (დამდგმელი რეჟისორი ნ. სანიშვილი), „ვაზაფხული საკენში" (დამდგმელი რეჟისორი ნ. სანიშვილი) და „ფრენოვალთა დამპყრობნი" (დამდგმელი რეჟისორი ფ. რინდელი). ანგარიშით წელიწადში ერთი ფილმიც არ გამოდის. აღსანშნავია ისიც, რომ ექვსი ფილმიდან თავის დროზე საკავშირო ეკრანზე არ გასულა ორი ფილმი, სახელდობრ 1948 წელს გადადებული ფილმი „ქეთო და კოტე" მიეეეზული იქნა 1953 წლის შემდეგ, ხოლო მასზე წინ დადგმული „აკაკის აკვანი" მხოლოდ ახლახანს ჯავშეეეს საკავშირო ეკრანზე.

ცხადია, ოროიდე ფილმის დასადგმელად ქართულ კინოსტუდიას აღარ სჭირდებოდა დიდი ტექნიკური ბაზა. კინოხელეტრანის მოშლას და კინემატოგრაფიის შემოქმედებითი ამოცანების შეზღუდვას მოყვა კინოშემსაკთა და კინოფოტამატრეგთა მიფანტ-მოფანტება. როგორც ჩვენს პრესაში აღინიშნა, კინოს ჩამოშორდნენ ყველაფიცერ კადრები. ასეთმა ვითარებამ თავისი დაღი დაამჩნია შემოქმედების პროცესს, გაკრა თემატიური და ანრობრიული მრავალფეროვნებნ, დამოუკიდებელი სტილი, საკუთარი ბანერა. ხმოვანი კინოს დაგდილნ ფრონდელი ეოფეეები ახალ შეცდომებს გადაეენდოთ...

შექმნილი სიტუაციაა მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით, პარტიამ და მთავრობამ საბჭოთა კინოს ოსტატებს კინემატოგრაფიის ჩამორჩენილი ლიკვიდაციის, ფილმების წარმოების გადიდების ფართო და გადაუდებელი პროგრამა დაუსახა; პარტიის და ხელისუფლების მიერ უკანასკნელ წლებშა მიღებული რადიკალურ ღონისძიებათა შედეგად კინემატოგრაფია აღმავლობის გზას დაადგა. ვასულ წელს საბჭოთა ეკრანზე 85 მხატვრული ფილმი გამოვიდა. კინოსტუდია „ქართფილმმა" უკანასკნელი სამი წლის მანძილზე გამოუშვა წინა ცხრა წლის პროდუქციაზე ორჯერ მეტი ნაწარმოები. რაოდენობრივ ზრდასთან ერთად მთელის სიმწეეავით დადგა კინოხელოვნების ხარისხის საკითხი. სხვა მნიშვნელოვანი საკითხებიდან წინა ალაზზე გამოვიდა კინოდრამატურგიის განვითარების, სეეანრისტა და კინორეჟისორის შემოქმედებით ურთიერთობის მუდამ მტკივნეული და ამამადდაც ძალზე აქტუალური პრობლემა.

---

[1] К. Лидзани, „Итальянское кино", Москва, 1956 г., стр. 73—74.

[2] С. Фрейлих, „Искусство кинорежиссера», „Искусство», Москва, 1954 г., стр. 27.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მათი საქმე

რევაზ ჭიჭინაძე, ფილიპე ბერიძე

ბევნი დიდი სამშობლოს ყველა კუთხეში სიყვარულით იხსენებენ ქობულეთს. საქართველოდ ცნობილი კუროორტი გახდა იგი. გამრჯე, შრომისმოყვარე ხალხი ცხოვრობს ქობულეთსა და მის რაიონში. ბევრი სოციალისტური შრომის გმირი ჰყავს ამ კუთხეს. დაფლეველი საქმე და დაუმცხრალი ენერგია აქვთ აქაურ კოლმეურნეო. მაისიდან ვიდრე სეპტემბრის მიწურულადეი ზარს კრეფა და ჩაის მაღალი ხარისხისათვის ბრძოლაა გაჩაღებული, შემდეგ ტუნგოს და ციტრუსებს მოვლა იწყება, მეორე ისევ ჩაის კრეფა. ასეა მუდამ. — ზეთი რომ წუთია, ისიც არ იკარგება ამაოდ.

ქობულეთის ალმოსავლეთით გორაკზე დიდი მუხების ქვეშ შეყოლილა პატარა სოფელი დაგვა. იგი ბერძნებითაა დასახლებული. როდის და სად ან ვინ ან ვინ ან ბერძნები, ტყეულად იკითხავთ. არცერთმა არ იცის. დაგვა ჩვენი მშობლიური სოფელია, — ერთმანად ამბობენ ისინი.

ერთგული, თავდადებული შრომა იცოან დაგველებმა. სისხამ დილით ადმეება მთელი სოფელი. ადაღლის ფრუ ყეფა თუ დაარღვევს დრო-დადრო სოფლის ღუმელს. ყველანი საქმეზე ანარან. მუშრნის ტანს კბილავ აიკლეს ტრაქტორი სოფელს, დილით ისევ იღებმადება მოიცავს და ამ მუდამდეე. შრომის საყოველ უხეიროა: ხუთმეტ მიღეთის მანეთს აღ-ზევს კოლმეურნეობის ზელიერი შემოსავალი. შემოსავლის ერთი ნეკ-სამედ სოფლის კეთილშობილობას ხმარდება. ბევრი რამ აშენედა დაგვაში. მაისში დიდი საზეკერი ელის დაგველებს: მთავრდება საკოლმეურნეო კლუბის კაპიტალური შენობა, რომელზედაც ხუთი მიღეთონი მანეთი იხარჯება. დაგვას არც სხვა სოფლები ჩამორჩენიან. მუქეთლეა ბოპოო-ვათი, ოზრდება სოფელი ფიქენარი, სახეს იცვლის სოფელი ალაშარი. ორი წელია, რაც ამ სოფლების კოლმეურნეოებთან ჩამოყალიდან სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები. მათ ქამილ ტაკიძე, ამირან ბერაძე და ამირან ჯაბუა ხელმძღვანელობენ.

პატარაობიდანვე გიიტაცა მუსიკამ ამირან ბერაძე. ნებას დაავენ მშობლები და ამირანმა ქალაქ ბათუმის ზაჭარია ფალიაშვილის სახელობის მუსიკალურ სასწავლებელში დაიწყო სწავლა. უტყფარი ალღო და დახვეწილი გემოვნება აღმოაჩნდა მას. ჯერ კიდევ სასწავლებლის მერეხი შექმნა მრავალი სიმღერა. მთელ რესპუბლიკაში მღერიან ახლაც მის „განანდეკუთა აჯარას". 1948 წელს წარმატებით დაასრულა სასწავლებელი და ისევ ქობულეთს დაუბრუნდა.

ტრადიციულად აქვს დაპდებული ტკაიძეთა გვარს მუსიკალური ნიჭი. მთელი გურია და აჭარა იცნობს ქამილის მამას ალი ტკაიძეს, ხალხური სიმღერების პოპულარიზაციას რომ მოახმარა თავისი ენერგია. 1923 წელს ალიმ ბათუმში, არტემ ერქომაშვილთან ერთად, მეგრიანთა მუშთაა გუნდი შექმნა. აქედან დაიწყო ქამილის მუსიკალური ნათ-ლობა. მამის გაკაფულ ბილიკს გაყვა შვილიც. 1935-37 წლებში ქამი-ლი ბათუმის სახელმწიფო კაპელაში მონაწილეობდა. 1938 წლიდან 1940 წლამდე იგი აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელია.

სწავლის დროს მოუსწრო სამამული ომმა ამირან ჯაბუას.

ტაატით მიდიოდნენ ომის მრისხანე წლები. 1945 წლის 20 მაისს გამარჯვეებმა მოსალოცი ფეხქვეშ მიიოქეს მშობლებმა. ბალე ფეხშეს ამირანიც მოსკვა. ზარაბაზნის ქუხილს, ტყვიების წვიფილს ვერ ჩაჭარო-ს სწავლის წყურვილი. 1949 წელს ოფიცაბდნელმა ჰაბუკმა თბილისში დაასოფლა საკონოგრაფო კურსები.

... ამ მშვიდი დღეა, ზღვა ისე წყნარია, რომ ყურადღებას არავინ აქ-ცევს. ფშოიტკარმამანეს დინჯად. ალაკაცეს ნაპირს, უყურქცევა და გაი-ლურსავა. მოატანა საღამომ, ფეხაკრეფით შემოიპარა ბინდი, თვალი ჩაუკრა ნათურებმა ქობულეთს. პარტიის რაიკომის შენობაში გაცხარე-ბით ესაუბრებიან ერთმანეთს ამირან ბერაძე, ქამილ ტაკიძე და ამირან ჯაბუა. ნეტაც, რაზე ვართ თათბირზე დაბარებულნო? ბოლოს გამოიარკვა, რაკომის ბიუროს დაავალა სამეგრეს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლეის ჩამოყალიბება კოლმეურნეობებთან. ანსამბლეის მხატვრული ხელ-მძღვანელობა ამირან ბერაძეს მიანდეს.

...გათენდა. სოფელ დაგვის ვორონმილიოვის სახელობის კოლმეურ-ნეობისაკენ მიქრის „ობეედა". ბეერ კოლმეურნეობის „ანდრონაკ! მოუ-ლოდნელ სტუმრებს ღიმილით გამოეგება კოლმეურნეობის თავმჯდომა-რე — საკარგველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, სოციალისტური შრომის გმირი ქრისტეფორე ლაგასსანი. ამირან ბერაძემ ქრისტეფორეს რაკომის ბიუროს გადაწყვეტილება გააცნო. ცას ეწია სიხარულო-ო თავმჯდომარე. მრე ბოპოოყათის კოლმეურნეობას ჩამოუოარეს მომა-ვალმა ხელმძღვანელებმა. სოფელ ფიქენარის კარლ მარქსის სახელო-ბის კოლმეურეიობის თავმჯდომარემ ძმრილ ბაკუნაშვილმა დაბრარება აღუთქვა მათ. ინახულეს სოფელ ალაშარის ანდრეევის სახელობის კოლ-მეურნეობის თავმჯდომარეც. მოიღალარაკეს ყველასთან, როგორ და რა გზით დაეწყოთ საქმე.

...ბეორე დღიდანვე დაფსოოლებელი სიარული დაიწყეს სოფლებში (დაგვა, ბოპოოყათი, ფიქენარი, ალაშარი), ანსამბლისათვის კოლმეურ-ნეებს არჩევდნენ. უხმაუროდ გაიარეს დღეებმა, კვირეებმა, თვეებმაც.

სამშობაათი მეცადინეობის დღეა. ბრილი საღამოა. ხის ტოტებზე თხელი ნისლი გაფენილა, მეფრიე ორფუტები დააბრგნენ ცაზე.—ზეი-მეს თუ პირდებიან დაგვას. გაამეღო ეროანმეი ისმის საკოლმეურნეო კლუბიადან. ბერძენი გოგონა ოლარიდი წინა დღით დამშვავე-ბულ სიმღერას იგონებს. ისმის ფანდურის ხეედიანი ხმა, სონია სიღე-რეულო „ხორუნის" ოლეეფის ამოშვავეს.

— „ლესკალის. ლესკალის (მასწავლებელი, მასწავლებელი),—უცად წამოძახა ბერძენმა გოგონამ. ყველამ კარებისაკენ გიიხედა, შემოგიდ-ნენ ანსამბლის ხელმძღვანელები ამირან ბერაძე, ქამილ ტკაიძე და ამირან ჯაბუა. მთელი ბეერი მეცადინეობისთვის მოეშზადა. იგი ხალხური სიმღერების გამეორებით დაიწყო. სცენაზე ქამილ ტკაიძე: — „ბეიბ-სენთი გასულ სამშობაას ნასწავლი სიმღერა „ინდი მინდი", „ლოგეს მოასწრო ამის ფამილა და ბეერმეც სჯეს.... ის იყო, სიმღერის დასასრული მიანიშნა ბეერს ხელმძღვანელმა, როცა დარბაზის წინა რიგში ჩოჩქოლი ატყდა

— ოშეიათად აითვისეს ქართული მეღოდია, — აარწმუნებდა ამირან ბერაძე ქრისტეფორე ლაგასსანს.

ქამილმა მაღლობა გადაუხადა ანსამბლის წევრებს ბულმოდგინეო-ბისათვის. ორივე ამირანმა და ქამილმა ამ დღეს მანამდე ავარჯიშეს ბუნები, სანამ კარგად არ გაწყვეს ახალ სიმღერებში („სიმღერა პარ-ტიაზე", „პატარა საყვარელო", „განაგალეზეთი აჯარა") და ქორეოგრა-ფიული სურათის („თამბაქოს კრეფა") შესრულებაში.

... ალიორნისას შეეხვნენ მანდარინის ბაღის დაგვიოინი. ზეიმში სწრაფვიზოდა დახრილი მანდარინის ხე, ზეიმს გრძნობდნენ ტო-ტები. სიმღერა წამოიწყო ბერძნის ქალმა, — ისე გვიამწვალა მას-წავლეებმა, მას აყვნენ სხვებიც. — „პატარა საყვარელო", ისმოდა გაამეული შეძახილი და თან კალთა კალთაზე ივსებოდა ოშეიათი ნა-ყოფით.

ქვეკეთ დასალიერით, ხამ კილომეტრზე გაშლილა სოფელი ბობოყა-ვათი. დაცალილია ამგამად მთელი სოფელი. ბაღებშია ყველა ფედაშვი-ლიანად. ეიღაც ქოლეიანმა ქალმა აჩქარებით გადასცერა გზა. ეს ორდე-ნისანი მასწავლებელი ეკატერინე მინდაანეა — საკოლისაკენ იჩქარის მას-წავლებელი: მის გვერდით სირბილით მიყვება გზას შუახნის კაცი. ეს ბრიგადირია, კოლმეურნეობის თავმჯდომარეც ილია ციკავაძე აფრინა ოვი: ბაღებში ხალხი გაადრთხილეო. საღამოს მეცადინეობაზე მოსცლა არ დაავიწყდეთო.

...დადაქმული დროზე შეიარინენ ბობოყავათელები. მოვიდნენ ხელმძღ-ვანელები; ანსამბლის გულშემატკივარნი. დაიწყო მეცადინეობა. სიმღეე-რები, ცეკვები, ისევ სიმღერები. სიმღერას „გაადაღებულ აჯარას" სო-ციალისტური შრომის გმირები ვარდო კონცელიეგ და ნუნუ შამილიშვი-ლი იწყებენ.

საღამოა. სოფელ ფიქენარის საკოლმეურნეო კლუბიდან ისმის ფანდურების ტკბილი ღუღები. მეერიან დები თალაკეკაქები. მალე აყვა ბეედეკ. — ცოტა დაბალი ხმითო. — ლოტბარის ტანტით ანიშნა ბუნკეს ამირან ბერაძემ. დარბაზის ფანა რიგიდან გამალეზეული აცეცებს ოვა-ლებს კოლმეურნეობის თავმჯდომარი მიხეილ ბაკუნაშვილი. ბუნდის ერთი წაფორხილეაც კი მიხე

კინოთეატრი „საქართველო“

ვენინის რაიონში, საბჭოსა და მაგნიტოგორსკის ქუჩების კუთხეში, დაახლოებით ერთი წლის წინათ გაიხსნა ახალი კინოთეატრი „საქართველო“. ქ. თბილისის დიდი სამრეწველო რაიონის მშრომელებმა მისი სახით ძვირფასი საჩუქარი მიიღეს.

ლრმაღელის ყოფილ მინდორს ამშვენებს ახალი კეთილმოწყობილი ორსართულიანი კინოთეატრი კოლონებით წინასწარ, ნაციონალური ორნამენტებითა და ბარელიეფური კაპიტელებით. არქიტექტორების მ. სანთილაძისა და ნ. შოშიტაშვილის პროექტით აგებული ეს შენობა 3,5 მილიონ მანეთზე მეტი დაჯდა.

კინოთეატრის შესასვლელში მოთავსებულია ვესტიბიული სალაროებით; ქვედა სართულში — ლამაზი ვრცელი ფოიე, ესტრადა, ბუფეტი, სამკითხველო დარბაზი გაკრიალებული მაგიდებით და ზედ გადაშლილი ჟურნალ-გაზეთებით. აქედან ორ ფართო კიბეს ავყავართ მეორე სართულზე, სადაც მოთავსებულია ორი კინოდარბაზი „წითელი“ და „მწვანე“, რომლებიც ერთდროულად 600 მაყურებელს იტევენ.

ამ ხნის მანძილზე კინოთეატრმა კარგი მომსახურეობა გაუწია ელმავალშემკეთებელ, კირთვის, მუსიკალური, პლასტმასის და სხვა ქარხნებისა და ფაბრიკების მუშა-მოსამსახურეებს, რომლებმაც თავიანთი კმაყოფილება გამოსთქვეს კინოთეატრის ადმინისტრაციის მიერ ოქტომბრის რევოლუციის ორმოცი წლისთავთან დაკავშირებით მოწყობილ შეხვედრაზე მაყურებლებთან. შეხვედრაზე აღნიშნული იქნა ისიც, რომ ხშირია შემთხვევები, როდესაც სეანსის დროს ქრება სინათლე, რაც მაყურებლის უკმაყოფილებას იწვევს. ამას უნდა მიექცეს ჯეროვანი ყურადღება.

კინოთეატრის ადმინისტრაციის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მაყურებელთა დარბაზებში ხშირად აწყობენ საინტერესო ლექციათ-მოსენებებს თანამედროვეობის აქტუალურ თემებზე. ეს მისასალმებელი ინიციატივაა. კარგი იქნება თუ თბილისის ზოგიერთი კინოთეატრი მიბაძავს ამ მაგალითს.

კინოთეატრი მოწყობილია უახლესი აპარატურით. ეკრანები ისეა გაკეთებული, რომ შემდეგ შეიძლება ადვილად გადაკეთდეს ფართოეკრანიან კინოფილმების საჩვენებლად.

აღსანიშნავია, რომ ამავე კინოთეატრის ბაღში გაიხსნა საზაფხულო კინოთეატრი, რომელიც 650 კაცს იტევს. კინოთეატრი ნახევრად დახურულია და ეკრანი მოწყობილია ისე, რომ ადვილად შეიძლება მისი გადაკეთება ფართო ეკრანად.

კულტურის სახლი ვალეში

ხალციხის ქვანახშირის საბადო დღეს საბჭოთა საქართველოს ერთ-ერთი დიდი სამრეწველო ერანია. სწრაფად იზრდება და კეთილმოწყობილი ხდება მუშახტეთა დაბა ვალე. აქ მოასფალტებულია ცენტრალური და სხვა მთავარი ქუჩები, მათ გასწვრივ ლამაზი გაზონებია გაშენებული. დაბა ქალაქის ტიპის ლამაზ დასახლებულ პუნქტად გადაიქცა. აშენდა და შენდება ახალი საცხოვრებელი სახლები, სასაღოო შენობები, საბავშვო ბაღები, ამბულატორიები და სხვ.

ამ კეთილმოწყობილ და ლამაზ დაბას 1956 წლამდე არ ჰქონდა შესაფერი კულტურის სახლი, სადაც მშრომელები თავისუფალ დროს გაატარებდნენ და დაისვენებდნენ.

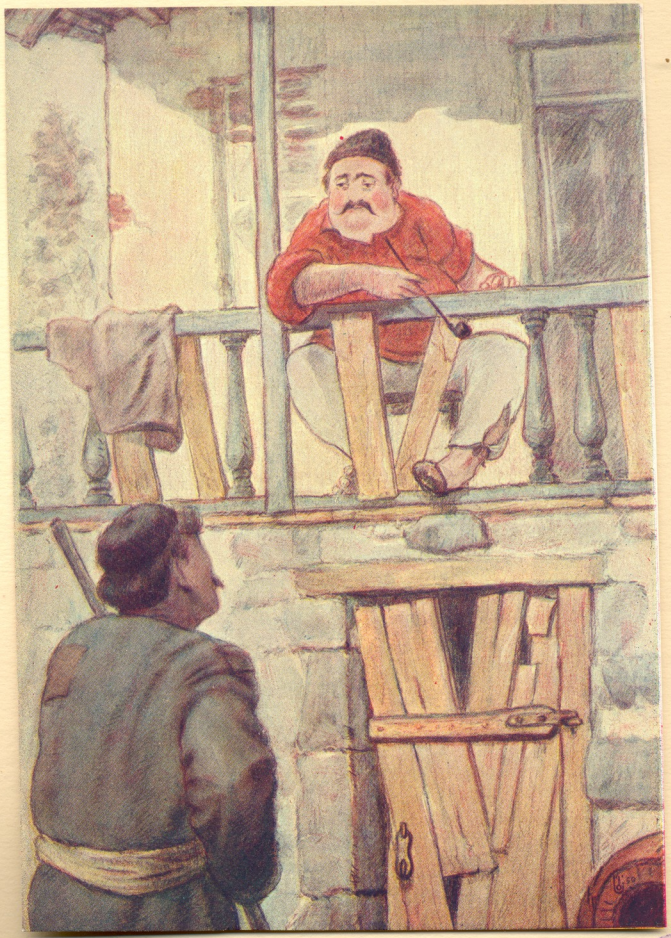
ამ წლისახეერის წინათ დამთავრდა და გაიხსნა კიდევ კულტურის სახლი. იგი ლამაზი, მინამენტური შენობაა. მის ტერიტორიაზე მრავალი მწვანე ნარგავია, — აქ კულტურისა და დასვენების პარკი გაშენდა.

შენობაში შესასვლისას მბაზეველის თვალს იტაცებს მდიდრულად გაფორმებული ვესტიბიული, ფოიე, დიდი დარბაზი, რომელიც 530 მაყურებელს იტევს, საბილიარდო, ბიბლიოთეკა-სამკითხველო. აქვეა მოთავსებული სალაქციო და სპორტული დარბაზები. საწერო მუშაობისათვის გამოყოფილია 15 ოთახი.

ახალი კულტურის სახლი მეშახტეთა მხატვრული თვითმოქმედების წრეებს საშუალებას აძლევს უფრო ფართოდ გაშალონ თავიანთი მუშაობა. ამკამად სახლთან 6 თვითმოქმედი წრე მოქმედებს.

ᲥᲔᲗᲔᲕᲐᲜ ᲢᲣᲡᲙᲘᲐ

ეროვნული ბიბლიოთეკა



ნ. კაბაშვილი

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა „კაცია ადამიანის“ ილუსტრაცია

საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება
Сабчота Хелоѣнеба

შინაარსი

ვ. პ. მუსავანაძე (საქ. კპ ცკ-ის პირველი მდივანი) —
ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი აღმავლობისათვის 3
გრიგოლ კინაძე —
ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნების საკითხების შესახებ 9
ელ. ძიმაძე —
ილია ჭავჭავაძე ქართულ მუსიკაში 15
ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი — მხატვ. ალ. ბალაბუევის მიერ რესტავრირებული ფოტო 17
შალვა ნუცუბიძე —
პალესტინის XIII — XIV სს. ერთი მხატვრობა და ქართული კულტურის საკითხები 18
ოთარ სეფიაშვილი —
ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ილუსტრაციები 23
პოლიხრონ ცინცაძე —
ოთარაანთ ქვრივის სახე მსოფლიო მხატვრულ სახეთა გალერეაში . 26
შალვა გოზალიშვილი —
ილია ჭავჭავაძე — ქართული ხელოვნების დიდი მოამაგე 29
ქართველი მხატვრების წერილები ილია ჭავჭავაძისა და ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი 31
ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი—ქანდაკება 33
ილია ჭავჭავაძის აზრები თეატრალურ ხელოვნებაზე 34
პარტია და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება 35
აფხაზური თეატრის ახალი სპექტაკლები (ფოტოინფორმაცია) . . 40
დიმიტრი ჯანელიძე —
ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება 42
გიორგი გოგიჩაძე —
სანდრო ინაშვილი, როგორც მომღერალი და პედაგოგი 47
შალვა დადიანი —
ილიას გარშემო 48
ნანა ხატისკაცი —
ვინ არის მთავარი თეატრში? . . 49
ნიკ. აპერმანი —
ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა რუსული თარგმანები 51
ლილი გვარამაძე —
ქორეოგრაფია ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალზე . . . 52
პოლონეთის ეროვნული მსახიობები თბილისში (ფოტოინფორმაცია) . . 56
მირა ფიჩხაძე —
ქართველი მუსიკოსების გასტროლები საქართველოს გარეთ . . . 57
ოთა სალუქვაძე —
შენიშვნები კინემატოგრაფიის შესახებ 59
რევაზ ბიბინაძე, ფილიპე ბერიძე —
მთი საქმე 63
ხელოვნების ქრონიკა 64

საქ. სახელმწ. ბიბლიოთეკა
ბიბლიოთეკა

მკითხველთა საყურადღებოდ!

განახლდა ხელის მოწერა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ოფიციალურ ორგანოზე — ყოველთვიური ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1957 წლის დარჩენილი თვეებისა, ოთხმოცდაერთ ... და ძიღება ხელის მოწერა 1958 წლისათვის.
ჟურნალის ფასი სამი თვით — 30 მანეთი, ექვსი თვით — 60 მანეთი, ერთი წლით — 120 მანეთი.
ხელისმოწერა მიიღება კავშირგაბმულობის საფოსტო განყოფილებებში.

ტიტულის ფურცელზე — „კაკლის ხე ილ. ჭავჭავაძის სახლის ეზოში“ (საგურამო) გრაფიკული ნახატი მხატვ. პ. შეგჩენკოსი.
ტიტულის მეორე მხარეზე — „ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი ყვარელში“, გრაფიკული ნახატი მხატვ. ალ. ბალაბუევისა
უდის მესამე გვერდზე — „ილია ჭავჭავაძე ოპერასა და თეატრის ფონზე“, გრაფიკული ნახატი მხატვ. გ. როინიშვილისა
ჩანართ ფურცელზე — ილია ჭავჭავაძის ფერადი პორტრეტი, შესრულებული სახალხო მხატვარ უჩა ჯაფარიძის მიერ.

მხატვარი-ფოტოგრაფი ა. ბალაბუევი. გამომშვები ი. მონიავა.
კორექტორი ლ. ღვინიაშვილი.

ხელმოწ. დასაბეჭდად 30/XI-57. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 3-10-24
შეკვ. № 557. უე 05193. ტ. 6000. ფასი 10 მან.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.

СОДЕРЖАНИЕ

В. П. МЖАВАНАДЗЕ (первый секретарь ЦК КП Грузии — За дальнейший подъем грузинской советской литературы и искусства (в тексте фото— президиум республиканского совещания работников литературы и искусства Грузии) . 3

ГРИГОРИЙ КИКНАДЗЕ — Илья Чавчавадзе о задачах литературоведения и искусства (в тексте фоторепродукция картины худ. К. Кикнадзе — «В гостях у И. Чавчавадзе») 9

ЕЛЕНА ДЗИДЗАДЗЕ — Илья Чавчавадзе в грузинской музыке (перед текстом иллюстрация к поэме И. Чавчавадзе «Како Качаги», рис. худ. Г. Роинишвили) . . . 15

Фотопортрет И. Чавчавадзе, реставрированный худ. Ал. Балабуевым 17

ШАЛВА НУЦУБИДЗЕ — Палестинское изображение Руставели (XIII—XIV в.в.) и вопросы грузинской культуры 18

ОТАР СЕПИАШВИЛИ — Иллюстрации к произведениям И. Чавчавадзе (в тексте иллюстрация худ. Гриневского к «Сценам из первых времен освобождения крестьян» . . 23

ПОЛИХРОН ЦИНЦАДЗЕ — Образ Вдовы Отаровой в галлерее мировых художественных образов (перед текстом иллюстрация к повести И. Чавчавадзе «Отарова вдова», худ. Г. Роинишвили, в тексте «Последняя поездка», рис. худ. Г. Роинишвили) . 26

ШАЛВА ГОЗАЛИШВИЛИ — Илья Чавчавадзе — великий побонрик грузинского искусства (в тексте фото — «Илья Чавчавадзе и Иван Мачабели играют в шахматы») . . . 29

Переписка грузинских художников с Ильей Чавчавадзе и Ильей Окромчедлишвили . . 31

Скульптурный портрет Ильи Чавчавадзе, работа народн. скульптора Я. И. Николадзе 33

Высказывания И. Чавчавадзе о театральном искусстве . . . 34

Партия и свобода художественного творчества 35

Новые спектакли Абхазского госуд. драм. театра (фотохроника) 40

ДМИТРИЙ ДЖАНЕЛИДЗЕ — Илья Чавчавадзе и народное творчество (в тексте фоторепродукция с картины худ. А. Гиголашвили «И. Чавчавадзе читает друзьям поэму «Отшельник») 42

ГЕОРГИЙ ГОГИЧАДЗЕ — Сандро Инашвили, как певец и педагог 47

ШАЛВА ДАДИАНИ — Об Илье 48

НАНА ХАТИСКАЦИ — Кто является главным в театре 49

НИК. АККЕРМАН — Русские переводы произведений И. Чавчавадзе (в конце текста фото — фаэтон, в котором был убит И. Чавчавадзе) 51

ЛИЛИ ГВАРАМАДЗЕ — Хореография на VI Всемирном фестивале молодежи . . 52

Артисты польской эстрады в Тбилиси (фотохроника) 56

МИРА ПИЧХАДЗЕ — Гастроли грузинских музыкантов вне Грузии 57

ШОТА САЛУКВАДЗЕ — Заметки о кинематографии . 59

РЕВАЗ ЧИЧИНАДЗЕ и ФИЛИПП БЕРИДЗЕ — Ведущие работники Кобулетского ансамбля песни и пляски 63

Хроника искусств 64

На титульном листе: «Ореховое дерево в усадьбе И. Чавчавадзе в Сагурамо».

Граф. рисунок худ. П. Шевченко.

На обратной стороне титульного листа: «Дом-музей И. Чавчавадзе в Кварели».

Граф. рисунок худ. Ал. Балабуева

На третьей странице обложки: «Илья Чавчавадзе на фоне Тбилисского оперного театра».

Рисунок худ. Г. Роинишвили.

На вкладном листе: цветной портрет Ильи Чавчавадзе.

Раб. народного художника Уча Джапаридзе.

„САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА"
(СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО)
Орган Министерства Культуры Грузинской ССР
(Выходит ежемесячно на грузинском языке)
Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5. Тел. 3—10-21
Госиздат Грузинской ССР
Тбилиси
1957

Комбинат печати Главполиграфиздата Министерства культуры Грузинской ССР
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.

6.75 30.37/51