

1961

8-9

საბჭოთა
ხელოვნება



მთავარი რედაქტორი—ოთარ ეგაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი,
გელა ბანძელაძე, კარლო გოგობე, ალექსი მაჭავარიანი,
ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე,
ვანო წულუკიძე (პ.გ. მღვანია).

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



საბავშვო

8 - 9

საბავშვო გამოცემისათვის „საბავშვო საქართველო“

თბილისი

1961



კომსოსური ფრენის ეპოქის შვილები ვერძნობთ, რომ მშობლიური კომუნისტური პარტია თავისი ახალი პროგრამით ჭეშმარიტად კომსოსური სისწრაფით გვახლოებს ამ კაშკაშა და ელვარე ვარსკვლავთან.
ჯურაბ ლევაია

ჩვენი ეპოქის დიადი დოკუმენტი

ჩვენი პარტიის დიადი პროგრამა ძლიერ ბევრს გვაკისრებს ხელოვნების მუშავეს. მშვიდობა, შრომის სუფევა, თავისუფლება, ძმობა და ბედნიერება მოაქვს მსოფლიოს ხალხებისათვის ეპოქის ამ დიად დოკუმენტს. და ჩვენ — ხელოვნების მუშაეები ვალდებული ვართ კიდევ ერთხელ დრმად ჩავუფიქრდეთ ხელოვნების როლსა და მნიშვნელობას კომუნისტურ მიზანმიმართულ საზოგადოებრიობის ცხოვრებაში, განვსაზღვროთ ჩვენი ადგილი კომუნისტურ მშენებელთა შორის.

ჩვენ ეს დოკუმენტი უფრო და უფრო დრმად უნდა შევისწავლოთ, გულისხმობს ჩავუვიკრდეთ მის ყოველ ფრაზას და გამოვიტანოთ პრაქტიკული დასკვნები ჩვენი ყოველდღიური მუშაობისათვის.

მიხეილ გიგინევიძე

ვ. თოფურიაძე

ვ. ი. ლენინი

სკკპ პროგრამა — ჩვენი ცხოვრების ჩირაღდანი

ჩვენი

მოღვაწეობის ძველად

ჩვენი ეპოქის კომუნისტური პარტიის მანიფესტმა — სკკპ პროგრამის პროექტმა შესძრა მთელი კაცობრიობა. ჩვენი პლანეტის მილიონობით პროგრესულმა ადამიანმა მასში დაინახა თავისი ყველაზე სასურველი ოცნების რეალური ხორცშესხმა. ჩვენთვის — საბჭოთა ადამიანებისათვის ეს ისტორიული დოკუმენტი დიადი ბრძოლისა და გამარჯვების დრომად იქცა.

მე, ქართული საბჭოური კინოხელოვნების მუშაკმა ამ პროგრამაში დავინახე მრავალი ამაღლებელი და შთაბეჭდილებელი ამოცანა, რომლებიც თავიანთი მოღვაწეობის ქვეყნებში უნდა გაიხადონ ჩვენი კინოხელოვნების ოსტატებმა. ახალი ადამიანის, კომუნისტური საზოგადოების ღირსეული წევრის აღზრდა —

აი, ჩვენი უპირველესი და უკეთეს-შობილესი მიზანი. და მიხარია, რომ ჩემი ფილმების გმირთა თანატოლი ქალღმერთები და ჭაბუკები იცხოვრებენ კაცობრიობის ყველაზე საოცრებო ხანაში — კომუნისტურში.

დავით როდელი

ვეკრებთ კომუნისტურ

ვინ არ აღუდგებია და არ შთაუგონებია ნაცნობ სიტყვებს: — არდილი დაღის ევროპაში, არდილი კომუნისტურში!

ამ სიტყვების დაწერიდან საუკუნეზე მეტი ხანი გავიდა. საუკუნე წვეთით კაცობრიობის ისტორიაში. მაგრამ არდილი რეალობად იქცა. ჩვენს ქვეყანაში მილიონობით ადამიანის შთაბეჭდილები და თავდადებული შრომის შედეგად უკვე გამოჩნდა კაცობრიობის საოცრებო ვარსკვლავი — კომუნისტი. და ჩვენ,

ინიციატივის უსაზღვრო

სივრცე

სკკპ პროგრამის პროექტში განსაკუთრებული მღელვარებით ამოვიკითხე სიტყვები იმის შესახებ, რომ უნდა მივდევოთ სსრკ ხალხთა სოციალისტური კულტურის შემდგომ ყოველმხრივ აყვავებას. ეს ნიშნავს, რომ მრავალეროვანი სოციალისტური ხელოვნება მოიპოვებს არანახევრად სიმაღლებს, რომ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამის პროექტი ჩვენ — ხელოვნების მუშაკებს გვიხდის უსაზღვრო სივრცის შემოქმედებითი ინიციატივისათვის.

მხოლოდ ცხოველყოფელ, ოქტივისტურ, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ხელოვნებას შეუძლია იდეურად ააშალოს, აღზარდოს ახალი სამყაროს მშენებელი ადამიანი. ჩვენი ხელოვნება მხოლოდრად უნდა აფაქიზებდეს, მორალურად უნდა ამაღლებდეს, დადებითი მაგალითებით უნდა ასწავლიდეს ადამიანებს. იგი გამსჭვალული უნდა იყოს იმ ამაღლებული გრძნობით, რომელიც წარმოიშობა ნამდვილი მხატვრის გულში.

მიხეილ თუხანიშვილი



ნ. ს. ხრუშჩოვი და გმირი კოსმონავტები — ი. გაგარინი და გ. ტიტოვი მაკშოლუმის ტრიბუნაზე 1961 წლის 9 აგვისტოს

წინ—საყოველთაო ბედნიერებისა და პროგრესისაკენ

შედიდესი მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის ამბებით აღინიშნა მიმდინარე წლის აგვისტოს დამდეგი საბჭოთა ხალხისა და მთელი მოწინავე კაცობრიობისათვის: გამოქვეყნდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამის პროექტი; საბჭოთა კოსმონავტმა გერმანე ტიტოვმა კოსმოსური ხომალდით „ალმოსავლეით-2“-ით 17-ჯერ შემოურან ჩვენს პლანეტას და მშვიდობით დაეშვა საბჭოთა მიწაზე, ხოლო 7 აგვისტოს რადიოთი და ტელევიზიით ჩვენი ქვეყნის საშინაო და საერთაშორისო მდგომარეობის შესახებ სიტყვა წარმოთქვა ნ. ს. ხრუშჩოვმა, რომელმაც დასახა საყოველთაო მშვიდობისათვის ბრძოლის ნათელი და კონკრეტული პროგრამა.

სამივე ამ აქტს, რომელთაც ორგანული კავშირი აქვს ურთიერთთან, საბჭოთა ხალხი შეხვდა უსახლგრო სიხარულით და აღფრთოვანებით.

იმ დამაინაწიბისათვის, რომლებმაც დაიპყრეს კოსმოსი, განუხორციელებელი არ დარჩება კომუნისტების მშენებლობის დიადი პროგრამის არც ერთი პარაგრაფი, არც ერთი მუხლი, — ჩვენი ხალხის ამ ურყევმა რწმენამ საყოველთაო ზეიმის ხასიათი მისცა პარტიის ახალი პროგრამის გაცნობას და შესწავლას. უახლოეს ორ ათწლეულში ასეთი გრანდიოზული ამოცანების პრაქტიკული გადაწყვეტა შეუძლია ქვეყანას, სადაც დამკვიდრდა ტყმაართად პროგრესული საზოგადოებრივი წყობილება, სადაც მაღალ დონეს მიაღწია ეკონომიკის, კულ-

ტურის, მეცნიერების და ტექნიკის განვითარებამ. ემყარება რა სოციალიზმის მონაპოვარს, მის სრულს და საბოლოო გამარჯვებას ჩვენს ქვეყანაში, ჩვენი თაობა იწყებს კომუნისტების დიადი შენობის აგებას — ყველაზე სამართლიანი და ყველაზე კეთილშობილური საზოგადოების აგებას. კომუნისტები ხდება არა შორეული მომავლის, არამედ ამჟამად მოქმედ თაობათა ყოველდღიურ პრაქტიკულ ამოცანად.

საბჭოთა საზოგადოების თანამედროვე ცხოვრების და მისი განვითარების ტენდენციების ყოველმხრივ შესწავლაზე და მეცნიერულ განზოგადებებზე, საერთაშორისო მუშათა რევოლუციური და გამანთავისუფლებელი მოძრაობის გამოცდილების შესწავლის საფუძველზე დაყრდნობილი ახალი პროგრამა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა, — ტყმართად ჩვენი ეპოქის უდიდესი პოლიტიკური და თეორიული დოკუმენტია, შემოქმედებით მარქსიზმ-ლენინიზმის უმაღლესი ნიშნე-შია, კომუნისტური მშენებლობის თეორიის და პრაქტიკის ორგანული მთლიანობის უზრწყინვალესი მაგალითია. იგი აიარაღებს პარტიას, საბჭოთა ხალხს, მთელს საერთაშორისო კომუნისტურ მოძრაობას მარად ცოცხალი და მუდამ განვითარების პროცესში მყოფი მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების ახალი თეორიული დასკვნებით და დებულებებით.

ის, რასაც ჩვენ გვსწავლიდნენ კომუნისტების შესახებ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები, დღეს პარტიის მესამე პროგრამის სახით წარმოვიდგებთ ჩვენს ქვეყანაში კომუნის-



მჭირნავე-კოსმონავტი გ. ტიტოვი ტელეფონით ელაპარაკება ახ. ნ. ს. ხარუშოვს კოსმოსში ფრენის წარმართებით დაზოგარების შემდეგ

ტური საზოგადოების აგების მეცნიერულად დასაბუთებულ კონკრეტულ გეგმად. ასეუ მეტი წლის წინათ პროლეტარიატის დიდი მასწავლებლები მახეხის და ენგელსი „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ წერდნენ: „არჩილი დადის ევროპაში — არჩილი კომუნისმისა“. გამართლდა მათი გენიალური განჭურება: კომუნისმის იდეები გაცდნენ ევროპას, მოედნენ დადამიწის ყველა კონტინენტს, იქნენ თანამედროვეობის უდიდესი ძალად. კაპიტალიზმის სამყარო ვიწროვდება და მცირდება, სოციალიზმის სამყარო კი იზრდება და ფართოვდება.

როგორც პროგრამის პროექტი გვაუწყებს, მსოფლიო კაპიტალისტური სისტემა მთლიანად მოშვიდა პროლეტარული სოციალური რევოლუციისათვის. იმპერიალიზმის დამხობა გარდაუვალია. კაპიტალისტური წყობილების — მშრომელ ადამიანთა ჩაგვრის, უმუშევრობის, ფართო მასების სიღატაკის, ერთა შორის შუღლის და მტრობის, გამანადგურებელი ომების წარმომშობი კაპიტალისტური წყობილების შესაცვლელად მოდის ახალი წყობილება, სოციალიზმი და მისი უმაღლესი სტადია — კომუნისმი მოწოდებულია შესარსლოს უდიდესი ისტორიული მისია — იხსნას ყველა ადამიანი ყოველი ფორმის ექსპლუატაციისა და ჩაგვრისაგან, ომების საწინააღმდეგობისა და დამპყარის დედამიწაზე შვილობა, შრომის სუფევა, თავისუფლება, ყველა ერის თანასწორობა და ბედნიერება. პროგრამის პროექტი ხაზგასმულია, რომ თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარეობს ორი იდეოლოგიის — კომუნისტურის და ბურჟუაზიულის გამამარებელი ბრძოლა. ახალმა ეპოქამ წამდელი ტრიუმფი არგუნა პროლეტარიატის რევოლუციურ მსოფლმხედველობას: მარქსიზმ-ლენინიზმი დაეუფლა

მოწინავე კაცობრობის გონებას. ამავე დროს ბურჟუაზიული იდეოლოგია განიცდის უდრემეს კრიზისს. მისი დევნადგინების მარეწებელია — ანტიკომუნისმი, რომელიც ამაჟამად იმპერიალიზმის მთავარ იდეურ-პოლიტიკურ იარაღს წარმოადგენს.

მკაფიო და ნათლად არის გარკვეული სკკპ-ის ახალი პროგრამის პროექტი პარტიის საგარეო პოლიტიკური მოღვაწეობის შინაარსი და ხასიათი, პარტიის ამოცანები საერთაშორისო ურთიერთობის სფეროში, თავის საგარეო პოლიტიკური მოღვაწეობის მთავარ ამოცანად სკკპ-ს მიანიჭა უზრუნველყოს მშვიდობიანი პირობებში კომუნისტური საზოგადოების ასაგებად საბჭოთა კავშირში და სოციალიზმის მსოფლიო სისტემის განსავითარებლად, ყველა მშვიდობისმოყვარე ხალხთან ერთად იხსნას კაცობრობა გამანადგურებელი მსოფლიო ომისაგან. ომის და მშვიდობის საკითხი — თანამედროვეობის ძირითადი საკითხია. სკკპ გამოდის იმ დებულებიდან, რომ ამაჟამად დედამიწაზე წარმოშენენ და გაძლიერდნენ ძალები, რომლებსაც ძალუძთ კაცობრობას ააცნონ ახალი მსოფლიო ომი, შეინარჩუნონ და განამტკიცონ საყოველთაო მშვიდობა. ხალხების მთელი ძალღონე იქითგან უნდა იქნას მიმართული, რომ თავის დროზე ლაგამი ანოსდნენ იმპერიალიზმის ტეტეს, მოუსპონ მათ შესაძლებლობა ამოქმედონ მასობრივი ელენის იარაღი. სოციალიზმი სთავაზობს კაცობრობას სხვადასხვა სისტემის სახელმწიფოთა ურთიერთობის ერთადერთ გონიერულ პრინციპს — მშვიდობიანი თანაარსებობის პრინციპს. საყოველთაო მშვიდობა, — ეს არის პირველი და აუცილებელი პირობა კომუნისმის მშენებლობისათვის. პროექტი მოცემულია კომუნისმის ყოველმხრივი დახასიათებით; გათვალისწინებულია, თუ როგორ იქნება მისი საწარმოო ძალები, საზოგადოებრივი ურთიერთობა, როგორ იქნება კომუნისტური საზოგადოების ადამიანი.

პროექტის მიხედვით, პარტიის და საბჭოთა ხალხის მთავარი გეგმიური ამოცანაა ორი ათწლეულის განმავლობაში შეიქმნას კომუნისმის მატერიალურ-ტექნიკური დასაყრდენი. საბჭოთა ხალხის მიერ შექმნილი პირველხარისისოვანი მიმეინდუსტრია წარმოადგენს ჩვენი ქვეყნის ტექნიკური პროგრამის და გეგმიური ძლიერების საფუძველს. უმოკლეს ისტორიულ ვადაში ჩვენი საშობლოს მრეწველობა გახდება ტექნიკურად ყველაზე სრულყოფილი და უძლიერესი მრეწველობა მთელ მსოფლიოში. გათვალისწინებულია პირველ ათწლეულში სამრეწველო პროდუქციის მოცულობა გაიზარდეს ორნახევარჯერ მაინც, ხოლო 20 წლის მანძილზე — ექვსჯერ მაინც. მეორე ათწლეულს დასასრულს ჩვენი ქვეყანა გამოიმუშავებს სამი ათასი მილიარდამდე კილოვატსათა და 250 მილიონ ტონა ფოლადს, მოიტოვებს რა უკან აშშ-ს. პროექტი მოცემულია კომუნისმისაკენ საბჭოთა სოფლის მეურნეობის განუსრული წინსვლის სურათი. სოფლის მეურნეობაში კაპიტალისტურ დაბანდებთა გადღევა, სწრაფი ელექტროფიკაცია, ახალი ტექნიკის დანერგვა, ქიმიურ საშუალებათა და მეცნიერების სხვა მიღწევათა გავრცელება — ყველა ამ ღონისძიებას მოჰყვება სოფლის მეურნეობის არანსული აღმავლობა, — მისი საერთო პროდუქტია უახლოეს ათ წელში ორნახევარჯერ მაინც, ხოლო ოც წელში სამნახევარჯერ მაინც გაიზარდება. ყველაფერი ადამიანისათვის, ყველაფერი ადამიანის კეთილდღეობისათვის, — ასეთია პარტიის ღონისძიება. „სკკპ, — ნათქვამია პროექტში, — აყენებს მსოფლიო მნიშვნელობის ამოცანას — უზრუნველყოს საბჭოთა კავშირში ცხოვრების ყველაზე მაღალი დონე კაპი-



ტალიზმის ყოველ ქვეყანასთან შედარებით“. პარტია სახავს კონკრეტულ დონისიძებებს, — აქ არის შემოსავლის და მოხმარების მაღალი დონის უზრუნველყოფაც მთელი მოსახლეობისათვის, საბინაო პრობლემის გადაწყვეტაც, ყოფაცხოვრების კეთილმოწყობაც, სამუშაო დროის შემცირებაც, შრომის პირობების შემდგომი გაუმჯობესებაც, მზრუნველობა ჯანმრთელობის და სიცოცხლის ხანგრძლიობის გადიდებისათვის, ოჯახის საყოფაცხოვრებო პირობების და ქალის მდგომარეობის გაუმჯობესებაც, ბავშვების და შრომის-უნარიანობის უზრუნველყოფაც სასოფალოების ხარჯზე.

პროგრამის პროექტში ჩამოყალიბებულია პარტიის ამოცანები სახელმწიფო მშენებლობის და სოციალისტური დემოკრატიის შემდგომი განვითარების სფეროში. ასევე ნათლად არის ფორმულირებული პარტიის მიზნები იდეოლოგიის, აღზრდის, განათლების, მეცნიერების და კულტურის დარგში.

კომუნისმისაკენ ჩვენს წინსვლის ტემპები მით უფრო დაჩქარდება, რამდენადაც უფრო ახალდება საბჭოთა ადამიანების კომუნისტური შეგნებულობა. იდეოლოგიური მუშაობის ხდება უფრო და უფრო ძლიერი ფაქტორი გუნების განმარჯვებისთვის პრილაში, — სასოფალოების ყველა წევრის მეცნიერული მსოფლმხედველობით შეიარაღება, მათი აღზრდა მეცნიერული კომუნისმის სულიერეობით, შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულების, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის და სოციალისტური პარტიოტიზმის გრძობის გაღვივება, კომუნისტური მორალის დამტკიცება, ადამიანის პიროვნების ყოველმხრივი და კარმონიული განვითარება, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, კაპიტალიზმის ანტიხალხური, რეჟივილი არის მხილება, დრომოჭმული კაპიტალისტური სისტემის წინაშე სოციალიზმის და კომუნისმის დიად უპირატესობათა სისტემატური პირობავანება, — აიის ამოცანები, რომელთაც პროგრამის პროექტი ითვალისწინებს იდეოლოგიური მუშაობის დარგში.

პროგრამის პროექტი უკვე იძლევა სახეს ახალი ადამიანის, რომელიც კარმონიულად შეთავაზებს თავის თავში სულიერ სიმდიდრეს, მორალურ სიფაქიზს და ფიზიკურ სილესუფას. მაღალი კომუნისტური შეგნება, შრომისმოყვარობა და დისციპლიანა, სასოფალოებრივი ინტერესებისათვის თავადდება — ასეთია ახალი ადამიანის ინტელექტუალური მორალური თვისებები. აქვეა ფორმულირებული კომუნისმის მშენებლის მორალური დიდესი და დასახულია გუნების მის სორცესასხმებად.

პროგრამის პროექტში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა კულტურული მშენებლობის საკითხებს. კულტურული განვითარება უახლოეს ორ ათწლეულში იქნება დიდი კულტურული რევოლუციის დამამარჯვებელი ეტაპი. შეიქმნება ყველა აკვილელური იდეოლოგიური და კულტურული პირობა კომუნისმის გამარჯვებისათვის. შეიწოვს და განავითარებს რა ყოველსავე საუკეთესოს წინა საუკუნეების მსოფლიო კულტურისა, კომუნისმის კულტურის მიაღწევს კაცობრიობის კულტურული განვითარების ახალ, უმაღლეს საფეხურს.

სოციალიზმიდან კომუნისმზე გადასვლის პირობებში შემოქმედება კულტურის ყველა დარგში მისაწვდომი გახდება სასოფალოების ყველა წევრისათვის და იქნება ბევრად უფრო ნაყოფიერი, ვიდრე წინათ. მხატვრული ლიტერატურა, მუსიკა, სახეითი ხელოვნება, კინო, თეატრი დაიპრობონ ახალ

მწვერვალის იდეური შინაარსის და მხატვრული ოსტატობის განვითარებაში; ბევრად უფრო ვრცელი სარბილი მიეცემა სახალხო თეატრებს, მასობრივ მხატვრულ თვითმოქმედებას, სხვადასხვა ტექნიკურ გამომოცონებლობას და სხვა ფორმის ხალხურ შემოქმედებას.

მხატვრული თვითმოქმედების მონაწილეთა წრიდან წინ წამოწვიანა ახალი ნიჭიერი მწერლის, მხატვრის, მუსიკოსების და სხვა დარგის ხელოვანნი. სასოფალოების მხატვრული საუნჯე გამდიდრდება რეალურ პროფესიული ხელოვნების, ისე მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედების მიღწევებით და მონაწირებით.

კომუნისტური სასოფალოების გაშლილი მშენებლობის პერიოდში განუზომლად იზრდება ლიტერატურის და ხელოვნების როლი. პროგრამის პროექტში ნათქვამია: „საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომლებიც გამსჭვალული არიან ოპტიმიზმით და ცხოველყოფილი კომუნისტური იდეებით, დიდ იდეურ-აღმზრდელით როლს ასრულებენ, საბჭოთა ადამიანს უვითარებენ ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს. ისინი მოტივაციით არიან იყონ სისარულსა და შთაგონების წყარო მისიონობით ადამიანისათვის, გამოსატყაღდნ მათს ნებას, გრძობებას და ფიქრებს, იყონ მათი იდეური გამდიდრებისა და ზნეობრივი აღზრდის საშუალება.“

ლიტერატურის და ხელოვნების განვითარებაში მთავარსაზია კავშირის განმტკიცება ხალხის ცხოვრებასთან, სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების მართლი და მაღალმხატვრული ასახვა, ახლის, ნამდვილად კომუნისტურის შთაგონებულ და მკაფიო წარმოსახვა და ყოველივე იმის მხილება, რაც ხელს უშლის სასოფალოების წინსვლას.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, რომელსაც საყოფალოდ უდევს ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპები, გაბედული მოვატობა ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში შეხამებულია მსოფლიო კულტურის მთელი პროგრესული ტრადიციების გამოყენებასა და განვითარებასთან. მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, თეატრის და კინოს მიღვაწეების წინაშე ისახება ფართო ასპარეზი პირადი შემოქმედებითი ინოვაციის და მადლი ოსტატობის გამოვლენისათვის, შემოქმედებითი ფორმების, სტილისა და ჟანრის მრავალფეროვნებისათვის.

კომუნისტური პარტია ზრუნავს ლიტერატურის და ხელოვნების განვითარებაში სწორი მიმართულებისათვის, მათი იდეური და მხატვრული დონისათვის, ესმარება სასოფალოებრივ ორგანიზაციებს და ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა შემოქმედების კავშირებს მათს მუშაობაში.“

ახალ წარმტაც პერსპექტივებს შლის სკკპ ჩვენს წინაშე თავისი ახალი პროგრამით. მივლენ საბჭოთა ხალხსა, ყოველმა ჭეშმარიტმა საბჭოთა პარტიოტმა კარგად იცის, რომ ბრძოლა ამ პროგრესული მიზანდასახულების განხორციელებისათვის მოითხოვს საბჭოთა ადამიანების მთელი ძალღონის, ნებისყოფის, ენერჯის მობილიზაციას. ამიტომ არ არის, რომ პროგრამის გამოქვეყნების პირველი დღეებიდანვე, მთელი საბჭოთა ხალხი, ხნიერი თუ ახალგაზრდა, ურყევ, კომუნისტურ ფიცს დებს პარტიის ცკპ-ის წინაშე იმუშაოს ენერჯის სრული დაძაბვით, იმუშაოს უკეთ და უფრო ნაყოფიერად, ბოლომდე სარბულთს თავის მოვალეობა, რათა პირნათლად და ღირსეულად შეხედეს სკკპ X XII ყრილობას, რომელმაც ახალი პროგრამა უნდა მიიღოს.

საბჭოთა ადამიანების მტკიცე გადაწყვეტილებას — თავდადებით იმუშაონ კომუნისზმის მოსახლეობლად — ფრთები შეასხა ჩვენი ქვეყნის ახალმა უდიდესმა გამარჯვებამ — მეორე საბჭოთა კოსმოსური ხომალდის „აღმოსავლეთი — 2“-ის 17-ჯერ შემოფრენამ დედამიწის გარშემო, ხომალდისა, რომელსაც პილოტობდა კოსმონავტი მფრინავი — საბჭოთა კავშირის მოქალაქე, კომუნისტი გერმანე სტეფანეს ძე ტიტოვი.

ამ გამარჯვებაში აისახა საბჭოთა ქვეყნის, საბჭოთა მეცნიერების და ტექნიკის, მთელი სახალხო მეურნეობის ახალი უდიდესი მიღწევები — მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე სოციალისტური საზოგადოებრივი წყობილების დიდი უპირატესობანი.

საბჭოთა ადამიანის მეორე კოსმოსური გაფრენა დედამიწის გარშემო იმ ხალხის დიდი ძლიერების ახალი მკაფიო დადასტურებაა, რომელმაც სოციალიზმი ააშენა. საბჭოთა ხალხის მიღწევები კოსმოსის ათვისებაში ასახავენ ძლიერადად *სილი კომუნისზმის კანონზომიერ წინსვლას*. კომუნისზმი განუხრელად მიდის წინ. და არ არსებობს მსოფლიოში ისეთი ძალა, რომელსაც შეეძლოს ხელი შეუშალოს კაცობრიობის წინსვლას თავისი ნათელი მომავლისაკენ.

— მშვიდობის მტრები, — ნათქვამია სკკპ ცენტრალური

კომიტეტის, სსრ კავშირის უმაღლეს საბჭოს პრეზიდიუმის და საბჭოთა კავშირის მთავრობის მიმართვაში ყველა ქვეყნის ხალხებისა და მთავრობებისადმი, — აღვივებენ ომის ისტერიას. ომის ისტერიას ჩვენ ვუპირისპირებთ კომუნისტური მშენებლობის დიდებულ გეგმებს, საკუთარი ძალებისადმი მარქსისტულ-ლენინური მეცნიერების მიერ დასახული გზის სისწორის ჩვენს მტკიცე რწმუნას.

საბჭოთა ადამიანების კოსმოსური გაფრენები მოასწავებენ საბჭოთა ხალხის ურყევ ნებას, ურყევ სურვილს დამყარდეს მტკიცე მშვიდობა მთელს დედამიწაზე. ჩვენს მიღწევებს კოსმოსის კვლევაში ვაჯმართ მშვიდობას, მეცნიერულ პროგრესს, ჩვენი პლანეტის ყველა ადამიანის კეთილდღეობას.

საბჭოთა ხალხს მტკიცედ სწამს, რომ მშვიდობის საქმე მთელს მსოფლიოში გაიმარჯვებს. მშვიდობა გაიმარჯვებს, თუ ყველა ქვეყნის ხალხები თავდადებით იბრძოლებენ მისი განმტკიცებისათვის“.

ჩვენი სამშობლოს ახალი სასახელო გამარჯვება ძალას მატებს ყველა საბჭოთა ადამიანს ახალ წარმატებათა მონაპოვებად კომუნისზმის მშენებლობაში.

წინ — დიდი გამარჯვებისაკენ მშვიდობისათვის, კაცობრიობის საყვებლათო ბედნიერებისა და პროგრესისათვის.

მოზეიმე მოსკოვი ეგებება გმირ კოსმონავტს მაიორ გერმანე ტიტოვს 1961 წლის 9 აგვისტოს.



საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXI ყრილობაზე



ყრილობის დარბაზი. ტრიბუნაზე საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პრეზიდიუმის წევრობის კანდიდატი, საქართველოს კპ ც-ს პირველი მდივანი ვ. პ. მევიანაძე.

უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელ ხანს, წინა წლებისაგან განსხვავებით თანამედროვე თემატიკა პირითადი გახდა ჩვენი მწერლების შემოქმედებაში. შექმნილია რიგი ახალი ნაწარმოები, რომლებიც მართლად წარმოსახავენ ჩვენი მუშათა კლასის, მშრომელი გლეხობის, ინტელიგენციის ცხოვრებასა და საქმიანს. მაგრამ ამ მიმართულებით ქართველმა მწერლებმა გვიკრი რამ უნდა გააკეთონ. საჭიროა უფრო გაბედულად მოქმედონ ხელი თანამედროვეობის დიდმნიშვნელოვან, საპროგრესო თემებს, მეტი იდეური სიმახვილით და მხატვრული დაბაჯერებლობით დაგვიხატონ კომუნიზმის მშენებელთა სახე, გვიჩვენონ მათი მდიდარი სულიერი სამყარო, მათი პატრიოტული საქმიანობა.

მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და სირთულით, დიდი ცხოველ-მყოფელი კალით წარმოსახონ კომუნისტური მშენებლობის ყოველდღიურება, ჩვენი თანამედროვეობის სახე—აი ქართველ თეატრალურ და კინემოდრაფთა, მხატვრათა, კომპოზიტორთა და რესპუბლიკის ყველა შემოქმედებით მუშაობთ საპატიო ამოცანა.

3. პ. მევიანაძე



ენგელსის ბრძოლა ესთეტიკაში მარქსიზმის კულტურიზაციის წინააღმდეგ

დოც. შოთა რევიშვილი

ენგელსს დიდი ბრძოლა მოუხდა მარქსიზმის დებულებების დამახინჯებათა წინააღმდეგ. გასული საუკუნის 90-იან წლებში მარქსიზმის სწრაფმა გავრცელებამ აიყოლა ბევრი ისეთი ენთუზიასტი, რომელიც ხეირანად ვერც სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებში ვერკვედა და ვერც მარქსიზმის დებულებების მართებულად ათვისებას ახერხებდა. ეს მომარქსისტო ინდივიდები სინამდვილეში აწარმოებდნენ მარქსიზმის დებულებების ვულგარიზაციას და მატერიალიზმის ცნებათა გაყალბებას. ენგელსი დაბეჯითებით ეწინააღმდეგებდა მარქსიზმის მცდარად ათვისების ყოველგვარ შემთხვევას, მისი დამახინჯებები კადმოციემის ყოველგვარ ცდას.

ამასთან, იგი განმარტავდა ისტორიული მატერიალიზმის რაობას, იცავდა რევოლუციური თეორიის სუსს. განსაკუთრებით მძაფრად ენგელსი თავს ესხმოდა იმ პირებს, რომელთა მიერ მარქსიზმის პროპაგანდა ატარებდა კლემენტებსა და დაბურღულ სასიათს; იმ ავტორებს, რომლებიც აბუნდოვანებდნენ ბაზისისა და ზედნაშენის ურთიერთისადმი დამოკიდებულების დიალექტიკას და რომელთაც ეკონომიური ბაზისისადმი ვულგარულად გამოპყავდნენ იდეოლოგიური ზედნაშენი. რაკი ამავ ანეგდის ენგელსი მუშაობს რეალიზმის პრობლემებზე, ამიტომაც მისი ბრძოლა ლიტერატურულ კრიტიკის მიერ მარქსიზმის დებულებათა ყოველგვარი გაყვლაგარევის წინააღმდეგ ემსახურებოდა სწორედ რეალურების დასაბუთების საქმეს.

მარქსიზმის დებულებათა გამყალბებლები განსაკუთრებით იღვწოდნენ პოლიტიკური ეკონომიისა და სამართლის, აგრეთვე ფილოსოფიისა და კერძოდ ესთეტიკის სფეროში. ერთი ასეთი ფაქტორი იყო პაულ ერნსტი. და რადგანც მარქსიზმის დებულებების მოუხარებლობის ცალკეული შემთხვევები მოიპოვეოდნენ აგრეთვე ფრანკ მერინგის შრომებში, ამიტომაც პაუერმა იმ ერნსტსა და მერინგს და ენგელსს ექება მარქსისტული ესთეტიკის კვანძულ საკითხებს, ავიტარებს მათ და ავრტიტებს მათი დამახინჯების ცდებს.

ენგელსის ადრესატი პაულ ერნსტი (1856—1933) კეკულეტიდა მარქსიზმს. თავის ლიტერატურულ კრიტიკულ ნაშრომებში ცდილობდა მიემარჯვებინა პრობლემათა კლასიკის მარქსისტული მეთოდი; შეესწავლა პოლიტიკურ და ლიტერატურულ მოვლენათა აქტუალური საკითხები. ლიტერატურის ისტორიაში ერნსტი ცნობილია როგორც ნეოკლასიციზტი წყურბლი. მაგრამ ვიდრე იგი ამ ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელი გახდებოდა, 90-იან წლებში დროებით მიემხრო მუშათა მოძრაობას, კერძოდ, სოციალ-დემოკრატიულ პარტიას; ერნსტი ჰქონდა მარქსიზმის დებულებათა ცოდნის პრეტენზიები, ნამდვილად კი იგი ვაპოირებდა უაღრეს შეამჩნევრებობათა და ვულგარობებით. ერნსტის მიერ მარქსიზმის დებულებათა გაუმსუსებამ განსაკუთრებით იჩინა თავი ჰერმან ბარის წინააღმდეგ ჩატარებულ პოლემიკაში.

ბარისა და ერნსტის ლიტერატურული პაპირობა სწარმოება ნორვეგიული ლიტერატურის, (სახელმწიფო ინსტის), გარშემო ქალთა საკითხის გაშუქების ნაირობას და, საერთოდ, სოციალურ მოძრაობასთან დაკავშირებით. გერმანულ სოციალ-დემოკრატიის შორის ერნსტი ცნობილი იყო, როგორც ინსტის შემოქმედების საუკეთესო მცოდნე. სოციალ-დემოკრატიის ორგანოს „Nene Zeit“-ის გვერდებზე იგი საკმაო რაოდენობით ბეჭდვად სტატიებს როგორც საერთოდ დანამატრეგიაზე, ისე კერძოდ ინსტზე. მხატვრული სიტყვის ამ

ოსტატში იგი ხედავდა ტიპურ მემზან მწერალს და საწინააღმდეგოდ ლ. მორპოლმისა, რომელიც ქალთა საკითხის ბოლოგური ინტერპრეტაციას იძლეოდა; ერნსტი ხაზს უსვამდა ამ მოძრაობის სოციალურ ხასიათს. ქალთა მოძრაობის პრობლემატიკა და ინსტის შემოქმედებაში, მისი ლიტერატურული დამუშავება ერნსტს დაყვანილი ჰქონდა წმინდა. მემზანურად სივრცოვება და მწუხრულლობამდე. ამასთან, მან დაუწავა სხვა მეცოდნე, ვერხო ლიტერატურის ნაირობა გამოიყვანა უშუალოდ ეკონომიიდან და, შექმნილად გაიგო მწერლისა და კლასის ურთიერთმიმართების ბუნება.

ერნსტის დებულებები თავისებურად მიუღებელი აღმოჩნდა ჰერმან ბარისათვის. სტატიაში „მარქსიზმის ეპიგონები“ ბარმა საეჭვოდ გამოაცხადა ერნსტის მოსაზრებანი და ის შეხედულებაც, რომელიც, მისი ვარაუდით, ეწებოდა პირადად მარქსს. მაგრამ პაულ ერნსტის შეცდომათა მხილებით გართულმა ბარმა თვითონ დაუწავა უფრო უხეში შეცდომები. ბარმა ქალში დაინახა არსება, რომლის ბუნება, მართლაც, განპირობებულია ეკონომიური გარემოს გავლენითა და წინაპართან შემიჯნობრებით მიღებულ თვისებებით, მაგრამ ამ ფაქტორების შეგავლენა იმდენად სუსტია, რომ ქალის ბუნება თითქოს ძნელად განიცდის ეკონომიური და ისტორიული პირობების ცვალებადობას და ამიტომაც ყველა ქალში, მისი აზრით, შეიძლება აღმოჩნდეს „ქსამაქ ქალი“ — ნამდვილი დედაკაცი. ამ უკანასკნელის მარად უცვლელი ხასიათი თითქოს აპირებდა ქალთა საკითხის მარადულობას. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ბარს მხედველობაში ჰყავდა ინსტის პიესათა გიგრი ქალები.

ერნსტსა და ბარს შორის წარმოებული დისკუსიის შედეგად შერეულ მზოდოდ ენგელსს. ამიტომაც თავის დედაში ბართან ერნსტმა ამიტრატად მიიწვია მარქსის დიდი თანამებრძოლი, რომელსაც თხოვნასთან ერთად (1890 წლის 31 მაისს) გადაუწავნა დასტამბული მასალები ქალთა საკითხისა და ინსტის დრამებთან დაკავშირებით. გეგნ არ შეუდგებოდა იმის გადმოცემას, დეტალურად თუ როგორ ხასიათს ატარებდა აზრთა სწავდასხვაობა ერნსტსა და ბარს შორის. ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა მხოლოდ მითითება იმ დებულებებზე, რომლებიც აქცია ენგელსმა კრიტიკის საგნად სასაესულო ბართში პაულ ერნსტსადმი. ენგელსი, კერძოდ, შეხვო ერნსტის ორ ისეთ მეთოდოლოგიურ შეცდომას, როგორცაა: პირველი — საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ეკონომიური ბაზისისადმი გადაამყვები მნიშვნელობის მინიჭება და მეორე — მწერლისა და კლასის ურთიერთდამოკიდებულების შექმნილად წარმოდგენა.

უშუალოდ ეკონომიკიდან იდეოლოგიის, კერძოდ, კანხულ-სიტყვაობის ნაირობის გამოყვანა, — რაშიც ერნსტის პირველი შეცდომა მდომარეობდა, — ახალი ნოვლენა არ იყო. ასეთი შეცდომებისაგან მეგრად ადრე თავისუფალნი არ იყვნენ სხვა მოაზრებნიც. კერძოდ, ვოლტერი და „მანიფესტის“ ავტორები მათ უკვე ორმოციანი წლების შრომებში ავრტიტებდნენ. ერნსტმა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დასმწვევტი მნიშვნელობა მინაწივ ეკონომიურ მოძრაობას და ისტორიის მსვლელობა წარმოიგინა იმგვარად, თითქოს ეკონომიური ურთიერთობა განაგებდეს ადამიანთა ბედს. იდეო-

1 | ეს კონცეფცია ლ. მორპოლმა ვატარა 1890 წელს გერმანულ ამპრისიონისტების ეტრალ „Freie Bülne“-ში დასტამბულ სტატიათა სერიაში: „ქალები სანდონადი ლიტერატურაში“.

ლოცია, კერძოდ, ლიტერატურა მას გამოჰყავდა უშუალოდ მატერიალური წარმოებისა, და მისი თავისებურებებიდან; მისი განვითარების დონიდან გამოჰყავდა ლიტერატურის ნაირობის განსაზღვრული მომხტი. იგი ვერ ამჩნევდა განსხვავებას, რომელიც შინაოდ იხილდა თავს უპოქის სოციალ-პოლიტიკურ მდგომარეობასა და დროის იდეებს შორის. ეკონომიური ფაქტორისათვის პრიმატის მინიჭებით ერნსტი ცდილობდა გაეანთლებინა იდეოლოგიური ბრძოლის მნიშვნელობა; კერძოდ, დამეცირებინა ლიტერატურის სფეროში ამ ბრძოლის წარმოების საჭიროება. ერნსტის შეცდომის ანალოგიური შეცდომისაგან დასვლული არც ერთიგინ აღმოჩნდა.

მარქსსა და ენგელსს არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ ხელოვნების განვითარების დონე სოციალისტურ ეპოქამდე ხშირად არ უტოლდება მატერიალური განვითარების დონეს და რომ ხელოვნების განვითარებას ეკონომიურ პირობებთან ერთად ზოგჯერ აბიორებინა იდეოლოგიური ბრძოლის ფორმები, განსაკუთრებით, ხალხის მასების მიმართა. ეკონომიური მომხტი არაა ერთადერთი განსაზღვრული მომხტი. ეკონომიური ფაქტორთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს ზედნაშენის სხვადასხვა მხარეებს, მაგალითად, პოლიტიკასა და ფილოსოფიას; ზოგჯერ ისიც უნდა, რომ ხელოვნების განვითარების დონე წინ უსწრებს საზოგადოების ეკონომიური განვითარების დონეს. ასეთ შემთხვევებში ხელოვნების განვითარების მალაღ დონე აბიორებინა არა სამრეწველო ძალთა განვითარება, არამედ დემოკრატიული მოძრაობის ძლიერი აღმავლობა და ხალხის მდიდარი სულიერი განსაზღვრა, ხალხთა მასების რევოლუციური მოძრაობა, ადვანთვანებული ბრძოლა სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ, პაულ ერნსტი სვამდა იგივეობის ნიშანს ეკონომიკასა და ლიტერატურის ნაირობას შორის და ამდენად თავის მეთოდს აძლევდა შეხანტურ ხასიათს, ამიტომაც ენგელსს მას აფრთხილებდა (1890 წლის 5 ივნისს); „რაც შეეხება თქვენს ცდას — საკითხს მატერიალისტურად მიიღება, მე, უწინარეს ყოვლისა, უნდა გიხიარო, რომ მატერიალისტური მეთოდი თავის საწინააღმდეგე გადაიქცევა, როდესაც მას ისტორიული კვლევის დროს იყენებენ არა როგორც სახელომდგანელო ძაგს, არამედ როგორც მანაშარტულ შაბლონს, რომლის მიხედვითაც ისტორიულ ფაქტებს სჭირან და ჰკერავენ...“

ამ სიტყვებით ენგელსი ოლაქოებს ახალგაზრდა მარქსისტების ცდათა წინააღმდეგ — იდეოლოგიური ფორმები გამოყვანათ ეკონომიური პირობებიდან, გამოყვანათ მექანიკურად, შუალედურ რკობებისა და ურთიერთუკავალენის გათავალისწინებით.

ენგელსმა გააკრიტიკა ერნსტის მეთოდს მეთოდოლოგიური შეცდომაც, ეს კი იმაში გამოიხატებოდა, რომ მას მეტად მექანიკურად ჰქონდა წარმოდგენილი მწირობა და კლასის ურთიერთდამოკიდებულების ნაირობა. მწერალი, ფიქრობდა ერნსტი, ფაქტობრივად ტრიალობდა თავისი კლასის ტერორულშენების ტყვეობის, რის გამოც მას არ შეუძლია გაიფართოვოს საკუთარი მსოფლომხედველობა, გადალახოს თავისი კლასობრივი იდეოლოგიის ჯებირები და საკუთარ შემოქმედებაში ასახოს უფრო მეტი, ვიდრე ამას კარნახობს მისივე კლასის ინტერესები. ვერ დალოცა რა თავი შეხანტურებისა და ვულგაროლობას, ერნსტი მაბოროთურად მიუღდა იხსენის შემოქმედების გაგებას, იმ საკითხის გარკვევას თუ რომელი კლასის იდეოლოგია გატარებული იმსენის დრამატულიაში. უნაენი, ერნსტის რწმენით, თავისი მდომარეობით არის შემხანი, რის გამოც ქალთა საკითხის გადაწყვეტისაზე ვერა სცილებდა „მემშანობის“ კატეგორიის გარეგნებს. ხოლო თავისთავად მემშანობის კატეგორიის გაგებაში მან დაივიწყა ისტორიზმი და საკანონიზაციული ქალების მოძრაობა განიხილა გერმანული მემშანობის პირობაში. ერნსტი გაანდა კონერეტიული წარმოდგენა თავის თანამედროვე გერმანულ მემშანობაზე. და სწორედ ეს მანაშარტული წარმოდგენა მექანიკურად მან სახანდაწველი, რუსი და ფრანგი მემშანობის გაგებაშიაც. ერნსტი არ უწყვედა ანგარიშს იმ ისტორიულ-სპეციფიკურ თა-

ვისებურებებს, რომლითაც სახანდაწველი, კერძოდ, ნორვეგიული, მემშანობა განსხვავდებოდა გერმანული მემშანობისაგან; ნორვეგიის მიმართ იგი იყენებდა „მემშანობის შპროსის“ რომელიც გამოტოვნი იყო გერმანულ კადაზე და რომელიც მისი გამო წინააღმდეგობით მოდიოდა ისტორიულ ფაქტებთან. ენგელსმა აღნიშნა, რომ სხვადასხვა ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარება ატარებს ურთიერთისაგან განსხვავებულ ხასიათს, რის გამოც შეუძლებელია მათი გაიგივება. მთელი ნორვეგია და ყველაფერი, რაც იქ ხდებოდა, ენგელსის აღნიშვნით, ერნსტი დაჰყავდა „ერთ კატეგორიაზე, წერილობრუაზიულ მემშანობის კატეგორიაზე და შემდეგ ამ ნორვეგიულ წერილობრუაზიულ მემშანობას“ იგი არხივით სცვლიდა თავის წარმოდგენაში „ე-ერ მ ა ნ უ ლ წერილობრუაზიულ მემშანობაზე“, და ეს მაშინ, როცა ნორვეგისა გაიანია ისტორიული განვითარების საკუთარი გზები, როცა ნორვეგია უკვე მიაღწია ერთგვარ პოლიტიკურ მონაპოვრებს, როდესაც მეცხრამეტე საუკუნის პირველ მეთხმედში ნაპოლეონის მარცხს მოჰყვა მიუღეს ეკროპში რეაქციის გამარჯვება რევოლუციური და მხილველ საფრანგეთში რევოლუციის აჩრდილი „ჯგერ იდეგე იმდენ მიშს ხერვადა, რომ უნდა დაბრუნებული ცენტრბიური მიხარება იძულებული იყო ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კონსტიტუცია შეეცანა.“ — სწორედ ამ დროს, ენგელსის აღნიშვნით, „ნორვეგია შეძლო მაშინ ეკროპში არსებულ ყველა კონსტიტუციაზე გააცილებით უფრო დემოკრატიული კონსტიტუციის მოპოვება“; ბორვეგია, ერნსტის მოსახრებელთა საწინააღმდეგე არ იყო ჩამორჩენილი და მემშანური ქვეყანა და იგი მისი კანონისატყვობა ატარებდა ასეთ ხასიათს, ენგელსი აბათილებს ერნსტის ცდას ნორვეგიული ლიტერატურა გამოყვანათ მემშანული ლიტერატურად და ამასთან მთიოთელი იმ დემოკრატიულ ტენდენციებზე, რომელიც ადგილი ჰქონდათ ნორვეგიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და რომელთაც განაპირობებ ნორვეგიული ლიტერატურის აყვავება. მთიოლებული გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან, ნორვეგია ამ განიცადა ისეთი ლიტერატურული აღმავლობა, რომ ამ პერიოდში, ენგელსის თქმით, გარდა რუსებისა, არც ერთ ქვეყანას არ შეუძლია დაეაჩნეს. — არანთ თუ არა მემშანური ნორვეგიელები — ეს სხვა საქება. უღავაო სახელომდგანე ის, რომ ნორვეგიელები ქმნიან სხვა ხალხებზე ბევრად მეტს და თავითან დაღს ასაგენ მუშაობელი ერების, მათ შორის, გერმანელების, ლიტერატურასაზე. კანხელომდგანეობის აყვავება ნორვეგიაში შედეგად მოჰყვა იმ სოციალ-პოლიტიკურ პირობებს, რომელთაც უმთავრესად წერილი მრეწველობის სახანდაწვიის ქვეყნები კაპიტალისტურ ქვეყნებად აქციეს.

„ნორვეგიის წერილი ენგელსმა და წერილი ბურჟუაზია საშუალო ბურჟუაზიის მცირე მხარეებით, — დაახლოებით ისევე, როგორც ეს ინგლისსა და საფრანგეთში იყო, მწივრდებულ საკუთრებაში — მრავალი საუკუნის მანძილზე საზოგადოების ნორმალურ მდგომარეობას წარმოადგენს. აქ ლაბარაკი არაა დრომექმეული წარსულის პირობებით ძალდატანებით უკან-დაბრუნებულზე მარცხით დამთავრებული დიდი მოძრაობის პირობე თუდააშრულია იმის გამო. თავისი იზოლოტიულობის არავრეგულ ბუნებრივი პირობების გამო ქვეყანა ჩამორჩა, მაგრამ მისი საერთო მდგომარეობა საყვებით შეესაბამებოდა მის საწარმო პირობებს და ამიტომ ნორმალური იყო. მხოლოდ უღსანასეულ ხანს ქვეყანად სპორადულად გამოჩნდა მსხვილი მრეწველობის რაღაც ჩანახტები, მაგრამ კაპიტალების კონცენტრაციის მსღერად ბურჟუაზიისთვის, ბიურისათვის, იქ ადგილი არ არის; ამასთანავე საშუალო ფაქტორის მსღერად გაქანება სწორედ მაკონსერვებულ გაგვენას ახდენს. ვინაიდან, მაშინ როდესაც სხვადასხვა ყველაფერი ორთქლის გემი დევნის იალქნაზე გემებს, ნორვეგია, პირიქით, უზარმაზარი მოცულობის შრდის თავის იალქნაზე გემების ფლოტს, და მის იალქნაზე ფლოტს რაოდენობით მსოფლომთი პირველი ადგილი თუ არა, მთივრ ადგილი მაინც უჭირავს; ეს ფლოტი მექანიკურად წერილი და საშუალო გემიფლოტების საკუთრებას შეადგენს ისე, როგორც ეს იყო ინგლისში დაახლოებით 1720 წ. მაგრამ ამით მაინც ნორმობაა დაიწყო ძველ შეფერ-

2 კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 461.

3 იქვე, გვ. 461.

ხეულ არსებობაში და ეს მოძრაობა ლიტერატურის აღმაშენებელ გამოხატა⁴.

ნორვეგიულ ლიტერატურის განვითარების პირობებზე ენგელსი ლაპარაკობს აგრეთვე ზორგესადმი მიძღვრულ ბარათში (1854 წლის 9 აგვისტო). თავისი ბუნებრივი მონაცემებით, აღნიშნავს იგი, ნორვეგია არის საფუძველი იმისა, რასაც ფილოსოფიური, ინდივიდუალიზმი უწოდებს. საცნობიანების მიერ⁵ უყოველი ირი-სამი ინგლისური მილის შემდეგ, კლდეებზე შემოქმედვ ფეხური მიწა, რომლის ნაყოფითაც, ალბათ, მთელ იჯახი გაჰყოფილება. და მართლაც, ამ ადგილებზე ბინადრობის ოჯახები, რომლებიც მოწყვეტილი არიან მიწელ-სამყაროს. ადამიანები აქ, ე. ი. სოფლად, არიან ლამაზები, ძლიერები, გამბედავები, მებურღულები და ფანტატიკურად ღელისმოსები⁶ (X XVII, 23).

ისტორიულად მოხდა ისე, აღნიშნავს ენგელსი ბარათში პაულ ერნსტისადმი, რომ ნორვეგიელი გლეხისათვის უცნობი იყო ბატონყმობის დამთრავებული და დამამცირებელი უფალი.

„ნორვეგიელი გლეხი არასოდეს არ ყოფილა აქ მა და ეს გარეშობა მთელ განვითარების... სულ სხვა სარწმუნოების უღესს. ნორვეგიელი წერილი ბურჟუა თავისუფალი გლეხის შიშის წარმოადგენს და ამ პირობებში ის ხამდევალი და დამიანი და დაქვეითებულ გერმანულ მეშინათან შედარებით. ნორვეგიელი წერილი ბურჟუა ქალიც ისე უარს დაგასკრბნული მეშინათან მუღლისაგან, როგორც ეს ღრმად იწინაგან“.

ენგელსის სიტყვებში მოცემულია ნორვეგიის ისტორიული განვითარების სპეციფიკის დასასიათება; ამასთან აღდგენილია ის ისტორიული პირობები, რომლებიც განაპირობებს იმისთვის შემოქმედების თავისებურებას. ენგელსი მუთითობს იმისთვის დრამატურების თავისებურებაზე, სახელდობრ იმზე, რომ იმისეი ქმნიდა აქტიურს, ინტელექტუალურსა და დიდი ნებისყოფის მქონე ადამიანთა სახეს. და როგორც არ უნდა იყოს სალოგანებანი იმისთვის დრამებისა, ისინი, მაინც ასახავს, თუცა წერილ და სამოქმედო ბურჟუაზულ მატარამაინც გერმანული მასშტაბისა უღრესად განსხვავებულ სამყაროს, სადაც ადამიანებს ჯერ კიდევ განაჩინა სახისათა და ინიციატივა; აგრეთვე დაშოუკიდებლად მოქმედების უნარი. მაგრამ იმისეი როლია ერთადერთი. გასული საუკუნის უკანასკნელ მოთხდენში მოყოლილი არებაზე გამოვიდა დიდი ნორვეგიელი მეწიერების მივლი ლედა, რომელთა მოცხობითაც შექმნამ განიცადა კაპიტალისტურების დიდი აღმავლობა. ჯერ კიდევ 1888 წელს მიწა კაუცკისადმი მიწაწერ ბარათში ენგელსი აღნიშნავდა, რომ იმ დროის რუსი და ნორვეგიელი მეწიერები წერენ „საუცხოო რომანებს“, რომელთა მთავარი დრამატუკის არის, რომ ყველაზე ტენდენციური სახისათანი არიან⁷.

პაულ ერნსტის მეთოდოლოგიური შეცდომების მიხედვით ნორვეგიელი ლიტერატურის ენგელსისეული დასასიათება ლიტერატურის ურთულესი პირობებების დრამატიკური კვლევის საუკეთესო ნიმუშია. ენგელსმა მითითა იმაზე, რომ პაულ ერნსტი მარქსიზმის დეფიციტებს იმარჯვებს მექანიკურად, ცდილობს ისარგებლოს მარქსისტული მეთოდით, როგორც მსაშინარეული შაბლონი, რომლითაც შესწავლის სხვადასხვა ქვეყნებსა და ეპოქების ისტორიულ და ლიტერატურულ მივლენებს. ენგელსმა გააკრიტიკა ერნსტის როგორც ლიტერატურული-კრიტიკული, ასევე პოლიტიკური შეცდომები. მაგრამ მან ეს გააკეთა პირად ბარათში თავისი ადრესატისადმი, რადგან ენგელსს უდროობის გამო არა სურდა ყოფილიყო უნებლიედ ჩაბნული საჯარო პოლემიკაში.

მაგრამ ენგელსმა ვერ შეძლო თავისი მდებარეობა ბოლომდე დაეკმა. ერნსტისადმი საინფორმაციო ხასიათის ბარათის მიწერებად ხუთი თვის შემდეგ სახელდობრ, 1890 წლის 1 ოქტომბერს, ენგელსი უკვე იძულებული შეიქნა აღმწერებოდა ამავე საკითხებს და აშკარად საჯაროდ გამოეთქვა

თავისი აზრი ერნსტის ცრურწმენებთან და სხვა საკითხებთან დაკავშირებით. ბერლინი ზუთ ოქტომბერს დაიბეჭდა „პასუხი 6-5 პაულ ერნსტს“, რომელშიც ენგელსმა მითითა ერნსტის ვულგარობა და მექანიკური შეცდომებზე. ამ სტატიას, როგორც პირად ბარათში, ენგელსი ყურადღებას ამახვილებდა იმ გარემოებზე, რომ მარქსის თვალთახედვას ერნსტი იყენებს როგორც უბრალო შაბლონს, რომლის შეხამებისად იგი თვითნებურად აშუქებს ისტორიულ ფაქტებს. ნორვეგიის მიმართ იმ შაბლონის გამოყენება, რომელიც გაკეთებულია მექანიკის გერმანულ ყიდაზე, ენგელსის აზრით, აშკარად ეწინააღმდეგება ისტორიულ ფაქტებს. პაულ ერნსტი იცნობს არა პირადად მარქსის თორისას, არამედ — დიურიზმის მიერ დამახინჯებულ მის ვარიანტს, რომელსაც იგი თვით მარქსის თეორიამ ურევს. ერნსტი უყუარებოდ იზიარებს მეტაფიზიკის დიურიზმის უზარო მტკიცებებს, თითქმის მარქსის თანახმად ისტორია მიმდინარეობს სრულიად ავტომატურად. მასში ადამიანთა ყოველგვარი მონაწილეობის გარეშე, თითქმის ეკონომიური ურთიერთობანი ისე ავამაყდენენ ამ ადამიანებს, როგორც „უბრალო ჭარბაკის ფეხურები“ (XVI, 6, II, 75).

ამგვარად, მწერალი მატარებელია თავისი კლასის პოლიტიკური ინტერესებისა, მაგრამ ეს როდი იწინავს იმს, თითქმის იგი თავისი კლასთან იყოს დაკავშირებული ფაქტალისტურად. იგი ხშირად თავს აღწევს საკუთარი კლასის პოლიტიკურ შესუბუღლებებს და ესთეტიკურ ნორმებს; კლასობრივი იდეოლოგიის საზღვრების გადალახვის გზით იგი ფართობს საკუთარ მსოფლმხედველობას; ასახავს ბევრად მეტს, ვიდრე ამას კარნახობს მისივე კლასის ვიწრო სოციალური ინტერესები. ამიტომაც მწერალი უნდა განაჩნდეს უნარი სინამდვილის ფართოდ ასახვისა. ხოლო ლიტერატურული კრიტიკის ვალია მწერლის მსოფლმხედველობა არ მესულდის და ხელთენურად არ დაიყვანოს მისივე კლასის მსოფლმხედველობრივ ფარგლებამდე.

ლიტერატურულ კრიტიკაში მარქსიზმის დეფიციტთა ვულგარობის ცდა არის აგრეთვე ნაწარმოების იდეური შინაარსისა და მხატვრული ფორმის ურთიერთისაგან დაშორება და იმ დიალექტიკური კავშირის გაუთვალისწინებლობა, რომელიც არსებობს საერთოდ ფორმასა და შინაარსს შორის. ასეთი შეცდომებისაგან თავის დროზე დასუფლებული არ აღმოჩნდა ფრანც მერინგი. მართალია, 1898—1899 წლებში მერინგმა აიღარა ერთდროულად მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის განხილვის საკითხი⁸; მაგრამ მსავსეს აღიარება ცალკეულ განცხადებებ დარჩა და ყოველდღიურ პრაქტიკაში მას იგი არ მოუმარჯვებია. პოლიტიკური ხელგეგმის მაღარებელი მერინგი მაინც სთვლის, რომ ლიტერატურა და პოლიტიკა არის სხვადასხვა სფერო და რომ ყოველ მწერალში ურთიერთს იბრძვის პოლიტიკოსი და მხატვარი. მწერლის პოლიტიკური შესუბუღლება, მერინგის აზრით, თავს იჩენს ნაწარმოების შინაარსულ მხარეში, ხოლო მხატვრული ისტატიბა — ფორმალურ მხარეში. მარქსისტული კრიტიკის ორი აქტი — ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთდროული კრიტიკა — მწერალსა და იყვანა საერთოდ კრიტიკის ორ აქტიმდე. მხატვრული ფორმა მერინგს მაინცა მაღალი მნიშვნელობა მნიშვნელობის საშუალებად. ნაწარმოების ესთეტიკური მხარის კვლევა, მისი აზრით, შესაძლებელია კანტისა და შოლერის დეალისტური ესთეტიკური პრინციპების საფუძველზე. ეს ესთეტიკური სისტემა მერინგს მაინცა მართებულად მის. „ასტრუტულ-ლოგიკურ“ ფორმით, თუცა ამასთან აღიარებდა მის ისტორიულ მესულდობასავე. მერინგი სთვლის, რომ ესთეტიკური ჭებრების საგანი არის სწორედ ფორმა და არა შინაარს⁹. მაგრამ რადგაც ხელთენება მაინც გაპირობებულია დროის მოთხოვნილებებით, ამიტომაც წამართველ მომენტად მხატვრულ ნაწარმოებში, მერინგის აზ-

⁷ კლასიკისა და ნატურალისტურ ესთეტიკაზე მხარაკის დროს მერინგი წერს: „გვემუნება დამოკიდებულება არა მხოლოდ ფორმას, არამედ აგრეთვე შინაარსზე“. იხ. მერინგის „Literaturp-ri-kritische essays“, ტ. II, გვ. 469.

⁸ იქვე.

⁴ კ. მარქსი და ე. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 462—463.

⁵ იქვე, გვ. 463.

⁶ იქვე, გვ. 434.



რომ, მაინც რჩება შინაარსი, რომლის მიხედვითაც ირყევია თუ მხატვრული ნაწარმოები რამდენადაა გაოსაღვენი მოყვარული კლასის მოძრაობისათვის. ნაწარმოების შინაარსული მხარის მართებული ანალიზის მოცემა შეუძლია მხოლოდ მართლმართლ: ნაწარმოების შინაარსული სრულყოფა, ან მწკვირვარება, მერინების აზრით, კიდევ არ მეთითების მისივე მხატვრული ფორმის ანალიზით შესაძლებელია. ნაწარმოების მხატვრული ფორმისა და პოლიტიკური შინაარსის ურთიერთობას განა დაცილება არის მერინების ესთეტიკის ერთი მთავარი შედეგობათაგანი, რომელიც ლიტერატურა გამომიწარმოებს პოლიტიკისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების უმარტიველით გაგვიხადან. ცნობილია, რომ მერინები ლამობდნენ მარქსიზმისათვის შეფუთვას კანტ-შოლერის ესთეტიკა. მხატვრული ფორმისა და იდეური შინაარსისადმი მერინების ორმხრივი დამოკიდებულება აშკარად იჩენს თავს მის ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატუსში. მერინების სტატიათა მიუხედავად ხალხს საერთოდ ის უნდა ჩაითვალოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა შინაარსულ მხარეს ფორმისეული მხარის შეფასების ხარჯზე. იგი საერთოდ ცოტას ლაპარაკობდა ცალკეულ ნაწარმოებათა მხატვრულობაზე. შრომებში ლისინგის — „ქილია გალობა“ (1894—1895), „ნათან ბრინელი“ (1892) და განსაკუთრებით „ლუგენად ლისინგის“ — მერინი თითქმის არას ლაპარაკობს ნაწარმოების მხატვრულ ფორმაზე, სამაგვიროდ დაწერილებით ჩრდელ შინაარსულ მხარეზე. კერძოდ „ლუგენადმი ლისინგის“ იგი ყვლადამით მნიშობილას მთვე ფორმის სიმართა და საერთო პოლიტიკას, მის განსაკუთრებულ დესტინტს, დიპლომატიასა და სამხედრო პოლიტიკას, აგრეთვე შეიძლება იმის მივლენებს. თავის შრომაში მერინებს ამითა გერმანულ ისტორიოგრაფიაში „პრუსიული სკოლის“ (დროიხენი, ტრაიჩე და სხვა) წარმომადგენთა მიერ შექმნილი „ფორმის“, რომლის თანახმაა ფორმის მთვე იყო განსაკუთრებული სახელმწიფოებრივი სიმართლი დაჯილდოებული, გერმანული ხალხის უდიდესი მოამბე, ხოლო ლისინგის — ლიტერატურის სფეროში გაბატონებული იმავე პოლიტიკისა, რომელსაც ფორმის მთვე ატარებდა სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში. თითქმის ლიტერატურის სარწმუნო ლისინგი ემსახურებოდა იმავე მიზნებს, რასაც ფორმის მთვე პოლიტიკისა. „ლუგენად ლისინგის“ არის მერინების ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები, რომელშიც მატერიალისტური ანალიზის მეშვეობით დასმხერვულია ლისინგის შემოქმედების გამაგებებელია ყოველგვარი ცდა, გაფანტულია ლისინგზე შეთხზული ლეგენდების ბურუსი. მაგრამ ამ შრომაშიც, როგორც აღინიშნა, მერინებს მოხსნა მხატვრული ფორმის სრულყოფის საკითხი და ამიტომ მას აღარ გაუჭირდა, რომ იდეების პოლიტიკური სიმასხვილის საფუძველზე უფრო ჰუმანურად გამოეცხადებინა ლისინგი და აძლენდა ექვია იგი უფრო სპეციალური შესვლის საგანად, ვიდრე ვთქვით. „ვერტრისის“ ავტორი ვერ უტოლდება „ნათანის“ ავტორს, რაკი ეს უნახანგელი, მერინების აზრით, იდეების სიმასხვით უფრო შემარცხენე შეურავია. ამიტომ მერინები უყარადლებოდ სტაფებს ლისინგის შემოქმედების მხატვრულ მხარეს და ძირითადად იდეური შინაარსის კვლევაში იყარებოდა.

ბართში ფ. მერინისადმი ენგელსი მითითებს (1893 წლის 14 ივლისი) მისი შრომის დირსულ ნაწარმოებზე. „ლუგენად ლისინგის“ — ამბობს ენგელსი, — „ერთ-ერთი საუკეთესო გადმოცემაა, რაკ კი არ ასრულებს პრუსიის სახელმწიფოს გენეზისის შესახებ. შემოდისა ვთქვა, ის არის თვით ერთადერთი კარგი გადმოცემა კი, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში სწორად ხსნის ყველა ურთიერთგავიწის, თვით წერილმან საკითხებსაც კი.“

მერინებთან ერთად ენგელსიც ადასტურებდა იმ ფაქტს, რომ „მონარქიულ-პარტიოტული ლეგენდების დასმხერვება“ წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერად მოქმედ ბერეკებს იმ მონარქიის მოსასპობად, რომელიც ნიღბავს კლასობრივ ბატონობას, მაგრამ ენგელსისაგან განსხვავებით, ფ. მერინებმა

ვერ გაითვალისწინა ის, რომ „მონარქიულ-პარტიოტული ლეგენდების დასმხერვება“ არც წარმოადგენს აბსოლუტურად აუცილებელ წინაპირობას¹⁰ საერთოდ ჩაგვირის ძველი სახელმის მოსასპობად. ამისდამიუხედავად იგი მაინც არის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერად მოქმედი ფაქტორთაგანი ამგვარი მოსასპობისათვის.

ფ. ენგელსმა ავეე აღინიშნა „ლისინგზე ლეგენდის“ ნაკლებად მხარე, სახელდობრ, ის, რომ მასში თითქმის უყარადლებლობა დატვირებული ლისინგის შემოქმედების მხატვრული მხარე, ფორმა. მერინების წიგნის ერთ ნაწილთან ენგელსი ხედავს ავტორის გატაცებით პოლიტიკურ და სხვა იდეოლოგიური წარმოდგენებით. „ლუგენად ლისინგის“, ენგელსის აზრით, „აკლია კიდევ მხოლოდ ერთი პუნქტი, რომელსაც არც მარქსსა და არც ჩემს შრომებში, როგორც წესი, საკმაოდ არა აქვს ხაზი გასმული, და ამ მიმართულებით ბრალი ჩვენ ყველას ერთიანად მიგვიდევს. სახელდობრ, ჩვენ ყველამ მთავარ მნიშვნელობას ვანიჭებდით პოლიტიკური, იდეოლოგიური და სხვა იდეოლოგიური წარმოდგენებსა და ამ წარმოდგენებით გაპირობებულ მოქმედებების გამოყვანას ეკონომიური ძირითადი ფაქტორებიდან, რომლებიც მთს საფუძვლად უდევს, და ასევე უნდა მოქმედებულ ყავდა იმ. ამასთან, შინაარსის გულითხივების ჩვენ მანერ უყარადლებოდ ვტოვებდით ფორმალურ მხარეს¹¹ და კიდევ ქვევით: — დასაწყისში ყოველთვის შინაარსის გულისათვის ფორმას ყურადღებას არ აქცევენ¹²“

ენგელსის ეს შენიშვნები მეტად ყურადსაღებია. მსჯელობა ნაწარმოების შინაარსთან ერთად ფორმის ანალიზის აუცილებლობაზე ყურდობდა დიპლომატიური მატერიალიზმის საერთო კანონს, — მოძღვრების ფორმისა და შინაარსის ურთიერთგავიწისა და ურთიერთშემოქმედების შესახებ. ენგელსი არ იფიქრებდა იმ გარემოებას, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს განასხვავებს მასში ასახული სიმამხედვეს, და რომ სწორედ შინაარსის მიხედვით განისაზღვრება ხელოვნების ნაწარმოების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. ამასთან ერთად ენგელსი არც იმ გარემოებას უშეუბნად მხედველობდა, რომ ბუნებაში ყოველ მოვლენას შინაარსთან ერთად გააჩნია თავი-ის შესაბამისი ფორმა, ურომლისდგენ შინაარსი არ შეუძლია არსებობა. ამიტომაც მარქსი და ენგელსი ყოველთვის მოითხოვდნენ ნაწარმოების სრულყოფას როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის მხრივ. მარქსმა, მაგალითად, დაიწყო ფრიალი-გრათის შემოქმედების მიგვიანო პერიოდის შოგიერთი ლექსი ფორმალური და იდეური უსუსურობის გამო. ამასთან ლასალსაგან მოითხოვა „სიკინების“ ფორმალური სრულყოფა ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით. მარქსი და ენგელსი აღიარებდნენ, რომ მხატვრული ფორმა არის ხელოვნების ყოველი ნიშნის არსებობის მხარე, რადგანაც ყოველგვარი შინაარსი ვლინდება მხოლოდ ფორმისა. მხატვრული ფორმა ირგანულ კავშირშია იდეურ შინაარსთან; მართალია, ამ კავშირში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება იდეურ შინაარსს, მაგრამ ეს არ აცხადებს ფორმის მნიშვნელობას. პირიქით, ფორმა სწორედ იმიტომ არის მნიშვნელოვანი, რომ იგი არის აღსავეე გარკვეული შინაარსით. და რაკი მხატვრული ფორმა არაა პასუხი შინაარსის მიმართ, რაკი მაღალმხატვრული ფორმა უფრო სრულყოფილია, ღრმად და ყოველმხრივ ფართოდ ხსნის ნაწარმოების იდეას, აქცევს ამ ნაწარმოებს ხალხისათვის ენგელსი კანტურულად მოითხოვს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ლიტერატურულ-კრიტიკულ ანალიზთან ერთად მოცემულ იქნას მხატვრული ფორმის შეფასებაც, შესწავლილ იქნას ფორმისა და შინაარსის კანონზომიერი ურთიერთმიმართება.

ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ურთიერთგავიწის გაუთვალისწინებლობა როდი იყო მერინების ერთადერთი შეცდომა, რომელიც ლიტერატურულ კრიტიკაში მარქსიზმის დიდებულებათა გახსამების სახეს იღებდა. მერინის შეცდომ-

¹⁰ იქვე, გვ. 512.
¹¹ იქვე, გვ. 509.
¹² იქვე, გვ. 511.

მად ჩაითვლება ისიც, რომ ლიტერატურულ მოვლენებს იგი განიხილავდა არა ერთმანეთთან რაიმე კავშირში, რაიმე მიმართებაში, არამედ განიხილავდა ცალკეადა, როგორც იმანენტურ მოვლენებს. ერნსტის კვლევის მეთოდის მანკიერი მხარე ენგელსმა იმაში დაინახა, რომ ერთი ქვეყნის ლიტერატურულ მოვლენაზე მსჯელობისას მას კრიტიკიულად მჭირე ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური ყოფა ჰქონდა. ყოველი ლიტერატურული მოვლენა, ცალკეული მწერლის შემოქმედება, ენგელსის მითითებით, აუცილებლად უნდა შესწავლილი იქნეს იმ სოციალ-პოლიტიკურ გარემოსთან კავშირში, რომლის წიაღშიც წარმოიშვა ეს მოვლენა, ეს შემოქმედება. მაგრამ მეორეს მხრივ, მიუტკეპელი შეცდომა იქნებოდა, თუ ყოველი ლიტერატურული მოვლენის ახსნა შეეცდებოდა მხოლოდ და მხოლოდ ადგილობრივი ისტორიული სიტუაციით. ასეთი შეცდომისაგან თავის დროზე დაუსწვეველი აღმოჩნდა მერინგი. იმ უკანასკნელის კვლევის მეთოდი სწორად იღებდა პროვინციულ-შეზღუდულ ხასიათს, რაკი გერმანიის ისტორიისა და ლიტერატურის ისტორიის ცალკეული ფაქტების შესწავლას არ მიმართავდა ანალოგიურ ფაქტებს მხოლოდ ქვეყანას ისტორიიდან; რაკი თანამემამულე მწერლების შემოქმედების შესწავლას ცდილობდა სხვა ქვეყნების ანალოგიური ლიტერატურული მოვლენებიდან გამოცალკევებით... „ლენინგადმი ლუსინგზე“ პრუსიის ადგილობრივი ისტორია მერინგმა არ გამოხატა, როგორც „საერთო გერმანული საცოდავი ბედის ნაწილი“¹³. ენგელსმა სწორედ ამ გაბრუნებაზე მიუთითა და ამასთან საჭიროდ ჩასთვალა, რომ გერმანიის ისტორიის ცალკეული მომენტები მერინგს შედარებითა სხვა ქვეყნების, კერძოდ, საფრანგეთის ისტორიის სათანადო ეპოქებთან. ამით იგი თავიდან აიცილებდა პარტიკულარული კვლევის მანკიერ მეთოდს. „გერმანიის ისტორიის შესწავლის დროს, — აღნიშნავს ენგელსი ზემოხსენებულ ბარათში, — ისტორიისა, რომელიც ერთ მთლიან უბადრებულას წარმოადგენს, მე ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ მხოლოდ საფრანგეთის ისტორიის სათანადო ეპოქებთან შედარება გვაძლევს სწორ მასშტაბს, ვინაიდან იქ სწორედ იმის საწინააღმდეგო ხდება, რაც ჩვენში“¹⁴. საკუთარი ქვეყნის ლიტერატურის შესწავლით გართულ მერინგს უფრო აინტერესებდა, მაგალითად, გერმანიის რეალის-

ტური სკოლის მწერლები, ვიდრე ფრანგი და ინგლისელი რეალისტების ბრწყინვალე სკოლა, რომელსაც გაოცებანი მოჰყვებოდა მარქსი და ენგელსი და რომლის ცალკეულ წარმომადგენლებსაც ეგოდნ მალალ შეფასებას აძლევდნენ ისინი. მხოლოდ ბაზოლენიძეაფერ შეესო მერინგი დიდ რეალისტებს, კერძოდ ბალზაკს, და აქაც მან ვერ დააღწია თავი უხეშ შეცდომას: ბალზაკი გამოაცხადა ზოლას ყაიდის ნატურლისტ მწერლად; ამასთან წამალა განსხვავება „შარტრის ტყავის“ ატორია და მეორეს მხრივ, რუსისა და დიდრის შორის¹⁵.

როგორია დასკვნები? ლიტერატურულ კრიტიკაში მარქსიზმის დეჟულეზება აშკარა დამახინჯების ან სათანადოდ მოუპარჯებლობის წინააღმდეგ ენგელსის ბრძოლა ემსახურებოდა რეალიზმის დადასტურების საქმეს. ლიტერატურული საკითხების კვლევისას მატერიალისტური მეთოდი უნდა მიმარჯვებულა იქნეს როგორც სახელმძღვანელო ძაფი და არა როგორც მზამზარეული შაბლონი. იდეოლოგიური ფორმები, კერძოდ, ხელოვნება და ლიტერატურა, არ უნდა იქნეს გამოყვანილი უშუალოდ ეკონომიური პირობებიდან. აუცილებლად მხედველობაში მისაღები უნდა იყოს რეოლები და ბაზისისა და ზედბაშის ურთიერთშეკავლება.

ცალკეული ქვეყნის ლიტერატურის შესწავლისას გათვალისწინებული უნდა იქნეს ამ ქვეყნის ისტორიული განვითარების გზები. ერთი ერისათვის ნიშანდობლივი თვისებები არ უნდა იქცეს საზოგადო მთავრად ერისათვის. ამასთან ლიტერატურული მოვლენების შესწავლისა და კრიტიკის დროს უკუგდებული უნდა იქნეს კვლევის პარტიკულარული, მანკიერი მეთოდი. ლიტერატურული მოვლენის შესწავლა, მისი ანალიზი და კრიტიკა შესაძლებელია მხოლოდ მეზობელი ქვეყნების ანალოგიურ ლიტერატურულ მოვლენებთან შედარების გზით.

მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკა გულისხმობს ნაწარმოების იდეური შინაარსისა და მხატვრული ფორმის ერთდროულად გარჩევას, იმ დიალექტიკური კავშირის გათვალისწინებას, რომელიც არსებობს საერთოდ მხატვრულ ფორმასა და იდეურ შინაარსს შორის. ნაწარმოების შინაარსულ მხარესთან ერთად აუცილებლად შესწავლილი უნდა იქნეს მხატვრული ფორმის საკითხებიც...

¹³ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩეული წერტილები, გვ. 512.
¹⁴ იქვე.

¹⁵ ფ. მერინგ. Литературно-критические статьи, т. II, стр. 247.

გ. ჯენისი

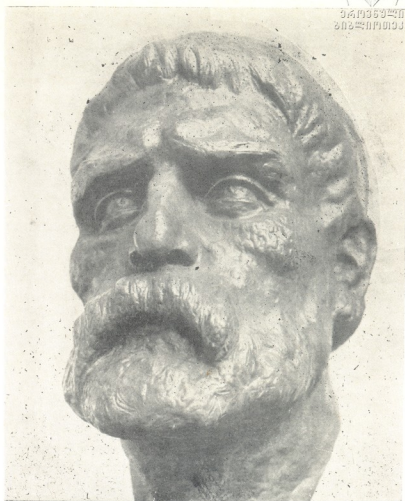
გარეუბანში





ლ. ნუქიძე

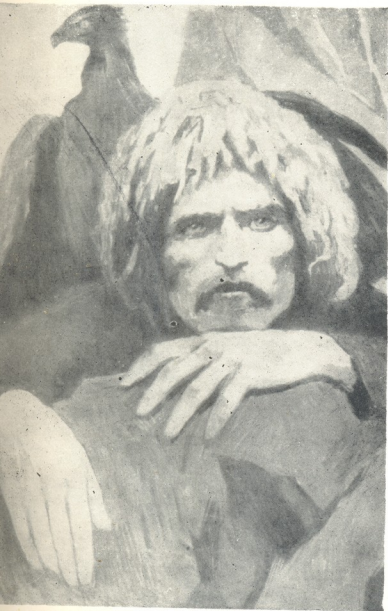
ილუსტრაცია პოემისათვის
„გველის გზაზე“



ბიძინა ავალიშვილი

„გებ-ფშველა“

მხატ. თ. სოსელია
„მოდი, არწივო“

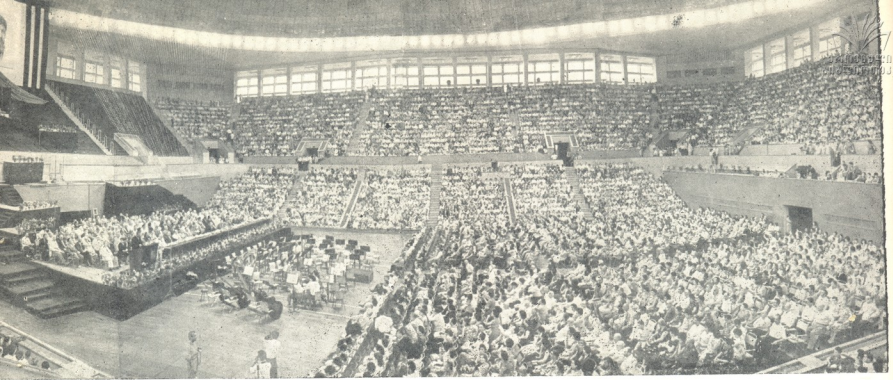


კლექსი გიგოლაშვილი

„ვაჟა ნეკრიტ“.

ღ. წყნაძე ილუსტრაცია პომპისთვის „გველის მკამელი“





ქართული კულტურის მშენება და სიამაყე

თბილისის საზოგადოებრივი წარმომადგენელთა საკვიმო გილდავის ვაჟა-ფშაველას დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნავად

ძნელი და ეკლიანია მერლის, იმ ადამიანის გზა, რომელსაც გადაუწყვეტია თავისი სიცოცხლე. თავის შრომა საშობლოს, ხალხის სამსახურის კეთილშობილურ საქმეს მოახმაროს, მაგრამ ასევე ბედენერია ის, ვინც კრისტალური პატოსნებით ასრულებს თავის საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივ მოვალეობას.

ასეთ შესანიშნავ ადამიანთა ერთ მწუხრობი, რომლებიც შეადგენენ თავიანთი ხალხის სიამაყეს, დღეს ქართველ ხალხს დიდი შვილის — შესანიშნავი პოეტის, მოაზროვნისა და საზოგადო მოღვაწის ვაჟა-ფშაველას სახელი. „ქართული პოეზიის არწივი“, როგორც მას მოწიწებულად უწოდებს ხალხში.

ასეთი უუარსო თავისი დიდი შვილი ქართველ ხალხს, ასეთს იცნობს ქართული პოეზიის კორფის მილიონობით ადამიანი შორის მშობლიური მხარის ფარგლებს გარეთ.

ქართველი ხალხის სიყვარულს ააოცებებს ის აღმაფრთოვანებელი ფაქტი, რომ ეროვნული ლიტერატურის კლასიკოსის სახელიდან იუბილეს მასთან ერთად იზიარებს საბჭოების დიდი ქვეყნის ყველა ხალხი, მთელი პროგრესული კაცობრიობა. მშვიდობის მსოფლიო საბჭოში გენიალური ქართველი პოეტის დრმა პატივისცემის ნიშნად, რამდენიმე შემოქმედება გამსჭვალულია ჰუმანიზმისა და ხალხთა მეგობრობის იდეებით, მიიღო გადაწყვეტილება, რომ ვაჟა-ფშაველას იუბილე მსოფლიო მასშტაბით აღინიშნოს. საიუბილეო ზეიმის სიხარულის განსაზიარებლად მოვიდა მრავალი სტუმარი — საბჭოთა მწერლების მრავალრიცხოვანი ოჯახის წარმომადგენლები.

რამდენიმე დღეს გაგრძელდა რესპუბლიკაში საიუბილეო ზეიმი. ხოლო, 26 ივლისს ზეიმის ცენტრი გახდა თბილისის სპორტის სასახლე. აქ გამართა თბილისის საზოგადოებრიობის წარმომადგენელთა საკვიმო სხდომა, მიმდევნილი ვაჟა-ფშაველას დაბადების 100 წლისთავისადმი.

სპორტის სასახლის აღმოსავლეთ იარუსებს ამშვენებს ვაჟა-ფშაველას დიდი პორტრეტი. ბრწყინავს თარიღი „100“. პრეზიდიუმში არიან ვ. პ. მუჯაწანაძე, გ. დ. ჯავახიშვილი, პ. ვ. კოვანოვი, პ. ი. კუჭავა, ა. ნ. ინაუარი, მ. მ. ლეილაშვილი, გ. ა. გომეზიძე, ი. გ. ბრთველიაშვილი, გ. ი. ჩიკვაძე, ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის ჯარების საზოგადოებრივი მდივანი-პოლკოვნიკი ა. ტ. სტეპანოვი. მშვიდობის სარდალი ვენერა-პოლკოვნიკი ა. ტ. სტეპანოვი. მშვიდობის სარდალი კომიტეტის თავმჯდომარე ნ. ს. ტიხონოვი. მთლიან რესპუბლიკის მწერალთა დელეგაციების წევრები, ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეები, საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ხელმძღვანელები.

საუბრო საიუბილეო სხდომაზე ხელმძღვანელები წაიკითხა პროფ. გ. ჯიბლაძემ.

იწყება სტუმრების — მომეგ საბჭოთა ლიტერატურის წარმომადგენელთა გამოსვლები.

სიტყვას პირველი ამბობს მშვიდობის დაცვის საბჭოთა კომიტე-

სხდომა, მიმდევნილი დიდი პართიული კომატისა და საზოგადო მოღვაწის 100 წლისთავისადმი

ტის თავმჯდომარე პოეტი ნ. ს. ტიხონოვი, შერებნილი გულბოლიად მუხედნენ გამორჩენილი საბჭოთა მწერლის, ქართული ლიტერატურის დიდი და გულწრფელი მეგობრის ტრიბუნაზე გამორჩენს.

ნ. ს. ტიხონოვი შერებნილია ტაშის გრილში კიოხულოს მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს მისაღმებს საკვიმო სხდომის მონაწილეთა მისაღმე და მათი სახით მთელი ქართველი ხალხისადმი, მისაღმებს, რომელსაც ხელს აწერენ საბჭოს თავმჯდომარე ინგლისელი მეცნიერი პროფესორი ჯონ ბერნალი და საბჭოს მდივანი პროფესორი ვიქტორ ჩხივაძე.

„მასთან დაკავშირებით, რომ 1961 წლის 26 ივლისს სრულდება გამორჩენილი ქართველი პოეტისა და მწერლის ვაჟა-ფშაველას დაბადების ასი წლისთავი, — ნათქვამია წარბილში, — მშვიდობის მსოფლიო საბჭო მხურვალედ სალომე უძღვრება ამ დიდი კულტურული წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამოს მონაწილეთებს. მშვიდობის მსოფლიო საბჭოში ერთსულ ოცნად მიიღო გადაწყვეტილება ვაჟა-ფშაველას დაბადების ასი წლისთავის დღესასწაულის შესახებ, გაითვალისწინა რა, რომ მის შემოქმედებას ქართულ იტორიულ დაბადებას სსრ კავშირში, არამედ შორს მის ფარგლებს გარეთაც. ვაჟა-ფშაველას თავისთავადი შემოქმედება მახლობელი და გასაგებია სხვადასხვა ქვეყნის ხალხებისათვის, რადგან იგი გამსჭვალულია ჰუმანიზმის, შემოქმედებითი შრომის, მშვიდობისა და ხალხთა შორის მეგობრობის იდეით“.

აკვივენებენ დებუშას, რომელიც მოვიდა გამორჩენილი საბჭოთა მწერლის მ. ა. შოლოხოვისაგან. შერებნილი მხურვალე ტაშით მუხედნენ მისაღმებს გულბოლიად სიტყვებს.

საქართველოს მწერლების — იუბილარის მემკვიდრეების სახელით სიტყვა იტვიტა საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის პირველ მდივანს პოეტ-აკადემიკოს ი. ახაშიძეს.

იმ მრავალ დღესასწაულთა შორის, რომლებიც ოდესმე აღნიშნავს ქართველ ხალხს, — ამბობს იგი, — ვაჟა-ფშაველას იუბილე ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავია. და ეს იმით, რომ ვაჟა არის ჩვენი ხალხის ერთ-ერთი უსაყვარლესი პოეტი, ჩვენი ხალხის აზრების, მისი ხასიათის განმასხვავებელი ნიშნების საუკეთესო გამოხატვალი.

გამორჩენილი ბელარუსი მწერალი ნ. გრანოვსკი. მწერლებმა და კულტურის მოღვაწეებმა, მუშებმა და კომპოზიტორებმა, ბელარუს



მკითხველთა შიშველ მრავალ-მილიონიანმა არმიამ, თქვა მან, დამავალეს გულითადად მივხვდებოდი მოძვე ქართველ ხალხს და მივულოცო მას დღემწინველი იუბილე. ვაჟა-ფშაველას უცდავების, საბჭოთა ხალხის მრავალეროვნულ კულტურაში მისი წვლილის დამსაბურნეული აღიარება ის ფაქტი, რომ პოეტის იუბილეს თანხარის სიყვარული აღნიშნავს ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხი, ისევე როგორც ერთად აღნიშნავს მათ პუშკინისა და გორკის, შეჩერნოსის და კუპალას, ახასია და ახუნდოვის საიუბილეო თარიღები.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, თბილისის საელჩოს სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი ზ. ჩაჩიკაშვილი ქართველი ინტელიგენციის სახელით. ქართული მხატვრული სიტყვის დიდი ოსტატთა შორის, ამბობს იგი, ვაჟა-ფშაველას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მიუხედავად იმისა, რომ ათობით წელი გაივლიდა მას შემდეგ, რაც მან თავისი ნაწარმოებები შექმნა, მისი ვაჟაკური პოეზია კვლავ წინანდებური ძალით ეძვრის.

— ჩვენი ხალხების ბედი ისე წარიმართა. — ამბობს აზერბაიჯანელი მწერალი შ. იბრაჰიმოვი, — რომ ჩვენ განუტრეცილი ძმები ვიყავით მისისხანე განსაცდელის დროსაც და უსაზღვრო სიხარულის დროსაც.

საქართველო ზღაპრული სილამაზის ქვეყანაა, განაგრძობს შ. იბრაჰიმოვი, მაგრამ მის ნაშთად სილამაზეს, მის საუცხოო სულიერ სამყაროს საქართველოს ნიჭიერი მწერლები გვიჩვენებენ. ერთ-ერთი მათგანი, ვის შემოქმედებაშიც განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს საქართველოს, მისი შესანიშნავი ხალხის სილამაზე, არის ვაჟა-ფშაველა, რომლის შემოქმედებამ ღრმად არის გამსჭვალული მატრიოტიზმით, მშობლიური მხარის სიყვარულითა და მისადმი ერთგულებით.

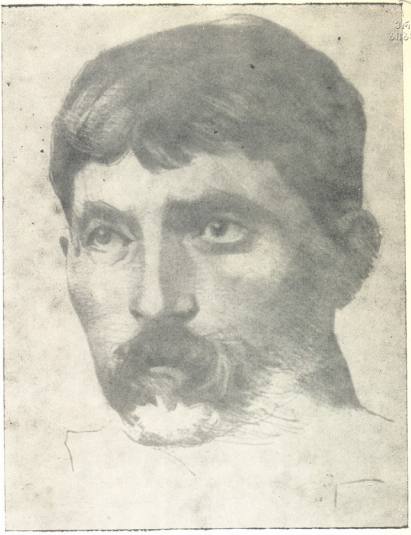
აზერბაიჯანელ სტუმარს ცვლის მეორე მეზობელი რესპუბლიკის ლიტერატურული საზოგადოებრიობის წარმომადგენელი — სომეხი პოეტი რ. ოვანესიანი. მან თავისი გამოსვლა მიუძღვნა ამიერკავკასიის ხალხების, საბჭოთა კავშირის ყველა ხალხის მძურ ურდვე მეგობრობას, რომელსაც უმღეროდნენ და ავითარებდნენ ჩვენი ხალხების საუკეთესო შვილები.

უზბეკ მწერლების სახელით გამოვიდა პოეტი ა. ბააჯანი. საზეიმო სხდომის მონაწილეთ მან უძღვნა შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც ეს-ეს არის გამოსულა უზბეკურ ენაზე. ლატვიანმა მწერალმა შ. რუპიტისმა თავისი გამოსვლა დაიწყო ვაჟა-ფშაველას ცნობილი სიტყვებით: „ვინც აწყვოს კეთილსინდისიორად ემსახურება, იგი დიდებულ მომავალს ქმნის, ვინც ბევრს წნავს და თესავს, იმას ბევრი პური მოსდის“.

ტრინიდადის თურქმენი მწერალი ტ. ენესოვა.

იგი ამბობს: დღეს, როცა ქართველი ძმები დღესასწაულობენ თავიანთი დიდი კულტურის გამორჩენილ წარმომადგენლის, პოეტისა და პროზაიკოსის ვაჟა-ფშაველას დაბადების 100 წლისთავს, ჩვენში შორიულ თურქმენეთში ყველას ბიძგა აცერია მისი სახელი. თურქმენი ინტელიგენცია, მუშები და კოლმეურნეები, თავიანთ დედაენაზე კითხვლებს ვაჟა-ფშაველას ბევრ ლექსსა და მოთხრობას.

— ქართველი ხალხის სახელგანთქმული გოგონის ვაჟა-ფშაველას ცხოვრება განუტრედალ დაკავშირებულია მთებთან, — თქვა ყირგიზმა მწერალმა ბ. ჯუსუპოვა. ვაჟა დაიბადა მთის სოფელ ჩარგალში, ესწავლა მთის მღერაბთა ხმაური, ტუბებთან ცაში მცურავი რბურების ცქერით, უმღეროდა მთიეთა შრომობის ცხოვრებას, აღტაცებული იყო მთის არწივის ფრენით. ხალხმა ტყუილად როდო შეადარა თავისი სუვერენო მგოსანი ამ ამაუფრინველს. მან დიდი გმირბა ჩაიდინა — მთის არწივივით ავიდა პოეტურ მწვერვალზე. მოღვაწეობის სსრ მწერალთა და მშრომელთა გულითადად სალამო



ძმარ. უვა ჯაგაიანქ

ვაჟა

გადაცა საიუბილეო ზეიმის მონაწილეთ და მთელ ქართველ ხალხს ამ რესპუბლიკის თვალსაჩინო ლიტერატორმა პ. ზანდუპროვამ.

— ვაჟა-ფშაველა დადგინტელ მკითხველთა ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი მწერალია, — ამბობს ი. ხაბაღაძე, — და ეს იმიტომ, რომ მისი გულშემატკვარელი ნაწარმოებები ღრმად ასახვენ ყოველი იმას, რაც ესოდენ ძვირფასი და წმიდაა ყოველი მთიელისათვის.

მწერებელთ ყაბარდო-ბალყარეთის მწერალთა სახელით გულითადად მივსალმა ა. შომახოვი, ადიღეს მწერალთა სახელით — ი. ტლუხტენი.

პოეტმა ი. ნონეშვილმა წაიკითხა ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილი ლექსი. შეკრებილი მისესამუნე ვაჟა-ფშაველას შვილს — ვახტანგ რაჟუაშვილს. მან მომლოაჩედ წაიკითხა მამისადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსი.

საზეიმო სხდომა დახურულად გამოცხადდა. ვაჟა-ფშაველას დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სალამო დამდეგ სპეკოთა ლიტერატურის ნაწილად დღესასწაულად იქცა.

* * *

საზეიმო სხდომის მონაწილეობისათვის საქართველოს ხელოვნების ოსტატთა და მხატვრული თვისებების მონაწილეობით ძლიერ კონცერტი გაიმართა.



მხატ. თ. კუბანკიშვილი

ილუსტრაცია ვაჟს თბაშე

კლასტიკურ ხატოთა საუნჯე

გრიგოლ კიკნაძე

ისტორიამ და დროთიმა მანძილმა ვერაფერი დააკოო ვა-
ვა-ფშაველას სახელს. პირიქით, რაც დრო გადიოდა, მით უფ-
რო იზრდებოდა მისი შემოქმედების მნიშვნელობა, ვიდრე
მან ნამდვილ უკვდავებას არ მიაღწია.

ვაჟს დაკარგვამ 1915 წელს ზოგენული გლოვა გამოიწ-
ვია და ამ გლოვამ ეროვნული ზარის მნიშვნელობა მოიპოვა,
რადგან უდროო იყო ვაჟს სიკვდილი. ამავე წელს მიიყვალა
ჩვენი აკაკი და ქართველმა ხალხმა გამოიტყარა ის. ერთ იმ-
დროინდელ წერილში მკაფიოდაა გადმოცემული აკაკისა და
ვაჟს დაკარგვით გამოწვეული გულსიტკივლი. იქ ჩვენ ვკი-
თხულობთ შემდეგს:

„აკაკის სახით, უშუკველია, ჩვენ დაგვარგეთ უდიდესი ქართ-
ველი პოეტი, მაგრამ იგი მოეღალა წარსულში იყო და მომა-
ვალში მისგან არას მოველოდით. ამიტომ თუმცა ჩვენ ვაცი-
ლებდით აკაკის ცხედარს გულწრფელი მწუხარებით, მაგრამ
იმავ დროს ვინუგეშებდით თავს, რომ დღეამდ მოხუცებულმა
პოეტმა დაგვიტოვა ყველაფერი და თან არაფერი წაუღია.
ესლა კი ეს ნუგეში არა ვაგვეს. ვაჟა-ფშაველამ, მართალია,
დატოვა მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობა, მაგრამ ვის
შეუძლიან სოქეას, რომ მას არ შეეძლო ამ მემკვიდრეობის
უფრო გაფართოვება? მან დაგვიტოვა უკვდავი შედეგები,
მაგრამ ვინ იტყვის, რომ მას არ შესწევდა ძალა ახალი
შედეგების შესაქმნელად? აი რატომ ვაჟას დაკარგვა ქარ-
თული ლიტერატურისათვის უფრო ტრაგიკულია და მწუხარება
ამის გამო გამოწვეული უფრო ინტენსიური, დამაღონებელი და
უნუგეშო“.

და შემდგომ და შემდგომ, როდესაც დრო ჩადგა ვაჟასა და
მკითხველებს შუა, გამოირკვა, რომ ვაჟა-ფშაველა წარსულს კი
არა, მოლიანად აწმყოსა და მომავალს უნდა მიეკუთვნოს. ვაჟა
გადაიქცა ქართველი მკითხველთა სულიერი ცხოვრების თანა-
მგზავრად, და ეს იმიტომ, რომ ვაჟას დიდება მის პიროვნულ
მწიფობასა და მისი პერსონაჟების ქველმობასა და ეთიკურ გამ-
ძლეობას ეფუძნება; იმიტომ, რომ ვაჟას უკვდავებას მისი
პოეტური სიფაქრე, გულითაღობა, ზომიერება და მოქალა-
ქეობრივ გრძნობათა სიმტკიცე აპირობებს. თანამედროვე მკი-

თხველმა ვაჟას პოეზიაში ჯერ კიდევ მიუგნებელი პოეტური
ენერჯია იგრძნო და დარწმუნდა, რომ ვაჟა-ფშაველას პოეტუ-
რი გენიალობა, პირველ ყოვლისა, მისი ხატების სიხალესა,
სიყვადესა და ცხოველმყოფელობაში ვლინდება. ყველაფერმა
ამან იმდენად გააფართოვა ვაჟას შემოქმედების შინაარსი,
რომ ჯერ კიდევ ნაადრევია ლაპარაკი მისი დახასიათების
რაიმე სისრულეზე.

* * *

ერთის შეხედვით თითქოს ნათელი, გასაგები და თან
მარტივი პრინციპია, რომ ხელოვნება ცხოვრებასა და სიცოცხ-
ლეს ასახავს და კიდევ უნდა ასახავდეს, რადგან ეს არის
მისი არსებობის ერთადერთი გამართლება. მაგრამ ეს ამ
პრინციპის მხოლოდ გარეგნული სიმარტივეა. სინამდვილეში
კი იგი უადრესად რთული და ძნელად გასათვალისწინებელი
პრინციპია, რადგანაც რთულია თვით ცხოვრება და ძნელია
მისი უსასრულო მრავალფეროვნების ჩვენება. ამ დაუბოლოვე-
ბელი და განუსაზღვრელი მრავალფეროვნების გამოსახატავად
აღმანიანს მეტყველებას მხოლოდ განსაზღვრული შესაძლებ-
ლობები მოეოვება და ისტორია მხატვრული სიტყვის განვი-
თარებისა იქითკენ მიისწრაფვის, რომ გვიჩვენოს ამ შესაძლებ-
ლობათა გაფართოების ნაირნაირი ცდა.

როცა ხელოვანი გავიციანობიერებს და დაამკვიდრებს ამა
თუ იმ ფორმით უკვე მანამდე მიცემულ გამოსახვის საშუალე-
ბებს, მაშინ მისი სახით ჩვენს წინაშე უკვე ნამდვილი ტლან-
ტია, რომელსაც თვით ამ საშუალებათა აღმოჩენასაც კი მივა-
წერთ. ამასთან, მთავარი მაინც ისაა, რომ მით უფრო რვა-
ლურია გამოსახვის რომელიმე საშუალების შემოქმედება, რაც
უფრო ნაკლებად ჩანს, რომ ის მხოლოდ სინამდვილის ასახვის
ხერხია და არა თვით სინამდვილე. ამის პირობა კი ისაა, რომ
ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს ა ს ა ხ ვ ი ს ხ ე რ ხ ი იქცეს სინამდვი-
ლის ხ ი ლ ვ ა დ. იმისათვის, რომ ინდივიდუალურმა ხილვამ
რეალობის სახე მიიღოს, სრულიადც არ არის საკმარისი
მარტობიდან ისტატობა: ეს მხოლოდ ნამდვილ ხელოვანს ძა-
ლუძს.

მხოლოდ უზენდინურსი ტლანტი ახერხებს ტრადიციული

გამოსახვის ჯებირთა გადალახვას; მხოლოდ დიდი ტალანტი აღწევს თავისი ხილვის სრულ დამარწმუნებლობას; მხოლოდ ასეთი ხელოვანი შლის ჩვენს წინაშე ახალი კუთხით დანახულ სამყაროს, იგი გვითვალისწინებს მოვლენათა აქამდე შეუმჩნეველ თვისებებს და სწორედ იგი ამწერებს ადამიანურ მიმართებათა ახალ კავშირებს. ასეთი ხელოვანის შემდეგ ჩვენც ყველაფერს მისებურად ვხედავთ და მისებურად ვაფასებთ. იგი გვახსლოვებს თავის თავთან, ე. ი. გვამადლებს და ბედნიერებას გვანტივებს. ამიერიდან ყველაფერი ისე გამოიყურება, როგორც მათ ასეთი ხელოვანი ხედავდა. და თუ ჩვენ ვგრძნობთ, რომ თავისი ხილვით ამ ხელოვანმა ჩვენც გვაგვიკაფა, თვალთ ავიხილა, ჩვენი აღქმის უნარი დახვეწა და ახალ განცდათა სფერო გაგვიფართოვა, — თუ ჩვენ ამას ვგრძნობთ, მაშინ უეჭველია, რომ დიდი ტალანტი გვადგია თავს.

სწორედ ასეთი ტალანტი იყო ვაჟა-ფშაველა და მან ნამდვილ შემოქმედებითს გენიალობასაც მიაღწია, რადგან ვაჟასული ხილვა თვით ასახავს საცნებსა და მოვლენებზე უფრო წარმატცი აღმოჩნდა.

თავისთავადაც მომხიბლველია ყვავილებით მორთული ველი და ვარსკვლავებით მოჭედული ცა, მაგრამ მათი ნამდვილი ღიღებულება მაშინ უფრო განიცდება, როდესაც ისინი ჩვენს წინაშე პოეტის ხილვაგამოვილი სახით წარმოსდგებიან:

დალამდა... წვრილი ვარსკვლავნი
აყვავდნენ, დასხდნენ ცაზედა;
მთვარე ჯერ კი არსადა სჩანს,
არ დაგვანათოს თავზედა,
ჯერ თუ არ გაუღვიძნია,
ისევ თუ სძინავს მკლაფზედა!
ჯერ გამარჯვება არ უთქვამს
შემომჯდარს გორის ფსაზედა,
სხივნი არ დაუგზავნიან
პირის საბანად წყალზედა.

ვინ არ ყოფილა უვარსკვლავო და უმთვარო ცის ქვეშ, მაგრამ მის სილადეს უფრო მაშინ ვიგრძნობთ, როდესაც ვაჟას თვალთ შევხედავთ მას:

ცაზედ დამქრალან ვარსკვლავნი,
პირი ემურვის მთვარესა,
მთან, თავ-ჩაჩქინაწენი,
ფიქრს მისცემიან მწარესა.

ბუნების მოვლენებს ვაჟას ხილვის შემდეგ კიდევ უფრო ემატება ღირებულება. ამას განვიციდით ჩვენ, როდესაც, მაგალითად, ვაჟას ასეთ სტრიქონებს წააწყდებით:

დაბნელდა, წყალნი ტირიან,
კალთა გვესურვის ღამისა,
დროა ვარსკვლავთა ვიკვიკის,
მცურევა ბალახზედ ნამისა.

და ეს მარტო ბუნებაზე როდი ითქმის. ეს ეხება ყველაფერს, რასაც კი ვაჟა გადმოგვიცემა. ყველა მოვლენასა და ყოველ სულიერ მოძრაობას ახლავს ვაჟა და ყველგან ვაჟა დაიხანება — იქნება ეს ალუბას ნაამბობი სიზმარი, გოგოთურის გაკაცური თავდაპყრობა, აღზას სულიერი აფორიაქება, თუ ჯოჟოლას არაჩვეულებრივი ფილიკტობა.

ვაჟამ აამაღლა ბუნება, რადგან ვაჟაშრიანა ის. ვაჟამ აამაღლა ადამიანი, რადგან იგი საღვთარი სიცოცხლის აზრზე



თ. ყუბანიშვილი. ილუსტრაცია პოემისათვის
„აღლდა ქეთევანი“

დააფიქრა და ამით თვით სიცოცხლეში შეატანინა აზრი და ღირებულება. ამ გზაზე მიაღწია ვაჟამ დამაჯერებლობის პირდაპირ უწვეულო დონეს. სინამდვილისადმი წმინდა მხატვრული მიდგომის თვალსაზრისით კი დამაჯერებლობის ეს დონე ვაჟას ხილვის, მისი წარმოსახვის არაჩვეულებრივ პლასტიკურობას მივწიბვს და გულისხმობს.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, თუ რა არის დამახასიათებელი პლასტიკურად წარმოსახული ხატებისათვის. პლასტიკური წარმოსახვა აღქმის უახლოვდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ პლასტიკური ხატი სრული რეალობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ასეთი ხატები დაკავშირებულნი არიან მოვლენათა რეალურ მიმართებებთან, მათ მაქსიმალურად ნათელი და ზუსტი ფორმები აქვთ, ანუ განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოირჩევიან. ასეთი წარმოსახვა უფრო შერჩინებებს ეყრდნობა და ამიტომაც ასაგნებს იგი მოვლენათა შორის არსებულ კავშირებს, ე. ი. მათ, ამ კავშირებს, აძლევს ხელშესახებას, გარეგამოვლენილს და ობიექტურ ფორმას. პლასტიკური წარმოსახვის შემთხვევაში ცნებების ადგილს უშუალო აღქმა ავსებს, კონკრეტული აქვევებს ასტრაქტულს და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ხილვა თვით აზრსაც კი წინ უსწრებს.

ვაჟას თოვზის სახით ჩვენს წინაშე პლასტიკური წარმოსახვის ბოქსოდა განხორციელებული უნარი და, როგორც ჩანს, თითონ ვაჟა-ფშაველაც გრძნობდა თავისი ნიჭის ამ



თავისებურებას. ამას მოწმობს ცნობილი პედაგოგის ივანე გომელაურის მოვარება, რომელიც ვაჟ. „ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა 1945 წლის 9 აგვისტოს. ივანე გომელაური დანიტრესეხულა შვერლის შემოქმედების პროცესით და უთიხას ვაჟა-ფშაველასათვის: „როგორ ისამოს ხორცს პოეტის იდეა?“ ამ კითხვაზე ვაჟის შემდეგი პასუხი გაუცია: „სხვების არ ვიცი, მაგრამ მე კი, როცა ვწერ, სურათები მიმდის თავში და მე მხოლოდ ვედილობ ეს სურათები კარგად და ლამაზად გამოვიყვანო. შემდეგ, როცა წავაერთხავ, მაშინ მეც მივხვდები ხომელ რა აზრიც არის შიშა“.

უშუველია, ვაჟის ეს სიტყვები სწორედ პლასტიკური წარმოსახვის ნიშანდობლივ თვისებას ვაგვარდის, თუმცა მათ გარეშევე შეგვეძლო დაგვეგნას, რომ პლასტიკური ხატობების უტყუარი ნიშნულია ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება.

როცა ამბობენ, რომ პლასტიკურ წარმოსახვას შვერძნებები განსაზღვრავს, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამ მხრივ ყოველ შვერძნებს თანაბარი როლი და მნიშვნელობა ეკუთვნოდა. ამ საკითხისადმი ჯერ კიდევ პერდერმა გამოიჩინა საგანგებო ინტერესი, როდესაც მსჯელობდა, თუ სახელდობრ რომელი შვერძნებები მონაწილეობენ პლასტიკური ხატების შექმნაში და რის მიღწევაა შესაძლებელი თითოეული მათგანის ნიადაგზე.

პერდერისათვის ამოსავალი იყო დებულება, რომ მხედველობითი შვერძნების წყალობით ჩვენ მხოლოდ სიბრტყეს ვეცნობით და ისიც არა სხეულებრივს, არამედ სინათლისეულს. საკუთრივ ფორმების შეცნობა, — სხეულთა მოცულობის შეცნობა, მხოლოდ შეხების შვერძნებით ხერხდება. შექმედებითი ერთიმეორის უკან განლაგებული საგნების ხილვა, მხოლოდ მათი წინა მხარე შეიძლება დაინახოთ, მხედველობით მხოლოდ განფენილობას შეიძლება ვწოდოთ. მეტის ვაგება უკვე სხვა შვერძნებათა მონაწილეობას ანდა დასვენის გამოტანას გულისხმობს. მხოლოდ საგნის ის ნაწილები დანახება, რომლებიც ერთი მეორის გვერდით ლაგდებიან. თუ მოვლენები ერთიმეორის მოსდევენ, ისინი ბეჭერება თანაბანი უპარტიკუვისი და წმინდა სახით. ხოლო ნაწილები, რომლებიც ერთად რთულად გვეძლევიან ურთიერთის გვერდით და ურთიერთის შიგნით, — უკვე სხეულებია ანუ ფორმები. ამისდაკეთლად არჩევს პერდერი ფერწერას, მუსიკას და ქანდაკებას. თითოეულ მათგანს თავისი სახარდნი შვერძნება აქვს: ფერწერას — მხედველობა, მუსიკას — სმენა, ქანდაკებას — შეხება. მაგრამ ჩვენ ბავშვობიდანვე ვერყვებით, — წერს პერდერი, რომ ერთდროულად და ურთიერთთან კავშირითი ვისარგებლობთ ჩვენი გრძნობათა ორგანოებით. ჩვენი შვერძნებები ერთი მეორეზე არიან გადაკავჭულნი. განსაკუთრებით ითქმის ეს მხედველობისა და შეხების შვერძნებებზე: ჩვენ ვერყვებით ერთმანვე აღვიქვით თვალთი ის, რასაც შეხებით თანდათანობით ვეცნობით. და საერთოდ, პერდერის თანახმად, ჩვენი შვერძნებები ისეთიანიად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, მათ ურთიერთთან ისეთივე კავშირებია აქვთ, როგორც დაკავშირებული არიან ურთიერთთან სიბრტყე, ბეჭერა და სხეული ანუ სივრცე, დრო და ძალა.

პლასტიკურობის პერდერისეული ანალიზი ემპირიკოს-სენსუალისტთა თვალსაზრისიდან გამომდინარებობდა, მაგრამ ამ ანალიზის რეზულტატს თავის არსებით ნაწილში დღესაც არ დუკარგავს მნიშვნელობა. ყქმოდ, პლასტიკურობის აღქმა შეხების შვერძნების როლის-და მიუხედავად, შეუძლებელია თქმა, რომ სხვა შვერძნებებს და ისახელობრ, მხედ-

ველობით შვერძნებას — არ შეუძლიათ მიადლონ პლასტიკურ წარმოსახვას. ანდა, უფრო სწორად რომ ითქვას, გამორკვევია, რომ სხვადასხვა შვერძნება ერთი მეორესთან ისეა დაკავშირებული, რომ ადამიანი, მაგალითად, უკეთ ხედავს საგანს, როდესაც იგი მის ბგერით მხარესაც აღიქვამს და კიდევ უფრო უკეთ, თუ შეეხება კიდევ მათ. ურთიერთს სხვადასხვა შვერძნების ნათესაობას და მათი შემოიბრუნე ვაგვლენის ვაქებს. ასე რომ, პლასტიკური წარმოსახვა სრულიად არ შეიძლება მარტოოდენ შეხების შვერძნებით განსაზღვრის. მართალია, როცა პლასტიკურ ფორმებზე ლაპარაკობენ, პირველ ყოვლისა, ქანდაკება აქვთ მხედველობაში, მაგრამ პლასტიკურის ვაგება სხვადასხედილში ამით არასოდეს არ არის შემოფარგულული. ისინი სრულიად გამორკვეულია, რომ პლასტიკური წარმოსახვა მხედველობითის, მოძრაობითის და შეხებითის ხატებით ვლინდება. ამ ნიადაგზე აღმოცენებული ხატების თავისებურება კი ისაა, რომ მათ ობიექტობის მიმართ ხარისხი გააჩნიათ და გარე გამოხატული ფორმებით გვეძლევიან. ამიტომაც სტოგვენ ისინი რაღაც რეალურისა და ციხებალის შთაბეჭდილებას. მათ ძალიან ნაიელი ფორმები აქვთ, რაღაც სივრცეა პირობა და საყრდენი, რათა მხედველობა, მოძრაობა და შეხება განხორციელებს.

ზემოთაქვამი პლასტიკურ აღქმასა და მისი წარმოსახვის პირობებს შეეხება. მაგრამ რამდენადაც მწვენიერებასა და სილამაზის ყოველ განცდას ვერ მოიცავს პლასტიკურობა, პასუხავაუცემელია საკითხი, თუ როგორია ამა თუ იმ შვერძნების მონაწილეობა მწვენიერებასა და სილამაზის განცდაში. ბოლო ხანებში ესთეტიკური აზრი ისევ დადურბუნდა ამ პრობლემას. განსხვავს ავტორები, რომელთა თანახმად სილამაზე და მწვენიერება მხოლოდ იმ გრძნობათა ორგანოებში აღიქმება, რომელთაც შემამეცნებელი ხასიათი აქვთ. ასეთად კი, პირველ ყოვლისა, მიჩნეულია მხედველობისა და სმენის შვერძნებები. ე. ი. ნაგულისმხევია, რომ მათის გზით წარმოიქმნება განცდა სილამაზისა და მწვენიერებისა. ამ აზრის სისწორის დასადასტურებლად ჩვენს მეტყველებას იძოწებენ. ჯერ კიდევ თანა აქვიწყლი ამბობდა, რომ ჩვენ ვლამაზრაკობთ ლამაზ სახასიათასა და ლამაზ ქურადობაზე, მაგრამ სხვა გრძნობათა ობიექტების მიმართ არ ვისარგებლობთ გამოქმობით — „ლამაზი“, რამდენადაც, არ ვიკვიტო, რომ ეს „ლამაზი გემოა“ ანდა „ლამაზი სუნი“. ერთის შეხედვით, ასეთი მსჯელობა ჭეშმარიტებას უნდა გამოსხატავდეს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის შეხედვით და ისიც ნაწილობრივ. ასეთი შეხედვლების წინააღმდეგ ლაპარაკობს თანამედროვე ესთეტიკაში ცნობილი შემდეგი მსჯელობა: ჩვენ რომ მხოლოდ სუნამო ვგვძიხვს, არავინ არ იფიქრებდა მისთვის „ლამაზი“ ეუწოდებინა. ეს შესულებელია იმიტომ, რომ არ არსებობს ობიექტი, რომელსაც მოცემული არამოტივი ერწყმის. მამასა-დამე, ამ შემთხვევაში არ არსებობს ესთეტიკის საგანი. მაგრამ უკვე სხვა მდგომარეობა იქმნება, როდესაც ეს არამოტივი ბაილდან გვეცმის. მაშინ ეს უკვე კიდევ უფრო მომხიბლველად აქცევს ობიექტს (ბაღს) ანუ აძლიერებს მის ესთეტიკურ ძალას. იგივე ითქმის გემოსა და სხვა შვერძნებებზე. ერთი სიტყვით, ახლა უშუველადაა მიჩნეული, რომ შესაძლებელია ესთეტიკური შთაბეჭდილებების მიღება ნაირნაირი შვერძნების ნიადაგზე. რაც შეეხება პლასტიკურის შინაარსს, ასეთი თითქმის მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, რაც სხეულებრივია, მოძრაობა და დანახება. მაგრამ როგორც ამბობენ, პლასტიკური წარმოსახვის ისეთი ფორმაც არსებობს, რომელიც ს ა-



შეუღლებად სიტყვებს იყენებს, რათა ცოცხალი და მკაფიო შეხებით, მოძრაობითი და მხედველობითი შობაზედღებები შექმნას. ზოგჯერ ეს გარე შობაზედღებები უერთდებიან არა-ჩვეულებრივად ღრმა ემოციებსა და უმწკავეს ვნებებს. და რო-ღესაც ჩვენ ცოცხალი ადამიანის პლასტიკურ წარმოსახვაში ასეთ ვნებათა განხორციელების უნარს ვხედვით, მაშინ ჩვენს წინაშე უკვე თვით შექსპირისა და ვაჟა ფშაველას შემოქმედებით ვგვინ ვგვინა.

თავისი მსოფლმხედველობით და სოციალური შეხედულებებით ვაჟა-ფშაველა ჩვენი დიდი კლასიკოსების—ილიასა და აკაკის მიმდევარია, ხოლო პოეტური თავისებურებით კი დიდად გამორჩევა მათგან. ამიტომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხატოვანება შემუძღვლია განიზრატის პოეტის მრწამსით, შეუღლებულია მისი დაყვანა ამ პოეტის მსოფლმხედველობივ რაობამდე. მარტოოდენ მსოფლმხედველობივი მომენტებით ვაჟას ხატოვანების და-პირობება აუცილებლობით მიგვიყვანდა მისი ნიჭის ორიგინალის სულელებყოფამდე, მისი პოეტური სახის დაკარგვამდე. ამოჯანა კი იმაში მდგომარეობის, რომ დავიანახთ, თუ რამდენად მრავალფეროვანი და ნაირნაირი პოეტური ტალანტები შეიძლება ემსახურობოდეს საერთო მიზანს, მიზანს, რომელსაც ვაჟას უფროსი და მისთვის სასიქადლო თაობა ისახავდა.

როდესაც ვაჟას ხატოვანებას პლასტიკურობის თვალსაზრისით შევხვდეთ, ჩვენის აზრით, განსაკუთრებული ყურადღება ერთს, ვაჟას შემოქმედებისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობის მქონე პოეტურ ტენდენციას უნდა მივაპყრათ. პირველ ყოვლისა, აქ მხედველობაში გვაქვს გასულიერებისა, პერსონიფიკაციისა და მეტამორფოზის ტენდენცია. ეს ტენდენციები მკაფიოდა გამოვლენილი ვაჟას შემოქმედებაში, რომ ბევრი ავტორი მას მიიჩნევდა და ღრესაც მიიჩნევს ვაჟას მსოფლმხედველობის, მისი ფილოსოფიური შეხედულებების უმნიშვნელოვანეს გამოვლენად. ამ ნიშანდგევა აღმოცენებული მსჯელობა ვაჟას ანიმისტობისა და ანტროპომორფიკობის შესახებ. ამჟამად არ ჩანს იმის აუცილებლობა, რომ კიდევ დაეუბრუნდეთ და განმეორებით შევხვთ ამ საკითხს. აქ მხოლოდ იმის აღნიშვნით დავკმაყოფილებით, რომ გასულიერებისა და პერსონიფიკაციის მაღალი ხარისხი, რაც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშია მოცემული, სრულადაც არ გვიკარნახებს, რომ ამ პოეტის მსოფლმხედველობრივი გამორჩეულობა და განცალკევება გამტკიცეთ. გასულიერებისა, პერსონიფიკაციისა და მეტამორფოზის გზას იცნობს ყოველი პოეტი. ყოველ პოეტს (და არა მარტო პოეტს!) უვლია ამ გზით, ხოლო ვაჟასთვის დამახასიათებელი ისაა, რომ თავისი ტალანტით ამ გზაზე მან ყველაფრის მომცველ საფეხურსა და პირდაპირ განმაცვიფრებელ ფშვტს მიადლო.

გასულიერება ანალოგიის ერთ-ერთი ფორმაა. ესაა საკუთარს, ადამიანურის პროეცირება გარემოში და მისი სახეობა გაპირიფიკაცია და მეტამორფოზა ან ტრანსფორმაცია. გასულიერება მრავალი და მრავალნაირი ესთეტიკური ნაწარმების წყაროადა მიჩნეულია, — ზოგჯერ ფარულ, უფრო ხშირად კი აშკარა და თვალნათლევ წყაროდ. გაპირიფიკაცია და მეტამორფოზა ურთიერთისაგან ის ანახავებს, რომ გაპირიფიკაცია მოაზროვნე სუბიექტიცადა, ადამიანიდან მომდინარეობს და საგნებზე გადადის (ვასულიერებ ჩემებზე!), მეტამორფოზა კი საგნიდან საგნისაკენ მიიმართება. მეტამორფოზის საილუსტრაციოდ ისეთ აღქმავს მიუთითებენ, როდესაც, მაგალითად,

ღრულები იქცევა მთად, მთა ფანტასტიკურ ცხოველებად (ვთქვათ, დევედ!), ნილი ადამიანის ფიქრად და ა. შ. ე. ი. პოეტური მეტამორფოზის ანუ ტრანსფორმაციის შემთხვევაში გვლისხმობენ, რომ აღქმა იწვევს გარკვეულ გრძობას, რომელიც ვრცელ-პლასტიკურ ფორმას ღებულობს.

ცნობილია და აქ სრულადაც არ არის საჭირო იმ ნიშნუების გადმოცემა, რომლებიც ვაჟას შემოქმედებაში გასულიერების, პერსონიფიკაციის და მეტამორფოზის როლს გაგვითვალისწინებდა. რაც ვიცით, იმის მიხედვითაც უმეცველია, რომ ვაჟა იყო სიცოცხლის ხილვა ყველგან და ყველაფერში,— ე. ი. ხილვა სამყაროში მოქმედი ძალებისა, ხილვა მოძრაობისა ანუ სამყაროს პლასტიკური ხილვა. აი ვინ იყო ვაჟა-ფშაველა! გასულიერება და პერსონიფიკაცია მისი მსოფლმხედველობის ანიმისტური და ანტროპომორფიკული შინაარსი კი არ არის, არამედ ეს არის მისი შემოქმედების პლასტიკურობის გამოხატულება, მისი წარმოსახვისა და ფანტაზიის პლასტიკურობის პოეტური ფორმა.

თავიდან ბოლომდე დინამიკაა ვაჟა-ფშაველა. დინამიკურია მთელი სამყარო და დინამიკურია ამ სამყაროს ვაჟასული ხილვაც. ვაჟასთან არაფერია პლასტიკური, ყველაფერი მოძრაობის მასთან და, რაც მთავარია, ნათელია ამ მოძრაობის არე და მოძრავე საგნის კონტრუბებიც ერთობ ნათელია. ბუნების მაგალიტე ამის საჩვენებლად მისი ერთი ლექსის რამდენიმე სტრიქონიც კი საკმარისია. როცა ვაჟა წერს—

ხევეში ჩაწვა ნისლიც,
განხედ დაყრილან მთისა,
ერთ-ურთზე მიქადლებულნი,
როგორც ერთგულნი ძმანია —

იგი ამ მთებს გვიხატავს ერთმანეთზე მიკრულ ბუნების უზარმაზარ ნატყხებად; ყველაფერი გაამართლებს თავის არსებობას, როცა ვაჟა გარეშემოს ამოქმედებს:

მთავრე ჩას შემოსწყრომა,
წყალი ნახუსი შორადა,
ტირილად მესმის ჩხრალი
მისი ხევიდან ორად.
ავერა კიდევ იშხივლა,
სული ამოხდა სწორად!
ნამი უმცირევეა მწვანეხედ
ნისლებს ნასტუმრალთ, მრავალთა,
თან ნამოს, სისოს მხოვდელთა
შავთა შავ-ფერად მაგალიტ.

შესხიერებით აჯილოვებს ვაჟა გათელილ ბალახს, ნანას უმღერინ მის მთებს ვარსკვლავნი, წელში მფურად გაიმართება დიდი გერგებიც, ცად აზილდო ბორბალაც თითქოს ირ-ყვება. ვაჟა ანს ყველაფერს ხელავს და წინ მდგომდვის. რათა ჩვენც დაგვანახოს:

ავერ ნისლებიც დაიდრა,
როგორც სულბი მკვდრებისა,
ცაზედ ვარსკვლავნი დაბუნდლენ,
დაბლა — თავები მივებისა.

მოძრაობაში იკვეთება სახე საგნისა და, მაშასადამე, ფორმები მოძრაობის აპირიფიკაცია პლასტიკის ფორმებს; პლასტიკური ხატი მოძრაობითა და ცვალებადი თავისი ბუნებით. ის შეიძლება პოეტურადაც გამოისახოს და ამას მშვენიერადაც ახერხება გრიგოლ ორბელიანი. ამის ნიშნუთა მისი სტრიქონები:

წყალნი მითი დაქანებულნი, აღმასებრ უფსკრულს
სსკვივინა,



თერგი პრბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს
უენუნებიან!

ეს სურათი მთლიანად პლასტიკურია, რადგან იგი თავისი მკაფიოობით, თვალსაჩინოობით, ფორმათა მაქსიმალური სი-
აუსტრითა და დინამიზმით გამოირჩევა. ამგვარი სტრუქტურებით
აღწევდა გრივლ ორბელიანი პლასტიკური პოეზიის მწვერ-
ვალს. მაგრამ ეს მხოლოდ ზოგჯერ ხდებოდა. ვაჭა კი თავიდან
ბოლომდე თითონაც პლასტიკურ ხატთა სამყაროში ტრია-
ლებდა და ჩვენც იქ ვეპოვებოდა. ვაჭას ნიჭი ხატავდა
ლორთბობის ნარინარი ფორმას. იგი ხატავდა ბალახთა ბიბინს
და ღვარათა მოსკდომას, მათა მიერ დაკონიერ ცის გულ-
მკერდსა და მდინარის წყალთა... მწყრობნივ ჩქაფუნს...
თრთოლვას, მსხვრევას და ტყორცნას. პლასტიკურობის
თვალსაზრისითაც შეუდარებელი იყო ვაჭა, როცა ამბობდა:

მთის ძირში სძინავს შავს ნისლსა,
სრას უზარმაზარ გველიდა.
დაბობდა მთებსა შეჭურვებს,
შუბლ-მოქშუული, ცრედა.
მთით კი წარბსაც არა სძერენ,
თითქოს დამსხდარან მღერადა, —
ჭედები აუღერიათ,
მუშტებსა კმუჭუნ კვერდა.

უფაქიზსი, მაგრამ მკაფივ და მოქნილი პლასტიკური
პოეზიის ნიმუშია, როცა ვაჭასთან ვკითხულობთ:

ჭკვიდამ არია სტუმარი
იმის ნისლივით თმამათ.
წამოღვა ქალი ფეხუნსა, —
თითქოს იღვცა ცამათ, —
ჰაერში გაიკრიალა
მისმა ზარივით ხმამათ.

უცხადესი ფორმა მისცა ვაჭამ გარინდებდა ქვეულ სულიერ
დაძაბულობას, როცა თქვა —

მკროთლარე ცეცხლი უნათებს
მგმუნვარეს პირისახესა.

ვაჭამ სრულიად თავისუფლად შეძლო ამოქმედებულ ბუ-
ნების ძალთა ისეთი სურათების შექმნა, რომელთა დინა-
მიზმი, ალბათ, ვერასდრის ვერაფერი გადააჭარბებს. ყოველ
შემთხვევაში, ძნელია იმ პოეტთან გატოვების ცდა, რომ-
ლისათვისაც ბუნებრივია და ჩვეულებრივი ასეთი ხატო:

მუშტის სწორს სეტყვას ისროდა,
ხვედს ჰაფავინდა ტრტებსა,
ცა მწყრალი ყინულისას
მიწას ესროდა ზოდებსა.

მაგრამ ეს ხატები სრულიად ვერ ამოწურავენ ვაჭა-ფშა-
ველას ხატვანების სფეროს. სივრცეში გაშლილი და გასხეუ-
ლებული ხილვა, როცა ვაჭას შემდეგ სიტყვებს ვისმინთ თუ
კითხულობთ:

ცაზე იარე, მთვარეო,
მზეო, აბაძანი — დაბაძანი!..
მთებო, იმიშველთ გულ-მკერდი,
ხან მოიხვიეთ ნაბადი...
ანდა:
მთვარე არა ჩნდა ცაზედა,
ვარსკვლავნიც მიჩმალულიყვნენ;
ნისლინი დაღლილინი ცურვითა,

მთის ყურეთ მიმალულიყვნენ;
მთანი მაღლით დასცქირდნენ;
რომა ფიქრით შაბურვილიყვნენ:
ბნავებს ბევრი ეტიროთი,
სრულ ცრემლად დაწურულიყვნენ.

ვაჭას ყოველი ფრაზა ხატია ანდა უშუალოდ ემსახურება
ხატვანებსა. ასეთია მისი გამოთქმები — „შტერად დამდა-
რან მთის წვერნი“, „ჯაჯარი ტანს ნაბდათ გეხვევა, ცრელი
მიგყვება საგმელდა“, „ლულის ძირს სათი კლდენები
არავს მუჭაში სწურავენ“, „საცავა, თათი იტყუებს, კვალი
შავდება კავშირდა“, იმასა ჰგავდა, თითქოსა მთები
წვებოდა მიფეხვდა... დასრულებული შეიძლება ასეთი მაგა-
ლითების მოტანა, და სრულიად უშედეგოა, რომ აქ, ისევე
როგორც გრივლი ორბელიანის ზემოგადმოცემულ სტროფ-
ებში, დასაბნია პლასტიკურობა მთელი ბუნებისა, ფიზიკური
მოვლენისა, საგნისა თუ ცოცხალი სხეულისა. აქ პოეტის სი-
ტყვებოა მოქმედი უკვე ყველას სახილველად მოცემული
საგანი თუ მოვლენა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აქ ახალია
თქმა და არა ხილული, განსხვავებას ჩვენსა და პოეტს შორის
უფრო ხილვის გამოსახვის უნარი კმნის, ვიდრე თვით
ხილვა. ე. ი. გამოდის, რომ ხატვანების ამგვარ მაგალითებში
პოეტური ქმნალობა უფრო სიტყვის სფეროთია შემოფარგ-
ლული და იმდენად თვითონ ხილვის აქტზე ის არ ვრცელდება.
ამნარი პოეზიაში საგნები თითქოს თავისი სახეცვლელი
ფორმებით შემოდინან და პოეტის ტალანტი ამ ფორმების
შემჩნევასა და აღქმავტურ გამოსატანში მდგომარეობს. ამ
ზრით, შეიძლება თქვას, რომ ზემოგადმოცემულ სურათებში
წარმოსახული იმდენი არაფერია, რამდენიც ხილული. უფრო
სწორად: მასში უშუალოდ აღქმული უფრო მეტია, ვიდრე
წარმოსახული.

მართალია, ვაჭა-ფშაველა აღქმულ საგანთა, მოვლენათა
და პროცესთა შესაბამის გამოსატანს საშუალებებს პოულობ-
და; მართალია, მის პოეზიაში საგნები თავიანთ რეალურ ძა-
ლას ფლობდნენ და პოეტური სიხსნადის მაქსიმუმს აღწევდნენ,
მაგრამ ახლა საინტერესო ის ხარა, რომ ვაჭას გენიაში წარ-
მოსახვად არაჩვეულებრივი ინტენსივობა შესძინა და მის
შემოქმედებაში წაიშალა მიჯან აღქმულსა და წარმოსახულს
შორის.

პირდაპირ უსაზღვრო იყო ვაჭა-ფშაველას პოეტური ფან-
ტაზია. ის წარმოსახავდა განმცდელ ლოდებს, ამტკაცებელ
მთებს, მოკრძალებულ იას, ნარნარ ფრინველებს და ადამიანთა
წარმოდგენებსაც წარმოსახავდა. მიყვებოდა ვაჭა ფანტაზიის
დინებას და მიყვებოდა სრულიად უშიშრად, რადგან ყოველ-
თვის შეეძლო სინამდვილისაკენ შემოებრუნებინა ის და რეა-
ლობის ჩარჩოებში მოექცია გზაყინული ფანტაზიები. ძა-
ლიან ცხადი მოჩვენებანი ადამიანს პათოლოგიისაკენ მიაჭ-
ნებენ. მაგრამ ვაჭამ მტკიცე ხელით შეუცვალა მათ შინაარსი:
მან საზოგადოებრივად ფასეული მოტივები დაუდო საფუძე-
ლად ამ მოჩვენებათა წარმოშობას და მათ მიერ დაჩნეულ
კვლასაც საზოგადოებრივი ღირებულება მისცა. ვაჭაკობისა
და მისი პატრიისციემის ნათელსა და ამაღლებულ იღვას ამა-
ხურა მან „ბახტორიში“ სახელგანთქმული ჩვენება ჯაჯარაშ-
ლილი გველისა; კაცთმოყვარეობისა და ნების სიმტკიცესთან
შერწყმულ სათნობას დაუქვემდებარა ვაჭამ შემზარავი სიზ-
მარი ალუდა ქეივალურისა; სინდისგაყიდული შერეს შემერ-
წუნება მოხერხდა მაშინ, როდესაც მან უფსკრულს მიაღწია
და დაინახა, რომ ღვედეს



ცეცხლი დაენთო ძლიერი, გარს უსხნენ ყოტებივითა, თავ-ცხერი წაიშოფერათ საღის კლდის ლოდებივითა; დაღრებილი აქეთ ლაშეში, სალუდეს ქუჩებივითა, წითელს იქნევდენ ენებსა, გრძელდება შოთებივითა, მსახურად ეღვენ ჭინკები, ჭყიოდენ ჭოტებივითა.

ვაჟა-ფშაველამ მრავალი მიჩვენება და წარმოსახვა პატრიოტულ ატმოსფეროში მოიქცია და მათთვის ერთგული მნიშვნელობის მიცემა შესძლო. ასეთია, მაგალითად, კვირიას სიზმარი, რომელიც მან მტერთან საბრძოლველად მზადმყოფ ლმპარს უამბო:

მინდორი იყო ტრიალი, არა რაი ჩნდა მანუგადა, ყოილი, ხშირი ყოილი დაფენილიყო გზაზედა... გაუხედე, მინდრად მოურავს შავი ვეშაპი ქუჩითა, ყოილთან მიწას მაპოკოდა ცეცხლის მსროულის ენითა. პირითაც ცეცხლი სდიოდა, საზარელ იყო მეტადა მნახა, გულზეგად მომმართა, ვუნდოდი დასაკენებდა. პირი დაადო ვეშაპა, ჩასაყლაპავად მიტია, მაგრამ ხმლითა ვეც, გაუხეუე თავი, როგორაც ფიტია.

ასე დაუქვემდებარა ვაჟამ თავისი ხატოვანების უნარი საზოგადოებრივ — პატრიოტულ მიზანს, თავის ეთიკურ და ბუნებრივ სწრაფვას. მაგრამ მის შემოქმედებაში დოქტრინერობის ნახაბიც კი არ მოიპოვება, რადგან სადაც ხატია, იქ სიცოცხლე, სიცოცხლე და დოქტრინერობა კი ერთიმეორეს ეგრა ჰეპოლბა.

როგორც ზემოთ მითითებული მაგალითებიდან ჩანს, ვაჟას შემოქმედება თავისუფალია ბუნდვანი წარმოსახვისათვის დამახასიათებელ თვისებათაგან. სისრულე და სასუბობა ნიშანი მისი ხატოვანებისა, ბუნდვანი წარმოსახვის შემთხვევაში კი ხატი საგანზე არც კი ჩერდება, მხოლოდ ზოგიერთ მის თვისებაზე მიუთითებს და მთელი საგნის აღნიშვნას კი კისრულობს. ბუნდვან წარმოსახვაში დაკარგული კონკრეტული საგნის ნიშნულობა და შერქმევათა ადგილს ემოციური განწყობილება იკავებს. ამავეარი წარმოსახვიდან თითქმის განდევნილია ობიექტი თავისი ხელშეშახები ნიშნებით და მის ადგილას მხოლოდ გამსცდელი სუბიექტი რჩება. ასეთი წარმოსახვის ბრწყინვალე ნიმუშებს ვხვდებით ჩვენ გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში. მისი „თოვლიც“ კი ასეთია. პოეტმა რეალურად არსებული საგნის ნაცვლად, აქაც კი უმოკლეს მიმართა და ობიექტი სასუბებით დაუმორჩილა თავის განწყობილებას:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხდიდან ფნა: მწუხარე გრძობა ცივი სისოვლის და სიყვარულის ასე მოთმინა. ძვირფასო! სული მიყვება თოვლით: დღეები რბიან და მე გებრძვები! ჩემს საშობოლოში მე მოველე მხოლოდ უღანბი ლურჯად ნახავებრძები.

ეს ლექსია იმის ნიმუში, თუ რანაირი შესაძლებლობა აქვს ხელოვანს, რომ საგნის წინაშე იდგეს. მაგრამ თვითონ ის დამისგან უშუალოდ მიღებული შთაბეჭდილება კი არ აღწერს, არამედ ის საერთო განწყობილება გადმოგვცეს, რომელსაც ეს საგანი იწვევს. ანდა უკეთ: ამ განწყობილება გადმოგვცეს, რომელსაც იგი ამ საგანს თავზე ასვევს. მართალია, ასეთმა პოეზიამაც შეიძლება შექმნას პლასტიკურობის შთაბეჭდილება, მაგრამ აქ არ იქნება მიცემული ხილულ საგანთა და მოვლენათა კონკრეტული ფორმები. აქ ჩვენ განცდათა ურთიერთ გამსჭვალვას და ურთიერთში გადასვლას შევამჩნევთ და, მამასადაც, სინამდვილეში პლასტიკურობას დინამიზმი შევინაცვლებთ.

ვაჟას შემოქმედებაში გადაშლილია პანორამა ბრძოლისა, კონფლიქტებისა, და ეს შეეხება როგორც ბუნებს, ისე საზოგადოებას. სწორედ ამ სიბრტყეზეა თავიდან ბოლომდე პლასტიკური ვაჟას პოეზია. პლასტიკურია ვაჟა აღქმის დროსაც და წარმოსახვის შემთხვევაშიც. სრულიად უზრუნველყოფილია ხატთა საგნობრიობა და რეალურობა, მათი სიცხადე და მკაფიოობა, როდესაც ვაჟას წარმოსახვის საყვარლს ვეცნობთ. უაღრესად პლასტიკურია ის, რაც ვითომდა ხეგ-ხეც ცხენის მძებარმა აღაზამ იხილა. ცხენის პოენის მაგივრად დღევში შევერეყო, — ამბობს აღაზა, და იქ კი

დამიხედა შავ-ნაბღიანი, უხარმარის ტანისა: ჯრაც თავლებში მიელაგეს სიმურაფე იმის განისა; დიდ-ყურა, კიბეე-ლაჯუნა, უმსაგუსო, ფერად შავისა; ხელები გამომიწვავა, დიდი ხელები თავისა, მისი ოდნად სჩანდა მის თავზე მომავფერო ქუდი ტყავისა.

ამ წარმოსახვაში თავმოყრილია ძირითად შერქმევათა მონაცემები. აქ მხედველობითი შერქმენების გვერდით დასს სუნის შერქმევა და მათთან ერთადვე წარმოდგენითი მოძრაობის შერქმევა, რომელიც უხეხების შერქმევათა ჯგუფში ერთიანდება. შერქმევათა თითქმის მიეღი კომპლექსი ღებულობს მონაწილეობას დღვის იმ ხატის შექმნაში, რომელიც ვაჟას ამ სტრიქონებში გველევვა. ეს ხატი წარმოსახვითია თავისი წარმოშობით და არა აღქმითი. მაგრამ ვაჟას ტლანტის წყალობით აქ ერთმანეთს დამოხება აღქმითი და წარმოსახვითი ხატოვანება, რადგან მათ შორის მოსხილია განსვავება ინტენსივობის, სიცხადისა და ობიექტურობის თვალსაზრისით. „წამილდა ქალი ეთერი, მივარე ამოყვა პირზე-დაო“, — ამბობს ის ერთგან, და მისი სატრფიალო ლირიკისათვისაც სწორედ ასეთი ხატოვანება დამახასიათებელი. „რამ გაგაჩინა, ქალაო, ლურწმად აჭრილო წელშია“, — იტყვის ვაჟა, ხოლო სხვა შემთხვევაში სიამაშის იმდენად ცოცხლ სურათს წარმოგვჩვენებს, რომ პოეზია რეალურ ვნებას გადაენსაკვება და ვაჟა თვალნათლედ დაგვანახვებს ჩვენივე ცხოვრებისათვის ესთეტიკური ხილვის მნიშვნელობასა და ღირებულებას:

ქალი გამომდა ქიხიდან, შუქი გამოჰყვა პირითა, ქალი ვამსაგუსე ამ დროსა ნამს, ვარდუე მირწყინას დილითა. თუ შურისი იმო ლამაზი, მსტინიაე მიალო მათზედა? ან თუ მვარდნის წიწილია,

მოლორე დედის ფრთაზედა?
ან თუ ვარსკვლავთა კრებულს
უხვ-სხვიანი ცაწვდება?
ან თუ ალმანი ფრთაზელი,
დიდრებულ მკლავზედა?
ან თუ ზღვა არი მფოთარე,
აყიერებული ზღვაზედა?
იქნება სამოთხე იყოს,
ქვეყნად მოსული ციდანა?
— ვაჟყავის გულის ჭურია,
გადამგებელი ჭკვიდანა.

ვაჟა ფშაველამ მოვლენათა და საგანთა ურთიერთმიმართების დანახვა შესძლო. მან დაინახა მტიცივე კავშირი საგანთა შორის და ამ კავშირთა არსებობა უაღრესი ობიექტურობის ხარისხში აიყვანა. ვაჟას პოეზიაში, — სამყაროს მთლიანობის წარმოდგენისა და გააზრების საფუძველზე, — არაერთგზის არის ნაჩვენები მოვლენათა ურთიერთ შერწყმის სურათი. ეს პლასტიკური სურათებია, რადგან ისინი თვალსაჩინო, ხელშეასხები და სასურვერგამოკვეთილი არიან.

სასიცოცხლო პროცესების ჭაბუკობის ხანმოკლე ისე მიუღდა ვაჟა, თითქმის ნამდვილი დიალექტიკოსი ყოფილიყოს. მან ხატოვანი ფორმა მისცა ამ ზოგად თეორიულ თვალსაზრისს და პლასტიკური ხატოვანების რამდენიმე ბრწყინვალე ნიმუში დადგოტოვა.

ვაჟას ერთ ლექსში სიყვარულის, სიცოცხლის და სიკვდილის ურთიერთობაა დახასიათებული. განმაცვიფრებელი სისადავითა იქ გადმოცემული უღრმესი ფილოსოფიური აზრი:

ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო,
სიციცხლე შევნობს შენთან,
და შენც, სიკვდილო, ფასი გძე
სიცოცხლის ნაწყენობითა.
სიცოცხლე სიყვარულითა
და სიყვარული სიცოცხლით,
ერთურთისოდ ვერც ერთსა
ვერ ვიცნობთ, ვერც როს ვიცნობდით.
ერთურთი სწყურან ორთავე,
ერთურთთან დაიღვიან;
ერთურთისოდ ვერ სძლებენ,
მაღადვე დაიღვიან.

ვაჟასათვის შემთხვევითი არ არის მოვლენათა ურთიერთგანსაზღვრელობის ასეთი გაგება. აქ მისთვის დამახასიათებელი თვალსაზრისია გადმოცემული, თვალსაზრისი, რომელსაც იგი რამდენჯერმე ბეჯითად იმეორებს. ასე, მაგალითად, ერთ ლექსში ვაჟა წერს:

სიცოცხლეს სიცოცხლე უყვარს,
ეს მიტომ დასვა წესადა;
სიკვდილი გაუჩენია
მას თავის გასაკვებადა.

სხვა შემთხვევაში ის ამბობს გულმა შეიგნო, რომ სწორედ ეს სოფელა —

ხან რომ გვალოდებს, ტპბილს გვასმებს,
ხან მოგაწოდებს მწარესა,
ულევ უფსები რა შექმნა,
თუნდა შევხედოთ მთარესა!
ღღეს მტირალს, ბედის მომდურავს,
ხვალ ისევ გაახარებსა.
ღარბის ამდიდრებს, მდიდრისას
სიმდიდრეს გაათავებსა.
ღამბულს აუშვებს და ახსნის
დაბამს, გააკვებსა.

ეს ვაჟა ფშაველას შეგნებული თვალსაზრისია. ეს ჯანსაღი აღაზრის თვალსაზრისია, რომელიც ამ საწუთროს წარმგება-ლობაზე ვერქვის ვერ დაუსევდინებია და მისი შრქმულების უნარი ვერ ჩაუკლავს. ვაჟას გაუთვალისწინებია, რომ ამ ქვეყანაზე საზრდო ერთისა მეორისათვის შეიძლება საწამლავია; ჩვენს პოეტს შეუგნია ამ საწუთროს რაობა და მის კანონთა გარდუვალობა, მაგრამ ისევ ფიზიკად დარჩენილა და ყოველი ცალკეული მოვლენისა თუ საგნის არსებობისათვის თავისთავადი აზრი მიუცია, რადგან ისინი მთლიანი სამყაროს მსახურად ანა და მთლიანობის მონაწილედ მიუჩნევია. ეს აზრი არაჩვეულებრივ დინამიკურსა, საგნობრივსა და პლასტიკურს სამოსულშია მოწოდებული ერთ მის ლექსში მთისა და მთვარის გაბასების სახით:

მთვარე ამოხდა ფერმკრთალი,
ატირდა, ისმის ძახილი:
„ხეტიავი, კაცი მაჩვენა,
რომ გულში დამცეს მახვილი.
მოწყვინდა წყველადთან ბრძოლა,
ჩამოვიღალე ვაზითა,
მოწყვინდა კლდე-ღრთე ღლებტა
ვაჟ-პირის მტვერევა ღამითა!“
ამ დროს საყველო უტავა
მთამ მკერდ ბტყალად მდგომიარემა,
პირტუმმა, ვარძით გაზდილმა
და ვარძის მშობიარემა,
და უთხრა ჭირისუფალმა
სულ მუამდ მგლოფიარემა:
„მთვარე, ნუ იტყვი მაგასა,
მთვარე, ნუ ჰკარავ რჯულსაო,
წესს რადა ამტყუნობ თავისას,
ემამაკ რად აძლე სულსაო!
ყველა ვერე ვართ მობოლინი
ერთი მეორის მსახურად;
ერთურთს ვშველო, ერთურთსა
ესწყალობთ

პირათად, ჩამოხატულად.
მაშ მე რალა ვენა უსხვიომ,
უსტარმა, უსინათლომა,
უსმელ-უტემლომა, ტიალომა,
მოლომა, უნინადრომა?!
მე სად წავიდე, სად გავექრე,
ქვეყნით სად ვსძებნო საფარი?!
ვის ჩავაბარო ყვავილინი
და წყარო ჩემდ მონაბანი?!“

ვაჟას ჰქონდა უნარი განყენებული აზრი და ზოგადი მიმართებანი ცალკეულ მოვლენებში ეჩვენებინა. ამას მოწმობს მისი სახელმწიფოკვილი სტრიქონები:

ხევი მთას ჰმონებს, მთა-ხევსა,
წყალნი-ტყეს, ტყენი-მდინარეთ,
ყავილინი-მიწას და მიწა —
თავის აღზრდილთა მცენარეთ,
და მე ხომ ყველას მონა ვარ,
პირზე ოფლ-გადამინარედ!

კვლავ პლასტიკურ ფორმებშია მოწოდებული მოვლენათა ურთიერთ შესატყვისობის ზოგადი მიოხონება, როდესაც ვაჟასთან ვკითხულობთ:

სიკვდილსა გლოვა უხდება,
მკვდარს მძას — ტირილი დისაო,
ტყესა — ხარ-ირბის ნაფრენი,
ზოგ დროს, ყმული მგლისაო.

ვაკაცსა ომში სიკვდილი,
ხელში — ნატეხი ხმლისაო,
ომს — ლხინი განარჯვევლთა
და დამარცხება მტრისაო.

დინამიკური და საგნობრივი სახეგება მიმარჯვევლი,
როდესაც ვაჟა ბუნების პირველადობას, თავისთავადობასა და
ეთიმყობადობას გვაჩვენებს:

ბუნება მბრძანებელია,
იგივ მონაა თავისა,
ზოგჯერ სიკეთეს ისევჭაგეს,
ზოგჯერ მქნელია ავისა;
ერთფერად მტვირთველი არის
საქმის თეთრის და შავისა;
საცა პირიმზეს ახარებს,
იქვე მოხრელია ზვავისა.

თქმა არ უნდა, რომ ამ სტრუქტურებში სიბრძნე მარხია, —
ყოფითს სიბრძნეზე უფრო ფართო და ღრმა. ამიტომ სცილდე-
ბა ვაჟას შემოქმედების ინტერპრეტაციისაღმძიმ ინტერესი
ერთფერად ფარგლებს და პოეტის ცხოვრების ხანას.

ვაჟა საკუთრივ დახატა ყოფა, — გარეგნულად მარტივი
და პრიმიტიული, მაგრამ შინაგანად რთული და ძნელად ამო-
საყვანი ადამიანების ყოფა. გასაოცრად ზუსტია და თვალსა-
ჩინო ყოფის ვაგასეული სურათები. ამ თვალსაზრისით, „შინა-
ნარსის ხელოვანიაო“ რომ იტყვიან, სწორედ ის იყო ვაჟა.
იგი იმ მივლენათა ჭეშმარიტ სილამაზეს გვიჩვენებდა, რომ-
ლებზე მორალურ ღირებულებას შეიცავდნენ. ვაჟასათვის ეთი-
კური და ესთეტიკური ერთიანობაზე გადაჯაჭვული, მაგრამ
ეს არ ნიშნავს, რომ საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით
არ უდგებოდეს იგი საგნებსა და მივლენებს; ეთიკური კი
წარმოადგენს ვაჟას შემოქმედების პრინციპს, მაგრამ ეს მისი
ერთადერთი პრინციპი არ არის. მისთვის ესთეტიკური თვალ-
საზრისიც არსებობდა, რადგან ფაქტია, რომ ტყე ვაჟასათვის
ამ არის შეშა, ხორცის მიხედვით არ აფასებს იგი შველსა და
ირემს, ისევე როგორც მცენარეებსაც მხოლოდ გამოყენების
თვლით არ უყურებს იგი. ვაჟა გარემოს სილამაზეზე ჩერდება
და მისი სილამაზით ტკბება, რადგან ცხადია, რომ მარტო
თავისი არსებობის ფაქტით მოუხიბლაეს იგი მორცხვად თავ-
დაზრილ იას.

და თუ ხელოვნების მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ ის არ
არის, რომ შედგებდეს და ადამიანებს ატყვიანებდეს, თუ ხე-
ლოვნებას ისიც ევალება, რომ დაატკბოს და გაახაროს ადა-
მიანი, მაშინ უშეკელია, ვაჟას შემოქმედება ხელოვნების ყვე-
ლა ფუნქციას ასრულებს: წარმტაცისა, გასახარებისა და სა-
სიამოვნოს ფონზე აკმაყოფილებს მისი ხატოვანება სიბრძნის-
მოყვარეთა სულიერ მოთხოვნას.

ასეთია ვაჟა-ფშაველას ხელოვანება. ჩვენ არ შეგვიძლია
გამტკიცოთ, რომ ნამდვილ პოეზიაში მხოლოდ და მხოლოდ
ვაჟასეულ ხატებს უნდა ჰქონდეთ არსებობის სრული უფლება;
იმის მტკიცებაც შეუძლებელია, რომ მაინცა და მაინც ამგვარ
ხატებს უნდა მიეზივოს საყოველთაო უპირატესობა. ჩვენ ვა-
ჟას ხატოვანების დახასიათებითა და იმაზე მითითებით შე-
მოვიფარგლეთ, რაც ვაჟას ხატებს ხატოვანების სხვა სახეობა-
თაგან ანსხვავებს. არც იმის ჩვენება შეადგენდა ჩვენს ამოცა-
ნას, თუ რა ადგილი უნდა მიეკუთვნოს ვაჟას ხატოვანებს
ქართული პოეზიის განვითარების ისტორიაში: ჩვენი მიზანი
ამ ხატების ერთგვარი აღნუსხვა და ჩვენება იყო და არა მათი
ისტორიისა და ადგილის გარკვევა.

ზემთო რაც ითქვა, იქიდანაც ჩანს, რომ ვაჟას პლასტიკუ-
რი ხილისა და წარმოსახვის არაჩვეულებრივი უნარი, ჰქონდა,
მა მთავრება ქართველი ხალხის გრძნობათა და იდეალთა
სრული გათვალისწინება. მისმა შემოქმედებამ ამით მოიპოვა
შეუდარებელი მხატვრული დამაჯერებლობა და რეალურად იმ
საფეხურს მიაღწია, როდესაც კონკრეტულ სახეებშია ნაჩვენებ-
ში ამ იდეალთა განხორციელების შესაძლებლობა. ვაჟას ხა-
ტოვანების შინაარსი მოწმობს მის უწყვეტსა და ორგანულ
კავშირს ჩვენი ხალხის წარსულთან, აწმყოსთან და მომავალ-
თან. მას არ ასვენებდა ხილვა, რომ მის სამშობლოში:

დაბრუნებულა პატიმრზე,
კუხი ვეჭობა წელზედა...
ოცნება ტანჯულის ქვეყნის
ქეთთინებს მთისა წვერზედა.

ამიტომ ვაჟა-ფშაველას სიმღერა იყო მოწოდება სამშობ-
ლოსათვის ბრძოლისაკენ. მაგრამ ეს იყო გონიერი და თავშე-
კავებელი ვაჟაკატორისაკენ მოწოდება. „მხოლოდ გონების თვალ-
ით უნდა განვსტკბოვებით წყვდიადიო!“, — ამბობდა ვაჟა
ეს იმიტომაც აუცილებელიო, რომ

მკერდში არაგინ დაგვიჭრას
გამირი, დაჭრილი მხარნია.

ამისათვის ფიზიკობდა ვაჟა და ჰერდერის ოფტალმიტი-
ვით ათასი თვალის გამოისხა მან, რათა ეხილა, რომ
სიმართლეთ ჯაჭვი ჩაივცა,
აზრმა დიდგა ტახტია.

ამ აზრებით, გრძნობებით და იმედებით ცხოვრობდა ვაჟა.
ამ მართლმა, ამაღლებულმა და უჩვეულო უშუალობით გა-
მოხატულმა აზრებმა, გრძნობებმა და იმედებმა უკვდავებს
მისი პოეტური სიცოცხლე.



ვაჟა-ფშაველა და დავით კლდიაშვილი.
ქუთაისი, 1913 წლის 21 თებერვალი.



თ. უბანაშვილი. ილუსტრაცია პოემისათვის „გველის მკამელი“

რეალისტური ესთეტიკის საკითხები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

კარბეზ ღონაძე

დიდი პოეტის—ვაჟა-ფშაველას მხატვრული შემოქმედება რეალისტური ესთეტიკის პრინციპზეა აგებული.

რეალისტურია მისი კონცეფცია როგორც სასოფალოებრივ ცხოვრებაზე, ისტორიაზე, ისე ხელოვნებაზე და მის როლზე ცხოვრებაში.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე („Pro domo sua“, „ფიქრები ვეფხისტყაოსანის“ შესახებ“, პასუხი იპ. ვართავასადმი და სხვ.) დაწერილ წერილებში პოეტს ჩამოყალიბებული აქვს იმ დროისათვის მოწინავე კონცეფცია რეალისტური ესთეტიკის საკითხებზე.

ქართველ თერგდალეულთა და სამოციანეთთა იდეოლოგიაზე აღზრდილი ვაჟას რეალიზმი, პირველ რიგში, გამოიხატა იმ დიადი სოციალური ფუნქციით, რომელსაც პოეტი მწერალს, მხატვრული სიტყვის ოსტატს აკისრებდა ხალხის ცხოვრებაში. ვაჟას აზრით პოეტი უნდა იყოს „ქვეყნის საჭიროებით ღელვლილი“, ხალხისათვის „მადლის“ მოყვანი, მისი მოამბე. ერთგან პოეტი შენიშნავდა: „იქნება, ზოგმა იუცხოვოს და სთქვას: ხელოვნებას საჭიროებასთან რა კავშირი აქვს, ხელოვნება ხელოვნებისათვის უნდა იყოს. მაგრამ თუ ღრმად ჩაუკვირდებით, ყველა პოეტს ქვეყნის საჭიროება აღონებს და აწუხებს, — იგი ელტვის მადლიანს, სარგებლიანს კაცთა ერთმანეთზე დამოკიდებულებას და სარგებლიანს ცხოვრებას“¹.

ვაჟა-ფშაველასათვის ხელოვნება, ლიტერატურა, პოეტური სიტყვა უდიდესი მნიშვნელობის ორპირდასული პასრი იარაღია აღმზიანის ხელში, ის ძალაა, რომელიც ქვეყნის პროგრესსა და ხალხის ინტერესებს უნდა მოემსახუროს.

„მწერლობა ძალაა, — წერს ვაჟა, — ერთი უმოთავრესი იარაღია ვაჟა ვაჟის წინსვლისა, მისი გონებისა და ცხოვრებისა გავუკეთებისა. თუ სხვანი მხგენ, სოფსენ, ერთი სიტყვით რომ ვსთქვათ, მუერნობენ, ერს ამდიდრებენ, მწერლობა კიდევ

იმას უჩვენებს, თუ ეს სიმდიდრე რაზე და როგორ უნდა იქმნას მოხმარებული, რათა ცხოვრება უფრო სარგებლიანი და ნაყოფიერი შეიქმნას“².

ვაჟა-ფშაველასათვის მწვერალი უპირველესად უნდა იყოს მოღვაწე, „მადლის“, სიკეთის მოყვანი, კეთილმოქმედი.

„სიკეთის სიმრავლე“, ხალხისათვის სასარგებლო, კეთილი საქმის, „მადლის“ ქმნა, — აი ვაჟას მიზანსწრაფვა, მისი დროშა, რასაც პოეტის ჩანგი უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ხმადაუღებლად ემსახურებოდა.

ვაჟას შთაგონებულ პოეტურ მუხას სურს, რომ იგი „მადლს სთვლიდეს ათასობითა“, ხოლო დავალებული, მადლიერი ხალხი კი ვაკაყოფილებით ამბობდეს მასზე: „ჭირიმე შენის პანგისა“.

რეალიზმის მოსანგრეობის მანიშნებელია აგრეთვე ვაჟას კონცეფცია ხელოვნების, ლიტერატურის ტენდენციურობაზე. იგი წერდა, რომ ტენდენცია „სხვადასხვა ჯურისაა“ და არა ერთსხვანაირი, როგორც ეს ხელოვნების საკითხებში გაუწაფავ კაცს შეიძლება წარმოესახოს. ვაჟა მკაფიოდ განასხვავებდა, ერთის მხრით, გარედან უხეშად, ტლანქად მიყვრებულ ტენდენციას და, მეორეს მხრით, ე. წ. „ბუნებრივ“ ტენდენციას, რომელიც ორგანულად შეერწყმის, შეექსოვება მხატვრულ ნაწარმოებს.

პოეტის აზრით, ხელოვნება, ლიტერატურა, რომელიც ცხოვრების პროგრესსა და ხალხის ინტერესებს ემსახურება, უნდა იყოს ტენდენციური, ჯანსაღი ტენდენციის მატარებელი. ამ საკავანზე ვაჟა შენიშნავდა: — „ტყუილად ვინმე იტყვის იმას, რომ ვე ტენდენციური პოეზიის საქმეა და არა ნამდვილი პოეზიისაო, მაგრამ ვე უსაფუძვლო თქმა იქნება, რადგანაც ყველა პოეტური ნაწარმოები ასე თუ ისე ტენდენციურია, მხოლოდ თვით ტენდენცია სხვადასხვა ჯურისაა და ამიტომ

¹ ვაჟა-ფშაველა, რამე-რუმე, ქურო. „ჩვენი თოხა“, 1940 წ. № 8.

² ვაჟა-ფშაველა, რამე-რუმე, ქურო. „ჩვენი თოხა“, 1940 წ. № 8.



ადვილად ერთნაირი ენევენებოდა გამოუცდელს მკითხველს ტენდენციადა და მეორე კი არა...³

აღსანიშნავია, რომ ვაჟა-ფშაველა მატერიალისტური თვალსაზრისით განიხილავს რეალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირითად საკითხს — ფორმის და შინაარსის ურთიერთობას. პოეტის საესთეტი სწორი განსაზღვრებით, ფორმა-შინაარსის ურთიერთობაში დომინირება შინაარსს, იდეურს მხარე უკანასკნელი კი ფორმის განმსაზღვრელია: ნაწარმოების შინაარსმა — თავად უნდა მოიპოვოს მისი შესატყვისი, ადეკვატური ფორმა: — „წინ და წინავე განსაზღვრა ფორმისა ნამდვილი პოეტისთვის ყოვლად შეუძლებელია, ფორმა უნდა მოაკვს თვით ნაფრთხობს და ნაწარმებს. ნამდვილად ავტორმა საგნის და ნაწარმოებს თან მოაკვება ფორმა. როცა კი მწერალი კალამს ხელს მოჰკიდებს და ფორმის, წინაწარ პლანის შედგენას ძალადობს, ძალდატანების თვით შეუდგება, ნაწარმოების სისუსტის მომასწავებელია...“⁴

ამ სტრუქტურულ გვესმის ხმა არა მარტო XIX საუკუნის, არამედ ჩვენს დროის რეალიზმისაც.

ვაჟს შემქმნელობაში რეალიზმის მანიშნებელია უაღრესად მაღალეული წარმოდგენა ხელოვნებაზე, მსატრული სიტყვის ძალაზე. მისი უპირატესი მხარე ისაა, რომ იგი ერთდროულად მოქმედებს როგორც ვარეზაზე, ისე გრძნობაზე, ორბილესული ხმალი, რომელიც გაუნდსა ქმედებისა და წარმართველი როლს ასრულებს ხალხის ცხოვრებაში. იმავდროულად მას აქვს კიდევ ერთი საკეიფიკური მხარე — ტიპიზაციის, განზოგადების უნარი, შესწევს ძალა მოკვცეს „მრავლობითობა“ ერთობლიობაში, ანუ მრავალთა ამსახველი ერთი განზოგადობელი, ტიპიური სახე.

ვაჟს ბრწყინვალედ ესმოდა ტიპების დიდი შემეცნებით და გამოსახელობითი როლი და მოუყოლებდა მწერლებს — ტიპები, ტიპური სურათსახეები ეხატათ და არა ინდივიდები, კერძოლი მომენტები, რაც ასე ხშირია ნატურალისტური პროზის ლიტერატურულ პრაქტიკაში.

ვაჟა-ფშაველას აზრით ტიპები ორგვარნი არიან: დადებითი, რომელიც, პოეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „საკურონია ცხოვრების გასაკუთესებლად“, და უარყოფითი, „რომელიც უარესინია“⁵, გამოუსადეგარნი. ტიპები, სულ ერთია, დადებითია ისინი თუ უარყოფითნი, თავთავიანთ როლს თამაშობენ ლიტერატურაში, მაგრამ რეალისტი მწერლისთვის, რომელიც ლამობს, რომ მისი კალამი მაქსიმალურად სასარგებლო იყოს ხალხისათვის, ცხადია, აღმზრდელი ბიტი თვალსაზრისით, — „ცხოვრების გასაკუთესებლად“ უფრო დედაფსელად და უმეტესი სარგებლობის მომტანი იქნება დადებითი ტიპი.

ვიხიდან ამ იდეალურ, მისაბამ სახე-სასიათებს მეტი დიდაქტიური როლი და სოციალური ფუნქცია აქისია, ვაჟს უპირატესად მათ მისარავედა. პოეტს შეინიშნავდა: „პოეტი სურათებით გვესაუბრება, ტიპებს ქმნის, ხშირად იდეალურს, მისაბამებს, ისეთ ტიპებს, რომელს მსჯავსინე უნდა იყვნენ პოეტს ცხოვრებაში, რათა შეავსონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლი...“⁶

რეალისტური ესთეტიკის მანიშნებელია აგრეთვე პოეტის

³ ვაჟა-ფშაველა, რამე-რუმე, ეჟურ. „ჩვენი თაობა“, 1940 წ. № 8.

⁴ ვაჟა-ფშაველა, ნიკიერი მწერალი, ვაჟ. „სასახლო ვაზეთი“, 1910 წ. № 171.

⁵ ვაჟა-ფშაველა, რამე-რუმე, ეჟურ. „ჩვენი თაობა“, 1940 წ. № 8.

⁶ იქვე.

შემოქმედებაში ფოლკლორული მასალის, ხალხური სიტყვარების ნაკადი. მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიულად ფოლკლორით დაინტერესება რომანტიზმის მონაპოვარია, ლიტერატურული ცხოვრების თანამედროვე ეტაპზე აპელირება ფოლკლორისადმი, ხალხური საუწყისადმი, რეალიზმის მონაპოვარობის მანიშნებელია.

ეს გარემოება კი არც თუ საუგუა ავტორის შემოქმედებითი ძალისხმობის რეპუტაციისათვის. ამ შემთხვევაში მთავარია არა ის, სათვლად იყენებს თუ არა მწერალი ფოლკლორულ მასალას, არამედ ის, როგორ გარდაქმნის, რა რეაგ განასხეულებს მას. „ხალხის თქმულება, რაც უნდა იგი მდიდარი შინაარსისა იყოს, აზრანია და ხელოვნური, თუ პოეტმა იგი არ გარდქმნა, საკუთარ სულიერ ქურთი არ გადასწო, არ გადაადგუდა, მასლიდან ახალი არ შექმნა, და დაწერა ისე, როგორც ხალხი ამბობს, არაფერი გამოვა, ერის გული ამისთანა ნაწარმოები ბინას ვერ აიპოვის, იქ ვერ დაისადგურებს და ვერც ხელოვნურ ნაწარმოებად ჩაითვლება“⁷.

ამის ციხებალი ილუსტრაციაა პოეტის მთელი მსატრული მექანიზმისა, სადაც უხვად მოიპოვება ისტორიული, ემპირიული სინამდვილიდან აღქმული მასალა, რომელიც დიდი შემოქმედის მიერ იმდენად ინტენსიურადაა გადამუშავებული, რომ ხშირად გამოყენებულ მასალას ვერც კი ვცნობთ.

რეალიზმთან ვაჟა-ფშაველას აკავშირებს, აგრეთვე, მისი შემოქმედების ღრმად ეროვნული ნიადაგი. მიუხედავად იმისა, რომ გენიალური ფშაველი პოეტის მუხას, ბარათაშვილისა-მებრ, მკავილურ გამოკვეთილი ზოგადსაკაცობრიო ინტერესებას, ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების წრე ირთავდა, იგი მარად მყარ, ეროვნული ინტერესების ნიადაგზე იდგა.

— „ყველა გენიოსი ნაციონალურია ნიადაგმა აღზარდა, აღმოაქვს და განადგობა იქამდის, რომ სხვა ერებმაც კი მიიღეს ისინი საკუთარ შვილებად“⁸.

ცოტა ქვეყნის პოეტს შეინიშნავს, რომ ეს გენიოსები მსოფლიო რეზონანსს „აღქმებს არა თავიანთი ნაციონალური ნიშნითვისებებისა და მათთან ერთად ზემოქმედების ძალისა და სასიათის დაკარგვის გზით, არამედ მათი საშუალებით“⁹.

დაბოლოს, რეალისტური ესთეტიკის თვალსაზრისით, გენის თქმულია აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული სტილი, მისი პოეტური ენა. უკანასკნელი, როგორც ენობლია, უხვად აღბეჭდელი ფშავეური კილო-თქმებით.

ცნობილია, რომ ეს ფშავერი კილო, უმთავრესად, მოძალეებელია არა ვაჟს ლირიკასა და პროზაში, არამედ სწორედ ეპოსში, სადაც უამრავი თვისი გამართლებაც მოეპოვება: პოეტს თავის ეპიკურ შემოქმედებაში წარმოსახული ჰყავს გარკვეული პერიოდის ადამიანები, უპირატესად ფშაველები, ავტორი უფლებამოსილი იყო და კიდევ შემოიტანა „ისტორიული“ თუ „ადგილობრივი“ კოლორიტის გამასამაფრებლად ეს ფშავერი კილო.

ყოველივე ზემოთქმული საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ ვაჟა-ფშაველას რეალისტური აზროვნება ქართველ თერგდალეულთა პრინციპებთანაა დაამომდინარე რეალისტური ესთეტიკის მოთხოვნებისა კვალადამა დაშუაგებული, თუმცა აქა-იქ ე. წ. გმირული და ისტორიული რომანტიზმის ელფერეც უხვად გადააქრავს.

⁷ ვაჟა-ფშაველა, კრიტიკა ბ. ი. ვართავაისი, ტ. III, გვ. 541.

⁸ ვაჟა-ფშაველა, კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი, ვაჟ. „ჩვენი თაობა“, 1905 წ. № 172.

⁹ ვაჟა-ფშაველა, კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი, ვაჟ. „ჩვენი თაობა“, 1905 წ. № 172.

ეკიზოდები ვაჟა-ფშაველას ცხოვრებიდან

(ნათესავთა მოგონებები)

გალინა აგლაძე



ვაჟა-ფშაველა. 1890 წ.

მღეთის ქუჩის № 9 სახლის კედელზე მიკრული მემორიალური დაფა იუწყება, რომ ამ სახლში ცხოვრობდა დიდი მწერალი ვაჟა-ფშაველა.

ვაჟა, როცა ქალაქში ჩამოდიოდა, თავის ძმის სანდრო რაზიაშვილის ზემოლანიშნულ ბინაში ჩერდებოდა. სოლო როგორც კი თბილისში სიცხეები დაიწყებოდა, სოფელ ჩარგალს მიაშურებდა, რადგან სიცხეებს ვერ უძლებდა.

ლუკა (ვაჟა) რაზიაშვილი პეტერბურგის უნივერსიტეტის

სტუდენტი იყო, დედ-მამა რომ გარდაეცვალა. ლუკა იძულებული გახდა სწავლისათვის თავი დაენებებინა და ოჯახს დაბრუნებოდა.

ვაჟას უფროსი ძმა გიორგი ახალგაზრდა გარდაიცვალა. მას პეტერბურგში ჰქონდა დამთავრებული იურიდიული ფაკულტეტი. ვაჟას მომდევნო ნიკო (ბაჩანა), როგორც თვითონ უწოდა თავის თავს ტანმორჩილობის გამო, მალაროსკარში მსახურობდა. მისი მომდევნო თედო გორში მასწავლებლობდა,

ხოლო იქვე, გორთან ახლო, ხელთუბანში ცხოვრობდა, ცოლადაც ხელთუბნელი ქალი შეირთო. ძმებში ყველაზე შეძლებულად თადო ითვლებოდა, ხელთუბანში თედომ ხილის ისეთი ბაღი გააშენა, რომ ბაღის შემოსავლით შეძლებულად ცხოვრობდა.

ყველაზე უმცროსი ძმა სანდრო საშუალო სასწავლებლის მოსწავლე იყო, დედ-მამა რომ გარდაეცვალოთ. ძმებმა უმცროსი ძმა შეიბრაღეს და დედ-მამის სიკვდილი არ გაავებინეს. სწავლას არ მოაგდინეს. დაობლებულ სანდროს ძმები ფულს უზაინდინენ, მურწუნელობას არ აკლებდნენ.

სანდრომ სასწავლებელი რომ დაამთავრა, სამსახურში შევიდა, თბილისში დამკვიდრდა, ოჯახს მოეკიდა, ცოლად შეირთო ბაბო პეტრიაშვილის ასული, რომელიც ახლოს იცნობდა მასლებს, მათ შორის, დიდი პოეტს ვაჟა-ფშაველას. ეს ეპიზოდები ვაჟას ცხოვრებიდან მინამბეს ბაბომ და დედაჩემმა, რომელიც ბაბოს ბიძაშვილი იყო.

ჩასთეს ვაჟა-ფშაველას ლექსსა კვითხულობდი ხმაბაღლა, რომ დედაჩემმა მოიგონა:

— ჩვენ ბაბოსთან ვიყავით სტუმრად, სანდროს უფროსი ძმა ლუკა (ვაჟა) რომ ჩამოვიდა სოფლიდან.

— აქ რომ მოვდიოდი, გიმნაზიასთან, ქუჩაში, ბავშვები შემომეხებინ და გახარებული შემომმახოლდნენ: ვაჟა-ფშაველა ჩამოსულა, ვაჟა-ფშაველა ჩამოსულაო, თითქო დიდი ვინმე ვყოფილიყავი. ვინ ჩამოვიდა და მთიდან ერთი ცალთვალა ვაჟა ჩამოვიდა, — თქვა თავის თავზე პოეტმა.

სინამდვილეში ვაჟა ორივე თვალით კარგად ხედავდა, მხოლოდ ოპერაციის შედეგად, მარჯვენა თვალის ქუთუთო დაწული ჰქონდა.

— რაზიკანი ხშირად აკეთებდნენ ხინკალს. ჩვენ იმათგან ვიწყალეთ. მანამდე პეტრიაშვილების ოჯახებში ხინკალი არ დამზადებულაო, — ამბობდა დედაჩემი, — ერთხელ სანდრომ და ლუკამ „იარმუკიანი“ ორი გირვანჭა კარგი. მსუქანი ცხვრის ხორცი მოიტანეს და ხინკალი გააკეთეს (სწრაფად აკეთებდნენ).

ცხელი, წვნიანი ხინკალი რომ გიახვლით, ვაჟამ გვიამბო, თუ რა ყოფით ეყინათ სახინკლე ხორცი.

„იარმუკაში“ ერთი ყასაბი იყო, მეტსახელად აქოთებულს ეძახდნენ. იმას მუდამ საუკეთესო ხორცი ჰქონდა, მაგრამ მყიდველებს ამწარებდა. ლუკა და სანდრო ხორცის საყიდად რომ მისულიყვნენ, მყიდველები ყასაბს ეყაყანებოდნენ. ერთი რაჭველი მზარეული ხალხს შესჩიოდა:

— სასაიდლოსთვის ყოველდღე ერთი ფუთი ხორცი მიმატეს აქედან. არასოდეს არ მალირსა, რაცა ვიხსოვე. თავის ქეფზე რასაც უნდა, იმას იძლევა და მუდამ ასე მასივებს გულზეო.

ვაჟამ ყასაბს რბილი ხორცი სთხოვა. იმან ძვლიანი აუწონა. — ეს მთიული კაცი გაფიცხდა თქვა ლუკამ სანდროზე, — როგორ გაიბავლე (თავს გახვედი), ხალხს რისთვის ამწარებ? უფაობ ხომ არასა გთხოვთ? დასჭყეოდა ყასაბს.

— თუ შენი ჯავრი არ ამოვიყარე, ისე არ გაიშვებო, — დაუძახა ბოლშამორეულმა რაჭველმა. ხანჯალი იშიშვლა, ყასაბს შეუხტა და იქიდან დაიფრინა, თუმცა ყასაბს ნაჯახი გვერდით ედო და ქარქაშიდან ამოღებული სათულიც ხელში ეჭირა.

მზარეულმა საქონლის ხორცი მარჯვეთ დამეხა. — აბა მითხარით, ვის რა უნდაო.

ვინც რა ნაჭერს სთხოვდა, უწონიდა. ფულს კი უკარავი



ჩარგლის სახლ მუზეუმი



ვაჟა-ფშაველის საძუძუო ოთახი ჩარგალში

ვაჟას სახლი ჩარგალში





ვაჟა თავის ცოლ-შვილში

ახლა აღარას ვერჩიო. როცა გამყიდვამა თავისი ადგილი დავიკავე, უღაპარაკოდ მიუჭრა თურმე ისეთი სახინკლე, როგორც ულკამ და სანდრომ მოსთხოვეს.

ერთხელ სანდრომ ვაჟას სახუმარო ლექსი დაუწერა. ვაჟამაც სანდროს საპასუხო სახუმარო ლექსი მიუძღვნა.

მართალია, ეს ბიჭი ძალიან გამოგვადგა, — ამბობდა ვაჟა სანდროზე, — მაგრამ გული მტივია, რომ სასმასხურის გამომწერის დრო არა აქვს. სანდრო ჩემზე ნიჭიერიყო. იმასაც სწუხდა ვაჟა, რომ სანდრო უშვილო იყო, — იქნება, სანდროს ნიჭი შვილს გამოჰყოლოდათ.

მიუხედავად იმისა, რომ სანდროს დილიჯანში (სომხეთში) უფრო დიდ თანამდებობას და მეტ ზედფასს სთავაზობდნენ, ვიდრე თბილისში ჰქონდა, მან უარი თქვა. რადგან მის ნათესავებს — ძმებსა და ძმისწულებს თბილისში ბინა აღარ ექნებოდათ. მათ მხოლოდ სანდროსთან ჰქონდათ თბილისში მისასვლელი ადგილი.

თბილისში ყოფნისას ვაჟას სამუშაოდ (ის დამე წერდა) და დასაძინებლად სანდროს ბინის პატარა დერეფანში ჰქონდა აჩემებელი ადგილი, თუმცა დერეფნის გვერდით დიდი ოთახიც და ტახტებიც მუდამ თავისუფალი იყო.

ვაჟას იმ დერეფანში ყოფნა იმიტომ ესაბოფენებოდა, რომ მისი ფანჯარიდან ახლოს მოსჩანდა მოაწმინდა.

დამე მუშაობის დროს და დასაძინებლად ტახტზე დაწოლილს, ბირი ფანჯარისაკენ ჰქონდა და მოაწმინდას გასცქეროდა. იგი საყვარელ ფშავეთის მთებს ავონებდა.

სანდრო რაზიკაშვილის სახლის კარი არა მარტო საკუთარი ძმებისა და ძმისწულებისათვის იყო ღია, არამედ მისი ცოლის მრავალრიცხოვანი ნათესავებისთვისაც, (თვითონ ბაბოს და-ძმანი ცხრანი იყვნენ). ერთხანს მათთან ბაბოს დისწული, ექვსი წლის ბიჭი არჩილ ჭრულამვილი ცხოვრობდა. ბავშვს სასწავლებელში შესასვლელად აშაადებდნენ. ამ ბავშვის მასწავლებელი სემინარიის შენობაში ცხოვრობდა (იქ ახლა სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტია).

მთელ ვაკეზე სემინარიამდე არცერთი სახლი არ იდგა, სულ ყანები იყო დათესილი. მასწავლებლიდან წამოსული ბავშვი გზათ, ყანებში ბალახს მიგლეკ-მოგლეკად, სახლში მისვლისთანავე აივანზე გავიდოდა, იქ გაშვებულ ცხვარს ადგილს დაუსუფთავებდა და ახლად მოტანილ ბალახს დაუყრიდა.

ვაჟას ეს ბავშვი ძალიან მოსწონდა. — ეს ბიჭი კარგი მეოჯახე დადგებოდა და წასახალისებლად ეტყოდა ხოლმე: — რაკი ასეთი ყოჩაღი ბიჭი სარ, ჩემს ჩაბაყაყას მოვათხოვებო (ჩაბაყაყა ვაჟას ვოვონას ერქვა მეტსახელად). პატარა არჩილს უხაროდა ვაჟას შექება და მეტ გულმოდგინეობას იჩენდა როგორც სწავლაში, ისე ცხვრის მოვლა-პატრონობაში.

ვაჟამ რომ „შვილს ნუკრის ნაამბობი“ დაწერა, იმ ხანად ილია ჭავჭავაძე ქართული ბანკის დირექტორად მუშაობდა. ილიას ბანკში მოუტანეს ვაჟა ფშაველას „შვილის ნუკრის ნაამბობი“ და ბაჩანას „მუხა“. ილიას ძმები რაზიკაშვილების ნაწერები რომ წაუკითხავს, უოქვამს: ბატონებო, მე კალამს ვდებ. და ყურზე გაკეთებული კალამი ჩამოულია და მაგიდაზე დაუდგეს. — საქართველოს დაებადა მზე და მთვარეო. (ვაჟა მზე და ბაჩანა მთვარე).

ერთ ზაფხულს ვაჟამ მოიწადინა ძმის და რძლის ჩარგალში წაყვანა, მაგრამ ეს არც ისე ადვილი საქმე იყო, რადგან რევოლუციამდე დაწესებულების მოსამსახურენი სამი დღის მეტი შეებულეობით ვერ სარგებლობდნენ. მხოლოდ ჯვრის წერის შემთხვევაში აძლევდნენ მიხელეს ორი კვირის დასვენე-

დებდა. ამის დანახვაზე შორიახლო მდგარმა ყასაბმა გაკვირვებით შესძახა — ვა, დახლიდრათაც დგება!

ხალს სიცილი აუტყდა. ვაჟა რომ ამ ამბავს ჰყვებოდა, ყასაბის წამოძახებულ თვითონაც გულით იცინოდა.

რაჭველმა თავისთვისაც აიწონა ერთი ფუთი ხორცი, ფული გადაიხსნა და ყასაბს დაუძახა: — აქოთებულო, მოდი,

ვაჟა-ფშაველა თავის შვილ ვახტანგთან. გადაღებულია 1914 წელს ჩარგალში თავისი სახლის წინ



ბას. სანდროსაც ეწადა ჩარგალში წასვლა, სადაც ბავშვობის აქეთ აღარა ყოფილიყო, მაგრამ სამი დღის შეგუებუბა, ჩარგალში მისვლამდე, გზაშივე გათავებოდა. მამინ ვაჟამ მიიღო სომეხი, რომ სანდროს მთაში ერთი თვით დარჩენა შესძლებოდა, და მთაში წასასვლელად ააგულიანა.

თბილისიდან მცხეთამდე მატარებლით იმგზავრეს. მცხეთიდან დუშეთამდე ეტლით, დუშეთში მათ დახვებთ თედო, რომელსაც ვაჟამ შეატყობინა სოფელში მიემგზავრებოთ. თედომ თავისი ქალიშვილი გულქანიც წამოიყვანა, რადგან ქალიშვილმა მოინდომა მამის სამშობლოს ნახვა. (თედოს ქალიშვილმა გულქანმა გორის შედიკლასიანი გიმნაზია ოქროს მედალზე დაამთავრა, ხოლო მერვე კლასი თბილისის გიმნაზიაში დაასრულა. თბილისში ყოფნისას, რა თქმა უნდა, თავისი ბიძის, სანდროს რაზიკაშვილის ბინაში ცხოვრობდა).

დუშეთიდან ჩარგალში წასასვლელად ცხენებზე შესხდნენ. ვაჟამ თბილისიდანვე შეუთვალა ოჯახს, ჩარგალიდან ყველა-სათვის ცხენები წამოიყვანათ და დუშეთში დაგაგზავდნეთო. ვაჟამ თედო, ბაბო და გულქანი ჩარგალში გაისტუმრა. თვითონ კი სანდროსთან ერთად თიანეთისაკენ გაემგზავრა. თიანეთში ვაჟამ ექიმის ცნობა დააწერინა, თითქოს სანდრო ღუშეთში ცხენიდან გადმოვარდნილიყოს და ფეხი მოტეჭოს. ეს ცნობა თბილისს დღეებშით გაგზავნეს და უკვე დამშვიდებულინ ჩარგალისაკენ გაუდგნენ გზას.

ჩარგალში მისვლისთანავე სანდრომ დედ-მამის სულის მოსახსენებლად ცხვარი იყიდა, და ძმები საფლავეზე გაევიდნენ (ვაჟას ოჯახს ცხვარი არა ჰყავდა, ძროხები ჰყავდათ).

ორი კვირის ჩასული იქნებოდნენ ჩარგალში... ერთ დღილას, ოჯახს ჯერ კიდევ ეძინა, რომ უზოში ძაღლები აყვიდნენ. დეპემა მოიტანეს. ვაჟას შირაქში იწვევდნენ.

ვაჟამ წინარ ადგილებზე მცხოვრები ფშაველები შირაქში ჩაასახლა. იქ, მის მიერ დასახლებულ ფშაველებს თუშებთან საძოვრების გამო შეტაკება მისვლოდათ და ვაჟას შირაქში იბარებდნენ მათ გასარიგებლად.

ვაჟას მეტად ეწყინა ეს უსიამოვნო ამბავი. მთელი ოჯახი აიშალა. ისაუზმეს და ჩაი დალიეს თუ არა, ვაჟა ცხენზე შეჯდა და შირაქისაკენ გაემურა. ხოლო წასვლის წინ ძმებმა გადაწყვიტეს ერთმანეთს კახეთში, სანდროს სიმაჰრის ოჯახში, შესვროდნენ. ისინი ერთსა და იმავე დღეს უნდა მისულიყვნენ სოფ. ბაჟურციხეში.

ვაჟას შირაქში წასვლის შემდეგ, სანდრო და მისი მეუღლე, ორი კვირა კიდევ დარჩნენ ჩარგალში, და უკვე კახეთში წასვლის დღეე მოახლოვდა.

სანდრომ და ბაბომ მოითათბირეს კახეთში გამგზავრებამდე თბილისს ჩასულიყვნენ, რათა ოჯახისათვისაც მიეხედათ და კახეთშიც ხელცარიელი არ წასულიყვნენ, თბილისიდან რაიმე ძველი წაღოთ.

სანდროს სიმაჰრის ილიკო პეტრიაშვილის ოჯახს თბილისელი სტუმრები ვერაფრით გააკვირვებდნენ. ილიკო შეძლებით იმ სოფლის პირველ კაცად ითვლებოდა. მარანში ერთი დღიი აავსე ქვევრი მარტო საწურად გასაცემად ჰქონდა გადადებული, ამ ქვევრიდან ჩაფებით არივებდა ტკბილს და ღვინოს. სამივე მარანში ორსართულიანი თავადური სახლი ჰქონდა წამოკრძეული, მაგრამ თბილისიდან მოტანილი თევზი მანც სიამოვნებდათ, და ცოლ-ქმარმა კახეთში თევზეული წაიღო. შირაქში ვაჟამ მორაიგა თუშები და ფშაველები და, დათქმულ დღეს შირაქიდან კახეთს, სანდროს სიმაჰრის ოჯახში მივიდა. სტუმარი ოჯახის რძალმა მანანამ გამოხსდა. მა-

ნანამ ვაჟა თავის ქმართან რაღაც სადავო საქმეზე მისულ გულხად მიიღო — (ილიკოს ვაჟი დათა — იმ სოფლის მამასხლისი იყო) და უკმხად მხვდა, არც სახლში შეიპატავა. როგორ გაუხარდა ვაჟას, როცა უზოში პატარა არჩილის (იმ არჩილის, რომელსაც ხუმრობით თავის ჩაბაყაყას პპირდებოდა ცოლად) უფროსი ძმა კოტე ჭრელიშვილი დანახა. კოტეც გულმხურავედ მიეგება ვაჟას, ხოლო როცა სახლიდან გამოსულმა, ბაბოს დამანში ყველაზე უმცროსმა დამ, უზოში ცხენიდან ჩამოხტარი ძვირფასი სტუმარი დანახა, სიხარულით ისეთი წივიკა დასტება, მთელი სახლი დიდაპატარიანად ფეხზე დააყენა.

ოჯახის უფროსი ილიკო იმ დღევე წვეულების სამზადისს შეუდგა. — თავადებს ნუ დაპატავებ, ყოყლორინა ხალხიაო, — სისხოვა ვაჟამ. საერთოდ, ილიკო პეტრიაშვილი თავადებთან კარვად მიღებული კაცი იყო, და მის სუფრასაც ხშირად უსხდნენ თავადები. იმჯერად ვაჟას დაუჯერა და მისი პატივისცემით ისეთი ხალხი შეარჩია, რომ მათში არცერთი თავადი არ ურია. სტუმრებად მიწვეული იყო სოფლის მოწინავე საზოგადოება, სულ ოც კაცამდე.

ვაჟას ღვიწოში ჭირვეულობა არ ახასიათებდა. არც ბევრი ღვინის სმა უყვარდა. ბუნებით სამართლიანი და უწყინარი კაცი იყო. არა მარტო ვაჟას, ძმებს რაზიკაშვილებს თვინიერი ხსისითი ჰქონდათ. ცოტა ბაჩანა იყო ამაყი და ფიცხი. ვაჟა

ვაჟა-ფშაველა თავის მეუღლე თამართან,
უკან დღას ვაჟას ნათესავი შვილით





ვაკა-ფშაველა ჩარგალში (1914)

და სანდრო ერთიმეორეს ხუმრობით დასცინოდნენ ხოლმე, ხოლო ბაჩანასთან შესუმრებას ერიდებოდნენ, რადგან დაცინვას ხუმრობითაც ვერ იტანდა. როცა კი ბაჩანას ვაჟა ხუმრობით დასცინებდა ხოლმე, იმდენს ეცდებოდა, სანამ ვაჭოცხებულ ბაჩანას არ გააცინებდა.

ვაჟას სწყენდა სანდროს და ბაბოს ბაკურციხეში მოუსვ-

ლულობა. იფიქრა, ალბათ, კახეთში ვედარ ჩამოვიდნენ, და მთორე დღითივე ჩარგალს გაემგზავრა.

სანდროს და ბაბოს მხოლოდ ერთი დღით შეაგვიანდათ თბილისში და დანიშნული დღისთვის ბაკურციხეში ვერ მივიდნენ, ხოლო მთორე დღეს, საღამოს, როცა ჩამოვიდნენ, ძალიან ეწყინათ, რომ ვაჟა იქ აღარ დაესვდათ. ვაჟა იმათი ჩამოსვლის დღეს დღითი წავიდა ჩარგალში.

რამდენიმე დღის მოსული იყვნენ ბაბო და სანდრო კახეთში, რომ თბილისიდან დეპეშა მიიღეს, სასწრაფოთ წამოდიოთ, სერიოზული ამბავითა. საუბე იმაში იყო, რომ სანდრომ ჩარგალში წასვლამდე თავისი საიდუმლოება შეგუებულების გაგრძელების შესახებ, ერთ თავის თანამშრომელს გაანდო. როგორც ეტყობა, თანამშრომელმა სანდროს გასცა, რადგან ფოსტის უფროსმა სასველად სანდროს ყარსში გადააყვანა დაუპირა. სანდროს ქეისლი — ბაბოს უფროსი დის ქმარი დევანოში ნიკო ნათიძე (მწერალი მელანია — „ბნელის“ ავტორი) მივიდა ფოსტაში და ფოსტის უფროსთან უსიამოვნო ლაპარაკი მოუვიდა სანდროს ყარსში გადაყვანის გამო.

— სანდრომ მოგვატყუა, აქედან რომ მიდიოდა, გადაწყვეტილი ჰქონდა სიმულაციაო, — ცხარობდა უფროსი. ნიკო ნათიძე მეგრეს ეცადა და დროებით შეაჩერებინა ქვისლის დასჯა, თვითონ სანდროს კი სასწრაფოდ თბილისში ჩამოსვლა ურჩია.

ბაკურციხეში ნარსულიანთ ტატეს ცოლი ექიმბაშობდა. დეპეშის მიღებისთანავე ეს ექიმბაში დედაკაცი დაიბარეს იმ განზრახვით, რომ მას რაიმე წამალი მიეცა ფეხის გასაღიზია-ნებლად. მართლაც, ექიმბაშმა ისეთი ბალახები დაადო ფეხზე, რომ სანდროს სამ დღეში ფეხი ბალახივად და დაუსივდა კიდევ. ჭალაქს რომ წამოვიდოდნენ, ტატეს ცოლმა ფეხის დასაამებელი ბალახებიც გამოატანა. დილიჯანში რომ ისდნენ და ჭალაქისაკენ მოემგზავრებოდნენ, სანდროს ამ ბალახებით აღძრული ტკივილები ამწარებდა, მაგრამ თან უხაროდა, რომ ფეხი ნამდვილად ტკიოდა.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე სამსახურში შეთავალეს, რომ ფეხის მოტეხილობის გამო სანდრო სამსახურში ვერ გამოცხადდებოდა. დღიდან კახეთიდან დაბრუნებისა, შემომოწმებულ კომისიას ელოდნენ, მაგრამ დღე დღეს მისდევდა, კომისია კი არ ჩანდა... ფეხიც ნელ-ნელა რჩებოდა, სანდროს ლოგინში წოლა მიბეზრდა ვერ ისვენებდა და ადგომა მიონდობა.

— რაღა მაინცა და მაინც დღეს მოვლენო, ფიქრობდა სანდრო. ადგა ოთახში სიარული დაიწყო. მაგრამ სწორედ იმ დღეს ეტლი მოგრიალდა და სანდროს სახლის კართან გაჩერდა. ფანჯრიდან დაინახეს ეტლიდან ფორმის ტანსაცმელში სამი კაცი გადმოვიდა. ერთი მათგანი ექიმი ჩიქოვანი იყო.

ბაბომ შემოსასვლელი კარი გადაკეტა და სანდროს ლოგინში ჩაწოლა ურჩია. სანდრომ კი ჩაწოლის მაგივრად, ტანსაცმელის სწორება დაიწყო, რომ სტუმრები ფეხზე მიედო. ამა-სობაში სტუმრები კიბეებზე ამოვიდნენ და კარიც მოაჩრახუნეს. ბაბომ სანდროს ტანსაცმელი ძალათ გააძრო და აიძულა ლოგინში დაწოლილიყო. მხოლოდ ამის შემდეგ გააღო კარი და კომისიის წევრები ოთახში შემოუსვა.

ექიმმა ავადმყოფი გასინჯა. მორჩენაზე მისული ფეხი, სიარულის გამო, ისევ გასივებულიყო და დაწოთლებულიყო: ექიმს ევცებ არ შეპარვია მის მიტეხილობაში, და სანდროს ურჩია ჯერ სამუშაოდ წუ გამოცხადდები, ნელ-ნელა დაიწყე სახლში სიარული, და ორი კვირის დასვენება მისცა, ამრი-



თ. უუზნეიშვილი

ვაჟა-ფშაველას „აღღრღნეული ქვეყნის“ ილუსტრაცია



ვაჟა-ფშაველა და ალ. ყაზბეგი

გად ვაჟას ხერხმა გასჭრა, — მისი წყალობით სანდრომ სამი დღის მაგიერად, ორი თვე დაისვენა.

არაერთხელ იგონებდენ ძმები ამ ამბავს და ეცინებოდათ ამ ოინზე, — ის ორი თვის დასვენება შენ მაჩუქეო, — ვუბნებოდა სანდრო ვაჟას.

1915 წელს, იანვარში, როცა აკაკი წერეთელი გარდაიცვალა, ქართველმა მოღვაწეებმა ვაჟა მთიდან დაიბარეს, რომ ისიც შესულიყო დამკრძალავ კომისიაში, რომ მასაც მიეღო მონაწილეობა აკაკის დაკრძალვაში. ვაჟას ჩამოსვლა დაავიანდა, დეპეშა დეპეშაზე იგზავნებოდა ჩარგალში, მაგრამ ვაჟა მაინც არ ჩამოდიოდა. აქ-იქ ისმოდა ხმები: ალბათ, ვაჟა ვერ იფიქვებს იმ წყენას, რომელიც აკაკიმ მიაყენა თავისი ლექსით („ენას გიწუნებ, ფშაველო“) და არ სურს აკაკის დაკრძალვაზე დასწრებაო. სინამდვილეში კი ვაჟა ვერ ჩამოვიდა დაკრძალვაზე იმიტომ, რომ ფილტვების ანთებით იყო ავად და ჩამოსვლა არ შეეძლო.

როგორც კი მორჩა და ფეხზე დადგომა შესძლო, ვაჟამ მანვე მიამურა თბილისს, რომ დაემტკიცებინა ზოგიერთები-სათვის, რომ არავითარი წყენა აკაკისაგან არ ახსოვდა.

ვაჟა ჩამოვიდა გამხდარი და გაყვითლებული. — არც ახლა დამიჯერებენ? — შესწივლა თავისიანებს. როცა ნაავადმყოფარი ვაჟა თბილისში ჩამოვიდა, მას სახაზინო (ოპერის) თეატრში საღამო გაუმართეს. საღამოზე დასწრების მსურველი ბევრი იყო, მაგრამ ბილეთები ყველას არ შეხვდა. საღამოსათვის ვაჟას მთელი ნათესაობა დაესწრო, არა მარტო ვაჟასი და

სანდროსი, ბაბოს მრავალრიცხოვანი ნათესავებიც, რომლებიც კახეთიდან და სხვა კუთხეებიდან ჩამოვიდნენ.

— მართალია, ვაჟა ავადმყოფობის შემდეგ გარეგნულად გამოცვლილი და დასუსტებული იყო, მაგრამ საღამოს დასასრულს მაინც თავისებურად კარგად, რხინიანად გამოვიდაო, — ამბობს ბაბო რაზიკაშვილისა, — მას საჩუქრად ბევრი ყვავილის თაიგული მიართვეს.

საღამო რომ დამთავრდა, თეატრიდან გამოსული ხალხი ქუჩაში ზღვად იღვდა და ვაჟას გამოსვლას ელოდებოდა. ვაჟა გამოვიდა და თავის ნათესავებს დაუწყო ძებნა. ისინი ყველანი ერთად იდგნენ. სანდრომ ხელი დაუქნია ვაჟას, — აქ ვართო. ვაჟა მათთან მივიდა და შესწივლა: ვიცი, რომ ხელა მე დავიღუპები, მაგრამ მეტი გზა არა მაქვსო.

ვაჟა იმას ჩიოდა, რომ საღამოს შემდეგ, ორთაჭალის ბაღში ვახშამს უმართავდნენ და იქ მისი დასწრება აუცილებელი იყო. თან კი გრძობდა, რომ ვერ გადაიტანდა ნადიმზე დასწრებას.

დაღმებული დაემშვიდობა ნათესავებს და უხალისოდ, მაგრამ მორჩილად გაჰყვა ნადიმის მომწყობებს ორთაჭალის ბაღში.

ვაჟა ფშაველა მის პატივსაცემად გამართულ ამ ბანკეტის მსხვერპლი გახდა. ასლად ნაავადმყოფარი ისეც გაცივდა, გვერდში წყალი ჩაუდგა.

ვაჟას მოვლა-პატრონობა არ დაჰკლებია. ექიმები მოუცლებლად თავს დასტრიალებდნენ, მაგრამ ვეღარ უშველეს.

ვაჟა-ფშაველას საფლავი მთაწმინდაზე



ვაჟა ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში

ალექსი ჭინჭარაული

ს

ნობილია, რომ მწერლის ცხოვრებითა და შემოქმედებით დანტერესებული გრაფიკოსები, ფერმწერი თუ მოქანდაკენი თვით მწერლის სახესაც კმნიან, მის სამოქმედო ასპარეზსაც გვიჩვენებენ და იმ ადამიანებსაც გვაცნობენ, რომლებთანაც მწერალს ჰქონია ურთიერთობა. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ სახვითი ხელოვნების მრავალ ნიმუშში ხელშეხებადაა ნაჩვენები მწერლის ჩანაფიქრი და შევსებულია ჩვენი წარმოდგენა თხზულების ამა თუ იმ პერსონაჟის, პერსონაჟთა ურთიერთობის, შექმნილი სიტუაციის შესახებ და ა. შ. ასეთია მხატვრული ნაწარმოების ყოველი ილუსტრირების მთავარი ამოცანა. ამგვარად დასურათებული გამოცემები თვით ნაწარმოებათა გაგებას გვიადვილებენ, სიტყვიერი ხელოვნების ნიმუ-

შები სახვითი ხელოვნების ენაზეა გადატანილი და ნაჩვენებია ამ გადატანის ნაირნაირი შესაძლებლობა. გარდა ამისა, მაშინ ჩანს, თუ როგორ აღიქვამს და როგორ ინტერპრეტაციას აძლევს სახვითი ხელოვნების ესა თუ ის წარმომადგენელი პოეტურ თხზულებას. რასაკვირველია, სახვითი ბუნებრივია და გასაგებია ამ ინტერპრეტაციისადმი ჩვენი ინტერესი.

ვაჟას საკმაოდ თავისებური ცხოვრება მიდარა მასალას აწვდის მხატვრის ფანტაზიას. მწერლის შინაგანი ბუნება მის დადებით გმირებშია ხორცშესხმული, ხოლო ამ უკანასკნელთა შესასწავლად მკვლევარმა თუ მხატვარმა იმ ხალხსაც უნდა მიმართოს, რომლის წილიდანაც ეს გმირები გამოვიდნენ. ვინც ვაჟასა და მის გმირებს ხატავს სიტყვით თუ ფუნჯით, მან, ვაჟას მემკვიდრეობასთან ერთად, გულდასმით უნდა შეისწავლოს ვაჟას სამყარო — აღმოსავლეთ საქართველოს მთა, კერძოდ, თუშ-ფშავ-ხევსურეთი.

ამჟამად ჩვენ ხელთ არის ვაჟა-ფშაველას ლექსებისა და პოემების კრებული რუსულ ენაზე¹. გამოცემა ვაჟას დაბადების ასი წლისთავს ეძღვნება. წიგნის გარეგანა და სატიტულო ფურცელზე მოთავსებულია ლ. ფეინბერგის მიერ შესრულებული ვაჟას პორტრეტი. მწერალს ხელში გრავილი უკავია. ამ პორტრეტით ვაჟას ცნობა ყოვლად შეუძლებელია. ეს ვიღაც წვერმოშვებული, ჩიხიანი კაცია და არა ჩვენი სასიქადულო პოეტი. წიგნის გარეკანზე მოჩანს ხელჯოხიანი, ფაფახიანი კაცის ფიგურა. იგი დაღესტნელის ტიპის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ყოველშემთხვევაში, მას ქართული არაფერი აქვს. ასევე დაღესტნელს ჰგავს საყურებიანი, შუბზე დაყრდნობილი ლეღა („ბახტრიონი“).

მხატვრისათვის ხევსური (თუ ვაჟას სხვა გმირი) საერთოდ კავკასიელი კი არ უნდა იყოს, არამედ კონკრეტული კუთხის — თუშეთის, ფშავის თუ ხევსურეთის მცხოვრები. ერთია, როცა მხატვარი სხვა ეროვნების წარმომადგენელს ხატავს და მას თავისი ერის წარმომადგენელს ამსგავსებს მისდაუნებურად (ქართველის მიერ დახატული ღვთისმშობელი ქართველ ქალს ჰგავს, ფრანკისა — ფრანკს, რუსისა... — რუსს...) მაგრამ მეორეა, როცა მან არ იცის, რას ხატავს. ნ. აფანასიევის ილუსტრაციებში მოთხრობისათვის „როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყანაზე“ ვიფხვია და მზია რუსის ბავშვებს ჰგვანან, მაგრამ ეს სულაც არ იწვევს გაკვირვებას, რადგან ნაწარმოები ამგვარად გააზრების საშუალებასაც იძლევა.

ვაჟას პორტრეტებიდან ცნობილია: ლ. გუდიაშვილის, მ. თოიძის, უ. ჯაფარიძის, თ. აბაკელიას, კ. სანაძის, ნ. ჩერნიშოვის, ნ. იანჭოშვილის, თ. ყუბანეიშვილის, გ. ჯაფარიძის, ბ. ავალიშვილის, გურამ გაბაშვილის, ს. კეცხოველის და სხვ. ნამუშევრები, ბ. ავალიშვილისა და ი. თიაურის ქანდაკებები და სხვ. მწერლის ცხოვრების და მოღვაწეობის ამსახველი სურათების ავტორები არიან: ლ. გუდიაშვილი — „ალ. ყაზბეგი



¹ Важа-Пшавела, Стихи, поэмы, Госиздат художественной литературы, Москва, 1960 г.

და ვაჟა-ფშაველა“, კ. სანაძე — „ვაჟა ხევსურ მოღვესებში“, გ. ჩირინაშვილი — „ვაჟა-ფშაველა“, ლ. ბურდული „ვაჟა მოქიფე ფშაველებში“, „ვაჟა გულხეტიანი“ და სხვ. მ. გვანჯაია — ვაჟა-ფშაველა — სახალხო სკოლის მასწავლებელი და სხვ.

ვაჟას ახლობლები და მისი სახლ-კარი ასახულია სურათებით: უ. ჯაფარიძე — „ვაჟა-ფშაველას სახლი სოფ. ჩარგალში“, „ვაჟა-ფშაველას თიანხი სოფ. ჩარგალში“, ვ. სოხოლი — „ვაჟას მუხუშუმის დასავლეთი კედელი“, „ვაჟას მუხუშუმის აღმოს. კედელი“, „ვაჟა-ფშაველას პურის საცხობი“, „ბოსელი ვაჟას ეზოში“, „ვაჟას მეგობარი ბეკური ბაჩიაშვილი“ და სხვ. გ. ჯაფარიძე — „ვაჟას მომვლელი ანიკო კობიაშვილი“, ქ. მაღალაშვილი — „ვაჟას მეუღლე და გალაქტიონი“ და სხვ.

ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ვაჟას პორტრეტების დიდი წილი მისი ფოტოგრაფიული სურათების ასლებია მხოლოდ...

როგორც ვხედავთ, ჩვენი დიდებული პოეტის ცხოვრებისა და პიროვნების დასახსნაათებლად კიდევ ბევრი რამაა გასაკეთებელი სახვითი ხელოვნებაში.

სამაგვრო მოთხრობებიდან, კერძოდ, ილუსტრირებულია: „შლის ნურის ნამობი“ (ი. გაბაშვილი, ს. მაისაშვილი, ვ. სიღამონ-ურისთავი, გ. კლოდტი, ე. ახვლედიანი, ნ. აფანასიევა...); „ჩხიკვაძე ქორწილი“ (ი. გაბაშვილი, ს. მაისაშვილი, ე. ახვლედიანი, ნ. აფანასიევა...); „სათაგური“ (ი. გაბაშვილი, ე. ახვლედიანი, ს. მაისაშვილი, კ. კლოდტი); „როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყანაზე“ (ს. მაისაშვილი, ი. გაბაშვილი, ნ. აფანასიევა...); „ბუნების მგოსნები“ (ე. ახვლედიანი), „კურდღელი“ (ს. მაისაშვილი, ნ. აფანასიევა), „ხმელი წიფელი“ (ე. ახვლედიანი, ს. მაისაშვილი); „დათვი“ (ი. გაბაშვილი, ე. ახვლედიანი), „პატარა მწყემსის ფიქრები“ (გ. კლოდტი), „დარჯანი“ (ე. ახვლედიანი, გ. კლოდტი), „ცრუმენტელა აღმზრდელი“ (გ. კლოდტი, ე. ახვლედიანი), „ია“ (ს. მაისაშვილი), „ორაგულის ცხოვრება“ (ნ. აფანასიევა); „ამოდის, ნათება“ (ე. ახვლედიანი), „ბებერი ვირი“ (ნ. აფანასიევა); „მონი მაღალნი“, „ფშავლის წუთისოფელი“ (გ. კლოდტი), „გაველდა ცხვარი“, „სოფლის ცხოვრების სურათები“, „მგლია-კუდიგორძელია“ (ე. ახვლედიანი); „გველი“, „ბუნების წიაღში“ (ს. მაისაშვილი) და სხვ.

ვაჟას პოემებიდან ილუსტრირებულია: „ალუდა ქეთელაური“ (თ. აბაქელია, ალ. გიგოლაშვილი, თ. ყუბანეიშვილი, ლ. ცუქერიძე, ლ. ფინბერგი); „სტუმარ-მასპინძელი“ (თ. აბაქელია, თ. ყუბანეიშვილი, რ. სტურუა, ს. მაისაშვილი, მ. გვანჯაია, ლ. ფინბერგი); „გველის მჭამელი“ (თ. აბაქელია, თ. ყუბანეიშვილი, რ. სტურუა), „ბახტრიონი“ (თ. აბაქელია, ს. მაისაშვილი, ვლ. ტოროტაძე და გ. გულისაშვილი, ლ. ფინბერგი); „გოგოთურ და აფშინა“ (ვლ. ტოროტაძე და გ. გულისაშვილი, თ. აბაქელია); „უთერი“ (თ. აბაქელია)

ვაჟას ჩვენი შთაბეჭდილებები გამოვთქვამთ ვაჟას ცალკეულ ილუსტრაციებზე, გამოვთქვამთ, როგორც იმ ეუთის წარმომადგენელმა რეიკომმა შეითხველმა, სადაც ვაჟა მოღვაწეობდა, სადაც მისი გმირების მოქმედების ასპარეზია.

ილუსტრაციები ხშირად ვაჟას გმირებს არ ჰგვანან. თ. აბაქელიას მინდია ხევსურულ ტანსაცმელში გამოწოვილი ქარფული თავადი უფროა, ვიდრე ვაჟას ბრძენი ხესური. „ასალაგზარდა კომუნისტის“ 1955 წ. 28 მაისის ნომერში გამოქვეყნებულია კ. ჭრელაშვილის წერილი — „ვაჟა-ფშაველას



მხატვრები გ. გულისაშვილი და ვ. ტოროტაძე, ილუსტრაცია პოემისათვის „ბახტრიონი“.

პოემების ილუსტრაციების შესახებ, სადაც სამართლიანად არის აღნიშნული, რომ რ. სტურუას ილუსტრაციაში პოემისათვის „გველის მჭამელი“ დაშვებულია ფაქტობრივი ხასიათის შეცდომა: მინდია თვითონ კლავს საკლავს, რაც წესის თანახმად, ყოველად დაშვებულია. ეს, ალბათ, იმიტია გამოწვეული, რომ ხევისბერი ბერდი ეუბნება მინდიას: „მგონია, მათე დაკალ წელსა, გასწყვიტე ძროხები“. ეს სიტყვები არ ნიშნავს, რომ მართლა მინდიამ დაკლა საკლავი. ბერდია ამბობს: მგონია, ეს მათე საკლავი შესწირე ხატს, გაყლიტე საქონელით. ისიც აღსანიშნავია, რომ მხატვარს მართლა ძროხა დაუხატავს, მინდიამ კი ამჯერად კურატი შესწირა ხატს. ცოტა ზემოთ გვიხსენებდით „...მათ ვინ დაკლული კურატი წამოწოლილია გვერდში“—ო...

სამართლიანია კ. ჭრელაშვილის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ რ. სტურუას „ზვიადური წარმოდგენილია მშვიდი, წყნარი და უდარდელი გამომეტყველებით“. იგი „სუფთად პირ-



შახტ. სევერიან მასამპელიო : ევაჟა ივერიის* რედაქციაში

გაპარსულია და მონაზო სახე აქვს მშვენიერად უკან გადავარცხნილი თითი*.

უნდა შევინწინოთ აგრეთვე, რომ გ. ტორტაძისა და გ. ველისაშვილის ლეღა ჭარბად ნაზი და ჰაეროვანია, იგი ზღაპრის მსუთუნახავს ჰგავს. ვაჟას ლეღა კი ვაჟაკური ბუნებისა და გარეგნობის ფშაველი ქალია.

ბევრი რამ თქმის მხატვრების მიერ ეთნოგრაფიული რეალიზებისადმი ყურადღების გამახვილების აუცილებლობის შესახებ. ვაჟას გმირებს ხშირად საზეიმოდ მორთავენ ხოლმე: მონადირე თუ მოღალატე ხევსური ისეთი ჭრელ-ჭრულა ტანი-ნახოსით არის შემოსილი, როგორც ხატის სალოცავად მისული. ასეთია თ. აბაკელიას ზვიადური, ალ. გიგოლაშვილისა და თ. ყუბანეიშვილის ალუდა და სხვ.

საერთოდ უნდა შევინწინოთ, რომ ის ჭარბად მოქარგული ტანსაცმელი, რომელსაც ხევსურები ამ ბოლო დროს ატარებენ, გვიანდელია, მე-19 — მე-20 საუკუნეებისა. უწინ ხევსურები უფრო სადად მოქარგულ ტანსაცმელს იცვამდნენ და ისიც დღესასწაულებზე და სტუმრობის დროს. სამუშაოზე, ნადირობისა თუ მდგერობისას ან გაყვითლი, დაძველებული ტანსაცმელი იცვათ, ან სრულიად მოუქარგავი (რუხი ან შავი ფერი-სა) ¹.

იმავე გიგოლაშვილის ალუდა კარგია იმით, რომ გოლიათს არა ჰგავს: საშუალო ტანის რიგითი ხევსურია, მაგრამ მეტად ახალგაზრდა ჩანს და აცვია ჩამუშვებული, მოქარგული შარვალი, რომელსაც ხევსურეთში მხოლოდ მოხუციები იცვამდნენ. ამ სურათზე ალუდას ქალამნები აცვია. ვაჟას „ალუდა ქეთლური“ კი ისეთ დროს ეხება, როცა ხევსური მამაკაცი მხოლოდ ჯღნებს („კლანა“) იცვამდნენ. ქალამნი ქალის ფესხამოსი იყო ბოლო დრომდე (უფრო ადრე კი ქალებიც ჯღნებს ატარებდნენ).

არის თუ არა ილუსტრატორების ალუდა ვაჟას ალუდა ქეთლური? ალუდას და მუცალის ბრძოლის ფინალი ყველაზე უფრო მძაფრი მომენტია „ალუდა ქეთლურში“. ალუდამ მუცალი მოკლა, მაგრამ ვერ დაამარცხა. მუცალი უშამპეისი ადა-

მიანის სიკვდილით კვდება: სულთმობრძავი ვაჟაკი, სულმტრ, წონასწორობას არ კარგავს, სიტუაციის შეფასების უნარს ინარჩუნებს, თავის ღირსეულ მტერს ღირსეულად აფასებს, თავის იარაღს მას აძლევს და აბარებს: „ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა“-ო, რადგან მუცალის აზრით, მხოლოდ ალუდაა ღირის მისი იარაღისა. ამის შემდეგ გასაგებია ის გარდატეხა, რაც ალუდას შინაგან სამყაროში მოხდა. ალუდას მუცალის ვაჟაკურად სიკვდილმა შოააგონა ადამიანის ადამიანური ღირსებისადმი პატივისცემა. ალუდა ბოლომდე ერთგული დარჩა ამ ზოგადადამიანური გრძნობისა. თანასოფელებმა ალუდას ვერ გაუგეს, იგი მოიკვთა სოფელმა და განდევნა.

ჩვენის აზრით, ვაჟას პოემების არსებული ილუსტრაციებიდან ყველაზე კარგია თ. ყუბანეიშვილის ნამუშევრები („ალუდა ქეთლური“, „ველის-მამაელი“, „სტუმარ-მასპინძელი“). მისი თორმეტი ილუსტრაციიდან, რომლებიც საქართველოს ორმოცი წლისთვისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი, მხოლოდ მუცალისა და ალუდას ბრძოლის ფინალი არ გვეჩვენება შთამბეჭდავი და დამაჯერებელი. დანარჩენ ილუსტრაციებში, როგორც ტიპები (მინდია, ხევსური ქალები და ბავშვები, ალაზა...), ისე ეგოგრაფიული გარემო (სოფ. შატლის ხედები, ქისტური სასაფლაო...) კარგად არის გააზრებული და განხორციელებული.

ყველაზე დარბილად ვაჟას ლექსებისა ილუსტრირებულ. ჩვენ ვიტყვით მხოლოდ გ. იჩიაურის ილუსტრაციებს ლექსებისათვის: „ფშაველი ჯარისკაცის წერილი დედას“, „დევების ქორილი“, „იას უთხარით ტურფასა“, „არავს“ და „ახალგაზრდა მგოსნებს“.

ამ ილუსტრაციებიდან განსაკუთრებით კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს სურათები „იას უთხარით ტურფასა“ და „ახალგაზრდა მგოსნებს“. ამ უკანასკნელ სურათზე ჩანს ვაჟა არა ფოტორეალისტული სურათიდან გადმოსული, არამედ მისი ლექსითა და მხატვრის ფანტაზიით გაცოცხლებული, ვაჟა, რომელსაც „არცა ტანთ სცვია, არც ფეხთა“, მაგრამ მიიწე ქუსს:

„ხარს ვგავარ ნაიალარს,
რჭით მიწასა ვხვებო, ვბეუცნებ,
ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლე, —
მილშიაც იმას ვდუღუნებ“.

ილუსტრაციაში „იას უთხარით ტურფასა“ ფეხშიშველი ვაჟა ზის უღრანი ტყის ფონზე და იას ეფერება. ტყის სიღრმეში ჩადუნები ყველდენაობენ. ამ მცენარეზე მხატვარს შემთხვევით როდი გაუმახვილებია ყურადღება. ჩადუნა ვაჟას ატეხილი ტყის მუდმივი სამკაულია. მის წინა პლანზე წამოწვივით მხატვარი მთის ტყის დამაჯერებელ სურათს ქმნის. ეს პატარა დეტალი იმაზე მიუთითებს, რომ კარგად შესწავლილი ობიექტის მრავალი წერილობრიდან ნიჭიერ მხატვარს სულ მცირე მასალაც კი ჯეროვან სამსახურს გაუწევს ობიექტური სინამდვილის უფრო სრულყოფილად ასახვამ.

* * *

ჩვენ აქ მხატვართა ნამუშევრების თითქმის მხოლოდ ჩამოთვლილ და ზოგიერთ შენიშვნით დავამთავროვდით. მაგრამ ზემოთქმულდენაც ჩანს, თუ რაოდენ დიდი და სასატიქო შემოქმედებით ამოცანა დგას ჩვენს მხატვრების წინაშე: მათ ფუნჯით ღირსეულად უნდა დაასურათონ ის პოეტი, რომელმაც ასე მგაფიოდ გამოხატა ჩვენი ერის შინაგანი ძალა და თავისუფლებები.

¹ სიტყვაში მოიტანა და გვიანდა აღვნიშნეთ, რომ ამ მძიკი ხანი-მუშაოა ნ. ჩამბოლისა და ი. სუხიშვილის ქართული ცეკვის სახე-მწიფო ანსამბლის მონაწილეთა ზომიერად ნაჭერგი, თალხი ხევსურული კოსტუმები (მხატვარი ნ. ვიხაიაძე).



ვაჟა-ფშაველა თავისი შვილის ლევანის ქორწილში. სუოათი გადაღებულია გოიში 1915 წ.

ვაჟა-ფშაველას საიუბილეო საღამო 1913 წელს

(ერთი სურათის ისტორია)

დავით შულღიაშვილი

ჩვენი სასიკადალო მწერლის ვაჟა-ფშაველას იუბილეს გამართვის იდეა პირველად მწერალმა ქალმა განდევილმა წა-მოაყენა. იგი „სახალხო გაზეთის“ (1913 წ. № 821-ის) ფურცლებზე წერდა: „რომელმა ქართველმა არ იცის, ვინ არის ვაჟა-ფშაველა, სადაც იხსენება საგანი ჩვენი მწერლობის დედაბოძებისა — ილიასი და აკაკისა, იქ შეუძლებელია ვაჟას სახელიც არ იქნეს მოხსენიებული.“

ვაჟა-ფშაველათი ვამაყობთ ჩვენ, მისი ქვეყნის შვილები, ვაჟა გვიყვარს, მოწიწებით ვიხსენებთ, აღტაცებით ვკითხულობთ მის ნაწარმოებს... დრო კი არის, რომ ეს ჩვენი, მართლაც, გულწრფელი სიყვარული საკმით ვაჩვენოთ მგოსანს, დაუზღვევით, რომ ჩვენ შევიგინოთ ეს დიდებული პიროვნება, და ღირსი შვილები ვართ ღირსეული მოამაგე მამისა.“

განდევლის ამ მოწოდებას მალე გამოეხმაურა ქართველი საზოგადოება. ვაჟა-ფშაველას სამწერლო მრღვავეობის 35 წლისთავის გამო ქართულ პრესაში დაიბეჭდა საგულისხმო ნარკვევები და ლექსები, რომლებიც დაიწერა დიდი მგოსნის პატივსაცემად (ამ დროს დაიბეჭდა ვაჟასადმი მიძღვნილი აკაკის ლექსიც).

ქართული კულტურის მოყვარულთა საზოგადოებამ თავის კრებაზე დაადგინა „საზოგადოების საპატიო წევრად აირჩიოს მგოსანი ვაჟა-ფშაველა, რომელსაც წელს 35 წლისთავი შეუსრულდა, გამართოს მოკლე ხანში საზოგადოების საჯარო

კრება, რომელზედაც უნდა წაიკითხონ რეფერატები მგოსნის პოეზიისა და პიროვნების შესახებ; აღებული ფულით გამოსცეს ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოები, და ამ აზრის განხორციელებაში მონაწილეობონ საზოგადოების საბჭოს, რომელიც თავის მხრივ მიიწვევს მწერალს განდევილს, სახალხო სახლის რეფისორს ალ. წუწუნავას და სხვებს“ (სახ. გაზეთი 1913 წ. № 830).

ვაჟა-ფშაველას სამწერლო მოღვაწეობის ამ საიუბილეო თარიღს აქტიურად გამოეხმაურა ქუთაისის მოწინავე საზოგადოება. ქუთაისში მომუშავე ახალგაზრდა მწერლების თაოსნობით შეიქმნა ვაჟა-ფშაველას საიუბილეო საღამოს მომწყობი კომისია, რომელმაც ქუთაისში წინასწარ გამართა მგოსნის ცხოვრების და მოღვაწეობის შესახებ ლექცია-მოსხენებები. საზოგადოება დიდად დაინტერესდა ვაჟა-ფშაველას პიროვნებით. ყველას უნდოდა მალე ეხილა ქართული პოეზიის არწივი, გენიალური შემოქმედი „გოგოთური და აფშინისა“, „ბასტიონისა“ და აგველის მჭამელისა.“

საკირო იყო ვაჟა-ფშაველას ქუთაისში ჩასვლა, მაგრამ საშუაბაროდ, დიდ მგოსანს არა ჰქონდა შესაფერისი ტანსაცმელი, ეს კი ხელს უშლიდა დასწრობდა თავის საიუბილეო საღამოს.

მწერალმა დავით კლდიაშვილმა საღამოს მომწყობ კომიტეტს ანთობა ვაჟა-ფშაველას გასაჭირი. „საკითხი დაისვა როგორ მოქცეულიყო კომიტეტი, გადაწყდა, — გადმოგვეცემს და-



ვაჟა-ფშაველა, შო მღვიმელი და დემეტრე მაჩხანელი 90-იან წლებში.

ვაჟა-ფშაველა ძმებთან და მეგობრებთან
სხედან (მარცხნიდან მარჯვნივ): ირ. ევლოშვილი, ბაჩანა, შო მღვიმელი,
ვაჟა-ფშაველა, ვაჟას შვილი ლევანი; დგანან: თედო რაზიკაშვილი,
სანდრო რაზიკაშვილი (ვაჟას ძმები).



ვით კლდიაშვილი, — ასი მანეთი
გაგზავნიდა ვაჟას, რომ შვეიცარია
ახალი ჩოხა-ახალუბნი დასეპეცად
ახალი ფეხსაცმელი ამ ფულით, და
ისე ჩამოსულიყო.

დანიშნულ დღეს 1913 წლის 20
თებერვალს¹ ვაჟა ეწვია ქუთაისს და
გამოწყობილი მივიდა პეტრე ყი-
ფიანთან.

— ძალიან გაკობტავებულხარ,
ვაჟას ჭირიმე! ახლა კი ვაჩვენებთ
შენს თავს ქუთაისს! — მისებური
სიცილით შეხვდა პეტრე ყიფიანი
ვაჟას. ვაჟა კი დონავ იღიმებოდა.

სალამოზე სული ამოართვეს პო-
ეტს, იმდენი ლექსები ათქმევინეს.
ვაჟაც თავაზიანად ლექსს ლექსზე
ამბობდა და ალტაცებაში მოჰყავდა
ხალხით გაჭედილი დარბაზი. სალა-
მოს შემდეგ, ვაჟას პატივსაცემად
გაიმართა ბანკეტი, რომელსაც დიდ-
ძალი საზოგადოება დაესწრო. ყველა
ქება-დიდებათ იხსენიებდა ვაჟას,
მაგრამ ვერასგზით ვერ ააღეღვეს
იგი. მაღლობას უძღვნიდა მაღიდე-
ბელთ და იყო თავდაჭერილი, ყური,
განდიდებას ამორებული ვაჟა, რაც
მას ამშვენებდა და საყვარელ ადა-
მიანად ხდიდა (დ. კლდიაშვილის
მემუარებში გვ. 333-34).

მეორე დღეს ქუთაისელმა მწერ-
ლებმა და საზოგადო მოღვაწეებმა
ვაჟა-ფშაველას ქუთაისში ყოფნის
სამახსოვროდ გადაიღეს ეს სურათი.

სურათში ვაჟა-ფშაველას ირგე-
ლივ არიან მწერლები ნიკო ლორთ-
ქიფანიძე, ჯაჯუ ჯორჯიკია, გრ. გი-
ორგაძე (გაზ. „ფონის“ რედაქტო-
რი), შ. ქორელი (რეჟისორი), კ.
ნიკოლაძე, ლ. დარჩიაშვილი, აპ. წუ-
ლაძე (ჟურნალისტები), სერგი რო-
ბაქიძე (პედაგოგი), რ. არსენიძე
(ჟურნალისტი), ის. კვიციანიძე და
სხვ.

ვაჟა-ფშაველამ ამავე დღეს გადაი-
ლო სურათი თავის მეგობარ დავით
კლდიაშვილთან მხარზე ხელგადასვე-
ულმა (ამ ორივე სურათის დედანი
დაცულია საქართველოს სახელმწი-
ფო ლიტერატურულ მუზეუმში).

¹ თუმცა ეს საღამო ფორმალურად
ი. ჰავეციანის დაბადების დღის აღსანიშ-
ნავად იყო მოწყობილი. დ. შ.

ვაჟას საიუბილეო საღამოს შესახებ „სახალხო გაზეთი“ წერდა: „საღამოს დამთავრების შემდეგ, საზოგადოება ტაშის-ცემას დიხვანს განაგრძობდა და არ დიშალა სანამ ვაჟა-ფშაველა წამდით და ყაბალახით არ გამოჩნდა კიდევ ერთხელ სცენაზე“, ხოლო გაზეთი „თემი“ ვაჟას შესახებ აღნიშნავდა: „მისმა დარბაისლურმა მკაფიო ბუნებრივმა საკუთარ-ლექსების კითხვამ დიდი აღტაცება და თანაგრძნობა გამოიწვია ჩვენი მგოსნისადმი. მის სცენაზე ნახვას მრავალი ნატრობდა ქუთაისში. განსაკუთრებით აღტაცებით შეხვდა მას ახალგაზრდობა, მრავალჯერ გამოიწვია სიმპათიური პოეტი ლექსების წასაკითხად“.

ვაჟა-ფშაველამ, თავის სხვა ლექსებთან ერთად, ამ საღამოზე წაიკითხა ექსპრომტად ლექსი:

იმერეთს

ერთხანად ჩემო მძრახაო,
ღის აჭური დედაო!
გზედავ, რომ შამრიგეობიარ, —
მით შენთან საღამს ვზედავო.
შერთებულად შენშია
ქართლსა და კახეთს ვზედავო,
ფარ-ჩხალო საქართველოსავ,
სხეცა ვაბავედეს, ნეტაო!
ის მომწონს, — თავის ქვეყნისა
კარებს რა მგერა ჰკეტაო...
ენება ნუ ასცდეს, სავნებლად
ვინაჲ შენ ვაგიმეტაო...!

ეს ლექსი „ისეთი მოხდენილი დეკლამაციით და გრძნობით იყო წაკითხული, — გადმოგვცემს ლაღ ბზვანელი, — რომ დიდი აღტაცება გამოიწვია საზოგადოებაში. მგოსანი ტა-



გალატონ ტაბიძე ვაჟა-ფშაველას მუეღლესთან

შისცემით ოთხჯერ-ხუთჯერ გამოიწვიეს და ათქმევინეს სხვა ლექსებიც.

ვაჟა-ფშაველა კმაყოფილი და დიდად ნასიამოვნები დაბრუნდა თბილისში, თავის ძმებსა და მეგობრებს უზიარებდა იმ შთაბეჭდილებებს, რაც მან მიიღო ქუთაისში გამართულ თავის საიუბილეო საღამოზე. ვაჟა მოხიბლული იყო ქუთაისელთა სტუმართმოყვარეობითა და თანაგრძნობით.

ვაჟა-ფშაველა ქუთაისელ მწერლებთან 1913 წლის 21 თებერვალს



ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ და სოფოკლეს „ანტიგონე“

ვახტანგ კვიციანი

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას უძველესი ქართული ხალხური თქმულებანი და საკმირი სიმღერები ასაზრდოებდნენ. ისევე როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში „უმშვენნიერესად გაიშალა“ (მარქსი) კაცობრიობის ბავშვობა, ასეთივე სიწმინდედ ბუნებრიობა ახასიათებთ ვაჟას გმირებს. ისინი ბუნების ნამდვილი შვილები არიან; თვით ვაჟაც განსახიერებაა ჯანსაღი სულისა. მან ბერძენ ტრაგიკოსებივით მძაფრად გამოხატა ტრაგიკული კოლიზიები, ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობის აღდგენისაკენ ლტოლვის იდეა. ხალხის სიბრძნე და სიკეთე იყო ვაჟას შემოქმედების წყარო. ამ ხალხის სულივით გმირულია და საკაცობრიოდ ჰუმანური მისი ყოველი ქმნილებაც. მისმა იდეებმა არ იციან საზღვრები, ისინი ზოგად ადამიანურ ტიპიულებსა და სიხარულს გამოხატავენ, მაგრამ ყოველთვის ერთგულ საფუძველებს ეყრდნობიან.

ხშირად სხვადასხვა ხალხებს ერთნაირი შეხედულებანი აქვთ სამყაროზე და საერთოდ ცხოვრებაზე. დამოუკიდებლად წარმოითქობიან ხოლმე ანალოგიური სიუჟეტები, ცალკეული ხასიათები თუ მსატრეველი პირობებები. მათი შედარება ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევს. თუმცა ვაჟა-ფშაველა იმასაც ამბობს, რომ შემოქმედება ე. წ. გაელენა გვერდაუვალი და სასარგებლო ფაქტიც კია, თუ მწერლის საკუთარი სათქმელი აქვს და მყარადაც სდგას ერთგულ ნიადაგზე.

როცა სირინოზთა ეპიზოდს ვისწავნით ჰომეროსის „ოდისეაში“, უნებლიედ გავგონებდა ვაჟა-ფშაველას დედის ნაამბობი. მას თურმე უცნაური სანახაობა უხილავს: „მთელი ცა, — მოგვითხრობს იგი, — განათებული იყო. ორი ოქროსფერი ჯაჭვი იყო წამოსული, ერთი ჭიკურის გორიდან, მეორე სივონის გორითა, გადაბმულები; ზედ ცეცხლის ბალები ადიოდნენ და ჩამოდოდნენ და ისეთ წმინდა ხმებზე გალობდნენ, ისე ტკბილად, ღმერთო, იმაზე კარგს რას გაიგონებს კაცის ყური“. განა ანალოგიური არ არის სირინოზთა მიწვის ეპიზოდს? ოდისესი რომ სირინოზთა კონესს მთავსობლავდა, ყვავილოვან კუნძულზე გამოვიდნენ წითლოყვებიანი სირინოზები, ისინი ჩამოსდნენ მიწაზე და განსაკვირვებელი ძალით დაიწყეს „მწყობრი, კეთილმზვანი, საუცხოო, სულსა და გულის წარმტყვი სიმღერა“. მინდობა ჩემს ყურებს, — ამბობს ოდისესი, — განუწყვეტილად ესმინა ეს ღვთაებრივი სიმღერა.

როცა „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „ანტიგონეს“ პარალელურ ელემენტარობით, არ გველისსმობთ რაიმე გავლენას. აქ მხოლოდ ის შინაგანი კანონზომიერებაა, ოდისესისა და ვაჟას დედის ხილვათა შორის მსგავსებას რომ წარმოშობს.

სოფოკლეს „ანტიგონე“ ერთი უმძაფრესი და უმშვენნიერესი ტრაგედია მსოფლიო ლიტერატურაში. ანტიგონეს პრობლემა არ არის საერთო ლიტერატურული პროცესებიდან გამოთიშული. ანტიგონე და ალკას სულიერი დები არიან. ისინი

ნი იბრძვიან მაღალი მორალური პრინციპებისათვის. ეს ბრძოლა შთაგინებულია დიდი ჰუმანური იდეებით. რამდენადაც ძლიერია დებრკოლება, იმდენად გმირულია მათი სულიკვეთბაც. დიადი მიზანი მათში დიდ შინაგან სულიერ ენერჯიას წარმოშობს, და ამიტომაცაა ასე რაინდულად რომ იცავენ ადამიანის ღირსებას. ანტიგონესა და ალკასს საქციელი ბევრ რამეში პავს ერთმანეთს, მაგრამ რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს მათი სიახლოვე, ისინი მაინც სრულიად სხვადასხვა ეპოქის შვილები არიან და განსხვავებულ ერთგულ ნიშნებს ატარებენ.

ანტიგონემ დაიტირა და მიწას მიბარა ყვავეთა და ყორანთა საქძებდად მიტოვებული პოლინიკე, თავისი ძმა, სამშობლოს მტერი. ალკასმაც ასევე დაიტირა ქისტეთის მოისისლე მტერი ზვიადური. ყველას ეკრძალება მათი დატირება. ორთავე „ზეზე გაურებს ტიალად“, რომ „ფრინველთა ჯიკონნ ზიარად“. ამ შემსარავი სანახაობის ფონზე გამოჩნდება ორი ქალი, რომლებიც არ დაემორჩილებიან ესოდენ მკაცრ კანონსა და ტრადიციას. წინასწარ, „ანტიგონე“ თეატრისათვისა დაწერილი და ამდენად წინასწარ არის მოფიქრებული სპეციფიური სცენური საშუალებანი, მაგრამ ვაჟას პოემაშიც ისე ძლიერია აქტიური მოქმედება, ქვეტექსტიც და კოლოზიც იმგვარადაა აგარძობი, რომ ყველაფერი ეს, დილოთიკისა და ნოლოთიკის შინაგან სტრუქტურასთან ერთად, მის დრამატურული ღირსებაზედაც მტკვევლებს. იქნებ ამიტომაც არის, რომ ადრე ერთი მთავრული კლასიკოსი ისე კარგად არ გრძნობს ქართულ თეატრში თავს, როგორც ვაჟა.

რა ახსნავაგებს ანტიგონესაგან ალკასს? რით არის იგი საინტერესო და დიადი?

ანტიგონეს ორი ძმა ჰყავდა: ეტოკლე და პოლინიკე. ძმები ერთურთს შეეზნენ და ორთავენი დაიღუპნენ. პოლინიკეს შესახებ მეფე კრემნა ბრძანა: „რაიენი ვაბედის მისი ტირილი და დასვალავება“. ანტიგონე არ დაემორჩილა მეფის ბრძანებას. იცოდა, რა სასჯელი მოელოდა ამისათვის და მაინც შეასრულა და-ძმური მოვალეობა. იგი შეეჯახა სახელმწიფოს ინტერესებს, და აქ განნდა დიდი კონფლიქტიც. ანტიგონე უმეგნულად სწირავს თავს და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანად გვევლინება. თუმცა მთელი ეს თავგანწირვა რელიგიური ატმოსფეროშია განფენილი. ანტიგონემ იცის, რომ ადამიანები ქვეყნად ორ კანონს ემორჩილებიან: ერთთა ამქვეყნიური, ე. ი. დაწერილი და მეორე — დაუწერელი, ანუ ღმერთის კანონი. რომელია უპირატესი? ანტიგონეს სწამს, რომ მთავარი ის, რაც მარადიულია (ე. ი. ღმერთისა).

„კანონი იგი დღეს კი არა არც გუშინდელი მონაგონია, იმის ძალას არც აქვს ბოლო, დასაბამიცა არა ჰქონია“.



ასე რომ, მუდმივ მოქმედი მხოლოდ დაუწერელი კანონია, მეფისა კი — დროებითი და წარმავალი. ბერძენმა ქალმა იცის, რომ „დრო ის უფრო გრძელია, რაც რომ იწყება სიკვდილის შემდეგ“, და რაკი ეს ასეა, მას აღარ ეშინია წუთისოფლისა. მას სურს, რომ ამქვეყნიურ სიციხეშიმეფე იზრუნოს იმქვეყნიურზე, რომ პირნათელი წარსდგეს უზენაესის წინაშე. ამიტომ იგი აკეთებს იმას, რასაც ღმერთი მფარველობს. — აღამიანი დასაფლავებული უნდა იქნას, რადგან იგი ღმერთის შვილია. იწამა ეს ანტიგონემ და აღასრულა კიდევ. სწორედ ანტიგონეზე ითქმის ჰაინეს გონებაშახვილური შენიშვნა: „ღმერთებსა ადამიანები თავიანთ სადიდებლად შეგნნესო. — ამ გმირ ქალს სასებით შეცნობილი აქვს, მის ზურგს უკან რომ ღმერთი სდგას, ეს აძლევს მას ძალასა და სიმხნევებს. ეს უმნიშვნელოვანესი საკითხის ერთი მხარეა. არის მეორეც: ანტიგონემ დაიჭირა თავისი ღვიძლი ძმა. ეს ზეიზბრივი აქტია. „იღდა და ჩუმად ცრემლსა აფრქვევდაო“, — აუწყებს მეფეს დარაჯი და იმასაც უყვება, როგორ ზიდავდა ანტიგონე მუთით მიწას, რომ ცხედარზე წაყვარა. თავისთავად ეს დიდი ემოციური ძალის სურათია, მაგრამ სულ სხვა სიმაღლეზე დგას ანალოგიური ეპიზოდი „სტუმარ-მასპინძელი“.

დღის მიერ ძმის დატყობა ნათესაური მომენტია და ამდენად სასებით ლოკუკური. ამ შემთხვევაში ანტიგონემ აღასრულა თავისი ბუნებრივი ზნეობრივი მოვალეობა და ამით ერთსულ კიდევ გამოსატყა რწმენა და ერთგულება „ღმერთის საქმისადმი“.

მართალია, გარეგნულად ანტიგონე და ალაზა ერთნაირად იქცვიან, როგორც ვთქვით, ორივე ამქვეყნიური უსამართლობის წინააღმდეგ ამახდრად, მაგრამ სულ სხვადასხვა პირობებში. რაც თითოეორი, მათ სხვადასხვა ძალის წინააღმდეგობების გადალახვა მოუხდათ. ამ წინააღმდეგობათა ხასიათის გამოა მძაფრად ტრაგიკული ალაზას სახე. იგი მე-19 საუკუნის პრეტორიანტა და ანტიკონევისეთი ღმერთების იმედით როდი იზრდის. ალაზა მარტოა ამ უცნაურსა და მოუწესრიგებელ ქვეყანაში. და მაინც იგი გაღუდვა თემსაცა და ღმერთსაც.

„ერთ მხრივ ხათრი აქვს თემისა, მეორით — ღმერთი ეშინებას, ქისტეთის მტრისა მოხარეს თავს რისხვას ვაღმოდინებს“.

რომელი გაუძლოს, ღმერთის რისხვას თუ თემისას!?. დე აი, ეს ქალი, რომელმაც მშვენიერად იცის, თუ რას ნიშნავს თემისაგან განდგომა, რას ნიშნავს ღმერთთან ურთობა, მაინც თავისას აკეთებს, რადგან მისი ასპარეზი გულია, ხოლო გული თავისას შერობდა...“

სულერი გმირობისა და ქალური მომხიბვლელობის ამ ნაღვლიან თავგადასავალში მოჩანს უდიდესი ჰუმანიზმი, რომელიც ამ ქისტ ქალს ამაღლებს თავისი დროის ყველაზე დაიადი იდეების გაგებაზე.

რედქსაც ალაზამ დაინახა, თუ რა ვაჟაკურად შეხვდა ზეიდაური სიკვდილს, იგი დიდად მოიხიბლა და ასე იფიქრა:

ნუ ჰქვალთ! ეძახის გულიო, ფიქრობდა ბრახმოვრულო, ნეტავი მომცა კულიო, ნეტავი ნებას მაძალდეს

ღედაკაცობის რჯულიო, რომ ეგ ვაიკცლო, სხვას ყველას გაავადრთობინო სულო.

ასე დიდად ჰუმანიზმის ძალა, ასე მძაფრად დაუპირისპირა მან შეწირვის წესს-ჩვევას სტუმართმოყვარეობის უკვდავი ტრადიცია.

„პლიერ შემბრალდა ბეჩაი, რომ უცხოეთში კვებოდა, არც ნათესავი, არც მომამე, რომ ვისმეს შეპბრალებოდა!“

რალა თქმა უნდა, ზნეობის მაღალ გამოხატულებასა ალაზას ამგვარი მოქმედება. ამით იგი გვეუბნება, რომ ქვეყნად არსებობს მტრობა და უნდა იყოს კი მეგობრობა. მან იცის, რომ არ შეიძლება ადამიანები ერთმანეთს მტრობდნენ. საჭიროა ურთიერთ დანდობა და სიყვარული. და-ძმობა რეალურად არსებობს და ქვეყნის გაყენიდან დამკვიდრებული ფაქტია. ხოლო უცხო კაცისადმი ადამიანური მოპყრობა და მისი ღირსების დაცვა ჯერ კიდევ არ ქვეყნულად ადამიანთა ურთიერთობის ქვაკუთხედად. ამისათვის საჭიროა დიდი ბრძოლა, და ალაზაც პირველი მორბედი აბ საკაცობრივ ბრძოლაშია. აღაზას მიერ დაუწერელი კანონის დაცვა ღმერთის სურვილის ასრულება როდია. იგი ზოგადი ზნეობრივი ნორმისა რომელიც საუკუნეთა მანძილზე იქმნებოდა ქართველ ხალხში. ეს დიდი მორალური პრინციპი კარნახობს ალაზას, როცა ზვიად გაურს გლოვობს. მისთვის უმაღლესი მშვენიერებაა ვაჟაკობა, რომლის ხილვაც ასე დიდ ეთიკურ გინებას ანიჭებს ადამიანს.

„იაკის კაცურად სიკვდილი გულადმ არა ჰქრებოდა“.

ალაზას სწორედ ეს „კაცის კაცური“ ქვეყა აძლევს შინაგან ენერგიას და იმპულსს, რომ ხმა აღიმართოს მის დასაცავად..

ალაზას თუ უღალატია ქისტეთის ისევე, როგორც ანტიგონეს თემისათვის. მან (ალაზამ) ერთ ტრადიციას (ე. ი. სტუმართ მასპინძლობას) დაუპირისპირა მეორე (ე. ი. შეწირვა) და ამ ნიადაგზე დავგანახა, თუ რომელია მისაღები და რომელი უსუსაგები. იგი სტუმართ-მოყვარეობის უძველესი და უკეთესობითვის ტრადიციას დამკვიდრებს ადამიანის შეწირვისა და სხვა ამგვარი რელიგიური ფანატრის წინააღმდეგ. ასე თოულ კონფლიქტებში მოქცეა მისი პიროვნება.

ტრაგიკულია ორივე ნაწარმოების ბოლო. ორთავე შემთხვევაში მოცემულია ნაწარმოებთა იდეის რეზიუმე. „ანტიგონეს“ ტრაგიზმის მიზეზს განმარტავს ქორო, ხოლო „სტუმარ მასპინძლისას“ — თეო ავტორი. ქოროს აზრით, „თუ ცხოვრება გინდა ნახო, საამო და ბედნიერი“ არ უნდა შეეცადო, რომ მიწიერმა ზეციურის საღვთებში გადალახო. უზენაესმა ძალამ ტრაგედია დაატრალა, როგორც კი მისი სურვილის საწინააღმდეგო რამ ჩაიდინეს გმირებმა. კერონმა როცა იგემა ღმერთის რისხვა, ანტიგონეს განთავისუფლება ბრძანა, მაგრამ გვიანდა იყო, დაიღუპა არა მარტო ანტიგონე, არამედ მი-

სი სატრო და კრეინის მუღლე. ასევე მოხდა „სტუმარ-მასპინძელი“ც. დაიღუპა ჯოჟოლა, ზვიადური და აღაზა. დიდა ორივე ნაწარმოებში ტრაგიზმის გრძნობა. ანტიგონემ თავი მოიკლა, თავი მოიკლა აღაზამაც. ორთვე იმ შეგნებამდე ამაღლა, რომ ქვეყანა სრულიად მოუწყობელია ნამდვილი, ბედნიერი ცხოვრებისთვის და რომ ისინი თითქოს ნადრევი იასავით მოვიდნენ სუსხსა და ყინვამი...

მიწიერი არ უნდა შეებრძოლო ზეციურ ძალას, თუ გსურს საამო და ბედნიერი ცხოვრებაო, — გვაუწყებს ქორთ. ვაჟას გმირები კი სხვას ჩივიან. ისინი ღმერთთან ჭიდილში რთვი იღუბებიან. ღრმა სულიერ ტკივილებსა და რთულ წინააღმდეგობებს მათთვის სწორედ ეს მოუწყობელი და გაუხარელი ქვეყანა ქნის.

აღაზამ თავი დაიხრთო. მას არ შეეძლო კვლავ დიდხანს ეცქირა უსამართლობისათვის, ეცქირა თუ როგორ იბღალეობდა აღამიანური ღირსებანი და საერთოდ კაცური კაცობა. ამ ქვეყნად მოკვდა ვაჟას სამი გმირი, მაგრამ მათი სიცოცხლე გრძელდება იქ, მიღმა სამყაროში და ჩვენს წინ, პოემის უკანასკნელ სტრიქონებში იშლება უბრწყინვალესი, ფანტასტიკური სანახაობა...

ღამით კლდის თავზე წამოდგება ჯოჟოლა და სასაფლაო-საკენ იძახის: „ზვიადურო, ძობიბლო, რად არ მარვენებ შენს სახეს?“ ამ დროს სასაფლაოდან წამოვა ფარ-ხმალიანი ვაჟაკაცი, იქვე აღაზაც ამოვა მწუხარე სახით, „ერთება ცეცხლი მათ გვერდით“, შემოუსხდებიან მას და საუბრობენ სწორედ იმაზე, რაც სიცოცხლეში ადევლებდათ, რაც აწყუხებდათ და რაც გულს სტკენდათ. მათ ამ ქვეყნად ვერ შესძლეს წინააღმდეგობათა გადჭრა, და ბრძოლის ველზე დამარცხებული არმიის მეთაურებივით შეკრებილან ახლა და ისე საუბრობენ, თითქოს ეს ეს არის, შეტყვისათვის ემზადებიანო.

ისინი ჰყვებიან ურთიერთ დანდობის, და-ძმობის, სტუმარ-მასპინძლობისა და ვაჟაკობის ამბავს. მათ საუბარში მოსჩანს მათი ზეივბრივი იდეალები, რწმენა და სულიერი

მისწრაფებანი. ისინი დიდ სიმამლებიდან დასცქერიან ქვეყანას და გული სტკივთ, რომ ასე მოუწყობელია იგი.

კაცობრიობის საუკეთესო შვილებს ამ ქვეყნად არ მიეცათ საშუალება, ასე ტკბილად რომ შემოსხდომოდნენ ცეცხლის პირას და კვლავაც ეამზნათ თქმულებანი კაცთა სიყვარულზე და მეგობრობაზე. მხოლოდ ბუნებამ ალაღინა მათ შორის დარღვეული პარმონია, ისინი კვლავ შეგვდნენ ერთმანეთს. ახლა მათ თითქოს თავს აღარაიენ დაესმის, ვერაიენ შეპყრდნენ დაარღვიოს მათი მუღდრო და იდილიური ცხოვრება, კოსმოსურ სამყაროში რომ მოუწყვიათ, მაგრამ აქაც „გაჩნდება ჯანდი რამ“ და ჯაღოსავით დაეფარება დიდებულ სანახაობას. კვლავ იტრება ტრაგიკული ტონი მათ ცხოვრებაში, კვლავ გადულახავი წინააღმდეგობა, და აი, უცებ უკანასკნელი სტრიქონები: „უფსკრულს დასცქერის პირიშიუ მოღვრებულის ყელითა“...

პირიშიუ „მშის მოტრფილავ“ მცენარის სიმბოლური სახეა. იგი აღაზასავით უფსკრულის პირას წამდგარა და თვალეები შორს, მზისაკენ, ქვეყნის სინათლისა და სიკეთისაკენ მიუპყრია!..

სოფოკლეს „ანტიგონე“ მსოფლიო ლიტერატურის დიდებული ქმნილებაა. მთელს მის სიდიადეს ნათესა ჰფენს ბერძენი ქალის ანტიგონეს მომხიბვლელი სახე. ასევე რთულია აღაზას პიროვნება. მას აღმობაჩნდა ძალა იმისათვის, რომ გამოყოფოდა გარემოს, ღრმად შეეცნო იგი და შემდეგ უფრო მტკიცედ და ახლებურად დაეკავშირებოდა მის ყველაზე საუკეთესო იდეალებს.

თუ ანტიგონე აღიარებულა მსოფლიო ლიტერატურის დამამშვენიერელ სახედ, ასევე თამამად შეიძლება აღაზას შეხახებაც ვთქვათ, რომ იგი მსოფლიო პოეზიის ერთი უბრწყინვალესი სახეა, რომელიც დიდად სცილდება ეროვნულ საზღვრებს და კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებისათვის მებრძოლ ქალთა თანავარსკვლავედს განეკუთვნება.

მხატ. მიხ. გვაჯია. „ვაჟა — სახალხო მასწავლებელი“



ვაჟა-ფშაველა—დიდი ჰუმანისტი

აპოლონ ჟორდანია

ითქმის ყველა მხატვრული ქმნილება ასახავს კეთილსა და ბოროტის ბრძოლას, ბრძოლას დადებითსა და უარყოფითს შორის. ვაჟა შემიქმედებებში საკითხი რთულადაა წარმოდგენილი.

ქართული ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, მაგრამ სჭირს დადებითს და უარყოფითის მკვეთრი დაპირისპირება. გიჟი, ალუდა თემთან დაგვიმ მართალიც არის და მტკუანიც. ასევეა თემი ალუდას მიმართ.

ალუდა მართალია, როდესაც მასში იმარჯვებს სიყვარულისა და სიბრალულის გრძნობა, და არ სჭრის მუცალს მარჯვენას. მართალი არაინ ჩვენი კრიტიკოსები, როდესაც შენიშნავენ, რომ ტრაგედია მკვერვალს აღწევს მაშინ, როდესაც ალუდა შესაწირს ჰლავის მუცალის სახელებს და როცა „დავა სარწმუნოებრივ ასპექტში გადადის“. მხოლოდ მაშინ ახვევებენ ალუდას თემიდან, მაგრამ მთავარი მაინც მარჯვენის მოკვებაა, რადგან აქედან იწყება გმირის სულიერი გარდაქმნა.

ახვე უნდა შეინიშნოს, რომ არ არის სწორი შეხედულება, თითქოს ალუდა არ ჰკვეთს მარჯვენას მუცალს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის იხიბლებს მისი გაყვაცობით. ეს მოქმედება მეტა, ვიდრე უბრალოდ მოხიბლვა მუცალის გაყვაცობით. ეს ფსიქოლოგიური ამბავია, ალუდა გახდა სხვა. იშვა ახალი ალუდა, სულიერად გარდაქმნილი. ზოგჯერ არის ისეთი წუთი ადამიანის ცხოვრებაში, რომელიც საუკუნეებზე მეტს ნიშნავს მისთვის. ასეთი წუთია ალუდასათვის მის მიერ დაჭრილი მუცალის სიკვდილი. მის წინ გდებულმა მუცალმა იგი ჩახედა ადამიანში, მის სულის სიღრმესა და ხვეულებში. ამან გარდაქმნა იგი. ალბათ, ალუდამ მაშინ პირველად იგრძნო, რა არის სიკვდილი. ეს კი ნიშნავს იცოდე, რა არის სიცოცხლე. იშვა ახალი ალუდა. ამან ალუდას ცხოვრებაში ითამაშა იგივე როლი, რაც მინდიასთვის ქაჯებში ტყვეობამ, მოჩვენებითი გველის ხორცის ჭამამ და ამით გაბრძნებამ. თუ გაბრძნების შემდეგ, მცენარებთან, სულიერ თუ უსულ არსებებთან მოსაუბრე მინდიას არ შეუძლია დაღვაროს მათი ცრემლი და ხისხლი, ასევე არ შეუძლია ალუდას, მუცალის მოკვლის შემდეგ, მუცალების წინააღმდეგ აღმართოს ხმალი. რადგან მისი მოსიყვარულე, შემბრალე სული მუცალში ხედავს არა მარტო მტერს, არამედ ადამიანს. ეს პროცესი ვითარდება ალუდას სიზმარში და კულიმინაციას აღწევს შესაწირის შეწირვაში მუცალის სულის საცთონებლად, რაც სხედს მიზეზი ალუდას თემიდან გაძევებისა. ეს არის სასევითი კანონზომიერი ჩვენება გმირის სულის შინაგანი განვითარებისა. ეს შეჯახება თესა (ე. ი. საზოგადოებასა, ხალხსა) და მასზე მაღლა მდგომ ალუდას შორის აუცილებლად ასე უნდა დამთავრდეს, რადგან ალუდას გამარჯვება თემზე იქნებოდა სინამდვილიდან გადახვევა, ხოლო მისი თემისადმი დამორჩილება იქნებოდა გმირის სულიერი სიკვდილი. ალუდა რომ არ გაძევებინათ თემიდან, ის თვითონ დასტოვებდა მას, რადგან გარდაქმნის მერე, მას არ შეეძლო ეცხოვრა თემთან ერთად. თემში მისი დარჩენა

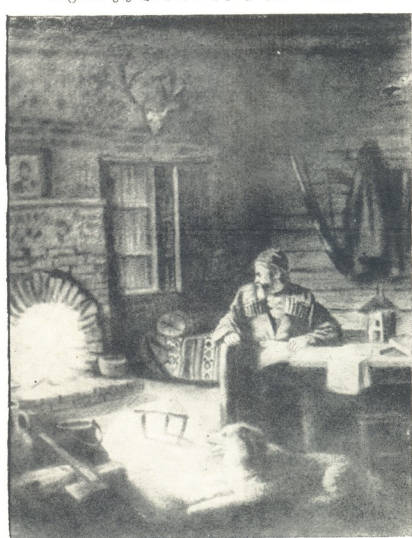
იქნებოდა საკუთარი რწმენის დაცვა, თავის უარყოფა. დახს, ის წავიდოდა თემიდან ან სიცოცხლე თვითმკვლელობით დასაჩრულებდა. სხვა ჭა მას არ ჰქონდა.

თემი მართალია ალუდასთან, რადგან ის მოითხოვს მტერს მტრულად მოექცეს, მოიქცეს ისე, ვით უკანასკნებს თემის წესი და კანონი. ალუდა მტყუანია, როდესაც არ ასრულებს თემის მოთხოვნას, არღვევს მის წესს. ის დამნაშავეა, ვით ყოველი მოქალაქე, რომელიც არღვევს საკუთარი ქვეყნის კანონს. მაგრამ თემი დამნაშავეა და მტყუანი მაშინ, როდესაც ვერ ხედავს, რომ ალუდა ყველაფერს სწადის არა იმიტომ, რომ მას სძულს თემი და ხალხის მოღალატეა, არამედ მას ამძირავებს ადამიანთა სიყვარულის დიდი გრძნობა. აქ თემი უძლურია ჩასწვდეს ალუდა ქეთილაურის სულის სიღრმეს.

ეგებ ვინმემ თქვას, თუ კი კაცის მოკვლა არ არის ცოდვა, რაღა ხელის მოჭრაა ცოდვა, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ჩვენ შემდეგ საქმე გვაქვს სხვა ალუდასთან, მუცალის მოკვლის შემდეგ, სხვადა ქვეულ ადამიანთან. ალუდას მოხიბლვა მუცალის გაყვაცობით ხერხია ავტორისა, რომლითაც თავის გმირს ალტრუსიტულ გრძნობას უღვივებს.

თავისი ან გრძნობით ვაჟა გმირები უფრო მეტად არაინ

შხატ. ირ. ვიგოლაშვილი. „ვაჟა-ფშაველა ჩარგალში“





ვაჟა ავაღმყოფობისას, სასთუმალთან ზის მოწყალეების და ნინო ვაჟაყვი-ციციშვილისა.

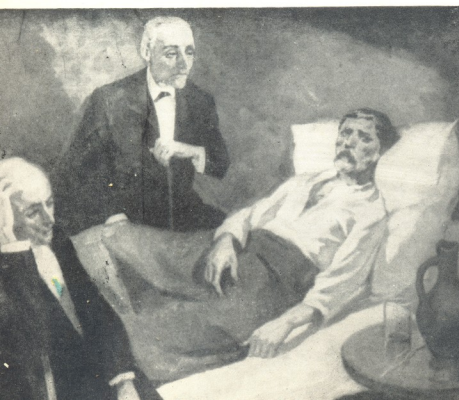
გმირები ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით, ვიდრე თუნდაც საქვეყნოდ აღიარებული გმირები ჰომეროსისა.

ვის შეუძლია გმირისა და ვაჟაყვის უპატრიცემულობა დასწამოს მსოფლიოში გმირობის სიმბოლოდ ქველად აქილევსს, მაგრამ ის ძალღუზად ქვეყნა, ათრგვს და აბახებს მეორე დიდი გმირის ჰექტორის გვამს. და რომ გაბახებული გვამი პატრონს გადასცეს, საჭირო გახდა მის ფერხთით ჩავარდნილ მოხუც პრიამის ცრემლებს მისი მუხლები დაესვლებინა.

რატომ? განა აქილევსი არ არის გმირობისა და ვაჟაყვი-ბის პატრიცემული? რა თქმა უნდა, არის. დიან, მასში არის გმირი, მაგრამ არ არის ის, რაც ალუდაში იყო შინაგანად და რამაც თავი იჩინა მის მიერ მუქლის მოკვლის შემდეგ. ესე იგი, აქილევსში არ არის ადამიანთა ალუდასებური დიდი სიყვარული. ანალოგიური მსჯელობა შეგვეძლოს გვეწარმოებინა „სტუმარ-მასპინძლის“ გარშემო და წარმოგვედგინა ზვიადურის ცნებადრე დაღვრილი ცრემლი აღაზასი.

კაცის სიყვარულით შეპყრობილ ალუდას წინაშე იმ წუთს დგას არა მტერი, არამედ ადამიანი. გრძობა მტრობისა გამქრავს და მის დაგილზეა გრძობა სიყვარულისა, რომელიც სიბრალულსაც შეიცავს. მის წინ გამქრავია მტერი, მის წინ ადამიანი.

ოვანეს თუმანიანი და მისი ძმა ვაჟას სარეცელთან მხატ. ზ. გოგოლაშვილი



აქედან იწყება გმირის გარდაქმნა, რაც მას საბოლოოდ კატასტროფისაკენ მიაქანებს, და ვიდრე ასეთები არიან ერთეულები, მათ არ ასვლდება ტრაგედია.

რა არის მიზეზი ყოველივე ამ ტრაგედიისა? ცხოვრების კანონები, რომლებიც ადამიანებმა შექმნეს, და თვითონვე გახდნენ მის წინაშე უძლური.

ჩვენს კრიტიკაში მიუთითებენ, რომ ორი კანონია თემში: სტუმრის პატრიცემობა და სისხლის ალება, სიყვარული და მკვლელობა. დიან, ამ აზრს სჭირდება ბოლომდე მიყვანა. აქ უკვე ჩვენ მივდივართ იმ რა საწყისამდე, რომელიც ამოძრავებს კაცობრიობას და რომელსაც ჰქვია კეთილი საწყისი და ბოროტი საწყისი.

ვაჟა თავისი გმირებით გოგოთურით, ალუდათი, ჯოჯოლათი, აღაზათი, მინდიათი უპირისპირდება ბოროტ საწყისზე აღმოცენებულ მტრობას და ჰქადაგებს კეთილ საწყისზე აღმოცენებულ სიყვარულს.

„გველის-მჭამელი“ იგივე პრობლემაა დასმული, როგორც ვაჟას დანარჩენ ქმნილებებში მხოლოდ აქ იგი უფრო რთულ ასპექტშია გასწლილი.

ალუდა, ჯოჯოლა, მინდია დგანან საზოგადოების ანუ როგორც ვაჟა უწოდებს, თემის პირისპირ.

საზოგადოება ზღუდავს და არ აძლევს პიროვნებას თავისუფალი განვითარების საშუალებას. ის ამარცხებს პიროვნებას, მაგრამ არა იმტომ, რომ დგას მასზე მაღლა, პირიქით, საზოგადოება დგას პიროვნებაზე დაბლა. თემი მონაა კანონებისა და ამიტომ ვერ ითმენს იმ ერთეულ გმირებს, რომელთაც განვითარებაში მას გაასწრეს და გაარღვიეს საზოგადოების შეკრული წრე. ბრბო ფეხით ჰქვლავს მას, ვინც სულიერად მაღლა დგას მასზე. თემი, ჩაღბია, მზია მართალინი არიან, როდესაც მინდიასთან მოითხოვენ აკეთოს ყველაფერი ის, რასაც თვითონ ჩადიან. მაგრამ თავის მხრით მართალია მინდია, რომელიც თავის დიდ ალტრუსიტულ გრძობას უპირისპირებს მათ.

ჩაღბია, რომელიც მინდიასთან არის დაპირისპირებული, ამბობს: „მინდია იფინებს ტყუილს, თორემ ხეს, ქვას და ცხოველს, თუ ენა აქვს, ჩვენ რად არ გვემისი“, ამით ის საკუთარ უმწიფობას განქვლავებს. ეს მას არ შეუძლია, რადგან არ აქვს წვდომის ის უნარი, რაც მინდიას. ჩაღბია სვამს საკიობს: „თუ კი მინდიას ცვლდება მცენარეები, მაშ რად ჰკლავს ადამიანს? მართალია, ის მტერს ჰკლავს, მაგრამ მაინც ადამიანს. და განა ამით მეტ ცოდვას არ ჩადის?“ აქ ჩაღბია ამარცხებს საკუთარ თავს, სწორედ მისი ასეთი დასკვნა არის მინდიას გამარჯვება. ვაჟამ სწორედ ამიტომ დახატა ეს იდეალური გმირი, რომ ამ იდეალურობის ფონზე ნათლად ეჩვენებინა ის უსამართლობა, ის ცოდვა, რომელსაც იხინი ჩადიან და რომელსაც ჰქვია კაცის კვლა, მტრობა. ჩაღბია ამ დასკვნამდე ვერ მივიდოდა, რომ მის წინ არ მდგარიყო იდეალური მინდია. ამით ატყობმა ჩაღბიას პირით თქვა მინდიასა და თავისი სათქმელი, რომ ადამიანები არ უნდა ჰკლავდნენ ერთმანეთს. ხეთა მოუჭრელობა, ფრინველთა მოუკვლელობა — ყველაფერი ეს ხერხია ავტორისა გმირის გასაიდგალებლად. აქ ყოველგვარი ბოტანიკური თუ ბიოლოგიური ძიება ვაჟასა და ბუნების შორის მიჩვენება გადაჭარბებულია. ასე შეგვეძლოს ყოველი იფავ-არაკის ავტორში, რომელიც ცხოველებს ადამიანებზე უფრო ალაპარაკებს, ზოლოლო გვეძებნა. ვაჟას გმირი არის მებრძოლი, მაგრამ სამართლიანი. იგი როდია მოხმრე, რომ მტერს მტრულად არ მოექცეს, და თუ მტერი ერთ ყაბში გაარტყამს,

მიერ მიუშვით. ის საერთოდ წინააღმდეგია მტრობისა და არის მებრძოლი სამართლიანობისათვის. ამიტომაც არიან მისი გმირები და, განსაკუთრებით, მინდია ასეთი შემხრალე: ის ჰკავს მტერს არა იმიტომ, რომ უნდა მისი მოსაპა, არამედ იმიტომ, რომ ამ აქტს თვით მტერი აიძულებს. ის თავის გმირში იმიტომ ხედავს გმირსა და ბავშვს, მებრძოლსა და შემხრალეებს, მკვლელსა და ცოდვის მიმომანიველს, რომ გმირის გარებვის ტრაგიკულ ფონზე უფრო ნათლად გამოიანის ცხოვრება მისი უღობილო, მახინჯი მხარეებით, გამოიანის ის უსამართლობა, რაც ადამიანთა საზოგადოებას ატრიალებს, დაგვანახოს, რომ გამარჯვებულ ზვიმობს დამარცხებულს, ანაგრეს, მდიდარი ქვიფობს არაბისა ნაამარტო, რომ ერთის ბუნდებრება აშენებდა მეორის უბედურებაზე. ყველაფერს ამას კი განაპირობებს ცხოვრების აუცილებლობის. და აი ვაჟს ერთული გმირები ებრძვიან ამ აუცილებლობას, და სწორედ ეს კონფლიქტი აუცილებლობასთან არის მიზნუი მათი ტრაგედიისა.

ასე რომ, ვაჟს შემოქმედების არსს უნდა ვეძებდეთ მის თითოერთბაში ადამიანთა საზოგადოებასთან და არა მის მიღმა, სადაც ბუნებაში. უნდა შევცვალოთ აღმოაჩინოთ წყურის დაფარული პოეტური „მე“, — „მე“, საიდანაც ჭრატის ის ცხოვრებას, „მე“, — რომელიც ტრიალებს ყველაფრის ცენტრში, რასაც იგი ქმნის.

კლასიკური ლიტერატურის სიბრძნე შერწყმული ხალხური შემოქმედების სიბრძნესთან იყო ვაჟის შოგავნების მასაზრდოველის ის ახერხება უბრალო ხალხური თქმულება, ზღაპარი ან იყავის სახეარკურბამდე. როდესაც წაიკითხავთ „გველის-მამულს“, დაგებადებათ კითხვა, რატომ უწოდა ვაჟამ თავის პოემას „გველის-მამულს“? არ არის აქ გველი? ვინ არიან ჭაჭები, რომელთაც მინდია დაუტყვევებიათ? როგორ გახდა მინდია ბრძენი? რატომ აირჩია პოეტმა ასეთი ფანტასტიკური გზა თავისი გმირის გაბრძენებისა? მართალია, მათავის ის კი არ არის, თუ როგორ გახდა მინდია ბრძენი, არამედ თვით ფაქტი, რომ ის გაბრძენდა. საქმე შედეგია და არა პროცესი, რომლითაც ის გაბრძენდა. თუმცე პროცესის სწორ წაიკითხვას აქვს გარკვეული მნიშვნელობა. იმას, რომ თავისი გმირი გაუგზავნა კემბრიჯის თუ უიფორდის უნივერსიტეტში, იყალთოს, გელათის ან ფაშისის აკადემიაში სასწავლებლად, ვაჟამ არჩია ფანტასტიკური, რაღაც მითოური გზა ჭაჭებთან ტყვეობისა და გველის ხორცის ჭამისა (უფრო სწორად, გველის ხორცის მიგრუნებითი ჭამისა, რადგან მინდიას სინამდვილეში არ უჭამია გველის ხორცი). ეს მას ჭაჭებმა აჩვენეს სიბრძნე გველად. ამიტომ უსაფუძვლავა ის აზრი, თითქმის მინდიას ტრაგედიის მიზნუი არის რაღაც გველური, ჭაჭების მიერ მისთვის ბოძებული სიბრძნე.

ჭაჭებს რომ რაღაც ჭაჭური-გველური სიბრძნით მისი დაღუპვა ნდომოდათ, მაშინ სიბრძნეს არ მოაჩვენებდნენ, როგორც შესაზნულარ საჭმელს.

„სიბრძნე აჩვენებს გველად, რომ ჰპიზღებოდა საჭმელად, თუმცე შენც ჭაჭი, მინდიავ“, არა ზარობდნენ სათქმელად“.

ჭაჭები, რომელთაც მინდია დაუტყვევებიათ, არის სიმბოლო ბოროტისა. მამ ამ ბოროტებას საიდან აქვს სიბრძნე კეთილი, ადამიანური სიბრძნე, რომელსაც ისინი მინდიას

უსმალვენ, მაგრამ რომელსაც მინდია საბოლოოდ მაინც ეუფლება.

მსოფლიოში გავრცელებული თქმულებები ვეიამბობენ, რომ ურჩხულები, თუ ადამიანის ფანტაზიის მიერ შექმნილი სხვა უცნაური არსებები, დაუფლებიან სიბრძნეს. ადამიანთა სიკეთის საიდუმლოების გასაღებს, და ამით სულს უზუთავენ ადამიანებს; შემდეგ ადამიანებშიც გამოსული ერთეული გმირები ვაჟაკურად ებრძვიან ურჩხულებს.

ალბათ, ასევე ჭაჭები — სიმბოლო ბოროტი საწყისისა, დაპატრონებია კეთილ ადამიანურ სიბრძნეს და არ ანებებენ მას ადამიანებს. და რა კი მინდია ჭაჭებს დაუტყვევებიათ, სწანს, იგი ებრძოდა მათ და, ვინ იცის, ეგებ იმიტომაც წაურთმია მათთვის დატყვევებული სიბრძნე სიკეთისა. ემი-ნიათ რა ჭაჭებს ადამიანისა, იმისა, რომ ადამიანმა არ გამოსტაცოს მათ სიკეთის ეს საიდუმლო, ისინი მინდიას სიკეთის საიდუმლოებას აჩვენებენ გველის ხორცად, რათა შეზისუდეს, მაგრამ ადამიანი იმარჯვებს ჭაჭებზე და სტაცებს სიკეთის საიდუმლოს. აქ ჭაჭურის, გველურის წინაშე დგას მინდიას სახით ადამიანური და სწორედ ამ ადამიანმა, გმირმა ადამიანმა წაართვა ჭაჭებს არა გველური, არამედ ადამიანური, ნამდვილი ადამიანური სიბრძნე სიყვარულისა. ეს ყოველივე მინდიამ გაიგო გამეცნიერების შემდეგ.

„შეიგონე, ჭამა გველისა ჭაჭათა იყო ზმანება“.

გრ. კიკნაძე თავის წიგნში მიუთითებს ამ ზმანებაზე. ჭაჭებმა ვერ შესძლეს მინდიას მოტყუება ან ზმანებით. მან მაინც გამოსტაცა მათ ეს სიბრძნე დატყვევებული. გამოსტაცა, მაგრამ ვერ ასცდა ახალ ტრატედიას. რადგან მინდია ერთია, სხვებს კი ეს სიბრძნე არა აქვთ. ამიტომ ვერ გაუცეს მინდიას, და ისიც ზედმეტად იქცა ხალხში.

ყველაფრის ეს გადმოტანილი ადამიანთა საზოგადოებაში, ალბათ, მიუთითებს თვით ადამიანებზე არსებულ სიყვარულსა და სიძულვილზე, კეთილისა და ბოროტის ჭიდილზე.

ხის მოჭრელობა, ფრიველთ თუ ცხოველთ მოუკვლელობა, ეს ატორის მიერ ნახმარი ხერხია სიყვარულის — ალტრუიზმის წარმოსადგენად. თორემ თუ კი მინდიას იმე წარმოვიდგენთ ბუნებასთან ურთიერთობაში პირდაპირ, როგორც ეს ვაჟს აქვს, და არ აღმოაჩენთ მის მიღმა მდებარე პოეტურ „მეს“, — მაშინ მინდიას სახით ხელში შეგვრჩება არა გმირი, არამედ რაღაც დეფექტი.

ერთი ქართული კრიტიკოსი, რომელიც ვაჟს შემოქმედებას განიხილავს მსოფლიო ლიტერატურის ასპექტში, წერდ, რომ ვაჟი იხდებდა ადამიანთა საზოგადოების მიღმა და არც ბოზისათვის ბრძოლას, ძლიერის მიერ სუსტის დაჩაგრვას, გამეფებულ უსამართლობას ჰხედავს არა მარტო ადამიანთა საზოგადოებაში, არამედ ბუნებაშიც (თუმცე ფართო გაგებით, თვით ადამიანიც ხომ ბუნების ნაწილია). სწორედ რომ ასეა, მაგრამ თვით ბუნებაში გამეფებული ამ უსამართლობის ჩვენება ატორის სწორდება იმისათვის, რომ ამის ფონზე ნათლად გამოჩნდეს ძველი ფორმაციების ადამიანთა საზოგადოებაში გამეფებული და მისი მამოძრავებელი უსამართლობა.

ვაჟას შემოქმედებაში თითქმის წაშლილია საზღვარი უსულსა და სულიერ არსს შორის. მისი ადამიანები ცხოვრობენ ბუნებაში ისე, ვით ბუნებაც ცხოვრობს მათში.

ასეთი რამ შეუძლია იმას, რომელმაც იცის სული ბუნებისა და ადამიანისა. ბუნებას ვაჟასათვის ფასი აქვს იმდენად, რამდენადაც მასთან ურთიერთობაშია ადამიანი, რამდენადაც



ბუნება მონაწილეობს ადამიანის ცხოვრებაში. ყველგან, სადაც ვაჭა აღწერს ბუნების ძალათა სიმშვენიერეს თუ მრისხანებას, ისმის სუნთქვა ხალხებისა, ერებისა, სამყაროსა და მისი ცენტრის ადამიანისა.

არის თუ არა მინდიას ცოდნა რეალური, ადამიანური? რა თქმა უნდა, არის.

ეს ნათლად დაუმტკიცა მინდიამ ხვესურებს ხატობაზე, როცა დანახა და მოასმენინა მათ ჩიტთა საუბარი. როცა ერთი ფრინველთაგანი მოკვდა, ხვესურნი გაოცდნენ, ირწმუნეს მინდიას ცოდნა

„დარწმუნდნენ მის ცოდნაში, საჭმე წინ ედგა ყველასა, მაგრამ ნაგრძნობსა გულითა, — გონებით ჰშველენ ვერასა“.

ამით მინდიამ ფაქტიურად დაამარცხა ჩაღბისა. ამ ადამიანურს ასპექტში ტრავედიის მიზეზი ხდება ჭი-დლიო გრძნობა-გრძნობისა.

ცხოვრება ისეთია, რომ ადამიანს უბიძგებს უსამართლო-ბისაკენ. ასე მიმართება ადამიანის გონება ეგოისტურად თავის სასარგებლოდ და სხვის საზიანოდ, ამიტომაც უსაყვედურებს მინდია ცოლს:

„არ იცი, არა, ჭკვავთხელო, ყბელო, ზეზურე მგრძნობარევე, თავისი სასიამოვნოდ წუთისოფლისა მცნობარევი“

ასეთ ადამიანებს ვაჭა უპირისპირებს დიდი გრძნობის ადამიანს — მინდიას, რომელიც თავის მოქმედებას, გულით ნაგრძნობს, ესე იგი, სიყვარულს წაუძმვლარებს ხოლმე წინ. რა თქმა უნდა, მინდია არც უფროა. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ არც დიდი გრძნობა ექნებოდა. ერთი არ არსებობს მეორის გარეშე. სადაც დიდი გრძნობაა, იქ დიდი გონებაცაა, და პირიქით, მაგრამ მინდია ძალიან შორს მიჰყვება თავის გრძნობებს, იმდენად შორს, რომ საამისოდ მის სინამდვილეში ნიადავი ჯერ არ არის მზად. ამიტომ მინდია, რომელიც თავისი დიდი გრძნობისა და ცოდნისათვის მხოლოდ სიყვარულის ღრსია, გარიყული რჩება, რადგან ის, როგორც ბრძენი, ერთად ერთია „პრიყვებში“, და თუმცა მომავლის ადამიანია, მაინც როგორც ზედმეტი თავისი დროისათვის, მიეჭანება დაღუპვისაკენ. ეპოქისათვის წინ გასწრება და მასზე მაღლა დგომა ისეთივე ტრაგედიაა ადამიანისათვის, როგორც ეპოქიდან უკან ჩამორჩენა და წარსულში გადავარდნა. ორივე შემთხვევაში იგი გაუგებარი რჩება ეპოქისათვის, და საზოგადოებასთან მისი კონფლიქტი გარდუვალია.

გველის-მჭამელის“ გასასხენლად დიდი მნიშვნელობა აქვს შუას სიზმარს. სიზმარში მინდია დაღუპვის წინ ბოდიშს უბნის შუას, თხოვს პატიებას მიყენებული შეურაცყოფისათვის და აბარებს შვილებს მოუარეო. არის თუ არა ეს სიზმარი მინდიას დამარცხება?

აქ მინდია-იდეალისტზე იმარჯვებს მინდია რეალისტი. ვაჭას გმირმა იცის, რომ ის, რაც მან ჩაიდინა, რისთვისაც იბრძოდა, რაც მას უნდოდა, შეუძლებელია, და ამიტომ იგი, როგორც რეალისტი, ეუბნება შუას სიკვდილის წინ: „ჩემზე ახია ყველაფერი, რადგან მე შეგებრძოლე დროს, ჩავდილი შეუძლებელს“, მაგრამ რამდენადაც ეს შეუძლებელი სასურველი არის, ამდენად საბოლოოდ ის მაინც არის გამარჯვებული ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში არის ცდა ვაჭა ვიწრო ჩარჩოებიდან ფართო მსოფლიო არენაზე გაიყვანონ.



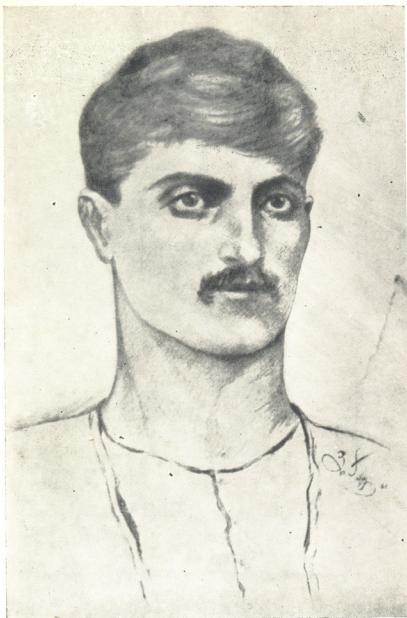
მხატ. კ. სანაძე, «ვაჭა თანასოფელ გლეხებთან»

ვაჭას გმირებს, კერძოდ, მის მინდიას ჰამლეტს, ფუსტს და სხვა საკაცობრიო ლიტერატურულ გმირებს ადარებენ. ყველა ესენი ადამიანზე ჩაფიქრებული, ადამიანობისათვის მებრძოლი წამებულეებია.

ცხოვრების შეცნობამ, მისი ნამდვილი სახის დანახვამ, მასში გამეფებული უსამართლობის დანახვამ, „ღირსეულის უღირსისაგან შეურაცხყოფამ“ დააყენა ჰამლეტი „ყოფნა — არყოფნის“ წინაშე და ათქმევინა ჰორაციოსთვის „ბევრი რამ მხდება, ჰორაციო, ზეცად და ქვეყნად, რაც ფილოსოფოსთ სიხშირად არც კი მოლანდებიათ“. ის, რაც ქვეყნად ჰდება, სტანჯავს ჰამლეტს.

მხატ. გ. გულისაშვილი. ილუსტრაცია პოემისთვის „ზახტრიონი“





მხატ. ლ. ჯაფარიძე. ვაჟა სიბაბუკეში

ვაჟა-ფშაველა თავის პოემის „სისხლის ძიების“ დასასრულს წერს

„ათასჯერ წვიმს, სეტყვავა,
მთებზე ნისლები ჰკიდა,
ბევრი რამ ხდება ქვეყანადა,
შიგ ცოდვა-ბრალი დიდია“.

აი ამ ცოდვა-ბრალის გარშემო ტრიალებენ მისი გმირები, კერძოდ, მისი მინდია. ის, სათიკეპაც ისწრაფიან ფაუსტი და მინდია, ის ცხოვრება, რომელიც მათ უნდა შექმნან (რასაც არა რეალურად, რა თქმა უნდა, ქმნის ფაუსტი), ჩვენი თანამედროვე ადამიანი — არის საფეხური, გარდაბნული საფეხური. კაცობრიობამ ფაუსტივით უნდა გაიაროს ტანჯვის, ცდუნებისა და განწმენდის გზა, და ამის შემდეგ იქცევა ადამიანი სრულყოფილ ადამიანად.

თუ გმირის ტრაგიკულობასა და რეალურობაზე მიდგება საქმე, მინდია უფრო ტრაგიკულია და რეალური, ვიდრე ფაუსტი.

გოეთემ თავის გმირს ააცდინა ტრაგედია სწორედ არა რეალური გზით. ვაჟამ თავისი იდეალური გმირი არ მოსწყვიტა რეალობას და ამით ვერ ააცდინა მას ტრაგედია.

მინდია ფაუსტივით არ მიდის ოცნების სამყაროში, ის მთლიანად რჩება ცხოვრებაში. მინდია იცის, რომ ცოდვაა

ხის მოჭრა და ცხოველთა ხოცვა, იცის, რომ უფრო დიდი ცოდვაა ადამიანის მოკვლა. მაგრამ რაკი მინდია ტრაგიკულია რეალური ცხოვრებით, თავის რწმუნის წინააღმდეგ იძულებულია აიღოს მასხვილი და მოჰკლას ადამიანი. ეს აუცილებლობის შედეგია და არა მისი სურვილისა. რეალური პირობები აიძულებს მინდიას წაიღინოს ის, რის წინააღმდეგაც არის თავისი გრძნობით და გონებით. აქ არის ვაჟა სწორედ დიდი რეალისტი. მან თავისი იდეალური გმირი არ მოსწყვიტა რეალურ სამყაროს ფაუსტივით და დასტოვა ცხოვრებაში, საზოგადოებაში, ადამიანებში.

ვაჟას რომ თავისი გმირისათვის, გაბრძნების შემდეგ, შესაფერი იდეალური სამყარო შეექმნა, მინდია ასცდებოდა ტრაგედიას. ხოლო ფაუსტი რომ დაბრუნდეს იმ ქვეყანას, იმ საზოგადოებას, საიდანაც გაიქცა, მას არ ასცდებია მინდიას ტრაგედია. და თუკი შეიქმნება იდეალური ქვეყანა შრომისა და სიყვარულისა, რომელსაც ფაუსტი აშენებს, მინდია მასში იქნება მოქალაქე, ყოველგვარი ტრაგედიის გარეშე.

გოეთემ „ფაუსტი“ არც არის ტრაგედია ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით. ტრაგედია მაშინაა, როდესაც გმირი ვითარდება ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ. მართალია, გზა ფაუსტისა არის ტრაგიზმით სავსე, მაგრამ ეს გზა მთავრდება ტრაგედიიდან გმირის გამარჯვებული გამოსვლით. გამარჯვებით ის სპობს ტრაგედიას. ფაუსტი ტრაგედიაა ხალხურ ვერსიებში და სხვა ლიტერატურულ თხზულებებში, სადაც მის სულს, პირობის ძალით, ეუფლება ეშმაკი და ეშმაკი იმარჯვებს ფაუსტზე. ხოლო გოეთეს დიდი დამსახურება სწორედ ის არის, რომ მან ახალი სული შობაერა ფაუსტს და თავისი გმირი გამოიყვანა ეშმაკზე გამარჯვებული. მართალია, ფაუსტი ამას აღწევს არა რეალური, არამედ იდეალური გზით, მაგრამ ამას უკვე მნიშვნელობა არა აქვს ნაწარმოების იდეისათვის, რადგან ეს არის მრწამსი და ამ მრწამსით კვდება იგი. ეს სიკვდილიც, როგორც ეს ერთის შეხედვით, შეიძლება მოეწვენოს კაცს, ამ იდეალური ქვეყნის შენების პროცესში ხდება სწორედ იმიტომ, რომ მას არ შეუძლია ნამდვილად მისი აშენება, მაგრამ გოეთეს ფაუსტი შენების პროცესში კვდება იმიტომ, რომ ის არის ტიპი ადამიანისა, რომელსაც მოსწონს მისალწვევი და არა მიღწეული, დასაპყრობი და არა დაპყრობილი სიმაღლე. აშენებული მასში კარგავს ძალას. მისი დაუკმაყოფილებელი ბუნება მოითხოვს, რომ ის მოკვდეს სწორედ მოქმედების პროცესში, როდესაც ხედავს მიზანს მიუღწევლს, მაგრამ ხედავს ნათლად.

ამიტომ გოეთეს ფაუსტი, როგორც ტრაგედიავე გამარჯვებული, შეიძლება არც იყოს ტრაგიკული.

ვაჟამ თავისი გმირის ტრაგიკული სიკვდილით თქვა იგივე, რაც გოეთემ ტრაგედიულად თავისი გმირის გამარჯვებით. ეს დიდი ალტრუიზმი, სანამდისაც ფაუსტი მიდის ბოლოს, ამოდრავებს ვაჟას გმირებსაც, მის მინდიას.

სიბრალული და სიყვარული — აი დერძი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისა. ამიტომ, როცა ვაჟას შემოქმედების განხანს ვცდებით, ეს ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს. ეს მოგვცემს მის გმირთა ფიქრების, აზრების, მოქმედების გასაღებს. თვით ვაჟა მშვენიერად წერს ამაზე თავის დიოლოგებში, და ეს წერალები რომ რომელიმე ევროპელ ან დიდი ერის მწერალს დაეწერა, ცნობილი იქნებოდა მსოფლიოში.

აი მისი „ფიქრების“ დასასრული: „ღმერთმა ჰქანას, მომავალმა დრომ სიბრალულის ნაცვლად სიყვარული გაამეფოს, მომავალმა მოჩანგემ სიყვარულს უმღეროს. ხოლო დღევან-



შ. უუბანვიძელი

ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ ილუსტრაცია



დელ დღეს კი ისევ სიბრალული ვეასულდგმულებს, რადგან შესაბარებს და შესაწყალებს ბევრს ცხედავთ“. ეს სიბრალული გრძობა ამოძრავებს არა მარტო მინდიას, აღაზას, აღუას, არამედ ადამის მტერ გველსაც კი, რომელიც უკლის დაჭრილ ლუხუმს. გველმაო, „მომბოზე, შაძლებინა სიხუტსო ფეხზე დადგომა“.

სწორედ აქ არის ვაჟა დიდი იდეალისტი. ასე ვთქვათ მასში და მის გერბში ერთმანეთს იდეალიზმა და რეალიზმა. და ეს შეჯახება ხდება მიზეზი მათი ტრაგედიისა, რადგან ვაჟას იდეალური გმირები რეალურად ცხოვრობენ მასში, როდესაც

„ფლიდია ესე სოფელი, ფლიდია საყრდელი ხელისა, კარგებსა ჩაგრავს, უმეგავსთ კი კალთას აფარებს, მჭველითა; მართალი წუთისფელში შევებს ამაოდ ელისა“.

„სისხლის ძიება“

ასეთ წუთისფელში ცხოვრობს მინდია და ამიტომაც დონიხოტსა ჰგავს თავისი დიდი ალტრუსტული გრძობები. მაგრამ ა თუ კი შეიქმნება სინამდვილეში ფუტისის იდეალური ქვეყანა, თუ კი ადამიანები, ჩხვოვის მენაგეებივით, ზღვასავით აბიოტირებულ ცხოვრებას ცეკრავენ, თუ ცხოვრებაში აბიოტირებულ სუამარობას და მიაღწევენ ნამდვილ სიბრალულს; თუ შეიქმნება შრომისა და სიბრალის ნამდვილი ქვეყანა, თუ კი სიყვარული მოპოვებს ნამდვილ უფლებას, თუ მისი პოპა მის ნილაბქვეშ შეფარებული ბიოტეპა, მაშინ დღეს მომავალი ტრაგიკული გმირი, მომავალი კაცობრიობის წინაშე წარსდება, როგორც აწმყოს პიროვნება — მოქალაქე.

აი თითქმის დაამთავრე წერა, მაგრამ არ გეშლება ფიქრი იმაზე, მინდას სიბრძნის დაკარგვის მიზეზად რატომ მიაჩნია ოჯახი.

მზას სახით მინდიას წინაშე დგას უბრალო დედაკაცი, დიასახლისი, რომლისთვის მიუწვდომელია მინდიას ფიქრები, ზრები. ის მინდიას დანიშნულებას ჰხედავს იმაში, რომ ოჯახი არჩინოს. ამის იქით მზია ვერ იხედება. უცხოა მზიასთვის ის, რომ დიდი იდეის ადამიანისთვის ოჯახური წერილობები ხელის შემშლელი და შემბოვრავია. მას ხომ არ არის აქ მინდია და მის უკან მდგარი ვაჟა ოჯახის წინააღმდეგი?!

რა თქმა უნდა, ის ასეთი ვერ იქნება. ეს დიდი პოეტის ცხოვრებისეული გამოცდილების გაბოუტუნებაა. რადგან ჰუმანიტატ პოეტს, მწერარს, ხელოვანს, დიდი იდეის მატარებელ ადამიანს, მიუხედავად ოჯახისადმი მისი დიდი პატივისცემისა, არ შეიძლება არ ჰქონდეს პერიოდები, როდესაც პასუხისმგებლობის გრძობა ოჯახის წინაშე ბოჯავს მას, ხელს უშლის ხორცი შეასხას თავის იდეალს.

კიდევ ამკვიტება კითხვა: რატომ ჰკარავს მინდია მხედართმთავრულ ნიჭს?

თვით ის ფაქტი, რომ მინდია არის მებრძოლი გმირი, მკითხველში იწვევს დაეჭვებას: როგორ ხდება, რომ კაცი ერთს და იმავე დროს ასეთი შემბრალეობა და მკვლელობი (მკვლელობი

თუცა მტრისა, მაგრამ მაინც ადამიანისა) და ეს დაეჭვება ამ წინააღმდეგობით გამოწვეული, შეიცავს რაღაც საფუძვლს მართალია, მინდიას ამ წინააღმდეგობას ჩვენ ვხსნივთ მინდიას სამართლიანობით, მაგრამ ეს ახსნა მთლიანად ვერ სპობს დაეჭვების საფუძვლს, და რჩება გულის სიღრმეში ნაწილი ეჭვისი.

მას როგორ მოვსპობთ ის? დაეჭვების ასეთ ჯამს მკითხველის წინაშე იბადება ახალი კითხვა, რომლის სწორი გაგება ამოხსნის ზემოთ დასმულ კითხვებსაც.

აი ეს კითხვა: არის თუ არა ეს ძირითადი ანუ ორგანული ნაწილი ნაწარმოების? ვნახოთ.

როდესაც მინდიას სახეს ქმნიდა, ვაჟას უნდოდა მოეცა გმირი კოსმიური, დროსა და სივრცის გარეშე, გმირი მოლა-პარაკე ზოგად საკაცობრიო იდეებზე. მაგრამ პოეტი ვერ გაეცა ქართველობას, აქაც შეზღუდა იგი მისმა ქართველობამ და გმირს ხმალი ააღებინა ხელში.

აქ მე შეზღუდულობა როდი ვიხიარე როგორც შურაცხმყოფელი რამ. არა, პირობით თუ უფრო სასახელა ვაჟასთვის. საქმე იმაშია, რომ რაზედაც არ უნდა ეწერა ქართველ მწერარს, სიყვარულსა, თუ სიძულვილზე, მას ყველგან მხედველობაში უნდა ჰქონოდა საშრობო. ქართველი არ შეეძლო გრძობებზე და ზოგად პირობებზე ეწერა ისე თავისუფლად, როგორც ინგლისელს, ფრანგს, გერმანელს ან რუსს. მას აქ ზღუდავდა თავის საშრობლოს უიბლობი ბედი. ამიტომ რაზედაც არ უნდა ეწერა, ყველგან უნდა ეთქვა გმირის და ხმალზე. რადგან ის იყო მისი დამინებელი საშრობლოს ჭირისუფალი. ასე იქცეოდნენ ჩვენი ერთგულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის დიდი მებრძოლები, და ამ დიდ საოციანელთა კვალს მიჰყვებოდა მათი უმცროსი და — გენიალური ვაჟა. ქართველი მწერალი ყოველთვის უნდა იყოს ის პოეტი ანთეისი, რომელიც ბრძოლაში, გაჭირვების ჟამს, ათენელებმა სპარტანელებს მიაშველეს.

ამიტომაც ვაჟამ ზოგად იდეებზე მოსაუბრე თავისი კოსმიური გმირი დაადა ქართველობის განსაკუთრებული ნიშნით — ხმლი, და გმირულად აბრძოლა მტრის წინააღმდეგ. და თუ ამ სფეროში ვაჟამ დააზარცხა თავისი გმირი, დაამარცხა იმიტომ, რომ მთავარი: რისთვისაც ეს პოემა დაიწერა, არის სწორედ ის მეორე-ზოგადი. აქ კი მინდია ჩავარდნილია წინააღმდეგობაში ხალხთან, თქმთან და ამიტომ შეუძლებელია მინდიას წინამძღობობით მათი გამარჯვება. ასე შეურწყა ვაჟამ ქართველობა კოსმიურობას. ასე შემოვიდა ამ ზოგადში ბახტრიონის გმირული სული. „გველის მგამელშიც“ შემოანათა ლუხუმის ეჭვდაცმა ნათემმა.

ალბათ, ეს არის მიზეზი იმ წინააღმდეგობისა, რომელიც სრნას ერთის მხრივ შემბრალე, ხოლო მეორეს მხრივ, მტერს — თა—ადამიანთა მხივარე მინდიას შორის. და, ალბათ, ეს წინააღმდეგობაც არის სახეებით ბუნებრივი იმ ვაჟასთვის, რომელიც მისი პატარა ტყვედქმნილი, მაგრამ ქედდაუხრელი საშრობლოს მაღალი მიზეზიდან ომახიანად გადასძახება ქვენიერებას:

„საშრობლოს არვის წავართმევთ, ჩვენც ნურვინ შეგვეცოლება, თორემ ისეთ დღეს დავყარით მკვლარსაც კი გაეცინება“.

ხევისსური ალუბა ქეთელაური და ქისტო ჯოყოლა

რამაზ კობიძე



ვენს დროში საქართველოს ისტორიის გაცხოველებული კვლევა წარმოებს, რამაც უკვე ბევრი შესანიშნავი შედეგი გამოიღო და სახვალოდ კიდევ უფრო მეტს გვიპირდება. მაგრამ ერის ინტელექტუალური ცხოვრების რაგინდ დიდებული სურათები არ უნდა აღმოაჩინონ ისტორიკოსებმა წარსულში, ძნელად რომ დაიჩრდილოს ჩვენი შეცხრამეტე საუკუნე — ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის და ვაჟა-ფშაველას ხანა.

იმ ხანას ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ეპოქა დაერქვა. რა თქმა უნდა, საქართველოს განათავისუფლებისათვის ბრძოლა იმ მოძრაობის მთავარი შინაარსი იყო, მაგრამ ამასთან ერთად (სწორედ ამიტომ განიჩრდა იგი ჩვეულებრივი ნაციონალური განმათავისუფლებელი მოძრაობებისაგან) მაშინდელ ინტელექტუალურ ცხოვრებაში მეტად ძლიერი იყო თვით საქართველოს ცხოვრების ტრადიციული, ისტორიულად დადგენილი ქართული მორალური და ეთიკური ნორმების კრიტიკის პათოსიც. ამ ორი, ერთი შეხედვით, ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრობრივი ნაკადის თანაარსებობა ერთ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში, ერთსა და იმავე ისტორიულ პირობის შემოქმედებაში, შეიძლება უცნაურობად და ულოგიკობადაც კი ეჩვენოს ვისმე. მაგრამ ნამდვილად ეს ფაქტი მხოლოდ ერთს მიუწოდებს — ჩვენი ერის მაშინდელი სულიერი წინააღმდეგობის საარაკო სიბრძნეს, უღრმეს ისტორიულ ინტუიციასა და უდიდეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პიროვნობას. ჩვენი სამოციანელები შეურიგებელი პრინციპულობით უთანხმებდნენ ერის დამოუკიდებლობის იდეას საკაცობრივ სოციალურ, მორალურ და ეთიკურ იდეალებს, ხოლო ამ იდეალებისათვის ბრძოლაში მათ შემოქმედებაში სრულიად ბუნებრივად მკვიდრდებოდა კრიტიკული პათოსი.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედების კრიტიკული ნაწილი უკვე სათანადოდ არის შეფასებული ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ვაჟას წინაშე კი დიდ ვალში ვართ. ამიტომ ზედმეტი არ უნდა იყოს მისი ორი პოემის „ახალუბრა ქეთელაურისა“ და — განსაკუთრებით — „სტუმარ-მასპინძლის“ კიდევ ერთხელ გადავიხატო.

ძლიერმა პატრიოტულმა შემართებამ, სამშობლოსადმი უდიდესმა სიყვარულმა, რომელიც ალუბა ქეთელაურის — ბრძოლის ველზე სწორთოვარი ვაჟაკის ყოველ ნაბიჯში იგრძნობა, ხელი არ უნდა შეკვიშალოს ალუბას ტრაგიკულ ბედში მისი სამშობლოს — მაშინდელი ხევსურეთის ცხოვრების, ცხოვრების მაშინდელი ხევსურული კანონების უღმობელი კრიტიკა ამოვიკითხოთ.

შემთხვევითი სრულიადაც არ არის, რომ ვაჟა — სიჭაბუკის, ჭაბუკური ცეცხლის, სინათლისა და სიხალისის დიდი მომღერალი — ამ პოემაში ალუბას, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა ხევსურებს — „ხევსურთა ახალუბლებს“ უპი-

რისპირებს. თვითონ ალუბაც პოემაში უკვე ახალგაზრდა აღარ არის, არამედ შოგალისმზახველი, დაბრძენებული ვაჟაკისა, რომელიც ცხოვრებას და ამ ცხოვრებაში განწლილ საკუთარ გზას უკვე გონების თვალთი უყურებს. სანამ ახალგაზრდა იყო, ალუბა დაუნდობლად და დაუფიქრებლად მუსრავდა მტერს. მტრებისადმი მოკრძალებული იგი არც ახლაც. მაგრამ ამავე დროს მასში ილიკების და ყველა სხვა გრძნობაზე ბატონდება ადამიანური, ჰუმანური, ადამიანისადმი ინტერ-ნაციონალური სოლიდარობის სული და დაბრძენებული ვაჟაკიც გადააუტყრელი დილემის წინაშე დგება: რა ქნას მან, ქისტი მუცალის დამამარცხებელმა — შეასრულოს ხევსურული კანონი, მოსჭრას მკვდარს მარჯვენა და ამით უარყოს საკუთარ გულში აფეთქებული ძვირი გრძნობა მოკლული ვაჟაკისადმი, თუ არ მოსჭრას და მით თვისტომთა გულისწყრომა დაიმსახუროს?

ალუბა მოკლული ქისტი ვაჟაკისადმი ადამიანური კოლიდარობის გრძნობის ერთგული რჩება და უსასტიკეს სასჯელს — თემიდან სამუდამოდ განდევნას იმსახურებს.

კონფლიქტი ალუბა ქეთელაურსა და თემს შორის გარდევალაა. ადამიანური, ჰუმანური, ინტერნაციონალური გრძნობები შეუთავსებელია ე. წ. (და ისტორიულად არსებული) მეომარი ტომების მორალთან და ფსიქოლოგიასთან. მეომარი ტომები თავიანთ კეთილდღეობას (და ვაჟამე, სხვათა შორის, არაერთხელ ვაჟავენა, რომ მეტად საეჭვო ღირსების კეთილდღეობას!) ადამიანისმოტუე კანონებზე აგებენ. მათი გამართლება მხოლოდ იმით თუ შეიძლება, რომ ამას მათ ობიექტური პირობები — ეკონომიური ცხოვრების მოუწყობლობა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ადამ-წყნებები და მტრული რელიგიური, სამხედრო და პოლიტიკური გარემოცვა აიძულებთ.

ვაჟა-ფშაველა ამ კონფლიქტში გადაჭრით დგება ალუბა ქეთელაურის მხარეზე და მით საბოლოო განაჩენი გამოაქვს ცხოვრების ძველხევსურული წესებისთვის.

არ შეიძლება აქ პოემის უკვდავი დასასრული არ გაიხსენოთ:

„შვიდობით, საჯიხვევით,
გამაზარელონ თვალისა
მშვიდობით, ჩემო სახ-კარო,
გულში აშლილო ბრალისა!
მშვიდობით, ჩვენი ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა!
ვაწირეს მგზავრთა სამუდომოდ
წყალი და მიწა თავისა.
შტერად დამდგარან მთის წვერნი,
ისმის ზვილი ქარისა.
გადიდენენ, ქედი გადავალს,

თხრილი აღარ ჩანს კვალისა.
ერთი მისმა შორითა
მწარე კეთილი ქალისა“.

განდევნილ ალუდა ქეთელაურს — თავისი სამშობლოს ინტერესებისათვის დაუცხრომელ შემომარ თავისი გაუბედურებული ოჯახს, რომლის კეთილდღეობისთვისაც შერებოდა, შიმშილისაკენ, სიტეტვისაკენ, უფულებობისა და დამცირებისაკენ მიჰყავს. ადამიანურად, ჰუმანურად მოაზროვნე ვაჟაკის ცხოვრება ტრაგიკულად მთავრდება. მის მხოლოდ ერთი ქომაგი ჰყავს — თვით ვაჟა, პოეტის არაფრით არ შეუძლია ალუდას ხვედრის შემსუბუქება.

პირველად სწორედ „ალუდა ქეთელაურში“ გამოჩნდა სრული ძალით ვაჟას პოეტური და მოაზროვნე ბუნება, რომელშიც ორგანულად თავსდებოდა სამშობლოს პატრიოტი, საქართველოს დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის მებრძოლ მებრძოლი დიდი ადამიანობის, უმაღლესი საკაცობრიო იდელების მგოსანთან. ვაჟა ერთი კალმით სამშობლოს თავისუფლებისთვისაც იბრძოდა და სამშობლოს კარდინალური, რევოლუციური განახლებისთვისაც.

ამ თვალსაზრისით „ალუდა ქეთელაურზე“ არანაკლებ საყურადღებოა მეორე პოემა, რომელიც, ჩემის აზრით, ვაჟას შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალად უნდა ჩაითვალოს — „სტუმარ-მასპინძელი“. ნაწარმოების მთავარი გმირი ქისტეი ჯოყოლა თავისი ბუნების მრავალმხრივობით, ფსიქოლოგიური სიღრმითა და სიმართლით, თავისი ხასიათის ადამიანურობით ნამდვილად უმაღლესი, ყველაზე სრულყოფილია ვაჟას მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა შორის.

ჯოყოლა ნადირობის დროს უცნობ ხევსურს, ზვიადაურს გადაეყრება და მთიულური სტუმართმოყვარეობის ადათისაგან, მარტოხელა მგზავრის თავის სახლში მიიპატიჟება. ეს ადათი ჯოყოლას თვისტომების — ქისტების მიერ აქვს ჩანერგილი, და ჯოყოლას, ჰუმანურად მოაზროვნე ვაჟაკს — მთელი სულითა და გულით სჯერა ამ ადათის — სტუმართმოყვარეობის კანონების სიწმინდე.

მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ზვიადაური ქისტების მოსისხლე მტერია, რომ ასეთი ვაჟაკი ხევსურებს მეორე არა ჰყავთ, რომ ზვიადაურის ხელითაა მოკლული თვით ჯოყოლას ძმა... ამის გამგონე ჯოყოლას „პირს სინანული წავსო“. აშკარაა, რომ ბრძოლის ველზე იგი ერთი წამითაც არ შედრეკებოდა და მყისვე სიცოცხლეს მოუსწრაფებდა ზვიადაურს — ჯოყოლას მშობლიური ხალხის დაუძინებელ მტერს. მაგრამ ახლა ზვიადაური სტუმარია. და ჯოყოლა — ჭეშმარიტი რაინდი — სძლევს თავისთავში შურისძიების წყურვილს. ჯოყოლა ხელს ვერ შეახებს თავისი ჭერის სტუმარს.

აქ უპირისპირდება ჯოყოლას თემი — სწორედ ის, ვინც მას სტუმართმოყვარეობის ადათი ჩაუნერგა. ქისტები ზვიადაურის მოკვლას მოითხოვენ. შემდეგ იძალდებენ, ჯოყოლას შეჭრავენ და ზვიადაურსაც კლავენ. და სწორედ აქ აღმოჩნდება, რომ სტუმართმოყვარეობის მთიულურ, ლამაზ, რომანტიული შარავანდელი მოსილ ადათ-წესებს, რბილად რომ ვთქვათ, შედარებითი ღირებულება აქვს. შევიძლია იყო სტუმართმოყვარე, მოვალეცა ხარ უცნობ მგზავრს კარი გაუღო და შეიფარო, მაგრამ მხოლოდ მანამდე, ვიდრე სტუმართმოყვარეობის წესი მას უფრო ძლიერს — თავის დაცვის, საკუთარი თავის გადარჩენისა და მტრის უღმობელი განადგურების კანონს არ დაუპირისპირდება. ამ კანონის — მტრისადმი მსვენური, ყოვლისმშთანთქავი სიძულვილის, მტრის დაუნდობელი



გ. ჭავჭავაძე. ვაჟა-ფშაველა (ვერცხლზე ჰეილილია)

განადგურების კანონის წინაშე სტუმართმოყვარეობის ადათი არარაობაა.

ჯოყოლას პიროვნული ტრაგიზმის სათავე სწორედ იმაშია, რომ ჯოყოლას სულითა და გულით სწამდა სტუმართმოყვარეობის ჰუმანური კანონი, და მის თვალში ამ კანონს, თუ მეტი არა, ისეთივე ძალა მიანიჭ ჰქონდა, როგორც მტრის განადგურების კანონებს. ჯოყოლა, ჰუმანური საწყისების მატარებელი გმირი, მარცხდება და იღუპება. ისევე, როგორც „ალუდა ქე-

თელურში“ ხევაურეთის მაგალითზე, ასევე „სტუმარ-მასპინძელში“ ქისტეთის მაგალითზე, ვაჟა დაუნდობლად ააშკარავენს ე. წ. მეომარი ტომების მორალის სიმდაბლეს, ამ მორალის შეუთავსებლობას ნამდვილ ადამიანობასთან, ჰუმანიზმთან, ერთა შორის ნამდვილი სოლიდარობის გრძნობებთან. სწორედ ამასია ვაჟას შემოქმედების, და განსაკუთრებით, ამ ორი პიესის დიდი რევოლუციური აზრი და პათოსი.

მაგრამ დგას რა მთიულური ყოფის რადიკალური, რევოლუციური გარდაქმნის აუცილებლობის პოზიციაზე, ვაჟა-ფშაველა ამავე დროს გვარწმუნებს იმაშიც, რომ ეს რევოლუციური შესაძლებლობები სწორედ ამ მთიელი ხალხების ბუნებაში, ამ ხალხების ადამიანურ პოტენციალია მოცემული. ამის მხატვრული დადასტურება იმავე ალუდასა და ჯოყოლას სახეებია. ეს ორი გმირი ნამდვილი მთიელები არიან—ერთი ზეგსური და მეორე ქისტე; ისინი აღჭურვილი არიან თავისი ხალხების საუკეთესო თვისებებით—უმშიროებით, გულწრფელობით, უშუალობით, შინაგანი სიწმინდითა და პატიოსნებით. უპირისპირებს რა ამ ორ გმირს საკუთარ ხალხებს, ვაჟა ამავე დროს ხაზს უსვამს სწორედ იმ გარემოებას, რომ გმირებს თავიანთი მაღალი ადამიანური თვისებები სწორედ თავისი მშობელი ხალხებისაგან აქვთ შეთვისებული. ციდან არც ერთი არ ჩამოვარდნილა. ჯოყოლა და ალუდა თავისი ხალხების სისხლი სისხლთაგანია. ხასიათებისა და საზოგადოებრივი ფონის ჩვე-

ნების ამ დიალექტიკურობაშია სწორედ ვაჟა-ფშაველას პოეტური ხელოვნების იგავიუწვედომელი სიმართლე და რესტრუქტურა. მხოლოდ ვაჟას შეეძლო ასეთი, ძუნწი შტრიხებით, შექმნა ბინა, რომ ხალხს, რომელიც თავგამოდებით იცავს ომის, ურთიერთობისა და განადგურების ბარბაროსულ კანონებს, შეუძლოა წარმოშვას გმირი, რომელიც მთელი თავისი არსებით აღდგება ამ კანონების წინააღმდეგ, აღდგება, განუდგება საკუთარ ხალხს, მოკვდება ჭედმოუხრელი და დაუმარცხებელი—როგორც კვდება ჯოყოლა, როგორც იღუპება ქეთელაური, — და აღგვარწმუნოს, რომ, ბოლისდაბოლოს, არ არსებობენ მეომარი, „სხვათა სისხლის მსმელი“ ხალხები; ურთიერთობა და ომი დროის, გარკვეული საზოგადოებრივი, ეკონომიური და სხვა ურთიერთობათა პროდუქტია, და ხალხი, ადამიანი თავისი ბუნებით ომის და ურთიერთობის წინააღმდეგია.

ვაჟა-ფშაველა თავისი და მეზობელი ხალხების ცხოვრებას, მორალსა და ეთიკას უმაღლესი ადამიანური იდეალების თვალსაზრისით ზომავდა. გენიოსი პოეტის კალამი არ შემდრკალა, როცა მწარე სიმართლის თქმა იყო საჭირო, და არც მაშინ უღალატა პოეტისათვის, როცა საჭირო იყო იმის თქმა, რომ კაცთმოყვარეობის, ჰუმანიზმის, ერთა ინტერნაციონალური სოლიდარობის გრძნობა სიკვდილზე უფრო ძლიერია, რომ ხალხები, ხალხთა საუკეთესო შვილები უძღვევლი არიან ადამიანური სიმართლისადმი სწრაფვაში.

მხატ. გ. ოჩიაური. ილუსტრაცია ვაჟა-ფშაველას თემებზე: „იას უთხარით ლამაზსა“



მხატ. გ. ოჩიაური. ილუსტრაცია ვაჟა-ფშაველას თემებზე: „ღვევების ქორეილი“



ვაჟა-ფშაველას და ქართული თეატრი

ჰარილი პირველი

ნოდარ გურაბანიძე

ტრაგიკული სპრინგების ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

ჩვენმა დრომ სრულად განსაკუთრებული ძალა და მნიშვნელობა მიანიჭა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას. მეცლე საუკუნის ადამიანები, რომელთაც განვლილი აქვთ უროულესი აკამი სიცოცხლისა და ეამი სიკვდილისა, რომლებიც იციან ქეშარტის ფასი თავისუფლებისა, გენიოსი ფშაველის შემოქმედებაში სკერტულად ყველა იმ დიად იდეებსა და მისწრაფებებს, სამყაროს კოსმიურ მასშტაბებსა და ადამიანის სულის განახლების საწყისებს, რომლებიც ასე რიად არის დამახასიათებელი ეპოქის ტენდენციისავე.

ვაჟს ეგონებ და ლირიკულ პოეზიაში ვაშლია ფანტასტიკური სურათი სამყაროს ცხოვრებისა; აქ არის თუთაფრთხი ტრაგიკული კონფლიქტები, როცა ადამიანებს წინაშე თავიანთი სიმათრულ და წესრიგი იდებლების შეუზღველობა და მძაფრ, მომავლიდებულ კოლოზებში ამოწმებენ და აკუებენ ამ სიმათრულს.

უბრაველსად ვაჟა არის დიდი ჰუმანისტი — უყოლის შემცირებელი გონებისა და გულით. მთელი მისი მოქმედების პათოსი ეს არის მოწოდება ადამიანისა და სამყაროს განახლებისაკენ, და ვინაიდან მას ბუნება და ადამიანი ერთ მთლიანობაში წარმოედგინა, — ადამიანს ვერანდობა უნდა მას სტაბილურ იდეებს ამ სიკვრებში გახლდობი ბრძოლა და ტრაგიკული შედეგებიანი.

შეჩლის, "შინაგან დარბისა ისა, — წერდა ვაჟა, — თუ რა მოვლენის ვაზება მას თავის შერბობის სავადა და რადიერებულობისა ეს მოვლენის, რადენად დამოკიდებულა ამ მოვლენებზე ბედის და უბედურებისა, სავად და სიკეთე ადამიანის სიცოცხლისა, ცხოვრებისა, — და რამდენად ცხოვრება, ნაოხად, მკეთილად, ძლიერად ვაზებას ამ მოვლენის, რამდენად ვატაცებს, გამორჩილებს მისი ნაწარმოებებისა, — ჩვენზე არამდენად ძლიერად მოქმედებს. უყოლზევე ეს კი დამოკიდებულა იმაზე, თუ შერბობი რამდენად ღრმად ჩახედული ცხოვრებისა, რამდენად მისი საქარბობრივი კითხვები ამ ცხოვრებისა და რამდენად ძლიერად იგრძობა მათი ვაგნებლობა, თუ სარგებლობა" (ვაჟა ფშაველა, თხზულებანი ტ. VII, გვ. 809 — 810).

ასეთი დიდი ამოცანების პირისპირა დგამდა ვაჟა-ფშაველას; სამყარო და ადამიანი, წესრიგის იდეებები და სულის მწყობრა; ადამიანის სულის ვაგნებულობა და შემოქმედებითი აღორძინება, ერთა შორის მძიმე და ერების მარადიული სიბუნებე, ბრძოლა ახალი ჯგერ განათავის შეუნებლად სამყაროსათვის, რომლის სიბები ანათებენ ტიტანურ გმირებს.

ვაჟს პოეტური სამყარო დასახლებულია გმირებითა და პოეტებით, რადენებითა და მისებით. თუშენიერია კალები და დიდი სულის ადამიანები, რომლებიც იმდებულენ მისწრაფებებს უხუმებენ თავიანთი უპასტატური სხეულის იმდებულებას. ავგარ ადამიანებს დაეკისრა ვაჟამ სამყაროს განახლებისათვის ბრძოლა, ამოცანა ისინი ცხოვრებისა და ბუნების წიაღისად და ვითარც "არსთა განბრძვიმ", მიანდო თავისი საუეთესო იდელების გამოხატება.

სრულად ვაჟაეუი პოეტი ამბობს თავისი ტრაგიკული მუხის არა. რომ იგი მტრბობი სტვირის პატრონისა, "მარგარ ვაგივები, ერთხელაც, ვინ ახლოს დევდგავარ დმერთთანაო". ლმერთთან სიახლოვე მას არ ესმიდა რელიგიური აზრით. საერთო საკაცობრიო ტვირთისა, სამყაროს წინააღმდეგობაა გრძობისა და შეცნობის მას ამოვლედ იმის შინაგან რწმენას, რომ თავი წარმოედგინა ნაოლა ასული კეთილ ლმობად, რომელიც თავისი მობირი სულითა და ვინებინა ცოდლობს ტრაგიკულ შეუსამართლობას მოხსნას; "ზოგჯერ იგი სამყაროს მბრძნებელითი მამარადა და შვესა და შიდაცის: „იჯე იარე, შიდაცის, შვეო, აბრამადილ-დამარბანდი!"; "ზოგჯერ კი მიწერის სახლვრები წაშლიდა მის ბილგეუად და თავისი თავი კოსმურ სივრცეში მდგარ კოლოსად წარმოედგინა:

"მთის ვიყავ, მწვერვალზე ვიდექ, თვალთ წინ შეივინა ქვეყანა, გულზე შეხვეწა მზე-მთარე, ვლასპარავილდ ღმერთთანა".

მავრამ კოსმურ მასშტაბებს ვაჟა აღწევს არა მხოლოდ მისი უშუალო ენებით, არა მარში პირდაპირი შეგირთ და ბუნებაში არ-

სებულ ძალების ამბავყვედობითა და გაციოვლებით, არამედ აკვეყნითი პრიბლებების მძაფრი ვანცებით, საკაცობრიო იდეების დრმა წედობით, მარადიული საკითხების წამჭობით.

სადაც არ უნდა იყოს პოეტის შოაგონება, რა სიმალადაცაე არ უნდა უმწრედეს ადამიანთა სამყოვრებს, ვისაც არ უნდა ესაუბრებოდეს—პირველ მუხებსა თუ წინააღობა არჩილებს, დაციოდ აღწევს თუ ნაადრევად სუსში მოსულ იას, მას თან სდებს მწუხარ ფიჭირი სამშობლოზე, ზურგვა ქვეყნისა და ადამიანების კითხვდობაზე.

მალად იდეებისა და მძღავრი ხასიათების გამოკვეთისთვის ვაჟს მუხა ყოველთვის მიმართავს ტრაგიკული კონფლიქტების სფეროს, სადაც ადამიანები ყველაზე სრულყოფილად, ყველაზე მკვეთრად ავლენენ დიად მისწრაფებებსა და სულის სიმეჭვრეტს.

ვაჟა-ფშაველა უღიდესი ტრაგიკული პოეტი ქართულ მწერლობაში; ჩვენში პირველი ვერ გამოხატა ისე სრულყოფილად შეურიგებული კითხვები, უმძაფრესი, სამკვდრო-სისიცოცხლე ბრძოლა პირდაპირ ხასიათებისა და ვინებების, ისტორიულ მოვლენათა და იდეათა შორის, როგორც ქართული პოეტის ამ მშვენიერმა. ამაღლებული, დიადი მოვლენები ცხოვრებაში მხოლოდ სამკვდრო-სისიცოცხლე ბრძოლის შემდეგ მკვიდრდებიან, და ეს ჩინებულად იგრძენო პოეტმა — მისი ვმირით დგანან ვადაცურელი სიძენელების წინაშე, ისინი მოვლენები არანა დასმობენ ვადეულსავაე წინააღმდეგობის, არა და აკვეყნობენ თავიანთი წესრიგითი იდეებებისა. მავრამ სწორედ იმის ვაგრი, რომ ეს წინააღმდეგობითი ვადაუღებავანი არანა, ილიო ტიტანობი გმირების მისწრაფება მათი დაშლვისაკენ — ალაგმა, იქმნება ტრაგიკული კოლოზა.

სად არის ვაჟის ტრაგიკული მუხის სათავე? ვაჟს პოეტურმა სულმა შეთვისა ყოველივე ის ძვირფასი, რაც ქართული ხალხისა და ქართული ხელოვნების შექმნაშია. იგი ხალხის სიღრმეებდად არის გამოხული და აქედან მას თან გამოვსა შოაგონება — ნასახარებელი ფილოლოგიური — შესწავნივანი მითების, ტრაგიკული ქართულების. მისი თვლი მიწვეული იყო მათივე წარმართული კრებებისა და ქრისტიანული ხერბომძღვრების დიადი კმნილებების შერბის, მის სიღრმეში მისწვენია ძველ ქართული სიკვდილისა, ლხინადი და მძღვნილი დიობრბები, დლოის მუსიკა და „დლობისა შერბევი მოაბილი. მან იცოდა ფასი ვაეცურეი სიკვდილისა, ლხინადი, ერთხელად და მათდენებისა, სამშობლოს მთების სივარული მას ვაგლში ჰქონდა „ჩაუღებელი სისხლად"; და იგივე მთები თავისი ზვიად და მკვირი ბუნებითი შრიდენენ მის სულს. ქართული ხალხის სტოკურეი და ეპიკური სული მას არა მარტო ღრმად ჰქონდა პოეზიაში განცდილი, არამედ ცხოვრებაშიც. იგი შეუდრეკელი მონადირე იყო, ვითარცა ამირანის მამა სულკაომბისა, და როცა მას არწივის საბით შოაგონება ეწვეოდა, ჩონგურს შეუნდებდა და მის მხაზე აწუხობდა ლეივებს. ემ გზონი ვაჟს ხასიათს შესწავნივად ვამზობავს მისი საბრბებელი თობის კედლის მორთულობა: — არწივის ვაგლითი ლითებისა, მასრი ბრქაულებითა და თობის ვერდით ჰქიდა ჩონგური — ქართული მუხის სიბიბობა. მის შემოქმედებაზე სწორად ასევე უბრაობის შეწმუბული სულიერი ვეკლებობა, „ვენებების ზაოქი", იმბიანი შემართება და უნახეი, მოაღრენი მხა:

იას უბრაო ტურფასა მისა და შეემაღს მთაო, მავრე მიხილენი, ლამაზო, თავი რამე ავლიაო.

მავრამ ვაჟა მშობელი ხალხისათვა ყველაზე მეტად არის ვადაცლებული ამ ძაღლდებულთა და ვაგრიულთა სულთით, ვეცება ვეცება რ წმენით, რომლის ვარგეში არ იქმნება არაფერი დიადი და განსაკუთრებული, ადამიანისა და ბუნების ერთიანობის გრძობის, სამყაროს მოვლენებისაში ფილოსოფიური მიგზობითა და ყველივე მას პლასტიკური სახეებით განცდილი. სამყაროს უპასტატური ხილვა ვაჟს პოეტის პოეტიკების თვისებაა. იგი ვასულიერბულია, ამოძარგებული, — სამყაროში არაფერი არ არის მღვობრე და მდგომარე, ეს მოძრაობა მსქენარეი რლია, არამედ აზბედილობა აზრით, მისწრაფებითი, სიცოცხლის კოლობი. ვაჟს პოეტებში ვაგლითი ერთი სულიერი ცხოვრების ისეთი ვრცელი არე, რომ იგი, მსგავსად მობერობის იტობისა, შესაძლებელია, შემდგომი თობების პოეტების შოაგონების წყაროდ ექცეულყო, თვით ვაჟს დრომ არ

მა არსებამ: „ევხა წასძვრა უღვაში, ქალსა გიწრისა თმანია“. ეს ბედისწერა ფრიად მრავალ სახეს იღებს, სხვადასხვა ნიშნებით აუწყებს ადამიანს მოახლოებულ განსაზღვლას. მას ხან, როს კეთილი ამბები ხდება, ლაშარის ჯვარის და წმინდა გიორგის სახე აქვს და ქადაგის პირით ამხელს სასიამოვნო ამბებს; ხან სიზმრებში ეჩვენება ადამიანს ხილვებს — მშის მიწობილი შუქით, („გიგლია“ — თამარის სიზმარი), სისხლის მოთევნილ ვეშაპის სახით, შავსუღარიანი თავის ქალით („ბაზბრიონი“ — კვირანას და ლელას სიზმარი), „წუნდიან მოსხდარი ღვარით“ („გველის-მეამლი“, მზის სიზმარი), კუმბრით შავ ნისლით გახვეული („სტუმარი მასიძმელი“); ხან კი თავი დაბარს „შავუთში“ გადაჰყავს გმირები და იქ უმარათავს საშინელ წვეულებას („აღლუდა ქეთულარი“).

ერთადერთი სიმემა „ბაზბრიონია“, სადაც დიდებული ამბები განცხადებული ქადაგის პირით, მაგრამ მათე ამ სიზარტულ ბურავს კვირანას და ლელას ტრაგიკული ბედი, რომელიც მათ უკვე ეუწყათ სიზმრებში.

ქადაგის წინასწარმეტყველები უკველთვის ამაღლებულ და მძაფრს სიტუაციაში ხდება. იგი გამოჩნდება ხოლმე საჯაროს თბირობულ შეხედვარს, განკარგულების სახით, აღდგებულ ამ ღვთიური წამის პირისპირ, მაგრამ ძველი ბერძენი მისწინებისგან განსხვავებით, ის ბოროტისებულ სიზარტულს ეძღვება, როცა ცუდი ამბავი გამოაკვს ხატდან, არამედ „ცრემლის ნიქლივით“, შვირულ და მწუხარე, ამ სისიზარტულა, მაშინ ქადაგი ზეწამით მოითხოვს და „მოკავსუე“. ზეწამი ხშირ აუწყებს ლაშარის ჯვარის უმეტეს მოსველი ამბებს. „ბაზბრიონში“ საღაშროლი შიშავალი ქართველია მხედრობა ხატს ეციობება მოსალოდნელი ბრძოლის შიღვებს, იდუმალების დიდებულ წამები დგება. ღამეში აქა-იქ მოთევნილ კოცონებში ანთია, რომელითა აღზე აღმასებებით ბრწყინდენ დროებები, როგორც ერთი ევება მონუმენტური ბარელიეფი, ისე ჩანს ღამეში მდგარი ლაშქარი, ამ გარინდებს აქლიერებს ის, რომ თავმოხლდენ მხედრებს ცივი ნიაგი ნახს აურის თავზე და ისინი მანაც „მდუმარად სდგანან პირქუშად“. ამ დროს მათ ერთი საერთო ფიქრი და გრძობა აერთიანებთ და როს ქადაგი გამოჩნდება, „ციურის კრძალვა-შოშითა პირები შაინახანია“.

ამ დროს აღვსნებულ, საყუთარი ხილვების ტუვე ქადაგი, აღდგებულ უამბობს ლაშქარს, რთ როგორ იხილა ლაშარის ჯვარი. მას, ვითარცა ნაილ ხილვით დაჯილდოვებულ ადამიანს, სასებებით გარკვევით ენახავს დიდი ბატონი, მოხიბულა მისი ვეჯაცური თესბით („ქარანული ამაქურა“), გაურჩევა მისი ლურჯი ბეჭიარი და მესხავით მოედვარე ხახე.

„გვიქდის გამარჯვებანა, წინ წავგიძღვება თვად... მანახათ — ნუ გაგიკვირდებო, სიხვეს — ნუ ქადაგებო ავად“.

იმდენად სარწმუნოა ქადაგის ეს სიტყვები, ხოლო ლაშქრის ნდობა ისე განუსაზღვრელი და გულუბრყველო, რომ მათ სასებით დაიჯერეს ეს უკველივე, დაიმახსოვრეს ქადაგის დანახორები („მანახათ, ნუ გაგიკვირდებო“) და პირზედ ცეცხლ დანთებულბმა მათი მისივე ლხინი:

ლოში საომრად შვალებმა, ლომის აჩქამებს ცილზუდა.

იმ მღელვარე ღამეს, როს ქართველთა ლაშქარმა თავი ერთად მოიყარა, როცა ბუნებაც თითქოს შუუერთდა მათ განუყობილბს და „სიღლის ფერა“ ვაუბნი ურთიერთის პირისპირ დადგნენ, უკვლას არ სებაში გაიღვინა რწმენამ გამარჯვებისა, ჯერ კიდევ ქადაგის გამოსვლამდე „მხედარი“ ვაუბნი სასუბით ფიქრად შაკონება, და ამ ერთხელულბებს ზედ ერთის ქადაგის ასე რიგად გამომხვებლო და მრავლის აღმოქმელი სიტყვები. ამგვარად უკვლა, მათ შორის, ცხელი, კვირაც, დარწმუნებულა ბაზბრიონის დაღაშქარის ბედებერ დასასრულში ამირთაც იმართება დიდი ლხინი, სადაც გვეისპრობს ბერი ლუხუბი, ისმება ლაშარის ჯვრის, „ღმერთთან წილნუარი“ თამარის და ეამთა ხელის მიერ ვერ მოპარული საცებების — ომში დღეულბით გმირების საიდებლო სადღებრძელობები, ამ საერთო აღტაცების ფორზე მხოლოდ კვირანა დანახვარებულბი. რაღაც საცოდავად მოჩანს იგი ამ ლხინითა და მჭევრი სიტყვებით „გულმოდუხანელ“ ვუყებს შორის:

სდგას ჯობ-დაურდნობით, მღუმარედ ჩასჩერებოდა მიწასა უელ-გადავადებოთ მჭუმწარედ.

მისი ეს მჭუმწარება, ნაღვლიანი პოზა გულწრფელ გაოცებას იყვებს თანამებრძოლთა შორის; როგორ, ნუთუ „ობოლ კვირანას“ აკახარებს მტერზე მოსალოდნელი გამარჯვება, ბაზბრიონის ციხის აღება და ქართველთა განთავისუფლებამ მამ რატომთა, რომ იგიც, მათთან ერთად, არ მისცემია საერთო ლხინი? მაგრამ კვირანა სხვა კაცია. იგი ბუნების მიერ როგორღაც გამოჩენულა, მას ტრაგიკული ნიშანი აქვს. მისი სახე პირველად გამოიკვეთება ბნელ და კუჭტი აუღამის სიბერე და „დღანაწილთა ფერის“ უარბი იწყებს

ი. თინაურთ

„სახალგაზრდა პოეტებს“.



ი. იაჩიაურთ

არაგვირ



ცრემლითა ფრქვევას, რის იხილავს ლოცვად დამდგარ სანათს. ეს განწამებთ, ჩამოვლენ-ჩამოვლენო მოგზაური, სამშობლოს პირველი გმირი აღმოჩნდება ბოლოს, მამადღე კი ჩვენ მშობლად ის ვითი, რომ რაღაც ტრაგიკული თავდაცვითად გადხლდობა მას (მშვიდველი არა ეს ქველ ტანჯვის ისა მამტი სმქტისა), გასულა ბუნების წიაღი, გაძნარა მისი შვილი. — განწე შვაი ნიღბები შემოვხვევითა ნადალითი და ახლა სამშობლოს გასაქირის დროს ზნარა ქველთა, რომ საქართველოს შვილები ერთად შეპყარის სამორაში.

განსაკუთრებლობას ანიჭებს მას იცი, რომ მას იცი, — ბედმა მას არ აძნარა განსცდელი, ტანჯვა მტის-მტით და სიკვდილ განწე-მხად. სანათს იგი ამშვიდებს და გარდაცვლილ ვაჭებზე ეუბნება:

„იქნება ამ ორ კვირაზე შავხდელ შვაეთის კარზე.“

ამ დიდი გულის მქონე კაცს ისეთ სიბარულს ვერაფერი ვერ მოუტანდა, როგორც მტერზე შეპყარის ამყრა, სამშობლოს განწე-ვისოსულება, და იგი წინააღმდეგ განწამებულობა შროის ხელში თისით უღდა დღეც ამ ანაწილად, განწამებულობა ჯგოს დაურ-ღობობა, მაგრამ არა იგი განწამებს, რომ უქანასწულად დას სამშობლოს მიწაზე, უქანასწულად ცმის მოის ლომების, რყინისკენ-ბუნთა ქართველ ვეჯაყების მქუხარზე ხმები, ამ ნაილაღარი ხარების ტელეფონი, რომ მას დამე ქველთა მისი ცხოვრების მუშების უმაღლ და იგი ეშვიდობება ნაწიყვარა ვარსკვლავებს¹, დანისწილ მთებს და მთაწილ ნაწიყვარა არაღივების შესვლადრად. ბრძენი ლტომი გორბოს, რომ რაღაც წინასწარა განწამდა ანდა „წერა მწერალმა სახის გამიკვამებამ შვათისათა კვირა, და ეუბნება: გვიგონარ და წე დავგამოვად ლუწები მოგვს წერასა“. მაგრამ „წერის მოხდა“ უკვე შეუძლებელია, ვინაიდან კვირამ სიზნარში გარკვევით იხილა აუღიეროული სურათი თავისი ცოდვლისა.

შავ ცხენზე ამდგარებულ თავმოწინე ვეჯაკს — როგორც ღვთისაგან ზეჯავად არჩეულ „ციფრი შექა“² ჯეჯად გამოესახა ღარსზე, ხოლო ხმლის ტარზე ხაში სათიფი დაეთით. უკვალთა შროის მიავალ შავმა ვემაბა გულწვავად უშუბთა, მაგრამ გმირმა გაუპო თავი:

მყოფლობა შემომბანობია
ბროტი სისხლი პირზედა,
ცხენი წამქეცა, თეთრონა
მინას დავეცე ძირზედა.
გონი წამსლეო... გონს მოვად,
მეოცა სახილველი:
ქვეშ მეგო თეთრი ლოგინი
ტბობილა საძინებელი,
გვერდს მეგო ჩემზე ცხენი
ცრემლითა სატრებელი;
თავს მეღდა დიდი ზნადარი,
სიღებში სარღებებელი,
ზედ იჯდა ზერი ქველდა,
დაწლდებულდა თაღებდა,
მეცე ამობრუნდა, მეტყენა
მანა, გაბრუნდა წამწებდა,
წითლად გაქრია ხოლდა
იბოლი სხევი მოაწებდა.
გაბრუნდა, თვალთ დამიწნდდა
და მიმეძინა მკლავებდა.

ამგვარად, კვირის სრულიად ნაწილად ეცნება „შვაეთი“, იგი მიხვ-და, რომ მისი ცხოვრების აღსასრული ნიშნავდა ის, რომ მზეტი წი-თელი სხევი უფნება და წამწებ გაბრუნდა. კვირას გატანჯული სახე განათა, „მკვდრის მზეტი“ (წითლად გაქრია ხოლდა, იბოლი სხევი მოაწებდა) — აღნიშნავს სწორედ „მკვდარს მზეტს“ იმ დროს, რო-მელთაში მართალი არიან მოთავსებულნი „შვაეთისა“ და იგიც თავდაზნებელი დავცე ღილად. კვირის განწირულებას ასრულებს პოეტის გენიალური ფრაზა:

„რა დასარტლა კვირამა ჩივისისხა ტყბილდა“

და იგი უყვებ ხდება ძალზე საცოდავი ამ საწყალობელი ღიბითი, ამ „ჩაივისისხაში“, რომელიც ნაწილად და გამოშვებობებს, მწუხარება მტითა, ვიდრე ვრამის განწკარავების ცდა. ბრძენი ლუწები, რომ რომელიც კვირას მპირდებოდა, „წერის მოხდა“, მისხდა, რომ უწყვეთ იყო ვარდუვალის მიპისბარი, ეწერა სიზნარი, ცრემლები წყსად:

„კეთილად ახდებს — მაინც სოქვა გულ-აჩუყებით, რბილდა“.

ამ ნუგეში და საღებურთა ამაო იყო, ლუწებმა იცოდა, თუ რა უძ-ლური იყო მისი — „კეთილად ახდებს“³. ამგვარიც შეტანჯული სიწველიანა აწვალვებს ღვლს, რომელიც ფრად და სიზნარს „წინააღმდეგ“. კუბრითი შვაი კაცი აღმკვებ⁴ დაპირველ კაცის თავსაფებს „და მოვლული მას სისხლიან მტრებებს უწყობს წეს; სიკვდილს ამ სახებელს, რომელსაც, როგორც ხანას, შვაი სუღარა აცვია და მხოლოდ თეთრი, შემწარავი ქიბლები მოუ-

ჩანს (სიკვდილ, წინ მიდის ღრმეთა). იმავე სიზნარში გამოვლენე ბული „ანგელოზი (სიკვდილ შინა ფერია)“ ეუბნება, რომ ეს კაცი უფრო სწორედ თვენი მტერია.

ამგვარად, როგორც კვირამ, ასევე ღელამ კარავდ იცის, თუ რა დიდი ფერიკა მომავალი. იგივე შვიდმეტა იქნება აღუღრეს: რომელიც უფრო ფანტასტიურ სიზნარებს ნახულობს, და ის ხილ-ვითბს მის სულს... მის მიერ მოვლული ქისტი უყალი ეტყენა, სიკვდილი მინდა, არც კვდები, და მომავალი, მაგრამ შემდეგ შეცდვი ქრება; დამარჯ აღდებს წინ უღვამენ ჯამს, კაცის წყნარი ხორცილ საყვს; სწარავს მას ადამიანის ძვლიანი ხელ-ფეხი, ხოლო მორბული გარინდებდა, მაგრამ საიღანაც მომავალი იღუპული ხმა უბრძანებს ყოველივე ამის შექმნას და აღუდა ამბობს:

„მომატეს კაცის უღვთისი წყნე-ხორცი შენდებულთი“.

აქაც კვლავ „შვაეთის“ საშარა, სადაც იმკვეთიური გამბეჭელი ვეჭებს უღვთისს სიძვს, ხოლო კალს — გვირის თმებს, და მით უფროსინდებდა აღუღვთისა ვეჯაკებმა.

„სტუმარი-მამისინდელი“ პირდაპირ აჩიის მითიბებული „წერა-მწერალის“ არსებობა, რომელსაც შვაი ნიღბის ხაზი მოუღდა და ისე ეუბნებს გმირთა ცხოვრების, ეს შვაი ნიღბი, როგორც მოდარჯე ბელი, დამტერებლობის საბით ელოდება ზეიადარისა და ჯეოლოზს გამიჩენს. მას, თითქოს სულგორმა არხებამ, იცი, რომ ამ უღდა დაატარალოს სახე დის წერო ამავა. ისიც იცი, რომ იგი დროებითი სტუმრია ამ ადგილას, სადაც უშეშლად ხაში გვე-თარბობს და დასწოვდება გმირთა ტრაგიკული თავდაცვალად. იგი „სტუმარი ცოტა ხანისა“ ვინაიდან, როცა დღევა გმირთა აღსასრუ-ლი, მისი განწიერა უყვე მოუვლენა სისრულეში იგი „ახლდელი“ ხოლმავად მქმნის, ქვეყანას ხელუღნას და გამოჩენს ადამიანთა ცხოვ-რებამ, რომელთაც მას ურეგია ხელს და, მართალია, როცა ახლა, ჯეოლოზ და ზეიადებობა, ტრაგიკული წინააღმდეგობითა გახლარ-უბოლნი, დაიღვებები, ეს ნიღბი ქრება. მაგრამ საცემობისა უღვა-რება და გადსულიც ეს გმირები კვლავ შეხედენ ტრამბობს, რომ ნიღბი კვლავ გადავირის მათ, რომელთა ცხოვრება სასიკვდილოდ დაუპირისპირდა არა მას (ბედსწერას), არამედ არსებულ საყუ-რებობის ადამ-წესებს.

მაგრამ განწიერა ჯგლი რამ უფრადვე შვაის ფერიკა, დაფრება სახანავს ზედა მწერელის წერითა ზედ აწებს ჯგოსათი, არც დამტერევე კვერთა, ვერც შეულოცავს მოლოცავი არც ახდება ხელთა.

გმირებმა იციან, რომ გადაუღვთავი წინააღმდეგობა დასამტევად განათბულ მბოძოლს დაიღვებენ. ეს არის მათი ბედი, მაგრამ არასოდეს ამას არ შეუფრებობს მათი ბრძობის პაობის. გმირებს სჯერათ: ისინი იმტომ დაიღვებენ, რომ ამეთი ყოველმა მათი ბედი, მაგრამ ვეუამ კარავდ იციან, თუ სად მებს მათი ტრაგიკული ცხოვრება ქვეშარტი სიამედ და რატომ დაწლდდა მათი გმირული ცხოვრება ან ნაწილადანა. ამგვარად, არა „ზეჯაკმა“ ქალსტურად განსტეუ-ლებული ტრაგიკული ბედსწერა, არამედ აქ — მწერელ, თეთი ამა-ლითა არსებობა, მათ მიწინაფებაში, საფუგლობიტი ცხოვრებაში. მართა ბრძობაზედ შეუწერა ეთერზე და დრამატული მომენტები. ეთერი მასთან არის წყურსლის თორბა (სმარბული ეთერა), დრამ-მატული მომენტები, რომელთაც მწერელი თქმულებების, ლტემების, რწმენის წარმოდგენების შერწყმა პოეტის მიერ ინდივიდუალურად შექმნილ საყაროსთან მქმნის ერთ მთლიან სურათს, და ჩვენ არ ძალ-შეძლებს გამოვით აქედან „მეორე“ და „უეცი“ განწიერებული კონ-სტრუქციები. ამგვარად ვეუას გმირების ცხოვრებთა საბედსწერო მომენტები „ვირამუცა“ (ჩაკე აქც წყნამ მის ძველ გმირებს) და მათ არსებებულ „ცინადან ახალი ცხოვრების მიერ წამოჭრილ წინააღ-მდეგობის აწმებებაში).

ბეჭდული ტრაგედიის გმირი (ეთი ბერძენი ტრაგიკოსები, მათ შორის პარკელი, სოფელი) იბრძვის ბედსწერის წინააღმდეგ. ბედისწერის არს ღმრთობის განწესებულობა ნების გამოვლენა, რომელიც თავის ძალს აჩენს, როცა ადამიანი ღმრთობის მიერ მი-ღილ სარწმუნოება გადალახავს. ე. ი. იმ დროს, როცა გმირი უფრო მეტს თავისუფლებას იჩენს, ვიდრე ის ღმრთობის სურთ. ანტიკური ცივილიზაციის თანამედროვე კვლევარს ანდრე ბონარი წერს: «Одной из главных конфликтивных линий трагедии будет как раз борьба человека с опасностью «hubris» (гордысть) и угро-зой «nemesis» (ревность). Трагедия отвечает на это, либо беря на себя риск признать величие человека, либо предостерегая людей от честолюбия, чрезмерного для смертных людей. В шлоем трагедия утверждает величие поверхностного челове-ка и всемогущество богов, которые его поражают». (Андра Боннар. «Греческая цивилизация» т. I, стр. 191. 1958 г.).

ბერძენი ტრაგიკოსების მიხედვით, კემმარტება ადამიანის გარეშე ძვეს, რომლის მისაღწევად მას არ უფლის ძალა, და თუ ღმერთები მოიწადინებენ, ადამიანები მხოლოდ მაშინ შეიძლება მას. შეიცნობენ და... დაიღუპებიან. ბერძენი გმირების ეთიკური ღმერთი აპოლონი მოითხოვს მათგან ზომიერების დაცვას. ამავე დროს აპოლონი არ კრძალავს თვითშემწიანობას. მაგრამ ეს პროცესი საკუთარი კემმარტების დადგენაა, კემმარტების, რომელიც მათში არ არის და ღმერთების სურვილისამებრ იხსნება მოკვდავთაგან. მაგრამ ტიტანური გმირები არ ელოდებიან ღმერთების ამ სურვილს და მისი წარაგინა შეიცნობს კემმარტება, რომელიც მათ მაღლა დგას. ეს მისწრაფება ფაქტურად არის ბედისწერასთან გარეგნული. რადგანაც შეუღრტეული ოლიაპოსი გადამაბავს ღმერთების სურვილს (ყოველთვის ბუნდობლად გამბეჯილ მონების პირად), იგი აღუდგება ამგვარად, თვითშემწეობა უკვე გამოირჩევა ადამიანის ადამიანობისაგან, რაც დაიბუნებოვანი ადამიანები თავიანთი აღსარების პოლიტიკაში მართავენ, როცა უკვე ამოიცნობენ იმ კემმარტებას, რისკენაც ასე ტრაგედულად მიისწრაფოდნენ. ვაჟს ახარით, კემმარტებას თვით გმირებში ძვეს, ისინი არიან საკუთარი თავის პატრონნი და იციან რისკენ მიისწრაფვიან, სახელმწიფო, იციან, რომ ადამიანის არემი ძვეს უკვლად ის უზიარებენ, სახელმწიფო, იციან, რომ მდგომარეობა მათ სერთ. მამ რატომ არის, რომ ესოდენ საგონიბოა „წერა მწერლის“ ნიშნები ვაჟს გმირთა ცხოვრებაში?

ვაჟს გმირები უძველესი ეპოქის შვილები არიან, სამყაროს ისინი აშვარი ეთიკური სახმით უყურებენ, და ვაჟს, როგორც დიდ ეპიკოსს, არ შეეძლო დედრღვა გმირთა ეს ილუზია, ვინაიდან ამის ვარეშე არ იქნება საერთოდ ეთიკური პოეზია. შეინარჩუნა რა ეს (და თავის პოეტიკაში განსაზღვრული ადგილი მიუჩინა), ვაჟამ სამყაროს ამ მასიურ ქვერტას გვერდით აძლევინა და შემდეგ მძაფრად დაუპირისპირა სამყაროს მძაფრი, რეალისტური, ცვალებადი და ქმედითი ფილოსოფია და ახალი ეთიკური იდეალები. ვაჟს ჩინებულად დანის თვისი გმირების ეს ძველი გულუბრუნელო წარმოდგენა-ნი სამყაროზე, როგორც გულყეთილი ბრძენი, იგი არ ცდილობს მარცხდამანიც წარათავს მათ ეს თვალთხედვა, მაგრამ ამავე დროს იმეკარ სულს უდგამს მათ, იმეკარი ახალი მისწრაფებებითა და აზრებით აყვებს, რომ ზვეს წინ იშლება თანამედროვე ადამიანთა თვალშეუღამი სამყარო. რაკი ვაჟა სერიოზულად არ ღებულობს თავისი გმირთა წარმოდგენებს ბედისწერის შესახებ, ამიტომ იგი არც ამხედრებს მათ ამის წინააღმდეგ, ვინაიდან მისთვის, როგორც დიდი თანამედროვე შემოქმედისათვის, არსებითად მოხსნილია ეს პრობლემა. ვაჟათვის ისიც საყმარისია, რომ მის ძველ გმირებს თავიანთი ცხოვრებაში სწამთ რაღაც მსგავსი მოვლენის არსებობა და სჯერათ მისი, ზოგჯერ ეწინააღმდეგება.

ვაჟამ არა მარტო ერთ პოემაში (თვით მისივე ცნობით, „აბატრიონში“ სუმელტი და სანათა უფორისი ეპიკოსი შვილები არიან, ხოლო დანარჩენი — XVII საუკუნის საქართველოს), არამედ ცალკეულ გმირებშიც კი მოათავსა ორი სხვადასხვა სამყარო, გმირული და დრამატული სულით გამსჭვალული. მისი გმირები დგანან ამ ორი ეპიკოსი მიჯნაზე.

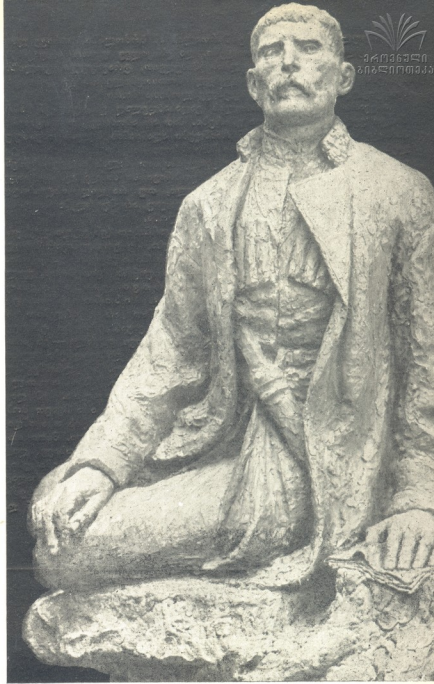
თუ ანტიკური ტრაგედიაში სახეულ სამყაროში მიწვეული იყო საზოგადოებრივი და ინდივიდის ერთობა, რაც მხატვრულ წარმართის აძლევდა ურეულო ძალას, მომხიბვლელასა და პარონიას, ვაჟასთან ეს ერთობა ირღვევა, და ამ ორი საწყისის (ყოველცე არსებობა უმარცხესი კონფლიქტის საფუძველია).

ბერძნულ ბრეტკ ვაიოსუქვად საინტერესო აზრს, რომ „ანტიკური თეატრი საზოგადოებრივ სტრუქტურას გვიჩვენებდა თვით საზოგადოებისგან მოწყვეტით“. მაგალითად, ოლიაპოსი და ეთიკური ნიშნების, ცხადია ამისათვის საზოგადოების მიმსებრებს სახელებს, მაგრამ ბერძული არაქრიტიკოსის და მჭკრებელითაა ბუნების გამო, ამისათვის საზოგადოებას კი არ უწევს არამედ ღმერთების (ბუნებისა და სულის) ერთობის შენარჩუნების მიზნით, მაგრამ თვით ღმერთებს კრიტიკის გარეშე დანან.

ვაჟამ, რომელიც ნასაზრდობით იყო ქართული ფილოსოფიური სკოლის და გამსჭვალული ღმერთების წინააღმდეგ ამხედრებული ამირანის სულსაყვარელი, არღვევს ძველი ეპიკოს უფორთვლობას, მჭკრებელითა ბუნებისა.

მისი პოემების მიყოლ მანამდე მოქმედი იყო ეს გვიანდელი წარმართული ხანა, თავისი უფორთვობით. ასევე მისი პოემების მოქმედ პირნი მხოლოდ გმირები არიან, რომლებიც არ იციან სულიერი რუყვანი, მაგრამ მთელ ვაჟს შემოვარს ყოველ უკვე ამბარტული, გარდაძვალა, როცა ითვებ გმირის ფიზიკულობა, იტყვიან სრულიად ახალ ადამიანებად, რომლებიც უპირისპირდებიან ძველს და დრამოქმედულ ვაჟს. ეს ადამიანები არიან ტრაგიკის გმირები, და პოეტს რიბარდარ გენიალურად გადაჰყავს ვიუსი ტრაგიკულ-დრამატულ სუამში. ორი ეპიკოსი, ორი პოეტური განდების ეს ერთობაა განსაკუთრებულ ძალას აძლევს ვაჟს პოემების. ამავერად შერწყმა უფორთვის ბაზისი გენია (ეპოსის შემქმნელი) და პოეტის ინდივიდუალური გენია (ახალი ტრაგიკული კოლოზების შემქნელი და ეპოს-ს). სწორად აქ გაიშალა ვაჟს საკვირველი ტრაგიკული მუხა.

მაქვს სწავნივალად აქვს განმარტებული ტრაგიკული არის საზოგადოებრივი ცხოვრებასა და ხელგონებაში. „Трагической была история старого порядка, пока он был существующим: источник веков властью мира; свобода же, напротив, была идеей, осеняющей отдельные лица, — другими словами, пока старый



რ. დავლიანიძე „მთის აოვიგი“

порядок сам верна и должен был верить в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической. (Маркс и Энгельс об искусстве. т. I, стр. 53).

ვაჟს ეთიკური სამყაროში საბუნებრივი საზოგადოების ყოველ უძველესი მას ვერ კიდევ არ ამოქურავს თავისი აველი დადებითი შესაძლებლობა. ამ ყოველი ისინაა ახალი დროის ნიშნები, რომლებიც აწვევს ამ ძველსა და სასურენობის მას ვერ კიდევ სწამს თავისი სიმაჩიოდ და ძველსა მისი მსოფლიო-ისტორიული შეცდამა. მაგრამ მას უკვე ვაჟისსარჩებობას ახალი, კემმარტული სიბრძნით უთავონებულად ადამიანობა (თავისუფლება იყო იდეა, რომელიც ცალკეული ადამიანების გონებას აწვებდა) მაგრამ ვინაიდან ამ ადამიანთა გამოჩენა ძალიერ ნაადრევია, იქნება ტრაგიკული კოლიზია. დედა დაგამაგალიც ეძიკა, —ძველი სამყარო ვერ ვერ გრძნობს, რომ განწარუნა დასაუკვავად, ხოლო ახალი სამყარო მხოლოდ ცალკეული თავისუფალი ინდივიდის პოპოლუს თავის გამონახებლობას.

ამ ცალკეული პირვნების ვერ მოხსნის არა აქვთ ვაჟარტული თავიანთი ისტორიული დანაშაულობა. ისინი თავიანთ არსებობა გაუძიებელი, განამახლებელი ძალების კარხანთი ეძიებენ ბრძოლის სიტყვობას, აუღვავანი და დაყოცებული ვნებებით ეწარავიან თათიანთ ნების გაგვარებას ცხოვრებაში.

როცა საზოგადოება და ადამიანი ერთად იყო, მაშინ ადამიანი უპირისპირდებოდა ბედისწერას. მაგრამ აი, ამავე საზოგადოებრივ მოვლენებ ადამიანები, რომლებშიც უკვე გაიძვდა დამოუკლებელი ნება, თავისუფლების ინდივიდუალური სურვილები, და ისინი დაუპირისპირდენ უკვე არა ბედისწერას და არა ღმერთს, არამედ მათ შორეულ წიაღს და ზეციური ბრძოლა მიწაზე გადმოიტარეს.

ძველის ტრაგიკული იმპია, რომ მას ვერ კიდევ სწამს თავისი სიმაჩიოდ, ხოლო ახლის (რომელიც მხოლოდ და ცალკეული აღამიანებს ის მისწრაფებებითა გამონახებელი) იმპია, რომ იგი ისტორიულად აღრე გამოვიდა ბრძოლის ველზე.

ამათ შეჯახებაში იქნება უმარცხესი ტრაგიკული კონფლიქტები.



ისტორიულად ორივე მხარე მართალია ამ ბრძოლაში, ორივე დარწმუნებულია თავის სიმართლეში, და ეს კიდევ უფრო აძლიერებს კოლოზის სიწვავს. (ინგლისის მიხედვით, ტრაგიკული კოლოზია იქმნება ისტორიულად აკადემიულ მოთხოვნებთან და მისი განხორციელების პრაქტიკულ შედეგებზედაცაა შორის).

ამგარი ტიტანური ბრძოლის განასახიფლებელ გამოყენებულ სპარტოლო ველზე ვაჟს დაიდ გზარტის. მათ არ ამორჩებიან თავისთავი პირადი მზანი, ისინი არიან რაინდები ადამიანის სულის თავისუფლებისა, თავის ბრძოლისა, მათი წინგზიბივი მიწრავლენი გამოხატავენ ადამიანის განსახიფლებელ იდეალებს. მათ ძალას აძლევს რწმენა საკუთარი თავისადმი, თავიანთი წინგზიბივი სწინშიდე და სიღაიდე. მათ, მართალია, არა აქვთ ვაჭარბებულო, თუ რა დიდ ისტორიულ ბრძოლას ეწევიან; მაგრამ ამით ოდენადაც არ მცირდება მათი ხასიათების და დასარისპირების მნიშვნელობა.

ისინი მოქმედებენ თავიანთი გულის კარხანით (ეს გული გაუწყრა სწორად აღვსოს. ადე დაავლდეს სახლსა, მე გირჩევივარ მრჩეველად), ხოლო ღაზრას თქმისა და დერბოსის შინი ჯერ არ გაქრობია, მაგრამ მაინც მოხარავ ზეიდაურის... ეს ფიქრი გონებისა, გული თავისას შეგრძობად; ისინი წინგზობივი განსახიფლებელ ბოძით ხასიათდებიან ე. ი. ისინი სწორად ახატობენ ძივან არიან თავიანთი ბუნების. მათ არ სჭირდებათ სიმართლის ძივან, სიმართლე თვით მათია. ვაჟს გმირების უპირველესსა წინგზიბივი გმირები არიან. წინგზიბივი იდეალი — ეს არის მათი ბუნება, და როცა მათ საკუთარი ნების დაქვირებისა სურთ, ისინი უკვე იბიქტურად გამოიან ახალი იდეების მდგომრებდა, ვინაიდან მათი საკუთარი. პირადი სიმართლე ამავე დროს ისტორიული სიმართლეცაა. ამ დიდ საქმეში ისინი ჯერჯერობით მარტინი არიან, მათ არა მკავთ მობრხენი. ამისთა მათი ტრაგიკია. მაგრამ ეს ტრაგიკია არის არა ინდივიდისა, არამედ ზოგად საკუთარი სიმაღლეზე ასული. მათი თავნებარბნობი მხოლოდ ბუნება, რომელსაც ისინი ასუსთავე დიდ სიყვარულსა და არს სჭირებენ. როცა ჩვენ შეცქვირთ ამ გმირების ტრაგიკულ ბრძოლას, როცა ვხედავთ, რომ მათ არაფერი პირადოდ არ ამორჩებიან, ისინი ემგავებთან იმ სულთბურულ ფეგრებებს, რომლებიც უკვლავგარი შემთხვევისაგან განწმენდლნი არიან და

ერთ მძლავრ ნების გამოხატავენ. ასეთ დროს ვაჟს გმირი სიყვარული და სიყვარული სუბსანციონალურ სიყვარულს წყნდება. და მის სადღეობა დელდა ისინი „სულთ ამავეად, ამაღლი“. მართლაც, ეს გმირები სიყვარული შემდეგ არიან ამაღლებული, დასცქერის ვეჟაჟანს, ვითარცა „სახეულებული მორავ“.

ამ გმირების წარსულზე ჩვენ ახსრობადა არაფერი, ან ძალზე მცირე მათ ვიცი. მათ ბრძოლა და მოქმედება იმხანა ახალა, ჩვენ ოჯაფერი. და თვით ის კვიცი, რომ ისინი წარსული ეკოპის შვილები არიან, მათს მძაღრ ცხოვრების განწიცილი როგორც ამეჟამად ხილულს. ასე ახლოს მოაქვს ვაჟს წარსულის სურათები ჩვენს გულთან. ალუდა, ალაჟა, ჯოჯოღოა შობილნი არიან ისტორიის წიაღში, მაგრამ მათი ნათელი სული ჩვენს ეგოქმისა ძალი მოსული. ეს ხასიათები დასაუბლო პირადობა შესწიხრობით ძალით და ცხოველყოფილობით. ჩვენი გმირები გარბნობენ, რა ძალის წინააღმდეგობაა ის, რომელიც წარმოუბნა მათსა და სასოვადობისა შორის. ისინი მთელის თავიანთი ბუნებით მიხვდებიან, რომ სიმართლე მათს ხასიათს; ეს აძლევს მათ მტრ ზეიადობას და შეძარტებულობას. ისინი საკუთარი გულისხილსა და ვნებებს არიან აყოლილნი, მათ მისცივან საფალი არსებობ; ქედმოდურებადა, აღმოდეულობა იბრავიან და თავიანთვე ამ გახებულობა, მიწრავებათა განსახიფლებლობით ამქართვებ ტრაგიკული წაბის მოახლოვების. ამგვარი, ტრაგიკული, დეჟა არა მარტო სასოვადობისადმი მათს დაპირისპირებას, არამედ მათსვე ხასიათს, ეს ხასიათები ითავივოდ ტრაგიკული და განწირული არიან, ვინაიდან მათი ბუნება უკვე თავიანთად ტრაგიკული კოლოზების სათავეა. ეს აქვეც ამ გმირების უახლოესი ექიკის შვილებია. მაგრამ ცხელია ეს მათ არციან. სანაფერდო, როგორც ამავ გმირის უძველესი დროის შვილებმა, ის ცივან, რომ მათს, რაღაც ტრაგიკული „აღმზანი“ დაადო მათს ცხოვრებას და ბედსწირების სახით ამისო უმზარებ დასასრულს. ასე შეგონება ვაჟამ ახალი და ძველი დროის ნიშნები, და სისრულსა აქცია სწორედ მისი გმირები ტიტანებდა. მართლაც, სახიარია: ამ გმირებმა იციან, რომ უცლობადა დაილუბიან, რომ მათ გამოსავალი არა აქვთ, და ეს განწირულობა კიდევ უფრო ამაღლებს მათ, ახალ სილიერი ნენგებისა და თავგანწირვის ძალას მატებს. აი ამიტომ დაუტოვდა ვაჟამ თავის გმირებს ეს რწმენა ბედისცქერისა და რელიგიური სფეროდან იგი გადაიკეთვანა გმირბულის სფეროში. ასე განმარტვანა მან გმირბების ხილვანა მისტიკურობისაგან და აქცია წინგზობივ ძალად. რომ გამოვიყვანოთ ჩაიციანალი მომენტ კანტისა, რომელიც ამტყუებდა, რომ: «Возвышенное есть гордость человека, возникающая благодаря преодолению страха в процессе борьбы» — ნათელი ვაღებია ეს მომენტი.

ვაჟს გმირების თანამდროვეობა, პირველყოვლისა მდგომარების იმპია, ტრაგიკული ბრძოლა სწამაშეის ისეთი დიდი იდეალების გულისხივის, როგორცაა ძველი საგმირისა განახლება და ახლის შექმნა, ერის გასახიფლებლად, ადამიანის სულის განთავისუფლება შენობრკაცი ბუნებისაგან.

ეს ბრძოლა ტიტანებდა და ამიტომ გმირული. ასე უშუალოდ შემოღის ტრაგიკული გმირული. ტრაგიკული მოქმედების განთავარებისათვის აუცილებელია, რომ გმირში გაიფიქროს ინდივიდუალური თავისუფლების გრძნობამ. მხოლოდ ამის შემდეგ არის შესაძლებელი დაპირისპირების არსებობა ადამიანსა და სასოვადობებს შორის. მაგვრამ თავისი უფალი სულის ეს გაღვივება თავისი თავად მომწივ და მტანჯვეული პროცესია, რომელიც გმირმა გმირ უნდა გადალახოს და მერც დაუპირისპირდეს სხვა ძალიდებს. ამ პროცესის სირთულე შესანიშნავად არის ნაჩვენები მდებებს სახით. როცა „ყლიდს ჩქარმა შევარდენა“ ალუდად „ილიველ მეგლ“ მუცალით გადაიხდა ფიცხელი ბრძოლა, რომელიც შუასაუკუნეების რაინდთა შტრინების დარად გადაახილებით იწყება („არა გმირისა, რგულ-მალღო...“ — ნუნ გგონავ, მქირდეს „რგულ-მალღო“) და გამარჯვებული გამოვიდა აქედან, მასში მოყოლიდნენდა, საიპაის ნაცვალად, გაიღვია უმდიერისმა გრძნობამ სინანულისა. ალუდად აქმდე მრავალი ვაჟაკი მოუკლავს, მან ბევრგარი „სცადა ფრანგული ფიანაი“, მაგრამ მხოლოდ ახლა შესძინა მისი არსება მუცლის გმირულმა სიცილდამ.

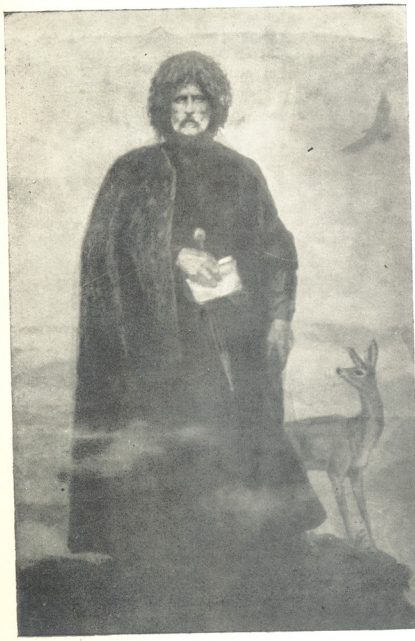
ამიერიდან ალუდას შინაგან ხილვას ადარ მოშორდება მუცლის გაფიქრებული სახე, მისი უნასანელი ნახტობი სიყვდილის უსარულობაში (ლუდა „ატირად როგორც ქალი“), იგი სიზარბით გამოცხადება:

შეხედენ, მუცალი იყო, ტანი ცევა ჯაჭვი რავლისა, გულზე ემწენვა ნიშანი მე-დ იმის ბრძოლის წამისა, ეფნა ნატევიარშა ლევა საფევი ბრძამისა.

ალუდად მუცალი, თავის ტრეშოვ, დინახა ვეჟაკობის იდეალი და სიცოცხლისადმი უნასარო ტრეშოვ. მე გმირი, იგი ისე მუცლის რაინდულ სიკვდილს არ მოხიბვავს, როგორც ამ სიყვარულს სიცოცხლისადმი. გამარჯვებული ალუდა ბრუნდება ზეხსურვის. იგი მიდის ბუნების ფანტასტიკურ სმყარობაში:

გრ. ვაჟამი

ცევა და ნურკი



ფოტოს მოზარე ქალის სახესაც კი ეძებს იგი, მაგრამ მეორეს მხრივ იგივე ბუნება უფანდებდა ალჟას ზეიდაურის ღატორების გამო. ამგვარი უსუნუარობის შემცნობი, მესერულად შენდგარი ალჟა დაიწახავს, რომ

ბილიჭე მოსუნსულდება
სასულაოსკე მუცდარი.

ეს აღმოჩნდება საქმარისი, რომ მან კვლავ უფრო მხოლოდ თავისი ნებისყოფის ძახილს მიუგდოს და არა იმქვენიურს და ბუნების ხმებს, რომლებმაც კვლავ, უფრო ძლიერად აიღდეს ენა.

„ხმა ისევ ესმის მკვდრებისა,
მას ბანს ალღევენ მონაცა,
სამღურავს ეუბნებთან
ალჟას გიზრის თმანიცა“.

ალჟამ იცის, რომ ჩაიღინა ისეთი ცოლდა, რაც მკვდარ წინაბრებს და ნათესავებს საფლავიდან აუენებს, იცის რომ შავების მკვდრობა ეს პროტესტი მხოლოდ მერთალი ჩრდილია იმისა, რასაც მას თანამედროვენი თავს დაატენენ, თუ შეუტყუებს საქციელი, იცის ურველივე ეს და მინც განაგრძობს თავისი ზნობრივი მოვალეობის შესრულებას. იგი მეორე დღესაც მიდის საფლავზე და კვლავ ჭირისულულობს ზეიდაურის გვამს. ჯოყოლას სიკვდილის შემდეგ ალჟა რჩება ქაობის პირისპირა, — იგი ჩაეგრძნობდა გამოუვალ მდგომარეობაში, მას სტანჯავს ჯოყოლას, ზეიდაურის და საყოფარი ტრაგიკული ბედის გამო აშლილი ფიქრები, — მან იცის თუ რატომ მოკვდა ჯოყოლა, რატომ მოკვდება იგივე, მაგრამ ვერ აუხსნია ეს დასასრული. რატომ უნდა ისეგებოდეს ადამიანი სწორედ მაშინ, როცა იგი თავისი სულიერი სიღაღისა და ექთილზობილების მწვერვალზე აღის!

გულს მიკლავს, გონებას მირცხს
ფიქრები გაუგებარი!

ამგვარად, იგი ამოუხსნელი სიზნელოს პირისპირ დგას. ალჟა გრძნობს, რომ მისი ზნობრივი გმირობა უფრო ღირდა იყო, ვიდრე ჯოყოლასი. თუ მისი თანამედროვენი მიწერილი პრინციპებით ხელმძღვანელობდნენ, მას ზნობა გაუღდა უნაღდეს კანონად. მისთვის ყველაზე მძირფასი სწორედ ეს არის. მაგრამ ეს ჯერჯერობით მხოლოდ განუყენებელი იდეაა ჭეშმარიტი სამართალზნობისა, რომელიც სხვათა შეგნებისათვის მიუწვდომელია. ასეთ ვითარებაში ზნობრივი გმირის საქციელი მიიღება რეაგირე „სიკვდა“ (სმე უფრო დიდ ცოლდა მაქვს, უსიკვდილეს ცრემლი ვეფარავ!) და ალჟა მხოლოდ სიკვდილით პოულობს შეშებს, მან თავი მოკლა არა იმიტომ, რომ მისი ცხოვრება დაიწერა, რომ ჯოყოლა მოკლეს, არამედ იმიტომ, რომ თვით გაიხალართა ისეთ ტრაგიკულ გაუგებრობაში, საიდანაც გამოსავალს ვერ ხედავდა.

გუფის ტრაგიკული გმირობა, თავიანთი ხასიათის წინაწარ განსაზღვრულობის გამო დაარბივის საზოგადოების ნორმები, მაგრამ ამ ტრაგიკულ შესახამობათა გადალახვით და თავიანთი სიკვდილით წარმოცეს ადამიანთა ცოლდაც, თან წარდეს ქვეყნის მიწერებანი, ამალღდნენ თავიანთი საბედისწერო შეცდომებზე და უმღერეს ადამიანის სიკეთეს. აქ აღწევს ვეა ეთიკური და ესთეტიკური იდეალებს სრულ შესაბამეს, ვინაიდან გმირის დღეუბა უკვე თავის ეთიკურ შეწინააღმდეგებას, რომლის დროს მათი სული აღის სიშინელისა და მწვენიერების, პარამონისა და სიკეთის მწვერვალზე. სიკვდილად ასეთ მწვერვალზე შემდგომად წარმოგვიდგება ჩვენ კოების დასასრულს დახატულ ფაქტსტატურ სერათში ალჟა, ჯოყოლა და ზეიდაურის დამდომობით გამოდის ჯოყოლას აჩრდილი და უხმობს ზეიდაურის სულს, და, მართლაც,

სასულაოდან წამოვა
აჩრდილი ფარ-მხოლიანი,
გულზე უწყევა დატრფით
მკლავები სამკლავიანი.
მივა და მიესალმება
თავის ძმობილსა მღუმარედ,
იქვე ალჟაც ამოდს
სახე მოწყენით მწუხარედ...

ვაუკაცობისას ამბობენ
ერთერთის დადნობისას
სტუმარ-მასპინძლის წესზედა
ცნობის და-ძმობისას.

ასე ბოლომდე, სიკვდილის შემდეგაც, ერთგულნი დარჩნენ ისინი თავიანთი თავისა და სწორად ამ ქაოვის უკვდავება. სიკაცსულში ალჟამ არ დაიკვა ზნობრივება თავის მოქმედებაში, მაგრამ ამ ქარიზმული ვენების საყაროში თავისუფლდა მინც შესწოლ საყოფარი თავის შეგნება. საყოფარი მოქმედება კი ეს არის აღმორჩენა და დაცვება იმ სახელსწერის „რეკლამის“, რომელიც გმირის არსებობაში ცოცხლად. აღმორჩენის პროცესი, არის იმდო ტანჯვა, დაძლივის — მისგან განთავისუფლება.

ვუვას პოემებში ტრაგიკული მომენტი დგება მაშინც, როცა ორი



აღმარა

ერთნაირი იდეალის მატარებელი გმირი გარეგნობათა გამო დასიბის-პირიბუნელი არაა. საქმარისთა ერთერთმა მხარემ მეორემ დაიანახის ეს იდეალი, რომ იმ წამდენ ორი ინდივიდის დასიბისპირება ქრება და ჩნდება ახალი წინააღმდეგობა, რომელიც საზოგადოებრივსა და ზნობრივს სფეროში ძეგს ალღუდათ თავის მტერ ჯოყოლამ დაიანახა ვაჟკაცობის იმ იდეალს, რასაც იგი ყველაზე მაღალ აყენებს: „მით ვაქვებ ვაჟკაცობას, არ იყიდება ფულადო!“ ამბობს იგი. ასეთი ვაჟკაცი დარბია უკვლავარი პატივისა და უკვდავების; აქ ალღუდას ქარივლად შეგნაა ეჭვი იმ რტოვითურ რწმენაში, რომელიც ზნობრივ პრივილეგიებს ანიჭებს ადამიანთა ერთ წარეს.

ჩენიც ვიტყვით, კაცნი ჩვენა ვართ,
მართო ჩვენ გვჭლან დღვანი;
ჩვენა ვსცხონდებით, ურჯულოთ
კუპრში მივლის ჭურჩანი.

მუცლის ვაჟკაცობის ბრწინეველ გამოვლინებამ ალღუდა მოხიბდა და შემდეგ მის წარმოსახვაში სრულიად წაშალა ადამიანთა შვირის ჩამდგარი რტოვითური საზრდობა. ეს ქვეყანა იცუვრის უფლას, მისი სიკეთე უნდა მოხდეს სოციალს სულიერბა არსებამ, ადამიანებმა ერთმანეთს ეთიკული გული უნდა უჩვენონ, ხმლის სანაცვლოდ ბნელის გაფანჯრავს სანთელი ეტრობად და თავიანთი სულმოქმედებით ერთმანეთი ახალდონ. იმიტომ გამოცხადდება ქველმოქმედების მუცალი და ვაჟკაცობით ეტყვის — „იქვენ დატრეწ წუთისოფლოში!“ — მართო თვეც დატყობთ ამქვენიური მწვენიერბითო. ალღუდა ამიერად უნდა, რომ ამ წუთისოფლოში ფასდებოდეს ყველაფერი მწვენიერი და ამაღლებული. მაშინ მოხიბობა ერბების გამოთხევა სოციალს დატყობება. ვაჟ-უშვაველს მკვლელონი ვ. კიენამ სავსებით მართებულად შენისვს, რომ ალღუდას უწინააღმდეგობა რტოვითურ რწმენათა სფეროში ვადატანელი და არა თმის ადამ-ჩვეულებების დარღვევის შედეგად წარმოქმნილ სიზნელებში. მაგრამ ალღუდას რტოვება უფროსით და უზოგადებისა, ენაგვარს ეთიკის ყოვლისმომცველ ნორმებს. ბოკულუდ მტრის მარჯვრენის



ზორი ცის გულშეკრდს ჰკონია.
ზორი უკანა რბებულენ,
 იმათ ჩაუჭიან ქვეყანა,
 ბუნების სისხლთა დებოდენ.

ასეთი დიდებული სურათის შემეფერე ლაშქრის გული სრულის სია-
 მოვებით აივსო, ამ დროს ვიღაცამ გამოთქვა ეჭვი: სად დაიკარგა
 კვირია, ხომ არ გვალატობის. ვეღვიეთ მიხვდა ეს სიტყვები
 ბრძენი ლუხმების ზღუს: როგორ შეიძლება, რომ ბუნების ამ ამაღ-
 ლებულს, სისარღვს სისაძაბუნს, რომ ბუნების ამ ამაღ-
 ლებადის, წითლ შემაძლებელია, რომ ადამიანში გაიფიქროს ამ-
 პირ დგალო? გულითაში სისაძაბუნ, როცა ასეთი მშვენიერების პირის-
 ხანა არ იმეფებოდა, რომ ლუხმით მიხვდა, რომ არავითარის სა-
 უფრო ვერ გასაბუთებდა და დებებულ ლაშქარზე ისე ძლიერად, ვერა-
 მისი მონახილავ სამყაროს დაბრუნება, მან შემოაბრუნა მხედრობა და
 მრისხანედ უფორა:

რად არ ვაგზდებთ, ბრძივებო,
 ჩვენი საშობლობს ვიგრიბა.

ამის შემდეგ, თუმც სუმეფერე მაინც გამოთქვამს ეჭვს, ლაშქარი
 კვლავ კვირის ქებას მოჰყვება და ერთხანად ახსნის მას ეჭვის კირ-
 თებს.

ბუნების ეთიკური შინაარსის სრული წყნობა მინდიაშა განსხე-
 ულებული. ბუნებამ მას გააღუბსნა გულშეკრდი და მიწოდა თავის
 წიაღს არსებული საუნჯეს, ყოველივე ამის შემდგომი მინდია
 თვით ვახდა უმაღლესი ეთიკური გმირი, რაჟი ბუნებამ თითქმის მასში
 გადმოსაღწა, ეს წყნობაზე სისრულე მისი ხასიათის თვისება კი
 არ არის, არამედ შინაისი, ისევე, როგორც გოეთის ფაუსტი მიხვდა,
 რომ ბუნებამ შილიანი შერწყმის შედეგადაა შესაძლებელი მისი
 შეცნობა და არა მარტოდენ გონების, რომელიც მხოლოდ მის ნა-
 წილს სწვდება. „ბუნება რომ შეიციო, უნდა უღიროდ მას“ (გოეთე-
 ი. მ. კვეცილავს: „ფუსტიკური პარადიმები“ ტ. I. გვ. 888—891).
 ვფასებ მინდიაშა მიღწეის არსებობა შერბილია, გაიქვეფილია ბუნების
 სამყაროში, ვფასებ ბუნებში სტერეო და აზრსა და სამართლიანო-
 ხას: მინდია არის გმირი, ბუნების მხოლოდ და მხოლოდ კეთილი,
 ნათელი საწყისის განსაზღვრება. ისევე, როგორც „ბუნება მარტანე-
 ბელია, იგი მონა თავისა“; მინდია თავისთვის სამართლიანობის შე-
 ცნობი, და მინა, როგორც ამ ეთიკურ სისრულეს დამორჩილებული,
 ადამიანურ საწყისებად გარდაქმნილი. აუთ პიროვნულად მშუღლადელია,
 მაგრამ როგორც ეთიკური გმირი უსაზღვროდ თავისუფალი. აქ წარ-
 მითხვება მისი ტრადიცია.

თვით მინდიაშა და მისმა თანამედროვეებმაც იციან, რომ იგი
 აღამიანურის საზღვრებს გასცდა („წითლუ ასეთი ცოდნა იქნება
 კაცის ძალითა? ჩვენი გვქმნა, შენაჲ ხომ იცი რომ ჰლაპარაკობ
 ღმერთთანა“), მისწვდა ყოველგვარ ილუზიებს და მისი მახსურთ
 გახდა. მაგრამ მინდიათ თავისუფლად საწყაროში თანდათანობით იჭ-
 რება მიწერილ საწყისები. ყველაში მისი მითაყვანენ არიან, მაგრამ
 ის, რასაც ისინი მოითხოვენ, „ადამიანურ საზღვრებში“ დაბრუნებას
 უღრის. მინდიას არსებობა დღვარული „მოწირი“, მიწერილ საწყისი,
 ცდილობს თავისუფლების მოპოვებას, და რა უფრო თავისუფლ-
 დება, მით უფრო მეტად ჭრება მინდიას ქემშარტი თავისუფლება.
 ამიერიდან მინდიაში ჩნდება ტრავიკული ბზარი: იგი ან მთლიან-
 ანაღ მიწერილ უნდა იყოს (ეს კი არ შუშლია მას), ან მთლიან-
 ანაღ დაჩრჩის ადამიანურ საზღვრებს გაიკლებულ გმირად (ეს კი
 თუკვე დაჩრჩის უშლილი). მინდია არჩევს მესამე გზას — კომპრომი-
 სის გზას, ცრუბა თქომის „მიწის“ და სურს შეიარაღუნოს წყვი-
 ლური ძალით. მაგრამ ეს შეუძლებელია.

და მეც დღეს ხვალეობითა,
 ცტა-ცტატად, ნელაობითა,
 დაღიწუე თვის რწმუნსთან
 მოქცევა მელაობითა.

მაგრამ ბუნებამ არ აპატია ამგვარი ტრავიკული კომპრომიის და
 წარავთა საიდუმლოების წყნობის უწარია, აქცია ჩვეულებრივ მოყ-
 დავად, ჩაყენა იმგვარ დამგმირაობაში, რაშიც არის მკვდარი, რო-
 მიმელიც იცის თვის სიკვდილი და მკვლობის თავისთავს.

ამის შემდეგ მინდიაშ კვლავ ძველებური ცხოვრება იწყო, მაგრამ
 „სტირი ნიქი“ აღარ დაბრუნდა, — ერთი შეცოდება საყარის
 აღმოჩნდა. მინდია არ დღვარავას იმედი: დამლაობით ბანზე მკვლარ-
 ის ცას შესტყენოდა, რომ იქნებ ვარსკვლავებს ხმა გაეცათ; ხატებს
 შესისხვდა სულის დაბრუნებას, მაგრამ ამაღლ. შინაის მიმართ თქუ-
 ლი მწარე საუვედღერების შემდეგ, მინდია გამოდის გარეთ. მისი
 სახლი მაღალ მთებზე შორისაა ჩაფხული. ამ თემაის სიტურფე,
 ამხობს ვაჟა, — სუციით არის ნაყურთის. მათ ელბაპარკება მინ-
 დია, ამ დღეს კი გარეთ გამოსულმა

მათი რომ შეხვება მაღალით,
 მოიქცევა მწყარება.

(გაიხსენებო ლუხმის: რად არ ვაგზდებთ, ბრძივებო,
 ჩვენი საშობლობს ვიგრიბა)

ამ უტყვია, დიდებულმა, უღირსო და „ბრძენი გამოჩრობლმა“
 მთებმა მიავხვდა, რომ სამუდამოდ დაკარგა მინდია ბუნების ენა.
 ტრავიკული იყო მისი დარავაჟა, მაგრამ თვით ბუნებამაც ბევრი რამ
 დასაქარგა ამით: ამიერიდან კაცთა შორის მას აღარ შეუვდა ბრძენი
 და გულუშაობაშია მაცუნე. ბუნება მოწინააღმდეგე იყო აღამიანებზე-
 სათვის ვადავლუა ვეფლა თავისი სიკეთე. ამისათვის წარმოშვა მინ-
 დია; მაგრამ მან ვერ გაუქლო ამ დიდ დღვანებზე და ჩვეულებრი-
 ვის საზღვრებში დაბრუნდა. აქედან იწყება ორბრძივი გლოა. ბუ-
 ნებამ დასტარის თავის გზადავარგულ შვილს:

ბნდლებმა, ბნელი ხეები
 იმურებდა შუადა,
 თვალს ისე იჩენებდა,
 თითქმის გამაღრან ავიდა.
 მთები მაღლები, კლდები,
 ლაღი არავიც თუკვეა —
 მარწყვილები სავადა,
 ვხედავ ჩუხადა ტრიადა.

და აი ამ მგლოვარებ ბუნების წიაღში ლოცულობს მინდია. მისი
 ლოცვა უფრო „ტანჯავა გლოვას“. მისი სული ვაჟამ შეაფარა ღმირს
 სისინელში ანთივლ საწიოებს:

ცოტა რამ მკრთალი ნათელი
 ხანხანა ხატბა ჩნდებოდა,
 საწილები ენო კირზე,
 ალი იფხვდა ხვედებოდა,
 ხან ციხვდა მკვდრობის,
 ხან კი მიწილდის, მკრებოდა,
 სულ მარტოლ ნეტულსა მგვად,
 ტანჯავა ვაგებთ კვდებოდა.

მაგრამ ბუნებამ სწრაფად გამოიტარა მინდია; გაღიარა მწუხარე
 ნისლები, შავი პირხაღე აიხაღეს მთებმა, ჰკარდა ხეები „დღეს სი-
 ცუცხლთა ხარობენ“. მინდია კი, ქვეყნისათვის გამოუდგარი და
 ვადავლული, ვერ მოლოდინ ნეტულს და თვითმკვლელობით ამაო-
 კრებს სიციფლეს. ასე კანონზომიერად დასრულდა მისი ტრავიკული
 კონფლიქტი თავისუფლად სულ შორის. მინდიას ტრადიცია ამგ დროს შემოქმედის ტრავიკულია. როგორც ითქუ-
 ვაჟა კოლეს ურდებს იმას, ვისაც ემის ბუნების ენა. მინდია, რო-
 გორც გენიალური შემოქმედს აბსოლუტურად ჰქონდა ეს შინაინი
 სწრაფ გამახვალბული. ეს აქცეულია მას დიდ ეთიკურ გმირად. მას
 ზნება ადამიანური აღმებაღებნა ბუნების სიკეთის წყარომადგ,
 აუყენა მათი სული ახალ სიმაღლებზე, მაგრამ ადამიანებმა მას
 უნდა დაახვებეს, კომპრომიის გზაზე დაყენეს და ამით ტრავიკულ
 სატანჯველში ჩაავდეს, ჩაუჭრის ციციკური გმირის შიშვანდელი და
 მიეტრია, შემოქმედებითი გმირის თვისებებს. ასე ლაქა ეს დიდ-
 ბული გმირი, — სიციფლული განსაკუთრებული, სიციფლში უკვე
 ჩვეულებრივი.

ბუნებაც შემდეგ სრულიად გულგრილად შეხვდა მის სიციფლს,
 ვინაიდან იგი დღეს ხანია ცოცხლებში აუარ ეველებოდა.

გულნარა არბელიძე

ანუზომლად დიდია საქართველოში საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარებელი დღემდე მოპოვების მიღწევები. ეს გამარჯვების ქართველ ხალხს მოუტანა კომუნისტური პარტიის ბრძნულმა ხელმძღვანელობამ, ლენინური ეროვნული პოლიტიკის განხრებმა გატარებამ, სსრ კავშირის ახალთა ურდევებმა მეგობრობამ.

აყვავილული, ხალხთა მაკრიალური კეთილდღეობით, მაღალგანვითარებულ, ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური კულტურით, მძლავრი ინდუსტრიითა და მრავალდარფიან სოფლის მეურნეობით შეგებდა ჩვენი რესპუბლიკა ძვირფას თარღს — საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავს.

ამ დიდ მიღწევებზე გვიამბობს გამოცემულია „საბჭოთა საქართველოს“ მიერ ახლახან გამოშვებული საიუვილო ფოტოალბომი „საბჭოთა საქართველო“.

ათაოიერებ ამ ღამეს, გამოხიზილი გაიფრთხილეთ ალბომს და თითქმის მოეზარბოთ თვალწარმტაც საქართველოში. საქართველოს მომავალდღეობი ბუნების სურათები, ჭაღარა მთები, რომლებიც ათასწლიანად ლოკანდობს ინახავენ, მისი დაღდეურაი მდინარეები, მთებზე ამოისართული ისტორიული ძეგლები — მკაცრი წარსლის უტყვი მორწმინე, თქვენს წინაშე თბილისის საერთო ხიდი, მკაცრის ვერცხლისფერი ზოლს თრევი მხარეს გვირისპირეთი ეგლბა ახალი სახანორობები. განახლებოაოი საჭართველოს დედაქალაქის იანტარსი თაას დიდი ბელადის ვ. ი. ლენინის მონუმენტი.

ყოლილ ფოტოსურათს ახლას რეჟისორი, რომელიც მკითხველს მოუთხრობს საქართველოს წარსულსა და აწმყოზე.

აი, ძველი თბილისის სურათები. თბილისი მტკად თავისებური შალაქია თავისი არქიტექტურით. განსაკუთრებით კოლორიტული და თავისებურია მისი ძველი უბნები. „მრავალსართულიანია“ — ასე ეძახებენ თბილისის გასული საუკუნის მოგზაურები. ამ სურათების გვირგვინთ კი ხედვით ახალ თბილისს — საბჭოთა საქართველოს სამრწველო, ეკონომიურ და კულტურულ ცენტრს. შეუძლებელია არ მოიხიზნოთ მისი სილამაზით. მისს შემდეგ გაუწვდა ისეთი დიდი რაიონები, როგორცაა ვაკე თავისი შესანიშნავი პარკით, საბურთალო, რომელსაც აშვეენის სპორტის დიდი სასახლე. დიდი ხანი არ არის, რაც ეს ორი უბანი ერთმანეთს დააკავშირა ახალმა მავისტრატლმა, რომლის ამსახველ ფოტოსურათს ღიღხანს თვალს ვერ აცილებს მკითხვე-

ლი. ალბომში მოთავსებული ფოტოსურათები მშვენიერად ასახავენ მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის, კულტურის, მეცნიერების ყველა დარგს.

საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეშე იცნობენ კიროვის სახელობის თბილისის დაზგამშენებელი ქარხნის პროდუქციას, ლენინის სახელობის თბილისის ელმავლმშენებელი ქარხნის ნაწარმს, საყოველთაოდ სახელმძივჭილ ქარხივლ მეცნიერებს. აი, სამეცნიერო აზროვნების შტაბი — საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმი. განსაკუთრებით საამაყო საქართველოს სწავლულთა მიღწევები ტექნიკურ მეცნიერებაში. შექმნილია უნივერსალური მანქანებით აღჭურვილი გამოთვლილი ენტრი, მწყობრში ჩადგათვის ინსტრუმენტის ატომური რეაქტორი. ყოველივე ამას მტკყვილი ფოტოსურათებით ასახავს ალბომი.

ქართული ლიტერატურის სახელოვან ჩრადიციებს აწრქელებენ საბჭოთა საქართველოს მწერლები. ყველაზე პროვოკულუმბა — სოციალისტური რეალისმის მეთოდსაა გაამყარებდა მათი ნაწარმოებების შინაარსი, თემატიკა, ყანობრივად გაამაგრაღვეროვნა და გააფართოვა ქართული ლიტერატურის დიპაზონი.

ალბომში წარმოდგენილია სურათები ქართული ხალხის საამაყო ქწილობებიდან — კომპოზიტორ ზ. ფიციანშვილის თბერიდან „აბესალომ და ეფრემა“. აყვარ ფოტოსურათები ცეკვის ჯადოქმის ვახტანგ ჭაბუკიანისა, ქართული იყარის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლისა, რომელსაც ღირსეულად „ტაშს უკრავს მსოფლიო“.

ალბომში ფართოდ არის წარმოდგენილი ჩვენი რესპუბლიკის სპორტული ცხოვრება, მიღწევები სოფლის მეურნეობის ყველა დარგში.

ყოველწლიურად იზრდება და მშვენიერდება საბჭოთა აჭარა. მსოფლიოში გაითქვა სახელი მისმა სურნელოვანმა ჩაიბ. ახლა ბათუმის ჩაის ფაბრიკა შეფობას უწყებს ვიეტნამის ჩაის ფაბრიკას. აჭარული ღვინის, ფორთხანისა და მანდარინის ბაღები ყოველწლიურად სამშობლის აწვედან ასობით მილიონ ციტრუსოვან ნაყოფს. ახლა ბათუმში მუშაობს ვიროპაში ერთადერთი ჯაიის ქარხანა, აჭარის მთავრობას რაიონებში კვლავ განვიარდა მევენახეობა, აღსდგა „ჩხვილისა“ და „ცოლიკაურის“ ძველი დარბაზი.

ალბომში „საბჭოთა აჭარა“ (რედაქტორი — გ. გორდელაძე, რეჟისორი ავტორი — დ. დუმბაძე, მხატვარი — დ. დუნდუა) გარგადა ნაჩვენები წინ-

სვლის, განვითარების შესანიშნავი გზა.

აი, ნათობდამამშვენიელი, აჭრომშენებელი და სხვა დიდი ქარხნები. თვალწარმტაცია ყველივითი ჩაღვული ბათუმის სანაპირო. თვალს ვერ აშოკნობთ იმ ფოტოსურათებს, რომლებზედაც აღბიოლითა მწვანე კონტრასტ მდებარე სასაჩართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მთაბანქარო ბაიი. ჰობლოიტი, მწვანე კონტრასტ, ციხისბინი, მანინჯაოური წლის ყოველ დროს საესეა დამყენებელივით.

„საბჭოთა ხელისუფლებამ მომცა ბედნიერი ცხოვრება, რომელიც ხვალ უფრო ღამასი იქნება“, — ამბობს მიხუტერი კოლმეურნი არალო, რომლის პორტრეტი მოთავსებულია ალბომში. დართიესაც ათაოიერიებ ალბომს — „საბჭოთა აჭარა“, რალორეგლად იზიარებ ამ მოხუცე კოლმეურნის სიტყვებს.

ალბომში „საბჭოთა აიხაზეთი“ (რედაქტორი მ. ხაშბა, რეჟისორი ავტორი ი. კოლონინი) მოთავსებულია აფხაზეთის საბათილი ფოტოკორესპონდენტების ნამუშევრები.

ზურნუბისციფერი ზღვა, რომელსაც ადამიოყურების ცვეცილებსა და კვიანროსებში ჩაფლოლი სანატორიუმების, დასახენებელი სახლობის ნათილი შენილები, მორცხვებზე შეფერილი ჩაის პლანტაციები, ციარუსების თვალუწოთინი ბაზიები, ვინახები, ქარხნებისა და ფაბრიკების კორპუსები, საპაირო-სანაპირო ჯახზე მოქურავები ქაანახბირით საესე ურბიანი... ისევ პალმები, მაგნილიები, ევეკაობტები...

აი, ის ახალი აფხაზეთი, რომელსაც ალბომის ფორტლებზე ვხედავთ.

საბჭოთა წყობილების და ახალი ბედნიერი ცხოვრების ცხოველმყოფელი სინივი შევიდა ჩვენი ქვეყნის ყოველ კუთხეში. სისარულით აღსავსე ცხოვრება დამკვიდრდა სამხრეთ ოსეთში, რომელიც წარსულში საქართველოს ჩაბორენილი კუთხეად ითვლებოდა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ძირეულად შეიცვალა ოსი ხალხის ცხოვრება.

ალბომში მოთავსებული ფოტოსურათები გამოყოფდა და ნათლად გვიჩვენებენ იმ გრანდიოზულ გარდაქმნებს, რაც 40 წლის მანძილზე განახორციელა ოსმა ხალხმა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავს მიუძღვნა გამოცემულია „საბჭოთა საქართველოში“, აგრეთვე წიგნები: „საბჭოთა საქართველოს 40 წელი“ (რედაქტორები ი. ჩიხიძევილი და გ. ხუციშვილი), „ქართული საბჭოთა მუსიკა 40 წლის მანძილზე“ (ავტორი ვ. ხუჭუა), „ქართული საბჭოთა ხელოვნება“ (ავტორი ი. ურუშაძე), „ქართული საბჭოთა კინოფილმი“ (ავტორი ვ. კობახიძე, რედაქტორი ვ. ჭიაურელი).



ტ. კორჭევი
ინტერნაციონალი

ჩვენი საბრძოლო პროგრამა

ეკტიხი გოგიაშვილი

მთელს საბჭოთა ხალხთან ერთად დიდი აღფრთოვანებით შეხვდნენ იანვრის პლენუმის გადაწყვეტილებებს საქართველოს კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკები.

პლენუმის გადაწყვეტილებებსა და მასალებში დასახულია ჩვენი სამშობლოს ეკონომიური და კულტურული განვითარების, საბჭოთა ხალხების ბედნიერი მომავლის — კომუნისტური საზოგადოების წარმატებით მშენებლობის უდიდესი პერსპექტივები, კომუნისტური და მუშათა პარტიების შეგავშირების, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის განმტკიცებისა და მსოფლიოში მშვიდობის გამარჯვების უდიდესი პრობლემები. ამიტომ უნებნებია, რომ პლენუმის გადაწყვეტილებები ჩვენი საბრძოლო პროგრამაა.

ახლა, როცა მთელი საბჭოთა ხალხი იბრძვის სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმის გადაწყვეტილებათა შესრულებისათვის, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ამიერკავკასიის რესპუბლიკების სოფლის მეურნეობის მოწინავეთა თათბირს, რომლის მუშაობაში მონაწილეობდა აშხ. ნ. ს. ხრუშჩოვი.

ანსორცილეუმენ რა პარტიის XXI ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებებს და სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1960 წლის 9 იანვრის დადგენილებას „თანამედროვე პირობებში პარტიური პრობლემების ამოცანების შესახებ“, რესპუბლიკის კულტურის მუშაკები და მათი პროფესიული ორგანიზაციების უფრო აქტიურ მონაწილეობას იღებენ იდეოლოგიურ მუშაობაში. ახლა, როცა ჩვენი პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მოგვცა აღმზრდელითი მუშაობის ნათელი და დეტალურად დამუშავებული კომუნიზმის გამძლიი მუშენებლობის პერიოდის შესაბამისი პროგრამა, რესპუბლიკის კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის მუშაკები და მათი პროფესიული ორგანიზაციები დაუცხრომლად უნდა ზრუნავდნენ და ესმარებოდნენ მშობლიურ კომუნისტურ პარტიას მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდისათვის, მათი შეგნებისა და პოლიტიკური აქტივობის ამაღლებისათვის გაჩაღებულ მუშაობაში.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკთა მთავარი დანიშნულება ის არის, რომ სწორი იდეური პოზიციებიდან ასახედნენ თანამედროვეობის საჭიროებოტ საკითხებს, სოციალისტური რეალისმის მომარჯვებით ქმნიდნენ ჩვენი ხალხის მაღალი სულიერი მოთხოვნილებების შესაბამის ნაწარმოებებს, ხელს უწყობდნენ ახალი ადამიანის ფორმირებას, აქტიურად ესმარებოდნენ თანამედროვეობის პირველი რიგის პრობლემებს. ყოფილივე ამის შესრულება მოითხოვს ცხოვრების ღრმად ცოდნას, უნარს, რომ ხელოვანი ნათლად გაერკვეს თუ როგორია ჩვენი ხალხის სულიერი მოთხოვნილებანი, რა აღძვლებს მას და რა უფრო მეტად ესმარება მის წინაშე მდგარი ამოცანების გადაჭრაში.

ჩვენს ქვეყანაში არ არსებობს სახალხო მეურნეობის ისეთი დარგი (ეს ექნება მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის, კულტურის, მეცნიერების, ტექნიკის თუ სხვ.), სადაც პროფესიული ორგანიზაციები აქტიურად არ მონაწილეობდნენ სა-

წარმო-საფინანსო გეგმების შესრულების, შემოქმედებითი მუშაობის დონის ამაღლების, მშრომელთა საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებისა და სხვა მრავალი საკითხების გადაჭრისათვის ბრძოლაში.

დღეს რესპუბლიკაში გავქვს 1935 კლუბი და კულტურის სახლი, 64 მუზეუმი, 1209 კინოდაწაღარა, რესპუბლიკაში ქართულ, რუსულ, სომხურ, აფხაზურ, ოსურ და აზერბაიჯანულ ენებზე გამოდის მრავალი ათეული სხვადასხვა დასახელების ჟურნალ-გაზეთი, აღარას ვიტყვით პოლიტიკური, მხატვრული და სამეცნიერო-ტექნიკური ლიტერატურის გამოცემის შესახებ, რომელსაც მილიონიანი ტირაჟებით უშვებენ ჩვენი გამოცემელთა და პოლიგრაფიული საწარმოები. რესპუბლიკაში გავქვს 3114 მასობრივი ბიბლიოთეკა მილიონობით წიგნით ფონდით. მასებში იღეურ ესთეტური აღზრდის ურთულესი ამოცანის გადაჭრისათვის დაძაბულ შემოქმედებით მუშაობს ეწვევიან რესპუბლიკის თეატრები, კინოსტუდიები და საკონცერტო დაწესებულებები, საქართველოს სს რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული რადიოინფორმაციისა და ტელევიზიის კომიტეტი, 30 სახალხო თეატრი და 36 კულტურის უნივერსიტეტი, ჩვენი შემოქმედებითი ორგანიზაციები: მწერართა, მხატვართა, კომპოზიტორთა, კინოსა და ჟურნალისტთა კავშირები, ხელოვნების უმაღლესი და საშუალო სასწავლებლები, ფიჭვტყეზული ორგანიზაციები და სხვა მრავალი; ყოველი მათგანი დიდი შესაძლებლობის კულტურის კერაა წარმოადგენს და საერთო ნილიანიობაში იდეოლოგიური მუშაობის უმნიშვნელოვანესი და ურთულესი უბანია. მათში გაერთიანებული ათასობით ადამიანი — კულტურის კავშირის წევრები, თავდალებით შრომობენ მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის წმინდა საქმისათვის, დაუცხრომლად იბრძვიან შეიღწლიანი გეგმის წარმატებით შესრულებისათვის.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ კულტურის მუშაკთა პროფესიული ორგანიზაციები იდეოლოგიური მუშაობის მოწინავე ხასზე იმყოფებიან. ამდენად მათაც დიდი პასუხისმგებლობა აკისრიათ იმ პოლიტიკური აღმზრდელითი მუშაობაში და ამოცანების შესრულებაში, რასაც პარტია აყენებს კულტურის, საერთოდ, იდეოლოგიური ფრონტის ორგანიზაციების წინაშე.

ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმის დადგენილებების შემდეგ, შესაძინეად ამაღლდა მასებში იდეოლოგიური მუშაობის დონე. ჩვენი შემოქმედებითი ორგანიზაციებისა და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა საქმიანობაში დიდი გამოცოცხლება იგრძნობა. პრაქტიკული მნიშვნელობა გადიდა თეატრისა და საკონცერტო ორგანიზაციების რეპერტუარის გაუმჯობესებისათვის. აქ მთავარი ისაა, რომ რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი ექნობა თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებებს, მაგრამ საჭიროა კიდევ უფრო განსტკიცდეს თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლების მხატვრული დონე, მეტი გაქანება მიეცეს ინდივიდუალურ შემოქმედებთ ნიჭს, რომელიც ორგანულად შეერწყმის საზოგა-



დომების და მთელი კოლექტივის ინტერესებს, რაც ყველა პირობას შექმნის იმისას, რომ შემდგომში კიდევ უფრო უხვად გვერინდეს საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები და თეატრალური წარმოდგენები, კინოფილმები, მაღალი გემოვნების მსახალური ნაწარმოებები, კინოფილმები, ფერწერული ტილოები, მხატვრული აგიტბრიგადები და ა. შ.

ახლა ჩვენს ბიბლიოთეკებში მოწყობილია ლიტერატურის სპეციალური გამოფენა იანვრის პლენუმისა და XXII ყრილობის უნივერსალურ საკითხებზე, ატარებენ მრავალ სხვა ღონისძიებას იანვრის პლენუმის უკეთ განმარტებისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების პრაქტიკულად გადაწყვეტისათვის. კულტურის საქმეებსა და კლუბებში უდიდეს მუშაობას ეწევიან მოწინავეთა გამოცდილების გაზიარებისა და ცხოვრებაში მისი დანერგვისათვის, განსაკუთრებით სოფლის მეურნეობის დარგში, რაც ერთ-ერთ ცენტრალურ ამოცანად მიიჩნია პარტიის ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმმა.

უკანასკნელ პერიოდში პროფკავშირის ბევრმა რაიონულმა და საქალაქო კომიტეტმა, აგრეთვე, პირველადმა ორგანიზაციამ მნიშვნელოვნად გააუმჯობესეს მშრომელთა შორის კულტურულ-მასობრივი და აღმზრდელითი მუშაობა. ისინი მთელ თვითნა საქმიანობას წარმატავენ იანვრის პლენუმის დადგენილებიდან გამომდინარე ამოცანების შესაბამისად, თავიანთ სხდომებზე, კრებებზე და საწარმოო თათბირებზე პერიოდულად ისმენენ სამეურნეო და შემოქმედებითი მუშაობის აქტუალურ საკითხებს, ავლენენ ნაკლოვანებებსა და სახავენ პრაქტიკულ ღონისძიებებს გამოსასწორებლად, მტკიცედ რაზმავენ მთელ კოლექტივს მათ წინაშე მდგარი ამოცანების წარმატებით შესრულებისათვის.

კულტურულ საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობა თავდადებულ შრომაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ გასულ წელს სოფლის მშრომელთა კულტურული მომსახურებისათვის რაიონების სასოფლო კლუბებსა და კულტურის სახლებთან არსებულ თვითმოქმედი ამსახლებლისა და მხატვრული აიტ-ბრიგადების ძალებით მარტო კულტურის სამინისტროს ხაზით 17000 ღონისძიება ჩატარდა, რომელსაც 2.358.6 მილიონ კაცზე მეტი დაესწრო. აღარას ვიტყვით იმ ღონისძიებებზე, რასაც საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონია და თეატრები ატარებენ სოფლის მშრომელთა კულტურულ-მხატვრული მომსახურებისათვის.

მაღალ შეფასებას იმსახურებს გურჯაანის სარაიონო კულტურის სახლის მუშაობა. აქ შექმნილია მ წრე, რომელშიც 409 კაცია გაერთიანებული. გასულ წელს კულტურის სახლმა 14 თეატრული საღამო ჩატარა, რომელსაც 5500 კაცი დაესწრო. კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის თვითმოქმედი ანსამბლისა და აგიტმხატვრული ბრიგადის ძალებით შარშან სამოცდაათზე მეტი ღონისძიება ჩატარდა, კონცერტები და მხატვრული აგიტბრიგადების გამოსვლები ეწყობოდა კოლმეურნეობებში, საბჭოთა მეურნეობებსა და მიწდგრის სამუშაოებზე, სიმღერისა და ცეკვის ამ ანსამბლმა მხატვრული თვითმოქმედების დათვალისთვის მე-9 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაში პილდაწე, რომელიც საქართველოში საერთაშორისო ხელოვნების დამყარებისა და კომუნისტური პარტიის შექმნის 40 წლის-თავს მიძღვნა, ერთ-ერთი საპატრო ადგილი დაიკავა.

ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმის დადგენილებების შემდეგ კიდევ უფრო გაფართოვდა და ამაღლდა კულტურის სახლებთან და კლუბებთან არსებული სასოფლო-სამეურ-

ნეო წრეების მუშაობა და მათი როლი მოსახლეობაში სასოფლო-სამეურნეო განაღლების შეტანის, მოწინავეთა გამორძლებების ფართოდ დანერგვისა და პოპულარიზაციის მხრივ. ახლა რესპუბლიკაში ათასამდე სასოფლო-სამეურნეო წრე არსებობს, რომელშიც 1500 მეტი მსმენელია ჩაბმული. სასოფლო-სამეურნეო წრეებში გაერთიანებული მრავალი კოლმეურნე და საბჭოთა მეურნეობის მუშაკი სისტემატურად ეცნობა სოფლის მეურნეობის მოწინავეთა გამოცდილებას, მაღალი მოსავლის ოსტატთა მუშაობის მეთოდებს, მეცხოველეობას და მემინდგრეობაში დანერგილ ახალ ტექნიკას და ა. შ. მაგალითათა, თვითვის რაიონის სოფ. აკურის კლუბთან არსებულ აგროფიქტქმეურ წრეში მეცადინეობა რეგულარულად ტარდება. აქ ლექცია-მოსხენებებს კითხვობრივ სოფლის მეურნეობის სპეციალისტები და მაღალი მოსავლის გამოცდილი ოსტატები. სასოფლო-სამეურნეო წრე გასულ წელს მოაწყო თემატური გამოფენები სოფლის მეურნეობის მიღწევებზე, მოწინავე ადამიანებზე, სასოფლო-სამეურნეო კულტურების მოსავლიანობის ამაღლების საკითხებზე და სხვა. ანალოგიური ფაქტების დასახელება შეიძლება სხვა რაიონის კულტურის სახლებისა და კლუბების მუშაობიდანაც.

ჩვენი პარტიის მურუნელობით რესპუბლიკის რაიონის კულტურის სახლები და კლუბები ჭეშმარიტად კულტურული მუშაობის პირველხარისხისანი ცენტრები გახდნენ. ამაღლდა მათი პასუხისმგებლობა მასების კომუნისტური აღზრდის საქმეში. შემდგომში კიდევ უფრო უნდა გადაქტიეროთ მათი მოღვაწეობა და სრულყოფილ მხატვრულ და შემოქმედებითი მუშაობის დონე.

თუ რესპუბლიკის უმრავლეს რაიონში მნიშვნელოვნად გაუმჯობესდა და გაძვოვდა კულტურის სახლებისა და კლუბების მუშაობა, მაგვიეროდ უთვლები რაიონში არასასარბილო სურათი გვაქვს. მათ ჯერ კიდევ ვერ გარდაქმნეს მუშაობა ახალ მოთხოვნილებათა შესაბამისად, ნაკლებად პასუხივნად საღდების აქტუალურ საკითხებს.

ქარღვის რაიონის კულტურის სახლსა და კლუბებში ნაკლებად იგრწონა სიახლისაკენ სწრაფვა. არ არის ცდა ახლებურად მიუდგნენ ამათვე საკითხების გადაწყვეტას, გამონახონ უფრო ეფექტური გზები და საშუალებები მათ წინაშე მდგარი ამოცანების წარმატებით გადაწყვეტისათვის.

ამ რაიონში კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობას რომ არა და მამკამყოფილებლად ხელმძღვანელობენ, ამას ისიც ადასტურებს, რომ თვითმოქმედების დათვალისთვის მე-9 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაში რაიონის კულტურის სახლმა ვერ მოიპოვა მონაწილეობის მიღების უფლება. ეს საგულლისხმოდ ფაქტია. განა მათ არ შეეძლოთ უკეთესი შედეგების მოპოვება? განა საამისო ძალები არ ჰყავთ? საქართა იყოს მეტი ორგანიზებულება და მუშაობაში დაინტერესების გამოჩენა.

ასე, მაგალითად, სოფ. ბრეთის სასოფლო კლუბის მთელი მუშაობა მხოლოდ კინოსენსების ჩვენებით ამოიწურება, კლუბში სუსტად არის გაშლილი წრეობრივი მუშაობა. საგამო პერიოდმა განვლო პარტიის ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმის ისტორიული დადგენილების შემდეგ, მაგრამ კლუბის მიერ მოსახლეობის მხატვრული მომსახურების დარგში გაწეული მუშაობა, სრულიად არადა მამკამყოფილებლია.

კასპის რაიონის სოფ. ზემონხანდის სასოფლო კლუბთან არსებული რივი წრეებისა ფორმალურ ხასიათს ატარებს.



დღემდე არ უზრუნიათ საკლებო საბჭოს შექმნისათვის. აქ ერთკუთხედის წრის მუშაობასაც კი არ სწყალობენ, მაშინ, როცა კლების გამგე სპეციალობით სპორტსმენია. მუსიკალური ინსტრუმენტებიდან მხოლოდ ერთი ფანდური მოეპოვებათ, სამწუხაროდ, ისიც უკარგისი და მწყობრიდან გამოსულა.

ზოგიერთ რაიონში კულტურის განვითარება და კულტურის მუშაკთა რაიონული კომიტეტი სათანადო ყურადღებას არ უთმობს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა ქსელის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებას, შენობების კეთილმოწყობას და გაფორმებას. კასპის სარაიონო კულტურის სახლი სრულიად შეუფერებელ ბინაში მოთავსებული, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს წრეობრივ მუშაობაზე, კულტურის სახლს მხოლოდ სამი ოთახი გააჩნია და აქედან ერთია გამოყენებული წრეობრივი მუშაობისათვის. ამის შემდეგ, ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა სირთულეები არსებობს კულტურის სახლის მონრალური მუშაობისათვის.

მაიაკოვსკის რაიონის ზოგიერთ სოფელში ნაკლებ მზრუნველობას იჩენენ კლების კეთილმოწყობისათვის. სოფელ წითელხევის კლებში წყალი ჩამოდის და შეგუებისათვის კი არაგინ ზრუნავენ. არ აქვთ საჭირო ინვენტარი, შენობას არ ათობენ, იგრძნობა წრეობრივი მუშაობისათვის საჭირო ოთახების სიმცირე. სოფლის მოსახლეობა ნაკლებად არის მოზიდული საკლებო მუშაობაში.

ბოლნის რაიონის საკლებო მუშაობა ხელის შეწყობასა და დახმარებას მოითხოვს. ზოგიერთი სოფლის კლების შენობა მასობრივი მუშაობისათვის ნაკლებად მოსახერხებელია, მასპარისად არ აქვთ ინვენტარი, გათბობა და განათება.

ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმმა მკაცრად გააკრიტიკა და დაგმო მოელი რიგი ოლქების, მხარეებისა და რესპუბლიკების სასოფლო-სამეურნეო ორგანოების ცუდი მუშაობა სოფლის მეურნეობის დარგში. ეს კრიტიკა გვეხება ჩვეც — კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკებს, რადგან ზოგიერთი ჩვენი ორგანიზაცია, დაწესებულება, უწყება და მათი პროფესული ორგანიზაციები ჯერ კიდევ სუსტად ეხმარებიან სოფლის მეურნეობის მუშაკებს, ნაკლებად იბრძვიან მოსახლეობაში კულტურულ-მასობრივი მუშაობის გაშლისა და მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდისათვის, სოფლის მეურნეობაში მოპოვებულ წარმატებათა პროპაგანდის, მოწინავეთა გამოცდილების ვანზოგადებისა და დანერგვისათვის. ისმება კითხვა: არსებობს თუ არა შესაძლებლობა, რომ გამოვასწოროთ ეს ნაკლოვანებანი და კულტურის სახლეულს და კლებების მუშაობა აიყვანოთ პარტიის დღევანდელ მოთხოვნილებათა დონემდე? ცხადია, არსებობს! და უმოკლეს პერიოდშიც უნდა გამოვასწოროთ ნაკლოვანებანი, რადგან კულტურულ საგანმანათლებლო დაწესებულებათა ქსელის სამართად გამოცდილი და საქმის კარგი მცოდნე კადრები მოეპოვება.

კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა მუშაკებმა და კულტურის მუშაკთა რაიონულმა კომიტეტებმა საქმიანად უნდა მოვიდონ ხელი სოფლის მშრომელთა კულტურული მომსახურების გაუმჯობესების საკითხებს, მშრომელთა შორის კულტურულ-მასობრივი მუშაობის გაშლას. ეს ხომ პროფესული ორგანიზაციების ღვიძლი საქმეა. ამიტომ საჭიროა ამთავითვე მივიღოთ ყოველგვარი ზომები იმისათვის, რომ კლებებსა და კულტურის სახლებში გაავალიეროთ წრეობრივი მუშაობა და, რაც შეიძლება, მეტი მშრომელთა მასებში ჩაგაბათ მის მუშაობაში. ყველა კულტურის სახლთან და

კლებთან უნდა შეიქმნას თვითმომქმედი ანსამბლები და მხერული ავიტბრივადე კოლმეურნეობებისა და საბჭოთა ურნეობების მუშაკთა კულტურული მომსახურებისათვის.

ამას წინათ თვითმომქმედების დათვალვირების მე-9 რ პუბლიკაში ოლიმპიკად, რომელშიც ძირეული ორანი მონაწილეობა, დიდად გამოაცოცხლა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა მუშაობა. ოლიმპიადის მზადების პერიოდში ბევრი ახალი წრე და ანსამბლი შეიქმნა წარმატებით გაართვა თავი მათ წინაშე დასახული ამოცანების შესრულებას. შემდგომში უნდა შევინარჩუნოთ თვითმომქმედი ანსამბლები და კოლექტივები, არ უნდა მოვადუნოთ მათი მუშაობის პათოსი, ყოველდღიურად უნდა დავეხმაროთ და ურეკმინილი გავხადოთ მხატვრული თვითმომქმედებითი მუშაობა. ეს დიდი და კეთილშობილი, უაღრესად საჭირო და სასარგებლო საქმეა.

იანვრის პლენუმის შესწავლისა და პროპაგანდის საქმეში ფასდაუდებელი წვლილი შეაქვს რესპუბლიკის საბიბლიოთეკო ქსელს და მის მრავალ ასულ მუშაკს. მარტო კულტურის სამინისტროს ხაზით 1313 ბიბლიოთეკა გვაქვს, რომლის წიგნთა ფონდი 8.768.6 მილიონ ეკვემალარს აღემატება. პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გასული წლის ცნობილობა დადგენილებამ, რომელიც ბიბლიოთეკების მუშაობის მკვეთრ გაუმჯობესებას მიეძღვნა, უდიდესი როლი შესრულა საბიბლიოთეკო ცხოვრებაში. ბევრ ბიბლიოთეკასა და სამკითხველოში უკეთესად მოწყობილი მკითხველთა მომსახურება, წიგნთა ფონდის შევსება-დამოწმება და მისი პროპაგანდა, ტრადიციული მკითხველთა შეხვედრები და კონფერენციები, იმართებელიცენტრალური საღამოები, ლიტერატურის გამოფენები მიძღვნილი პარტიისა და მთავრობის უწყებნეულთა ნესი გადაწყვეტილებებისა და ისტორიული თარიღების საგნად.

უკანასკნელ პერიოდში რესპუბლიკაში დიდი მუშაობა იქნა გაწეული ბიბლიოთეკების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესებისათვის. ამუნდა და საექსპლუატაციო გადადგმები ბევრი ახალი ბიბლიოთეკა, მაგრამ მარტო ამით არ შემოიფარგლება მოვილი მათი საქმიანობა, ის მხოლოდ ბაზა იმისათვის, რომ გაეზაროს ცოცხალი და სასიხანი შემოქმედებითი მუშაობა. ახლა ბიბლიოთეკის მუშაკთა ძირების საქმეა, არ შეანელონ ის პოლიტიკური და შრომითი აღმავლობის ტემპები, რასაც მათ მიღწევის საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და საქ. კმ შექმნის ორმოცოც წლისათვის მზადების დღეებში, ისინი მუდამ უნდა იდენენ მოწოდების სიმაღლეზე და გახეხვილებით გზაბიბლიონ საბჭოთა გამყრის კომუნისტური პარტიის XXI ყრილობისათვის. მხრეც ცუდად არ მუშაობენ ბოლნისის, ხულოს, ორამირი აპაშის, ზესტაფონის, ცაგერისა და სხვა რაიონების ბიბლიოთეკები და სამკითხველოები.

მაგრამ, სწყუხაროდ, ყველგან როდი იღწვიან იმისათვის რომ დროზე გარდაქმნან მუშაობა პარტიის იანვრის პლენუმ დადგენილების შესაბამისად და რომ საბიბლიოთეკო მუშაობის მთელი შინაარსი ჩვენი დღევანდელი პქტკალურ საკითხებს დაუკავშირონ. ჟურნლის რაიონის სოფ. ზემო ხვედრეთის სასოფლო ბიბლიოთეკა არადაამაკაყოფილებდა მუშაობს, ნაკლებად ეხმარება იანვრის პლენუმის გადაწყვეტილებებს, აქ ბიბლიოთეკის საბჭო მხოლოდ ქალაქის არსებობს, არ ეწყობა კონფერენციები, ლიტერატურული



სასაზოგადოებო, სუსტად დგას წიგნის პროპაგანდა. ამიტომ საბავშვოების მხოლოდ მცირე ნაწილი სარგებლობს საბიბლიოთეოტო ფონდით, მსგავს ფაქტებს სხვა რაიონებშიც ვხვდებით. პროფესიული ორგანიზაციები აქტიურად უნდა ჩაერთონ ასეთი ნაპოვანებების გამოსორების საქმეში და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან ერთად კიდევ უფრო გამოაცოცხლონ და გაააქტიურონ ბიბლიოთეკების როლი იანერის პლენუმის გადაწყვეტილებათა წარმატებით შესრულებაში.

უკანასკნელ პერიოდში მხატვრული თვითმოქმედების სხვადასხვა ფორმათა შორის უპირატესი როლი და გავრცელება მიიპოვებს სახალხო თეატრებმა, რომლებსაც ხშირად შეიძლება პირმოსაც უწოდებენ ხოლმე. ეს იმიტომ, რომ იგი ღრმად და გავეწირებული იმ ამოცანებთან, რომლებიც სკკპ XX და XXI ყრილობებმა დასახეს საბჭოთა ადამიანების იდეურ-მხატვრული აღზრდის საქმეში.

დიდ კმაყოფილებას განვიცდით, როცა სცენაზე ვუყურებთ და ვუსმენთ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებს, მადაროელი იქნება თუ პედაგოგი, ზეიკალი თუ ექიმი, მქსოველი თუ მცენარე-მუშაკი, აგრონომი თუ მწველავი.

დღეისათვის საქართველოში 30 სახალხო თეატრია. მათი მუშაობის დონე და შესაძლებლობა გარდად გამოვლინად მეტად რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე, რომელშიც 11 სახალხო თეატრმა და 5 დრამატულმა კოლექტივმა მიიღეს მონაწილეობა. დათვლიერების დღეებში ჩვენი დედაქალაქის მშრომლები გაეცნენ მხატვრული თვითმოქმედებით შექმნილ საქმეებს, და ბევრმა მაყურებელთა მოწონებაც დაიმსახურა. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ბორჯომის, ამბროლაურის, ქ. თბილისის რკინიგზის სახლის, ცაგერის, ოჯახიციხის, გურჯაანის, ლავიანის, დუშეთისა და სხვა რაიონის კულტურის სახლებთან არსებული სახალხო თეატრებისა და დრამატული კოლექტივების ნაყოფიერი მუშაობა.

მაგრამ ყველგან ასეთი პატივისცემითა და მხარდაჭერით როლი სარგებლობს თეატრული შემოქმედების ეს ფორმა.

ზოგიერთ სახალხო თეატრში ნაკლებად არის გაშლილი მუშაობა მსახიობთა დასტატების, პიესების სწორად შერჩევის, იდეურად და მხატვრულად სრულყოფილი სპექტაკლების შექმნისათვის. ხშირად დასადგმელად არჩეული პიესა არ შეეფერება დასის შესაძლებლობას, ზოგიერთი პიესა არ უპასუხებს თანამედროვეობის მტიკონულ საკითხებს. ზოგიერთ რაიონთა თავიანთ გარდად მივიღეს ხელი სახალხო თეატრების მუშაობას, განსაკუთრებით, ოლიმპიადისათვის მზადების დღეებში, მაგრამ შემდეგ — შეანელეს. ჩვენ კარგი სპექტაკლები გვინდა არა მარტო ოლიმპიადაზე დასათავლიერებლად, არამედ ყოველთვის არც ის არის დასაძალი, რომ ოლიმპიადის შემდეგ არა ერთმა კოლექტივმა შესუსტა მუშაობა (მაგ. ხარაგაულისა და საკარეჯოს რაიონებში, ქ. რუსთავში და სხვა).

საჭიროა აქტიურად დავეხმაროთ სახალხო თეატრებს რეპერტუარის შერჩევისა და პიესების დროულად მიწოდების საქმეში, უნდა შევქმნათ სწორი და მტკიცე რეპერტუარი. განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიეცეს იანერის პლენუმის დადგენილებიდან გამომდინარე აქტუალურ საკითხებს. საკითხების მწერლთა კავშირმა და დრამატურგთა სექციამ მტკ მრუწველობა უნდა გამოიჩინოს სახალხო თეატრებისადმი, უკეთ უნდა დაეხმარონ მათ.

სახალხო თეატრებთან ერთად კომუნისტურად აღზრდის საქმეში დიდ კეთილშობილურ მუშაობას აწევენ კულტურის

უნივერსიტეტები. განსაკუთრებით ახლა, როცა იანერის პლენუმის დადგენილების წარმატებით განხორციელება მსაზრდელო-მეცნიერებისა და უაღრესად პატივრთული გერმონით გამსჭვალულ ადამიანებს მოიხსობს, კულტურის უნივერსიტეტებმა კიდევ უფრო უნდა გააუმჯობესონ თავიანთი მუშაობა, გადასინჯონ ლექცია-მოსხენებების თემატიკა და გაამდიდრონ იგი სადღეისო აქტუალური საკითხებით. პროფესიული ორგანიზაციები კულტურის დაწესებულებების ხელშეწყობასთან ერთად, სისტემატურად უნდა ესმარებოდნენ კულტურის უნივერსიტეტის ლექტორებს ლექცია-მოსხენებების ორგანიზაციულად და ხარისხობად ჩატარების საქმეში.

მშრომელთა კულტურულ მომსახურებასა და კომუნისტურ აღზრდაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს კინო, განსაკუთრებით ახლა, როცა სოფლის მეურნეობის წინაშე უდიდესი ამოცანები დგას, როცა საჭიროა სოფლის მოწინავეთა გამოცდილების გაზიარება და მისი პოპულარიზაცია. გასულ წელს მთელი რიგი რაიონების კულტურის მუშაკთა პროფესიულმა ორგანიზაციებმა და კულტურის განყოფილებებმა, რომლებიც სწორად და საქმიანად ხელშეწყობდნენ კინოქსელის გაშლილ სოციალისტურ შეჯიბრებს, მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწიეს მშრომელთა კინომომსახურების გაუმჯობესების საქმეში. შარშანდელი შედგენილი მოწინავეთა რიგებში ჩადაგ აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების, ასაქალაქის, ბოგდანოვიკის, გეგეჭკორის, დმანისის, ონის, სამტრდიის, სიღნაღისა და სხვა რაიონის კინოქსელი, მაგრამ არის ნაკლოვანებებაც. 1960 წლის გეგმა რესპუბლიკის დეერ შესარულა 48 რაიონის კინოქსელმა, კინოქსელთა წარმართული გეგმით არ შეუსრულებია აგრეთვე ქალაქების — თბილისის, ქუთაისის, ფოთის, გორის, ჭიათურისა და რუსთავის კინოქსელს, რის გამო ვფიქროდ შემოსავლის გეგმა 96 პროცენტით შესრულდა და სახელმწიფო ბიუჯეტს 4.842.600 მანეთი დააკლდა.

სამწუხაროდ, რესპუბლიკაში ჯერ კიდევ არის კინომომსახურების გარეშე დარჩენილი სოფლები და დაბებიც კი. მაგალითისათვის კასპის რაიონიც კმარა. სოფ. ყარაღაჯის (498 კომლი), თვალის (269 კომლი), თელადგორის (286 კომლი), თუზის (214 კომლი), სამთავისის (171 კომლი), გუდარების (123 კომლი) და სხვა მშრომლები ნაკლებად არიან უზრუნველყოფილი კინომომსახურებით.

თბილისის რაიონში კინომომსახურება სრულიად არადა-მაგაყოფილებელია. 1960 წლის გეგმა რაიონმა 83,3 პროცენტით შესარულა. ეს არ არის შემოხვევითი, რადგან 9 კინოდანადგარადან გასული წლის გეგმა მხოლოდ ერთმა კინოდანადგარად გაანადგ, რის გამო კინოსურათო სოფლის მცხოვრებთა დასწრება წლის მანძილზე საშუალოდ 3 არ აღემატება. კულტურის განყოფილებას არ მიეოვევა კინოსურათების რეპერტუარი და განაწილების გრაფიკი. კინოქსელში სუსტად არის დაყენებული აღრიცხვისა და კონტროლის საქმე.

ნაკლები ყურადღება ექცევა კინოსურათების რეკლამირებას. კინოდარბაზში კეთილმოწყობელია. 26 სოფელი კინომომსახურების გარეშე, მათ შორის 10 სოფელი 50 კომლი მუქს ითვლის. უფრო მეტ: რაიონის 6 სოფელში დიდი ხანია კლუბი არსებობს, მაგრამ დღემდე კინოს არ უჩვენებენ, რადგან აქ კინოგამრების აგებისათვის არავის უზრუნველია.

პროფკავშირის რაიკომის სხდომებზე, საწარმოთა თათბირებზე და ძირეული პროფორგანიზაციების საერთო კრებებზე არ იხილავენ კინოქსელის მუშაობის საკითხებს. რაიონის კი-

ნოქსელში ნაკლებად არის ფაშოლი სოციალისტური შეკებ-
რება, სამწუხაროდ, ასეთი ფაქტები დამახასიათებელია რეს-
პუბლიკის ზოგიერთი სხვა რაიონის კინოჟურნალის მუშაობი-
სათვის, და შედეგაც მეტად არა სახარბილოა. მართალია,
1961 წლის პირველი კვარტალის კინოს ფულადი შემოსავ-
ლის გეგმა რესპუბლიკაში 102,7 პროცენტით შესრულდა,
მაგრამ 29 რაიონის კინოჟურნალ დაწესებული გეგმები მაინც
არ შევსრულეთა, მაშინ, როცა მათ ყოველგვარი პირობა
მოეპოვებოდა გეგმების გადაჭარბებით შესრულებისათვის;
შემდგომში ყველა ეს ნაკლოვანება უნდა გამოსწორდეს.
უპირველეს ყოვლისა, სერიოზული ყურადღება უნდა მიექცეს
კინოჟურნალ სოციალისტური შეკვრების გაშლის ორგანიზა-
ციას და დაუყოვნებლივ აღმოჩენილი ამ დარგში დღემდე არ-
სებული ფორმალისმის ელემენტები. საჭიროა სოციალისტურ
შეკვრებებში ფართოდ ჩავაბათ კინოჟურნალის ყველა მუშაკი,
ყველა კითხვობიერი. სტატიონარული და მოძრაობა დანადგარი.
ამოცანად უნდა გავიხადოთ ყველა სოფლის სისტემატური კი-
ნომოსახურება. ავამალლოთ ფილმის ჩვენების ხარისხი და
რეკლამირება, აღმოვფხვრათ დღემდე არსებული უსვავისო
ფაქტები მაყურებლის უბილილოდ დამწვების მხრივ და გავაძ-
ლიეროთ კონტროლი ფულადი შემოსავლის გეგმების შესრუ-
ლებისადმი. ამასთან კიდევ უფრო უნდა გააძლიეროთ რე-
გორც მხატვრული კინოფილმების, ასევე დოკუმენტური და
სამეცნიერო-პოპულარული კინოსურათების ჩვენება სოფლის
მეურნეობის თემებზე.

აღვლიბობრივი აქტივის მიზილიზაციით, პარტიული და
საბჭოთა ორგანიზაციების დახმარებით მაქსიმალურად უნდა
გამოვიყენოთ ყველა რესურსი და შესაძლებლობა კინო-
ჟურნალის მატერიალური ბაზის განმტკიცებისა და გაუჯობე-
ლებისათვის, არსებული ტექნიკის შეკეთებისა და შევსები-
სათვის.

კინომოსახურების გეგმების შესრულება მთლიანად და
საუბრით დამოკიდებულია კინოსტუდიების მოქნილ და რიტ-
მულ მუშაობაზე, კინოსურათების დაჩვენების გეგმის დროუ-
ლად და ხარისხიანად შესრულებაზე. საბჭოთა კინემატოგრა-
ფიამ უკანასკნელ პერიოდში დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ, ერთი
ორად და მეტად გაიზარდა მხატვრული, სამეცნიერო-პოპუ-
ლარული, დოკუმენტური კინოფილმების წარმოება. ამაღლდა
ხარისხიც. ამას ადასტურებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ გასულ
წელს ჩვენს რესპუბლიკაში ყველა სახელმწიფო და პროფკავ-
შირული კინოდანადგარების ხაზით კინოსურათებს 48.600.7
მილიონი მაყურებელი დაესწრო, ეს კი მოსახლეობაში მის
ქმედითობასა და დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს.

მაგრამ არის არსებითი სახისათვის ნაკლოვანებებიც. ჩვენი
კინოსურათები ჯერ კიდევ სრულყოფილია ვერ ასახავენ საბ-
ჭოთა ცხოვრების მრავალფეროვნებას, ჩვენი ხალხის გიორულ
შრომას, მის ბრძოლას საუკეთესო მომავლისათვის. უპირველეს
ყოვლისა, საჭირო იქნება გაუმჯობესება შევსებანი კინოსტუ-
დის რეპერტუარში და შევსებით იგი სოფლის მეურნეობის
აქტუალური თემებით. უნდა აისახოს ის ძირები და მიღწევები,
რასაც უკანასკნელ პერიოდში სოციალისტურმა სოფლის მეურ-
ნეობამ მიაღწია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის
დღინური ცენტრალური კომიტეტის ბრძნული ხელმძღვანე-
ლობით. არა მარტო მხატვრული, არამედ ქრონიკალურ-დოკუ-
მენტური ფილმების კინოსტუდიამ კიდევ უფრო გააძლიერა
და ფართოდ უნდა ასახოს ჩვენი წინსვლისა და გამარჯვების
მაგალითები, უფრო ცოცხლად გვიჩვენოს კომუნისმის შევ-

ნებელი გვირი საბჭოთა ადამიანების ყოველდღიური საქმი-
ანობა.

როგორც აღვნიშნეთ, იანერის პლენუმის დადგენილების
შემდეგ, სოფლის კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებუ-
ლებებში დიდი ამოცანების წინაშე დდგნენ. დაგეგმართო მათ
ამ ამოცანების შესრულების საქმეში—ქალაქის შემოქმედებით
ორგანიზაციების დიდი და საბჭოთა საქმეა. ჯერ კიდევ გასულ
წელს კულტურის სამინისტროს კოლეგიაში და რესპუბლიკური
კომიტეტის პრეზიდიუმმა არა ერთი დადგენილება მიიღო
კოლმეურნეობებზე, საბჭოთა მეურნეობებზე, წარმოებებზე და
კომუნისტური შრომის ბრიგადებზე კულტურული შფობის
გაწვევის შესახებ.

რა გაცემდა ამ მიმართულებით? ბევრმა შემოქმედებითმა
ორგანიზაციამ სწორად დაგვი დასმული ამოცანების მნიშვნე-
ლობა და გარკვეული მუშაობაც გასწია. მაგრამ რიცხი დაწესე-
ბულებებისა ფორმალურად მიუდგა ამ დადგენილების შესრუ-
ლებას და მთელი მუშაობა ერთი ან ორი ღონისძიების ჩატა-
რებით ამოწურა.

მეუფედავდ იმისა, რომ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური
პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1961 წლის იანერის პლე-
ნუმის დადგენილების შემდეგ კიდევ უფრო სერიოზული ყუ-
რადღება მიექცა სოფლის მშრომელთა კულტურულ მომსახუ-
რებას და კულტურული შფობის გაუმჯობესებას, ზოგიერთი
შემოქმედებითი დაწესებულების ხელმძღვანელს და საზოგ-
ადოებრივ ორგანიზაციებს ჯერ კიდევ არ გამოუტანიათ სათანა-
დო დასკვნები, არ გადაუდგამთ პრაქტიკული ნაბიჯი კულტუ-
რული შფობის გაუმჯობესების მხრივ. თეატრის ზოგიერთი
ხელმძღვანელი არ არის დაინტერესებული გასცდეს თეატრის
კედლებს და მხატვრული მომსახურების საქმე ზოგჯერ სოფ-
ლადაც გადაიტანოს. ეს ხარვეზები აუცილებლად უნდა გამო-
ვასწოროთ.

სოფლად კულტურული მომსახურების გაუმჯობესებისა და
საშფო მუშაობის გაძლიერების უზრუნველსაყოფად ამ რამ-
დენიმე ხნის წინათ კულტურის სამინისტროს კოლეგიაში და
კულტურის მუშაკთა პროფესიული კავშირის რესპუბლიკური
კომიტეტის პრეზიდიუმმა მიიღეს ერთობლივი დადგენილება,
რომელიც დიდად შეუწყობს ხელს სოფლის მოსახლეობის
კულტურულ-მხატვრული მომსახურების ღონის ამაღლებას. ამ
დადგენილებით თეატრებისა და სხვა შემოქმედებითი დაწესე-
ბულებების ხელმძღვანელობასა და მათ საზოგადოებრივ
ორგანიზაციებს დავალათ კვლავაც განაგრძონ კულტურული
შფობა რაიონის კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებუ-
ლებებსა და ქალაქის საწარმოებზე, გულდასმით შეაგვიანონ
კულტურული ღონისძიებების გატარებისა და ადგილებზე დას-
მარების გაწვევის გეგმები, განიხილონ შემოქმედებით კოლექ-
ტივებში და გააცნონ იგი საშფო ორგანიზაციებს ადილტზე,
იმ ვარაუდით, რომ რეგულარულად გაატარონ კულტუ-
რული ღონისძიებები საშფო რაიონების კოლმეურნეობებში,
საბჭოთა მეურნეობებში, სარემონტო-ტექნიკურ სადგურებსა
და საწარმოებში გამართონ სპექტაკლები და კონცერტები,
მოაწყონ მსახიობთა გამოსვლები, შესხედრები სოფლის
მეურნეობის მშრომელთან, მოწინავეებთან. რეჟისორების,
მხატვრების და წამყვანი მსახიობების ადგილზე გაგზავნი
პრაქტიკული დახმარება გაუწიონ კულტურის სახლებთან არ-
სებული სახალხო თეატრებს რეპერტუარის შერჩევისა და სპექ-
ტაკლების მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე განხორციელე-
ბის საქმეში, პრაქტიკაში შემოიღონ თეატრის ცალკეული წამ-



ყვანი მსახიობის მონაწილეობა სახალხო თეატრის სპექტაკლებში, შესაძლებლობის ფარგლებში გადასცენ დეკორაციები, კოსტუმები, გრიმები და სხვა რეკვიზიტი.

შემოქმედებითი დაწესებულების ხელმძღვანელებმა და პროფკავშირულმა ორგანიზაციებმა თეატრის მსახიობთა ძალეობით უნდა შექმნან ავტო-მსატკრული ბრიგადები, შეიმუშაონ აქტუალური, თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი რეპერტუარი კოლმეურნეობებში, საბჭოთა მეურნეობებში, ავრეთვე, უშუალოდ მინდვრად სამუშაოზე გასულ მშრომელთა კულტურული მომსახურებისათვის; პარტიულ ორგანიზაციებთან ერთად მოაწიონ ლექციები, მოხსენებები ჩვენი ქვეყნის წარმატებებზე, პარტიასა და მთავრობის უმნიშვნელოვანეს გადაწყვეტილებებზე, კულტურის, ლიტერატურის, ხელოვნებისა და მეცნიერების აქტუალურ საკითხებზე; დაეხმარონ ადგილობრივ პარტიულ, საბჭოთა და სამეურნეო ორგანიზაციებს მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის საქმეში, მათ წინაშე მდგარი ამოცანების შესასრულებლად, სასოფლო სამეურნეო კულტურების მოსავლიანობისა და საზოგადოებრივი მეცხოველეობის ასამაღლებლად.

მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად კულტურის მუშაკთა პროფესიული ორგანიზაციები ერთსულოვნად იწონებენ კომუნისტური და მუშათა ორგანიზაციების წარმომადგენელთა მოსკოვის თათბირის მუშაობის შედეგებს, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცვ დედეგაციის პოლიტიკურ ხაზსა და საქმიანობას, რომელსაც ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ანხ. ნ. ს. ხრუშჩოვი მეთაურობდა ამ თათბირზე. თათბირის მიერ მიღებული დებულებანი და დასკვნები, რომლებსაც ეს დოკუმენტები შეიცავენ, მთელი ჩვენი ორგანიზაციების საქმიანობის პროგრამაა.

იანვრის პლენუმის გადაწყვეტილებებმა სკკპ XXII ყრი-

ლობის მოწვევის შესახებ, ისევე, როგორც მთელ ჩვენს ქვეყანაში, ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებში გზობრივად შრომითი და პოლიტიკური აქტივობის ახალი აღმავლობა, მძლავრი სოციალისტური შეჯიბრება. ყრილობის აღსანიშნავ შრომით ვახტზე ზედმიზევდ დგებიან ბრიგადები, უბნები, სამჭროები, ქარხნები, ფაბრიკები, საბჭოთა მეურნეობები და მათი კოლექტივები.

პარტიის XXII ყრილობისათვის მზადების საქმეში რესპუბლიკის მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მუშაკებს არ ჩამორჩებიან კულტურისა და ხელოვნების მუშაკები. ახლა ყველგან იგრძნობა ერთსუაზში და მაღალი შემოქმედებითი პათოსი. ჩვენმა თეატრებმა უკვე განახორციელეს ახალი სპექტაკლები თანამედროვეობის აქტუალურ თემებზე და დიდის მინდომებით ემზადებიან ყრილობის დღისათვის მაღალი დეკორი და მსატკრულად სრულყოფილი სპექტაკლებისათვის; დიდი აღმავლობა იგრძნობა კინოსტუდიებისა და საკონცერტო ორგანიზაციების მუშაობაში. მსატკრები, მწერლები და კომპოზიტორები გაეცხოვრებენ ემზადებიან მშობლიური კომუნისტური პარტიის XXII ყრილობისათვის.

საბჭოთა საქართველოს კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის მუშაკები და მათი პროფესიული ორგანიზაციები მშობლიური კომუნისტური პარტიის, მისი ლენინური ცენტრალური კომიტეტისა და საბჭოთა მთავრობის გარშემო მჭიდროდ შეკავშირებულნი, არ დაიშურებენ თავიანთ ძალასა და ენერგიას, რათა თავიანთი წვლილი შეიტანონ იანვრის პლენუმის ისტორიული დადგენილების შესრულებისათვის ბრძოლაში; კიდევ უფრო ამაღლონ თავიანთი ნაწარმოებების იდეურ-მსატკრული დონე, მთელი თავიანთი მუშაობა წარმართონ მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის უმნიშვნელონესი ამოცანების წარმატებით გადატრისათვის.



ვ. ტორიკაძე
მწენებლობის პირველი
დღე



ციკვის ვარსკვლავი თამარ თუშინაშვილი

„შავი მარგალიტი“

ამირან ცამციშვილი

ვარსკვლავი, გამოჩენილ ბალერინასა და შენდგომი სახელმწიფო პედაგოგ პრეობრაჟენსკიასაგან სწავლობდა კლასიკური ნადების საიდუმლოებს.

1929 წელს მარტვი იტანდ იპატარაში დადგინ ბალეტი „ყინის მარაო“. სულ რაღაც ათი წლის თამარიკომ თავის საცეკვაო ვარიანტით ამ სპეტაკულში გაიკეთა გამოჩენა და პირველი ვარსკვლავი მხოლოდ. ცეკვა გამოკრიბინეს. სამი წლის შემდეგ იქამდე პარიში მოვიდა ვიკორე მელოტონის-ქე ბალანინაჟამე (რომელიც ჯერჯე ბალანინის სახელითა ცნობილი) შინაში მისი ტალანტი დაღმა კორეორაჟმა უკე 18 წლის ბალერინა ბალეტებში კონკრეტიასა და კორილიონში გამოიყენა. გამოსვლა ბრწყინვალე იყო. ამ ორმა ბალეტმა გამოავლინა ორი სხვა პატარა ბალერინაც: ტატია რიპუშენსკია და ირინა ბარნოვა, მაგრამ თამარი ორივე ბალეტის შთაჟარი გმირი და ცენტრალური ფიგურა იყო. სა მოქმედი ასპარეზე გამოსვლისთანავე წარჩინ მოცეკვავე ხანდაზღუდმა ანა პავლოვაშ შეიყვარა და მფარველობა გაუწია, დაიწყო პატარა ქართული ბალერინის დიდი სახალტეო კარიერა. მისი ჩიკორი ბალეტი „ბავშვთა თამაშიში“ და ლუბი „განსაურტებულ მდამოში“ იშვიათი სინაზითა და ტექნიკური სიწესტის გამოჩიკოვდა. თეატრისა და ბალეტის ფრანკი კრიტიკოსი დინა შავი წერდა: „თუშინაშვილი ლამაში ოცენების დიდოფალია...“ ფრანგული ხელოვნებისა და კორეორაჟიის ცნობილი კრიტიკოსი ანდრე დავიდი იუწყებოდა: „ანა პავლოვას შემდეგ, თამარ თუშინაშვილი უდავოვად ერბუნებოდა, რომელიც ბრწყინვას მთელს მსოფლიოში. ამ ვარსკვლავის გამოჩენქუნება უკელოვლის ქმნის დრმაღ განსაცდელ პოეზიას, ხელოვნების შეუღლებილი ნიშით და მხოლოდ მისთვის დაგასულიწეო მფურვი ღირებებით. საქმარისა თუშინაშვილის შემსახლვას სცემაზე, რომ საიდუმლოების ზედა ახალბა. ეს ვარსკვლავმა პივევების მატერიალ და იმ ზეკორი სიამოვნებას გადაციუნებინა რომლის საიდუმლოებასც მხოლოდ გენიალური ნიშით დაჯილიცებულ მსახიობები ფლობენ, ასეთები იუყენ: სარა ბრენარი, დუზე, მინსკლი, პავლოვა, დელისათვის კი ლორეტი რიკლივი.“

ცემქმერულ ვარსკვლავად წოდებულო თ. თუშინაშვილი მალე განუტრულ პრინა ბალერინად გადაიქცეა გ. მ. ბალანინაჟის ქ. წ. 1938 წლის ბალეტებში“ და დიდი სახელი მოიხვეო თანამედროფისთვისა ერბოად. ბალანინი მალე ამერიკაში მიიწვიეს, ხოლო თუშინაშვილ მონტე-კარლოს კომპანის დამა შეუერთდა და ამ ქალკული ცეკვაღ 1938 წლამდე.

შემდეგ კი, მისი კარიერა უშთავრესად ამერიკის შვერტიულ შტატებში ვითარდებოდა — ბროკლიდან, სხვადასხვა თეატრული კომპანების გავლით, თვითი კოლოფამდე. როფენა ეს პავლოვას უკვდავსაყოფად ამერიკაში კინოსერაიის იღებდენ, ამ ლეგენდარული მოცეკვავის მეუღლე დანდრემ კოლოფუდის სტუდიას შეატებინა, რომ უკვადვი ბალერინას როლის შესრულების უფლებას მხოლოდ თ. თუშინაშვილი იმსახურებს. დანდრეს სამართლიანია თხოვნა შესინების და თუშინაშვილი გადადგე კიდევ პავლოვას როლში კინო-სურათში: „შე-20 საუფუის ტალიონი“.

კვლავად, სადაც თ. თუშინაშვილს უფებოდა საგანტროლო მსახურბოდა და კოსტუმლები ბალეტების თუ კოსტუმტებზე, კვლავ თან ახლდა თავისი საეკარაილი „მამუღლი“ — საბოი და თვდაღებულო დედა, რომელმაც ქალბო ბეკრი რამ გაკეთა შვილის მომავალი კარიერასთვის.

თ. თუშინაშვილის მოღვაწეობა შეერთებულ შტატებში ტრიუმფალური გამოვდა. როგორც ჯანე მარტონი „ნიუ-იორკ ტაიმსში“ იუწყებოდა. თამარი დიდებით შევიდა „ინტერნაციონალ კინოში“, სადაც პირველად ბალეტი „ქოშეშე“ იცეკვა. ლაზარიაშმა და დახელოვებმა თამაშია სახელი გაუქნა თუშინაშვილს და მისა ვანტორებმა ცხყოფილი ინტერკო კამიონიია მთელს ამერიკაში. იგი იწულებული შევიდა ხანგრძლივად დარჩენილყო შეერთებულ შტატებში და ადგიტეო თავყენისცემებელი, რომელთა რიგები გრაჟინებლო იჩაღებოდა. ყოფილ სპეტაკულზე დარბაზი ხალხში იყო გამქედოლი. პრესა და რადიო უდღესდ შეუვასება აძღვებდენ ვან კოეჭის მიერ დიდი ტრავიკოსა“ მონაწილე თამარ თუშინაშვილს. ცნობილი თეატრალიტი, ბალეტომწიხე და ცეკვის სპეკიალისტები შეერმეტკულიერ ნენაწილეობას იჩენდენ — ამერიკელი ვარსკვლავის სიტკუებტი რომ ვოქოან... „ვარსკვლავთა შორის ვარსკვლავის მიმართ“. მაგალიტის, ივკო ნიეს ტრავიკოსში“ წერდენ: „გარდა იმისა, რომ თუშინაშვილი ეგრერითი სახეობის თანამეოკრეე მოცეკვაოდა, ძლიერ ლამაშია და ბრწყინვალე სიხევის აფრკვეტი სახალტეო სცენაზე. იგი უშეშობრტად ბალეტისათვის არის შექენდელი. ცეკვაეს გრაკივობა და ელვარებტი, რიკოჯ ბუნებას უხვად დაუიტილებოდა. ვარსკვლავთა და მოქმედებით თუშინაშვილი სიდაღიწური ბალერინაა. ამ ჩინებულო სცენური მონაცემებისა და სრულყოფილი პროპორციის ხარედა, მას ვანეტ მებისცებად ლამაზი ხელება, როგორცდ სუნავთად თუ შეხებობოდა.“

ამერიკული კრიტიკოსთა მთელი არმიის სახობტო ემიტებთია და ექუბადღებით ამქობდა იუწყებოდა. ლუსი ბიანკლი „დი ნიუ-იორკ ჟურნალი ტელეგრაფში“ იუყუებდა: „თამარ თუშინაშვილი, რომელსაც განასახიერა თოკლის დიდოფალია და სანკულშიმქმენდ ფიგრა, საეკეტესი დიდოფალია და ბრწყინვალე მოცეკვაოა, თიისსიყურებოთ სცენაზე შემოიღის, როგორცდ სცენმა და ქრება, როგორცდ ღან.“

¹ ტალიონი — ფენიმენალური, ზღაპარული.

დი... უფრო ვრცელი და მრავალისმეტველია ვალტერ ტერის ოდა, რომელიც „დი ნიუ-იორკ ტაიზისშია“ დაბეჭდილი. იგი თუმანიშვილს ოცენისა და ფანტაზიის ბუნებრივად მოიხსენიებს და შემდეგნაირად ახასიათებს: „თამარ თუმანიშვილი ბალეტის ბრწყინვალე ქალიშვილია როგორც ფიზიკური დონისათვის, ასევე ცეკვის, სულის წაყვლილად ღამაში და მომგაღვლებული პირველი რიგის ვირტუოზი ვარსკვლავია. სხეულის ფლადიდისებური გამძლეობა სასაუბრებს აძლევს მას დამატკვევებელი მანერით შეასრულოს უამრავი პარუტები, და ცეკვის ხელნების გამარჯვებას აძლევს მრავლურას სტილით. იგი ცეკვის აღზრუნული იარაღი, უხალციხე ადგილს და მოქმედების ყოველ შედეგს ცეკვის მქვივლესს... თუმანიშვილი ისევე ბრწყინვალეა დრამატულად, როგორც ტექნიკურად“.

საყოველთაოდ ცნობილია კრიტიკოსმა არნოლდ მასკელმა გიშრისფერი თვალ-წარბ-წამწამის, თმებისა და უნიკალური ცეკვის გამო, თ. თუმანიშვილს რუსული ბალეტის „შავი მარგალიტი“ უწოდა, ხოლო, ხელნებისა და ბალეტის დიდმა მცოდნემ, ფრანგმა ლანდრე ვალატმა კორქტივი შეიტანა და პრესის საშუალებით განაცხადა: თამარს სამკულად „შავი ბრილიანტი“ ან უბრალოდ „ბრილიანტი“ უფრო შეეფერებაო. ანატოლ ჩუხოვი კი პირველი ნათლის მიერ შერქმეული ზედმეტი სახელი აღიარა და თავის მხრივ თამარი ასე შეაქო: „თუმანიშვილი ორი კონტინენტის პირშია და რუსული ბალეტის „შავი მარგალიტი“, სცენის ფოტოგრაფების, პრესის ავგენტებისა და საკუთარი სტილის მქონე ბალეტომანების აღმფრთვანებული. იგი არის ჩვენი დროის ყველაზედ უფრო უცხოეთს მოცეკვავედ მიჩნეული. პერიფერულსკიას მწაფედ, ბალეტის უღრეს ხელკვანია მემკვიდრეობის სწორ გზაზე“.

თ. თუმანიშვილის მრავალფეროვან რეპერტუარში დიდწილად დღევანდელი დეკორაციის პ. ი. ჩაიკოვსკის „ღედების ტბასა“ და სენ-სანსის „მომგაღვლებული წინაშე“ ბალეტის წარსდება იგი პიტხბურგის საზოგადოების წინაშე. პიტხბურგის პრესის წარმომადგენელი რალფ ლეჟანდი ამტკიცებდა: „ცეკვის ისტორიას წარმშენლოვანი რამ დაეკლდა, რომ არ აღინიშნოს თუმანიშვილის ხელნაწებმა. მისი პიტხბურგის ვარიანტი, სტილის სისადავე და თანდაყოლილი არტისტიკაში თანდათანობით, დამატკვევებელი მომხიბლობით ვითარდება, მაგრამ ყოველფე ეს არასოდეს არ სცილებია იმ ფარგლებს, რასაც განახლებურებელი პარტია მოითხოვს“. დონალდ სტინფორსტი „პიტხბურგ პოსტ გატეტში“ ეყრის უარვდა თავის კოლეგას და დასძენდა: მისი ფუნქციები ყოველთვის დახვეწილი და მრავალრიცხოვანია, ყოველი მისი მოძრაობა გრაციის გამომხატველიაო.

თ. თუმანიშვილი ქ. ბალტიმორას სცენაზე „ღედების ტბაში“ გამოვიდა და როლის დიდალური შესრულებების სახელი დატოვანის ცეკვას ღედის ზეფუნეროვ მოძრაობას ადარებდენ, დაჯილდოვრებული მალენ ბენინანი წინადადებას აძლევდა: „მოდით, დაჯილდოვრებული ტექნიკური სტილი, რომელიც მის მარჯვენ მოქმედებებს გადმოცემს, და დავერდნით მსახიობის დახვეწილ გრაციას, ძალდაუტანებლობას ცეკვასა და პოზიციებში დღეობის დროს მის პირადულ მომხიბვლელობას და გრძობათა განცდას“.

თუმანიშვილის ქ. ცინცინატი იხე უთამაშია „ღედების ტბაში“, რომ, თუ ზნერი პამპრის დაუფერებთ, თვით ჩაიკოვსკისაც კი ადარებდნა, რომ ხილთა თავის უკვდავ ქმნილებაში — ოდებტას როლში. როგორღაც სხვაგვარად გადასცემს მაყურებელს „ღედების ტბის“ სხვაურ მელანქოლიას — ვიოხულობით „ცინცინატ ტაიმს სტარში“. სახელმწიფოებელი მსახიობი ფილადელფიასაც ეწვია, კარგახანს დარჩა იქ და დიდი რეზონანსი გამოიწვია. ზედა და ქვედა ლეველიდან ყვავილთა კონცეიტი წინასაგითი ცვივოდა, და მაყურებლებს მუხარებ ტაში დარბაზს აზანარებდა. როდესაც ცნობილმა ფოკინმა ანა პავლოვასათვის შექმნა ქორეოგრაფია ტინ-სანსის „მომგაღვლებუ ღედზე“, მისი მოზანი იყო ბალერინას სანს ნარჩინი რხევა შეფერებების ვიოლინოთა კვიხასთან. თ. თუმანიშვილი შესანიშნავად იმარჩუნებს ქორეოგრაფიული ქმნილების მკაცრ სიზუსტეს და შედეგ ცდილობს თავისი ცეკვა უფრო უფრო და უფრო სრულყოფილი გახადოს, ამიტომ დაუპირაბებულად აღარ გვეჩვენება ის სტატიები, რომლებსაც ბალეტის პრესამ დაბეჭდა თუმანიშვილის გატორულების გამო. რეცენზენტი სიორუს ლიბერტი და ზოსტო დელილო ლობინოვი: იუწყებდა: „თუმანიშვილი არის უხალცილო მშვენიერის პრინცესა — გეღ, რომელიც ცეკვავს არა მხოლოდ ბრწყინვალე დადამკვირებლობით, არამედ შესრულებით. „ეზბალი დეკორაციის ფონზე, — მოგვიჩირობს იგი, — თუმანიშვილი ცეკვაში აერთებდა ელასტიკურ გრაციასა და ტექნიკურად ნარჩან მოძრაობებს. მისმა ტექნიკამ და სრულყოფილმა სილამაზემ ოცავია და მოწონება დაიხასიაშა“. თუმანიშვილის პოსტონებულ წარმოდგოლა შობებედილობა მოუხდენია აკრიცევა. ა. დანის ორბქმედილობა ბალეტში. ჯონ როლის სტიტყი, „იუჯალი“ საექციციუს პრმოცეგნა, როდესაც მოგარა როლს თამაშებოდა ასრულებს, მის მოძრაობაში არის დახვეწილი სიანაჟ, არა ნაწილდება აღმფრთვანებულთა; ის არის ქალისებური ბალეტი მთელი მშვენიერით. ცინცინატული არტურ ლაქი მთხვევებს ციოხებოდა: „თქვენ აკ ყოველხობარი დაოალოდით!“ და თვითონვე უსაუსებდა: „თუმანიშვილის ტუხტული ისეთი ნაზია, როგორც ფეფიკი, ისეთი მშვენიერი, როგორც თოვლი“. ცნობილი კრიტიკოსი არნოლდ მასკელს, „შავმა მარგალიტმა“ ძველი დროის დიდი რუსი ბალერინები მოაგონა და მისი „იუჯალი“ გაზარებულ შესრულებას სანიშნურო უწოდა.



თამარ თუმანიშვილი

პრესის კორესპონდენტი დორსი კალვანი იუწყებოდა: „იგი მეტად ღამაშია, თავის მოქმედებით ადვილად ანერებს ცეცხლს და სანათლიანად იმსახურებს ფტალური ქალის სახელს. ის მომენტს, როდესაც მან ჩვეულებრივი მიმართულებით გადაკლავია სცენა გრძელი დიოანოლით, ბალეტის ნაწილში საოცრება იყო. ტანისა და ნაკეთების დრამატული მოქმედება, რომელიც მისი „ესმერალდა“ ხდება განაჩნებს, შეიძლება თოვლის სისწრავეკითხობის შევადაროთ, ეს, პირადად, დაუფარარი სცენა, რომელიც საომრენის გამომხატველი თვითონი მხარდებდა“. პარკულენტის სარეზიდენტი ქალაქში „ესმერალდას“ შესრულების შემდეგ, „ესტალირი ქალი“ დიდ მოცეკვავედ აღიარეს, „ვაშინებულ პოსტ იხე ტაიმს პერალუში“ პულ თოხი წერდა: „ბალსნირების მშვენიერ პორტრეტსა ბუნებრივად დამსება თვისსრულ სცენაზე თვდა, როდესაც პადედე შესრულებდა უხალციხე წერტილს აუწევს, ტროპეფილირია“, „ქარლ ბერტანი კი, „ინფანს დელის წერტილს“ იუწყებოდა: თამარ თუმანიშვილის მოღონებულ გამოჩენას „ესმერალდა“ გუშინ და, გამარჯობა ჩვენი დროის ერთ-ერთი გამოხატული ბალერინის რეპეტაციოა.

თ. თუმანიშვილმა, თავის დღესათნა ერთად, გადაკლავია შტატების ტურტირება და წყნარი ოცენის სანაჩარი გავიკვია სან-ფრანცისკო განსურულ დღე-შვილს ზვიითა და თვითებით უხედა. როდესაც ქალაქში „შავი მარგალიტი“ ცეკვავს, მიუღ შენადღებს

დებტორტოს საგარტოლოდ ჩასულ თუმანიშვილზე, ამირან ფრი

უხლოდის როლის იმ საუკეთესო შემსრულებლებს, რომლებიც კი ამ უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე გვიანდავს.¹

კლასიკური ბალეტის და ქორეოგრაფიის სფეროში გარკვეულ სიმშვენიერზე შეიძლება თქვას დროს მთავარმეცხის პირველად ლეგენდარულ ანა პავლოვას ხანგ წარმოადგებთ. როგორც „ბალეტის დღიურ“ ფაქტი მთავან „ლა-სკალაში“ გამოვიდა, იტალიის პრესამ თამარს „იდილი პავლოვის მეტეფორა“ დააქვეა. კონცერტში ვაისოლად გასტროლირის ისეთი ძლიერი დამაჯერებლობით, რომელი პოპოლარების ილილი შერეულთ, მრავალმეტყველი მითისა დასა გამოვლივითა და წაწი მსახიობური ნიჭით ახსაბიერებს როლებს, რომ მისი ტექნიკური ინტელაგია შეუძინებელი რჩივით ამილანდ ბალეტობაგუსს-ს-კ-ს-კ-ს. თუმანიშვილმა მკურნებელი დიდად ახაბრთივანა შოკენის, შუმანის, ჩაიკოვსკისა და მიხუსის ნაწარმოებების უნიკალური დავლით. პავლოვას ღირსებლმა მემკვიდრემ მილანის საზოგადოებაში ბალეტ „შვიდი ნიღბითა“² დაიკურა. „ქორიორე დინდორ-დუგლი“ ტალეულივს ამცნობდა; „საკარისია თუმანიშვილის ხახელის ხნებია, რას პიკოლა სკალაში ჩოქრული აქედეს. იგი ისეთი მსუბუქია, რეგორც ციხისათელა, მაგრამ ამავე დროს ძტაკედ დგას თიჯზე. იგი ფილის ისეთ შესასებლბობას, რითაც შეუღლია ცხასც უნაირის და თიხას“.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, თ. თუმანიშვილი პარიზის „ჯრაბ ოპერის“ პირმა ბალერინად მიიწვიეს, და იგი ლიფართან ერთად ცეკვავდა, მაგრამ რეგორც ა. შეკვივის მუსიკალური ვურნალის გეოგრაფის აუყურებდა; იეს ლამიზ, რომანტიკული, გაბრწყინებული მეოცეზე თვალბობით, გამხარბი და მორავი ბალერინა, რომელსაც ხას-კი ისეთი ვაანია, რეგორც ადამიანს სულში უფერება, პარიზის ოტელში მხოუთენლად ელოდა თავის მოვალბებელსა და თანამეამულეს გორავი ბალახიხის! რეგორც მკაცრითა თამარის მონაწილეობით „გრანდ-ოპერაში“ დევიჯა ბალეტბობი, „იეზილთი“ და „გედბების ტბით“ დაქვეული და ხტრავანისის პათეტიკური ქმნილებებით დამთავრებულთა².

თამარი თვითდამწვიდბებს არ მიეცა, კიდევ უფრო გააძლიერა თავის თავზე მუშაობა. ხანდაზმულ პრეობარუნსკიასხვან კვლავ იღებდა გავკეთილბებს. მეცადინეობის პარალელურად 1947 წელს იგი მთავარ როლებს ასრულებს დღი ქორეოგრაფის ბალანჩინაიანის მიერ დედამულ „ჯდალსინის კონცნას“ და „პროლის სახალგაშო“, შემდეგ — კი, 1950 წელს, „უცნობას“ და „ფედრაში“, რომლებიც ცნობილმა ბალეტბმისტერმა თან მკეტომ დავდა პარიზში. „შავმა მარგალიტმა“ ტრიუმფალური გამარჯვება მოიპოვა. აი საბუთიც, რეგორც გამოჩინილ ფრანც კრიტიკოს ლანდრე ვალატს ეკუთვნის; „თუ რასინის „ფედრასათვის“ საჭირო იყო სარა ბერნარი, კეტტის ფედრასათვის აუცილებელია თუმანიშვილი... დავუიწვიარი იქნება თამარ თუმანიშვილი ფედრას როლში. ქორეოგრაფიული ტრაგედია გახსნაში შინისის ქალიშვილი და ასიფი სიცოცხლეს თუ უწყებენ, თამარი თუმანიშვილი აგრძელებს არსებობას“. თუმანიშვილი ფრანც მკურნებელს დღესაც ხიბლავს „გედბების ტბაში“, მანინ როდესაც ფრთბების მგავსად გრაციოზულად ხელბებს იქნევს, მას „ნისკარტიო“ ტეხვა და თანაც შინარტევი სუფარულით ადხილით თრბის. ცეკვისას ისე ძლიერი გავს ექსმოდერნი თეთრ ფრინველს, რომ ყოველ შემართბინას მკურნებელს გეონია ფრთბის გაშლის და ფრეფტით განმორდება სცენას. ანდრე დავილის სიტყვებით რომ ვთქვამთ, თუმანიშვილი ნამდვილი „ფედრაა“ თავისი მრისხანბებით და „ქალიშვილი“ მთელი თავისი გრაციით, „იეზილთი“ შოგონბებით და ტბაში მოცურავზე, ხან კი მის ნაპირზე მოსივრინ „მედიას“.

1950 წელს თ. თუმანიშვილი, „გრანდ ოპერის“ დასთან ერთად, საგატროლოდ იმყოფებოდა სამხრეთ ამერიკაში. ტრიუმფალური ტურნეს შემდეგ, 1952 წელს ივლისში კლასიკური ბალეტის გვირგვინსანი ბალერინა პარიზს ივლისში კლასიკური ბალეტის თეატრ „პალეგარინიში“, როგორც ოდებო-ოდობის, ასტოა აზრით, პრესბობლად ანდრომახისა და ბერენისის უნიკალური „იეზილი“, ვიწხლის როლის შემსრულებელ ღირსეულ ბალერინებზე კი ბარტესა და ანადიკოს სახელბებენ, მაგრამ მათთან ანალოგის საფურცელზე დაასცენიან, რომ 1900 წლიდან დღემდე მსოფლიოში ცნობილია სახიეზილი: პავლოვასი, სპეცსცეკვახი და თუმანიშვილისა. ლანდრე ვალატე დაასცენის: „დასტოვა რა ოპერა თუმანიშვილმა, ოპერის სურათთა გაღერვა გაამდიდრა ორი სანიშნოდ დახატული დავუიწვიური პორტრეტით“. ფრანდ მანინის მიერ 1960 წელს პარიზში გამოცემულ სქელტანიან და დასურათობებულ „თანამედროვე ბალეტის ლესკონიში“ ვკითხულობთ: „თუმანიშვილი არ არის მხოლოდ იეზიოთი ძალის ვირტუოზი, რეგორც ამას გვიჩვენებს მისი არანვეულბერივი თავისუფლება და სილადე „იეზილის“ I აქტის ცნობილ დიავონალში და II აქტის არაბესებებში, არამედ იგი ცეკვის დრამატული განმასახიერებელი და თანამედროვე ცეკვის საუკეთესო ტრაგიკოსიცაა. დრამატული ცოდნა და აგრეთვე გარეგანი ფიზიკური ანდაგობა ანთავისუფლებს მას ყოველგვარი ზედმეტი ეტსტანა“.

თამარ თუმანიშვილი დღესაც „გრანდ ოპერის“ პირამონა და

ცნობილი ვარსკვლავია, მაგრამ კულისების იქითა ცხოვრებაში როდ იყო იგი დაზვეული შურის, ინტერბების შხამისგან და იქვედ გაკრუბებისგან. თუ რამდენი ვასკარე ვაგოარა და სინდელ გედაიტანა, ამას, ალბათ, მოვალბობთ თვითონ დავრს თავის ხელით ამ ბოლო დროს ს. ლიფართან ეწვადებოდა ბალეტ „ფედრაში“ წელს მოსსსლელად. მართალია, თამარი თუმანიშვილმა 40 წლის გადადაბედა, მაგრამ „შავი მარგალიტი“ „კურსს“ ჯერ დაკვირბობა არ დაწვიუა და ახლავარდელი ცნრებით ვანარძობს ცეკვის.

სად დამთავრბებს თავის კარიერას ეს „მოხბივალე ვარსკვლავი“ — ჯერ ცნობილი არ არის, მაგრამ ეს ცხადია, რომ უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ქალის სახელი ხელოვნობის მოყვარბების სსონგაში კეთილშინაგნრად ღებრება.

თამარ თუმანიშვილი



¹ გორჯ ბალანჩინი ამერიკიდან საფრანგეთში ჩავიდა მისით.

² „რეველ მუზიკელ დე ფრანს“, 1947, № 8 გვ. 1.

კიდევ ერთხელ „საუკუნეობრივი ღაზის“ შესახებ*

რეკავ ნათაძე

3. ახლა დაგურუნდეთ ჩვენს მეორე კითხვაზე მიღებულ ექსპერიმენტულ პასუხს.

საორიდან დიდი აღმონდა განსხვავება წარმოსახვის საფუძველზე განწყობის შემუშავების უნარის მხრივ ცდის პირების ორ ჯგუფს შორის: ერთის მხრივ გარდასახვის უნარის მქონე პირთა (მსახიობებსა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთა) და, მეორეს მხრივ, თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის. ხოლო რაც შეეხება თეატრალურ ნიჭს — მიკლებულ 4 სტუდენტს (იხ. ზემოთ), ისინი სრულიად უძლური აღმონდნენ ჩვენი ცდების ამოცანის წინაშე, ვერც ერთმა ცდის ვერც ერთ ვარიანტში წარმოსახულის შესატყვისი განწყობისებელი ილუზია ვერ მოგვცა. ასეთივე უარყოფითი აღმონდა ყველა ცდის შედეგები გარდასახვის უნარსმოკლებულ კომიკთან N N. ის ვერც ახერხებდა დავალბებულ ნათლად წარმოდგენას და გვისთვება — ერთხელ მაინც მართლა მიგვეცა ხელში ასეთი საგნები.

ეს დიდი სხვაობები ჩვენს ცდებში ძირითადად შემდეგ მომენტებში გამოვლინდა:

1) უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია დიდი კორელაცია სასცენო ნიჭსა და ჩვენს ცდებში წარმოსახვით განწყობის შემუშავებას შორის. სახელდობრ თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის ამას აღწევს შემოდღწერილ პირველ ცდამო — 47,5%, მეორეში — 38,1% და მესამეში — 23,8%.

ამავე ცდებში დამსახურებულ მსახიობთა ჯგუფიდან, ერთი კომიკის გარდა (კომიკებზე საუბარი ქვემოთ გვექნება), ყველაზე მოგვცა დადებითი შედეგი!

ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფიდან პირველ ცდამო — 85,7%, მეორეში — 85,7% და მესამეში — 71,4%.

თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტებიდან შესატყვის ცდებში — 100%, 100% და 80%.

საშუალო ნიჭის სტუდენტებთან — 71,5%, 71,5% და 67%.

თეატრალური ინსტიტუტის 4 შეუფერებელი სტუდენტებიდან ვერც ერთმა ამ ცდებში დადებითი შედეგი ვერ მოგვცა.

2) განსაკუთრებით თვალსაჩინო აღმონდა სხვაობა ცდის პირებს შორის წარმოსახვით განწყობის შემუშავების საიდვალის მხრივ. თეატრის გარეშე მდგომი პირების უმრავლესობას (არა ყველას) იმდენად უჭირთ შემთხვევითი ცდებში აღქმულის საწინააღმდეგო წარმოსახვითი სიტუაციის თვალსაჩინო განცდა, რომ დიდი უმრავლესობა მხოლოდ ძალების უკიდურესი დაჭიმვით, დიდი დაძაბულობის შედეგად აღწევს ამას ისე, რომ ბევრი ცდის შედეგად სერიოზულად იღლებს ხოლმე. უმრავლესობა აღწევს მიზანს მხოლოდ რამდენიმე ამაო ცდის შემდეგ. არის

შემთხვევები, როდესაც მხოლოდ ოციოდე ამაო ცდის შემდეგ ახერხებენ ამას!

სულ სხვა სურათს იძლევიან მსახიობები. მათთვის ეს სიტუაცია არ არსებობს: საკმარისა გაიგონ ინსტრუქცია და ხელდა, ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე, თითქოს თამაშით, აღწევენ მიზანს; მათ სახეზეც არავითარი დაძაბვა არ ჩანს. თეატრის გარეშე მდგომ პირებიდან კი ზოგი ფიქრდება ხოლმე, ზოგი წითლდება; თითქმის ყველას იმწინვეა ძლიერი დაძაბვა.

დამსახურებულ მსახიობებიდან განსაკუთრებით დიდ საიდვალს საიძებელ „მდომარეობაში შესვლისას“ იწინდნენ ვ. გოძიაშვილი, ვ. ანჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი და ვერმილოვი; ოღნავ ნაკლები საიდვალით, მაგრამ მაინც მეტად ადვილად ამას ახერხებდნენ ბრაგინი და იაკუბოვსკაია.

3) მნიშვნელოვანი აღმონდა განსხვავება ცდის პირების ორ ძირითად ჯგუფს შორის განწყობის განმტკიცების ანუ ფიქსაციის საიდვალის მხრივაც, რასაც განწყობის აღგზნებადობა ეწოდება. სახელდობრ, თუ თეატრის გარეშე პირების უმრავლესობას აღმოცენებული განწყობის ფიქსაციისათვის სათანადო პროცედურის წარმოდგენის მრავალი განმეორება (12-15) სჭირდება, მსახიობები ამას ცდის ობიექტზე განმეორებით აღწევენ ისე, რომ კრიტიკულ ცდებში უკვე ილუზიას იძლევიან. ეს თვისება — განწყობის ადვილი აღგზნებადობა განსაკუთრებით დამახასიათებელი აღმონდა ვერიკო ანჯაფარიძისათვის, ვ. გოძიაშვილისათვის და ს. თაყაიშვილისათვის.

4) დიდი აღმონდა განსხვავება წარმოსახვით გამოწვეული განწყობის სიმტკიცის მხრივაც. მსახიობების უმრავლესობა (არა ყველა) კრიტიკულ ცდებში ვ. ი. ნამდვილად ტოლი საგნების რეალური მიწოდებისას განწყობისებულად (არატოლად) აღიქვამს ამ საგნებს მათი მრავალჯერო მიწოდებისას. თეატრის გარეშე მდგომ პირებს შორის ასეთები ცოტაა. მსახიობებს შორის განსაკუთრებით მტკიცე განწყობა გამოამჟღავნა ს. თაყაიშვილმა, ვ. ვერილოვმა, ვ. გოძიაშვილმა, გრ. კოსტავამ და ბრაგინმა. ეს უკანასკნელი, შემოდღწერილი ცდებიდან უკანასკნელში, ტოლ ბურთების ილუზურ აღქმას კრიტიკულ ცდებში გაჩვენა ხანს განაზრძობდა მას შემდეგაც, რაც გაახილა თვალში და შედეგობითაც ადარებდა მათ!

ვერიკო ანჯაფარიძეს პირიქით, არაჩვეულებრივ ადვილად აღმოცენებული განწყობა, სწრაფწარმავალი აღმონდა: ერთი ორი ილუზიის შემდეგ იგი გამოდის წინათ შექმნილი განწყობის გავლენიდან და კრიტიკულ საგნებს სწორად აღიქვამს.

5) ყველაზე დიდი სხვაობა გარდასახვის უნარის მქონე და თეატრის გარეშე მდგომ პირთა შორის წარმოსახვით შექმნილი განწყობის მოქმედების სიძლიერეში აღმონდა.

განწყობის ამ თვისების შესამოწმებლად ჩატარებული

* დასარტული. იხ. ჩვენი ჟურნალის № 6, № 7.

გვერდზეა შემდეგი ცნობა: მას შემდეგ, რაც ცდის პირები თხოვრებულად ზედინდელ თვალსაჩინოდ წარმოიდგინდნენ, რომ ერთი ხელით სწევნაში მძიმე საგანს, მეორეთი კი მსუბუქს (იხ. წერილი), მათ ეძლეოდათ კრიტიკულ ცდამსაძინის მხრივ შესაძლებლობა არა ტლით სიმძიმის, არამედ 41%-ით განსხვავებული სიმძიმის საგნები, მაგრამ ისე განლაგებული, რომ უფრო მსუბუქი იმ მხარეს ეძლეოდათ, სადაც განწყობის შეცვლენით საგანი უფრო მძიმედ უნდა სწევნებოდა, და მძიმე კი იმ მხარეს, სადაც პირიტი, განწყობის გავლენით საგანი მსუბუქად უნდა ჩვენებოდა. ამით ვარკვევდით, დასძლევდა თუ არა წარმოსახვით შექმნილი განწყობა კრიტიკულ ცდამსაძინის საგანთან ან აშკარად განსხვავებული სიმძიმის აღქმას.

შედეგი ასეთი აღმოჩნდა: თეატრის გარემო მდგომ პირთა შორის მხოლოდ 9,5% შემთხვევაში იყო მიღებული დადებითი შედეგი, ე. ი. ამ ცდის პირებს 41%-ით უფრო მძიმე საგანი, წინასწარ, წარმოსახვით შემუშავებული განწყობის გავლენით, უფრო მსუბუქად მოეჩვენა. დამსახურებულ მსახიობებს შორის კი ეს მოხდა 80% შემთხვევაში! ხოლო სულ მსახიობებსა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთა შორის 74,1%. ეს შედეგი კომენტარებს არ მოითხოვს!

ბ) არ შეიძლება არ აღინიშნოს შემდეგი გარემოება. ცდის პირებს შორის იყო ორი მსახიობი და ორი თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერი სტუდენტი, რომელთა „ამპლუსა“ კომიკური როლები შედგენდა. თითხეც ამ დამიანიისთვის დამახასიათებელია თამაში „მაყურებელზე“ — სწრაფვა კომიკურობისაკენ, ის, რასაც „კომიკოვანიე“-ს უწოდებენ ხოლმე. ოთხსავე ამ პირს წარმოსახვით განწყობის შემუშავების შედეგებით სუსტი უნარი აღმოაჩნდა. ჩვენს ცდებში ისინი ბევრად უფრო ძველად იმუშავებენ განწყობას, ვიდრე სხვა მსახიობი ცდის პირები, ხოლო ცდის ზოგ ვარიანტში სულაც ვერ ახერხებენ ამას.

ბუნებრივად დგება საკითხი, ხომ არ არის ეს გარემოება საზოგადო კომიკებისათვის დამახასიათებელი? ხომ არ უნდა ვიკულისხმოდ, რომ ასეთი როლების შემსრულებელი თვითონ კი არ გარდაისახება, არამედ მაყურებელს „უჩვენებს“ სასაცილოს, კომიკურს, დასაციხს? ხომ არ გამოირიყვას საზოგადო კომიკური როლის შესრულება ნამდვილ შინაგან გარდასახვაში — ხომ არ გულისხმობს იგი, ასე ვთქვათ, პერსონაჟი ე. ი. მის მიერ თამაშს, პერსონაჟის, ე. ი. „მესამე პირის“ ჩვენებას მაყურებლისათვის, მისი კომიკური და სუსტი მხარეების, ასე ვთქვათ, მხილებას? დაკმაყოფილებული საკითხის მხოლოდ დასმით. მასზე პასუხისათვის საკმარისი მასალა ჩვენ ჯერ არ მოგვეპოვება.

* * *

ამრიგად, მიღებული ექსპერიმენტული შედეგები არა თუ არ ეწინააღმდეგება ჩვენს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სასაცილო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლების, მისი ფსიქოლოგიური მექანიზმის ძიებისას გამოყენებული უნდა იქნას განწყობის ცნება, არამედ პირიტი, ეს შედეგები მნიშვნელოვან საბუთს წარმოადგენს იმის სასარგებლოდ, რომ გარდასახვა პირველ რიგში პოხითა და როლით ნაგულისხმევი, მსახიობის მიერ წარმოსახული სიტუაციის მიმართ შესატყვისი განწყობის შემუშავებასა და, ცხადია, მის ფიქსაციას, განმტკიცებას გულისხმობს. (ეს უკანასკნელი რეპეტციების

პროცესში ხდება)¹. ბუნებრივია, რომ სათანადო განწყობის ფიქსაციის შემდეგ, როლის შესრულება მრავალჯერ გამეორებული სპექტაკლი ადარ მიითხოვს ისეთ დაძაბვას, მიდნ დაძაბვას, როგორც ამ როლის პირველი დაუფლება.

ბუნებრივია, რომ შესასრულებელი როლის შესატყვისი განწყობის შემუშავების საფუძველზე მსახიობს სათანადო შინაარსის ემოციებიც აღმოუცნდება, ოღონდ ეს იქნება „არასტერეოტული“, მფრანავი გერმონები, რადგან მათ საფუძველად უდევს არა რეალური სიტუაციის მიმართ აღმოცენებული განწყობა, არამედ წარმოსახული სიტუაციის დამის მიმართ ნებისმიერად შექმნილი და მოკიდებული უფლებების საფუძველზე აღმოცენებული განწყობა, რომელიც ერთი წუთითაც ვერ არღვევს პიროვნების იმ ზოგად განწყობას, რასაც რეალობისადმი განწყობა წარმოადგენს².

8

1. ასე გვესახება ჩვენ, ვარკვეული ფსიქოლოგიური კონცეფციის ნიდაზე, სასცენო გარდასახვის ძირითად ფსიქოლოგიური საფუძველი. გარდასახვის ძირითად ფსიქოლოგიურ მექანიზმს წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავება და შემდეგ, ბოლო რეპეტიციებისა და პირველი სპექტაკლების პროცესში, ამ განწყობის განმტკიცება — მისი ფიქსირება ანუ ფიქსირება უფრო განწყობის შემუშავება წარმოადგენს.

მაგრამ ნუთო თვითონ სცენის პრაქტიკულ შემოქმედებით მოღვაწეებს — მსახიობებს, რეჟისორებს, გაეპარათ გარდასახვის ასეთი მოლიან პიროვნებისეული, განწყობისეული ბუნება.

რა თქმა უნდა, არა!

ჯერ ერთი, სცენის კორიფეების მემუალური ლიტერატურის გატონდა ვერაწუწუნებს, რომ ეს დიდი მსახიობები ძალიან ხშირად მითითებენ ისეთ მომენტებს თავის შემოქმედებაში, ისეთ დაკვირვებებს იძლევიან, რომელნიც უეჭველად მოლიან პიროვნებისეულ შინაგან „მომართვას“, მთელი პიროვნებისეულ შინაგან ცვლილებას, მთლიანი პიროვნების როლის შესატყვისი შინაგანი პოხიციის შემუშავებას გულისხმობენ, რომელიც ვერ დაიყვანება ვერც რაიმე გრძნობაზე, ვერც წარმოდგენის თუ გატონის ინტელექტუალური ბუნების პროცესზე. (ამაზე აქ უნდა ვიწერებოდით). მაგრამ ცხადია, რომ განწყობის ცნებას ეს ავტორები ვერ იყენებენ იმიტომ, რომ ეს ცნება ჯერ არ გასულა ფსიქოლოგიური მეცნიერების ფარგლებს გარეთ, ხოლო რამდენიმე ათეული წლის წინ სულაც არ ყოფილა ჩამოყალიბებული.

მაგრამ ამასაც რომ თავი დავანებოთ, ჩვენს საუკუნეში შეიქმნა მსახიობის გარდასახვის ისეთი სისტემა, რომელიც თუმცა არ იყენებს ამ ვიწრო სპეციალურ ფსიქოლოგიურ ტერ-

¹ ჩვენ გვერდზეა შესაძლებლობა ამ პროცესის დაკვირვებისა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტ-მსახიობების როლზე მუშაობისას, რომელიც გ. ა. ტოსტროვიცის ხელმძღვანელობით წარმოებდა. მაგრამ ამ მასალის განხილვა შორს წავიყვანავ.

² საგულისხმოა, რომ ინგლისურ ლიტერატურაში ტერმინოლოგიურად ასახვებზე ორჯერ ვაწვინებთ — ერთს (Mitte), მეორეს — რომელიც ნიშნავს უფრო შერ, უფრო განმარტულ და ლტბა პარტიკულებს და მეორეს (Set), რომელიც უფრო სწრაფწარმავალი, უფრო მომენტით გაპირობებული მდგომარეობაა.



მის (განწყობა), რადგანაც მისი ავტორი არ იყო გაცნობილი თანამედროვე ფსევდონიმურ შეცნობებებს და კერძოდ, განწყობის ცნებას, მაგრამ ფაქტობრივად (მე ამას ვამტყვიებ) ძირითადად მიმართულია მსახიობში როლის შესატყვისი განწყობის შემუშავებისაკენ. ეს არის სტანისლაფსკის „სისტიმა“!

უშუქველია, რომ სტანისლაფსკი გენიალური ინტუიციით მივიდა სასცენო გარდასახვის მექანიზმის ისეთ გაგებაში, რომელიც მეტად უახლოვდება განწყობისეულის მოქმედების ცნებას. საქმე ის არის, რომ ყველა ის ხერხი, ის მეთოდი, რომელსაც იძლევა ეს სისტემა, ფაქტობრივად მსახიობში სათანადო განწყობის შემუშავებას ემსახურება.

მართლაც, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია სასცენო სინამდვილის დაკრების მოთხოვნა, რომელიც სტანისლაფსკის სისტემის ქვაკუთხედს წარმოადგენს. თეატრალური „სინამდვილის“ (რომელიც სტანისლაფსკიმ ძველი ტრადიციული თეორიის „სიყალბეს“ დაუპირისპირა) ერთ-ერთ ძირითად საფუძვლად ავტორმა მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოდგენილის რეალობის „დაჯერება“ ანუ „რწმენა“ აღიარა. ტემპორიტი გარდასახვა, სტანისლაფსკის მიხედვით, აუცილებლად გულისხმობს სცენაზე წარმოდგენილი სინამდვილის „გულწრფელ დაჯერებას“.

მაგრამ რა სნიშავს იმის დაჯერება, რის შესახებაც მსახიობმა უშუქველად იცის, რომ ეს მხოლოდ საყუთარი მისი წარმოდგენაა? თუმცა სტანისლაფსკის სისტემის ზოგიერთი გულწრფელი ინტერპრეტატორი (ასეთები საჭარბოვლოდ არიან) ფიქრობს, რომ აქ ნაკულისხმევა წარმოსახული სასცენო სიტუაციის, როგორც რეალობის, ნამდვილი რწმენა, მაგრამ ამის მიღება სერიოზულად, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია. ასეთი გაგება გამოირეკლება! როგორც ზემოთაა აღვნიშნეთ, ასეთი რამ მხოლოდ სულით დაუადგებულის ბოდივით მდგომარეობისათვისაა დამახასიათებელი. წარმოდგენით, რა დამარტობდა მსახიობ — ოტელის, რომ მას ერთი უფოთი დაჯერებინა, რომ მან მართლა დაახლოვდა დეუსტონმა! თვითონ სტანისლაფსკიც ანსხვავებს ამ სასცენო „სინამდვილეს“ რეალური ცხოვრების სინამდვილესაგან: „В жизни правда то, что существует, что наверное знает человек. На сцене правдой называют то, чего нет в действительности, но что может случиться“¹. მაგრამ მეორეს მხრივ ისიც ცხადია, რომ სიტუაციის მხოლოდ წარმოსახვა ინტელექტუალური შინაარსის სახით არ არის საკმარისი სუბიექტის ამოქმედებისათვის სათანადო მიმართულებით. წარმოდგენა, როგორც ასეთი, არ არის ქვეყის ძრავი. იმისათვის, რომ იგი ასეთად გადაიქცეს, რომ წარმოდგენას მოჰყვას ქვევა, აუცილებელია სუბიექტის სათანადო შინაგანი შეცვლა; იგი უნდა განწყობს შესატყვისად. მაგრამ რატომ უსვამს ხაზს სისტემის ავტორი ამ წარმოსახული სინამდვილის „ნამდვილ სინამდვილეს“ („подлинная правда“). „გულწრფელ დაჯერებას“ და ა. შ. ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში იგულისხმება მსახიობ-ადამიანის რაღაც სპეციფიკური მდგომარეობა, რომელიც განსხვავდება სასცენო სინამდვილის მხოლოდ წარმოსახვისაგან, მის მხოლოდ ინტელექტუალურ დამოკიდებულებასგან. როგორც ცნობილია, სათანადო სასცენო სიტუაციის ამოციკურ დაშვებას — „რომ იყოს“ („еще не-“) სისტემის ავტორი თვლის მთავარ სტიმულად მსახიობის შესატყვის

ქვეყის დამარწმუნებელი, ბუნებრივი ამოქმედებისათვის კერძოდ, ამ სტიმულს „გულწრფელი დაჯერების“ გამოსაწვივად. ეს დაშვება („რომ იყოს“), ავტორის თქმით, — „ინსტიტუტურად და მომენტალურად გამოიწვევს მოქმედებას“ („инстинктивно и мгновенно возбуждает действие“)². „იგი იწვევს მსახიობში შინაგან და გარეგან აქტივობას და აღწევს ამას ძალდაუტანებლად, ბუნებრივი გზით. ამ დაშვების შემოქმედებით მსახიობში აღმოცენდება მოქმედების იმპულსი („возвв на действие“). იმ „აარემობათა“ (სიტუაციის) მოციკულობის დაშვება, რასაც ბიქის მიხედვით აგლისსმობს ეს სიტუაცია, განსაზღვრავს მსახიობის მოქმედებას, ანალოგიურად იმისა, როგორც რეალურ ცხოვრებაში რეალური სიტუაცია განსაზღვრავს ადამიანის ქვეყის, მაგრამ ავტორის თანახმად, ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება მიხდეს, თუ მსახიობი არა მხოლოდ წარმოადგენს ამ სიტუაციის, არამედ „დაიჯერებს“ მას. იმისათვის, რომ წარმოდგენილმა სიტუაციამ გამოიწვიოს მსახიობში შესაფერი ქვეყის შინაგანი იმპულსი, მსახიობმა „უნდა დაიჯეროს სხვისი შეთხუელი და ჩემპირიკად ამით იცხოვროს სიცინაზე“³. ერთი სიტყვით, ირავს, რომ სტანისლაფსკის სისტემის შინაგანი ლოგიკით, სასცენო სინამდვილის „დაჯერება“ იმისთვის ყოველად საჭირო, რომ წარმოსახულმა სიტუაციამ ადამიანის ქვეყის განმსაზღვრელი ფაქტორის როლი შეასრულოს. ამ რწმენისა თუ დაჯერების გარეშე, სიტუაციის წარმოსახვა ასეთ ფუნქციის ვერ ასრულებს. სცენაზე ნაკულისხმევი სიტუაციის მხოლოდ წარმოსახვა და პირთგენების ის მდგომარეობა, რასაც სტანისლაფსკიმ წარმოსახული სიტუაციის რწმენა უწოდა, არ არის ერთი და იგივე. რწმენისა თუ დაჯერების მდგომარეობა მეტია, ვიდრე ამ სიტუაციის მხოლოდ წარმოდგენის ინტელექტუალური ბუნების პროცესი; ეს არის სუბიექტის რეალური შინაგანი მდგომარეობა. წარმოსახულის აგულწრფელი დაჯერება სტანისლაფსკი უწოდებს იმ რეალურ შინაგან მდგომარეობას, რომელიც იქმნება სუბიექტში წარმოსახულის მიმართ სპეციფიკური შინაგანი დამოკიდებულების შედეგად.

სწორედ ისე, როგორც ჩვენს ზემოთ აღწერილ ცდებში განსხვავებულ ობიექტთა მხოლოდ წარმოდგენა სათანადო სპეციფიკური აქტივობის დამოციკულებების შექმნის გარეშე ამ წარმოსახულის მიმართ, ვერ იწვევს ჩვენს ცდის პირებში სათანადო განწყობას და ვერ იძლევა განწყობისეულ ივტიკის საკონტროლო ცდებში: ტლიო ბურთები ტლიად აღიქმებიან. (იხ. ზემოთ).

ამ ორ კანონზომიერებას შორის უიჯელი სრული ანალოგია! ხოლო თუ ეს ასეა, ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ წარმოსახული სასცენო სიტუაციის „დაჯერების“, მისი არსებობის „რწმენის“ მდგომარეობა ის შინაგანი მდგომარეობაა, მთლიან პირთგენების ის შინაგანი აწყობაა, რასაც ფსიქოლოგიურ მეჩინებრება გაცნობს და უწოდებენ? „დაჯერება“ ხომ იმპრობ არის საჭირო, რომ მას სცენაზე წარმოდგენილ-წარმოსახულ სიტუაციას ადამიანის ქვეყის მასპრობირებრივი ფაქტორის ძალა შექმნიოს. როგორც რეალური სიტუაცია მის შესატყვისი განწყობას იწვევს სუბიექტში და ამ გზით ამოქ-

¹ Станиславский, «Работа актера над собой», II изд.

² იქვე, გვ. 95.
³ იქვე.

მედებს მას, ისე წარმოსახული სასცენო სიტუაცია, მისი არარეალურობის შეგნობისას მაშინ ამოქმედებს სუბიექტს თავის შესატყვისად, თუ კი სუბიექტი თავის თავში მოახერხებს ამ წარმოსახულის მიმართ სპეციფიკური აქტურად დამოკიდებულების შექმნას, თუ კი იგი შესატყვისად განეწყობა მის მიმართ, თუ მასში სათანადო განწყობა აღმოცენდება.

სტანისლავსკის გენიალურმა ინტუიციამ მიიკანონა ჯონ-ზომიერებას, მიიკანონა ამ სპეციფიკურ შინაგან მდგომარეობას და პირობითად უწოდა მას რწმენა ანუ დაჯერება წარმოსახული პირობებისა. ჩვენს ცდებში ვწარმოვსახულიყობთ მის მიმართ ნებისმიერად შექმნილი განწყობა ან ის თუმცა არა ნამდვილი, მაგრამ გულწრფელი და დაჯერებულია. შინაგანი მდგომარეობა — უნებური დაჯერება იმისა, რის არარსებობის შესახებ იცის სუბიექტმა და რისგან სრულიად განსხვავებულ სიტუაციას აღიქვამს იგი.

როგორც ვნახეთ, ჩვენი ცდებით ექსპერიმენტულად მტკიცდება ასეთი განწყობის შემუშავება წარმოსახულის მიმართ, როდესაც სუბიექტმა იცის წარმოსახულის არა ნამდვილობა, მისი არარეალურობა. ოღონდ ამისათვის არ კმარა მხოლოდ წარმოდგენა, ადამისთვის აუცილებელია სპეციფიკური შინაგანი აქტიური დამოკიდებულების შექმნა წარმოსახულის მიმართ. მეტად საყურადღებოა, რომ თითონ ცდის პირები უშუალოდ აანწევს ხოლმე ამ მდგომარეობის შექმნას და აღნიშნავენ მას სხვადასხვა სიტყვებით: „მდგომარეობაში ჩართვა“; „მისგან ამორთვა“; „მისი დაჯერება“ და სხვადასხვა; „მონახვა“; ანსხვანაირად მზაობას მხოლოდ წარმოდგენისაგან და ა. შ. ცდის პირები ამ მდგომარეობას ისევე რეალურად განიცდიან, როგორც რეალური ამ მდგომარეობის განცდა სცენაზე (რასაც სტანისლავსკიმ დაშვებულის დაჯერება ანუ რწმენა უწოდა). ეს ორივე ერთი და იგივე მოვლენაა! ორივე წარმოსახულის მიმართ განწყობის აღმოცენების შედეგია.

სასცენო გარდასახვის განწყობისეული ბუნების ესასარგებლოდ, ცხადია, ისიც მეტყველებს, რომ, როგორც ექსპერიმენტულად დადგინდა, ეს უნარი წარმოსახულის მიმართ სათანადო განწყობის შექმნისა, განსაკუთრებით დამახასიათებელია სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე ადამიანთათვის. (მსახიობთა და თეატრალური ინსტიტუტის ნიჭიერ სტუდენტთათვის).

„რწმენის მდგომარეობის“ ბუნების გასაშუქებლად მეტად საინტერესო მასალას იძლევა იმ ხერხების თუ მეთოდების გათვალისწინება, რომლებსაც უხვად იყენებს სტანისლავსკის სისტემა მსახიობთან მუშაობის პროცესში, ძირითადად, ისევე მაგარი „რწმენის“ გამოსაწვევად. ამ მეთოდება გათვალისწინება „ამოცანების“ დაყენება „ფიზიკური მოქმედებების“, „შეგუება“ („приспособление“), პატარა სიმარბოებისა, ნაწილობრივი და მთლიანი „გამჭოლი მოქმედებების“ შექმნა და ა. შ.) კიდევ უფრო გავარწმუნებს, რომ ყველა ეს საშუალებები ფაქტურად სცენაზე წარმოსახული სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შემუშავების მეთოდებს წარმოადგენენ!

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ სიტემის მთავარი ხერხი — ქვეყნის ყოველი აქტის, ყოველი მოქმედების გამოსაწვევად სათანადო „ამოცანების“ დასმა მსახიობის წინაშე. მცნირულ ფსიქოლოგიაშიც (დ. უზნაძის სკოლა) განწყობის ექსპერიმენტული გამოწვევისათვის ცდის პირს გარკვეული

ამოცანების წინაშე აყენებენ. ეს არის დ. უზნაძის მიერ, თანამედროვე ფსიქოლოგიაში შემოტანილი განწყობის ექსპერიმენტული გამოწვევის ძირითადი მეთოდი; სუბიექტის წინაშე დამდგარი ამოცანა, თუნდაც სულ მარტივი (შეადარე ეს სილადგები, — რომელია უფრო დიდი? და ა. შ.), სუბიექტში ქმნის სათანადო აქტივობას, ანუ ფართო გაგებით, მოთხოვნისა, რომლის მიხედვით აღქმული სიტუაცია შესაფერ შინაარსის მიხედვით აღმოცენებულ განწყობას.

სავალისებოა სტანისლავსკის სისტემაში „პატარა სიმარბოების“ შექმნა, „ფიზიკური მოქმედებების“, „შეგუებების“ გამოწვევა. აქაც არ შეიძლება უყრადღობა ამ მიქმედების ჩვენს წინაშე აღწერილ ცდებთან სრულ ანალოგობას. როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი ცდის პირები თავისით მივიღინე, ისეთივე ხერხების გამოყენებამდე: ჯერ ერთი, უმჯავლესბა მიმართავს ხოლმე ისეთ „ფიზიკურ მოძრაობას“ შესრულებას, რომელიც ეხმარება წარმოსახულის თვალსაჩინო გახედვას — საძიებელი შინაგანი აქტიური მდგომარეობის შექმნას. მაგალითად, ამოძრავებენ ხოლმე წარმოსახული ბუთონების სიდიდის შესატყვისად თითებს ან წარმოსახული სიმრეხების აწვევის შესატყვისად ამოძრავებენ ხელებს, კუნთების სათანადო დაქმობით და ა. შ.

გარდა ამისა, ზოგი ჩვენი ცდის პირი — სტანისლავსკის სისტემაზე აღზრდილი მსახიობი (მაგალითად, ურმოლოვი და იაკუბოუსკია) არა მარტო მიმართავს ისეთ ხერხებს, რომლებიც ეხმარება მას ნაოლად განიცდოს წარმოსახული და „ჩაერთონ მდგომარეობაში“, არამედ თვითონვე უწოდებს ამ ხერხებს სტანისლავსკის ტერმინს „შეგუებას“.

მაგალითად, მიიშე და მსუბუქი სხეულის აწვევის შთაბეჭდილების შესაქმნელად უერთობო ასაწვევი ცილინდრების ზონარებს სისხლად ეჭირის თითებს რომ ერთი საგნის ზონარი ნაწილობრივ უხსტკება თითებს შუა, მეორე კი არ უხსტკება, და ა. შ. ჩემს კითხვაზე, თუ რატომ იქცევა ისე, მეუბნება: მე „შეგუებას“ ვქმნი.

მაგრამ როგორ ესმის თვითონ სტანისლავსკის ამ არარსებულის დაჯერების ბუნება? რამდენად ეთანხმება მისი გაგება ჩვენს მიერ აქ მოცემულ ინტერპრეტაციას?

ამ მოვლენის აღსაწერად სტანისლავსკი მიმართავს ხოლმე მეტაფორული, აღწერითი ხასიათის გამოთქმებს, და ამ გამოთქმებით იძლევა ამ მოვლენის ისეთ დახასიათებას, რომელიც უახლოვდება განწყობის ცნების უზნაძისეულ დახასიათებას.

სტანისლავსკი წარმოსახულის რწმენის შემუშავების პროცესს აღწერს როგორც „რადაც ბერკეტის მოტარებას“ ადამიანის შვითხი და ამ გზით: „წარმოსახვის სიცოცხლის სობრტყეში გადანაცვლება“¹, იგი ამ რწმენას „ორგანული“ და ქვეყნობრივი ბუნების პროცესად თვლის. ცხადია, რომ ავტორი ამ რწმენას თუ დაჯერებას ცალკე განცდად და საზოგადოდ განცდად ბუნების პროცესსა კი არ მიიჩნევს, არამედ ისევე, როგორც დ. უზნაძე, განწყობას თვლის მთლიანი ადამიანის ღრმა ბუნების არანობიერ მდგომარეობად. იგი უარყოფს მისი საფუძვლების ძიებას მხოლოდ ფსიქიკაში — „მსახიობ-ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების არეში“ (სტანისლავსკი). მაგრამ სტანისლავსკის განგარკულებაში არ ყოფილა

¹ Станиславский, «Работа актера над собой», II изд. стр. 262.

ფსიქოლოგიური მეცნიერების თანამედროვე ტერმინოლოგია და იგი საკმაოდ გულუბრყვილოდ ლაპარაკობს რწმენის შექმნაზე სხეულის არეში (легче всего найти и вы-
 вать правду и веру в области тела“). იგი ლაპარაკობს „ფიზიკური რწმენის“ და ფიზიკური დაჯერების შესახებ. იგი იმიტომ მიმართავს ფიზიკურ მოქმედებას და სხვა თავის მე-
 თოდებს, რომ ადამიანის (მსახიობის) „ბუნებაში“ „ფიზიკურ-
 რად დაიჯეროს“ ის, რასაც აკეთებს. ბუნება ამ შემთხვევაში
 იხმარება სტანისლავესკის ერთ-ერთი ძირითადი ცნების —
 ორგანული ბუნების სინონიმად. მის ერთ-ერთ ძირითად ცნე-
 ბას ადამიანის ორგანული ბუნების ცნება შეადგენს, რომელშიც
 ავტორი გულისხმობს, როგორც განწყობის ცნებაში დ. უზნაძე,
 ადამიანის ცნობიერ ფსიქიკურ მოვლენათა საფუძვლად მდე-
 ბარე მოვლენას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, თვისებას.

რწმენის მდგომარეობა, რომელიც სისტემის ავტორისათვის
 სასცენო ვარდასახვის ძირითადი საფუძველია მისი გაგებით.
 ცალკე პროცესი, ცალკე ფსიქიკური მოვლენა კი არ არს, არა-

¹ იქვე გვ. 274.

შედ ისევე, როგორც განწყობა, თვით ადამიანის, როგორც
 მთლიანის, შინაგანი მდგომარეობაა.

ზოგან სტანისლავესკი პირდაპირ ხმარობს ისეთ გამოთქ-
 მებს, რომელთაც განწყობის ბუნების დასახასიათებლად უზნა-
 ძე მიმართავდა ხოლმე. სტანისლავესკი ლაპარაკობს „მოქმე-
 დებისადმი მზაობისა“ და „ჩვენი შინაგანი აქტივობის“ შე-
 სახებ, რომელიც აღმოცენდება სათანადო დაშვების შედეგად.
 მეტიც! მას აქვს გამოთქმები, რომელნიც სინონიმურია გან-
 წყობის ფსიქოლოგიის ზოგიერთი ტერმინისა. მაგალითად, იგა-
 აღნიშნავს, რომ სათანადო დაშვების შემდეგ მსახიობში ხდება
 „мгновенная перестановка — сдвиг“. ამ შემთხვევაში
 განწყობის ფსიქოლოგიის წარმომადგენელი იტყობდა განწყობ-
 ბის გადანაცვლების შესახებ, რაც რუსულად გამოითქმის
 ასე — переключение установки. მაგრამ ეს ხომ ტერმი-
 ნოლოგიურად იგივეა, რაც სტანისლავესკის მიერ ნახმარი „пе-
 рестановка“. გერმანულად, მაგალითად, განწყობის გადა-
 ნაცვლება სპეციალურ ლიტერატურაში სიტყვა перестанов-
 ка-ს ადექვატური ტერმინის — Umstellung-ით აღინიშნება.

როგორც
 ანტიკონსერვატიული
 სხვაობა

დ. კაბიტაშვილი

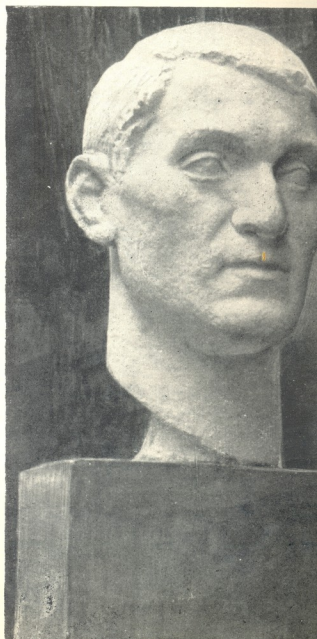
ჩაის პლანტაციებზე





გ. შერვაშიძე

ფიდელ კასტრო



რ. ხანაძე
მუშის
პორტრეტი



თ. ხახელიძე

ჩაის სავაჭრედად



მ. თელიძე

მუშევრები

მხატვრული ჯავარდენის ხელოვნება საქართველოში

ალექსანდრე კოკლავაშვილი

„ჩემო ხანჯალო, ჯავარდენისა... შენ
ფორჩინაჲ ქართველმა ზედალა“...

მ. ლერმონტოვი



ამრტაცი მრავალფეროვნებით მოლივივე ნაყმი, სამოდ წკრიალა ხმა და დიდი სისალე — ასეთი დაჯარდენის ხმალ-ხანჯლების გარეგანი იერა და ზოგადი თვისება. საუკეთესო ხარისხის ჯავარდენის იარაღ უწინ იმის მიხედვით ამოიწნობდენ, თუ როგორი ფერი გადაკარავდა შვის სხვიებისადმი ირიბად დახრილი ხმალ-ხანჯლის ზედაპირს. ამას გარდა, კარგი ჯავარდენის იარაღ უნდა შედგებოდა არა მარტო ძელისა და რკინის გადაკვეთა, არამედ პაერში მოფარფატე ბალდადის ერთი მოქნივით აკუწვა. ზოგჯერ, ხანჯლის პირს აბრეშუმის თხელ ჩითმერდინს მსუბუქად შემოხანჯვდენ, ხანჯალს პაერში მკვეთრად დაიკეწვდენ და, თუ ის (ჩითმერდინი) გადიტრებოდა, იარაღი მაღალ შეფასებას მიიღებდა.

ძნელი იყო ასეთი იარაღის გაკეთება. მხოლოდ ერთდულნად ფლობდენ ამ ხელოვნებას, ხოლო სხვიებისათვის ის საიდუმლოებით იყო მოცული. ბევრნი, მათ შორის ევროპიელი ხელოვანნიც, ხანგრძლივად და ამაოდ ცდილობდენ ამოეხსნათ ჯავარდენის ხელოვნების საიდუმლოება; ბავთო, როგორ და რა საშუალებით ანიჭებდენ ჯავარდენის ცივ იარაღ მხატვრულ იერსა და აგრეთვე ჭრის მაღალ თვისებას. ცნობილი რუსი მეწერა ბ. პ. ანოსოვი გასული საუკუნის ორმოციან წლებში წერდა: „დამასკუსი ხმლების გაკეთება დღემდე ევროპის სწავლულებისა და მხატვრებისათვის გამოცანას შეადგენს“¹.

როგორც ირკვევა, ჯავარდენის ქართულ ოსტატ-ხელოვანთ ევროპელებისათვის რამდენიმე საუკუნით გაუსწრიათ. ლითონის მხატვრულად დამუშავების ხელოვნება ჩვენში ერთ-ერთ ხანდაზმულ დარგს წარმოადგენს. ჯავარდენის იარაღის მკეთებელმა ოსტატებმა ბრწყინვალე ფურცლები ჩაწერეს მხატვრული ლითონდამუშავების მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში.

გასული საუკუნის დამდეგიდან თანდათანობით ვრცელდებოდა რუსეთიდან და საზღვარგარეთიდან შემოტანილი ლითონის ნაირგვარი დანიშნულების ნაკეთობა. მიუხედავად ამისა, ადგილობრივმა მელითონებამ თავისი მნიშვნელობა მაინც შეინარჩუნა და ის კარგველ როლს ასრულებდა ქვეყნის ეკონომიკურ ცხოვრებაში.

საქართველის ყოველ გზაჯვარედინზე არსებულ სამჭიდლოებს, როგორც მასობრივი სახეების დამამზადებელ საწარმოს², აღარ ძალუძდა დეკემაციფიკაციისა მოსახლეობის განვითარებული ესთეტიკური გემოვნება. ამიტომ ჯერ კიდევ

ადრე საუკუნეებში ლითონდამუშავების ხელოვნებაში დაიწყო ცალკე ვიწრო სპეციალობათა გამოყოფა³, რაც გასული საუკუნის დამდეგიდან უფრო გაფართოვდა და ის საესტეტიკურ-საბამებოდა ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე ცვლილებებს. ამ პროცესმა ხელი შეუწყო ლითონის მხატვრულად დამუშავების ოსტატთა დახელოვნებას, თუმცა ისინი ტექნიკური შეუძლებლების მხრით ისევ დაბალ დონეზე იმყოფებოდენ. ზოგიერთმა დარგმა თავისი ხელოვნებით ბრწყინვალე წარმატებას მიაღწია და მსოფლიოში სახელმწიფეტილ ფაბრიკა-ქარხანასაც კი გაუსწრო.

აღინუნუსის თვალსაჩინო დამადასტურებელია, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენში ჯავარდენის ფოლადისაგან მხატვრულად მოპირკეთებულ ქართული ხმალ-ხანჯლების წარმოება. საქართველოში ფოლადის დამამუშავებელი სხვა საწარმოებიც არსებობდა, რომელთაც თავიანთი გამოცდილებით გარკვეული წვლილი შეჰქონდათ საერთოდ საქურველომეცნიერების ხელოვნების განვითარებაში.

პლ. იოსელიანის დამოცემით, თბილისში არსებობდა საუკეთესო სამართებლების სახელოსნო, რომელიც თბილისელ ოსტატს, ვინმე ივანე ზოტიშვილს ეკუთვნოდა. ამ ოსტატს თავისი ხელოვნებით სახელი მოუხვეჭია ქართლ-კახეთის უკანასკნელ მეფეთა დროს, ხოლო მის სამართებლებს რუსეთშიც დიდი ქება დაუმახსურებიათ. პლ. იოსელიანი წერდა: „ქლაქსა ს.-პ. ბ. გაცეან 1843 წელსა... სლოიცივი მოხუცი... ესე მოხუცი სლოიცივი იყო ზუბოვისა ადულიტანი ღერებენტსა ზარიდსაც იმპერატორმან პავლე დააბრუნა ჯარი რუსეთად, მაშინ მოვიდა იგი თფილისს 1797 წელსა და მოისყიდა სამართებლები, გერანა კიდევ იყო ხელოვნება ესე მუნ და მოხვდა დაუბარო მას რამდენიმე. თვითონი მივე თვითონ აბაზოი. არცა ერთი ევროპაში ნაკეთი არ შეედრება თფილისისა სამართებლებსა“⁴.

ზოტიშვილის სამართებლებს გაცნობია ახალგაზრდა მ. ს. ვორონცოვიც ჯერ კიდევ 1801 წელს, როდესაც ის რუსეთის ჯართან ერთად საქართველოში ჩამოვიდა. რუსეთში დაბრუნებისას მასაც ამ სამართებლების რამდენიმე ცალი თან წაღია. კავკასიაში მეფისწავლად ყოფნისას ვორონცოვს თბილისური სამართებლები მიუთხოვია, მაგრამ ზოტიშვილის სახელოსნო მაშინ უკვე აღარ არსებობდა. სახელოსნო პატარა არ უნდა ყოფილიყო, რადგან, ზ. ჭიჭინაძის დამოცემით, წარმოებაში „ურცხცივ ქარგალი და შევირდი მუშობდა“⁵.

ასეთი მაღალი ღირსების საგნების დამზადება წარმოადგენდა ოსტატის მხოლოდ დახელოვნებისა და ლითონის გან-

¹ П. П. Аносов. Собр. соч., М., 1954, гл. 122.
² დ. გვრიტიშვილი. ვეფხისტყაოსნის საქართველოს სოციალური ურთიერთობის ისტორიიდან. თბილისი, 1955, გვ. 162.

³ Ш. А. Месхия. Города и городской строй феодальной Грузии XVIII—XIX вв. Тб., 1959, гл. 125—129.
⁴ პლ. იოსელიანი. ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა. აკაი გაჭრეილიას რედ., თბილისი, 1936 წ., გვ. 265.
⁵ საქართველოს ლიტერატურული მემკვიდრეობა. სპ. № 4719-ბ, გვ. 68.

საკუთრებულ პირობებში წრთობის შედეგს. საერთოდ ლითონის დამუშავება გასული საუკუნის 40-იან წლებში შედგებოდა იყო და ემყარებოდა არა მეცნიერულ კანონზომიერებას, არამედ ემპირულ გზით ოსტატ-ხელოვანთა მიერ დაგროვილ გამოცდილებას.

საჭურველმშენებლობას ჩვენში ძველთაგანვე თვალსაჩინო ადგილი ეკავა, რადგან ქართველი მეომრები იარაღს უმკაცრეს მოთხოვნილებებს უყენებდნენ. სწავლას-საბა ორბელიანის გადმოცემით, — „ქართველი ჰყუარობდნენ... ძვალთა და რკინათა მკვეთელ და თვით უხვეველ, აბრე არ დამშლავველ“ ხმალს¹. ეს ცივი იარაღი, როგორც ვახუშტი სამართლიანად შენიშნავდა², წარმოადგენდა ქვეყნისა და პირადი თავდაცვის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას და არა მამაკაცთა მხოლოდ გარეგანი მორთავლობის აუცილებელ ელემენტს, როგორც ამასუხს. ესავე იყარა³.

ცივი იარაღის ასეთი დიდი მნიშვნელობის გამო ქართული საზოგადოებრიობა ამ დარგის განვითარებისათვის მუდმივად ზრუნავდა, ხელისნეის ხელს უწყობდა და მათ პრივილეგიებულ პირობებს უქმნიდა. საყოველთაო ყურადღებით მოსლი ოსტატი-ხელოვანნიც თავის მხრით იარაღის დამზადების ხელოვნებას აუჭოფებდნენ და შესანიშნავ წარმატებებსაც აღწევდნენ.

ადგილობრივი საჭურველმშენებლობის მნიშვნელობა რუსეთთან საქართველოს შეერთების შემდგომაც არ შენელებულა, რადგან კავკასიის ფრონტებზე რუსეთის ჯართან ერთად ქართველ მეთაართა სპეციალური ნაწილებიც იბრძოდნენ, რომელნიც ადგილობრივ დამზადებული იარაღით იყვნენ აღჭურვილი. საომარ იარაღზე მოთხოვნილების ზრდად გამოიწვივა ხელოვნობის გაფართოება, მისი ვიწრო სპეციალზაციის შემდგომში გაფართოება⁴ და საწარმო ტექნიკის რამდენიმე გაუმჯობესება.

გასული საუკუნის 20-იან წლებში აფხაზეთის მრეწველობის მთავარ დარგს წარმოადგენდა ხარისხოვანი ფოლადის წარმოება და მისგან კარგი თოფებისა და ხანჯლების დამზადება⁵. მაღალხარისხოვან ცივ იარაღს დამზადებდნენ აგრეთვე აჭარაში, სამეგრელოში, გურიაში, იმერეთსა და ზემო რაჭოში⁶.

მეიარაღეობა უფრო მეტად აღმოსავლეთ საქართველოში,

კერძოდ, თბილისში, იყო გავრცელებული, თუმცა ოფიციალურ სტატისტიკაში ხელისნეობის აღნიშნული დარგის მდგომარეობა გასული საუკუნის 20-იანი წლებისათვის თითქმის სრულიად ასახული არ არის. ამავე დროს, 1824 წელს თბილისში ჩატარებული კამერალური აღწერის საქმეებიდან ჩანს ქალაქში მეიარაღეთა სიმრავლე და ვიწრო სპეციალობის მიხედვით მათი დანაწილება. აღწერაში მოხსენიებულია მეთოფე — გველსაშვილი გიორგი შარაბაში; ხ მ ლ ი ს პ ი რ ე ბ ი ს მ კ ე თ ე ბ ე ლ ი — გუერჯა და აარამან ელიარაშვილები⁷. ავთანდილსაშვილი სილომონი; მ ე ჩ ა ხ მ ა ხ ნ ი და ხ მ ლ ი ს ა ხ ე ლ უ რ თ გ ი ა ო ს ტ ა ტ ე ბ ი — პაპაშვილი გოგი, პაპასაშვილი გოგია გვორასძე, დავითასაშვილი პეპანა, ოგანუხასაშვილი ქარიზა და ა. შ.⁸ ასეთი მაგალითები უმარავია. ზოგიერთი ცნობით, თბილისში მიმუშავებ მეთოფეებს, მეჩახმახეებს, ხმლებისა და ხანჯლების სახელოსნოებს ცალ-ცალკე ქუჩებიც კი ეკავათ.

ამვე აღწერით ირკვევა, რომ მეიარაღეობის მიერ რაოდენობით დაქირავებული ქარგლები და შეკრდებიც ჰყავდათ. მათი იმეათა ხელთნეობით დამზადებული ნაკეთობა იყიდებოდა თბილისის ბაზარზე და აღმოსავლეთის ქვეყნებში. რუსეთის დიდი პოეტის ა. ს. პუშკინის გადმოცემით, თბილისი იარაღი მთელს აღმოსავლეთში მფირად ფასობდა⁹. ამიტომ, ირანში გატანილი საქონლის საგრძნობ ნაწილს ამიერკავკასიის იარაღი (ხანჯლები) შეადგენდა¹⁰.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში რუსეთსა და ირანს შორის ურთიერთობის გათრულებას, 30-იანი წლების დასაწყისიდან თავისუფალი ვაჭრობისა და შედავათიანი ტრანზიტის აღკვეთასთან დაკავშირებით, იარაღის ექსპორტი ირანში შემცირდა, შემდეგ კი საერთოდ აიკრძალა, რამაც მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა საჭურველმშენებლობა. 1833 წელს მთიანეთისა უკმაყოფილების შედეგად მოაგრებამ გააუქმა ეს მიზნთება და ხელისნეის ნება მიეცათ გაეცანათ ირანში კავკასიური ცივი იარაღი¹¹. ეს გადაწყვეტილება ეცნობა დაინტერესებული მხრების, კერძოდ, თელავის, სიღნაღის, გორის, თბილისის, დუშეთის, ზორჩაღის, ბამაკისა და ელისავეტპოლის ბოქალეებს¹².

ამ არასრული ცნობებითაც ირკვევა, რომ მეიარაღეობა აღმოსავლეთ საქართველოშიც ფართოდ იყო გავრცელებული, მაგრამ მთავრობის აღნიშნული ღონისძიების შედეგად მეიარაღე ოსტატების რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა. 1835 წელს მარტო თბილისში 21 მეთოფე და ხმალ-ხანჯლების 12 ოსტატი ირცელებოდა¹³, 1840 წლისათვის მხოლოდ 5 მე-

¹ ს ლ უ ხ ა ნ - ს ა ბ ა ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი. ქართული ლექსიკონი. ო. ყ ი ვ შ ი ძ ი ს ა და ავ. შ ა ნ ი ძ ი ს რ ე ლ. თბილისი, 1928 წ., გვ. 464-465.

² ვ ა ხ უ შ ტ ი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. თბილისი, 1941 წ., გვ. 14.

³ საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო ისტორიული არქივი (შემდგომში — საქ. ისსა), ფონდი 1087, აღწერა 1, საქმე 1021, ფურცელი 14.

⁴ ოანე ბ ა ტ ო ნ ი შ ი ლ ი. კალმისთა I. კ. კ ე მ ე ლ ი ძ ი ს ა და ა ლ. ბ ა რ ა მ ი ძ ი ს რ ე ლ., თბილისი, 1936, გვ. 194-195; III. A. Месхия. დასახლებული შრომა, გვ. 125-126.

⁵ საქ. ცსსა, ფონ. 548, ფურ. 3, საქ. 74, ფურ. 34; Лаврентьев. Статистическое описание губернии и области Российской империи, XVI, ч. I, СПб., 1858, გვ. 254. Г. А. Дзидзария. Народное хозяйство и социальные отношения Абхазии в XIX веке. Сухуми, 1958, გვ. 59.

⁶ საქ. ცსსა, ფონ. 1087, აღწ. 1, საქ. 1021, ფურც. 19; ვ. ი ა შ ვ ი ლ ი. აჭარა ოსმალთა ბატონობის პერიოდში. ბათუმი, 1948 წ., გვ. 39; ვ. ი. ი ო ს ე ლ ი ა ნ ი. საქართველოს უძველესი მეტალურგიული ცენტრების საკითხისათვის. ქ. მეცნიერება და ტექნიკა⁶, № 2; თბილისი, 1950, გვ. 20; Лаврентьев. დასახ. შრ. გვ. 106.

⁷ ზოგიერთი მკვლევრის შრომაში, აგრეთვე, საარქივო საბუთში გუერჯა და ყარამანის გვარი ნარაგვარაია მითითებულია: ელიაზარაშვილი, ელიაზარაი, ელიაოი და სხვ. არქივში გამოავლინებ გუერჯაის უცნობი განცხადება, რომელსაც ხელს აწერს „გუერჯა სარტისაჲ ძე ელიაზარაშვილი“ (საქ. ცსსა, ფონ. 213, აღწ. 1, საქ. 212, ფურ. 1-3).

⁸ საქ. ცსსა, ფონ. 254, საქ. 659, ფურ. 252, რიგ. № 678, საქ. 650, რიგ. № 4; საქ. 651, რიგითი № 434, 994, 1144, ფურ. 218, 226, 241 და სხვ.

⁹ „რუსი მწერლები საქართველოს შესახებ“, 1. ო. გ. შ ა ლ ო რ ი ს რ ე ლ., თბილისი, 1949, გვ. 157.

¹⁰ П. В. Гугушвили. Развитие промышленности в Грузии и Закавказье в XIX—XX вв., I. Тбилиси, 1957, გვ. 47.

¹¹ საქ. ცსსა, ფონ. 16, საქ. 4669, ფურც. 1.

¹² იქვე, ფურ. 2.

¹³ П. В. Гугушвили, დასახ. შრომა, გვ. 42-43.

თოფე და ცივი იარაღის 15 ოსტატი მუშაობდა¹, ხოლო მთლად საქართველოში ირიცხებოდა 15 მეთოფე და ხმალ-ხანჯლების 45 ოსტატი². მიუხედავად ამისა ცივი იარაღის წარმოება ჩვენში მაინც არ შეწყვეტილა.

პოტე ი. პოლონისკის გადმოცემით, 40-იან წლებში თბილისის მაზარულ ბევრი მხოლოდ ცივი იარაღთ ვაჭრობდა³. კარგი ღირსებისა და მხატვრულად ღმირიერობისა რი ხმალ-ხანჯლების გარდა, თბილისში დაღარული თოფებიც კეთდებოდა⁴, რომელნიც არა მარტო მხატვრული გაფორმების, არამედ საომარი თვისებითაც ბევრად აღემატებოდა ფაბრიკულ ნაწარმს⁵.

საქართველოში მუშაობდნენ აგრეთვე უცხოეთიდან ჩამოსული მეიარაღნი (მაგალითად, აქინე შივი თბილისში ფოლადის შესანიშნავ იარაღს ვეჭობდა)⁶. ცივი იარაღის ჩამოსული ღუმბორებიც აშხადებდნენ⁷.

ქართულ იარაღის ნაწილს ფარულად იძენდა შამილიც, რომელიც, ფრ. ენგელსის ცნობით, ყველაზე მეტად იარაღის სიმდიერეს განიხილდა⁸. ამიტომ მეფისნაცვალმა მ. ს. გორონ-ციგმა მეტად მაკარი კონტროლი დააწესა, რათა მთიანეთში თბილისიდან იარაღ არ გაეზარათ⁹, რამაც უარყოფითი გავლენა მოახდინა იარაღის ხელისწიერ წარმოებაზე. უკანასკნელი თანდათანობით ეცემოდა აგრეთვე იმიტომ, რომ რუსეთიდან შემოტანილი იარაღის რაოდენობა სისტემატურად იზრდებოდა.

მიუხედავად ამისა, 60-იანი წლებისათვის მეიარაღეობას ჩვენში მაინც საგრძნობი ადგილი ეკავა. გენ. პოტო, შავი-შვიდაპირთა და საქართველოს იარაღის გამაგრეცხველელ ცენტრად მიიჩნევედა¹⁰. თბილისში უფრო მეტად გასცვივდა ხმალ-ხანჯლებით ვაჭრობა, რაც მხატვარ გ. გაგარიის მხატვრულ ტილოზეც აისახა¹¹. 1865 წლისათვის საქართველოში სულ 118 ოსტატი — მეიარაღე ირიცხებოდა, ხოლო მარტო თბილისში — 38 ოსტატი და 49 დამზადებ მუშაობდა¹². მათი საუკეთესო ხარისხისა და მაღალმხატვრული ნაკეთობა საქართველოს ფარულად გართავს იყიდებოდა.

მაგარი ქართველმა მეიარაღეებმა როგორც წინათ, ისე XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, სახელი გაითქვეს უმათერესად ჯავარდენის ფოლადისაგან ხმალ-ხანჯლების წარმოებით.

უკანასკნელ წლებში ამ წარმოების არსითა და ისტორიით ბევრი მკვლევარი დაინტერესდა. მათი კვლევის მთავარ ობიექტს წარმოადგინეს გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში მცხოვრები თბილისელი ოსტატი ყარამან ელიარაშვილის სახელოსნო, რომელმაც ერთი გარემოების გამო, ფართოდ გაითქვა სახელი რუსეთშიც.

ყარამან ელიარაშვილის ხელოვნება და დამსახურება

პირველად პროფ. გუგუშვილმა გამოიკვლია და სათანადოდ შეაფასა მისი ხელოვნება¹. მაგარი ზოგიერთი მკვლევარის მიერ გამოქვეყნებული შრომებიც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ჯავარდენის ფოლადისაგან ცივი იარაღის კეთება მხოლოდ ელიარაშვილებმა იცოდნენ, და მათ ისეთ ამბებსაც კი მიაწერენ, რომელთაც სინამდვილეში ადგილი არ ჰქონია.

მკვლევართა ნაწილი მიუთითებს, რომ ყ. ელიარაშვილმა იცოდა ჯავარდენის ფოლადის გამოწონისა და მისგან იარაღის გაკეთების ხელოვნება. ზოგიერთის აზრით, რუსეთში ჯავარდენის ხმლების მასობრივად დამზადება დაიწყო მას შემდეგ, რაც ელიარაშვილის მიერ მომზადებული ოსტატები ზღაბოტის ქარხანას დაუბრუნდნენ. მკვლევართა მეორე ჯგუფი საერთოდ უარყოფს ელიარაშვილის მიერ ამ ხელოვნების ცოდნას. მას სახავენ მატყუარად, ხოლო უკეთეს შემთხვევაში, — ისეთ ჩვეულებრივ ხელოსნად, რომელმაც იცოდა მხოლოდ ინდური ფოლადისაგან სატყვართა პირების პეჭვა.

ყარამან ელიარაშვილის დიდოსტატობის შეფასებაში არც ერთი მხარე სწორი არ არის. ისინი დაუმსახურებელ ჩრდილს აყენებენ არა მარტო ყარამან ელიარაშვილის, არამედ მთელ ქართულ ხელოსნობასაც, რომლის ტრადიციული წარმატება კარგი თვისებისა და მხატვრული ხმალ-ხანჯლების წარმოებაში საერთოდ ეჭვის ქვეშ არის დაყენებული.

ამ შეხედულებათა შესაბამისად ნათელია მოკლე ექსპერსი ქართული ჯავარდენის წარსულიდან. ჯავარდენის ფოლადიდან ხმალ-ხანჯლების დამზადება ჩვენში ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ტოდინათ, და დასავლეთ ევროპა ამ იარაღებით საქართველოდანაც მარადებოდა².

რას წარმოადგენს ჯავარდენის ანუ მულატის³ ფოლადი? ეს არის განსაზღვრული ქიმიური შედგენილობის ლითონი, რომლის ანაეროტული ძეგად და წარმოადგენს ლითონის სტრუქტურულ ცვლილებასა და, ამის შედეგად, ხმალ-ხანჯლების ზედაპირზე ნაირგვარი ლამაზი ნაყვის წარმოშობას. უკანასკნელი კი იარაღ მხატვრულ იერს აძლევს.

იცოდნენ თუ არა ძველმა ქართველმა მხატვარებმა ასეთი ფოლადის გამოწონა, წყაროებში მითითებული არ არის. მაგარი ძველ ბერძენ მწერალთა ცნობებით, საქართველოში ხალხობა მიერ მზადდებოდა მაღალღირსებაში ფოლადი, რომელიც არ იფანებებოდა და კარგი ნაწარმობით განიჩნებოდა⁴. ივარადება, რომ დახელოვნებული ქართველმა მეფოაღებებმაც აღრვეს იცოდნენ წმინდა ჯავარდენის ფოლადის დამზადება, რომლის ტრადიციამ ჩვენში საშუალო საუკუნეებამდე მოაღწია.

როგორც ქართული ფოლადის უამრავი ძეგლებით, ისე არქეოლოგიური ინვენტარიდან ნათლად ჩანს, რომ ჩვენში, ხარისხობანი საომარი იარაღების ხელოვნება უხსოვარ დროიდანაც ცნობილი. არსებობს მითითება, რომლის მიხედვით, სკანდინავილმა სავმა-მიითურმა მეიარაღე ვილანდმა — სა-

1 საქ. ცსსა, ფონ. 2, აღწ. 1, საქ. 6366, ფურ. 20.
2 იქვე, ფურ. 23.
3 დას. ცსსა. „რუსი მწერლები საქართველოს შესახებ“, გვ. 261.
4 საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 325, ფურ. 5.
5 საქ. ცსსა, ფონ. 1087, აღწ. 1, საქ. 1021, ფურ. 19.
6 «Кавказ», № 36, 1847.
7 Лавриентьев, დასახ. შრომა, გვ. 254.
8 Ф. Энгельс, Статьи и письма по военным вопросам, М., 1923, გვ. 80.
9 საქ. ცსსა, ფონ. 4, საქ. 744, ფურ. 18.
10 В. А. Потто. Кавказская война, IV.
11 Ш. Чегетия, Тбилиси в XIX столетии, Тб., 1942, илл.стр., № 10.
12 საქ. ცსსა, ფონ. 414, აღწ. 1, საქ. 18, ფურ. 14.

1 პ. გუგუშვილი, კაპიტალიზმის წარმოშობა და განვითარება საქართველოსა და ამიერკავკასიაში, 1941, გვ. 173-174; მისი ინიციალი — ამბრულ ხელოსნობის დღშლა ამიერკავკასიაში (საქ. მეც. აკად. ეკონომიკის ინსტიტუტის „შრომები“, 1953, ტ. VIII, გვ. 372); П. В. Гугушвили, დასახ. შრომა, გვ. 46-50.
2 П. В. Гугушвили, დასახ. შრომა, გვ. 49.
3 ეს სიტყვა სპარსულიდანაა წარმოშობილი.
4 В. Л. Татищев. Известия древнерусских и латвийских писателей о Скифии и Кавказе, ч. I, «ВДИ», 1947, № 2, გვ. 327-328; № 3, გვ. 272.



დიდება მოუხდენია, მაგრამ მეიარაღებს მასში განცვიფრება გამოუწვევია. „ქართულ ოსტატთა ყველაზე შესანიშნავი ხე-ლომეებია, — წერდა ის, — თეთრი იარაღი, ხმლის პირებისა და ხანჯლის სახელების დამზადება. ქართველთაგან ერთი პრივილეგირებული ოსტატია, რომელიც შესანიშნავი ჯავარ-დენიდან კარგად ნაწრობი ხმლის პირებს აკეთებს დაკვეთით. ეს ხმლის პირები დამასურეს არ ჩამოუვარდებიან. სატყვეთს პირებს ის პაერის საშუალებით აწრობს. ამისათვის სამჭედ-ლოთთან მზად დგას რამდენიმე ცხენოსანი. იგი ქურში გახურებულ ლითონს ხელში აწვდის ცხენოსანს, რომელიც პაერის წინააღმდეგ ამართულ სატყვეის პირთ თავაწყვევით მიჰქერის განსაზღვრულ ადგილამდე და ფოლადი იწრობა“¹.

თბილისში ამ დროს პრივილეგირებულ ოსტატად ითვლებოდა ვინმე გეურქა. მეორე ანიშინ ავტორი, ვინმე „ა. ს.“ გადმოგვცემს: „ქართული იარაღი, განსაკუთრებით კი ხმალი, ქებულია. ოსტატ გეორგს მთავრობისაგან აქვს პრივილეგია უკანასკნელთა დამზადებაზე და მეტად სახელმწიფოებელია თავისი ნაშრომებით. სატყვეის პირს აკეთებს რკინისა და სპილენძის თხელი მავთულსაგან, რომელსაც ძალიან დიდხანს ჰქვადვს. კარგმა ხმალმა ლურჯმანი უნდა დაკვეთოს. სხვათა შორის, დახელოებულიდანაც ბევრადი და მოკიდებული. ჩვეულებრივი სასინჯია — სამად მოკეცილი ნაბადი, რომელსაც ჰკვეთავენ“².

თბილისური ხმლები ასეთ მაგარ მოთხოვნებს სასტიკი აკმაყოფილებდნენ. ა. ს. პუშკინი „ერზურუმ მგზავრობაში“, წერდა: „გრაფი სამილოვი და ვ., რომელთაც აქ გოლიათების სახელი გუაგარდა, ჩვეულებრივად ცხვარზე ან ხარზე სციდენენ თავიანთ ახალ ხმლებს. ერთი დაკვირით ორად აპობდნენ ცხვარს ან თავს აგდებინებდნენ ხარს“³.

ა. ს. პუშკინი, სამწუხაროდ, არ მიუთითებს, თუ ვინ იყო ასეთი იარაღი დამამზადებელი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ხმლებიც წარმოადგენდნენ აღნიშნული გეურქას (გეურგას) ნაკეთობას, რადგან იმ დროს სწორედ მის მიერ დამზადებული ხმლები იყო ყველაზე მეტად გაგრძელებული.

1827 წელს ერთი უცნობი პირის ქონებაზე შედგენილ ნუსხაში ოსტატ გეურქა (არა გეურგა, გეორგა) ორჯერაა მოხსენებული: „ხმალი გაწობილი, თეთრტარინი, გეურქას გაკეთებული, ზარნიშანიანის იარაღითა“, „ხმალი, გეურქას გაკეთებული, ოქროს ზარნიშანიანის ქუფითი გაწობილი“⁴.

მასაღამე, 20-იან წლებში თბილისის მეიარაღეთა შორის თანამედროვეთა ყურადღება მიუქციათ საუკეთესო ხმალ-ხანჯლების მკეთებელ ვინმე გეურქას. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში და, როგორც ვნახავთ, შემდგომაც გეურქა ისევ სახელგანთ ოსტატთა რიგებშია მოხსენებული.

1837 წელს, თბილისში რამდენიმე კვირის განმავლობაში იმყოფებოდა დიდი რუსი პოეტი მ. ლერმონტოვი. მან ქართულ ხანჯალს ხანჯაბეგო ლექსიც მიუძღვნა („ხანჯალი“). პოეტი, მიზართავე რა თავის ჯავარდენის ხანჯალს, წერდა

„შენ... ფიქრინამა ქართველმა გეგადა“. ლერმონტოვი მეორე ლექსის („პოეტის“) შვად დაწერილ ვარიანტში „ფიქრინამა ქართველის“ ნაცვლად უკვე ოსტატის სახელს მიუთითებდა: — „Мой ножик, Тегра старого издалье“⁵.

ლერმონტოვი მეიარაღე „გეურგას“ თავისი ერთ-ერთი პოეტური ჩანაფიქრის გეგმაშიც („მე-თბილისში“) იხსენიებს: — „ჩვენ გადაწვევით მოძებნით (ჰყვლეული); მტიკეციხისათვის მიცავლებულს ხანჯალი მოვსენი. მიგაქვს გეურგასთან. ის ამბობს, იგი რუს ოფიცის დუშადალი“⁶.

ლერმონტოვი, ქართულ ჯავარდენს სხვა ლექსშიც იხსენიებს⁷.

1835 წელს ოფიციალური მიმოხილველი მიუთითებდა, რომ „მოთლს ამიერკავკასიაში ფოლადის საქის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატ იმყოფებოდა თბილისში. მისი გაკეთებული ხმლები და ხანჯლები ჩინებულია“⁸. ამ ოსტატის ეთანობის მიმოხილველი არ მიუთითებს. პროფ. პ. გეგუშვილი ვარაუდობს, რომ იგი ყარაამან ელასზარშვილია⁹.

1936 წელს ლექვეგრამა ვ. არაქაძემ გამოაქვეყნა საქართველოში დამზადებული ხანჯლის ფოტოპირი, რომელზედც ნათლად იკითხება ამოკეცილი შესრულებული ქართული წარწერა: „მარტარა“, ხლომ რამდენიმე ბუნდოვანი მისი ვაგირა: — „ვაზარდოს... 184...“ („ტფ. 1844 წ.“)¹⁰.

1850 წელს ამიერკავკასიის სამრეწველო გამოფენაზე მონაწილეობისათვის დაკვირვებულთა შორის იხსენიება თბილისელი ოსტატ გეურქა, რომელიც სამედიცინოს საბერველით იქნა დაკვირვებული, როგორც იარაღის საუკეთესო ხელოვანი¹¹.

40-იან წლებში თბილისში ე. წ. „ზემოთბენელთა მოდის ხანჯლები“ ყოფილა განთქმული. გრ. ორბელიანი ჯუნგუთაიდან ქეთევან ორბელიანს სწერდა: „ამას წინათ ხანჯალი გამოგზავნენ ზემოთბენლების მოდისა. უნდა იცოდეთ, რომ მაც ვვარის ხანჯლებს, დიდი ხანი გავა, რომ ველარავინ გააკეთებინებს“¹².

¹ И. Андриконов, „Перматов в Грузии в 1837 году, Тбилиси, 1958, გვ. 123. აქვე უნდა შევნიშოთ, რომ ლექსი — „პოეტის“ ეს ნაწილი ქართულად მნიშვნელოვანი ხარვეხებითაა თარგმნილი. ორიგინალში ვითხოვლობთ: „В серебряных ножнах блистает мой ножик, Тегра старого издалье, булат его хранит таинственный закал, для нас даву утраченное зелье“. ქართულად რგი ასეა თარგმნილი: „ვერცხლის ქარქუში მძლავრად ბრწყინებს ჩემი ხანჯალი, გიორგის მიერ ძველმძიველად ნაქვედნი რვაჯო, მისი ბუღტალი საიდუმლო წართმის ინახავს, დიდი ხანია რაიც ჩვენთვის უცნობია არა“ (ვ. ჩილოყაშვილი, „ბულატის თბილისელი ოსტატები“. ფურ. ლექს-ნირება და ტექნიკა, № 5, 1956, გვ. 16). როგორც ვხედავთ, უკეცის ზოგიერთი ადგილი თარგმნით დამახინჯებულა. ჩვენ მხოლოდ ერთ მომენტს აღვნიშნავთ. პოეტი, ჩვენი აზრით, ამბობს ან იმას, რომ მისი ხანჯალი ოსტატმა ძველმძიველად გამოქვდა, არამედ იმას, რომ ის ძველი ოსტატის ნაკეთობა წარმოადგენს — „Тегра старого издалье“ და არა „Тегра старое (давнинее) издалье“, გაუმართლებელია აგრეთვე ოსტატის სახელის („გეურგას“) გიორგად“ შეცვლა, მით უმეტეს, რომ ლერმონტოს ეს სახელი ორ სხვადასხვა ნაწარმოებში ერთნაირად აქვს მოხსენებული და წერილობითი წყაროებიდან არ შეიძლება დადგინოთ.

² იქვე გვ. 123.
³ М. Ю. Лермонтов, Пол. собр. соч., т. I, 1953, გვ. 270.
⁴ „Обозрение... I, 1835, გვ. 236. П. В. Гугушвили, დასახ. შრომა, გვ. 47.
⁵ П. В. Гугушвили, დასახ. შრ., გვ. 47, შენიშვნა 34
⁶ А. И. Т., 1936, в. 8, გვ. 172.
⁷ Кавказский календарь на 1851 год, განყ. II, გვ. 70.
⁸ გრ. ორბელიანი, წერილები, 1936 წ., ავ. ვაჭერელის რედაქციით, ტ. I, გვ. 151-152.

¹ Журн. „Библиотечка для чтения“, 1848, ტ. 86, გვ. 44-56. საგულბნობა ავტორის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ ცხენოსნების გამოყენება პირადად არ უნახავს და ეს სხეებზე უმახვებს. ავტორი უკვეცია შედრომამო შეყვანილი, თბილისელ ხელისნეგს, რომლებმაც წართმის ნარკავარი ბერძი იკოდნენ, არ შეეძლოთ. ასეთი ნაკლები ფეტიტის საშუალებისათვის მიგობრობათ.
² Журн. „Северный архив“, X, 1823, გვ. 232-234.
³ დას. კრებ. „რუსი მწერლები“, გვ. 157.
⁴ ნ. ბერძენიშვილი, დას. მასალები, ტ. 3, გვ. 492.

წყობიდან დასახული მიზნის მიღწევას. რუსეთში უკვე აღ-
რვე იყო ცნობილი, რომ საკართველო მიდარია იყო არა
მარტო მინარაღი რუსურებით, არამედ ჯავარდენის და-
მამუადელო ოსტატებითაც. მათ გამოყენებას შეელო მიძიმე
მდგომარეობიდან გამოიყვანა ზღაბრუსტის ქარხანა, რომ-
ლის შესახვა მთავრობას ერთო მცირი უფლებოცა. ამ მიზ-
ნით კანკინმა 1828 წლის 24 ოქტომბერს თბილისის სამ-
ხედრო გუბერნატორ სიპიაგინს (და არა პასკევიჩს, როგორც
ხშირად აღნიშნავენ) დაავალა, რათა მას სასურაფოდ შეეკ-
რება ყოველგვარი ცნობა იმაზე, თუ თბილისელი ოსტატები
კავარდენის ფოლადის დამამუადელოდ რა ნედლეულს იყე-
ნებდნენ, როგორ ამუშავებდნენ მიღებულ ფოლადს, როგორ
წყობენ და რაში აწრთობდნენ ხმალ-ხანჯალების პირებს,
აგრეთვე, როგორ აღწყვედენ ისინი ოქრო-ვერცხლის ძაფე-
ბით იარაღის მოჭრევასა და სხვ.¹ მაგრამ გუბერნატორი
სიპიაგინი, როგორც ცნობილია, 1828 წლის დასასრულს
მეტად უცნაურ და საყვეთ ვითარებში გარდაიცვალა. ამი-
ტომ აღნიშნული დავალების შესრულება მოუხდა პასკე-
ვიჩს².

1829 წლის დასასრულს ის ე. ელიარაშვილს დაკავში-
რებია და იმპერატორისათვის ხმალ-ხანჯალები მოუთხოვია
საფასურით. ოსტატს ისინი მზად არ ჰქონია და აღუთქვამს
უახლოეს დროში დამამუადეობა. ამავე დროს მას პასკევიჩი-
სათვის უცნობებია, მზად ვარ ჩემი ხელობის საიდუმლოება
მოაგვრობას გადავცეო.

ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნავს, თითქოს ე. ელიარა-
შვილმა ამისათვის პასკევიჩს თავიდანვე ჯილდო მოსთხოვა,
რაცე არ აქციეოთ დასული საბუთი არ დასტურებს. სამთო
დემპრატამენტის მიმართებულ ვკითხვობით: „აღნიშნულმა
ოსტატმა (ე. ი. ელიარაშვილმა) ითხოვა საიდუმლოების გა-
დაცემისათვის იგი მძლდით დაეკარდოვებინათ მხოლოდ მას
შემდეგ, არდასეუ თავისი აღწერის მიხედვით რუსეთში დამამ-
უადეობა ასეთივე კარგი ხარისხისა და თვისების რკინას,
ჯავარდენს, ფოლადს. ის მზად არის თავისი საიდუმლოების
გადასაცემად წავიდეს, სავა სკირია“³.

როგორც პასკევიჩის წერილები ირკვევა, ყარამანს 1830
წლის მაისისათვის დაუმუადეობა დამაზა, ხმალი, ხანჯალი და
მახვილი, რაშიც 160 ჩერონციეი მიუღია.

აქედან ხმალი და ხანჯალი მას ნამდვილი ჯავარდენის
ფოლადისაგან გაუკეთებია ნაირგვარი ორი ნაყმით, ხოლო
ფოლადის დამაზა-ჯავარდენის გარკვანი იმიტაციით და-
ერთიც — ხმლის პირი, ესა ნაწილის ტალღისებრი მხატვ-
რული ზედაპირით. ყველა ეს მხატვრულად გაფორმებული
ნაკეთობანი, აგრეთვე მათი დამამუადეობის დაწერილობითი
აღწერილობა ჩაუბარებია პასკევიჩისათვის. იმპერატორმა
ელიარაშვილის ნაკეთობებს მალეო შეფასება მისცა.

ზღაბრუსტის ქარხნის დირექტორისათვის 1830 წლის
13 აგვისტოს გავაზვილ წერილი კანკინი სწერდა: იარა-
ღი „თბილისის საუკეთესო ოსტატის ელიარაშვილის მიერ ისე
ჩინებულად არის დამამუადეული, რომ... ისინი ბევრტანინ
ყოველივე იმას, რაც კეთდება ჩვენსა და თვით ვეროების საუ-
კეთესო ფაბრიკებშიაც კი“⁴.

ამიტომ ცენტრში სასურელოდ იქნა მიჩნეული, რათა

ასეთი იარაღების დამამუადეობის ხელოვნება ელიარაშვილს
რუსი ოსტატებისათვისაც შეესწავლებინა.

ამ იმეის თაოსანი, როგორც აღინშნა¹, თვით ყარამან
ელიარაშვილი იყო, რასაც დასტურებს პასკევიჩის წერილი,
რომელიც მას 1830 წლის 30 მაისს, იარაღის აღნიშნულ
ნიმუშებთან ერთად კანკინისათვის გაუგზავნია².

მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი მკვლევარი შეუწყნარებლად
ამხინჯავს სინამდვილეს. მაგალითად, 1954 წელს გამო-
ქვეყნებულ შრომაში ი. პეშკინი წერს: „ელიარაშვილმა ჯერ
გადაკეთა უარი თქვა, ვინმეზე თავისი ოსტატობა გადაეცა
და მხოლოდ ხანგრძლივი გაჭრების შემდეგ დათანხმდა
რამდენიმე შეგირდი აეყვანა, თუ დიდ გასაზრჯელოს მიი-
ღებდა“³.

მამასადამე, ავტორი უპირისპირდება იმას, რასაც ამის
ნესახებ პასკევიჩი და კანკინი წერდნენ. პეშკინის დასკვნის
უნაწრებულობის ნათელსაყიფად საჭირო არ არის ვრცელი
ექსკურსი ტომობრივი და ინდივიდუალური ხელოსნობის
უშველესი ისტორიიდან. ამისათვის საკმარისი იქნება უკა-
ნასკენელი ორი საუკუნის მაგალითებიც.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ განვითარების გარკვეულ
საფეხრებზე ხელოსანი პროდუქციის ნაწილს მხოლოდ არსე-
ობისათვის ხელოვნებულ საფეხრზე და პროდუქტებზე გასაცე-
ვლელოდ ამუადებდა. მაგრამ მას შემდეგაც, რაც ის წერილ
საქონებულწარმოებლად გადაიქცა და მიწათმოქმედებას სრუ-
ლიად გამოეყო, მისი შემოსავლისა და არსებობის ერთადერთი
წყაროს ხელობა წარმოადგენდა.

ხელოსანთა შორის მეტოქეობის თანდათანობითმა გან-
ვითარებამ და ეკონომიური მოზოპოლიისადმი ბუნებრივმა
ნისრქავებამ ხელოსანი აიძულა თავისი ხელოვნება სხვე-
სათვის მიუწვდომელი გაეხდა. ამიტომ ხელობა, მის გავე-
ჯობებისთანა დაკავშირებული „ღვთაებრივი საიდუმლოე-
ბანი“⁴, აგრეთვე მაგიური ლოცვა-ვედრება და სხვა მისტიკე-
ური ხასიათის ატრიბუტები, მთლად თაობიდან თაობაზე საი-
დუმლოების სახით გადადიოდა, როგორც ვეარის კუთენი-
ლება. თითოეული თაობა წინამორბედა მოაგონებით გაურ-
ზობდა „ღვთაებისაგან“⁵ მინიჭებულ ხელოვნების საიდუმლო-
ების გაცემას, რაც მისი წარმოდგენით, ღვთაებათა რისხე-
ბას, ოსტატის დეკარგვასა და, მამასადამე, მატერიალურ
დუსტირს გამოიწვედა. ბუნების მოვლენებზე პრიმიტიულ-
მა წარმოდგენამ ხელოსანთა შორის უშველეს დროიდანვე
წარმოშუეს რწმენა იმის შესახებ, რომ დახელოვნება მხოლოდ
მისი ხედრია, ვინც მისტიკური ძალებით არის მოსილი
(ე. მარქსით, სიტყვა „მასტერიც“ აქედან წარმოიშვა).

ხელოსანთა ეკონომიურმა მდგომარეობამ და რელიგიურ-
მა ცრუმორწმუნებამ გაახანგრძლივა ხელოვნების ამა თუ იმ
დარგში ყოველგვარ გაუმჯობესებათა დასაიდუმლოების
ფართო პრაქტიკა. კარლ მარქსი წერდა: „დამამასობათე-
ბლია, რომ XVIII საუკუნემდე ცალკეულ ხელობებს ეწოდე-
ბოდა... (ანდუმლოებანი), რომელთა ყველადადმი შესვლა
მხოლოდ გამიძირელოდ და პროფესიულად განდობილს შეეძ-
ლო... მსხვილმა მრეწველობამ ჩამოკლია ის ფარდი, რომე-
ლიც ადამიანებს უმაღლავდა წარმოების მათსვე საკუთარ
პროცესს და გამოცნად ხდიდა სხვადასხვა სტიქიურად გა-

¹ საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 171, ფურ. 2.

² საქ. ცსსა, ფონ. 12, აღწ. 1. საქ. 1062, ფურ. 1.

³ საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 171, ფურ. 4.

⁴ იქვე, ფურ. 2.

¹ საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 171, ფურ. 4.

² АКАК, VIII, გვ. 342, 294.

³ И. Пешкин, П. П. Аносов, 1954, гл. 128.

მოცალკეებულ დარგებს ერთიმეორისათვის და თვითველ დარგში განდობილისათვისაც კი¹.

XVIII საუკუნის ნახევარშიც არა თუ ხელოსნობა, არამედ ზოგიერთი მანუფაქტურაც, მუშების მიღებისას ისეთ ოპერაციებზე, რომლებიც ფაბრიკის საიდუმლოებას შეადგენდა, კარლ მარქსის სიტყვით, — „ნახევრად იდიოტებს აძლევდა უპირატესობას“², რათა ხელოვნების საიდუმლოება არ გამოშვებულყო.

უფრო მეტიც, ამა თუ იმ ხასიათის ტექნიკური გაუმჯობესებისა და თვით ხელოსნობის მიელი დადების დასაბუღლოებების პრაქტიკას, როგორც წარსულის განდობნის, XIX საუკუნის დასასრულამდე რუსეთშიც ვხვდებით. ამისი მაგალითები უმარავია და მისი მთავარი მიზეზი ხელოსნათა ეგონომიური პირობები იყო. ვ. ი. ლენინი, შრომაში — „კაპიტალიზმის განვითარება რუსეთში“³, წერდა, რომ ბაზრის გაფართოებამ კონკურენცია წერილ მრეწველთა შორის გააძლიერა, რამაც საუფუძელი გამოიკადა მის მონოპოლიურ მდგომარეობას. „ამიტომ, განავრცობს იგი, — უმარა მას კონკურენციის... ეს შიში... მკაფიოდ ააშკარავებს წერილი საქონელმწარმოებლის ნამდვილ საზოგადოებრივ ბუნებას“⁴. შემდეგ, კონკურენციის შექრების მიზნით, წერილი მრეწველნი მოისწრაფიან — ადამაონ ტექნიკური გამოგონებანი და გაუმჯობესებანი... ყოველგვარ ღონისძიებას ხმარობენ, რათა თავის თანამეზობელთ დაუმალონ ხელსაყრელი მოსაქმეობა... არავის არ უშვებენ თავის სახელისწიუმში, მუშაობენ სარდაფებში და წარმოების შესახებ არაფერს ეუბნებიან საკუთარ შევიდებსაც კი“⁵. ნიფინ-ნივგოროდის სოფ. ბეზვოდნის მელითონე ხელოსნები იქამდეც კი მისულან, რომ თავიანთ საქონელებს მუხოზბელ სოფლებში არ ათხოვებდნენ, და არც სასიძო მოჰყავდათ იქიდან, რომ ხელოსნობის საიდუმლოება სხვა სოფლებში არ გაეტანათ, ხოლო, ვინც ამას ჩაიღწდა, მას წესობრივად მაინც სჯიდნენ“⁶.

კიდევ შეიძლება ანალიტიკური ფაქტების, ამქრული წესდებებიდან და ცალკე სახელმწიფოთა კანონდებლობებიდან ამონაწერების დამოწმება, მაგრამ უკვე აღნიშნულც ცხადყოფს, რომ ელიარაშვილი ხელოვნების დასაიდუმლოების მხრივ გამონაკლისს არ შეადგენდა და მისი თავდაპირველი მოქმედება ან საიდუმლოების დაცვის საქმეში გამოწვეული იყო „წერილი საქონელმწარმოებლის ნამდვილი საზოგადოებრივ ბუნებით“ (ვ. ი. ლენინი) და არა პირადი კუთვობითა და თვისებით, როგორც ამას პეშინი გვიჩვენებს.

მიუხედავად ამისა, როგორც აღინიშნა, ელიარაშვილის თავისი საწარმოო საიდუმლოება მეფის მთავრობისთვის მაინც გადაუცია⁶.

იმპერატორის ბრძანებით, ყარამან ელიარაშვილი დაჯილდოვდა ოქროს მედლით. ერთდროულად კანკრინმა ზლატოუსტის ქარხნის ხელმძღვანელობას დაავალა საქაროდ შეერჩია ახალგაზრდებიდან ორი ყველაზე უნარიანი ოსტატი,

ამდენივე მუშა და სათანადო რუსული ლითონებით ისინი გავეზავნა თბილისში ელიარაშვილთან საგარეულო მხელთა ნების ასათვისებლად“⁷.

1830 წლის 18 ნოემბერს, მთავარმმართველის დავალებით, ელიარაშვილს ჩააბარეს მედალი, აგრეთვე, წერილი, რომლითაც მას აცხადებდნენ: „თქვენნი ხელოვნება სასარგებლო იქნება მამულისათვის“⁸.

1831 წლის მარტის შუა რიცხვებში ზლატოუსტიდან გამოგზავნილი მუშები ელიარაშვილთან ზაფხულში ჩამოვიდნენ. რუსეთიდან გამოიგზავნა სხვადასხვა ქარხნის ფოლადი, ოუჯი და რკინა. ელიარაშვილმა ურადიდან ჩამოტანილი ნიმუშები შეამოწმა და დასკვნა წარუდგინა თბილისის პოლიტექნიკის მინისტრს⁹. ყარამანმა გულმოდინედ მოკიდა ხელი ურალური ოსტატების მიმზადებას და იმათაც მოკლე დროში აითვისეს თბილისელი ოსტატის ხელოვნება. რამდენიმე თვის შემდეგ, 1832 წლის დამლევისათვის, ელიარაშვილის ხელმძღვანელობით, მათ გააკეთეს ჯავარდნის ფოლადის 10 ხმალი. ნიმუშებმა ცენტრში ისევე მაღალი შევასება მიიღეს, რისთვისაც ყარამან ელიარაშვილი ღელახლა იქნა დაჯილდოვებული 1000 მანეთით, ხოლო ზლატოუსტელი ორი ოსტატი — ვოლფერტი — ვოლფერტი — თითოეული 500 მანეთით“¹⁰.

ამავე წლის მაისის თვეში ურალელმა ოსტატებმა ისევე ელიარაშვილის უშუალო ხელმძღვანელობით 13 დღეში გააკეთეს ხმლის ოთხი პირი, აქედან ორი — ზლატოუსტის ქარხნის მასალით, ხოლო ორი — ქართული ნალებისა და თურქული ფოლადის დადუღებით“¹¹.

ზემოაღნიშნულიდან ნათელია, რამდენად დამორბეულია სინამდვილის პეშინის შემდეგი დასკვნა: „სწავლების დამთავრების შემდეგ ოსტატები ჩამოვიდნენ პეტერბურგს. მინარხის სურდა პირად მათგან გაეფო, როგორ წარმატებებს მიადრეეს მათ, განაღდეს თუ არა ხარჯები. აღმოჩნდა, რომ კახრამან (ივლინსხება „ყარამანი“ — ა. კ.) ელიარაშვილს ჯავარდნის საიდუმლოება არ იცოდა, თავის შევირდებს ის ატყუებდა და ბოლოს იძულებული გახდა ელიარაშვილი, რომ ნამდვილი ჯავარდნის მახელების გაკეთება შეიძლება მხოლოდ ინდური რკინისაგან. მაგრამ, რას წარმოადგენდა „ინდური“ რკინა და რით განსხვავდებოდა ის ურალისეულისაგან, ელიაზაროვს არ შეეძლო აესწნა. ასეთ დასასრულს მისისა, რომელზედაც ესოდებ სერიოზული იმედები ემყარებოდა, კანკრინმა არ მოელოდა“¹².

ს. ესაქ ასევე აღნიშნავდა, რომ ყარამან ელიარაშვილიც არ იცოდა, რას წარმოადგენდა ინდური ლითონი — „გ უ ც ი“, რომელსაც ის მზა სახით ირანიდან ან ინდოეთიდან იღებულობდა“¹³. მეკლევარი ირ. ანდრონიკაშვილი უფრო შორს მიიდა თბილისელი ოსტატების ტექნოლოგიური ცოდნის უარყოფით შეფასებაში და წერს: „ფიქრობდნენ, რომ გეურგამ

¹ იქვე, ფურ. 1-2.

² იქვე, ფურ. 7.

³ AKAK, VII, გვ. 345.

⁴ AKAK, VIII, გვ. 191-192.

⁵ საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 171, ფურ. 12. ლიტერატურაში ზოგჯერ მოუთხოვენ, რომ ყ. ელიარაშვილი ინდური ფოლადის გარდა, თითქოს ქართული თუჯის ფებნისაყ იყენებდა. იმდროინდელ საქართველოში თუჯის წარმოება არ არსებობდა და ოსტატი თურქული თუჯის ფებნილი მუშაობდა.

⁶ И. Пешкин, даახ. ობხ. გვ. 128 — 129.

⁷ საქ. ცსსა, ფონ. 12, აღწ. 1 საქ. 1062, ფურ. 1.

¹ ვ. მარქსი, კაპიტალი, 1954 წ., ტ. 1, გვ. 614.

² იქვე, გვ. 460.

³ ვ. ი. ლენინი, ობხ., ტ. 3, გვ. 387-388.

⁴ იქვე, გვ. 388-389.

⁵ იქვე, გვ. 389-390.

⁶ საქ. ცსსა, ფონ. 1105, საქ. 171, ფურ. 1-2; AKAK, VII, გვ. 342, № 294.

და მისმა შვილმა ყარამანმა იცოდნენ ჯავარდენის ფოლადის წრთობის საიდუმლოება. ეს არ დადასტურდა. ისინი მხოლოდ გამოქვეყნდნენ სახელგანთქმულ თბილისურ სატყვერის პირებს, თვით ჯავარდენს კი აღმოსავლეთიდან ლეგლობდნენ. მაგრამ იცოდნენ საშუალება ურალის ქარხანაში დამზადებული რკინისა და ფოლადისაგან, როგორ გაეკეთებინათ ჯავარდენის ყაიდაზე დადუღებული პირები¹.

ყარამან ელიარაშვილი ტექნოლოგიური შექმნების მხრით დაბლა დინებუ იდგა და მისი ხელოვნება მხოლოდ ემპირული გზით შეძენილ ჩვეულებას და ლაქირებებს ეყარებოდა. ამიტომ მას არც მოეთხოვებოდა ამა თუ იმ ლითონის მეცნიერული დახასიათება. მიუხედავად ამისა, ფაქტია, რომ მან ურალის ქარხნებში დამზადებული ლითონების გამოცდის საფუძველზე გამოიტანა სწორი დასკვნა იმის შესახებ, რომ ჯავარდენის დახამაზადებლად ამ ლითონების ერთი ნაწილი სრულად უგარეხის იყო².

ამას გარდა, ყ. ელიარაშვილმა, ურალის ქარხნებში მიხსივე „რეკეტის“ შესაბამისად შერჩეული ლითონები მიიღო მხოლოდ 1831 წლის ზაფხულს, ხოლო, როგორც აღინიშნა, „მთავრობისაგან პრივილეგირებული გუბრქა“ ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ამზადებდა სახელგანთქმულ თბილისურ ხმლების პირებს; ყარამანი დაჯილდოვეს არა ურალიდან მიღებული ლითონებით დამზადებული იარაღისათვის, არამედ ინდური და ადგილობრივი ლითონებისაგან დამზადებული ნაკეთობებისათვის.

მართალია, ყ. ელიარაშვილი უმათარესად ინდური ჯავარდენის ფოლადით მუშაობდა, მაგრამ ეს გარემოება მას არც პასუხისმგებლის დაუმალავს, რაც ჩანს როგორც უკანასკნელის, ისე კანკინის წერილებიდან³.

რაც შეეხება იმას, რომ ყარამან ელიარაშვილმა თითქოს არ იცოდა საერთოდ ჯავარდენის „წრთობის საიდუმლოება“ და მხოლოდ გამოქვეყნით აკეთებდა განთქმული ხმალ-ხანჯლების პირებს, რისთვისაც ურალის ლითონებს იყენებდაო, ის სრულ გაუგებრობაზე აგებულია და მცდარია.

საქმის ნამდვილი ვითარება შემდეგია. კავკასიური, ისე როგორც ზოგიერთი სხვა ქვეყნის ხელოვნება მიერ გაკეთებული ხმალ-ხანჯლების პირები, კეთდებოდა სხვადასხვა ლითონების ურთიერთ დადუღებით⁴. ამ პირების მჭრელ ცანობად გამოყვანა წრთობის გარეშე შეუძლებელია. ეს ისობილია ტექნოლოგიის მცირემცოდნეებისათვისაც კი.

რამდენად დახლებიერებული იყო ყ. ელიარაშვილი სხვადასხვა ლითონის ნარეგვარ წრთობას, ყველაზე ხალხად ასახულია თბილისის პოლიტექნიკურის მიწინეოს ვრცელ პაქაჯში, რომელიც მას ბარონ როსტინისათვის 1832 წლის 8 იანვარს წარუდგინა⁵.

ისიც მართალია, რომ ყ. ელიარაშვილმა არ იცოდა ჯავარდენის ფოლადის გამოდნობა, მაგრამ შეიძლება თუ არა ჯავარდენად ჩაითვალოს ლითონების დადუღებისა და მრავალჯერ წრთობით მიღებული სიარბლო პირები, რომლებსაც ელიარაშვილები აზადებდნენ? ამის შესახებ ცნობილი რუსი

მეტალურგი — ჯავარდენის საიდუმლოებათა მცენიერულად პირველი ამომხსნელი პ. პ. ანოსოვი წერდა: „დადუღებული ჯავარდენი (ისინი მიიღებენ როგორც ნარ-ნარი ფოლადების ურთიერთთან, ისე რკინასთან მრავალჯერ დადუღებით), რომელიც შინაგანი ღრსებით განირჩევიან, მზადდება უპირატესად აზიაში, მაგალითად, ინდოეთში, თურქეთსა და საქართველოში, და განსაკუთრებით, იმ ოსტატთა მიერ, რომელნიც ცაცნობილინი არიან ნამდვილი ჯავარდენის და მუშავების დამუშავებას. ევროპულმა დადუღებულმა ჯავარდენებმა ვერ მოიპოვეს განსაკუთრებული სახელი, რადგან ევროპულ ოსტატთა ყურადღება უშეტესად ნაყმის წარმოებას ექცევა და არა ლითონის ხარისხს გაუმჯობესებას“¹.

ამრიგად, პ. პ. ანოსოვი აღმოსავლეთის ქვეყნებსა და საქართველოში დადუღებით გაკეთებულ ჯავარდენებს უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე ამავე წესით გაკეთებულ ევროპულ ჯავარდენის ფოლადს. მიუხედავად ამისა, აღმოსავლეთის ნაკეთობა მაინც არ იყო სრულყოფილი ჯავარდენი, ანუ ნაკეთობა ისეთი ლითონებისაგან, რომელნიც თავიანთი შედგენილობითა და ბუნებით ჯავარდენებისათვის აუცილებელ ელემენტებს შეიცავდა. მაგრამ არავის, მათ შორის პეშინსკის, საფუძველი არ გააჩნია ამტკიცონ, თითქოს საქართველოში დახამაზებული ჯავარდენი ყალბი იყო². ამას კატეგორიულად უარყოფდა არა მარტო ანოსოვის უკვე დამოწმებული ციტატა, არამედ ის გარემოებაც, რომ ამ იწურვი ფოლადი ე. ი. ჯავარდენის ნამდვილი ფოლადი გამოიყენებოდა.

ქართული ჯავარდენი, როგორც ანოსოვი წერდა, განირჩევა არა მარტო ნაყმისობით, არამედ „შინაგანი ღრსებით“, რაც ნამდვილად ყალბ (ე. ი. ევროპულ) ჯავარდენებს არ ახასიათებდა.

როგორც ყ. ელიარაშვილის, ისე მთელი კავკასიის ოსტატთა მიერ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში დამზადებული ჯავარდენი მაინც ბევრად მძარე იყო, ვიდრე სახელგანთქმული მაღალხარისხისგანი ქართული ფოლადი — „გორდა“³.

რამეთუ პირდაპირი ცნობა იმის შესახებ, თუ რა როლი შეასრულა ყარამან ელიარაშვილმა თავისი ზღაბრუსტელი მწეირდნობის რუსეთში ჯავარდენის ფოლადის საიდუმლოების ამხსნებით, არ არსებობს. ცნობილია მხოლოდ ის, რომ

¹ П. П. Аносов, Ук. соч., 1954, გვ. 122.

² И. Пешинский, Ук. соч., № 134. ასეთივე შეცდომას უშვებს მკვლევარი ბოგანი, რომელიც ერთმომოტი აფრია პ. ანოსოვის მიერ განსაზღვრულ (გვ. 122) ყალბი და ხელეწიერი ჯავარდენი (И. Н. Бога, П. П. Аносов и секрет былати М., 1952 г., გვ. 54).

³ რას წარმოადგენდა „გორდა“, როგორ მზადდებოდა ის, საშუალოდ, უნდად არ ვიცით. ასტუბოს მხოლოდ მითითება, რომ „გორდა“ მეტად სლი და მჭრელი ხმალი იყო. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში აღნიშნულია მხოლოდ ის, რომ იგი „ხმალი ერთგვარია“. კავკასიის მთიანეთში არსებობდა ლეგენდა სიტყვა „გორდას“, როგორც საუკეთესო ხმლის სინონიმის წარმოშობის შესახებ: ერთ ოსტატს სახელი გაუთქვამს საუკეთესო ხმლისთვის გაკეთებით. მას აღმოუჩნდა მეტეტი, რომელიც ცილა სახელი გატება პირველსათვის. შერეაცხოფილ ოსტატს მეტეტი საჯაროდ გამოუყენებია ხმლების გასასწავლად. ისინი ერთმანეთს ხელახალ მოუდნენ შეტყობაში. პირველი უშობულოდა ხმალი და მეტეტიასთვის მეტეტი — „გორდა“. (უკუტყუ!) და ენობის მოქმეტილი თავისი მჭრელი ხმალიანდ უშაზე გაუბა. ხალხის მეტეტიერება ამ შერჩენია ამ ოსტატის სახელი და ვინაობა, მაგრამ ეს შესაძლო კარგი ხმლის სინონიმად დარჩა (საქ. ცსსა, დეკ. 187, აღწ. 1, საქ. 1021, გვ. 5).

¹ И. Андроников, დასახ. შრ. გვ. 123.

² АКАК, VII, გვ. 345.

³ საქ. ცსსა, ღონ. 1105. 171, ფურ. 2.

⁴ Б. А. Колчин. Опыт металлографического исследования древних железных вещей. Краткое сообщение Института истории и материальной культуры. М., 1949, გვ. 46.

⁵ АКАК, VIII, გვ. 191—192.

ზღატიუსტელმა ოსტატებმა, შესწავლეს რა ყარამან ელია-რაშვილის საშუალებით კარგი იარაღების დამზადებისათვის უკანასკნელის ხელოვნება, მისივე ხელმძღვანელობით გააკეთეს რამდენიმე ხმალი, რომლებმაც ცენტრში მაღალი შეფასება მიიღეს.

კავკასიის ომების ისტორიკოსი, ვ. პოტო წერდა, რომ ელიარაშვილის შევირდებმა დიდი სარგებლობა მოუტანეს ზღატიუსტის ქარხანას; რუსეთის ცენზოსან არამიში გამოჩნდა ზღატიუსტის ქარხნის საუკეთესო ხმლები, რომლებიც 1832-1833, 1834 წლებით იყო დათარიღებული, რაც გიბხ-ვევა ვ. ელიარაშვილთან ზღატიუსტელი ოსტატების მუშაობის პერიოდს¹.

ეს აზრი დაზუსტების მითხოვს.

ოდნავადაც არ უგულებელვყოფთ ყ. ელიარაშვილის თვითმყოფად ხელოვნების დიდი ნაწილს, არც მის დამასხურებას რუსი ოსტატების მომზადებაში და არც მის გარკვეულ წილის დიდი რუსი მეცნიერ-მეტალურგი პ. ანოსოვის ცდები სასაქმეო, მაგრამ არ შეიძლება ელიარაშვილის გეგმურით ის, რისი გაკეთებაც მას არ შეეძლო მისი დაბალი ტექნიკური შემიქნების გამო.

ზღატიუსტის ქარხნის ექსპერიმენტები ანოსოვის ხელმძღვანელობით დამყარებული იყო წმინდა მეცნიერულ მიზანყემებას და კანონზომიერებაზე. ემპირიული მასალა მხოლოდ მეცნიერული შემოწმებისა და განხორციელებისათვის დამატებით ელემენტს წარმოადგენდა. ანოსოვი თვით აღნიშნავდა, რომ მან თავისი ექსპერიმენტული შედეგები შეუდარა საპარულ წესს, რომელიც მაპამეტ (მუჰამედ) — ალის ჰქონია აღწერილი და ბევრი მსგავსება აღმოაჩინა. უეჭვლია, ანოსოვი თბილისელი ოსტატს ყ. ელიარაშვილის მიმდარი საწარმოო გამოცდილების ზოგიერთ მნიშვნელოვან ოპერაციასაც იცნობდა და სათანადოდ იყენებდა. მკვლევარი ი. ნ. ბოგანი აღნიშნავს, რომ ცხელ ზეთში და ჰაერის ჭავლით წროთბა პირველად ანოსოვმა ჩაატარა².

ქართულ ფოლკლორზე რომ აღარა ვთქვათ რა, წროთობის ეს წესები ყ. ელიარაშვილის ერთ-ერთ ძირითად მეთოდს შეადგენდა, რასაც თბილისის პოლიტექნიკური მინერჯიკი აღნიშნავდა ჯერ კიდევ 1832 წლის 8 იანვარს³.

ლითონის წროთობის ქართული წესები ყ. ელიარაშვილის „აღწერილობის“ საშუალებით უთუოდ ცნობილი გახდა ანოსოვისათვისაც, რომელიც ყოველგვარ ხალხურ გადმოცემებს აგრეობდა და მეცნიერული კვლევისათვის იყენებდა⁴.

ამიტომ ივარაუდება, რომ ზღატიუსტის ქარხანის შექმნაში გამოიყენებინა ელიარაშვილის საწარმოო გამოცდილება აგრეთვე ლითონის როგორც ჭედვის, ისე მისი წროთობის დარგში, რასაც ვიწროვლია, არა ზღატიუსტის ცენტრისთვის საშუალებით, როგორც „პოკოინიკი“ და ზოგიერთი ჩვენ დროშიც აღნიშნავენ.

მიუხედავად ამისა, ზღატიუსტელ ოსტატებს, რომლებიც 1832-1833 წლებში ჯერ კიდევ თბილისში იყვნენ და ხელობა სრულყოფილად არ ჰქონდათ ათვისებული, არ შეეძლოთ ზღატიუსტის ქარხანაზე ისეთი გავლენა მოეხდინათ, რომ უკანასკნელს, როგორც ვ. პოტო ვარაუდობდა, რუსეთის არ-

მისიისთვის 1832-34 წლებში დამზადებინა მაღალხარისხიანი იარაღი და ისიც ასე მასობრივად.

ფაქტობრივად, ანოსოვმა ჯავარდენის პირველად გამოღონობს უკვე მანამდე (მეათე ექსპერიმენტის შემდეგ) მიღწეა და მისი ინიშები აჩუქა ცნობილ მეცნიერ გუმბოლდტს, რომელსაც ის ზღატიუსტის ქარხნის ვაგონ⁵. ანოსოვს მამინ არ შეეძლო ამ ერთი ექსპერიმენტის საფუძველზე ჯავარდენის დანობის მეცნიერული კანონზომიერება დაედგინა. მან 1831 წელს მე-107 ცდის შემდეგ დღიურში ჩაიწერა: „მიღებულია ნამდვილი ჯავარდენის პირველი პირი“; 1834 წელს მე-132 ცდით უკვე ხორხასის ფოლადი გამოაღონ და მხოლოდ მე-149 ცდის შედეგად შეეძლო ამოეხსნა ჯავარდენის ფოლადის საიდულებობა და მისი პროცესების კანონზომიერება. აქედან ნათელია, რომ თ. პოტოს შემოსხენებულ ვარაუდს რეალური საფუძველი არ ჰქონდა.

ამას გარდა, ელიარაშვილს არ შეეძლო ისეთი ჯავარდენის ფოლადების გამოღობა, როგორც ანოსოვი აწარმოებდა⁶. ამიტომ არც მის მიერ განუხორციელ შევირდებს შექმნით ამ მხრივ დახმარებოდნენ ანოსოვს, რომლებმაც მეტად რთული და ნაირ-ნაირი ვარაგების 189 ცდა ჩაატარა, კიდრე საბოლოოდ დაადგინდა ჯავარდენის ფოლადის წარმოშობის საიდულებობით მოცულ კანონზომიერებას.

ამრიგად, ყ. ელიარაშვილი ძირითად ნედლეულს — ჯავარდენის ფოლადის სახით (ინდურ „გუქს“) მიღებულდა ადამიანების ქვეყნიდან. იარაღის პირების გაოსაჭედად იყენებდა როგორც თურქეთიდან მიღებულ თუხას და ფოლადს, ისე ადგილობრივ ძველ რეცენულობას და სხვა მასალას. მისი პროდუქცია წარმოადგენდა ნაირგვარი ზოლებსა-საგან დაიდებულ მსატყობად ლამაზ ჯავარდენს, რომელიც გენიალური რუსი მეტალურგი ანოსოვის დასკვნით, თავისი მიზანდას თვისებებით ბევრად აღმატებოდა ევროპულ ანალოგურ ჯავარდენს. ოსტატ ჯავარდენის ასეთ მაღალ თვისებებს აღწევდა ლითონის მრავალერე ჭედვის, გახურებისა და წროთობის ორიგინალური წესებით, რისთვისაც (წროთობისათვის) ის იყენებდა: ჰაერის ჭავლს, თბილ წყალს გახურებულ ცხიმეულს, შაბს, ხოლო იარაღის ზედაპირზე ნაყის გამოსავლინებლად — შაბით გაჯერებულ წყაროს წყალს⁷, ლითონის ფიწვური თვისებისა შესაცვლელად კი — მარლის, საქონლის დაწვეარი სპის ფხენიასა და სხვ.

ყარამან ელიარაშვილმა თავისი საწარმოო გამოცდილების გადაცემით, ზღატიუსტისთან გამოგზავნილი ოსტატების მომზადებით, აგრეთვე ურალის მეტალურგიულ ქარხანებში გამოღობილი ლითონების ვარკასანობის შემოწმებით დიდი წვლილი შეიტანა ამ პრობლემის გადაწყვეტაში.

ასეთია ქართული ჯავარდენის ხელოვნების წარსული.

¹ Д. А. Порошкин. Работы Аносова по специальным стальям. «Труды по истории техники», 1954, в. V, № 20.

² სწორი არ არის, რომელსაც ზოგჯერ აღნიშნავენ, თითქოს ყ. ელიარაშვილმა იცოდა „საუკეთესო ფოლადის წარმოების საიდულებობა“ და ის პასუხისმ ვადაცა. სინამდვილეში, პასუხისმ მან ვადაცა უკვე მომზადებული ჯავარდენის ფოლადისაგან ხმალანჯვლების პირების ქვედა-წროთობით დამზადების წესი, აგრეთვე წესები დალუღებულ ჯავარდენის დამზადებისა და ნამდვილ ჯავარდენის ფოლადის ამოსაცნობი ნიშნები.

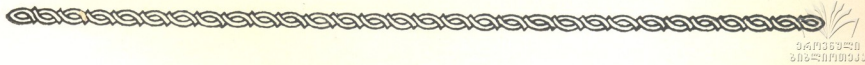
³ სტეპათონის, ასეთსავე ხსნარს, ოღონდ სხვა დროით, მაგრამ ისეთივე დახვედრით (საღვინის ვიწრო მილი), როგორიათაც ყ. ელიარაშვილი სარგებლობდა, XIX საუკუნის დასაწყისში იყენებდნენ დაშქანული ოსტატებიც თოფის ოსტატებზე ნაყის გამოსაქვლავნილად (საქ. ცსა, ფონ. 263, საქ. 52, ნაწ. 1, ფურ. 68).

¹ В. Потто. Кавказская война, IV, гл. 306.

² И. Н. Богач. П. П. Аносов и декрет булата, 1952 г., гл. 20.

³ АКАК, VIII, гл. 192.

⁴ П. П. Аносов, Ук. соч., 1954, гл. 122.



გმირი თანაკოლკელთა წინაშე

პეტრე შამათაყა

„სპექტაკლმა უჩვეულოდ ამაღლევა. თითქმის 40 წელი გავიდა კიკვიძის დაღუპვიდან, მიუხედავად ამისა, დღეს, ამ თეატრში, მე კვლავ შეგვხვდი ძვირფას ვასოს. სასიამოვნოდ, ძალზე გამაკვირვა იმან, რომ დრამატურგმა, რეჟისორმა და აქტიორებმა შესძლეს სწორად და ნათლად აღედგინათ კიკვიძისა და კიკვიძელთა სახე.“

ჩვენ, ძველი კიკვიძელები, რომლებმაც მასთან ერთად განვევლო სამოქალაქო ომი, დავესწარით ამ შესანიშნავ სპექტაკლს, კვლავ გავიხსენეთ განვლილი გზა. არ შემიძლია არ გავიხსენო ვასილ ისილდრეს-ძის უკანასკნელი სიტყვები: „ვეწუხება, რომ ვერ შევეძლი შემოსრულებინა ყოველივე ის, რაც დავაპირდი ილიჩს. თქვენ, ჩემო ძვირფასო მეგობრებო და თანამებრძოლონო, იყავით რევოლუციის საქმის ერთგულნი და საბოლოო გამარჯვებამდე წინ წაიღეთ ეს დროშა, რომელიც გვისაჩუქრა ჩვენ ლენინმა.“

ისეთი ადამიანის ცხოვრება, როგორც კიკვიძე იყო, გვასწავლის თუ როგორ უნდა გიყვარდეს სამშობლო და იბრძოლო მისთვის. ძველი კიკვიძელების სახელით მსურს მაღლობა მოვასხნო ძვირფას თბილისელ არტისტებს იმ სიხარულისათვის, რომელიც მათ მოგვანიჭეს ჩვენ. — ასე უბრალოდ, მაგრამ ამაღლებებლად თქვა მართლი სიტყვა კიკვიძის ერთ-ერთმა თანამებრძოლმა პოლოვნივამ კირილე ერიოზიმმა 1958 წლის 25 მარტს მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ლელოვნების დეკადის დროს, საზმატკრო თეატრის ფილადელის სცენაზე გრიბოედოვის თეატრის სპექტაკლის „კიკვიძე“ ნახვის შემდეგ.

მართლაც, ვისაც კი წაუკითხავს ვანიონ დრამების გმირული დრამა „კიკვიძე“, ან ერთხელ მაინც უნახავს ეს სპექტაკლი გრიბოედოვის თეატრში, უთუოდ გაიზიარებს სამოქალაქო ომის გმირის ღირსეული თანამებრძოლის გულიდან მომდინარე სიტყვას.

„კიკვიძე“ გრიბოედოვის თეატრში პირველად დაიდგა (რეჟისორი მ. ოლზანიკი) 1953 წელს და მას შემდეგ ამ სპექტაკლს წლების მანძილზე შეუწლებელი ინტერესით ნახულობდა მყურებელი. შეიძლება გადაუტარებებლად ითქვას, რომ ეს დადგმა თვალსაჩინო მოვლენა იყო თეატრის ნიჭიერი კოლექტივის შემოქმედებით ცხოვრებას.

ეს წარმოება უპირველესად განაპირობა ბიესის დიურმატურულმა ღირსებებმა. „კიკვიძე“ საზოგადოებრივი რეზონანსის შემცველი ამდვილად თეატრალური დრამაა, რომელიც ახალი საზოგადოების დამკვიდრებასა და ახალი ადამიანის დაბადების რთულ პროცესებს გვიჩვენებს.

სპექტაკლში დროის მკაცრი და დრამატული სურათია მოცემული. პირველიდან ბოლო სცენამდე, სპექტაკლი დაძაბული, ერთიანი და დრამატულია.

ყველა სცენაში მონაწილეობენ და მოქმედებენ ცოცხალი, კონკრეტული, თავისებური სახათის ადამიანები, რომელთა აზრი და საქმიანობა ღრმად წვდამა და ადვილდამ მყურებელს. ყველას, დიძეს თუ პატარას, მთავარს თუ ორიგოს ადამიანს, სპექტაკლში თავისი კუთვნილი ადგილი უჭირავს და მოქმედებს.

ჩინებულია კიკვიძის როლში ი. რუსინოვი. გარეგნულად მიმოიხედული, იგი საუცხოოდ ხსნის გმირის შინაგან ბუნებას, მის ხასიათს, მისწრაფებას; იგი წარმოვიდგენს მამაცს, რევოლუციის საქმისადმი ბოლომდე ერთგულ ახალგაზრდა ქართველ კაცს, მტრისადმი შეურთებელსა და უკომპრომისს, მაგრამ ახლობლისადმი, მშობლიურისადმი გულისსმეირსა და გულმართალ ადამიანს, უშიშარსა და ნიჭიერს, გამბედავსა და მიხეჩხებულს მტერთან ბრძოლაში.

ბრძოლაში თუ შესვენებაზე, გმირულ შემართებისას თუ წყნარ ღამეში ფიქრს მიცემული, მხიარულ წუთებში და მშფოთვარე ვითარებაში, აშკარა თუ შენიღბულ მტერთან პირისპირ შეხვედრაში, — ყოველ მომენტში რუსინოვი სიმართლით წარმოვიდგენს თავის გმირს.

ბუნებრივი, თანმიმდევრულია და დასრულებული დრამაში და სპექტაკლში ყოველი მოქმედება, ყოველი სურათი, მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ ერთი სცენა, სახელდობრ, სცენა კიკვიძისა და მისი ხელქვეითის ნიკოლაი კორშუნოვის მისვლისა კორშუნოვის ოჯახში. ეს თავისებური „სტუმრობა“ დიდ და გაბედულ რისკთანა დაკავშირებული. მინაი კორშუნოვის სახლი თეთრების შუაგულშია მოქცეული. ირგვლივ ჯალაღიტი დარჩნა, მათ თვალსა და ხელს შუა მოყოლილდელი სტუმრობა ახალგაზრდა კორშუნოვის დედ-მამის სიმათიას იწვევს კიკვიძისადმი. ეს მიხვლა არის არა ჩვეულებრივი, უბრალო აქტი, არამედ რომის გამიზნული ნაბიჯი. იგი ნაკარნახევია იმ მიზნით, რომ სიმართლე გაგვიგინოს შრომული კაცის, რომელსაც თავის დიურე ერთგულების ფიცი მიუცია ღვთისა და მეფის წინაშე. ამ ფიცის ბრმა შემსრულებელი იყო მიხეილ კორშუნოვი ცხოვრების მანძილზე; ახალი ცხოვრებისათვის ბრძოლის პრაქტიკული მაგალითი მისთვის უცხო როდია, მაგრამ ჯერ კიდევ უცნობია. აქ მარტო კისთილი სიტყვით მისა ვერ დაძრავ, თუმცა მართალი სიტყვაც ქმედითაა, იგი თანდათანობით ძრავს დრომოჭმულს, ძველს. მართლამა სიტყვამ, ახლის პირველმა ყლორტმა ბოლოს ათქმევინა მინაი კორშუნოვს: „მე წავალ და ვნახავ... იმათ ვნახავ... ეგებ ასე ჯობია“... და არა მარტო ათქმევინა, არამედ დაანახა და აღაწვინა, ნამდვილად ასე რომ ჯობია. მინაი კორშუნოვი მშრომელი კაცობის, მამაცის და მაცივი, ბრძოლის და შრომის, ხმლისა და გუთნის ადამიანთა ტიპიური წარმომადგენელია და წითელ არმიამი იმხანად მისი მიხვლა, ეს ნაბიჯთა ხელისუფლებისაქნ მასების მოზიდვას იმხნავდა. და უნდა ითქვას, რომ ეს ძალზე რთული საბრძოლო პრობლემა მაღალი ოსტატობითა და დიდი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობითაა გადაჭრილი დრამაში და ხორციელსმული სპექტაკლში.

ცხოვრებისეული სიმართლემ, თანამოსაქმეთა პრაქტიკულმა ნაბიჯმა, წითელი არმიის მეთაურების, პოლტემუშაკებისა და მებრძოლთა კეთილშობილმა საბრძოლო საქმემ თვალს აუღია ძველი არმიის ნაცად ჯარისკაცს — მინაი კორშუნოვს. მიუხედავად ხანდაზმულობისა, მან კაცაქური სიმხნევითა და სიმარჯვით აიღო ხელში იარაღი და წითელი არმიის საბრძოლო მწყობრში ჩაადგა.



ძველი კავკასიის მინია კორმუნოვის კოლორიტულ, დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის მსახობი ა. ზაგორსკი, ხოლო მისი ერთგული მუდღის და შვილის მოსჯერავე დიდის პრასკოვია პავლოვნას გულთბილ სახეს — არტიტი ა. სირნოვი.

მთავარი მოქმედი პირი კიკვიძე — თავდავიწყებული მეომარია, რომელსაც ერთი რამ ამბობდნენ — ბრძოლა ძველი სამყაროს დასათრეწავად. ვარგუთ თუ შინაური მტრის ძალთა განადგურება მისი ცხოვრების და ბრძოლის ტიტიანაა, მისი არსებობის მთავარი აზრია. კიკვიძეს იმდენად დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი, რომ ზოგი მას ურვეულო ადამიანად თვლიდა, ნამდვილად კი კეთილი, მშრუნველი, მხიარული, ჩვეულებრივი ადამიანი იყო, არაფერი ადამიანური მისთვის უცხო არ ყოფილა, ამის თვალსაჩინოდ დადასტურებდა სცენა კიკვიძის შეხვედრა ქალიშვილ მარგოსთან.

პიესაში კიკვიძის მთელი ცხოვრების გზა კი არ არის ნაჩვენები, არამედ ყველაზე საპასუხისმგებლო, დაძაბული პერიოდს, რომელიც ისინი უწოდებდნენ წარმოგვიდგენს ამ შესანიშნავი ახალგაზრდა მეომრის ცხოვრების მიჯნას, მის მამულაშვილობას. სპექტაკლში რეჟოლუციური დროის გადაცემის სცენა ჩინებულადაა თავისი შინაარსითა და განწყობით. ფორტის რწმუნებული, უმაღლესი საბჭოთა სარდლობის ბრძანებით, საბრძოლო დროსას აბარებს კიკვიძეს. ეს სახეიმი აქტი მისი მხედართმთავრული ნიჭის, წარმატების და დამსახურების აღიარებაა. მაღალი ჯილდოთი აღფრთოვანებული კიკვიძე ფიცას სდებს ახალი სასახელი საბრძოლო წარმატებებით უპასუხოს ამ ფაქტს. მისი ფიცი წმინდა და ურყევია, როგორც წმინდა და ურყეველი მისი ხალხის ერთგულება და თავდადება სამშობლოსადმი.

კიკვიძის გვიდობი მაყურებელი ხედავს მის ერთგულ თანამეგობარს — დივიზიის კომისარს მიხეილ მედვედოვსკის, არმიამ პარტიის მიერ წარგზავნილს, შენაერთის პირადი შემადგენლობის იდეურ ხელმძღვანელს, მათს აღმზრდელს და დამრიგებელს.

დრამის მთავარი გმირი ცხცხოვანი ადამიანია, იშვიათი მხადართმთავრული ნიჭით დაჯილდოებული, ბუნებით მამაკი და შეუთოვარი, ფიცხი ხასიათის კაცი. სხვათა შორის მის ამ თვისებას, მისი იშვიათი მეთაურული ხელოვნების სახიანოდ, ზოგჯერ აზავიანებდნენ და გადაჭარბებით მიუთითებენ კიკვიძის პარტიულად წარმართულ ნიჭებსა და უდისციპლინობას, მაგრამ არ შეიძლება მთლიანად გაგივიაროთ ასეთი მოსაზრება. ახალი ტიპის არმიას, წითელ არმიას უსაჭიროებდა ახალი თვისებები, ხასიათის და ნიჭის მეთაურები. ასეთები კი უმთავრესად შრომელთა წირად გამოდიოდნენ. ასეთი თვისებებით აღჭურვილ მეთაურთა აღზრდა-ჩამოყალიბებას პარტია დიდ ყურადღებას აქცევდა ამ ხანად... თუმცა არც ეს უნდა დავივიწყოთ, რომ სიტყვაში კიკვიძე თავისებური იყო მდგომარეობა და ხასიათით.

წითელი არმიის ახალგაზრდა მეთაურთა კადრების იდეური აღზრდელი, ორგანიზაციული ხელმძღვანელი და წარმართული პარტია იყო. ამის ნათელი მაგალითია დრამის ერთ-ერთი მთავარი გმირი მედვედოვსკი, პარტიის წარგზავნილი, დივიზიის პოლიტიკური ხელმძღვანელი, რომლის როლსაც სპექტაკლში შესანიშნავად ახორციელებს დ. სლავინი.

დიდა დივიზიაში კომისრის მოღვაწეობა და ორგანიზატორული საქმიანობის ქმედითი ძალა. მედვედოვსკი-სლავინი მოხერხებულად შეინიშნავს, რომ ბრძოლაში საჭიროა არა მარტო პირადი მამაცობა, გამებლობა, არამედ მტკიცე, შენეებული მოქმედება, ორგანიზებული ძალა, რადგან მტრის წინააღმ-

დეგ ბრძოლაში წარმატებას წყვეტს მამაცობის, გმირობისა და უნარის შესაბამე, რკინისებური წესრიგით განმტკიცებულადივიზიის სიტყვისა და მოქმედების ლოკავა. ამიტომაც, რომ მამაცი და ფიცხი ახალგაზრდა მეთაური რწმენითა და დაჯერებით მიყვება გულისხმიერ პარტიულ რჩევას, რითაც კიდევ უფრო ამაღლებს შენაერთის ბრძოლისუნარიანობას და უზრუნველყოფს საბრძოლო წარმატებებს მტერთან შერკინებაში.

დამაჯერებელია კომისრის სიტყვა და შთამბეჭდავი მისი რჩევა-დარჩევა, რომელიც ესმარბა ახალგაზრდა მეთაურს, ანელეს მასში ნაკლოვან მხარეს, ზრდის და აზრადღებადღებობის, ახალს, წითელი არმიის მეთაურისათვის საჭირო უნარჩვევებს. კომისარი მედვედოვსკი-სლავინი მოქმედებს თავდაჭერივად, ჭკვიანად, კონკრეტული ვითარების შესაბამისად, გონივრული ტაქტით „ურევა“ მეთაურის მოქმედებაში, ქვეყანაში, ხასიათში. მისი ძალა ბოლშევიკ-კომისრის შინაგან რწმენაში, რომელსაც ასეთი ოსტატობით გადასცემს და უნერგავს კიკვიძეს.

ასეთი კომისრის სახე, მისი სიტყვა და საქმე. დიდი შინაგანი ძალით, პათოსითა და ოსტატობით აქვთ გამოძრწოვლი სპექტაკლის ავტორებს ეს როლი.

სპექტაკლი მთავრდება კიკვიძის გმირულად დაღუპვით. სპექტაკლის ფინალი განადიდებს ლეგენდარული დივიზიის მეთაურს, სამშობლოს ღირსეულ შვილს, მეომარ-მთქალაქს, ეს ფინალი ტრაგიკულად ეძღვნება, მაგრამ თავისი მხნე სულისკვთებით მის წარმოგვიდგება ღრმად ოპტიმისტრად, რომელსაც ძალუმაღ ჩქვეს სიცოცხლის, ახალი ცხოვრების დამამყვიდრებელი პათოსი. სწორედ ამაშია პიესისა და სპექტაკლის დიდი შემეცნებითი ძალა და მათი მხატვრული ღირსება.

„მე მსვდა დიდი პატივი ყოფილიყავი კიკვიძის სახელობის მე-16 დივიზიის მეთაური, — ამბობდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის დღეებში გენერალი ლუბოკვევი, — მეომრები წმინდად ინახავდნენ კვიცილთა გმირულ და საელოვან ტრადიციებს. დიდი სამამულო ომის დროს კიკვიძის სახელობის დივიზია გმირულად იცავდა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს, იცავდა ლენინგრადს, ბალტიკას.

მე, როგორც ამ დივიზიის ყოფილ მეთაურს, განსაკუთრებულ სიამოვნებას მცვირს დღეს ამ სპექტაკლზე დასწრება. ჩვენმა ძვირფასმა სტუმრებმა — თბილისელმა მსახიობებმა ნამდვილად შესძლეს ეჩვენებინათ შესანიშნავი სპექტაკლი სახელგანთქმული გმირის, სამოქალაქო ომის ნიჭიერი მხედართურობის კიკვიძის შესახებ. მათ შესძლეს ეჩვენებინათ წითელი არმიის ახლად შექმნილი, თავისი შემადგენლობით ინტერნაციონალური ნაწილების რეჟოლუციური დარაზმულობა, სუსტად შეიარაღებული მებრძოლების გმირობა, რეჟოლუციონალიზმი მათი უსაზღვრო ერთგულება.

სპექტაკლი ქართველი ჩაპაივის — კიკვიძის შესახებ გრიბოედოვის სახელობის თეატრის ნამდვილად დიდი შემოქმედებითი გამარჯვებაა“.

სპექტაკლში, როგორც თვით პიესაში, ღრმად და ნათელ ფერებში აისახა ხალხთა მეგობრობა, მისი ცხოველყოფილი და ურღვევი ძალა, ახალ ადამიანთა თავგანწირული შემართება ახალი ცხოვრების დასამყვიდრებლად. პიესა და სპექტაკლი კარგად გადმოგვიცემს სამოქალაქო ომის დაუვიწყარ დღეთა პერიოდს.

ერასტი ტოროტაძე

ქართულ ლიტერატურას ახალი საინტერესო ნაწარმოები შეემატა — ამხ. ბ. გორდენზაინის ნაშრომი „ზიკი საქართველოში“, რომელიც ახლახან გამოსცა სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოში“. წიგნი შეიცავს შვიდ თავს (განყოფილებას): 1. წინასიტყვაობა; 2. შესავალი; მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები; 4. საქართველოში მოხელა (ზიკის) და „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება; 5. ზიკის ურთიერთობა საქართველოსთან „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებამდე; 6. ზიკის მეორედ ჩამოსვლა საქართველოში; 7. უნგრეთ-საქართველოს კულტურული კავშირის განხილვა „ვეფხისტყაოსნის“ გამოსვლის შემდეგ.

გამოჩინელ უნგრელ მხატვარს მ. ზიკის ბევრი ქართველი მკითხველი იცნობს მის მიერ დიდი გემოვნებით შესრულებული „ვეფხისტყაოსანში“ მითათესელო სურათების მშვენიერობით, მაგრამ ბევრმა შეიძლება არ იცოდეს ზიკის მთელი ბიოგრაფია, ის დიდი და მძიმე შემოქმედებითი შრომა, რომელიც ზიკიმ გასწავა „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებისათვის, აგრეთვე ისიც, თუ რა პირობებში მიმდინარეობდა ეს შრომა; მეორეც — „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება, — ეს ერთი სასახლო მომხატვრა ზიკის შემოქმედების, ხოლო მთლიანად ზიკის ცხოვრების და მოღვაწეობის მრავალ მხარე მკითხველისათვის უცნობია. და ვინაიდან ამხ. ბ. გორდენზაინი თავის ნაშრომში საქმალ ვრცლად ასახავს ზიკის მოღვაწეობის ყველა მხარეს, ამით დიდ სამსახურს გაუწევს მკითხველს ზიკის მეტად საინტერესო პიროვნების უფრო დაწვრილებით გაცნობა-შეცნობის საქმეში.

„ზიკი გუთონის იმ უცხოელ მხატვართა წრეს, — ამბობს ბ. გორდენზაინი თავის ნაშრომის შესავალში, — რომლებიც გასული საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედიში მოვიდნენ საქართველოში და მონაწილეობა მიიღეს ჩვენი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. მათ შორის მან (ზიკიმ) განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა; ის, საქართველოში მოსვლისთანავე, საფუძვლიანად გაეცნო ჩვენს ქვეყანას, ჩვენს წარსულს, დიდი მხრეწველობა და ინტერესი გამოიჩინა ქართული კულტურისა და მისი დიდი წარსულის მიმართ, ქართველ მოწინავე საზოგადოებასთან გააბა მეგობრული კავშირი. მან გამოიჩინა დიდი პრინციპულობა და, მიუხედავად მოსალოდნელი უსიძინებისა მეფის მთავრობის მხრივ, ერთხელაც არ დაუხვია უკან, მტკიცედ განაგრძობდა ქართველ მოღვაწეებთან მშობისა და მეგობრობის გზას“.

უნდა გაავითვალისწინოთ, რომ ასე მტკიცედ იქცეოდა ზიკი ქართველი ხალხისათვის იმ შავებულ და საბედისწერო დროს, როცა ბევრი, სამწუხაროდ, ერთიმ ბევრი ქართველი სათავილდო თვლიდა ქართველობას, არ კანდრულობდა ქართულად ლაპარაკს (არა თუ საზოგადოებაში, არამედ ოჯახშიაც კი) და ქართულ კულტურულ საქმიანობას ახლოვან კავრებშიც... რამდენიც კეთილშობილი, გულწრფელი და პიროვნებობით აღსავსე უნდა ყოფილიყო შორეული ერის ეს სასახლო წარმომადგენელი, მეფის კარის დიდი მხატვარი, რომელმაც მიზნად დაიხანა თავისი წვლილის შეტანა ქართული კულტურის აღორძინების საქმეში, ამას მკითხველი თავად აწონ-დაწონის და მიხედება, როცა უშუალოდ გაეცნობა ბ. გორდენზაინის ნაშრომში უხუცად მონათლილ ფაქტებს ს. ზიკის მოღვაწეობიდან.

„ახალგაზრდა ზიკიმ აღწერა მიიპყრა საზოგადოების ყურადღებამდე, — განაგრძობს ბ. გორდენზაინი ნაშრომის შემდეგ თავში — „მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები“, — 18 წლისა იყო, როდესაც მონაწილეობა მიიღო ვენის სამხატვრო გამოფენაში, საიდანაც მისი (ზიკის) ნამუშევრები მუზეუმებში შეიძინეს... 1847 წლის ზაფხულში გადმოვიდა ზიკი მუზეუმადკითხი წინადადება მიიღო შესულიყო რუსეთის სამეფო კარის სამსახ-



ხურში. ზიკიმ ეს წინადადება მიიღო და 1848 წლის... იანვარში საშრობიდან წამოვიდა პეტერბურგის სატყეო მსახურეობაში... მისი ჩამოსვლის დროს ჯერ კიდევ ცოცხლად იყო შენახული ხალხის მესხიერებაში პეტრე-პავლეს ციხის მიწაწილზე 1826 წელს აღმართული სახნობრივები დეკაბრისტების გავმებით, პუშკინისა და ლერმონტოვის მკვლელობის ამბები, სალტიკოვ-შჩერდინის გადასახლება, დოსტოევსკის კატორღაში გაგზავნა და ტ. შევჩენკოსათვის სატყისა და წიკის აკრძალვა... როგორც ზიკის ბიოგრაფები აღნიშნავენ, ამ დროს ახალგაზრდა ზიკი უტოპიური სოციალიზმის დიდ გაგონებს განიცდიდა. იგი ცდილობდა არ დღეობის უკვდავყოფას თავის შემოქმედებაში. იგი ჯერ კიდევ მაშინ ყოფილა დაინტერესებული ამ იდეებით, როდესაც ვენაში ცხოვრობდა და სოციალისტურ უსამართლობის საკითხებზე ფიქრობდა“.

ამხ. ბ. გორდენზაინი აღნიშნავს, რომ „ზიკის ახლო კავშირი ჰქონდა დამყარებული ქართველ პროფესორულ და რევოლუციურ ახალგაზრდობასთან... როდესაც ზიკიმ პირველად დატოვა პეტერბურგი (1864 წ.) და საზღვარგარეთ გაემგზავრა, ის უკვე იცნობდა საქართველოს... „ამ დროს საქართველოს დეკარდაციის გზაზე ამდგარნი ფეოდალური კლასის წარმომადგენლები მრავალად დაუფუფუნებდნენ სამეფო კარზე. მათი უმრავლესობა იქ იბრძოდა კათოლიკის მოსაპოვებლად და ჩინ-ორდენების მისაღებად. მათს აქეთ ზრახვას დიდად უწყობდა ხელს იმ დროს კავკასიაში წარმოებული ომები, რომლებშიაც ქართველი თავდაზნარობა აქტიურ მონაწილეობას იღებდა. ისინი მეფის კარზე დიდი ყურადღებით სარგებლობდნენ, როგორც სახელმწიფო თანამდებობაზე დანიშნობი, ისე ოფიციალური აღწერების მატარებლის დროს...“

მაგრამ ჩინ-ორდენების მოტრფიალე აზნაურების გარდა იმავე დროს ყალიბდებოდა და საქართველოს ცხოვრებაში სათანადო ადგილს იჭერდა ახალი ძალა — ახალგაზრდობა, სტუდენტობა, რომელიც რუსეთში სწავლობდა, რუსულ პროგრესული იდეებს ითვისებდა და პრაქტიკულადაც იყო ჩამოყალიბებული ახალი ცხოვრებისათვის, ახალი საზოგადოებრივი იდეალოზისათვის მებრძოლთა რიგებში. ამ სასიხარულო და გამომწვეველი მოვლენების შესახებ ბ. გორდენზაინს თავის ნაშრომში მოაქვს სათანადო აქნაწერი იყო ნიკოლაძის ნაწილობითი: „ამ სახის მატარებელი ნიშნად იღებოდა სტუდენტობა, რომლის ერთმა ნაწილმა 1861 წელს სტუდენტთა არეულობაში მიიღო მონაწილეობა და ამის გამო კრონ-შტადტის ციხეში მოხვდა. ეს იყო პირველი ისტორიული ფაქტი, რომლისაგან ქართველი ინტელიგენცია რუსეთის თათრობის მატარებელი ერთად გამოვიდა საბრძოლველად. ოპორტიუნისტული სტუდენტებს აღაფრთოვანებდა და ენერჯიას მატებდა არა მარტო რუსეთისა და ევროპის მამინდელი რევოლუციური-სოციალური მოძრაობა, არამედ რუსეთის ის ციხეებრივი მოძრაობაც, რომლის სულისჩამდგმელი და ხელმძღვანელი

* ბ. გორდენზაინი, „ზიკი საქართველოში“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

ნ. გ. ჩერნიშევსკი იყო... ხლოთ ქართველი რევოლუციურ-ოპორტივური ახალგაზრდობის წინამძღოლი იყო ჩერნიშევსკის მოწვევ. ნ. ნიკოლაძე. ის დასაბოლოებულ იყო ჩერნიშევსკის ოჯახთან, რომელიც დიდ დახმარებას და მხრუნველობას უწევდა საერთოდ პეტერბურგის სტუდენტობას და კერძოდ ქართველ ახალგაზრდობას. ამის საილუსტრაციოდ ნ. ნიკოლაძე ინსერებს შემდეგ ფაქტს: „შობის დღესასწაულების წინ (1861 წ.) ჩემთან მოვიდა ორი ახალგაზრდა მომხიზველი მანდილოსანი; ერთმა მათგანმა, უფროსმა, მთხზრა, რომ ის არის ჩერნიშევსკის მეუღლე და მოხზავა მეთხოვებინა მისთვის მასსაკარადო ჩემი ჩემუხული კოსტუმი. ამ ქალის შესახებ ბევრი რამ მსმენოდა ამხანაგებისაგან, რომელნიც გაეცნენ მას ჩვენი პატიმრობის დროს და ხშირი სტუმრებიც იყვნენ მის ოჯახში“. ზირი დიდი პატივითმცემელი იყო ჩერნიშევსკისა, და მასზედაც დიდი გავლენა მოუხდენია ჩერნიშევსკის ცნობილ რომანს, რომლის მიხედვითაც შეუქმნია ზირის რამდენიმე სურათი: „ქუჩა მოსივრნე წყვილებით“, „გატრის ოჯახი“ და სხვ. „ზირის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს იმ ერთ-ერთ ბრწყინვალე ეტიუდს, რომელსაც „ციმბირის ტყვე“ ეწოდება. მასზე გამოხატულია ნ. ჩერნიშევსკი ვალუისკის საპრობოლემი მწოდირე ვეფხის პოეზიაში...“ არ არის გამორიცხული იმის შესაძლებლობაც, რომ ამ სურათის შექმნაში დიდი როლი ითამაშა ზირისა და ნიკოლაძის მეგობრულმა დამოკიდებულებამ“ — და აკვსინ ბ. გორდენიაი.

ქართველი მკითხველისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა ბ. გორდენიანის წიგნის შემდეგი თავი — „საქართველოში მოსვლა და „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება“. ეს არის ზირის შემოქმედების მნიშვნელოვანი მიღწევა, რომლითაც მან ხორცი შეახსნა და მკითხველის თვალწინ გააცოცხლა შოთას უკვდავი გენიის გმირები მთელი თავისი გარეგანი და შინაგანი ავლადილებით. და, მიუხედავად იმისა, რომ ზირი უკვე დიდად დახელოვნებული იყო მთელ რიგ კლასიკურ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა დასურათების საქმეში, ჩვენ მაინც ვგოთყვებით ზირის ის უნაკლო, წარმატები სურათები, რომელიც შექმნილია ზირის გენიალური ნიჭისა და მალალი ხელოვნებით და ამშვენებს უკვდავი შოთას ფასდაუფლო „ვეფხისტყაოსანს“. მიუხედავად იმისა, რომ ზირი არ იცოდა ქართული ენა, მან მაინც შესძლო ღრმად ჩასწვდომიდა „ვეფხისტყაოსნის“ სულსა და გულს, უნაკლოდ, სრულყოფილად დაუბატა ამ ნაწარმოების გმირები. ეს მოწმობს იმ დიდ სიყ-

ვარულს, რომლითაც განმსჭვალული იყო ზირი ქართულ-კულტურისადმი საერთოდ და კერძოდ ამ კულტურის საკუთესო ნიშნისადმი — „ვეფხისტყაოსნისადმი“. და შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროის ქართველი საზოგადო მოღვაწენი, რომელთაც გადაწყვიტეს დასურათებული „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა, არ შემდგარან, რომ ეს დიდი საქმე მ. ზირის მიანდევს. ზირი დიდი მონღიებით, პასუხისმგებლობით, სიყვარულით და ენერგიით მოეკიდა ამ საქმეს და ბრწყინვალედ შეასრულა ეს დავალება, რითაც ხელთუქმნელი ძველი დიდადა ქართველი ხალხის გულში, ერთ-ერთი პირველი ადგილი დაიკავა ინდროიანილ ქართველ სახელოვან მოღვაწეთა შორის. ბ. გორდენიანი ამ თავში მადლობის გრძობით აღნიშნავს იმ მოღვაწეთა სახელებს, რომელნიც დაემხარნენ და ხელი შეუწყვეს ზირის ამ მისიის შესრულებაში. ესენი იყვნენ ი. ჭავჭავაძე, ვ. მამახალი, ი. მუხარგია, გ. ქართველიშვილი და მრავალი სხვანი, რომელნიც სიტყვიით, საქმით და ნიუთიერად მონაწილეობდნენ ამ საშვილიშვლო საქმეში. ზირის უბადლო მხატვრული ნიუთეში საფუძველი, მისაბაძი მაკალითი გახდა იმ ქართველი მხატვრებისათვის, რომელნიც შემდგომ პერიოდში წამოიზარდნენ, დახელოვნდნენ და ქართველი ხალხისა და თავიანთი ნიუთის სასახელოდ შექმნეს „ვეფხისტყაოსნის“ შესანიშნავი ილუსტრაციები. ესენია: ს. კობოლუაძე, ი. თოთი და სხვ.

ბ. გორდენიანი ძვირფას მასალებს იძლევა იმ კითხვის გასარკვევად, თუ როგორ, რა გზითა და ხერხით შესძლო ზირი, უცხო ერის შვილმა, „ვეფხისტყაოსნის“ ბრწყინვალედ დასურათება. ამ მიზნით ის დგამდა ცოცხალ სურათებს „ვეფხისტყაოსნიდან“, არჩევდა სათანადო ტიპებს, ადგილმდებარეობას და სხვ.

საინტერესოდ არის დაწერილი წიგნის შემდეგი თავებიც: „ზირის ურთიერთობა საქართველოსთან „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებამდე“, „ზირის მეორედ ჩამოსვლა საქართველოში და უნგრეთ-საქართველოს კულტურული კავშირის განმტკიცება, „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის შემდეგ“. წიგნში ჩართულია რამდენიმე უცნობი სურათი, რაც კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს მკითხველზე. წიგნი საერთოდ ღამაზად და შნითადად არის გამოცემული და პოლიგრაფიულადაც დამკამაყოფოლელად არის შესრულებული საქართველოს კულტურის სამინისტროს პოლიგრაფიკამოცემლობის მთავარი სამმართველოს პირველი სტამბის კოლექტივის მიერ; დაბეჭდილია ხარისხოვან ქაღალდზე და ჩასმულია ღამაზ ყდაში.

ლ. ხოჯალანი

სვანეთის მთებში



კონსტანტინე გამსახურდიას იუბილე

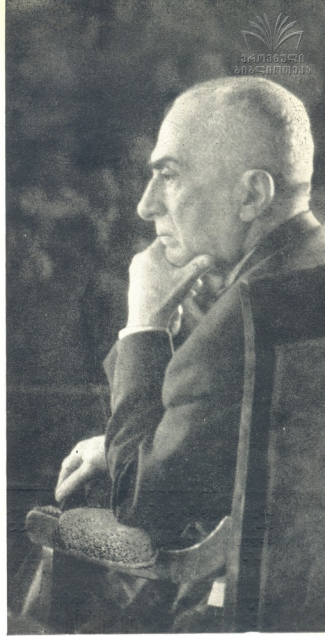
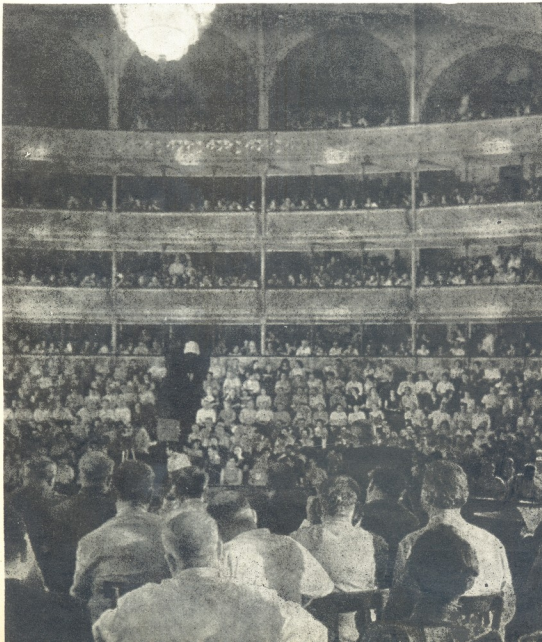
27 ივნისს მთელმა ქართველმა ხალხმა დიდის ზეიმით და სიყვარულით აღნიშნა გამოჩენილი ქართველი მწერლის, აკადემიკოს კონსტანტინე გამსახურდიას დაბადების 70 წლისთავი.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც ქართული მწერლობის ეს რაინდი ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელი ენერჯითა და თავგამოდებით ემსახურება მშობლიური ლიტერატურისა და ენის წინ წაწევისა და გამდიდრების საშვილიშვილო საქმეს.

მწერლის თანამედროვე და ისტორიულ რომანებში გაშლილია ქართველი ხალხის ცხოვრების, ბრძოლის, შემოქმედებითი შრომის უფართოესი პანორამა. მისი ყურადღების ცენტრში, როგორც ეს ნამდვილ კლასიკოს რომანისტს შეჰფერის, მუდამ დიდი პრობლემატიკა დგას. ისტორიის ის უღელტეხილები, საიდანაც ერის ცხოვრების სრულიად ახალი ხანა იშლება. მისი „დიდოსტატის მარჯვენა“ მსოფლიო ისტორიული რომანისტიკის მწვენივბაა. ეს არის პიზნი აღელენილი ქართველი ხალხის შემოქმედებითი, აღმშენებლური გენიის სადიდებლად. ამ რომანში სრულად გამოვლინდა ამ ეპიკოსის ნათელი პოეტური და შემამართებელი სული. საქართველოში ეს რომანი ისევე პოპულარულია, როგორც ჩვენი გენიალური ქართველი პოეტების პოემები. ახლა ამ ნაწარმოებს კითხულობენ მსოფლიოს მრავალ ენაზე.

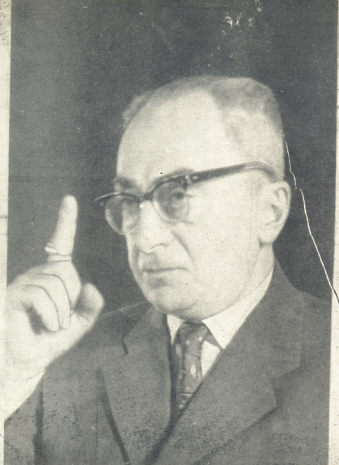
მისმა დიდმა ტალანტმა, განსაცვიფრებელმა შრომის-

საიუბილეო საღამოზე



ბოხსენებით გამო-
ღის კრიტიკოსი
ბესარიონ კოინტი





...მე შევეცდები ჩვენი ხალხს, ჩვენი მთავრობის უურაოდება, სიყვარული და პატივისცემა დავუფასო...

...უნდა ვაღიარო, მე არც სიბერეს ვგრძნობ და არც დაღლას,

ვაქცავტურ სიტყვას ვაძლევ ჩვენს ხალხს, ჩვენს მთავრობას, ცვლივინდებურად შევივილო ქართულ სიტყვას, როგორც იაკობი თავის მშობისხანე ღმერთს...

კონსტანტინე გამსახურდიას სიძაპილად

მოსყვარებობამ ქართული პროზა და თარგმნითი ლიტერატურა გაამდიდრა შესანიშნავი ნიმუშებით.

ქართველმა ხალხმა მრავალგზის გამოხატა თავისი სიყვარული და პატივისცემა გამოჩენილი მწერლისადმი, საიუბილეო საღამოზეც, რომელიც ოპერისა და ბალეტის თეატრში გაიმართა, თავის ღირსეულ შვილს მან ჭეშმარიტად განუზომელი გულთბილობა აგრძნობინა.

საიუბილეო საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველმა მდივანმა, პოეტმა-აკადემიკოსმა ირაკლი აბაშიძემ. ვრცელი და შინაარსიანი მოხსენება წაიკითხა კრიტიკოსმა ზესარიონ ჭყენტმა.

იუბილარს მიესალმნენ ქართული და საბჭოთა კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწენი. მიღებული იყო უამრავი ღებუშა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან.



ფარდის დაშვების შემდეგ

მიხეილ მრეველიშვილი მიესალმება იუბილარს



კონსტანტინე გამსახურდია და გიორგი ლეონიძე

მე დავიბადე მსოფლიოს უმცირეს მდინარის პირად, რომელიც უერთდება მდინარე აბაშას ამ მდინარეს ჰქვია ზანა.

ვეროპის სხვადასხვა უნივერსიტეტებში სწავლის დროს, მე ჩემს თავს ვეუბნებოდი: „შენ ჰეი უმცირეს მდინარის პირად შობილი ბავშვო, არ გაჯობოს მსოფლიოს უდიდეს მდინარის პირად შობილთა.“

მწერლობაშიაც ესა მქონდა დევიზად, თუმცა, ამას არავის ვუშვებდი.

სახელი სიყვლილა ჰგავს, როცა საჭიროა, თავით მოგაკითხავს.

მე სახელისთვის არასოდეს მიზრუნვია, არ მიყვარს საკუთარი დიდების ორგანიზატორები ხელოვანთა შორის.

ჯერ კიდევ ჰაბუტემა დაეწერე ერთ ლექსში:
...ჯერ სახელისთვის მათხოვრობა არ დამიწყია“.



← კონსტანტინე გამსახურდია მიესალმება
დარბაზს,

↓ ტრიბუნაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ იუბი-
ლარის შოსალოცად მოსულნი



შალვა მხველიძის ოპერა



„დიდოსტატის მარჯვენა“

ანტონ წულუკიძე

დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს,
რატომ კარგი ავივია“.

შარდის დაშვებამდე მოწუმენტივით აღიმართა ავანსცენაზე მკლავიარე ქალის ახოვანი ფიგურა, მის უკან კი აელვარდა სვეტიცხოვლის ტაძრის ხედი. ის იყო მიწისძვრამ მიანგვრია ირგვლივ ყველაფერი და სვეტიცხოველი კი გადარჩა. სცენასაც მხოლოდ ეს სურათი შერჩა. არსაკიძის დედის ამ მოწუმენტმა უნებლიეთ, შორეულად, მოგვაგონა კონსტანტინე გამსახურდიას რომანის ზემთაგონებელი ეპილოგი: „ათას წელს იწვიმა და იქუხა იმ დღიდან საქართველოს თავზე, ათას წელს ივორა ქვაღქცეულმა სულმა“... საუკუნეების ქართველიებთან, მიწისძვრებთან ჰილიღში გამარჯვებული სვეტიცხოველის ხილვით ასევე ვიგრძენით დიდი შემოქმედების უკვდავების იდეა, რაც წითელი ზოლივით გასდევს კ. გამსახურდიას მთელს რომანს. ამასვე გვეუბნება ოპერის ამ ეპილოგ-აპოთეოზში ტაძრის წინ აღმართული დედის-ღატყვეები — ეპიგრაფი, აკებული ამაყი, ორატორულ-დეკლამაციური მელოდიის ფართე და ვაჰკატურ შესტებზე.



როგორც ვარბენილი საუკუნეების ხმა, სცენის სიღრმიდან ექოსავით პასუხობს მას გუნდი. მაცურებლის აღტაცება დამცხრალი არ იყო, რომ მას იქვე წამოეშველა ტამის გრილის ახალი ნაკადი: დავევა ფარდა, რომელზედაც გამოსახულია დიდოსტატის მარჯვენა თავისი გონიოთი... და უნებლიეთ, ამ დეკორაციულმა შტრიხმა მოგვაგონა რომანის პროლოგი, მისი ეპიგრაფი:

„ხეივანის წყალი მისვამს,
მცხეთა ისე ამივია,

მაცურებელი სტოვებს თეატრს და უშუალოდ თან მიჰყვება ოპერიდან რომანის „წერტილებში მოხვედრის“ მომენტები. მაგრამ ეს „მოხვედრაც“ არ მიჰყვება მთელის სისრულით და სიზუსტით რომანის სიუჟეტურ მომენტებს, თუნდაც ისეთ ეპიზოდებს, რომლებიც უდიდესი მხატვრული შთაგონებითა და ხატოვანებით არიან შექმნილი, საკვირველი ის არის, რომ ოპერის ეს (და სხვა ამგვარი) გარკვეულად „ფორამეჟული“ ეპიზოდები თავისი მთლიანი მხატვრული სახით, უწინარეს ყოვლისა კი, — მუსიკით ყველაზე მეტად ხედებიან რომანის არსს, მის დედავარს.

უნებლიეთ დაფიქრდები: რამ გამოიწვია ამგვარი ცვლილება? ამაზე ერთი პასუხია: ძირითადი მიზეზია სულიერი კულტურის ორი სახეობის შეხვედრა. მართლაც, მუსიკა, მეტადე ოპერა ძნელად აიტანს ლიტერატურული ნაწარმოების სიმძიმესა და სირთულეს, თუკი „პირდაპირი გზით“ შეეძიდა იგი ლიტერატურულ სახეებს. ამ „პირდაპირი გზით“ გადატანის უშუალო სინონიმებსაც რომ არ გამოვედევნოთ, აქ მხედველობაში უნდა გვექონდეს მუდამ ლიტერატურისა და ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილების სრულყოფილობის, დასრულებულობის საკითხი. უფრო პირდაპირ რომ ვთქვათ, — ყოველი სრულყოფილი მხატვრული ქმნილება დასრულებულია, მასში ყველაფერი ნათქვამია როგორც შინაარსის, ასევე მისი ფორმისა და კომპოზიციის მხრივ (ქვეტექსტების ადგილი ხომ ფორმის თავისებურებაა). ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის ერთი სახეობიდან მეორე სახეობაში მისი გადატანა უნდა იწვევდეს მისი მხატვრული დასრულებულობის დარღვევას და ხელოვნების სხვა სახეობის ენაზე მის ხელმეორედ ამტყვევებას...

მაგრამ კ. გამსახურდიას რომანის მხოლოდ ამ ზემოთაღნიშნულმა მომენტებმა განიცადა სახეცლა? მივყვეთ რომანის გმირების ბედს, რომელიც მათ ოპერაში ერგოთ. გამსახურდიას უნიკალური გმირები რომანში მათივე თავისებურების, განსაკუთრებულობის შესატყვის დასასრულს პოულობენ. ასე, დიდოსტატ არსაკიძეს მკლავის მოკვეთვად ამით ვერ ჰკლავენ მას — ამერიოთან იაკობის შებრუნებულობის სურათის შემქმნელი სულთმოპოვები



შალვა მშველიძე

ებრძვის სიკვდილის ღმერთს და ბოლოს მორიგისადაც დატყვევებული კვდება. მისი სიკვდილიც სიმბოლოა: მომრიგის შხამს, სწორედ რომ შხამს, შექმნილი ფიზიკურად მხოლოდ მისთვის ბოლო! და ეს გამომდინარეობს თვით რომანის კონცეფციიდან, მისი შიანისაგან.

ოპერაში კი მკლამომკვეთილი არსაკიდე თავს იკლავს. ცტაბა არ იყოს, აქ, გარდა მხატვრული გაუმრავლოებისა, თვით იდეაც შეცვლილი გამოდის. ცხადია, სცენაზე მორიგელები ვერ გამოვიდოდნენ, და თუ აქ არ მოხერხდებოდა სხვა ხერხით, მაგრამ ადეკვატური ეფექტით იმავე იდეურ-მხატვრული მიზნის მიღწევა, მაინც არ იყო, ჩემის აზრით, მიზანშეწონილი რომანის, და თუნდაც ამავე ოპერის მხატვრული სიმაღლეების შესაფერად, ამ ერთ-ერთი უმთავრესი ტრაგედიალი მომენტის გადაწყვეტა მხოლოდამაგალიტო, „არტიტული“ პოზით („მარჯვენა მოაკვეთს და მარცხენა ხელით დაიკა გულში მახვილები?“) თუ რომანის შესატყვისი ეფექტით არ მოხერხდებოდა ამ სცენის წყაროსახეა ოპერაში, მაშინ სჯობდა ეს მომენტი გადაწყვეტილიყო უფრო უბრალოდ: მკლამომკვეთილი არსაკიდე მძიმე ავადმყოფობის ბუნებრივი სიკვდილით მომკვდარიყო (ამის კორექტივი კი დიდ გარჯას არ მოითხოვს).

შორენა, ეს დიდბუნებოვანი ქალიშვილი, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ ქალის ერთ-ერთ უშესანიშნავეს პოზიტორს სახედ მხატვრულ ლიტერატურაში, თავის იშვიათად ანთებულ, უკანსად და ბოუტურ სიყოფის რომანში ამთავრებს თავგანწირული სიკვდილით, — იგი კლდის ქარაბეზიდან უწყურულში გადადგება. ეს ტუმარითად მთის ასული სიკვდილშივე ღვინო შეღობა ბუნების წიაღისა. მისი განუყოფრებელი მომზიბველობის სიყოფისევე ასევე ღამაში სიკვდილით დაბოლოდა.

ოპერაში შორენა საწამლაყ იღებს და ხალხის წინაშე აკვდება თავის მიჯნურს. მიუხედავად გამასხურდასეუ-

ლი მოხდენილობის დაკარგვისა, ეს სცენა მაინც ძალიან ბუნებრივად, ტიპურად, გამოიყურება: ქართველთა ცხოვრება ატარებდა ხოლმე საწამლაყს, როგორც თავისი ღირსების დაცვის უკანასკნელ საშუალებას. გარდა ამისა, სატრფოს ცხედარზე ზედ დაკვდობა, როგორც ქალის უმაღლესი სიყვარულისა და ერთგულების მაჩვენებელი, ქართული ეროვნული გაოსიდან, სახელდობრ „ეთერიანიდან“ მოდის, და ქართულ ოპერაშიც ხომ ამის ტრადიცია? ფალიაშვილის დიდებულმა „აბესალომ და ეთერმა“ გვიახდერძა!

გიორგი მეფე — რომანის გმირი, თავის მშფოთარე, ეაკაცობითა და „ცოდვებით“ სასეე ცხოვრებას ასევე თავისებურად ამოავრება: უბედური სიყვარულითა და საკუთარი ცოდვებით შეძრწუნებული, ვადიარგება და თავის სიყრმის მეგობარ უშიშარისძესთან ერთად ხეტილში, „გლახუნა ავანსიძედ“ ვადაცმული, ტრაგიკულად იღუპება: იღუპება ასევე ბუნების წიაღში, თავის მეგობართან განმარტოებით ყოფნისას (დაჭრილი ირემს ეფერება, ხელში აიყვანს და ნაწლავები ვადახეხართება). და გიორგი მეფის ნიჭიერი ბუნების ერთი გამოვლინება ხომ ხალხში ვადაცმული სიარული იყო!

ოპერაშიც, მის ფინალში, გიორგი შეძრწუნებულია მომზადარი ამბობებით და საკუთარი ცოდვებითაც. აქ იგი არ კვდება (ამ შეთხვევაში მისი სიკვდილი არც არის საჭირო), მაგრამ „ცოდვებს“ კი ინანიებს საჯაროდ, ხალხის წინაშე და მეტრის მიუშურს მიჯნურთა ცხედრების მტორალ არსაკიძის დედას („დამეც მახვილი დედაო, სიკვდილი შექნდეს შეუდაო!..“) და აქაც რომანის გმირის საოცრად თავისებური სიყოფის ბუნებრივი დასასრული შეცვლილია „არტიტული პოზით“.

საბედნიეროდ, ყველა ამ სცენაში, სახელდობრ, ამ დიდ საფინალო მოქმედებაში, ლიბრეტოს ამ საეჭეო მომენტებმა თავისი კვალი ვერ დაამჩნიეს ოპერის მუსიკას, რომელიც იმდენად მთლიანია თავისი მხატვრულობით, სიძლიერითა და სიწმინდით, რომ აღიქმება რომანისად დაბოლოებულ ნაწარმოებად, და მსმენელ-რეაქტიველთა შთაბეჭდილების პირველ „სასიყოფსოლო ძაღვს“, უწინარეს ყოვლისა, მშვედისის მუსიკაში ხედავს. და ოპერაში, სადაც ბუნებრივად კომპოზიტორია წამყვანი, გამასხურდაის ქმნილები არისც, სულაც სწორედ იქ არის შესანიშნავად გახსნილი.

კიდევ ბევრად დასცილდება ოპერა რომანს, ბევრგან შეიძლება ვადარიბებულიც ვევიწინოს გამასხურდასეული სახეები. აქ ბრალდებებს პირველ რიგში ლიბრეტოს ავტორს ქუჯი ძიძიშვილს წაუყუყუებთ. მე ვანზრახ შეეჩრდი მთავარი გმირების ცხოვრების დამამთავრებელი მომენტების განსხვავებაზე რომანსა და ოპერაში, არა მხოლოდ ამ ღამაზე დაბოლოებათა გამო. ეს დაბოლოებები, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მაჩვენებელია გმირთა განუთხრებელი თავისებურებებით დასახე სიყოფისა. ლიბრეტოში, და მის შედეგად, — ოპერაშიც, ლიდოსტატის მარჯვენის“ გმირების სამოქმედო მასშტაბი, მათი თვისებების სიმდიერე და „ამოუწერაობა“ საგრანძობლად შეიცვალა.

მაგრამ ამის საფუძველზე მსჯავრს ვერ გამოვუტანთ ოპერას, რადგან აქ ვხედავთ დასვეთილი კანონმოიერ მოვლებს. ერთობ ძნელი ვადასაწყვეტია დიდი ლიტერატურული ქმნილების (მეტადრე ბელეტრისტული) საოპერო ნაწარმოებად ვარდაქმნის პრობლემა. მეტადრე მაშინ არის ეს რთული, როდესაც ლიტერატურული ქმნილება დიდი თავისი მასშტაბითა და მიყოფობით, შეიცავს მრავალ ვანშტოებას, რომლებიც უფორითთან არიან ვადასაწყვეტული და ქმნიან ნაწარმოების „სასიყოფსოლო არტერიებს“. საოპერო ხელოვნების ისტორიიდან კი ვიცი, რომ მხატვრული ლიტერატურის შედევრებიდან სწორედ ის ნაწარმოებები ამეტყველებულან ოპერაში ყველაზე მეყოფოდ და სასულეყოფილად, რომლებიც არ არიან ვადატერიოთული „მრავალბანაიანობით“, რომლებიც ავებული

არიან შედარებით მარტივ ფაზულაზე, რომლებშიც გმირთა მოქმედების ნაზი შედარებით აირღმარია და ლაბირინთული, ასეთ შემთხვევებში სათა მასშტაბების გაზრდა თუი-კალურ დრამატუროვის აულია თავისთავზე.

ეკლერტიკული ნაყოფობებისაგან შექმნილ ოპერებს მოის ყველაზე მადური და დრამატურგიულად გამოკვეთილი არიან ისინი, რომლებიც შედარებით მცირე მოცულობის მოთხრობის ან ნოველის მიხედვით არიან დაწერილი; ასეთებია ჩაიკოვსკის „აიკის ქალი“, ზიზეს „კარმეზი“. პუშკინის მოთხრობის ფსიქოლოგიური სიმაღლე და ილუზიალება, მერიმეს ნოველის წარმტაცი სიცოცხლისეული აათოსი ამ ოპერების მუსიკალურ-სცენურ დრამატურგიაში პოულობზე თუზულდველ გაქანებას, რაც შეეხება საოპერო ქანში დრამატუროვის შედევრების ანტეკველმას, ამ შემთხვევაში უხდა მთავაგონით, რომ ყველაზე რთული კონცეფციის დრამებს შორის, სახელდობრ, შექსპირის ტრაგედის შორის ყველაზე მარჯვედ იქნა ოპერაში გასახიოციული „ოტელი“ (ჯერ როსინის, ხოლო შემდეგ ვერდის თიერ) ტრაგედია, რომელიც მაქსიმალურად კოცენტრირებულია ერთი სიუჟეტური ღერძის და მცირე მოცედ ბირთა ირვვლივ. ოპერაში პუშკინის ტრაგედის „ძრავალბანიანი“ პროზომატიკის განსახიერებისათვის კი მუსორგსკი დაადგა სრულიად ახალ დრამის ახალი დრამატურგიული ფორმა მისცა.

მაგრამ დავებრუნდეთ ისევ ბელეტრისტული ნაწარმოებისა და საოპერო ქანის ურთიერთობის საკითხს. დიდი მოცულობის რომანიდან კომპოზიტორები, ოპერის დაწერისას, ჩვეულებრივ გამოყოფენ რომელიმე ნაწილს, მონაკვეთს, მოტივს.

ასე მოიქცა კომპოზიტორი ი. მერქინსკი, როდესაც წერდა ოპერებს ძოლოხოვის რომანების მიხედვით. ასე, ოთხწიგნიანი ეპოპეა „წყნარი დონიდან“ მან საოპეროდ გამოყო პირველი წიგნი (სხვათა შორის, შოლოხოვის მამინ არც ჰქონია მთლიანად გამოქვეყნებული თავისი რომანი).

მაგრამ მერქინსკის დროში გიგანტური ეპოპეა-რომანის მიხედვით ოპერის შექმნის ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტად დიდი რუსი საბჭოთა კომპოზიტორის სერგეი პროკოფიევის ოპერა „ომი და მშვიდობა“ უნდა ჩაითვალოს.

პროკოფიევა საოცარი შემოქმედებით შემართებით ბირდაპირ „რქებში“ ჩასვიდა ხელი ღვე ტოლსტოის ეპოპეას და თავისი ოპერის ორიბითი მოაქცია რომანის გმირებისა და მასში ასახული მნიშვნელოვანი ეპოქალური მოვლენების ძირითადი სიტუაციები. ცხადია, ოპერაში ვარეგულად შემცირდა გმირთა მოქმედების არე და მასშტაბები, მაგრამ აქ თავი იჩინა პროკოფიევის, როგორც საოცრად მაკადლური ნოვატორის, მუსიკალური დრამატურგის ბუნებად. გმირებმაც და სიტუაციებმაც ოპერაში მიიღეს ერთგვარად ესკაზური ელფერი. დიდმა კომპოზიტორმა ტოლსტოის გმირებს თავის მუსიკაში უშოვა ისეთი მყარი საყრდენები, ისე მძაფრად და თეატრალური ელვარებით გამოკვეთა ხასიათები და ცალკეული მნიშვნელოვანი სიტუაციები, რომ თავისი ლიბრეტოს-სცენარის ფაქტურად ერობიკისებურ-სუიტურ ჩაონის შთაბერა ერთიანი სული, ორიგინალურად დააჯგუფა მშვიდობისა და ომის სცენები, მკაფიო და ელვარე ლეიტმოტივების და მათი გახეითარების მუშეობით მძლავრი სიცოცხლე მიანიჭა ოპერის მთავარ გმირებს, შექმნა იშვიათად მძაფრი და ნაირხატოვანი მუსიკალურ-დრამატურგიული პანორამა, რომელშიაც მარჯვედ არის დაჭერილი ტოლსტოის რომანის ძირითადი პერიეტები. ამან მოუტანა პროკოფიევს შემართული შემოქმედებითი გამარჯვება მის ამ მშტად სარისკო და „ქაღნიერ“ წამოწყებაში — ღვე ტოლსტოის გიგანტურ ეპოპეასთან შემაშში. აქ მცირე როლი მიუძღვის იმას, რომ მუსიკალური თეატრის დიდოსტატმანოვანებმა ბევრის მხრივ ვადალახა ოპერულის ტრადიციები და თავის მუსიკაში ღვე ტოლსტოის პროზალური ტექსტიც კი ააშტყველა!

* * *

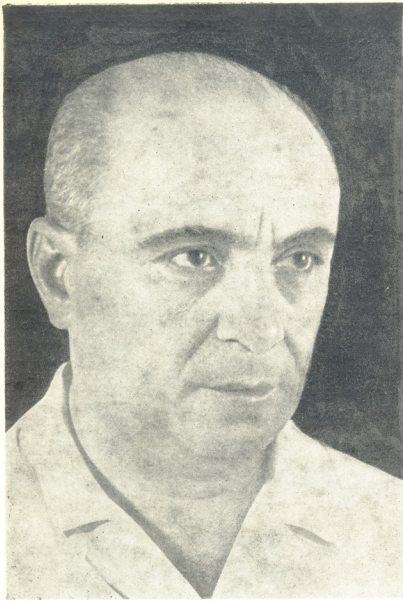
ვფიქრობ, არცერთ მწერალს, ვაჟა-ფშაველას შემდეგ, არ გამოუხატავს თავის შემოქმედებაში ქართულად ხალხის სულიერი და ფიზიკური ენეგია, ერის უმრეტე, პოზიტიური ძალა, ხალხის ცხოვრების პანორამები ისეთი ვეგბერთელ მასშტაბებითა და ძალთ, როგორც ამას კონსტანტინე ვამსახურდიას რომანებში ვხვდავთ. „დიდოსტატის მარჯვენა“ ქართულ ხალხს წარმოსახავს ისეთის სიძლიერით, მრავალმხრივობითა და ხატოვანებით, რომ ამ

არსაკიძე — სერგო თორელი

შორენა — ოლგა კუნცეოვა

გიორგი მეფე — ბათუ კრავიშვილი





ვახტანგ ტაბლავიძე

თვისებებით გამსახურდას ეს გენიალური ქანილება სცილდება ისტორიული რომანის ფარგლებს მნიშვნელობას და თავისი მიწიერი ძალით, სიყვარულის, შემოქმედების უტყნობი იდეებით, სიცოცხლის დაპატიობების მძლავრებით, ბრძნული შეგონებების, თქმების, აფორიზმების შესაძარბივე ფეიერვერკით მარად თანამედროვე მნიშვნელობას იქნის.

ქუჯი ძიძიშვილის ლობრეტომ, მიუხედავად მისი უექველი კონსტრუქციულ-არქიტექტონული ღირსებებისა, ზოგიერთი მომენტის გამონაკლისის გარდა, ვერ ასწია რომანის მრეწველობა, ვერ შეიჭრა მის სიღრმეებში. მაგრამ ამას მხოლოდ ლობრეტოს ვერ გადავაბრალავთ.

აქ მცირე როლს როდი თამაშობს ის გარემოება, რომ ამ ოპერაში მიზნად შეხვედრა გამსახურდასა და მშველიძის — ორი მეტად თავისებური ბუნების შემოქმედისა, რომელთა შორის მიეღო რიგ „შემხვედრ“ მომენტებთან ერთად (რომელთაც ღრმა ეროვნული, მიწიერი საფუძველი აქვთ) არის საგრძნობი თვისობრივი განსხვავება.

შ. მშველიძე იშვიათად მილიანი შემოქმედელი ნატურაა. მის სახელთან დაკავშირებულია ქართული საბჭოთა მუსიკის ერთი ყველაზე თვითმყოფი და ღრმად ეროვნული შტო. ქართული პოპულური სიმფონიზმის ფუძემდებელი და ეროვნული პროგრამული სიმფონიზმის უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, შ. მშველიძე, შემთხვევით როდი შეხვდა თავის შემოქმედებაში ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ეპოსს. ვაჟა-ფშაველას სამყაროსთან, გარდა „მთის კოლორიტისა“, მის მოსიკას ბევრი რამ სხვაჯე აკავშირებს. ეს არის: უმრავლესად შურვერელი, ბუნების სტეპის ნატურანებობა აღბეჭდილი პერიოპი, „მთის სუსხიანობა“ და „აღსული სიწმინდე“ აღსაქვ ღირიკა, ძლიერი განცდები, რომელთათვისაც უცხოა რაიმე მოტივდურული მგრძნობიარობა. დიდ

როლს თამაშობს ამ შემთხვევაში მშველიძის ენა — მიწიერი, ფეხმავარი, თითქოსდა კლდის ნატურებისაგან შექმნილი. და აკი მის შესახებ ჩვენი დროის უდიდესმა კომპოზიტორმა დიმიტრი შოსტაკოვიჩმა ასე განაცხადა საჯაროდ: „ეს ისეთი მუსიკალური ენაა, რომ ამე გგონია, მთები დაივიწყებ ადგილიდან“.

მაგრამ მშველიძეს აქვს იმდენად საკუთარი (ზოგჯერ „უცნაური“ მწვენიერებით აღბეჭდილი) ხედავ, რომ მიუხედავად მისი შემოქმედების ძალადგრი ეპიური მასშტაბისა, მისი ღრმა, ამასთან „ჯიუტი“ მხატვრული საწყარო საგრძნობლად „ლიბიტირებულია“ და იქ „უცხო პირთათვის“ იშვიათად თუ აღმოჩნდება ადვილი. ეს ბევრგან იჩენს თავს მშველიძის მუსიკაში, მის ინტონაციურსა და მარშონის საყაროში, რომელიც, ამ „ჯიუტ“ თავისებურებასთან ერთად, მულად ეღვარე და გაუცქვეოელია. და თუკი რამ მათში „უცხო“ შეიჭრა, (შესაძლოა ზოგჯერ ეს იყოს „სხვისთვის ნორმალური“), ასეთ შემთხვევაში, ეს „შემოჭრილი“ ინტონაციები ბოლოს მაინც შემოტრიალდებიან „მშველიძისებურად“, და ამგვარი „პროცესები“ მშველიძის მუსიკაში აღბეჭდილია ხოლმე სტიქიური მახვილვანიერულობით. ამის ტიპიურ მაგალითს „დიდოსტატის მარჯვენაშიც“ ვხვდებით, თუნდაც II მოქმედებაში. ასე, მშვენიელი მუშების გუნდის („თუ მარად გვემა გვეწერა, ვი რად გვეშობა შშობელმა“) მარშისებურ მოტივში, თითქოს და კლასიკური გერმანული და ფრანგული „დიდი ოპერებისათვის ჩვეულ მელოდიას გვხვდავთ, რომელიც „დიდოსტატის მარჯვენაში“ მეტად უხვად და ტრივიალურად გამოიყურება; და მხოლოდ მაშინ, როცა „მშველიძისებურად“ შემოტრიალდება, იგი იჩენს „სიცოცხლის უნარს“ და ძალას!

მიუხედავად იმისა, რომ მშველიძეს თავის მუსიკალურ მასალად საკმაოდ ძვირფასია „გამძლე მადანი“ გაჩენია, იგი უბეჭდად მოპოვებულია „საკუთარი შემოქმედებითი ტერიტორიის“ წილიდან და უშთაერესად გათვალისწინებულია მძიმე, მონუმენტურ „ნაგებობათათვის“, რომელთა დაძვრა არც თუ ისე ადვილია. მშველიძის თხზულებათათვის არც თუ იმდენად დამახასიათებელია თვალსაჩინო მრავალფეროვნება, და აქედან — მძაფრი ელატორული გადასახიერებანი და კონტრასტები, მოქმედების „კინემატოგრაფიული“ სისრულად, რაც აგრეთვეა მკვლევრდება თანამედროვე საბჭოურ დრამატურგიაში და რომლის ერთ-ერთი მამოძრავებელი პროკოფიევის საოპეროსაბალეტო შემოქმედებაა.

ეს გარემოება განსაკუთრებით საგულსხმო შეიქმნა მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი შეეხო კ. გამსახურდას რომანს, სადაც ცხოვრება უმეადურსი, თავბრულამხვევი ტემპითაა გადაწყვეტილი. თითქოს რომანი ხომ შეუნელებლიე იწვის კოცონივით, რომელიც თითქოსდა გააჩაღებელია ბრწყინვალეობი მწვერვალზე და ძნელად თუ ვიპოვით რომანში ისეთ მომენტს, რომელიც ამ მწვერვალზედან დაეშვება და ყოველივე ამის განსახიერებისათვის საჭიროა არა მარტო მუსიკისტისებური პიქტური, ხალხური მიწიერი ძალა (რომლის ბუნებისთანავე ახლოა მშველიძე), არამედ ის დაპატიობებელი, ფიგურაციული ელვარებაც, რომელიც ვფიქვთ, ბიზეს „კვირმინსაფისი“ არის დამახასიათებელი.

კ. გამსახურდას გმირები ძნელად თუ შეიძლება გამოითქვოს იმ ცხოვრებისეული პანორამიდან, იმ თვალწარმტყვი, სტიქიური სურათებიდან, რომლებიც რომანშია მოცემული. გამსახურდას რომანის საერთო კოლორიტისა, მისი მტკაურებისათვის „ფრად დადამახასიათებელია ერთი მეტად საგულსხმო მომენტი: ვიპოვებ და გირმული მდამბიურად გადაცმულნი, სსასხილიან „გამომავალნი“, აღმა მიპყვებულენ არაგვს და ხედავდენ, თუ როგორ მოტყანვა წყალს უღლიანი კანებში, „თავისებრი მოუზუნად ბედმაგვს მხოლოდ, საწყალოლად ყოყინებდენ, ნაპირსაგვ იცხორებდენ. იძალბებდა ორთავან ერთი, ზეპასირდა თავის კერ უღელს, დასძირდად მეორეს წყალში. მიპქონდა დაუღლებულნი არაგვს, მორიგობით

ყვინთაობდნენ ბელშვანი. „ასე გადაკიდებს ხანდახან ორ კაცს ერთ უძლავ ბელს“. ეს სთქვა გიორგიმ... ეს კოლორიტული ეპიზოდი ორგანულად ავსებს გიორგი მეფის ხასიათს და აძვარია სურათებისაგან გვირგვინს მოწყვეტა საგრძობლად აღარ იბეძებს მათ ზეგნებს.

ცხადია, მუშაობდა ამავერი სურათების ოპერაში გამოტანა, მაგრამ აღნიშნული მომენტი იმით მოვიყვანე, რომ ხათელი ყოფილიყო, თუ რაღაცეხი სიძულელებს წინაშე იდგნენ ოპერის ავტორები. ამიტომ კომპოზიტორს უნდა აერჩია სხვა გზა, თუნდაც გადაეხეია რომანოსავს და ეთარსა საკუთარი კონცეფცია, რომ ოპერაში აუცილებლად დამკვიდრებულიყო მუსიკალური დრამატურგიის პრიმატი.

ეს ასეც მიხდა. ყველაფერი ეს მშველიძემ „თავისკენ გადასწია“. ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიაში, მთელს მუსიკაში და საერთოდ მთელს ოპერაში ყველაზე მძლავრად ამტკიცებდა სახალხო სცენები. ქართველი ხალხის სახე, მისი „უეხიურ-ფსიქიური“ თავისებურებანი, მისი, ასე ვთქვათ „ზეიმ-ზარი“, მთლიან თვითმყოფი მომხიბვლელობით ადრე გვიგრძნობდა მშველიძის სიმფონიურ ნაწარმოებებში, რომელთაც შექმნეს ქართული პროგრამული სიმფონიზმის უწყესიწინავესი შტო და საფუძვლიანი ჩაუყარეს ეროვნულ ეპიურ სიმფონიზმს. ვთხოვ სახალხო სურათები გვიგრძნობა მის თვით „წმინდა ინსტრუმენტულ“, უპროგრამო ნაწარმოებებშიც.

ცხადია, რომ ეს ყველაზე თვალსაჩინო უნდა გამოიყენილიყო ისეთი ფორმის ქმნილებით, სადაც ხალხი უშუალოდ ამტკიცებდებოდა (ამ თვალსაზრისით მეგრის ძმები სანტკერსოა მისი პირველი ოპერა „ამავეი ტარიელისა“ და ორატორია „კავკასიონი“).

მაგრამ თუ ოპერაში „ამავეი ტარიელისა“, სახელდობრ ოპერის II მოქმედებაში — თინათინის გამეფების სცენაში (რომელშიც თითქოს და ოპიზარის სული ამტკიცებდა), ხალხი — გუნდი მაინც წარმოადგენდა „ფრესკულ მასას“, რომელიც მთელის სიდადიით და სიწმინდით გვაგრძნობინებდა საქართველოს ოქროს ხანას — რუსთაველის ეპოქას, სულ სხვაგვარად გამოჩნდა ხალხი „დიდოსტატის მარჯვენაში“. აქ გვხვდეთ მოძრა, მოქმედ კოლეტივს, რომელშიაც იგრძობა მოზავებული ძალა და დაუოკებელი ენერჯია (და ამის მთავარი მიზეზი, რა თქმა უნდა, მშველიძის მუსიკაა). ამრიგად, ოპერაში სიმძიმის ცენტრმა უშთაფრესად ხალხის — მასის სახეზე გადაინაცვლა.

გამსახურდაის რომანში წარმუშავლი ხატოვანებით არის მოცემული სახალხო-მასობრივი ეპიზოდები, სახალხო ალტყინების, ღრეობის, ზეიმისა თუ გლოვის სცენები. მაგრამ ქართველი ხალხის მფთქები ძალა უშთაფრესად მოცემულია ადამიანებში, გვირგვინში, რომლებიც საოცარი ხაირხატოვნებით, უმძაფრესი დაპირისპირებით გადმოსცემენ ერის ენერჯიის მდლერებას, მის ტკივილებსა და ხათელსწრაფვას. მის ავსა და კარგს. რა უზადრუქნი აღმოჩნდნენ ის კრიტიკოსები, რომლებიც უსაყვედურებდნენ კონსტანტინე გამსახურდას, თითქოს მის რომანებში ხალხი არ იყოს ასახული. სხვა ურიცხვ მაგალითებს, ხალხის წარმომადგენლთა მთელ ვალერეას რომ აღარ გამოვიყენებოთ, ვანა არ კმარა თუნდაც კონსტანტინე არსაკიძე, რომელიც თავისი ამაყი ქედუბრელობით განსახიერება უზრალა. მშრომელი ხალხის შემოქმედებითი გენიისა? ვანა შორენასა და არსაკიძის უმაღლესი სიყვარული, ამ სიყვარულის მიერ სოციალური უთანასწორობის გადალახვა (რაც ქართული ლეგენდის ტრადიციაშია) არ მეტყველებს გამსახურდას „დიდოსტატის მარჯვენის“ ღრმა ხალხურ საფუძველზე?

შალვა მშველიძე სხვა გზით წავიდა. მის ოპერაში არ ვხვდეთ გმირთა — ადამიანთა იმ უშუალო შეჯახებებს, ვნებათა უმძაფრეს ჭიდილსა და დაპირისპირებათა ფიქერეკვას, რომელთა საშუალებით გამსახურდა გადმოგვცემს ძირითად ქართველი ხალხის სახესა და მის დაუმრეტელ პოტენციას. შალვა მშველიძემ „სიმძიმის ცენტრი“ იქითკენ გადაიტანა, სადაც უფრო „მაგრად გრძობს“ თავს

თვითონ! ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენი“ მოქმედ პირთაგან ყველაზე უფრო მძლავრი თვისებებით აღჭურვილი ყველაზე მეტი მხატვრული მოლიანობისა და სრულყოფის მატარებელი ხალხი — მასაა. აქედან, ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენაში“ მიიღო სახალხო მუსიკალური ღრმის ხასიათი. ქართველი ხალხი თავის ჭირსა და ღვინდს, ღრეობასა და გლოვას, ხალხი — მებამოხე და აღმშენებელი, — აი მშველიძის ოპერის მთავარი გმირი. უტყვი ძალა და მხურვალე განცდები, ხალხის სიწველი და სპეტაკი სული, — აის თვისებები, რომლითაც მშველიძის მუსიკა ქართველ ხალხს ახასიათებს; და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ ოპერაში გვირ არ გვიგრძნობია ქართველი ხალხის სტიქიური, დაუოკებელი ძალა ეისოდენ გიგანტური მასშტაბით, როგორც მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ვხვდეთ. სტიქიურს ხაზს ვუსვამთ იმით, რომ აქ ხალხი მომეტებული მოცემულია თავისი სპეტაკი გულბრწყინლობით (ეს ვხევა ფზოვის სცენებს). ასეთია იგი ფზოვი, თავის განდვომაში და ამბოხებისათვის მზადებაში, ასეთია იგი ფზოვის ერისთავის დატირების დროს; გულბრწყინოა იმითომ, რომ ფზოველთა ამბოხება თავისთავად იყო არაპროგრესული აქტი, რომელიც მიმართული იყო საქართველოს სახელმწიფოებრივი ინტერესების წინააღმდეგ და ძირს უთხრიადა ერის მოლიანობასა და ძლიერებას, მაგრამ ყველან აქ ხალხი მსხვერპლი იყო პატივმოყვარე თავადების ინტერესებს. ეს ასეა, მაგრამ ყველა ამ შემთხვევაში ვხვდეთ ხალხს — წრფელს, ხალხსა და ვაჟაკურს, რომელშიც დაუოკებელი თავისუფლების სიყვარული (ცხადია, ეს მოიღვა გამსახურდას რომანიდანაც; გარდა ამისა, მუსორგსკის სახალხო მუსიკალური დრამების, კერძოდ, „ხოვანშჩინას“ დრამატურგიული ტრადიციებიდანაც).

ოლესი დიმიტრაიძე



აქტიური ქმედების მხრივ განსაკუთრებით ძლიერი გამოვლენა მშველდის სწორედ ფხვის სცენებში — ოპერის მესამე მოქმედება და პირველი მოქმედების მე-3 სურათი. პირველი მოქმედების მესამე დასცენის სურათში ლინრეტისა და მიერ მარჯვედ არის კონცენტრირებული ოპერის იდეის ექსპოზიციური მოტივები. ძალიან კარგად არის გათვითნებული მამამწე ერისთავი, როგორც განდგომილთა მეთაურები, რომანის სამი პერსონაჟი (მამამწე და მისი ვაჟი ჭიბურჩი — საქმური შორენაძე, შორენას მამა კლონკეიჭი), როგორც ვიროვი მფვის მიწინააღმდეგე ძალა. ოპერის სახალხო სცენების ექსპოზიციაც ამ სურათშია მოქმედული.

ეროვნული „ზემი-ზარის“ შთამავნებული ძალითა და რიტუალური მონოლითობით არის აღბეჭდილი მთელი ეს სცენა. ფხოველი სახალხო ნადიმია ვიროვი მფვის სტუმრობის გამო, მაგრამ ეს ნადიმი სისხლიანად აღმოჩნდება და სახალხო გლოვისაკენ შემოტრიალდება.

იწყება ეს სურათი ბრწყინვალე სუფრულით („მოლხინი ვნახობი“), რომლის ხალხური ვარიანტი თვით მშველდის ძივრია ჩაწერილი. ამ ხალხური ვარიანტის — შედარებით მცირე მოცულობის საკუნძელ სიმღერის ორიგინალური დინამიური კონტრები ვნახობის წყარო აღმოჩნდა კომპოზიტორისათვის, რომელმაც შექმნა პიზნური სულითა და სიმფონიური დინამიკით გამსჭვალული გვე-ბურთელა პლასტიკი. სუფრული სიმღერები ქართული ხალხის მათ არუარცხელი შეუქმნია და მათში მრავალჯერის გამოვლენებულა ერის ამაყი და მძლავრი ბუნება. დიდინამი-ხელოვნება მათი ადგილი ქართულ პროფესიულ მუსიკა-შიც. „აბესალომის“ დიდებულ „ჩაქრულ“ (სადაც ზეჯარია ფალიაშვილი ასევე ხალხური მარცვლებიდან ქმნის უდიდეს მოხუციებს) ხომ ხალხის სულის ზეიმის გამოხატულებაა. მშველდის „მოლხინი ვნახობი“ იმავე მიჰამ წარმოშევა, რომელმაც წარმოშევა ხალხური სუფრული და ფალიაშვილის „ჩაქრული“. ბევრი რამ ნათესაურია „აბესალომისა“ და „დიდოსტატის“ სუფრულეს შორის, შინაგანდაც, გარეგნულად; თუმცა კონკრეტულად ეს არ ეხება არც მშველდის, არც ჰარმონიის სფეროს, შინაგანი ნათესაობა — ეს არის ამაყი სულიის ზესრუფვის გამოხატულება; გარკვეული კი — იმპროვიზაციული ხავედ-ბის მკაცრი ორგანიზებული და კანონზომიერება, ნაციონალური მოლაპარაკე — დელამაციური მელისის „ამღერება“, ოსტიანტური — ერთ სიმღერე შეჩერებული ბეგრების სიმრავლე და ყველა ეს ხალხური პირველყაროების თვისებებიდან მოდის. (და ქართული ხალხური სიმღერიდან მომდინარე იმპროვიზაციული, ბუნებით შეუზღუდველი მელოდიური ფორმები ხომ ხალხის თავისუფალი სულის გამოვლინებაა). მაგრამ თუ „აბესალომის“ ჩაქრულში ზეიმობს ყოველივე ნათელი და სუბტაკი, „დიდოსტატის“ სუფრულის უკან თითქმის მრისხანე პირქუში ძალის მოზებება იგრძნობა. ასეთია მისი მინამღერი — რეფრენი („მრავალყამიერი“), თავისი შემართული და ომა-ხიანი ჰარმონიული ტელრანობით, განსაკუთრებით კი „მოლხინის“ უდიდურება დაძაბული, მძლავრი სინათ-ლით მოსილი დასასრული.

ამ საზეიმო რიტუალზე კიდევ უფრო შთამბეჭდავია ამავე სურათის „ზარი“ — სისხლიანი ნადიმის ტრაგიკულ-დასასრული. მამამწე ერისთავის (ოპერაში იგი შორენას მამა) სიკვდილის სცენა გამოაზნებელია თავისი შინაგანი ტრაგიკული პათოსით, მკაცრი თავდაპყრობი-ლითა და იშვიათი ექთილზომიერობით. ამ სცენის ცენტრალური მომენტია სამელოდიური ქორალი (a capella), რომლითაც ფხოველი, დასწული, ღრმად ჩაძირული ტელრანობით იწყებენ ამ დატრეხვის რიტუალს — რეკვი-ემს. ამავე ქორალით, უკვე ორივესტრათს ერთად, მოაზრ-დაც მთელი ეს სურათი.

ეს ქორალი და მთელი ეს სცენაც მიეკუთვნება ქართულ მუსიკის უზრწყვიანდეს ფურცლებს. რა გვიზილავს ასე მასში? დიდი მწუხარების უღერესად თავდაპყრობი გამო-ხატვა, მუსიკის ამაღლებული და სუბტაკი სული, მელო-

დილი და ჰარმონიის საოცარი მონიანობა და ურთიერთ-მშველდაბება. გვიზილავს ქორალის წამყვანი მელოდოსი-სილამაზე — მისი სინორჩე და უშუალოთა, კიდევ უფრო შთამბეჭდავია მისი ჰარმონია. კომპოზიტორი ხმათა გან-ლაგებულში მინარხის კვალებადობას, საბოლოო ჯამში — შერეული კოლის მრავალსაფეხვით გამას; სხვა-დასხვა ხმაში ცალკეული ბეგრების მორიგეობით ამაღ-ლება-დადაბლება (განსაკუთრებით კი ერთი ბეგრის: დო-ღეზი, დო, დო-ღეზი) პირდაპირ გამოაზნებელი შემ-მოქმედების ეფექტია და ჰარმონიის შინაგან — დაღეუტრო-ნებას“ ადევს. შერეული კილი და აქედან აღიტრაცი-ული ხერხები დიდ ორიგინალობას ანიჭებს თვით მელო-დიას.

ამ ქორალს ორივეჯერ თანსდევს თითგავრი რეფრენი — საორკესტრო მელიოდა, რომელიც იშვიათი კრისტალური-ობით და პირდაპირ თვლიანი მწვერულების სიმინდილი არის აღბეჭდილი. საგულისხმოა, რომ ქორალის რთულ ჰარმონიულ სვლეში მერყეობა ერთსახელიან მინორსა და მაკორის შორის, საბოლოოდ ყველგა ამ რეფრენს ნათელი მაკორის სასარგებლოდ. ამით მთელი ეს გაოვლებსა და გლოვის სცენა თითქმის და ნათელი სხივით არის მოსილი, რა ვიგულისხმობთ ამ სამელოდიური სცენის „მაკორულ“ გამოინათება — ქართული ხალხისათვის პროგრესული ფაქტი (ქართულია ერთიანობის მოწინააღმდეგის დამარ-ცხება), თუ ეროვნული ეპოსის მარად ამაყი და ნათელი სული? ერთიც და მეორეც, ჩემის რწმენით, ღრმად დამა-ტრეგებელია.

The image shows a musical score for the 'Zemli-Zari' section. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in Georgian. The piano part features a prominent bass line and chords that support the vocal melody. The score is divided into systems, with the piano part at the bottom and the vocal parts above.

მშველდის იშვიათად როდი უსაყვედურებდნენ, რომ მისი მუსიკის თავისთავად ძვირფას მასალას ხშირად თან ახლდა გაურბადობა. ფორმის საკუთრი ხშირად „ქილევ-ნისი ქუსლი“ იყო მშველდისათვის. მის ღრმა და ორიგინალური მუსიკალური სახეები ბევრს კარგავდნენ იმის გამო, რომ ისინი ხშირად სავაიოდ გაქიანურებული, „იმპროვიზაციული მრავალსიტყვაობის“ ფორმებით იყვნენ გადმოცემული, ან კიდევ — ეს მეტად თავისებური სახეები „უმტკიცებელი“ თავსდებოდნენ ტრადიციულ, შემოწმებულ“ ყალიბებში; ასეთ შემთხვევაში იქნებოდა დასა-ხანი წინააღმდეგობა ორიგინალურ შინაგან ბუნებასა და „ტრადიციულ“ გარეგან გამოხატულებას შორის.

„დიდოსტატის“ მარჯვენიტი კომპოზიტორმა ამ მხრი-ვაც სხვა სიტყვა თქვა. ამას მშვიდობს თუნდაც აწინშე-ული სცენა მამამწეს სიკვდილისა. ორჯერის ატლერებული ქორალი თავისი „განწყენილის“ რეფრენით, ამ ქორალს შორის გაძავალი „ღინჯად მოუბარა“ საორკესტრო დინ-ება და მასზე „დაშენებული“ რბალივით კათალიკოსის, ვიორებისა და ფარსანისა, თითქმის და მოქანდაკის საქ-რეთული მოპირკეთებული გრანიტივით არის გამოკეთი-



ლი. კლასიკური პლასტიკურობით და ლაკონიურობით, პროპორციების საუცხოო გრძობით არის აღმგვილი მართლ ამ სცენის თეოდორი-ინტონაციური პლასტიკი, რეიტრატული რეალიზმი — ამერიკული დეკლამაციით, და განსაკუთრებით კი მისი ჰაიმონიული ძვარადობა — მისი ფსუქიკოხალხობა და განვითარება.

მაგრამ ათილ ამ სცენაში, მამამშეს სიკვდილის ეპიზოდამდე, მისი გაკვირვებული ადგილებიც ასე, გაკვირვებულია რეიტრატული ეპიზოდები — გიორგისა და არასიძის დილოგი, კაათლიკოსის, შეფსა და ერისთავის გასაუბრება. ასეთი მონოლოთური სცენა ვერ ითმენ იმას, რომ მასში იონა ინტრუდო, მშენებლის ყურადღების მომცველი, თინაინარი ძაბვის მომადუნებელი მომენტები. ეს მომენტები საჭიროებს მეტ შეკუმშვას და შინაგან კონფესიონებს, ზოგ შემთხვევაში — უფრო მძაფრი და ზუსტად გამოხული ინტონაციებით შეცვლას. ყოველივე ამას უნდა მიუვადეთ მთელი ამ სურათის ძლიერი მხარეების რიტორიუმი.

ხალხის მოზევავეული ენერჯია და სტიკიური ძალა ყველაზე თვალნათლივ ოპერის მესამე მოქმედებაში გაჩინდა. ეს მოქმედება ყველაზე უშუალოდ მომდინარეობს გამსახურების რომანის სიტუაციიდან. მიერ შემთხვევაში კი მშველიდ უშუალოდ დავიკვა რომანის ტექსტს და მოახდინა მისი ევქეტრივი მონტაჟი. ასე შეიქმნა ხევისბერებთან შორენას სამახოხო მოთაობრივის სცენა, ასე შეიქმნა „გლახუნა აფმანისძე“ გადაცემული გიორგი მეფის ფხოვიბი ასვლის, ხალხში მისი გარკვისა და ქალღმერთთან ფარკაობის, შორენასა და გიორგის ფხოვიმე შეხვედრის ეპიზოდები; მათ შორის, ეპიზოდები, როდესაც უცნობი მოგზაურის მიერ ქალღმერთისადმი ნაჩუქარ, ფოლადისმჭრელ ხმაღზე შორენა ამოკითხვას გიორგი მეფის სახელს. მას მოჰყვება ხალხის გაოგნების, მეფის მიერ „ციხის შიგინდან გატების“ და მისი ლაშქრის მიერ ფხოვის აღების სცენები. ყოველივე ეს თავდება ფრანსისანს ახალთონ ინტრუდებით და განრისხებულ გიორგი მეფის უსასტიკესი განაჩენით — არასაკითხის მკლავის მოკვეთის და შორენას მონასტერში ადვეციის შესახებ.

რომანის პროზაულ ტექსტთან და სიტუაციებთან უშუალო კავშირის გარდა, ოპერის მესამე მოქმედება ყველაზე უშუალოდ გადმოსცემს გამსახურების რომანის წარმეტყველორებს, მის დინამიკას და მწქეფარებას. ოპერის გმირებსაც — შორენასა და გიორგი მეფეს სწორედ გამსახურდასეულ გარემოში უხდებათ მოქმედება, სწორედ აქ ამჟღავნდება ისინი თავის ყველაზე ქმედით თვისებებს, და მათი ქმედებაც შედღაბებულია სახალხო — მასობრივ სცენებთან.

საერთოდ, მესამე აქტი ყველაზე ქმედითად და მონოლოთური. მისი მთავარი ძალა სახალხო-მასობრივ სცენებშია. საკუთრეულის მთის სიჯანსაღე და ხალხის თავისუფალი, შეურყეველი სული, მისი წარმართული რიტუალური და ზნეობულებანი, სახალხო ღრუბა კომპოზიტორის მიერ დამოკვეთილია გრანდიოზული ეპიური პლასტიკებით და მზარდი შინაგანი დინამიკით.

მოქმედების დასაწყისშივე გჩნდება მთის მძლეორი კოლორიტი. კომპოზიტორმა აქ მარჯვედ ჩართო თავისივე გუნდი, რომელიც „ფშარისა“ სახელწოდებით იყო აქამდე ცნობილი. მასში შედიოქმებ ფშაური ხალხური ინტონაციები გამოიყენა (მათ შორის, სიმღერა „ჯარის წინასა“); მაგრამ მთავარი აქ ის არის, რომ მან შექმნა ძალზე ორიგინალური და მონოლოთური ნაწარმოები (ამ შემთხვევაში — ოპერის ეპიზოდი), სადაც მოხდინილად შეუდგება სხვადასხვა ფშაური ინტონაცია. განსაკუთრებით საყურადღებო არის, რომ თვითთელი ინტონაციური საცქვიე დამოძალე, ეროვგარეონ მორძაბაზეა აკვებული; ეს ხაზგასმული მონოტონურობა შეუღლავი შინაგანი მონაინობით არის აღმგვილი და არქაული რიტუალობის სიმკაცრეს ანთებს ამ საგუნდო სცენას.

მთელი ამ მოქმედების რიტუალური კულმონაცია გან-

დგომილ ფხოველთა ფიცის სცენა, რომელიც დავერიველია ჰინური გუნდით („დიდება, ღმერთსა დიდებასა“) აქაც კომპოზიტორმა ხალხური სიმღერის მოტივი გამოიყენა და განინდოხულ პლასში განვითარა. მკაცრი დიატონური მელოდია, სრულიად უბრალო ხერხებზე აკვებული ევქეტრივი პარმონიული სვლები და დაპირისპირებანი ხალხის ევებერთელა ძალისა და აგრეული შემართების შომაგუთხედ სურათს ქმნის.

რიტუალური სცენების გვერდით საგრძნობია ამ მოქმედებაში სახალხო ღრუბო, „თავისუფალი სულის“ მხაქვის ჩანს ხალხის ცალკეულ წამოხაილებებს, მასობრივ ცვეკვა-ფარკაობაში, ქალღმერთისა და გიორგის მსახურში. მაგრამ რატოვდაც საცქეტალიდან ამოვირდა მასობრივი ღრუბის კულმინაცია. მეტ მხედველობით მაქვს წარყინებულ გუნდი „ტალო დარიალაო“ (სადაც ასევე გამოყენებულია ხალხური სიმღერის მარცველი), რომელიც თავისი „აწყვეტილი“ ცვეცხოვანებით „საქრული დიონისურისობის“ ბრწყინებულ ხიმუშა და საუცხოოდ გამოხატავს ეროველი ღრუბო-დიქსასწავლის პერიოკულ და თავისუფალი სულს. მაგრამ ეს ეპიზოდი მეკანოკულ „ვადაცვა“ საცქეტალში სიუექტური მომენტების შემცირებას. ეს სიუექტური შემცირება სართოდ სამართლიანი იყო, მაგრამ ამ გუნდისთვის კი შეიძლებადა სხვა, შესაფერის ადგილის პოვნა. ასე, სცენური სიტუაციის, მუსიკალური ფაქტურის თავისებურებების და თვით ტინალურა ხალხის შესაბამისად, იგი დიდის ევქეტრურობით შეიძლება მოექცეს მასობრივ ცვეკვა-ფარკაობასა და გიორგისა და ქალღმერთის პიეტიზ-ფარკაობის ეპიზოდებს შორის. „ტალო დარიალაოს“ აღდგენა კი დიდ დინამიურ ევქეტს მოუტანდა მთელი ამ მოქმედების ძირითადად მკაცრ და მლორე დინებას.

ოპერისი სახალხო-საგუნდო სცენები ორ ჯგუფად იყოფა. ფხოვის გარდა (I და III მოქმედებები), ქართველ ხალხს ვხვდეთ მცხეთის სცენები — II და IV მოქმედებებში. აქ ვხვდეთ ხალხს — მშენებლებს, პატრიარქებს; ვხვდეთ სვეტიცხოველის კურთხევის დროს, მცხეთის სცენებში იგი მოქმედებ არის და მოვლენაა შემფასებელიც. აქედან მიღის ოპერის ორატორიულობაც.

სვეტიცხოველს ოპერის მუსიკალი ამ არ აქვს რაიმე ცალკე გამოყოფილი ლეიტთემა, რომელიც სხვა ლეიტთემებთან ერთად ვაივლიდა მთელი ოპერის მანძილზე და განიღვდა განვითარებას. მაგრამ ამის სანაცვლოდ ვხვდეთ მუსიკალური სახეების მთელი ჯგუფი, რომელიც ეძღვნება და აღიღებს სვეტიცხოველს, ხალხის მისდამი დამოკიდებულებას. ქართველი ხალხის შემოქმედებით შობას. ეს სახეები სხვადასხვა მხატვრული ხერხით და ნარჩაბტოვანებით აშუქებენ შემოხრები შემოქმედების უსვდაციის იდეას. ეს თავიდანვე მოიხსენიებ ოპერის ეპილოგი-აპოთეოზი — სვეტიცხოველის წინ მონუმენტტივი მღვარის ქართველი დედის სიტყვები, სადაც გმირული შემართების დაჯობასციური მელოდის მზარს უმადრებს დეკლამაციური ქორალი — „საუკუნთა ხმა“...

ეს ოპერის დასასრულს ხდება. მანამდე კი ოპერის მუსიკა არავითხელ „უტრიალებს“ ამ თემას. სამწუხაროდ (რაც ჩემის ზრით საცქეტალის მზადების „ციუებულების“ დროს დაშვებულ გაუგებრობას მიეწერება), ოპერის მეორე მოქმედების შემთხობობის სცენას გამოაკვდა ერთი შესანიშნავი ეპიზოდი, რომელიც მთელი ამ მშენებლობის სცენის მუსიკალური კულმინაციაა. დამწუხარებ-ტინორის ნაოთლი, ვაკაკეური ქებაში — ოლა („დიდება შრომას, ხალხსა გამარჯვლას. ვაშა, დიდება ერსა ქართველს“) და მისი სასასუზოდ მშენებელთა გუნდის ოღნავ მოზორული, „ფუქმავარა“ მინამეტრი სახალხო შრომის ნამდვილი აპოლოგოსის სახეს ქმნისა. აუცილებლად მიმართავ საცქეტალში ამ ეპიზოდის აღდგენა, ურომლისოდაც მთელს ამ ოპერის იდეისათვის მეტად მნიშვნელოვან, სცენას აკლდება კულმინაცია.

ეს მით უფრო საჭიროა, რომ მანამდე მშენებელი მუ-



შორენა — თამარ თავთაქიშვილი

შემა გაფიცვისათვის იყვნენ განწყობილი, თავიანთ მძიმე ხვედრს უჩივდნენ, და მხოლოდ არასაკიბის მცირე „პატრიოტული დელარაციის“ შემდეგ „მოუხერხებლობით გული“ მშუენებლობისაკენ. საერთოდ, მთელი ეს სცენა, ზემოაღნიშნული მომენტის სდევნის გარდა, პრინციპულად საჭიროებს გაძლიერებას. პირველ ყოვლისა, მასში არსაკიბის როლის გაზრდას, ამ სახით კი, როგორც ამკამად მიღის სპექტაკლი, ეს სცენა ოპერის იდეურად მწიფე ნელოვან, საკვანძო მომენტებს შორის ყველაზე სუსტად გამოიყოფება.

სევეტიცხოველის მუსიკალური სახის მწვერვალი — ეს არის მისი კუთხხევის სცენა „მოვიდით, თაყვანი ვცემთ“ (მითხვ მოქმედების ბოლო სურათი). მშველიძის აქ აღებული აქვს ქართული მორალური საგალობლის თემატური ჩანასახი, რომელსაც შრამდე გუნდის და ორკესტრში საკუთარი მელოდიითა და ხატოვანი პარამონით ანეიტარებს და აღწევს მუსიკის პირდაპირ გამაქციელშობილულ სილამაზესა და სისპექტაკს. ეს არის დიდებული ლირიული პიზნი, თითქოსდა ყველა იმ მშვენიერის მიმართ, რაც ქართველ ხალხს საუკუნეთა სიღრმეებში შეუქმნია, იქნება ეს სევეტიცხოველი, გელათი, თუ ნიკორწმინდა.

განურჩევლად იმისა, უშუალოდ მოქმედებს თუ არა გუნდი, აქტიურად არის თუ არა იგი ჩაბმული სცენურ მოქმედებაში, როგორც ფხოვის, ისე მცხეთის საკუნდი სცენებში გვეხმის „ხმა ხალხისა“, ხალხის გულსიკვმა. ამრიგად, საკუნდი პარტია ყველაზე ძლიერი და განვითარებულია ოპერაში.

მაგრამ მიუხედავად ხალხის — გუნდის პარტიის ასეთი სიძლიერისა, ოპერის „დიდოსტატის მარჯვენის“ ძირითად კონცეფციას. მის ძირითად ხლართებს ხომ საკუნდი პარტია ვერ გადაწყვეტს? ძირითადად ეს, ცხადია, მთავარმა გმირებმა უნდა გადაწყვიტონ.

მშველიძის ახალ ოპერაში, მიუხედავად მთელი რიგი თითოიდეული მხარეებისა, გმირთა სახეები არაა ისეთი მთლიანი ძალითა და სისრულით გამოკვეთილი, როგორც საკუნდი პარტია. მე აქ მხოლოდ სოლო-პარტიების მხატვრულ-მუსიკალურ ღირსებებს როდი ვგულისხმობ. თვითეული აქრისობისათვის (მათ შორის — არა მარტო მთავარისათვის) კომპოზიტორს შეტანალებად ნაპოვნი აქვს შესატყვისი მუსიკალური მასალა და ინტონაციური საყრდენები, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში მკაფიო სახოვანებასა და ელვარებას აღწევენ (უწინარეს ყოვლისა, ეს ითქმის შორენას პარტიაზე). მაგრამ აშკარად უნდა ითქვას, რომ ოპერაში საგრანძობლად შემიკრდა გამასხურდიას გმირების მასშტაბი, შეზღუდა მათი სამოქმედო არე, და ამრიგად ოპერის გმირები მათ მთლიანობაში ვერ წარმოვივლდებინან საკუთარი გეზების მთელი იმ ელვარებით, როგორითაც რომანიდან ვიცნობთ.

ბევრი რამ აქ ლიბრეტოს მიხეზით მოხდა. ასე, ლიბრეტოში არსაკიბისა და შორენას სიყვარულმა დაკარგა მათი ურთიერთობის რთული, დრამატისმითა და გმირული სულით აღსავსე ისტორია. ფხოვის ერისთავის მშვენიერი ასული და ლაზი გლეხისშვილი ხომ სიყრმიდანვე ორდებოლდენ ერთად, ვითომც და ძუძუმტეები და მათ მიერ ურთიერთისადმი სიყვარულის განვლდვება — ეს იყო უჩველესი ცხოვრებისეული კვანძების, დრამატული და სისხლიანი ამბების, უპირავი ფატურაკის და განსაცდელის გადალახვის შედეგი. შორენას ხომ ბრწყინვალე (წოდებრივი მღვდამარებობითაც და ფიზიკური ვაკაცობითაც) მთხოვნელები ჰყავდა, მასში ხომ უსაზღვროდ იყო შეყვარებული გიორგი მეფე, და ერისხანს სადელიფლოდაც იყო გამაზღებელი. და რაოდენ ძნელი ხლართები განვლო თუ გადალახა შორენამ (ნებისთ თუ უხეზივით), მით უფრო ძლიერი აღმოჩნდა მისი სიყვარული და ერთგულება არსაკიბისადმი. და საერთოდ, მათი ურთიერთ სიყვარული.

ოპერაში შორენას და არსაკიბეს თავიდანვე უყვართ ერთიმორც. ცხადია, ოპერაში მთელი მათი თავდასაცვლის ჩვენება თითქმის შეუძლებელიც იყო, და იგი ვერ მოთავსდებოდა მეტადრეც ისეთ ოპერაში, რომელიც რომანის ძირითად ღერძს — გიორგის, არსაკიბისა და შორენას ურთიერთობას, ამასთან თვითმპყრობელის და ხელოვნის ურთიერთდამოკიდებულების პრბოლუმას ემყარება. ეს ცხადია და განსაკუთრებით. მაგრამ უსამაოფო გრძობის იწვევის ის, რომ ოპერაში ამ მომხიზველელი ამბის ნაცვლად, დასაწყისშივე გზავდა სიყვარულის მეტად „ოპერულ“ და საერთოდ ტრეგიკულ (ტექსტიცა და სიტუაციითაც) სცენებს, სადაც შორენა და არსაკიბე დელარაციებით ვეფიცებიან ერთმანეთს სიყვარულსა და ერთგულებას. სიყვარულთა სექსუალობით სცენების (პირველი მოქმედების მე-2 სურათი. მეორე მოქმედების მე-2 სურათი) არც მუსიკალური მხარე გამორჩევა რაიმე შთამაგონებელი ძალით. მართალია, ამ სცენების ცალკეული მომენტები არ არის მიოქმედული მელოდიურ და პარამონიულ სილამაზეს და მიმზიდველობას. ასეთია არსაკიბის პირველივე შემოსვლა თავისი პატარა და ნორჩი სალამური გუნდით მინამღრთი ორკესტრში, რომელიც ლეტუტემის განცხადს აკეთებს; ვარკვეული მელოდიური სილამაზით და ლირიული სიწყვედილით გამორჩევა არსაკიბის პირველი არიოზო „ნეთუ დავკარგე“ (პირველი მოქმედების მე-2 სურათი). მისივე აქამოდ სიმათაური, ერთგვარად „ტრუბადურული რომანტიკით“ აღჭურვილი სიამაზურო რომანსი (მეორე მოქმედების მე-2 სურათი) „სიყვარულს თურმე თანა სდევს ეს მოლოდინის ვარამი“ (რა კარგი იქნებოდა, რომ მას ქალაქური სალონური რომანსის ყაიდის დაბრმოვება ადა ქონორდა). მათ რიგშივე შორენასა და არსაკიბის დუეტები იმავე სურათებში. ამ იპიზოდებში მუსიკა მტარის, ზოგჯერ მღერის მშველიძისათვის უჩვეულო „იტალიური არიოზო“ ყადაზე, და რაც კიდევ უფრო უჩვეულოა კომპოზიტორის ბუნებისათვის, — ზოგან შეხვდებით ქალაქური რომანსის სტილის ინტონაციებსაც.



აქ კომპოზიტორმა გარკვეული ხარკი გაიღო „არიების მოყვარულთა“ წინაშე. ეს იყო კომპოზიტორის მხრივ ერთ-ერთი კომპრომისი და, პირდაპირ ვთქვათ, რომ სადაც იგი ამგვარ კომპრომისზე წაიღო, სწორედ იქ აღმოჩნდა ოპერის ყველაზე უსტეხ მხარე (საშუალოდ, ამით ვერც არიების მოყვარული მოიმაღლებოდა). მე აქ გველვისსმობ არიების არიული ფორმების გამოუსაადგერობას ან მუსიკის უხარისხობას, არამედ თვით მხატვრულ შედეგს. მთელი ამ საუკუნოვანი სცენების მუსიკა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ვარკვეულად ხარისხიანია, ვერ გამოხატავს შორენას და არასაკიძის — ამ განსაკუთრებულ ადამიანების ურთიერთობას, მათი სიყვარულის დიდ ძალას და განუყოფრემელ მომხმარებლობას. მართალია, აქ ლიბრეტისტმა ვერ მიახლოა კომპოზიტორს სათანადო მასალა, მაგრამ ამ შემთხვევაში კომპოზიტორიც წასულა ნაკლები წინააღმდეგობის გზით და არ გამოუყვარდა ის საშუალებაც, რომელიც მას ჰქონდა. ასეთი მოქმედება თუნდაც შორენას და არასაკიძის გამოსახობაში სცნა მეორე მოქმედების ბოლოს. შორენა ვადწყვეტს მამის სიკვდილისათვის შურის საძიებლად ფიზის გაქცევას და სათავეში ჩაუდგას ამბოხებას, მაგრამ არასაქმი ვერ ვაყვებთ საყვარელ სატრეპებს, რადგან სექტიცხოველს ვერ მიატოვებს (გავისხნით ამ მოტივის წინაშეგზობა რომანში და თუნდაც არასაკიძის სიკვდილის ეპიზოდს: „ვერც საყვარელ არსებს მისცა სასული, რადგან სექტიცხოველისათვის შევირა იგი...“). ამ საბედისწერო განშორების მომენტში მუსიკის შექმნელ გადმოეცა ძლიერი და თავისებური ხასიათების შეჯახება, დიდი შინაგანი წინააღმდეგობიანი და ტრაგიკული განცდები. ამის სანაცვლოდ ჩვენ ვისმენთ ტრადიციულ „ოპერულ“ დღეს, რომელშიაც ნიველირებული ორივე გმირი, და მიუხედავად მუსიკის ერთგვარი დრამატულობისა, ვერ გადმოსცემს ყოველივე ამას.

ამჟამად ვაძლიერებთ და დამახვილებთ სჭირდება არასაკიძის, როგორც შემოქმედის სახეს. მისი სულიერი „კრდელ“ — მონოლოგი მეორე მოქმედების დასაწყისში შეიცავს ორიგინალურ და საინტერესო მღერად რეჩიტატივებს და ელვარე პარამიონულ-ტემპრულ ფერებს.

მაგრამ ეს მონოლოგი მეტად „მოკვეცილად“ გამოიყურება და ვერ ასრულებს გმირის „კრდელს“ გადმოცემის დანიშნულებას. თეატრის მიერ იგი საგრძნობლად შემცირებულია, მაგრამ თვით ავტორისეულ პირველწყაროში ამჟამად იყო დამქანცველი მონოტონიანი რეჩიტატივებისა, რაც აფერხებდა სცენურ მოქმედებას. როგორც შემოთქმედი ვთქვამ, გააქტიურება სჭირდება არასაკიძის ურთიერთობას მშენებლებთან, მუშოვრე დიდოსტატის გავლინას და ქმედით როლს. იმ მომენტში, როდისაც ვამბობთ გაჯრცელების გამო შემკრწუნებულ მუშებს არასაკიძის მხნობისა და პატრიოტული გალისაკიწ მოყოლებლს, სასურველი იქნებოდა, თუ არასაკიძის ფორმალური „დეკლარაცია“ შეიცვლებოდა უფრო მეგობარი და შთამბავონებელი მონოლოგით ან არიით.

ძლიერია თავისი დრამატუზმით და ფსიქოლოგიური სიღრმით არასაკიძის სიკვდილის სცენა (მეოთხე მოქმედების 1-ლი სურათი). მისი დიდი არია-მონოლოგი საინტერესოა რეჩიტატივობისა და მღერადობის სინთეზით, განსაკუთრებით კი, პარამიონული განვითარებით. ოსტატურად არის მასში აღდგენილი (რემინისცენების სახით) და ტრანსფორმირებული ოპერის ლიკატ-თემატური მარკალები. მთელი სცენისათვის სიმფონიური სუნთქვაცა და მახასიათებელი.

თუ ოპერის პირველ ნახევარში შორენას სახე არ გამოირჩევა რაიმე ცვეთიერი ინდივიდუალური ნიშნებით (არასაკიძისთან სცენებში მისი მუსიკალური სახე თითქმის ნიველირებულია), მესამე მოქმედებიდან იგი ძირეულად იცვლება და მძლავრი მხატვრულ-დრამატული თვისებებით იმსპელებს. კომპოზიტორის სწორედ იქ გამოიყვინდა შორენა, სადაც გამჟღავნდა მისი ჰეროიკული, მეამ-

ბოზე ბუნება და თავგანწირვის ძალა. ამ სცენებში უფრო ამჟამად ცენობთ გამახარულიასეულ შორენას.

ქეშნარიტად გმირული შემართებით არის აღბეჭდილი შორენას უკანასკნელი გამოსახობები არია, როდისაც იგი დასტორის არსაკიძის ცხვრას. სწორედ აქ ამისკვდება მთელის ხასიათით თავგანწირული სიყვარულის ძალა. იგი შორენას სახის მწვერვალაცა და ოპერის ერთ-ერთი ტრავადიული კულმინაციაც. ოპერის სოლო ეპიზოდებს შორის კი ეს არია უძლიერესია და მასში თვალსაშრე ჩანს მშველიდის მელიოდური აზროვნების თავისებურებანი და საუკეთესო მხარეები. შორენას არია, ისევე, როგორც ტარიელის არია-გოლებს „ასმათ დაო“ (ამავე კომპოზიტორის მიერის „ამავე ტარიელის“ მესამე მოქმედებიდან), შეკრთუნება ქართული მუსიკის ნაციონალური ხასიათებისა და ეროვნული არიისული სტილის ყველაზე მძლავრ და თვითმყფე გამოვლინებებს.

რა გვიზიდავს განსაკუთრებით ამ ორსავე არიაში? — ეპოსური ტრავადიულობა, ხასიათების საცარიე მოღაიანობა და სიჯანსაღე, გმირული სიყვარულის აღსარება. არცერთი ამ ორი არიიდან არ ეყვარება ტრადიციული „ოპერალური კანტილენის“ პრინციპს. დიდ როლს თამაშობს მათში „მოსაუბრე მელიოდიები“, რომლებშიაც თავისებურად არის შეხავებული მღერადობა და ქართული ხალხური საღერისათვის დამახასიათებელი რეჩიტატიულ-დეკლამაციური ფორმები (დამახასიათებელია ეს ქართული ხალხური ერთხმიანი სიმღერისათვის, ხალხური „ზარისათვის“, ასევე საჯუნდო სიმღერების, განსაკუთრებით, — გრძელი სუფრულების მელიოდური ბუნებისათვის). ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ამგვარი სინთეტიკური ტიპის ეროვნული მელიოდიების უბრწყინვალესი ნიმუშები ადრევე შექმნეს ნიკო მუსხაშვილმა („დაი-გვიანეს“) და ზაქარია ფალიაშვილმა (განსაკუთრებით საყვარელდობა ამესალომის სცენა „ეგვიფთ ზელსა“ მე-3 მოქმედებაში, — არიის წინ, რომელშიც მღერად მღინდა რეჩიტატივისა და მღერადობის სინთეზით შექმნილია მონუმენტური სახე).

ამ სინთეტიკური ტიპის მელიოდიებს გადამწყვეტი ადგილი უკავიათ მშველიდის მელიოდურ აზროვნებაში, და ამ მხრივ დიდად დამახასიათებელია მისთვის ტარიელისა და შორენას არიები. ამ ორივე არიის მელიოდიებს ახასიათებს ფართო, ორატორული ყვსტებისა და გმირული მამართება. მათში ქართულ სიტყვას ეძლევა დიდი პათეტიკური ძალა.

არ შემოიძლია არ აღვნიშნო შორენას არიაში ქუჩი ძიძიშვილის ტექსტის შესანიშნავი პოეტური იდეა: „მე-ვის უძვეველდ მარჯვენას შიშს ჰკვირდა შენი მცლავია, მე შენ ცრემლს როდი დაავარჯქე შენ არ ხარ სატირია-ლია“. სიამაყის გრძნობით არის მოსილი ამ არიის ყოველი მუსიკალური ინტონაცია. შორენას გოლებს დაწვეზიანდავ, ვოკალისა და ორგანოსის მძლავრი სინთეზის, ორატორული ყვსტებისა და ხატოვანი პარამონის მაკორისაკენ მიდრკელების მეოხებით მუსიკას ამადლებული, საზეიმო ელვარება ეძლევა.





მაგრამ არის ყველაზე ძლიერი მომენტია მისი ვოკალური კულმინაცია.



ამ ღრმად ორიგინალური, ორატორული პათოსის მელოდიის შორეული ფესვები ქართული ხალხური ზარის ფორმებშია. იგივე ითქმის ტარეღის არაზეც, რომლის კულმინაციას აქვე მოვიყვან.



ამ გოლიათური ვოდების მუსიკაში საცქვოვოდა ნაპოენი რუსთაველის გმირის ხასიათი (საწეწურად, მშველდის პირველ ოპერაში, ტარეღის სახე ძირითადად ასეთ ფრაგმენტებშია გახსნილი და არა მის მთლიანობაში). რადღენი ნათესაობა აქვს მასთან თავისი ხასიათით შორენას არიის ზემოაღნიშნულ კულმინაციას!

ბოლოს, ამ ორ არიას აქვს ინტონაციური დამთხვევის მომენტები. ტარეღის არიის დასასრულს, საორკესტრო პისტულდიაში (მხოლოდ ერთხელ ოპერაში) ვაისმის ახალი, გმირულ-ტრაგედული პათოსით აღსავსე მოტივი.



„დიდოსტატის მარჯვენის“ მუსიკალურ დრამატურგიაში ეს მოტივი აქტორს დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს და ვითარდება. მასზეა აგებული შორენას არიის ძირითადი მელოდიური მარცვალი, რომელიც არიის პროცესში განიჭვის განვითარებას და მის დასასრულს, ასევე საორკესტრო პისტულდიაში მშველდის ტრაგედული პათოსით აქლერდება.



ამავე მოტივზეა აგებული გიორგის უკანასკნელი არია-მონოლოგი „დამეც მახვილი, ღედაო“. იგივე მოტივი გამოჩნდება მესამე მოქმედების დასასრულს. საბედისწერი მომენტში, როდესაც მეფის თვალწინ შორენას ხელებს გაუკრავენ. ამ მოტივის მარცვალი გვიხვდება არსაკიბის სიკვდილის სცენაში და ა. შ. ყველა შემთხვევაში ეს მოტივი დაკავშირებულია შორენას სახესთან, გამოხატავს შორენასადმი გმირების დამოკიდებულებას, შორენასთან დარეკებას — გმირთა ურთიერთდამოკიდებულებას.

ამ ორივე ოპერაზე ადრე კი ეს მოტივი მშველიძეს ისევე, როგორც „ტარეღიში“, ემიზონებოდა ჰქონდა გამოყენებული სიმფონია-პოემა „ზვიდაურში“. ზვიდა-

ურის სიკვდილის ეპიზოდში იგი წარმოდგენილია ფორმის მქონესავე, ლირიკული მელოდიით. სამივე ნაწარმოების შემთხვევაში აღნიშნული მოტივი თითქმის და გამოხატავს შორენას დამოკიდებულებას თავისი გმირებს ტრაგედული ბედისაში.

დიდოსტატის ინტონაციური სიმახილით და ქმედით ძალით არის აღჭურვილი შორენას პარატია ფხვის სცენაში (მესამე მოქმედება). ეს თვისებები ჩანს შეთქმულ ზეისზებრეთან თათბირის დროს შორენას მღორე, რეიტატატიულ მონოლოგში, მის მომდევნო დინამიურ დალაოგში ქალუნდებოართან, როდესაც შორენა მამის სავალიის ლდს დადებებს (ეს დილაოგ რეიტატატივში გაშლილი ალაგარის საინტერესო ნიშნშია), აგრეთვე — შორენას საწარკვეთილ შეძახილებში გიორგი მეფის ცნობის დროს.

გიორგი მეფის ოპერაში მხოლოდ ესეზოლოში აქვს მინიშნული ეპიზოდები გმირის თვისებები, მაგრამ აალია მისი „უკიდვიანი“ გაქნება და სამოქმედო მასშტაბი, მისი „აფეთხებები“ და ხასიათის გამოვლინებაში უკიდურესი „ნახაობიში“. მაგრამ თავისთაად ოპერაში გზიდავი გიორგის მუსიკალურად და სკანდალურ მატაკიდ ჩამოყალიბებული და მთლიან სახის, აქ გზიდავი ძლიერ დიქტატორს, რის ინტერესების მსახურს და სახოლოლოლო მოწინააღმდეგის ინვიატორს. ამავე დროს მასში ჩანს სიყარაოლის მხორდალო გრძნობით შუპარობიოი ადამიანი, თათიის გამზედაობითა და „ადამიანური სისუსკით“. ეს თათიისად ლაონიური ლოკათომიზება არის გამოხატარლო. რომლობიკ თათის მთლიანობაში ქწინან გიორგი მეფის მუსიკალურ პორტრეტს.

მაკირი თადაპირილობითა და ძლიერი ნებისყოფის ნიშნებით არის აღბეჭდილი მისი პარტიკული დეკლარაცია-მონოლოგი: „ძმებო ფხვიარლო, ვადილოთ, ვიცი მარად სანუყარია“, რომელიც ჰომიური მელოდიის თანაზომიერიბითა და სიდიადით ხასიათდება (1 მოქმედების მე-3 სურათი). ასეთივია მისი შინაგანი დრამატიზმი აღსავსე არია „მე მეფედ მეფის მიხმობენ“, რომლის მწეზარე მელოდიის ერთგარი რიტმოლო თათისუთლება ზომიერად არის შეზაზაოლო შინაგან სიმაკერესთან.

საკოვანი მჯნებარობით არის აღბეჭდილი მთაბიურად დადაქმული გიორგის სკანები ფხვიში, რომლობიკ ლაკონური რელოცა-შუძახილებში და რჩიიტატოლო თალოაკობია გამოვლინებულ. აქ მართლაც იგრძნობა „არაგვის აომა“ მოხეტიალე, ხალხის ფარული სტუმარი. — შენიღბული მეფე.

გიორგის მუსიკალური სახის განვითარება დრამაკლოლო გამოხატობისაინ მიეშართება, და „გამოშობა ხაზის“ თანმიღვარობის მხრივ იგი ყოვალზე უფრო დასრულებულია ოპირის მთავარ გმირებს შორის.

რომანის მთავარი პერსონაჟებიდან ოპერაში ყოვალზე მეტად იცავლა იერი ფარმან სპარსმა. საოცრად უნიკრესალური ნიჭისა და უნარის მქონე, მსოფლიო მოვლილი აინტერესების სახე ოპერაში ძალზედ დაპატარადა. მას მხოლოდ გამოირტატებული ინტარიანის ფუნქცია შემოჩნა. ამ პლანში კი მისი მუსიკალური პორტრეტი საკამოდ ცხადად არის ჩამოყალიბებული. მასში ყოვალზე მნიშველოვანი ოპირის მუსიკალური თრამატურგისათვის არის დიალოგიური ეპიზოდები არსაკიბესთან და განსაუორებით შეფესთან — თათის „მეოცვია“. შემპარავი რჩიიტატატივით. მის მუსიკალურ პორტრეტში გაკვრით ჩანს „მოხეტიალე ორინტალისტი“ აღმოსავლური ტაბის მოტივი — ტიპური ვლიდებულ სექუნლით. აქვს მას დრამატულად მძაფრი მომენტები პირველივე სცენაში, მამამშესთან შეხვედრის დროს. მაგრამ ამავე სცენაში მისი პირველი „სათავდასასალო არია“ მეტად გვიანბრებულა და ძალიან აფერხებს მოქმედების განვითარებას.

ოპერაში ეპიზოდური პერსონაჟი საკამოდ მჭავიო ფუნქციას ასრულებენ. ასეთებია: მამამშე, კათალიკოსი, ქალწუნბერი, ზეისზებრი. ზოგი მათგანი ლიტატემეზიოაც არის დახასიათებული. საერთოდ ლიტატემეზს ოპერაში

მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია აქვს და ზოგ შემთხვევაში მთავარი გმირები კი რამოდენიმე მოტივითაც არის დახასიათებული. ლიტერატურა აქვს მამამთავარ და პირველ ხევისბერებს და იგი აქტიურად „მოქმედებს“ შთქველ მოქმედებაში. თუმცა საერთოდ ოპერის პირველი მოქმედება, სახელდობრ მისი დასაწყისი საკმაოდ მოდუნებულია და შეუქმნება გამძაფრებას საჭიროებს. აქ თუნდც ის გარემოება გასათავისუფლებელი, რომ მსმენელ-მყურებელს უწყვეს ამ დიდი ეპიკური ოპერის მისმენა და მისი დინამიური ჩაგარდნებით დაწყება აძლებებს მის სრულყოფით აღქმას.

„დიდოსტატის მარჯვენის“ მუსიკალურ-სცენურ დრამატურგიაში არ ეხებადეთ იმ მაჟორ ექსპრესიულ ფორმებს, სინთეტურ თეატრალურ ხერხებს და მოქმედების განვითარების იმ „კინემატოგრაფიულ დინამიკას“, რაც ასე დახასიათებულია მეფის საუკუნის ნოვარტროლი საოპერო ძიებებისათვის. მშველიძე თავის ოპერაში თითქმის „შვილიდა“ მიჰყვება საოპერო დრამატურგის ტრადიციებს, მაგრამ მათ მიმართაც თავისებურია. სახალხო მუსიკალური დრამის მუსორგსკისებულ პრინციპებს „დიდოსტატში“ ერთის ორატორიული ფორმებიც, ამ შემთხვევაში უკვე ერთობელ ტრადიციებთან ვაკავს საქმე. აქ გულდათ ქართული ხალხური საგუნდო რეპისისა და ზ. ფალაშვილის „აბესალომის“ თავისებურების, მუსორგსკისთან ქართული კომპოზიტორი დააკავშირებს მასში, როდესაც წარმოსახავს ხალხის პირქვეშ, ზოპოქარ ძალას და ამას იძლევა ქმედით, დინამიურ ფორმებში. მუსორგსკის ტრადიციებთანა დაკავშირებული მშველიძე მასში, როდესაც რეიტრატულ ფორმებს დრამატურგიული ფუნქციას ანიჭებს, როდესაც ექვსს ისეთ თვითნებურ ინტონაციურ სახეებს, რომლებშიაც შეიღობს ძალით იქნებულ ამერკანებული დრამატული ინტონაცია, რომლებიც იქნებულა ხასიათების განსხვავებული საშუალებაც და მუსიკის შინაგანი განვითარების აქტიური მონაწილაც, სიტყვის ამგვარ „ამერკანული“ იკლუდისებზე არა რაიმე მისი ზღვრითი ილუსტრაცია, არამედ სიტყვის კონკრეტული შინაარსისა და ემოციის მუსიკალური ინტონაციური გადმოცემა. მშველიძის ინტონაცია უფრო ხშირად სინთეტური ტიპისა და მასში თავისებურ მღერადობასთან ერთად დიდი მნიშვნელობა ეძლევა მელიდიის „მოლაპარაკე-მოსაუბრე“ თავისებებს. მისი ღრმა ფესვებით ქართული ხალხური მუსიკის პირველწყაროებშია. აქ გველისხმობ არა მელიდიურ დამთხვევებს, არამედ მელიდიის სტრუქტურულ თავისებურებებს, მის გარჯნულ კონტრუქტებს; იმპროვიზაციულ თავისებურებას და მიტროულ (ვალებუბებს) (რომელთაც საბოლოოდ ორგანიზებული ხასიათი ეძლევა). ერთიანდვეც მუსიკალური ბეგრის ზედზედ ვაგრირებას და სხვ.

„აბესალომის“ ტრადიციებს „დიდოსტატის მარჯვენა“, გარდა მელიდი ორიგ საგუნდო საკნების ორატორიული დასაწყისების, უკავშირდება ერთგული რეპისის სულიერი აღდამოსაღობება და მისი ურყევი ძალის ღრმა შიკარნქებით. უკავშირდება ზოგაერთი გარჯნული მომინათვით: ეიერის შესავალად, შორინაც აკლდება თავის მიჯნურს და აქაც ხალხი სულთათანს უმღერის მათ.

სახალხო დრამისა და ორატორიულობის ამგვარი სინთეზი უკვე თავისებურებას ანიჭებს „დიდოსტატში“ მოლიან დრამატურგიულ სახეს. მაგრამ ამ ოპერის თავის-თავადობა, მისი მთავარი ძალა, მისი სიხვედ თვით კონკრეტულ მუსიკალურ სახეებშია.

ისმის კითხვა: წარმოადგენს თუ არა სიხვედს „დიდოსტატის“ მუსიკა (და საერთოდ ამ კომპოზიტორის შემოქმედებას) თანამედროვე მუსიკის შემოქმედების სინთეტური ფორმების, ექსპრესიული ინტონაციების, ურთულესი, კონკრეტული პარამონებისა და რიტმების კალენდრისკობის ეპოქაში? ბოლოს არის თუ არა მისი მუსიკა ჩვენი ეპოქის პირველი? ანუ შეზოლოდ და მხოლოდ დადებითი პასუხი უნდა გავცეთ. მშველიძის მუსიკის თანადროულობა მის

სიცოცხლისეულ ძალაშია, რასაც მას აძლევს ღრმა ეროვნული ფესვები. „დიდოსტატში“ მუსიკა კიდევ ერთხელ მეტყველებს იმაზედ, თუ რაოდენ ურყევი და ამოუყრებელია სიცოცხლისეული ძალა ეროვნულ საწყისისა სიტყვაში, მუსიკაში. ამას ზედ ერთვის ხალხის „ფსიქიური წყობის“, საქართველოს ბუნების — მისი პირობებისა და გოლიათური მიუბის კოლორიტის გარძნობა, რომლითაც გაქვნილია მშველიძის მუსიკა.

ხალხური შემოქმედების წიაღიდან, მისი სიღრმეებიდან მშველიძის არაერთხელ გამოუტანია მანამდე უცნობი და „საქართველო მაინა“, მაგრამ ამ „მადანს“, თავისთავად მიზნადღებს, კომპოზიტორის ხელის შეხებით იშვიათი ელვარებასა და გამოსხვიებისათვის მიულეწვია. ერთი თი ასეთი მასალა იყო მთის ინტონაციები, ქერძო ე. წ. „ფშური კილო“, რომლის მნიშვნელობა მშველიძის მუსიკაში არაერთხელ აღნიშნავდა. ამ შემთხვევაში მე ვიტყვი, რომ ამ ინტონაციების პროცესული შემოქმედებაში შემოტანა შედეგი იყო კომპოზიტორის მხრიდან არა მარტო გამომსახველ საშუალებათა ძიებისა, არამედ საკუთარი თავის პოვნისა და აქ რაიმე ფორმალურ მიმენჭს როდი ექვს მნიშვნელობა. ძალზედ საკულისხმობია ის, რომ „ფშური კილო-მელიდიის“ ამ არტულურ წარმონიშნის, ერთხმინად (რამე პარმონის გარეშე აღიარდა) ინტონაციის უქნაღერი ბუნება“ თავს იჩენს კომპოზიტორის არა მარტო ინტონაციურ აზროვნებაში, არამედ თვით პარმონიაშიც: საერთაო მათი „ფსიქიური წყობა“, ხასიათების დიდი შინაგანი მთლიანობა, მათი პირქვეშ ძალა და გარეგნული „ველური ხაიუტეტი“. ეს ფაქტი ძალიან დამახასიათებელია. ამგვარი მოლიანობა თან სდევს კომპოზიტორის შემოქმედებას შემიღობ ეტაპებზე, როდესაც დიდად გაჯართვდა მისი მელოდიური და განსაკუთრებით პარმონიული სფერო. საერთოდ პარმონის მშველიძის მუსიკის ერთი უმდიერესი მხარეა და იგი აღსაქვს ფიად ორგინალური ხტვიანებით, გაუცვეთელი ელვარებით და მისთვის უქნა რაიმე ინერტული და ტრივალური. პარმონის განსაკუთრებულ სიმძაფრის აღნიშნ კომპოზიტორის შერეული კოლომის ხტვიანი გამოყენებით.

ეს თვისებები განსაკუთრებით გამოჩნდა „დიდოსტატის მარჯვენაში“. ბევრი რამ თვისობრივად და ხარისხობრივადც ახალი გამოაღიანა მასში კომპოზიტორმა თავისი სიმფონიური ქმნილებების („წვიადური“, „მინდა“, „სამგორის სიმფონია“ და სხვ.), ოპერის („ამავე ტრადიციისა“) და ორატორიის („აკავსიონი“) შემდეგ. აკრებულ მათგანში არ მიულეწვია მას თავისი „მძიმე ფორმების“ ამგვარი პლასტიკრობისათვის, როგორც „დიდოსტატში“ ვხედავთ. ამგვარი პლასტიკრობის ნიშნები მხოლოდ ნაწილობრივ ჰქონდა მშველიძის პირველ ოპერას „ამავე ტრადიციისა“ (სახელდობრ მორე მოქმედებას და მესამე მოქმედების ზოგირთ მომენტს), მაგრამ ყოველივე ამას ზედ ერთვდა ოპერის განაზირა მოქმედებების „არალასტეიტობა“.

„დიდოსტატის მარჯვენას“ არაერთი ხარვეზი გაჩანია, რომლის შესახებ წერილში საკამრისად იყო თქმული. ეს ენება გმირთა სახეების ზოგირთ მხარეს, ამ სახეებში მხარდნის მომენტებს, ოპერის დინამიკის ზოგირთ მნიშვნელოვანი მომენტის არასაკმარისი სიმძაფრეებს. ეს ენება აკრებულ არიოზულ ეპიზოდებს; ამ არიების ე. წ. „ანტილენებში“, გაშლული მღერადობის მომენტებში, რაზედაც დიდად ფართო მსმენელის მოთხოვნილება, მცირე გამომავლობის გარდა არ არის იმ სიმაღლეზე, როგორც ზედაც იმყოფება ოპერის საკუთრი ეპიზოდები, საოკცესობა პარტია, ამ თუნდაც შორებს არია, რომელიც სინთეტური ტიპის მღერად-დეკლამაციურ ინტონაციებზეა აკრებული. ოპერის პირველი ორი მოქმედება საჭიროებს სერიოზულ გამართავ. კიდევ ვიპოვებ: სასურველია, თუ კომპოზიტორი რედაქციას გაუკეთებს ამ მომენტებს, ეს კიდევ უფრო გაზრდიდა „დიდოსტატის მარჯვენის“ უტყუარ ღირსებებს.



არსაკიის დედა — ლეილა გოციბოძე

საკმაოდ ბევრი იმუშავეს ქართველმა საბჭოთა კომპოზიტორებმა საოპერო ფანრში. ამ ოპერათავე ზოგიერთი უძველესი შეიცავს სერიოზულ ლირსებებს. მაგრამ დღემდე უღაფო იყო ის ვარგოება, რომ ქართული საბჭოთა ოპერა ვერ იმყოფებოდა ვერც ქართული საოპერო კლასიკის კატეგორიაში, ვერც ქართული საბჭოთა მუსიკის სხვა კანონების სიმამლზე. ვფიქრობ, რომ „დიდოსტატის მარჯვენა“ ცვლის ამ მდგომარეობას და არსებითად ცვლის შ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის ეროვნული საოპერო რეპერტუარის მდგომარეობას. სულ მცირე ხანი იყო გასული „დიდოსტატის“ პრემიერის შემდეგ, რომ ამ დიდად „მოსაულობა“ სეზონმა ახალი დიდი გამარჯვება მოგიტანა — თათრთაქმეილის „მინდია“. მაგრამ ამაზე შემიღებ.

შესანიშნავად დადა „დიდოსტატის მარჯვენა“ ვახტანგ ტაბლაშვილმა. მისი საექსტრემი აღბეჭდილია ქართველი ერის ისტორიის პერიოდის და ეროვნული ხელშეწყობის სისხლსტატის გრძნობით. ამასთან რეჟისორმა მშვენივრად აუღო ალღო მშველიდის მუსიკას, „დიდოსტატის“ მუსიკალური დრამატურების თავისებურებას, სახელდობრ — სახალხო დრამისა და ორატორიულობის სინთეზს. აქედან გამომდინარეობს შემოღობის მხატვრულ-სცენური კომპოზიცია, მისი მიზანსცენები და დინამიური ტონუსი. ყოველივე ეს რეჟისორის მიერ გადაწყვეტილია მონუმენტურ სტილში, ფართო პლასტიკში.

მთავარი თავისებურება რეჟისორული ხელწერისა ამ საექსტრემი თვის მიზანსცენების, ვარგანული მოძრაობის დიდი თავდაპირველობა, წარმოდგენაში რეჟისორი არაერთხელ და საკმაოდ ხანგრძლივად გააჩერებს სცენურ მოძრაობას ისე, რომ ოდნავდაც არ იკარგება ამა თუ იმ სიტუაციის პათოსი. პირიქით — იგრძნობა პირქუ-

ში ძალა, რომლის ვარგუნული „დაოკებით“ შექმნილია დიდი შინაგანი მღელვარება. ასეთ შემთხვევაში ყველაზე ძუნწი სცენური ესტეტიკე მკვეთრად ინახება და ასრულებს მკაფიო დინამიურ ფუნქციას.

ასეთია პირველი მოქმედების დასკვნითი სურათი, სადაც განსაკუთრებით გამოიყოფა მამამზის სიკვდილის სცენა. ფხოველები დარბოქიან ერისთავის ცხედრის წინაშე და ასე გაქავეებული რჩებიან მოქმედების დამთავრებამდე (ამ დროს იმეორება უკვე სავანებოდ აღნიშნული ქორალი — რეჟივიმი „ვაიმე დიდი ბატონო, შენ, შევარდენო მთისაო“). მამის ცხედრის ზედ დამხობია გაოგნებული შორენა, რომელიც ვამგამოშვებით წამომართება და ასე, მოლოცვის მდგომარეობაში მყოფი, სასწარმკვეთილ მზერას მიანათებს გიორგი მეფეს. გარინდულან ცხედართან წამომდგარი კათალიკოსიც, მეფის ამაღლაც; აქვე მათ „გადმოკურებს“ სასწაულმოქმედი ძელიცხოველის ჯვარიც. ამ სრული სულგანაბლობისა და გაოგნების სიტუაციაში მხოლოდ გიორგი მეფე და მასთან საბედისწეროდ მიტანსანილი ფარსმანი თუ ინაცვლებენ ადგილს. ისიც ფრთხილად. ზოლოს მეფე სცენის ერთი კუთხიდან რიითი დაიძვრება ცხედრისაკენ, აქვე შეგვდება მგლოვიარე შორენას თვალებს, და მუხლს მოიდრეკს. ამასთან გამოცანაა თუ ვის უჩოქებს — ჩვიდარს, სასწაულმოქმედ ჯვარს, თუ მშვენიერ შორენას! მითის გვირდით წამომოქილა არსაიძვიც, ხოლო ფარსმან სპარსი ძვრასავით თავს დასტრიალებს ამ სურათს და ზღანდაც თავის გეგმებს...

რა ღრმად წაღება გამსახურდისა რომანის საექსპოზიციო არსის ოპერის ეს სცენა! თუმცა სიტუაციების მხრივ განსხვავდება მისგან, და უკიდურესად განსხვავდება თვით გლოვა-ზარის დინამიური ნახატითაც. ვაჯისხენით რომანიდან უკიდურესად დინამიური სურათები: მამამზის ვაჟისა და შორენას საქმოს — ჭიბერის სიკვდილი და გლოვის სიმძინია, თუდიცავე „შავით მოსილი მხორდელი ღლინებდენდ გლოვის ზარს და ამ გლოვის გამგმირავ ზუნს მოძახილად ერთად და შორენას (კადამწადნი კვირილი“... ან კიდევ — ჭიბერის მამამშოქეს, უსინათლო თაკაის შეშავზუნით მოქმედა „გაპაე მსერბუნე“ და მისივე: „შენ შევართინი იყავით და წუგაღლმა ყორენება როგორ გაბედოს შენი ხელყოფა“...

მონოლოგების საუცხოო გრძნობით არის დაღვეული ოპერის მესამე მოქმედება — ფხოვის სცენა. დართო და ხატოვანი მონახაზებით, რიტკალური სიმკაცრით არის გამსჭაალული მასობრივი სცენები.

ქუმარჩიე მხატვრის ხელით არის აღბეჭდილი ხევის ბერეთთან შორენას მოთათბირების სცენა. მოქმედების დასაწყისის საზეიმო რიტუალის — კერპის სახალხო და მორტარების შემდეგ, მკვეთრად შეიცვლება სცენური ნახატი და გამოიყოფა ფრესკული სურათი: მართლად განათებული სცენის ერთ კუთხეში ქანდაკებასავით გარჩენილებულან ხევისბერები ოდნავ ამზართული დროშებით. მათ შუა კი ჩამდგარა შორენა და ამზახებისაკენ მოუწოდებს მათ. შემიღებ ერისთავის ასული წამოიჩოქებს მამის საგლავის წინაშე, და რა ვერ იბოვის საფლავის ლლან, გამამაგებული მიმართავს ქალღდაღებს...

რეჟისორის ორგანული აღბეჭდვაში ამ მოქმედებაში პლასტიკური გადასვლები რიტუალური სცენებიდან ღრეზობის ქანრულ კოლორიტში. მაგრამ რამდენადაც რიტუალურებს აქვს თავისი დარბოქიულები სცენური ნახაზი და კულმინაცია, იმდენად ეს აღარა აქვს ქანრულ სცენებს. ამას კი უკმინდა საექსტრემი უსაფუძვლოდ ამოვადებული გუნდის „ტალო დარიალას“ აღდგენა (ეს აღრევიც ადგინენ). ქანრული საწყისის კულმინაცია ამ შემთხვევაში გამოხატულია ხალხის მოგუთქოლ მიწერი ძალას, რომელიც ერთხელ ვრეკალიებით დასრულდა სცენას. წარმოდგენილი მაცქს ამ შემთხვევაში ამბეჭდილბეური თავგრდადამხვევი დინამიკა „ქანრული ჰეროიკისა“.



სცენა ოპერისა „დიდოსტატის მარჯვენა“, პირველი მოქმედების ფინალი

მე წერილის დასაწყისშივე აღვნიშნე წარმოდგენის დასკვნითი სცენა-ეპილოგი, რომელიც საუცხოოდ გამოხატავს „დიდოსტატის მარჯვენას“ იდეას და ფრიალ ეფექტური რეჟისორული ხერხებით არის გადაწყვეტილი. ეს არის მიწისძვრის შემდეგ ტაძრის აელვარება. (რაც თვით ლიბრეტოშია მოცემული), დედის მოწოდებით, ბოლოს — ფარდაზე გამოსახული დიდოსტატის მარჯვენა თავისი გონითი. დიდი მხატვრული ტაქტით აქვს რეჟისორის გამოკვეთილი მთავარი იდეის გამოხსახველი მთელი რიგი სხვა შტრიხებიც. ასე, შორენას გადაწყვეტილი აქვს ფოჯგვ ვაიქცეს და არსაკიძის წინაშეც საბედისწერო არჩევანია — ვაჟყვეთა თუ არა იგი შორენას ფხოვში; ამ დროს ელვა განათებს დაუმთავრებელ სვეტიცხოველს და არსაკიძის არჩევანსაც მისი დიდი მოვალეობა გადაწყვეტს. ასევე აღვარდებამ სვეტიცხოველი არსაკიძის სიკვდილის წინა სცენაში: აგონიაში მყოფი დიდოსტატი დაინახავს თავის ქმნილებას და გაქეცნება მისკენ, მაგრამ იქვე უსულოდ დაეყვება.

მშველდის მუსიკის სიღრმე და სიღამაზე საუცხოოდ არის გახსნილი ოღისი ლიბრეტოის მიერ. დიდი აღმავრებითა და არტიკულური გუნებით მიჰყავს მაღალნიჭიერი ლირიკოსის ოპერის ნაირფეროვანი ეპიზოდები. იქნება ეს ფხოვის პირქუში-პერიოკული სახალხო სკენები, სვეტიცხოველის კურთხევის ნათელმისობა და ამაღლებული მუსიკა, თუ ტრადიციული აღსავსე სკენები მამაშეს, არსაკიძის, შორენას სიკვდილისა. ლირიკოსს კიდევ მართებს ორკესტრთან მუშაობა ჟღერადობის მეტი სიწმინდის მისაღწევად, ორკესტრსა და სოლისტებს შორის „აუსტიკული კონტაქტის“ დასახვეწად. მაგრამ მთავარია ის, რომ ლირიკოსმა ალღო აუღო ამ უაღრესად ეროვნული მუსიკის ნერვს, მის თვითმყოფ მელოდიურ ბუნებას, და რაც ყველაზე რთული იყო მისთვის — ქართული სიტყვისაგან მომდინარე მელოდოური რეჩიტატივები. ეს უკვე ახალი მხარეა ო. ლიბრეტოლის ხელოვნებაში, მისუხედავად იმისა, რომ მას აქამდე დიდძალი ქართული სიმფონიური და საოპერო ნაწარმოები უღირიკორია და მათი დიდი პროპაგანდა გაუწყვეტა. ო. ლიბრეტოალი, როგორც ხელოვანი, ძალიან გაიზარდა ამ ბოლო წლებში და მტკიცედ ჩადგა საუკუნოვანი საბჭოთა ლირიკორების რიგში. მის მხატვრულ გაღრმავებაში კი მცირე როლი როდი ითამაშა ქართულმა მუსიკამ.

შემსრულებელთაგან უწინარეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნოს ბათუ კრავეიშვილი, რომელიც ქმნის გიორგი მეფის ღრმად დრამატულ, მკაცრ და თავდაპირველ სახეს, მთავარი, რაც ასე მნიშვნელოვანია ბ. კრავეიშვილის შესრულებაში, ეს არის სახისადი მისი აქტიური შემოქმედებითი დამოკიდებულება. მღერის და მოქმედებს იგი ოპერის მთლიანი ნერვისა და ანსამბლურობის ჩინებული გრძნობით და თავისი შესრულებით ღრმა კვალს აჩნევს წარმოდგენის მსვლელობას. ასეთია იგი მამაშე ერისთავის სიკვდილის სცენაში, სადაც დიდი ფსიქოლოგიური ტაქტით აქვს ნაოფნი საერთო მუსიკალურ-დრამატული განვითარების შესატყვისი თვითული ინტონაცია-რეპლიკა და სცენური ქესტი. მთავრად და ნაირხატოვნებით ატარებს იგი დიალოგიურ-რეჩიტატიულ სცენებს, რომელთა კულმინაციას აღწევს მესამე მოქმედების დასასრულში. აქ დიდი შინაგანი კონტრასტებით და ემოციური „აფეთქებებით“ არის აღსავსე მის მიერ წარმოთქმული განაზენი, რომელიც წარმოდგენის ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭებელი მომენტია.

გიორგი მეფის მეორე შემსრულებელი შოთა კიკნაძე საექტაულში მიზიდვლია ხმაოვს, სცენური გარეგნობითაც. აქვს მის კარგი მომენტები. ხალასი ემოციით ატარებს იგი ვერის ჩანრულ სცენებს. ასევე მე-4 მოქმედების დრამატულ მონოლოგს. მაგრამ მთლიანად მის სახეს აკლავ სიმამრე. მომღერალმა მეტი უნდა იმუშაოს რეჩიტატივის დრამატულ გამოხსახველობაზე, ინტონაციის წარმოთქმაში მეტალის ჯაძლიერებაზე.

შორენას პირველი შემსრულებელი ოლგა კუხნიცოვა ჩინებულად ართმებს თავს ვოკალური პარტიის წმინდა ქართულ თავისებურებებს. — მის სინთეტიკურ ბუნების (რეჩიტატიულ-მღერად) მელოსს. მთელ პარტიაში მუსიკალურად ჟღერს მისი ხმა. დიდი ექსპრესიით არის გამსჭვალული ფხოვის სცენაში მისი თათბირი შეთქმულ ხევისბერებთან და ქალწულადურთან დიალოგი. სიკოხტავითა და ქალური გრაცით არის მიმზიდველი მისი სცენური მხარეც. ო. კუხნიცოვა ძალიან იზრდება როგორც მომღერალი და ღღეს იგი ჩვენი თეატრის წამყვანი სოპრანოა. საკვანებოდ უნდა აღინიშნოს მისი ენერგიული მონაწილეობა ახალ ქართულ ოპერებში.

თამარ თაქათაშვილის შორენაში მეტაა ვანცდის ძალი, სცენური მასშტაბი და კონტრასტულობა, და ამით

იგი უფრო ახლოსა გამსახურდას გმირთან. დრამატიზმით ატარებს იგი გიორგი მეფესთან საბედისწერო შეჯახების მომენტს შესაძებ მოქმედების დასასრულს და განსაკუთრებით უკანასკნელ არიას არსაკიონის ცხედართან. მაგრამ თ. თავთაქიშვილს ყველგან თანაბრად არ უაღერის ხმა და არ გააჩნია შესრულების მყარი დონე.

არსაკიონის როლის შესრულება პრინციპულად ახალი იყო და საკმაოდ დიდი დატვირთვა სერგო თორღოლისათვის. რომელიც პირველად გამოიყვანა დრამატული ტენორის პარტიამო. უნდა ითქვას, რომ მან სწორედ ამ პარტიის დრამატული ბუნებას გააჩნა კარგად თავი. ჭაბუკური უშუალოდითა და თავმდაბლობით არის აღბეჭდილი მისი ვოკალური ინტონაცია და სცენური მოქმედებაც, რომელიც მკაფიო, უბრალო და თავდაჭერილია. ძლიერად, სრული ვოკალურ-სცენური მთლიანობით ატარებს მომღერალ არსაკიონის სიყვარული ღრმად ფსიქოლოგიურ სცენას. აქ იგრძნობა რეჟისორის საფუძვლიანი მუშაობა. მაგრამ ყველა ამასთან იგრძნობა, რომ ეს პარტია მიიწვევს დამატებითა ლირიული ტენორისათვის: მომღერალი ხშირად ეწევა ხმის ფორსირებას, რაც თავის დაღს სვამს ინტონირების ხარისხს, საერთოდ კი ს. თორღლამ ამ როლში დიდი ზრდა გამოიჩინა.

ზრდა არის ამ როლში გამოსვლა სრულიად ახალ-გაზრდა მომღერლის კუკური მალრამისათვის, რომელმაც ახალ განამჯობაში ზედღედ მიიღო დატვირთვა ახალ ქართულ საოპერო სპექტაკლში (მანამდე შესასრულა ბაში-აჩიუს პარტია ა. კერესელიძის ოპერაში). მასთანაც გულმოდგინედ უმუშავებია რეჟისორს და ამან ნაყოფიც გამოიღო. მის სიმღერაში მასურველი იქნებოდა მეტი დრამატუზმი და სამაისო ვოკალური მონაცემები მომღერალს საკლებით გააჩნია. კარგი მონაცემების მიწვევა ახალ-გაზრდა მომღერალი უსათუოდ საპირობებს მხარდაჭერას.

ფარსანა—თენჯინ მუსუდლიანი, გიორგი მეფე—ბათუ კრავიშვილი



რეიტატიული მელოდების, დიალოგების დინამიური ბუნების ღრმა გრძობით და გააზრებით მიიპყეს ფარსანასარის პარტია თენჯინ მუსუდლიანს. ინტონაციური გამოსახველობის მხრივ განსაკუთრებით მძაფრად მოიპყეს მის დიალოგები მეფესთან. მაგრამ მისი სცენური მხარე მტკნარ ნიჟარ მუსულობას საპირობებს.

სცენურად ძალიან მკაფიო და შინაგანიანია ამავე როლში ირაკლი შუშანი, რომელიც ძირითადად კარგად ხსნის ამ პარტიის ვოკალურ მხარესაც, თუმცა მისი ინტონირების დინამიური ნახაზი უნდა დაიხვეწოს. მომღერალს ამის ყველა საშუალება აქვს.

ღელა გოცირიძე ქმნის არსაკიონის დღეის ძლიერსა და მონუმენტურ სახეს, რომელიც მკაფიო ეპიური განხილვადების მეტედი აწის. დიდად შთამბეჭდავია იგი ოპერის ეპილოგში. კარგია სცენურადაც და ვოკალურადაც ამავე როლში ეკავებოდა ზეჯავახი, რომელიც უფრო ყოფილი დეტალბებს უყვამს ხაზს.

კათალიკოს მელქისედეკის პარტია ოპერაში ეპიზოდურ, მაგრამ საკმაოდ სერიოზულ ფუნქციას ასრულებს. მას ორი შემსრულებელი ჰყავს — შალვა ვამლომიძე და გვიე ტორინაძე, და ორივე დიდი მხატვრული ტაქტიით ასრულებს მას. საერთოდ, ყველა ეპიზოდური როლები შემსრულებლები ორგანულად არიან „გამჭადარი“ სპექტაკლში, კოლორით ქმნიან და ხელს უწყობენ მის დინამიკას. უნდა ითქვას, ვამლომიძე (მამამლე ერისთავი), შალვა მეფეადაც და შოთა თაბუკაშვილი (ხუციბერი), ლ. არაქელიძე და ნ. ჯავახიძე (ქალნუბდაური). ზედა და სპასალარის როლს ასრულებს ი. კუხნიანი. სუფურლის დამწყვეტის საკმაოდ როულ პარტიას წარმატებით ასრულებს ვლ. კანდელიაძე.

წარმოდგენაში ცკევა ორჯერ გვევლება ფხოვის სცენაში. განსაკუთრებით ხატოვანია პირველი მოქმედების ქალ-ვათა შერეული ცკევა, რომელიც ოღნავ „ველური“ სილამაზით, მთის სიყვანსალითა და გრაციით არის სავსე. მათი დამდგმელია სერგო ნონაშვილი, რომელმაც მშვენიერად იგრძნო მთის კოლორიტიც და მუსიკის თავისებურებაც.

დასასრულს მხატვრობის შესახებ. ისტორიის პირქუში, დრამატული კოლორიტისა და ქართული ხალხის სულიერ ქმნილებათა სიწმინდის გრძობა, რაც ასე გასდევს მიელ წარმოდგენას, დიდად არის გამოვლინებული მის მხატვრობაში (კარლო კუკულაძე და ოსებ სუმბათაშვილი), რომელიც განუყოფელ მთლიანობაშია რეჟისორის კონცეფციასთან. ყველა ამასთან მხატვრობა კარგად ეფარდება მუსიკის ხასიათს. უკვე არაერთხელ აღვნიშნე ოპერის ეპილოგი, სადაც მხატვარ კ. კუკულაძეს იფექტურად აქვს მოცემული მიწისძვრის სცენა და ღრუბელთა გაულის შემდეგ ტაძრის გამოჩენა. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს ფხოვის სცენები პირველ მოქმედებაში, სახელდობრ მე-3 სურათი. სადაც კაკასიონისა და ციხე-გოლობის დამუხლი პანორამა, ციხის კილოებზე აკრებიზებული ჩირაღდნები, მოლოდინო შუქში გახვეული პირქუში ხედი და ამ თონზე მასის ხატოვანი ჯანლაგება ქმნის „სისხლიანი ნადიმის“ თასტასტურ სურათს. სამწუხაროდ, ვარ მოხარბდა ი. სუმბათაშვილის მაღალნიჭიერი ისაიზობის სცენაზე სრული განხორციელება. ისაიზობისა, რომლებშიც ერთანული პეიზაჟისა და ისტორიულ-მხატვრიალური ძეგლების კონსტრუქტი იშვიათად ორიგინალურ და მძაფრ ფორმებში იყო მოცემული. მათი განხორციელება კი განუზომლად გაზრდიდა წარმოდგენის ზემოქმედებით ძალას. თვით მხატვარმა რატომღაც თავიდანვე მიატოვა ეს შესანიშნავი შთანაფქტი — თავისივე პირქუში. მისი დამთავრება და სცენური განხორციელება მოუწია კ. კუკულაძეს, რომელიც დიდი ტაქტიით მოიკიდა ამ ესაიზობს, მაგრამ ტექნიკური მიზეზების გამო შეიყვალა დასახული კონსტრუქციული პრინციპი, რამაც სავარძობლად შეუცვალა იერი პირვანდელ შთანაფქტს. კ. კუკულაძეს კუთვინის წარმოდგენის კონსტრუქტი, რომელიც კარგი

გემოვნებითა და ისტორიულ-ლოკალური კოლორიტისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებით არის განხორციელებული. რაც შეეხება ჩვენი თეატრის სცენის ტექნიკურ საშუალებებს, აშკარად უნდა ითქვას, რომ ისინი დღეს უკვე ვეღარ აასუნობენ თანამედროვე თეატრის დონეს და მათ გამაჯობესებაზე ზრუნვა აუცილებელია. წინააღმდეგ შემთხვევაში თეატრისათვის გაძნელება ახალი და თამამი სცენურ-კომპოზიციური ამოცანების გადატრა.

არ შემძლია არ აღვნიშოთ ის გულმოდგინე და თავდადებული მუშაობა, რომელიც გასწიეს ოპერის მზადების პროცესში ქოროს ლობტარებმა ელენე ტერიშვილმა და გივი ბუბრიკიძემ — გუნდთან, კონცერტმეისტერებმა ტატიანა დუნენკომ და ელეონორა გაბაშვილმა — სოლის-

ტებთან, რეჟისორის ასისტენტებმა ე. ლოლუამ და ანჯაფარიძემ და სხვ.

ზანგრძლივი, დიდი სიძნელეებით სავსე, შეიძლება ითქვას — გმირული შრომა გასწია ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრმა ამ ურთულესი სპექტაკლის მომზადებაზე ბევრს მუშაობდა თეატრი ამ უკანასკნელ წლებში ახალი ეროვნული საოპერო და საბალეტო რეპერტუარის შექმნაზე, მუშაობდა დიდის მოთმინებითა და შეუპოვრობით, მიუხედავად იმისა, რომ „მადლიანი შედეგი“ ხშირად როდის იყო მოსალოდნელი. მით უფრო დასაფასებელია თეატრის ეს პატრიოტული ამაგი და ამის დიდი ნაყოფი კი თეატრს მოუტანა წლებადღემა, იშვიათად „მოსავლიანა“ წელმა.

შალვა შველიძის ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენა“. იოსებ სუმბათაშვილის ესკიზი





იესაიასიანი სერგო წკვიციანი

თეატრის თავმდაბალი მუშაკი

მაყვალა ცხოვრება, სერგო წკვიციანი

ამ ბოლო დროს ბევრი მონოგრაფია, ნარკვევი თუ მხატვრული პორტრეტი იწერება სცენის მუშაკებზე. ამ მონოგრაფიებისა და პორტრეტების მიხედვით თეატრის თითქმის ყველა მოვალეზე ბავშვობიდანვე ყოფილა შეყვარებული თეატრზე, ხელოვნებაზე; ბავშვობიდანვე უოცნებია მსახიობობასა და რეჟისორობაზე.

თელი წეროტე გამონაკლისია — იგი ბავშვობაში ინჟინრობაზე ოცნებობდა, მაგრამ ცხოვრებაში ბევრი რამ ხდება შემთხვევითი და მოულოდნელი. ზოგჯერ შემთხვევა გადაწყვეტს როლსაც კი ასრულებს მომავალი გზის არჩევანში...

სწორედ ასეთმა შემთხვევამ მიიყვანა თელი წეროტე სცენაზე...

თ. წეროტე დაიბადა 1913 წელს, თბილისში, რკინიგზის მემანქანის მელიტონ წეროტის ოჯახში. ერთი წლისაც არ იყო, როცა მამა გარდაეცვალა. შვიდი კლასი რომ დაამთავრა, დედამ გარდაეცვალა და ნათესავების ამარა დარჩა...

იმ ზაფხულს ბიძასთან წავიდა, გურიაში, სოფელ სამებაში. სამება ძველთაგანვე ქვეული სოფელია. ზაფხულობით იქ მუდამ იკრებიებოდა ინტელექციის მძლავრი ბირთვი, რომელიც სოფლის კეთილმოწყობად მართავდა საქველმოქმედო გახშვნიან საღამოებს, სცენისმიმყვარეთა წარმოდგენებს და სხვა.

ამ გზით ააშენა სოფელმა ბიბლიოთეკა, რომელიც დღესაც არსებობს იქ, აფთიაქისა და კოოპერატივის კაპიტალური მიწების ბოძანი. 1929 წელს სოფლის ახალგაზრდობამ გადაწყვიტა სახალხო კულტურის სახლის შენობის აგება. ამ დიდი წამოწყების მეთაურებმა საქმე წარმოდგენების მართვით დაიწყეს. წრეს სათავეში ჩაუდგა ინჟინერი ვალერიან მახარაძე. შერჩიეს გ. ბუნჯიაშვილის იმ დროისათვის პოპულარული პიესა „ცისანა“. მთავარი როლი — გოგია იაქე თელი წეროტეს შესთავაზა რეჟისორმა. თელი ჯერ შეტება, რადგან აქამდე სცენაზე ფეხი არც კი დაედგა. ცხადია, მაცდუნებელი წინადადება იყო, და ვერც თელიმ გაუძლო ამ ცდუნებს.

საქეტიკალმა წარმატებით ჩაიარა, 16 წლის თელი კი იმ დღეს „არტისტის“ სახელით მიიწვიდა.

იმ წარმოდგენის შემოსავალით „სახალხო სახლის“ საძირკველი გაიჭრა. შემდეგი საქეტიკალებით კი, მომდევნო „ზაფხულთა სეზონებზე“, აიგო კედლები, დაიგო იატაკი, დაშვენიდა ჭერი. ერთი სიტყვით, რამდენიმე წელიწადში სამებელმა ბიჭებმა წამოჭიშეს სასცენო თანამედროვე კულტურის სახლი, რომელიც დღესაც ემსახურება სოფელს.

ის ზაფხული მიიწერა და თელი თბილისში დაბრუნდა. შეუდგა სამუხაძის ინდუსტრიულ ტექნიკუმში შესასვლელად, მაგრამ სამუხაძის სცენა და განცდილი დღეები გონებიდან ვერაფრით ვერ მოიშორა... და მოაღწია თუ არა ზაფხულმა, კვლავ სამუხაძის მიაშურა, კვლავ „არტისტობდა“, წარმატებას წარმატებებზე აღწევდა. იმ ზამთარს კი, თბილისში, „სასკვეების“ კლუბში, თვითონვე შექმნა დრამატული წრე და მიხეილ ჯაფარიძესთან ერთად (ამჟამად ცნობილი დრამატურგი) ხელმძღვანელობდა მას.

აქ, ამ პატარა კლუბში, მოსინჯა მან თავისი რეჟისორული უნარი, — დადგა ია ევალაძის პიესა „№ 21 ჯვრით“.

სურვილი — გამხდარიყო ინჟინერი, დაემთავრებინა ინდუსტრიული ტექნიკუმი, შემდეგ კი ინსტიტუტი, ჯერ კიდევ იყო ჭაბუკი თელის გონებაში, მაგრამ იქვე გაჩნდა მეორე, გაუბედური სურვილიც — გამხდარიყო სცენის მსახური...

მაგრამ ამ სურვილის გამსუქის ეწინოდა ჭაბუკს — არ იყო დარწმუნებული საკუთარ თავში.

იმ დამით კი, როცა „№ 21 ჯვრით“ ითამაშეს, მიხეილ ჯაფარიძემ თელის მხარზე ხელი დააკრა და უთხრა:

— შენ რომ ინჟინრობაზე ოცნებობ, უარობაა! თელიმ გაკვირვებით შეხედა ამხანაგს.

— შენი ადგილი სცენაზეა! — დაბჯინებით თქვა მიხეილმა...

და გადაწყვიტა თელიმ ბედი ესინჯა „დად სცენაზე“...

1933 წელს თელი ინდუსტრიული ტექნიკუმის მოსწავლეა. 1936 წელს კი — თბილისის უცხო ენათა ინსტიტუტის ფრანგული სექტორის სტუდენტი გახდა, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მთელი თავისუფალი დრო სცენას მოახმაროს, — ზაფხულობით სამებაში რეჟისორობს, აკეთებს გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ ინსცენირებას, თვითონვე დგამს, თამაშობს იერემია წარბას როლს, აწყობს კომედიების საღამოებს... თბილისში კი, პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტსა და უცხო ენათა ინსტიტუტის დრამორეჟები დგამს კ. კალაძის პიესას „როგორ...“. მაგრამ ეს მაინც არ იყო „დიდი სცენა“, და აი, მას ბოლოს აუხდა ოცნება — შესამე კურსის სტუდენტი იყო, როცა მუშა-ახალგაზრდობის თეატრში მიიწვიეს მსახიობად.

ბად... მაშინ იქ მოღვაწეობდნენ ქართული სცენის ისეთი ოსტატები, როგორც არის ალ. მიქელაძე, როგორც იყო გრ. სულიაშვილი.

აქ გატარებული ორი სეზონი (შემდეგ დაიშალა ეს თეატრი) ნამდვილი სკოლა აღმოჩნდა თედოსთვის. გრ. სულიაშვილის დიდი პედაგოგიური მოღვაწეობა (რომელიც, საშუაბაროდ, არსად არ არის ჯერ შესწავლული) და ალ. მიქელაძის შემოქმედებითი ეცესლი შესანიშნავად ათვისა სპეხის სცენაზე მსახიობად ნაკურთხმა ყმაწვილმა. ამ თეატრის სცენაზე შესრულებული როლებიდან აქტიურობი სრულყოფით გამოირჩევა ამჟამად — ბრუნსტეინის პიესაში „ვაგრძელება იქნება“, ივანოვი — ტურსია და შეინინის „პირისპირში“, ნასიძე — გ. გვიაშვილის „მუყყერში“ და მისა — ი. გელეიანიშვილის „მსხვერპლში“. თედო აქ მართლ მსახიობი როდი იყო — იგი ასისტენტობდა კიდევ ამ სახელოვან რეჟისორებს და შესანიშნავ გაკვეთილებს იღებდა...

ინსტიტუტს კი ჩამოსცილდა... „ღმერთმა ერთი ვით აცხონოს, თუ მთრეო არ წაწყვიდა?... სცენა უფრო საიმედო იყო თედოსთვის და... მას დაუკავებდა“.

1937 წელს დასასრულს თეატრი დაიხურა და სასცენო ტაბო რეჟისორი ჩოხბატურის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად გაგზავნეს... ეს არც სამეხელთა წრე იყო და არც „სასჯევების“ კლუბი. ეს იყო თეატრი, ნამდვილი თეატრი, მაგრამ ხელმძღვანელებად და მასწავლებლებად აქ არც ალ. მიქელაძე ჰყავდა და არც გრ. სულიაშვილი. მას დამოუკიდებლად უხდებოდა შემოქმედებითი მუშაობა და თავსაც ჯეროვნად ართმევდა. ორი სეზონის მანძილზე ხელმძღვანელობდა თედო წარმოდე ჩოხბატურის თეატრს და თაიშენის სპექტაკლით გამოვიდა თეატრის რეპერტუარი. მათგან რეჟისორული გონებაშეხილობით და მხატვრული სრულყოფით გამოირჩეოდნენ 2. კაკაბაძის „კოლმურნის ქორწინება“, ი. ვაკელი „შური“, ს. კლდიაშვილის „გმირის თეატრი“, და თაიშენის „ხალხის რჩეული“, კარავაჯის „შუბრა“ და სხვა... შედგომებიც, ჩაარდნებიც, შემოქმედებითი ტკივილებიც და გამარჯვებობა სამეც უფად იგემა ჰაბუვაშ რეჟისორმა ამ ორ სეზონში. ჩოხბატურის თეატრში გატარებული წლები მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ყველაზე სათუთ და საყვარელ წლებად ითვლება, რადგან ის, რაც მუშა-ახალგაზრდობის თეატრად და უფრო ადრე დრამატული წარმოდე მისცა, აქ განმტკიცდა მასში და გამოიწირო. 1940/41 წ. წ. სეზონში, როცა ჩოხბატურიდან თედო თბილისის მოზარდმასწავლებელთა ქართულ თეატრში გადმოვიდა დამდგმელ რეჟისორად, აქ, ქართული ახალგაზრდობის საყვარელ თეატრში, თედო წლები მის განმავლობაში იღწეოდა მაღალმხატვრული და მაღალი დეური წარმოდენების შექმნისათვის. ამ თეატრის მასურებელს არ დაეწყებოდა თ. წერეთლის სპექტაკლები — გ. გვიაშვილის „ფარავნული ტაბუკი“, „უხსნეოების ტანია“, გ. გოგიაშვილის და ვ. მახვილაძის „ვალია სოკოლოვა“ და სხვები. მართკ ის რად დირდა, რომ 1945 წელს ახალგაზრდა რეჟისორთა ნამუშევრების საკავშირე დათვალთერებაზე ცნობილი ქართული რეჟისორების ნამუშევართა შორის მოსკოვის კომისია პირველი ადგილი თედო წერეთლის სპექტაკლს „ფარავნული ტაბუკი“ არგნა. ეს არა მართკ რეჟისორის, არამედ მიოლი თეატრის დიდი გამარჯვება იყო. გამარჯვების ჯილდოდ თედო წერეთე მიაგლინეს მოსკოვში რეჟისორული გამოცდილების სრულყოფისათვის. რვა თვე განგრულ თეატრში, ხლო ორი თვე სამხატვრო თეატრში გაატარა მაშინ თედომ.

ეს ათი თვე საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსის განმტკიცებას მოახზარა ნიჭიერმა თვინანსავლმა რეჟისორმა.

მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ, რეჟისორ ლიდი იოსელიანთან ერთად, სამი წლის განმავლობაში უნაგრადო მუშაობს ქალაქ რუსთაში. ამ ორ ახალგაზრდა რეჟისორს ფიქრად ჰქონდა მეტალურგთა ქალაქში ახალგაზრდობის ძალეობით შექმნა დიდიმხატვრი თეატრი. ამ წარმწყობას მხარს უჭერდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები ე. მანჯგალაძე, გ. გეგეჭკორი, მ. მახვილაძე, ელ. ყიფშიძე, გ. გელთვანი, ი. საყვარელიძე, ლ. ძიგრაშვილი, თ. მასსურაძე და სხვები. მოსკოვის სპექტაკლი, იოსელიანმა და თ. წერეთემ დადგეს ი. რუსთაველის „ჩაბირული ქვები“, იალუნერის „სამაშო საზრუნავი“, ჩხოვის რამდენიმე ერთმოქმედებიათ პიესა, გამართეს სადამოკონსერტები. ყველაფერი კეთდებოდა ახალგაზრდული, მქმნავრე, ნამდვილი პროფესიონალიზმით აღმტედილი ენთუზიაზმით, მაგრამ თეატრის შექმნა მიიწე არ მიხერხდა...

1951/52 წ. წ. სეზონში თედო წერეთე მხარბარის თეატრის მთავარი რეჟისორი. ამ კარგი ტრადიციების თეატრში თედომ ბევრი საინტერესო სპექტაკლი შექმნა. შეუძლებელია დავიწყება ვ. დარასელის „კიკვიძის“, ნახტურთვილის და გამბეგელის „ლადო ეცესთველის“, დავით კლდიაშვილის პიესების „ირენის ბედნიერებისა“ და „დარისაპის ვასატირისა“, კ. ბუჩიძის „მეკური ქალიშვილებისა“ და სხვა მრავალი მაღალი გემოვნებით შექმნილი წარმოდგენისა.

1953/54 წ. წ. სეზონში თედო წერეთე სამუშაოდ გადმოყავთ თბილისში, მარჯანიშვილი თეატრში, რეჟისორ-ასისტენტებად. ქართული თეატრის ამ დიდ კერაში თედომ ორი სპექტაკლი შექმნა — გ. ვასატირის „ახალწლის დამე“ და რ. ეშბალიძის „ნანა“, რომელიც შეიძე წელი იდგებოდა.

1957 წლიდან თედო წერეთე საკულტურის თეატრის რეჟისორ-დამდგმელია. ამ თეატრის სცენიდანაც ბევრჯერ გაახარა მასურებელი თედოს კარგმა სპექტაკლებმა (გ. ქალბაქიანის „სიყვარულის მსხვერპლი“, ა. აფხაიძის „სასულგატეხილი“, თ. ფერაძის და თ. რაზმაძის „წარსულის ჩრდილი“, ვ. კატაგის „დასვენების დეა“, კორინის „იუპიტერი იცინის“ და სხვა).

ზომიერება, ძნელად მისაღწევი რამ თეატრალურ ხელოვნებაში. თ. წერეთის ყოვლი სპექტაკლის ნიშანდობლივ თვისება. სინარტლის გრძნობა, უშუალოდ და ძირითადის წინ არა სტეპბურე, ტენდენციური, არამედ ლოგიკური წამოწყება, მთავარის, არსებითის გამოკვეთა სპექტაკლში — აგრეთვე კარგი თვისება თ. წერეთის შემოქმედებისა.

ამ შემოქმედებითი თვისებების ხასიათდება თ. წერეთის მიერ სხვადასხვა თეატრში შექმნილი სპექტაკლები „კიკვიძე“, „ლადო ეცესთველი“, „სასულგატეხილი“, „იუპიტერი იცინის“, „აურზაური არაფრის გამო“, „ვალია სოკოლოვა“, „ტანია“, „გმირთა თაბა“ და სხვები.

თედო წერეთისათვის არ არსებობდა დიდი და პატარა სცენა — იგი ყველგან დიდი ხალხით, დიდი ენთუზიაზმით მუშაობდა. წლებს განმავლობაში თედო ხელმძღვანელობდა დრამატულ კოლექტივებს პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, პიონერთა სასახლეში და სხვ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის სცენაზე თ. წერეთემ დადგა ანტონოვის „ჩენი ახალგაზრდობა“, ვაჟ-ფშეველას „მოკვიძალი“, კახიძის „უბრალო ადამიანები“, ჯ. გოუს და ა. დელუს „ღრმა ფსევები“, შექსპირის „აურზაური არაფრის გამო“, პუშკინის „ქვის სტუმარი“, ინგლისურ ენაზე დადგა შექსპირის „ვენეციელი

ვაჭარი. გერმანულ ენაზე — გოეთეს „გოც ფონ ბერლინში-გენი“ და სხვა. სხვათა შორის, შექსპირის პიესა ინგლისურ ენაზე საბჭოთა კავშირში პირველად თბილისში, სახელმწიფო უნივერსიტეტის სცენაზე გათამაშდა. ეს ფაქტი სათანადოდაა ასახული მოსკოვის უნივერსიტეტის მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაში.

თბილისის პიონერთა სასახლეში დრამატული წრის მუშაობა თედო წერეთემ გარდაქმნა სტუდიურ მუშაობად. ამ წრეში მყოფმა თხუთმეტივე პიონერმა შემდეგში დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი ან სტუდია და დღეს ბევრი მათგანი საკმაოდ ცნობილი მსახიობია. ამ ჯგუფში იყვნენ ი. შუშანი, ა. გამახურდია, თ. არჩვაძე, შ. ქიორაძე, გ. ჩხიკვაძე, გ. სასაღარკე, კ. საკანდელიძე, თ. ფეიძე, ა. ქუთათელაძე და სხვები. თედო წერეთის რეპეტიციონი ამ სტრუქტურის ერთ-ერთ ავტორსაც ახსოვს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სცენაზე... თედო შთამაგონებელი მოსაუბრე იყო მხატვრულ სახეზე მსჯელობისას. ამავე დროს იგი არასოდეს არ ცდილობდა შემსრულებლისთვის თავს მოეხვია თავისი ჩანაფიქრი—იგი ცდილობდა მსახიობისა თუ სცენისმოყვარის მუშაობა იმეგვრად წარემართა, რომ ამ უკანასკნელს თავად მიეგნო სასურველი სცენური სახისთვის.

ესევე ჭეშმარიტი ხელოვანი-რეჟისორის თვისებაა...

ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრის ეროვნული სახე და მისი ბავშვობის გზა

ლიმბიტრი მჭედლიძე

ჩვენს მდიდარ, მაღალ და უნიკალურ მუსიკალურ კულტურას, რომელიც სათავეს იდებს ათეულ საუკუნეთა სიღრმეებიდან, რევოლუციამდე არ ჰქონდა პროფესიული სახე ამ სიტყვის დღევანდელი გაგებით. მართალია, ხალხურ მუსიკასთან ერთად, უძველესი დროიდანვე გაავრცინა მაღალპროფესიული საგუნდო შემოქმედება. მაგრამ ჩვენ არ გვქონდა ეროვნული საოპერო რეპერტუარი, ბალეტები, სიმფონიები, ორატორიები და ა. შ.

ამ წერილში მე მინდა მოკლედ მოგახსოვო ის დიდი შემოქმედებითი გზა, რომელიც თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა განვლო ორმოცი წლის განმავლობაში.

თბილისის საოპერო თეატრის პირველი წლები მუშაობა საკმაოდ კარგად არის გაუქუქებული შალვა კაშაძის და პავლე ხუჭუას წიგნებში, ამიტომ ამ ეტაპის აღწერას მე არ შევუდგები. მოგაკონებთ რა ეროვნული ოპერის საწყისებს, შეგჩერდები თეატრის მუშაობის ბოლოდროინდელ პერიოდზე.

ყველასათვის ცნობილია, რომ პირველი ქართული ოპერის წერას ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასასრულს შეუდგა მელიტონ ბალანჩივაძე. მისი „თამარ ციციის“ ნაწყვეტები კიდევ იდგებოდა პეტერბურგში, მაგრამ ამ ოპერის დამთავრება და დადგმა მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების წლებში მოხერხდა.

ქართველ კომპოზიტორთაგან კი ყველაზე დიდერეულეული სახით საზოგადოებას ოპერა წარმოუდგინა რეჯო გონგიაშვილმა, მისი ოთხმოქმედებიანი „ქრისტინე“ (ე. ნინო-

1960 წლის ნოემბერში თბილისში მიმდინარეობდა სახალხო თეატრების დათვალეობა. ქუთურის წევრებმა სახალხო თეატრების ინტერესით თვალეობედნენ პროგრამას, რომელიც იუწყებოდა, რომ იმ საღამოს წარმოდგენილი იქნებოდა ჩოხატაურის რაიონის სოფელ სამების კულტურის სახლის დრამატული წრის სპექტაკლი — ალ. აფხაძის „სახეგატეხილი“. ისეთი მძლავრი სახალხო თეატრების შემდეგ, როგორცაა ამბროლაურის, ცაგერის, რკინიგზელთა სახლის ორჯონიძისა და გურჯაანის რაიონების თეატრები, ცხადია, ძნელია წიგნბატების მოპოვება... მაგრამ ჟიურიც და მასურბელიც გაკვირვებული და აღტაცებული დარჩნენ. სპექტაკლის დასასრულს ოვაცია გაუშარბეს სამებელ სცენისმოყვარეებს... სპექტაკლი ისეთი აღმოჩნდა, ბევრ პროფესიულ სცენასაც რომ დაამყვენებდა...

სამებულემა პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურეს.

ამ სპექტაკლის ავტორი თედო წერეთე გახლდათ... ჩვეულება რჯულზე უმტიყცესიაო, — თითქმის ყოველ საფხულს თედო საყვანელ სამებას მიაშურებდა და სიტუბუკეში მისცა ოფლითაც აწმუნებელი კულტურის სახლის სცენაზე ერთ პიესას მაინც დადგამდა... ეს მის მოქალაქეობრივ ღირსებაზე მეტყველებდა.

შვილის მოთხოვრების მიხედვით) თბილისის საოპერო სცენაზე დაიდგა 1918 წელს.

ქართული ეროვნული საოპერო ხელოვნების ნამდვილი საძირკვლის ჩაყრა მოხდა 1919 წელს. ამ წლის 5 თებერვალს დაიდგა ლიმბიტრი არაყიშვილის ოპერა „თქმულემა შოთა რუსთაველზე“. ამ ოპერის მუსიკალური ღირსებები დიდია და მისმა დადგამმა ცხადყო, თუ რა დიდი პოტენციური ძალა გააჩნდა ქართულ მუსიკას. დიდი მუსიკოსის და მოღვაწის ლიმბიტრი არაყიშვილის სრული შეფასება ასეთ წერილში რა თქმა უნდა, შეუძლებელია. მაგრამ არ შემიძლია მის საოპერო დარგში მოღვაწეობასთან ერთად არ აღვნიშო მის გარემოება, რომ და არაყიშვილმა პროფესიული მიმდინარეობა მისცა ქართულ კამერულ რეპერტურას. მისი სარომანსო შემოქმედება მუდამ დარჩება მსმენელთა ყურადღების ცენტრში, ხილოდ ქართველ მუსიკოსთათვის დიდხანს იქნება ნიმუში, რომელზედაც შემსრულებლისა და კომპოზიტორების არა ერთი თაობა აღიზრდება. „თქმულემა შოთა რუსთაველზე“ დადგა რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ, რომელიც მთელი თავისი დიდი ნიჭით და გამოცდილებით, ოპერისა და ბალეტის თეატრში ხანგრძლივი მოღვაწეობის დროს, როგორც თეატრის მთავარი რეჟისორი, ფასდაუდებელ დახმარებას უწევდა ქართველ კომპოზიტორებს შექმენათ ნაკონკურტური რეპერტუარი. მან მრავალი ქართული — კლასიკური და საბჭოთა, ოპერის პირველი დადგმა დახასოტრიალა.



1919 წლის 13 თებერვალს ქართულ საოპერო სცენაზე შემოიჭრა ნათელი მზე: ამ დღეს ქართულ კულტურას დასრულებული სახით მოეწვინა ზაქარია ფალაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. ზ. ფალაშვილი ქართველი ხალხის მუსიკის რუსთაველია. მისი სახელი ისევე, როგორც მისი მუსიკა ქართველი კაცის გულში და გრძობაშია ჩაქსოვილი. ამ გენიალური ნაწარმოების უდიდესი ღირებულება, სხვა უპირავე ღირებულებასთან ერთად, ის არის, რომ ძირფესვიანად ეყრდნობა ეროვნულ ნიადაგს, ღრმად იჭრება ხალხურ წყაროებში, მით მიღრმადდება და ამდიდრებს მას. ზაქარია ფალაშვილის შემოქმედება დიდი მავალითაა ქართველი ერის სიდიერის გაღვება და მით მსოფლიო მუსიკალურ კულტურაში დიდი ღვაწლის შეტანის. პრემიერად დირიჟორობდა თვით ავტორი. „აბესალომის“ პირველი დადგმა განხორციელებული იყო ალექსანდრე წუწუხავას მიერ, რომელმაც პირველმა შექმნა ფალაშვილის ამ შედევრის რეჟისორული ტრადიცია და შემდგომაც ათერთხელ მოუბრუნა ამ ოპერას.

ეთერის როლს ასრულებდა ო. ბახუტაშვილი-შულიანა. ამ მომღერალმა დიდი კვალი დასტოვა თავისი მოღვაწეობით და სამუდამოდ შევიდა ქართული მუსიკის მატანეში. აბესალომის როლი პირველად შეასრულა ბრწყინვალე ტენორმა, იმამამდ თბილისის საოპერო თეატრში მომუშავე მ. ზალიაძემ. ცოტა ხნის შემდეგ წარმოდგენაში შევიდა სიმღერის ჯაღიქორი, დღეს ლევენაში გადასული ვანო სარაჯიშვილი. მან უძაღვის მწვერვალზე აიყვანა აბესალომის სცენური და ვოკალური სახე; ხოლო არც აბესალომი დარჩენია სარაჯიშვილის ვაღში — აბესალომის განხორციელებამ ვანო სარაჯიშვილს უკვდავება მიაჩინა.

მურმანის როლს ასრულებდა ქართველი ხალხის საყარეული მომღერალი სანდრო ინაშვილი. ამ მსახიობის სცენური მიმზიდველობა უსაზღვრო იყო. მისი ხავერდოვანი ხმა სრულად ეფარდებოდა მის სცენურ ბუნებას. ს. ინაშვილმა დიდი სახელი მოუხვეჭა მამინ კიდევ ახალგაზრდა ქართულ საოპერო და ვოკალურ კულტურას.

ქართველ მომღერალთა ამ ნამუელს — ო. ბახუტაშვილს, ვ. სარაჯიშვილს და ს. ინაშვილს განსაკუთრებული როლი მიუძღვის ქართული საოპერო კულტურის და ქართული ვოკალური ხელოვნების განვითარებაში. ამიტომაც დიდი მადლობით ვისჩინებთ ამ ღვაწლშობის მოღვაწეებს.

1919 წელს დეკემბერში დაიდა ვიქტორ დოლიძის კომპოზიტორ ოპერა „ქეთი და კოტე“. ამ ახალგაზრდა ნიჭიერ კომპოზიტორს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამ ოპერამ ცხადყო, რომ მუსიკალური სექტაბლისათვის უძნებლესი კომიკური ფანრი ქართულ მუსიკას ესერხება. ჩვენი თეატრის რეპერტუარში „ქეთი და კოტე“ დამკვირდა, როგორც კლასიკური ეროვნული კომიკური ოპერა. იგი წარმატებით დაიდგა საბჭოთა კავშირის მთელ რიგ ქალაქებში, ასევე სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებში.

„ქეთი და კოტე“-ს პირველი დადგმა განახორციელა ალ. წუწუხავამ, რომელმაც ამ დადგმის კლასიკური ნიმუში დავეიცოვო. დირიჟორობდა ს. სტოლერმანი, რომლის სახელი ხშირად გვხვდება ქართული მუსიკის მატანეში. იგი იყო ფრნად კულტურული, სრულიყოფილი სადირიჟორო ტექნიკის მქონე მუსიკოსი, ქართული მუსიკის მოყარალი და დიდი ენთუზიასტი, რომელიც მრავალი წლების მანძილზე მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში.

1921 წლიდან დაიწყო ქართული მუსიკალური კულტურის ფართო და ყოველმხრივი აღორძინება. კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა სახელმწიფომ თავის თავზე აიღო თეატრზე ზრუნვა. თეატრებს დაეწინაურა დოქტაცია, რაც საშუალებას აძლევდა მათ ვრცლად რეპერტუარზე, დასის შემადგენლობაზე და სხვა მხატვრულ მიზნებზე.

ოპერის თეატრის ჩვენში არსებობის ასთხუმეტი წელი, მგრამ ოქტომბრის რევოლუციამდე ჩვენ არ გავგანადა არც ეროვნული დასი და არც ეროვნული რეპერტუარი. რამდენიმე ნიჭიერი ქართველი მსახიობი და სამი ქართული ოპერა არ ქმნიდნენ ეროვნულ თეატრს.

ამ საკითხის მოგვარება დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა, ხოლო აუცილებლობა კი მოითხოვდა ამის სასწრაფო გადაწყვეტას. თეატრის სახეს შეადგენს მისი რეპერტუარი და ნაციონალურ რეპერტუარს სათანადო შემსრულებლებიც სჭირდებოდა. იმის გარდა, რომ პირველი ქართული პროფესიონალი მომღერლები ცოტანი იყვნენ, ისინი გაფანტული იყვნენ რუსეთის სხვადასხვა თეატრებში. თბილისის საოპერო თეატრის რომელიმე მსოფლიო ანტრეპრისანი მოხვედრის შესაძლებლობა კი მხოლოდ მცირე გამოკვლილის ქობდა.

არსებული ცნობებით პირველი ქართველი საოპერო მსახიობები — პროფესიონალები იყვნენ: ბანი ფ. ქორიძე, ვ. სარაჯიშვილი, ს. ინაშვილი, გ. ქურხული, ქარცივაძე, ვ. შარაშიძე, გ. ვენაძე, ნ. ელიოზიშვილი, ო. ბახუტაშვილი, მოთხოვნილებსამებრ იხრდებოდა მსახიობთა მცირე თაობა. ამ გარემოებას ხელს უწყობდა ის, რომ ხელისუფლება დიდი ყურადღებით მოქმედა ყველა საკულისხში წინადადებას ამ დარგში. ქართველი რეჟისორის და მოღვაწის აკაკი ფაღვას წინადადება საოპერო სტუდიის ჩამოყალიბების შესახებ მიღებული იქნა. ახალგაზრდა მომღერლებს საშუალება მიეცათ განეითარებინათ თავიანთი სცენური და მუსიკალური მონაცემები და საოპერო თეატრში შესესაძლებლად მომზადებულიყვნენ ისეთი გამოჩენილი ოსტატების ხელმძღვანელობით, როგორიც იყვნენ რეჟისორები კოტე მაჩაშიშვილი, სანდრო ახმეტელი, აკ. ფაღვა და დირიჟორი ივანე ფალაშვილი. ამ სტუდიის წინაშეუღობაზე საჭიროა სპეციალური ნარკვევი დაიწყოთ. ახლა კი მინდა აღვნიშნო ის, რომ ამან და სხვა ღონისძიებებმა ქართველი მომღერლების მეორე პლუადა, ასევე მისი მომდევნო თაობები თვალსაჩინოდ გაზარდა და გააძლიერა.

ოპერის თეატრში მოვიდნენ ტენორები: ნ. ქუშმაიშვილი, დ. ანდლუაძე, დ. ბაღრიძე, ნ. ბელაქნელი, ზ. სვანიძე, ნ. ყვარულაშვილი, შ. სანაძე, შ. ქუთათელაძე; ბარიტონები: ვ. ქაშაკაშვილი, შ. ცირილიაძე, პ. ამირანაშვილი, დ. გამრეკელი, დ. კრავაშვილი, გ. ყიფიანი; ბანები: დ. მჭედლიძე, ვ. სამაშვილი, გ. გრიგორაშვილი, ნ. გოციროძე; სოპრანოები: ვ. მრავალი, ო. ნინუა, ს. გაბაშვილი, ვ. სოსხაძე, ნ. ხარაძე, მ. ნაკაშიძე, თ. ლაპიაშვილი, ნ. გაბუნია. მეცო-სოპრანოები: ნ. ცომაძე, ვ. ხიჯაკაძე. ამ მომღერლებს თავიანთი მონაცემების და ნიჭის მიხედვით დიდ ხანს მიიყავდათ საოპერო თეატრი აღმავლობის გზით. ზოგი მათგანი დღესაც ამწვენებს თეატრის დასს.

აქვე მინდა აღვნიშნო ქართველი დირიჟორების მოღვაწეობა დაწყებული ივანე ფალაშვილიდან, რომელიც იყო პირველი პროფესიონალი ქართველი დირიჟორი, დიდი ეროვნობის მუსიკოსი და სრულიყოფილად იყო დაუფლებული

დირიჟორის რთულ ხელოვნებას. მისმა მრავალმხრივმა მოღვაწეობამ ქართულ მუსიკალურ კულტურაში დიდი ნაყოფი გაშილი.

მისი მოწაფეები იყვნენ: ე. მიქელაძე, ა. მელიქ-ფაშავეი და შ. აზნაფარაშვილი. ა. მელიქ-ფაშავეი მალე გადავიდა სსრკ დიდ თეატრში, სადაც დღემდე ეწევა დიდად სარგებლიან მუშაობას და ამჟამად თეატრის მთავარი დირიჟორია.

ვევინი მიქელაძე მოეწვინა ჩვენს თეატრს, როგორც ბრწყინვალე ვარსკვლავი; დიდ ნიჭთან ერთად მას მომადლებული ჰქონდა დაჯერებოდა მუშაობის უნარი. ის უთუოდ დიდი მოვლენა იყო. მისმა ხანმოკლე შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ ჩვენს მუსიკალურ კულტურაში წარუხურებელი კვალი დასტოვა. ე. მიქელაძე იყო თეატრის მუსიკალური ხელმძღვანელი 1937 წლის მოსკოვის დედადის დროს.

შალვა აზნაფარაშვილი დიდხანს მოღვაწეობდა ჩვენს თეატრში, მისი მუსიკალური ხელმძღვანელობით განხორციელებული იყო ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების მრავალი ოპერის დადგმა. იგი ხელს უწყობდა ნაციონალური კადრების აღზრდას.

ქართველ მომღერალთა მესამე პლადას გვეთვისან ტენორები: შ. ანჯაფარიძე, ნ. ანდლუაძე, გ. გეგუჩაძე, გ. გორგიძე, თ. ზაალაშვილი, ს. თორელი, ი. გაგუა, შ. ფაშალომიძე, გ. ტორიჩაძე, ვ. კანდელაკი, ი. კაპანაძე, გ. ვიზორაძე, ვ. გულუნაძე, კ. მალრძე, თ. ფსაკაძე, გ. ზედგინიძე; ბარიტონები: შ. კიკნაძე, ვ. მირიანაშვილი, შ. თაბუკაშვილი, თ. ზენიკლიშვილი, შ. მემვილია, ნ. ჯაფარიძე, ი. კოკოლია, რ. კაკაბაძე; სოპრანოები: მ. ამირანაშვილი, ვ. ანდრონიკაშვილი, გ. დოლიძე, ე. კეკელიძე, ნ. ქავიათა, თ. ჯობთაბერიძე, ნ. მიქელაძე, ი. ფალიაშვილი, თ. თაქთაქიშვილი, ნ. ტულუში, ხ. სირაჯა, ნ. ჩაჩიბაია, ტ. ჭანტურია, ნ. სენანიშვილი, ე. ეპიტაშვილი; მეცო-სოპრანოები: ლ. გოცირიძე, რ. გელოვანი, თ. ლობანიძე, ა. სიხარულიძე, თ. მამფორია, თ. დოლიძე; ბანეთი: თ. მუშკელიანი, ი. შუშანიანი, პ. თომაძე, გ. ხეცურიანი, ნ. ნადიბაძე, თ. ლაფერაშვილი.

თუ შევდარებთ თეატრის დღევანდელ მდგომარეობას, მის ახლო წარსულს, ჩვენს წინ გადაიშობა ნაყოფი იმ მრავალწლიანი სისტემატური მუშაობისა, რომელიც მიმდინარეობდა ნაციონალური დასის შესაქმნელად. დღეს ეს საკითხი გადაწყვეტილად უნდა ჩითვალოს, რაც უკვე საშუალებას გვაძლევს ქართველ საზოგადოებას ქართულ ენაზე მოვასმენიოთ უცხო ენებიდან ნათარგმნი კლასიკური ოპერები.

ჩვენს დასში იმყოფებიან სხვა რეჟისორების მსახიობებიც: თ. კუწუცოვა, ვ. გასტინინა, გ. შმაღლიცი, ტ. მალმუგვა, ა. მურაფოვა, ე. მისალიოვა, ე. ლაშკაროვა, ა. ჩაპაილი, მ. პოპოვი, ლ. არაქელოვი, მ. მაღაროვი, ბალეტის მსახიობები: ნ. გრიშვეკინი, ტ. კოსოვა, ს. ბურავლიოვა, დ. ბაბუკვა, გარბოვიჩი, დედოფ, რომლებიც დიდ, ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან ოპერისა და ბალეტის თეატრში, ამავე დროს აქტიურად მონაწილეობენ ქართული საოპერო და საბალეტო რეპერტუარის შექმნაში.

წინათ ოპერის თეატრის სრულიად არ ჰყავდა საბალეტო დასი. სულ იყო თორმეტი წყვილი მოცეკვვე, რომლებიც საოპერო საექტაკლებში ღებულობდნენ მონაწილეობას. წინათ არც ბალეტის ცალკეული მსახიობი ან ბალეტებისტერები გვყავდნენ. საბალეტო დასი ჩვენში სულ ახალგაზრდაა და მისი ასეთი მკაფიო განვითარება მტკიცედ ეყრდნობა მდიდარ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას. პირველი ქართველი

ბალეტის მსახიობები იყვნენ: თამარ ჭაბუკიანი, ლილია გვაზარაძე, ე. ჩიკვაძე, ლ. ბგეტაბეიშვილი, ნინო რამიშვილი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ილიკო სუხიშვილი, ჯ. ბაგრატიონი, ა. ჩხატარაი, ს. სულხანიშვილი, ი. ალექსიძე, ს. ნონიაშვილი და ქორეოგრაფი დ. ჯავრიშვილი. წლების განმავლობაში ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში დიდი წვლილი შეჰქონდათ კ. ბარხუდაროვს, რომელსაც არა ერთი ცოცხალი ქართული სახე შეუქმნია, ვ. საფაროვას, მ. ბაუერს და სხვ. პროფესორული ბალეტის აღორძინება ჩვენში დამაჯერებელია ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელთან; მან ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიის ძირითადი თვისებანი შეთავაზა კლასიკურ ცეკვებს და შექმნა მუსიკონსანივა საბალეტო საექტაკლოები.

დღეს საბალეტო დასში, რომლის საშხატრო ხელმძღვანელი ვახტანგ ჭაბუკიანია, არის 99 მსახიობი. მათ შორის ქალები: ვ. წიგნაძე, ი. ალექსიძე, ქ. ნადარეიშვილი, ე. გელოვანი, ლ. მითაიშვილი, ე. ჭაბუკიანი, ა. წარეთელი, ლ. ნადარეიშვილი, ა. ანთაძე, ა. დავალი, რ. დოლიძე, მ. გოგიჩაიშვილი, ვ. მეტრეველი; მამაკაციები: ზ. კაკალაშვილი, რ. მაღალაშვილი, თ. სანაძე, ვ. გუნაშვილი, მ. მონავარდისაშვილი, ს. ნონიაშვილი, კ. ლოლაძე, გ. პატარია, რ. წულუკიძე, კ. ძნელაძე, გ. ტაბახელაშვილი და სხვ.

შ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრს დღეს ჰყავს ისეთი მაღალკვალიფიციური საოპერო და საბალეტო დასი, რომელსაც შეუძლია განახორციელოს ყველა საოპერო თუ საბალეტო წარმოდგენა მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურიდან, რა სირთულესაც არ უნდა იყოს იგი. ამას კიდევ ხელს უწყობს ის გარემოება, რომ თეატრში დიდი ყურადღება ექცევა ორკესტრის, გუნდის და კორდებალეტის მხატვრულ ზრდას და მის პროფესიულ დახელოვნებას.

ამჟამად ჩვენი დირიჟორები არიან: თეატრის მთავარი დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი, დიდამ მიჩნეულა, ვახტანგ ფალიაშვილი და გივი აზნაფარაშვილი, დამდგმული რეჟისორები: ვახტანგ ტალიაშვილი, რომელიც ალ. წუწუნავას შემდეგ, 1956 წლიდან თეატრის მთავარი რეჟისორია, ე. კვალაიშვილი. წლების განმავლობაში თეატრში მუშაობდნენ დამდგმული რეჟისორები: შოთა აღსაბაძე, რომელმაც მთელი რიგი ახალი ქართული ოპერების დადგმა განახორციელა და ამჟამად კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის მთავარი რეჟისორია, გიორგი ჟურელი, ცალკეულ დადგმებზე — ი. თუხანიშვილი, ა. ჩხარტიშვილი, დ. ალექსიძე და სხვ. თანაინათ მუშაობით თეატრისათვის სარგებლობა მოაქვს რეჟისორებს: გ. განჩილაძეს, გ. ლოლაშვილს, ვ. ბგეტაბეიშვილს, ჯ. ანჯაფარიძეს, წამყვან რეჟისორებს ნ. ლუხტაშვილს და ვ. სირიკას.

თუ ყოველი თეატრის სახეს რეპერტუარი განსაზღვრავს, ჩვენი თეატრი, როგორც საქართველოს ერთადერთი საოპერო თეატრი, უწინარეს ყოვლია უნდა ზრუნავდეს თავის ეროვნულ რეპერტუარზე. ამჟამად ჩვენი თეატრის სახეს ქმნის სწორედ ნაციონალური რეპერტუარი. მე მოკლედ შეგვირდები იმ დიდ წიგნობაზე, რომელიც თეატრმა გაწავა ამ რთული, უაღრესად კეთილშობილური საქმის მოგვარებისათვის.

მე ავიღებ უკანასკნელ პერიოდს 1953 წლიდან. ამ ხნის განმავლობაში თეატრმა განახორციელა შემდეგი დადგმები: თორბათა ბალეტი „შვიდობისათვის“, ა. შავერსაშვილის ოპერა „მარინე“, რ. გაბრიჯაძის ოპერა „ნანა“, ა. ანდრიაშვილის ოპერა „ჩიკვათა ქორწილი“, ს. ცინ-

ცადის ბალეტი „ცისფერი მთის საუნჯე“, ა. კერესელიძის ოპერა „ბაში-არჯუი“ (ახალი რეაქციით), ა. მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელიო“, დ. თორაძის ოპერა „ჩრდილოეთის პატარაძალი“, ა. ბუკიას ოპერა „არსენა“, ი. გოგიელის საბავშვო ოპერა „წითელქუდა“, ო. თვედორაძის ოპერა „ლემენდა თბილისზე“, რ. გაბიჩვაძის ოპერა „ნანა“, ა. ანდრიაშვილის ოპერა „ზავი“, ს. ცინცაძის ბალეტი „დემონი“, შ. შველიძის ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენა“, ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“. ამას თუ დაემატებთ, რომ თეატრმა განახორციელა ზ. ფალაშვილის უკვდავ ოპერების „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“, მ. ბალანაიშვილის „დაჩუქაძე ციგურის“, დ. თორაძის „გორდას“, ა. კერესელიძის „ბაში-არჯუი“ ახალი დადგმები, სათელი გახდება ის გრანდიოზული მუშაობა, რომელიც თეატრმა გასწავლია ამ ხნის განმავლობაში ნაციონალური რეპერტუარის შექმნედად. ჩვენ არ შევიკვირება დაიკვივებით, რომ ყველა ნაწარმოებში მიიღო მასურებელმა და შერჩა თეატრის რეპერტუარს. ასე არც შეიძლება ყოფილიყო, მაგრამ ამ ახალ ნაწარმოებზე უმრავლესობა, რომელიც ამ დროის მანძილზე იქნა განხორციელებული, მჭიდროდ შევიდა რეპერტუარში, ხოლო ზოგიერთი მათგანი სამუდამოდ დარჩება ჩვენი მუსიკალური საუნჯის ოქრის ფონში. მე ახლა არ ვიღებ მოვლუბას მეომრებელთა წინაშე, გააპრიოთ დადგმული ოპერების და ბალეტების მუსიკალური ღირებუები, დაგადაც ეს დიდი თემა სპეციალურ განხილვას მოითხოვს, რასაც უთუ-ოთ ახლო ხანში შეუდგებიან ჩვენი მუსიკისმცოდნეები. ქარ-თველმა კამპოზიტორებმა დიდი უნარი და აქტიუობა გამოიჩინეს ამ რთული, დიდი ეროვნული მნიშვნელობის საქმის წინაწევისათვის, და შედეგებიც დიდად საგრძნობია.

არ შემიძლია დიდი მადლობით არ აღენიშნო ჩვენს თეატრში ქართველი მწერლებისა და დრამატურგების ენერგიული მუშაობა. მათ დიდად გაგვიმარგეს ზურგი ეროვნული რეპერტუარის შექმნის საქმეში.

მესამე დიდი საკითხი, რომელსაც თეატრი დიდ ყურადღებას აქცევს, ეს არის მასურებლის მოზიდვის და ფართო წრეებში ამ დიდი სინთეტური ხელოვნების გატანის საკითხი. თეატრში მასურებლის მოზიდვისათვის საჭიროა სპინტერსო რეპერტუარის შედგენა, მისი მაღალ დონეზე შესრულება, ახალი სპექტაკლების სისტემატური ჩვენება, პროფესიულად ყოფილშივე ძლიერი დასი და სხვა სათაპირო თეატრებში მომუშავე გამორჩეული ოსტატების პერიოდული მოწვევა. ყოველივე ამას თეატრმა კარგად გაართვა თავი და ფართო მასურებელიც მოიზიდა.

ამ ბოლო წლებში, თეატრი, საოპერო ხელოვნების პოპულარიზაციის და მოსახლეობის ფართო ფენებში დიდი მუსიკალური კულტურის დანერგვის მიზნით ჩვენი რესპუბლიკის რაიონებში აწყობს სპექტაკლების სისტემატურ ჩვენებას ორგანიზების, გუნდის და ყველა წამყვანი სოლისტის მონაწილეობით. გარდა ქუთაისის, ბათუმის და სოხუმისა, ოპერის

სპექტაკლები ვარგენთ მესხეთში, ჯავახეთში, სახელდობო ახალციხეში, ასპინძაში, ახალქალაქში.

ჩვენი თეატრი პირველად ჩავიდა იქ, სადაც ქართველ წინაპრებს აუგათ ხერხების და თომგვის ცხენები და კლდეში გამოუქვაბავთ განსაცდირებელი ქალაქი ვარძია, სადაც ქართველ ხალხს არაერთხელ დაუღვრია თავისი წმინდა სისხლი და დუკავს თავისი საწმებლო და უდიდესი კულტურა. ძნელია ორიოდ სიტყვით გამოთქმა იმ შთაბეჭდილებების რაც ჩვენი საოპერო თეატრის — საქართველოს ამ მუსიკალური აკადემიის ჩასვლამ გამოიწვია მოსახლეობაში. საგმარისია მოვიყვანოთ მესხეთ-ჯავახეთის გასუფთები გამოქვეყნებული წერილების სათაურები: „გული ხარობს“, „დაუიწყარი დღეები“, „ჩვენი სისხარიული უსაზღვროა“, „თქნება ამის რულა“, „კვილი იყის თქვენი მოზრძანება, საოპერო სვენის დიდოსტატებო“ და მრავალი ასეთი, რომ სათელი გახდეს, თუ რა აღფრთოვანებისა და ზეიმით მიიღო ხალხმა საოპერო თეატრი. ჩვენმა კოლექტივმა მთელის თავისი სიღრმით იგრძნო, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ხალხისათვის, ისე თეატრის ხელოვნების მუშაებისათვის — ხელოვნებისა და ხალხის მჭიდროდ გაერთიანება.

ოპერის სპექტაკლები სისტემატურად იმართება რუსთაველი, ბოლნისში, მცხეთაში, გორში და ქარელში. თეატრმა მოაწყო გასტროლები ჭიათურაში, ზესტაფონში, თერჯოლაში, სამტრედიოში, ნაგოზაოში, მიაკოვსკოში, ზუგდიდში, გალში, ოზამირაში, ტყვარჩელში და გუდაუთში. განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო ამ მხრის 1959-60 წლის სეზონი, რომელიც თეატრმა დაანათავრა სოკაში. გასული 1960-61 წ. სეზონის ბოლოს თეატრმა სპექტაკლები გამართა კახეთში — თელავში, გურჯაანში, ყვარელში და სიღნაღში. ამ რაიონების მოსახლეობა მასობრივად ესწრებოდა ოპერებს. სეზონის დასურვისას კახეთში გაიმართა „დაისის“ წარმოდგენები ღია ცის ქვეშ. თეატრის განზრახული აქვს კვლავ განაგრძოს ეს კეთილმოიღობური წამოწყება და ოპერის სპექტაკლები აჩვენოს რაჭა-ლეჩხუმში და სვანეთში. ამ გზით ოპერა ყველასათვის საყვარელ სახალხო ხელოვნებად იქცევა.

საბჭოთა განთავფელის 40 წლისთავს მიუძღვნა თეატრმა ამ სეზონში კამპოზიტორებელი დადგმები: ა. ანდრიაშვილის „ზავი“, ს. ცინცაძის „დემონი“, შ. შველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“ და ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“. თეატრის ასეთი წარჩინება იმ დიდი ენთუზიაზმის შედეგია, რომლითაც გამსტავალები იყო მიიღო კოლექტივი.

თეატრს მიზნად აქვს დასახული მომავალ სეზონში განახორციელოს სამი ახალი ქართული ოპერა, ირ. გეგაძის ოპერა „პირველი“, კ. მეღვინეთუხუცესის „დავით გურამიშვილი“ და ბ. კვერნაძის ბალეტი „მხატვრის სახელონისში“.

ჩვენი ერის დიდი მუსიკალური კულტურა, ამ დარგში მოღვაწეთა ნიჭი და დაუზარებელი შრომა იმის საწინდარია, რომ საოპერო და საბალეტო ხელოვნების კვლავ ახალი მნიშვნელოვანი ნიმუშები შექმნება.

რახინდრანატ თაგორის ესთეტიკური შეხედულება

პროფ. ჯონ ლიტონი

ფილოლოგიური მეცნიერებათა დოქტორი

მიმდინარე წლის მისი პროგრესული კაცობრიობა აღნიშნავს დიდი ინდოელი პოეტის და მწერლის, ფილოსოფოსის და მხატვრის, პატრიოტის და პუმინისტიკის, ინდოეთის დიდი საზოგადო მოღვაწის რახინდრანატ თაგორის დაბადების ასი წლისთავს.

მხატვრული სიტყვის დიდი ოსტატი რახინდრანატ თაგორი ჩვენს წინ შლის უკვდავ იდეათა ბრწყინვალე ფურცელს ბენგალური ლიტერატურის და საერთოდ ინდური კულტურის ისტორიიდან.

რახინდრანატ თაგორი — ინდოეთის დიდად ნიჭიერი და შრომისმოყვარე ხალხის გამოჩენილი წარმომადგენელი, საბჭოთა კავშირის დიდი მეგობარი იყო. თავისი დაწარმოებების სახით მან ფასდაუდებელი განძი შეიტანა ორი უდიდესი ქვეყნის — საბჭოთა კავშირის და ინდოეთის ურთიერთკავშირების დნობის დამყარების საქმეში. ოდიდათი წლის წინათ, ინდოეთის ხალხის შვილი 70 წლის მოხუცი თაგორი ესტუმრა საბჭოთა ქვეყანას. ვერც სიბერემ, ვერც შორმა მანძილმა, ვერც შერყეულმა ჯანმრთელობამ, ვერაფერმა ვერ შეაჩერა იგი, — მას წყურთად საკუთარი თვალით ენახა ის, რაც მას გაუკონია საბჭოთა კავშირის შესახებ. მას სურდა ეხილა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის წიაღში აღნიშნური პარტიის ბრძოლი ხელმძღვანელობითი შობის ახალი სამყარო, რომელიც არ ჰგავდა არც ერთ სხვა ქვეყანას.

საბჭოთა კავშირში მოგზაურობამ წარუშლელი, დაუვიწყარი შთაბეჭდილება დასტოვა მის მგრძობიარე გულსა და ცოცხალ გონებაში. ეს მან გამოხატა თავის ცნობილ „წერილებში რუსეთზე“, რომელიც შემდეგ ცალკე წიგნად გამოქვეყნდა. ერთ-ერთ წერილში თაგორი აღნიშნავდა: „როგორც იქნა, ჩამოვედი რუსეთში. ყველაფერი, რასაც ვხედავ, სასურველია! არც ერთს სხვა ქვეყანას არა ჰგავს. ძირფეხიანად განსხვავდება“. მეორე წერილში თაგორი ამბობს: „სად არ ვყოფივარ, მაგრამ არც ერთ ქვეყანას ასე არ აუღლებებია... მე გაოცებული ვარ იმით, რაც ვნახე... რაღაც რვა წლის მანძილზე სულ გამოცვლილა მთელი ხალხის სახე“.

რახინდრანატ თაგორი მუშათა კლასის და ჩაგრული ხალხების მეგობარი იყო, მრისხანედ იმალუბდა ხმას დასჯერლთა და ექსპლოატატორთა, კოლონიზატორთა და მისხელობისმძელ მუქთახორთა წინააღმდეგ. თაგორს გულით უყვარდა უბრალო მშრომელი ადამიანები. რუსეთის შესახებ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში იგი ვერდა: „ადამიანთა სასოფადობების საუკუნეობრივი კულტურა იქნება უბრალო ადამიანების შრომით; ისინი უმრავლესნი არიან; მთელი სიმძიმე მათ გადააქვთ თავისი მხრებით. მათ არ სცალიათ იცხოვრონ ადამიანურად, მშვირ-მწყურვალნი, ჩამოფლითილნი, უეჭვნური,

ბატონის ნასუფრალის ამარად დარჩენილნი ისინი სხვებს ემსახურებიან. მათი შრომა უზარმაზარია, — უფლებებით კი — არაანნი არიან. მუდმივი შიმშილი, ხელმოკლეობა, სიკვდილი — ასეთია მათი ზედერი. ყოველივე სიკეთისათვის ძლიერი ამ ქვეყნისანი მათ აჯილდოფებენ შოლტით. ისინი მშობლიური ცივილიზაციის შანდლები არიან, დგანა და თავზე უდევთ სანადურები, უნათებენ მალა მდგომთ, ხლოო მათ ტანზე და ზეთის ცხელი ნაკაი...“

დიდმა პოეტმა რ. თაგორმა არა მარტო შეიცნო თუ რატომ მოსესს საბჭოთა კავშირის ხალხებმა კაპიტალის საუკუნეობრივი დამჩაგრული ბატონობა, არამედ თვალნათლივ ჩქვეს ახალი ცხოვრება კილდდან კილდემდე. 1930 წლის 3 ოქტომბრით დათარიღებულ წერილში იგი აღნიშნავდა: „აგებენ რა მთელს თავის ქვეყანაში ფაბრიკა-ქარხნებს, ისინი ისწრაფიან ფეხზე დააყენონ მუშები, უწვევიან უდიდეს მუშაობას, რომ განაღლებების საშუალებით მშრომელთათვის მისაწვდომი გასაღოდ ფერწერის ხელოვნება. მათ იციან, რომ ისინი, ვისაც არ გაგებთათ ხელოვნება, ბარბაროსები არიან, ხლოო ბარბაროსები გარეგნულად ხუშენი, — შინაგანად უშუღენი არიან. შესამჩნევად ამაღლდა რუსეთში დრამატურგია. შიმშილის მიმდე და საშინელ წლებში, რომელიც 1917 წლის რევოლუციას მოსდევდა, ისინი მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, გატაცებულნი იყვნენ თეატრით, და ეს არ ეწინააღმდეგებოდა მათ მიერ დაღმულ უდიდეს ისტორიულ დრამას. შემდეგ რახინდრანატის განაგრძობს: უდაბნოში არ არის სიცოცხლე. სიცოცხლე იქ, სადაც ჰქუხს და მჩქეფარებს მთებიდან და კლდეებიდან ჩამომდინარე წყლის ნიაღვარი, იქ, სადაც გაზაფხულის წყალიდილობის თვალს ატყვევებს დათოვლილი მწვერვალების ფირფუხვანება. დიდ ჰუმანისტს რ. თაგორს აღფრთოვანებს იმდენად არა ვერბოული მეცნიერება, რომელსაც სასწაულმოქმედების ძალა შესწევს, რამდენადაც საბჭოთა კავშირში მის მიერ ნახული დიდი საქმე. 1930 წლის 25 სექტემბრით დათარიღებულ წერილში თაგორი აღნიშნავს:

— ისინი რომ მხოლოდ ანგრევდნენ, არ გამიკვირდებოდა, რადგან ნგრევის უნარი მათ საკმაოდ აქვს, მაგრამ მე ვხედავ, რომ ისინი მკლავებდაკაპიულენი მუშაობენ, რომ ამ უზარმაზარ სივრცეზე ახალი ქვეყანა ააგონ. საჭიროა ჩქარი, გაფაციცებულნი მუშაობა, რადგან მთელი მსოფლიო მათ მიმართ მტრულად არის განწყობილი. მათთვის აუცილებელია, რომ, რაც შეიძლება, მალე დადგნენ საკუთარ ფეხზე. ყოველ ბიჯზე მათ უნდა ამტკიცონ, რომ ის, რისკენაც მისიწრაფიან, არ არის არც შეცდომა, არც მოტყუება. მათ მტკიცედ გადაუწყვეტილი, ათასი წელი 10-15 წელს გაირბინონ. მათი ეკო-



ნომიური სიმძლავრე, სხვა რომელიმე ქვეყანასთან შედარებით, მეტისმეტად მცირეა. სამაგიეროდ უზარმაზარია მათი ნებისყოფა. თაგორს არა მარტო საბჭოთა ხალხის ხელოვნებას აღაფრთოვანებდა, მისი სული სიხარულისაგან თრთოდა მაშინაც, როცა ხედავდა საბჭოთა კულტურის უდიდეს მიღწევებს.

ერთი შეხედვით, შეიძლება, იფიქროთ, რომ მათ მხოლოდ შრომისადმი მიდრეკილება აქვთ, რომ მათ არ ესმით და ამიტომ უნარებით ფაქიზი ხელოვნება. ეს ოდნავადაც მართალი არაა! ძალიან ძნელია ბილეთის შოვნა კარგ პიესასზე ან ოპერასზე, რომელიც მიდის ჯერ კიდევ მეფის დროის აგებულ დიდ და ღამაზე თეატრში. მსოფლიო იცნობს ძალიან ცოტა ისეთ სპექტაკლის დრამატულ ხელოვნებაში, როგორიც მათ ჰყავთ, ძველ დროში აქაურ თეატრებში არ მოიპოვებოდა ადგილი მათთვის, ვინც ფუნგველი, ტანშიშველი და მშვერლმწეურავი იყო, მათთვის, ვინც ძირულად მუდმივი შიშით ღვთისა და ადამიანების წინაშე, ვინც თავისი სულის სახსენებლად მოვლდებოდა და ბერებს აძლევდა ყველაფერს, რაც მოეპოვებოდა, ვინც ბატონთა ფეხქვეშ იყო გართობული და დამცილებული. ახლა ეს თეატრი წროფად ამ ჯალხით არის სასვე. შემდეგ თაგორი განაგრძობს:

— როცა მე თეატრში ვიყავი, სიენაზე მიდიოდა ტოლსტოის პიესა „ადღვომა“. არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს თქმა ყველასთვის ადვილად მისაწვდომი იყო. მიუხედავად ამისა, მაყურებელი უმზერდნენ სცენას დუმილით და ღრმა ყურადღებით. საეჭვოა, რომ ასეთივე მდგომარებით და გულდამშვიდებით უკუბრუნდებოდნენ და დასტკბენ სპექტაკლით ანგლო-საქსური წარმომოშობის გლესებით და მუშებით. ჩვენზე ხომ ლაპარაკიც შედგებოდა.

ავითარებს რა თავის აზრს, თაგორი განაგრძობს: რუსეთის თეატრალურ სცენაზე წარმოდგენილია ხელოვნების სხვადასხვაგვარი ფორმა. ყოველ მათგანში თანდათან ვლინდება სახალისო შემოქმედებითი ძეგლი, რომელიც წინააღმდეგობას არ ხდევდა. რეჟისორები, რომლებიც საზოგადოებრივი წყობა შესცვალა, შექმნა უკიდვარად სარბილი სახალისო გაბედული შემოქმედებითი ძიებისათვის. მათ არ აშინებთ სიახლე, არც საზოგადოებრივი, არც სახელმწიფოებრივი ცხოვრებაში და არც ხელოვნებაში.

მას სიხარულს გვრიდა არა მარტო მიღწევებით სახალხო მუერნობაში, არამედ საბჭოთა ხელოვნების და კულტურის ყოველი მიწანაპირი. თაგორი წერს: „მოვიტან კიდევ ერთ მაგალითს. მოსკოვში გაიმართა წესი სურათების გამოფენა. შედგებოდა იმაზე ლაპარაკი, რომ ეს სურათები უჩვეულო რამ არის არა მარტო ამ ქვეყნის მკვიდრთათვის, არამედ რომელიც განებოდა, იმ ქვეყნის მცხოვრებთათვის. გამოფენაზე მიიქმნა მხატვალთა დაუსრულებელი რიგები... რამდენიმე დღეში გამოფენა დათვალიერა ხუთი ათასმა კაცმა. რაც არ უნდა თქვან, არ შემიძლია არ აღვნიშნო მათი მაღალი გემოვნება“ ანუ წერლობით თაგორი ადვანტაჟებს გამოქვეყნებულ საბჭოთა ბავშვების მიერ შესრულებული სურათებით ან ნახატებით.

— აქ ჩვენ გვაჩუქებს ბავშვების მიერ შესრულებული ნახატები. მე გავიღობ, როცა ეს სურათები დათვალიერებ. მხატვრების ყველა წესის დაცვით შესრულებული ეს სურათები რისავე ასლებს ან არ წარმოადგენენ, არამედ მათი საკუთარი წარმოსახვის ნაყოფია. მე ავიღობ, როცა დავიხანხე მათი ასეთი სურათება შემოქმედებისა და შენებისაკენ. ასაბუთებს რა თავის აზრს, დიდი ჰუმანიტიკი განაგრძობს:

— მოსკოვში არის სურათების ცნობილი საცავი, ტრე-

ტიკოვის გალერეად“ წოდებული. მხოლოდ ერთი წლის მანძილზე — 1928 წლიდან 1929 წლამდე იგი დათვალიერა სამას ათასზე მეტმა კაცმა. შენობა ვერ იტყვება გალერეის დათვალიერების ყველა მსურველს. ამიტომ საჭირო ხდება დამოუკიდებელი საიების შედგენა დასვენების დღეების წინ. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე — 1917 წლამდე გალერეის დამთვალიერებელი იყვნენ მდიდარი კლასების წარმომადგენელი, მაღალი თანამდებობის პირნი, სწავლული ადამიანები, ისინი, ვისაც ესენი ბურჟუაზიის უწოდებდნენ. ე. ი. ადამიანები, რომლებიც სხვისი შრომით ცხოვრობდნენ. ახლა აქ მოდიან კლასიკები, ფოლადის მძრწობელი, მეკარეები და ა. შ. ე. ი. ისინი, ვინც თავისი შრომით ცხოვრობს. აქ მოდიან აგრეთვე საბჭოთა მეომრები, სამხედრო ნაწილის მეთაურები, სტუდენტები, გლეხები. იმისათვის, რომ მათი ტინი შეაჩივრო ხელოვნების გაგებას, რომ მათ ამაოდ არ იხეტიალოდნენ დარბაზში, სადაც სურათებია გამოფენილი. მუზეუმების მეცნიერ მუშაკთაგან გამოყოფილი არიან ექსკურსიონტები, რომ მხატვალს აუხსნან სურათების საერთო თვისებები, კავშირი შინაარსსა და ფორმას შორის, გაავებინონ მათი არსი. ექსკურსიონტები ჰყავს ყოველ მუზეუმში. დამთვალიერებელი მძილდებთან არავითარი ფულადი ანგარიში არა აქვთ. ექსკურსიონტის საკამოდ მოზადებული უნდა იყოს, რომ შესძლოს ნახველს უჩვეულის სურათის გარეგნულ გამოსახულებაში ღრმა შინაარსი. დამთვალიერებლებიან მხოლოდ ცოტას შეუძლია ჩაწვდეს სურათის ტექნიკას, გამომსახველ საშუალებას, ნახატს, პერსპექტივას, განათებას. ამიტომ ექსკურსიონტის უნდა ჰქონდეს საკამო ოცნა, რომ შესძლოს აღძრას დამთვალიერებელში ცნობისმყოფარობა და ინტერესი, აუხსნას მას ნარ-ნაირი საშაბტური სკოლების საერთო თვისებები. ექსკურსიონტის უნდა შეეძლოს გამოყოს ყველაზე დამახასიათებელი რამდენიმე სურათი და ახსნას მათი არსი. დარბაზში არ უნდა ეკიდოს ძალიან ბევრი სურათი, რომელთაც ასხან-განმარტებას საჭიროებენ. ყოველ დარბაზში დამთვალიერებელიც უწიეთ ტიტს ხანს არ უნდა დარჩეს; მას უნდა აუხსნან, თუ რა კავშირია ფორმასა და შინაარსს— სურათის იდეას შორის. ასხან-განმარტების საგანი უნდა გასდეს ის თავისებური სტილი, რომლის მიხედვითაც შექმნილია სურათი, მისი შეუმჩნეველი თვისებები. დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს სურათების თავისებურებათა ახსნას, ერთიმეორესთან სურათების დაპირისპირების გზით. მაგრამ ამასთან, საჭიროა თავი დაუხებოთ ასხან-განმარტებას და გავუტვი შინ დამთვალიერებელი მაშინვე, როგორც ეს მისი ტინი ოდნავ იწილება. ვიკრამადიტამ (ერთი მმართველიაგანი გუბატას დინასტიად, ხელოვნების მფარველი IV ს. ჩვ. წ.) ინდოეთიდან განდევნა მხატვნი (სკვითური ტომი, რომელიც ინდოეთში შეიჭრა I ს-ში ჩვ. წ. აღ.), მაგრამ ხელი არ ახლო დაიღობდას, რათა მას დაეურთა პოემა „ღრუბელი—მახარობელი“. იხსენებებს რა ამ გადმარტებას, თაგორი წერს: მე რომ რუსეთში შეხვას ის, რომ რუსები მხოლოდ წარმოების და ყანების მუშებით არიან, მე გადავწყვეტი, რომ ისინი გამოიფიტებიან და დაიხსოვებინ. როცა მე, ახშობს რა თავისი ფოთლების ოდნავ გასავიერ ჩურჩულს, უცხად მეჭურავ ხმით, მდიდურად აცხადებს, მე ნექტარს არ ვსაჭიროებო, იგი, რა თქმა უნდა, გვაჯობებს თავის ორეულს, დურგლის სხელით ოსტატურად გამოკვეთილის. იქნებ, იგი მავარი და მგელით იყოს, მაგრამ უნაყოფოა, რაც შეეძლება მე, მინდა ვუთხრა ამ გმირებს (თაგორის მხედველობაში ჰყავს ინდოეთის პოლიცია) და მათ თაყვანის-

მცემლებს, რომ როცა სამშობლოში დაბრუნდები, პოლიციელთა ხელკეტების ნიადავიც კი ვერ შეაჩერებს ჩემს ცვეკვებს და სიმღერებს.

რაზინდრანატი კიდევ უფრო გაოგნებული დარჩა, როცა ნახა, რომ საბჭოთა კავშირი დაფაურულია მუხუშუმების დიდი ქსელით.

— რუსეთში ყველგან ღრმად არის გამჯდარი ცალკეული რაიონების თავისებურებათა შესწავლის ინტერესი, — წერს რ. თაგორი, — ასეთი საგანმანათლებლო ცენტრი დასახლებული ორი ასობაი, მუშაობს იქ სამოცდაათ ათასზე მეტი კაცი. ამ ცენტრში ხდება ამ ადგილების წარსული ისტორიის, აგრეთვე, მის წინანდელ და ახლანდელ ეკონომიურ შესაძლებლობათა შესწავლა. გარდა ამისა, მიზნდარეობს გამოკვლევითი მუშაობა ამ რაიონების წარსორი ძაღების და სასარგებლო წიადისეულის შესასწავლად. აქ არსებული ყველა მუხუშუმი, ამ ცენტრებთან ერთად, წარმოადგენს უაღრესად მნიშვნელოვან საშუალებას საყოველთაო განათლების გასაგრძელებლად. მხარეთმცოდნეობის ფართოდ გავრცელება და მასთან დაკავშირებული მუხუშუმების საქმიანობა მთავარ მეთოდს წარმოადგენს მთელ საბჭოთა ქვეყანაში საყოველთაო განათლების ასამაღლებლად.

დიდი მოაზროვნე რაზინდრანატი თაგორი ახდენდა რა საბჭოთა რესპუბლიკების და ინგლისის შეზღირსობებს, წერდა: რამდენი მარჯუელობაა გამოვლენილი და რა დიდი ენერჯია დახარჯული იმისათვის, რომ არც ერთი ადამიანი არ გრწნობდეს თავს უმწოდ და გამოუსადეგრად თავის საქმეში. არა მარტო ბელორუსიაში, შუა აზიის ხალხებზეც ისინი აგრძელებდნ განათლებას ადიდებდნ მენდარის სისწრაფით. არა აქვს საზღვარი მათ დაუცხრომელ ფერჯიას, მიმართულს იქითკენ, რომ ამ ხალხებს გზა გაეხსენს მეცნიერების მწვერულებისაკენ. უტატრებში ხალხის უამრავი მასივია. ძირითადი და მყარებლები მუშები და გლეხები არიან. არსად მათ არ შეურაცხყოფენ. ორ-სამ დაწესებულებაში, რომლებიც დღემდე ვინახებულ, ჩემი ყურადღება მიიქცია გაღვიძებული ადამიანური ღირსების აღორძინებამ და შემოქმედებამ. ჩვენი ხალხის შესახებ ამ მხრეც ღაპარაკიც შედგებოდა, — ხოლო თუ ინგლისის მუშათა კლასს შეეადარებთ, განსხვავება ისეთია, როგორც ცხსა და დედაბიჭს შორის.

თაგორი მეტიად კმაყოფილი იყო იმით, რომ თავის სიცოცხლის დასასრულს მაინც შესძლო წვედოა საბჭოთა კავშირის და საკუთარი თვალთი ენახა საბჭოთა ხალხების კოლოსალური მიღწევები.

— „ესე იყო, თუ ისე, როგორც იქნა, ჩამოვიღე რუსეთში, მე ჩემი სიცოცხლის მიზანს მთლიანად მიღწეულად არ ჩავთვლიდი, რომ აქ არ ჩამოვსულიყავი“, — წერდა იგი.

ჩვენი დროის დიდი განმანათლებელი რ. თაგორი სულიერ საუწყებას მატერიალურზე მაღლა აყენებდა, და საბოლოო ანგარიშში ნივთიერი და სულიერი მომენტების საკუთესო შეერთებად ადამიანი მიაჩნდა. წერილში „განათლება და კულტურა“ დიდი ინდიული მოაზროვნე აღნიშნავდა:

— „ოქდესად ინდოეთს ჰქონდა საკუთარი კულტურა. მაშინ ადამიანს არ ეშინოდა, რომ სულთი ღატაკი გახდებოდა, რადგან მისი სიმძიმის ცენტრი მდებარეობდა არა ცენტრულად ღრუბლებულა სფეროში; განათლების ძირითად ამოცანას წარმოადგენდა მიზნის გარკვევა და მისკენ სწრაფვა, მატერიალურზე სულიერ ღირებულებათა უპირატესობის აღიარება. რა თქმა უნდა, განათლების საქმეში რამდენადმე თავისი ადგი-

ლი უნდა მიეჩინოს მატერიალურ ღირებულებათ, რადგან ადამიანის არსებობა მატერიალური და სულიერი მომენტების შეერთებაა.“

ავითარებს რა ამ აზრს, რ. თაგორს მოჰყავს ერთი სიტატიის ავტორის შემდეგი სიტყვები: — თანამედროულმა განათლებამ დაკარგა თავის საფუძველი — სულიერი კულტურა. დავისახეო რა მოყავს ამოცანად ნივთიერი სიმდიერის მოხვეჭა, ჩვენ უგულებელყავით სულიერი სიმდიერი, მაგრამ უკუვაგდებთ რა სულიერი კულტურის საუნებო, განა შეიძლება მივაღწიროთ ადამიანურ ცხოვრებას? შემდეგ რაზინდრანატი განაგრძობს: კულტურა აკეთილშობილებს ადამიანს, კულტურის გავლენით ადამიანი ხდება უკეთესი და უფრო კეთილშობილი ყოველმხრივ. დიდაც კულტურა ზრდის ნამდვილ კეთილშობილებს ფასს. ერთი ადამიანის მხოლოდ თავგანანობა იძულებს მეორე ადამიანს გაუწიოს მას სხვადასხვა სამსახური. კულტურული ადამიანი უმაღ თავის თავს მიაყენებს ვენებას, მაგრამ თავს არ დაიბვირებს, იგი არ იცადებს მიმართოს თვით რკელამას, ანგრავებს მიზნთ თავის თავის პირველ ადგილზე წამოწევას. ცხოვრების სიმდაბლიას და საცალბისკან იგი რჩება მუშუბუნად და შეუბღალავი. რამდენადაც ასეთი ადამიანი იცნობს ხელოვნებას, კულტურას, იმდენად მას დიდი სიამოვნებას ანიჭებს პატვიისკუთხე მიოპყრას ყველაფერს საუკეთესოს, ასეთ კაცს შეუძლია იმჯალოს, გაიკვიროს, ანტიკიცოს, რა არის კარგი, ცუდი; ყოველივე ეს მოიომქმედოს მიუხედავად იმისა, თუ რა აზრის არიან სხვები იმავე მოვლუენებზე. შური სხვისი წარმატებების და მიღწევების გამო, ასეთ კაცს მიანიჩა უსლომოკულობად და სიღაბბლად.“

რაზინდრანატი თაგორის აზრით, კულტურის შემოქმედება ამაღლებს ადამიანის სულს და გზას უხსნის მას არა მარტო სრულყოფისაკენ, არამედ თვითკონტროლისკენაც. ამ სულიერ თვისებათა წყალობით ცხოვრება ხდება კეთილშობილური და კეთილდღეობით აღსავსე. ხელოვნებას, როგორც მშვენიერის აღქმას, რ. თაგორი შემდეგნაირად განმარტავს:

„შენი ცხოვრების პირველი ნაბიჯებიდანვე მისივე ასპექტისი მკაცრ წესებს: — ეს უძველესი ინდური ცნისდლოცვა ბევრ ადამიანში აღძრავს გულისწყურობას — გზისგაბა მეტისმეტად მკაცრ ჩარჩოებშია მოქცეული, ასეთი წესებით შეიძლება აღიზარდონ ან ძალიან ძლიერი ადამიანები ან ისეთები, რომლებიც გაგლეჯენ და თავს დადწევენ რა სურვილების ხუნდებს, წმინდანნი ხდებიან. მაგრამ რა ადგილი ინცეკუთებება ასეთ ცხოვრებაში სულს? სად არის ადგილი ღიეტარატურისა, ფერწერისა და მუსიკისათვის? არ შეიძლება აღიზარდოს სრულფასოვანი ადამიანი, თუ მასში არ დინერება მშვენიერის გრწნობა.“

რა თქმა უნდა, ეს სწორი და მართებულია. მშვენიერი სტორიება ყოველ ადამიანს და ეს აუცილებელია ცხოვრებისათვის. არც ერთი ადამიანი შეგნებულად არ მიმართავს თვითმკვლელობას, რადგან ეს არ წარმოადგენს მისი სიცოცხლის მიზანს; ყოველი ადამიანის სიცოცხლის მიზანია სულის სრულყოფა, კაცთაობა.

— აღზრდის პერიოდში, — ამბობს თაგორი, — ასპექტისში არ არის რეზონანსი აღმზრდელი. გლეცი შრომობს არა იმისათვის, რომ მიწა უდაბნოდ აქციოს. როცა გლეცი აბრუნებს რა მიწას გუნთით, აყენებს რა ჰაერში მცვრის ბუნდს, ძირკვავს რა ბურქებს და სარეველა ბალახს, მიწა აბსოლუტურად მიშველ ადგილად იქცევა. საქმეში გაურკვეველ კაცს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ მიწას აბურად იგდებენ. მაგრამ მხო-



ლოდ და მხოლოდ ამ გზით ხდება მიწაზე მოსავლის აღმოცენება. რომ მოიპოვო უფლება—დასტკებ ნაყოფით, აუცილებელი ხდება მიწის სასტიკი, ძირფესვიანად გადახვნა. ამ მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე მრავალი დამბრკობებაა, რომლებიც გზიდან განწვე განვეყვინებს. იმისთვის, ვისაც სწავლია გადალახოს ეს დამბრკობები და მიაღწიოს სრულ წარმატებას, მისთვის განსაკუთრებით აუცილებელია თავშეკავება.

ადამიანისათვის მაშინ იწყება უბედურება, როცა იგი ისწავლის მიაღწიოს თავის მიზანს, შეაგზავნე წინ აღუდგება ცხოვრებისეული წერილმანები. — მას სწავლია ისწავლოს მღერა, — წერს თაგორი, — ხდება კი ხელისანი სიმღერის ხელოვნებაში; სწავლია გახდეს მღიდავი, მაგრამ გამოუდევნება რა ფულის მოხვეჭებას, ხდება საცოდავი.

— ამრიგად, — დასკვნის თაგორი, — შეგვიძლია დავრწმუნდეთ, რომ თავშეკავება ყველაფერს უბრუნობს საბოლოო მიზანს. ის, ვისაც თვით შესულები ღონიერებად და საინფიზებად მიაჩნია, განსაკუთრებულ ზედმოადგილებას იჩენს მის მოპოვებაში.

თაგორის აზრით, ადამიანის საარსებო მოთხოვნილებებში არის რაღაც დამამიკრებელი, მშვენიერის გრძობა საარსებო მოთხოვნილებებზე მალა დგას და მასასადამე იცავს ადამიანს დამცილებიდან. — ვინაიდან, — ამბობს თაგორი, — მშვენიერის გრძობა საერთო გუნდში ყოველთვის მალად სმით ეფერს, ვინემ შიმშილის დაკმაყოფილების მოთხოვნილება, ამიტომ ისინი, რომლებიც ოდესღაც თავშეკავებული ბარბაროსები იყვნენ, ახლა ადამიანები ხდებიან; ის, ვინც ცნობდა მხოლოდ ზორციელ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას, ახლა ყურს მიაპყრობს ვნების მოწოდებასაც. ახლა, შიმშილით სწავავე განდგის დროსაც კი, ჩვენ არ შეგვიძლია გვაშოთ ისე, როგორც მოგვეგრძობება, ვგვაშოთ როგორც ჭამენ ცხოველები და კაციჭამიები. ჭამის ჩვევა, აქ პროცესის გარეგნული მხარისათვის ყურადღების მიუქცევლად, წარსულს ჩაბარდა. მასასადამე, დღეს კვების ინსტიტუტი ჩვენთვის აღარ მარმოადგენს ერთადერთს: მშვენიერის გრძობა აკეთილშობილებს მას. ჩვენ ვტუქსავთ ხოლმე ბავშვს: „ფუ, ეს რა ღორ-მუცლბობაა!“ უკული გვერევა, როცა ვხედავთ, როგორ ჭამს მშვენიერის გრძობა აკავებს ჩვენს ინსტიტუტებს. თაგორის აზრით, საბოლოო ანვარიშიში, მშვენიერების გრძობა ადამიანს თავშეკავების გზაზე აყენებს. იგი ადამიანს აძლევს სასძელს, რომლის შესმით ადამიანი დღითი-დღე იმარჯვებს შიმშილის უბეშო გრძობაზე.

უნება რა გამოჩინელი მხატვრებს და მათ მხატვრულ ოსტატობას, თაგორი ამბობს:

— როცა მოსდები მნიშვნელობის დიდი მხატვრის შემოქმედებაში წინააღმდეგობას აღმოვაჩინო ხოლმე, როგორც დავ გვეუხერხებულება ვიყავით ამის შესახებ, თავს ვიწონებთ რა ჩვენი ობიექტურობით. მხატვრული ოსტატობის ნაყოფი როდეს წარმოიშობა სუსტი, გაუბედავი, დაუაღებელი აზრებისაგან. ხელოვნების გენიოსები ასევეები არიან, როცა ლაპარაკია ნამდვილ ტალანტებზე და ნამდვილ განიოსებზე; აქ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ვილაპარაკოთ სურვილების თავეუხერხებულობაზე. აქ შეიძლება იყოს მხოლოდ სულის მიწოდება და თავშეკავება. ადამიანებისაგან ძალიან მცირე რიცხვს თუ შესწავებს უნარი — მთელი ძალით, მთელი არსებით მიცეს საყვარელ საქმეს. ჩვენ ყველანი ვმობრბობით არარსებულ ყველაფერს დაუფლებიასკენ ისე, რომ საზღვარს ვერ მივაღწევით. ყოველივე დაიდა და ურყევი, ჩვენს

მიერ შექმნილი, მოპოვებული უმაღლეს შინაგან მისწრაფებათა მეოხებით და არა მანკიერებით. გენიოსი მხატვრები თავის თავს ამქდანებენ მხოლოდ შემოქმედებითი შთაგონების წუთებში, რადან დღერისის მიმენტებში თავს იჩენს მხოლოდ ხასიათის სისუსტე, ნაკლოვანება, როცა ენებათ ზეგავლენით ისინი აზმოვნე თავის თავში მშვენიერების იდეალებს. რომ შექმნა, — ამისათვის საჭიროა თავშეკავება; ხოლო რომ დაანერო, — საჭიროა თავაშეგებულება.

— აქ შეიძლება აღიბრას კითხვა, — ამბობს თაგორი, — თუ ასეა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთსა და იმავე ადამიანში შეიძლება თანარსებობდეს მშვენიერის განსახიერების უნარი და თავაშეგებული ცხოვრების მიდრეკილებაც. თაგორი სვამს კითხვას — განა შეუძლიათ ვეფხვს და ხმოს წყურვილი მოიკლან ერთსა და იმავე წყაროდან, და თავათვე უპასუხებს:

— ვეფხვს და ხმოს მართლაც, ან შეუძლიათ ერთსა და იმავე დროს დაიწყოთ ერთსა და იმავე წყაროს, — მაგრამ როდის? მაშინ, როცა ვეფხვი იქცევა ნამდვილ ვეფხვად, ხოლო ხმო — ძროხად. როცა ეს ცხოველები ჩვილები არიან, მათ შეუძლიათ ერთმანეთთან თამაშაც კი; როცა ისინი დიდები ხდებიან, ვეფხვი იქნის ნახტომის გაკეთების უნარს, ხოლო ძროხა — გაქცევის უნარს. მასასადამე, მშვენიერების მომწიფებულ ალექსანდრე ან შეუძლია თანარსებობა ინსტიტუტებით აღვსებულ სულის მორალურ აღვიარებისნილობასთან.

რაბინდრანატის აზრით, მშვენიერების ქმნილება თავშეკავებული ფუნქციის ნაყოფი რილია. არაინ არ ანთებს ლამზარს, რომ სახლს ცეცხლი წავიდოს. ოთხი არ განათო, ცეცხლის მართვის უნარი უნდა გაიზიაროს, საშუალება არ უნდა მისევე ცეცხლს ხელიდან გაგისხლტდეს. იგივე უნდა ითქვას ინსტიტუტების შესახებ. ინსტიტუტების მოქმედებას რომ საბოილო მისცე, ინსტიტუტები, რომლებიც მოწოდებულ არიან მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩვენს არსებაში აძიწან მშვენიერის შეგრძენება, გათუღავენ, ფარფლად ქცევენ და უკუაგებენ (მშვენიერებას) ისევე, როგორც წყვეტენ ყვეალს, რომ შემდეგ გადააგვონ და ფეხებზე გათვლიონ. ამრიგად, — დასკვნის თაგორი, — მშვენიერების სრული აღქმისათვის აუცილებელია სულის სრული სიმშვიდე, რომელიც არ შეიძლება მიღწეულ იქნას ადამიანის თავაშეგებულებით.

— მთლით, შევხედოთ, — ამბობს თაგორი, — რა მიმართულებით მიმდინარეობს ესთეტიკურ შეხედულებათა განვითარება. უპასუხებს რა ამ კითხვას, თაგორი აღნიშნავს, რომ ის, რასაც ბარბაროსები თავყანს სცემდნენ, როგორც მშვენიერის, უკავებულება ცივილიზებული ერების მიერ. ამის მთავარი მიზეზი ის არის, რომ ბარბაროსის და ცივილიზებული ადამიანის შეგნების დონე სხვადასხვაგვარია. ცივილიზებული ადამიანის სამყარო, გარეგანად და შინაგანად, სიგრცობრივად და დროის მხრივაც უფრო ვრცელი და მრავალფეროვანია ყველა თავისი დეტალით. სწორედ ამიტომ ნივთების მასშტაბები და მნიშვნელოვანება ბარბაროსის სამყაროში და ცივილიზებული ადამიანის სამყაროში არ შეიძლება ერთნაირი იყოს.

ფერწერაში გაურჯიველ კაცს უხარია, თუ ტილოზე გამოსახლება ფერმართლი გაიხუპნელი, სქელი ფერია. იგი ვერ ხედავს სურათს დიდ პლანში. მას არ გაჩნია განვითარებული კრიტიკული იგი დგას, რომელსაც შესწავებს უნარი ალაგვოს ემოციები. იგი დანდა დ ხანს იმ სურათის წინ, რომელმაც თავიდანვე მიიჭია მისი ყურადღება. ლიბერალი და დიდწვრიანი მეკარე მეფის სასახლის შესასვლელთან აკ-



ვირვებს და აოცებს მას; დიდი ყოვლისშემძლე პიროვნება ჰყო-
ნია, — ვერ გრძნობს საჭიროებას გაცდეს მგვარად და შევი-
დეს სასახლეში. მაგრამ იმაზე უფრო ნაკლებად უმეცარი ადა-
მიანი აგრე ადვილად როდი მოტყუვდება. მან იცის, რომ
მგვარის საუბროს ჩამყოფლობა, მართლაც, უმადვე თვალში
სდებდა ადამიანს, როგორც რაღაც ძლიერების გამბოხატულება,
მაგრამ იმაზე მტკი დიდებულება, რაც უკეთ თვალში გვხვდება,
მგვარს არ გაანაჩნ; რაჯის დიდებულება კი, არა მარტო
თვალში გვეჩვენა, ჩავაფიქრებს კვლავ, რადგან რაჯის სილია-
დღში ვგრძნობთ ძალას, სიმშვიდეს, დარბაისილობას.

ამრიგად, მცოდნე და გაბეძულ ადამიანს თავჯვას ვერ
აუბრებს სურათზე აღბეჭდვითი პარადული დიდებულება, იგი
ძებნას დაუწყებს შეუსაბამობას მთავარსა და მეორეხარისხო-
ვანს შორის, შინაგანსა და გარეგნულ გარემოცვას შორის,
წინა და უკანა პლანს შორის. პარადულითა თვალში გვეჩვენა,
მაგრამ, რომ შევამჩნიოთ შეუსაბამობა გარეგნულად და შინა-
განს შორის, საჭიროა გონიერება. გონიერება ძვეს სიღრმეში.
ამიტომაც მისგან განცდილი კმაყოფილება უფრო ღრმად.
სწორედ ამ მიზეზით მრავალი ნიჭიერი მხატვარი გაუბრძის
ცდუნებას აღბეჭდოს წყვილიანი, ვარგელში ვითომდა სი-
ლიამაზე. მათ მწყობრ მელოდიაში არ არის კვლავუება. მათი
მოულოდნელი გარეგნული სისადავე არ მისწონთ ვულგარუ-
ლი გემოვნების ადამიანებს, ვარგეირად ამ მშვენიერ სიძუ-
წის ქვეშ მიმაღული შინაარსის სიღრმე ზოგიერთ ადამიანს
უდიდეს სიტყვებას განაცდევინებს. მამასადავე, მშვენიერი
ვერსაოდეს ვერ გახდება მნიშვნელოვანი მანამდე, ვიდრე იგი
სანახაობიდან, რომელიც მხოლოდ თვალში არის დიდასახი,
არ იქცევა საზრდოდ გონებისათვის. იმისათვის, რომ მიიღოს
და მოიწოდოს საზრდო, საჭიროა სავანებო აღზრდა. ჩვენს
გონებას ზომ გაჩენიარების რამდენიმე საფეხური აქვს. ჩვენი
შემიქნებითი პორიზონტი უთუოდ ფართოვდება მაშინ, როცა
გრძნობების გვერდით მუშაობას ჩვენი კრიტიკული გონებაც.
ჩვენი ვიყურებით უფრო შორს, თუ მსვედელობა განათებულია
მაღლი იდეალების და მორალის შუქით. — შთაგონებულმა
მსვედელობამ არ იცის საზღვარი.

ამრიგად, — ადამიანს თავიერი, — თუ ვილაპარაკებთ სუ-
რათების შესახებ, ჩვენ ვეძლეულობთ უდიდეს სიამოვნებას მათ
შორის იმათგან, რომლებიც დიდ საბიჯოს შლის ჩვენი წარ-
მოსახვის წინაშე. ადამიანის სახე ჩვენ უფრო მეტად გვიზი-
დავს, ვიდრე ყვავილების სილამაზე, რადგან ადამიანის სახე
აღბეჭდილია არა მარტო ფორმის სინატებით, არამედ აზრის
სინალთით, გონების და სულიერი სილამაზის გამოსახულებით
ადამიანის სახე იტაცებს ჩვენს ცნობიერებას, გულსა და გო-
ნებას, თუმცა ემოციაზად როდი იხსნება იგი ჩვენს წინაშე.

მართლაც, მოკვდავთა შორის არიან ისეთი შეადამიანები,
რომლებიც დედამიწაზე ატარებენ შემოქმედის კურთხეულ
სახეს და შორს ვერტაცებენ ჩვენს გულს, სადაც არ უნდა იყ-
ვნენ ისინი. მაგ. სილიადე პრინცისა, რომელმაც ტანჯვისაგან
სალხის გამოსხნის გუბების ძიებაში დასტყუდა თავისი სამეფო,
ადამიანების მიერ აღბეჭდილია უამრავ პოემებსა და სურა-
თებში.

განაგრძობს მს მსჯელობას მშვენიერებასა და ბედნიერე-
ბაზე, თავიერი წერს:

„... ჩვენს პუნანებში ლაკში არა მარტო სილამაზის და
სიმდიდრის, არამედ ბედნიერების ქალღმერთიცაა. მშვენიე-
რების განსახიერება — ბედნიერების განსახიერება, ბედნიე-
რების განსახიერება — მშვენიერების განსახიერება.“

— მოდი გავარკვიოთ შეხების ის წერტილები, რომლებიც
სილამაზე და ბედნიერებას აერთიანებენ. ჩვენ უკვე ვთქვით,
რომ მშვენიერება აუცილებლობაზე მალა დგას. ამიტომ
ჩვენ იგი (მშვენიერება) სიმდიდრედ მიგვაჩნია. მშვენიერე-
ბას, რომელიც გვახიანავს უფლებს მათთვისდული ზრუნვისა-
გან — დავიგეყოფილით უბრალო ყოველდღიური საჭიროე-
ბანი, ჩვენ შევყავართ სიყვარულის ატმოსფეროში.

— ბედნიერებაში ჩვენ ვვჭვრეტთ სიმდიდრეს. როცა ჩვენ
ვხედავთ, თუ როგორ მიაცქვ ვაყვავილი სულის ადამიანს თა-
ვისი კეთილდებობა და სიციცოცვე კი მსხვერპლად მაღალი
პრინციპებისათვის, ჩვენი გონების თვალწინ იშლება გასაო-
ცარი გმირობის სურათი, რომელიც ჩრდილავს ჩვენს საკუთარ
სისარულს და მწუხარებას, მალდება ჩვენს ინტერესებზე და
ხდება ჩვენს სიციცოცვეზე უფრო ღიადი. თვით ბედნიე-
რებას, ამ სიმდიდრის ზემოქმედებით, აღარ მიანია სინდულე-
ები და ტანჯვა ასეთებდა. რაც შეხება მატეობილურ დაბრ-
კლებებს, ბედნიერება თავიან იცილებს შემთხვევას — განი-
ცადოს ტანჯვა მათგან. ამიტომ მშვენიერება სწორედ ისევე,
როგორც ბედნიერება, ბიძეს გვადევნებს ნებაყოფლობით გაიცი-
ლით მსხვერპლად მისთვის. ისევე, როგორც მშვენიერებას შეს-
წევს ძალა აღმოაჩინოს ღვთაებრივი საუნჯე ჩვეულებრივ ნიე-
თებში, ასევე ბედნიერებას შესწევს ძალა აღმოაჩინოს საუნ-
ჯე ადამიანის ცხოვრებაში. ბედნიერებას, მშვენიერებას ვწვედ-
ებით არა მარტო თვალთ, არა მარტო ცნობიერებით, არამედ
უფრო ღრმად და უფრო ფართოდ. ერთი და მეორეც უნდა
განვიხილოთ, როგორც ღვთაებრივი მადლი, როგორც ნიჭი
უარესად ადამიანური, მართლაც, ბედნიერება — ეს არის
ადამიანის უღრმესი შინაგანი სილამაზე, ამიტომ დიდხანს ვერ
შეგვქალით შეგვეცნო იგი, როგორც სილამაზე, მაგრამ როცა
შევიქალით, ჩვენი სული აღივს სისხარულით, როგორც მდინარე
ქმარი კოცისპირული წვიმების შემდეგ, და ახლა ჩვენთვის
აღარაფერია ბედნიერებაზე უფრო მშვენიერი.

— კეთილი. ვთქვათ შენ მოკაზე სასადლო სუფრა ყვა-
ვილებით და მწვანე ფთოლებით, ნათურების გირლანებით და
ოქროს თევზებით, მაგრამ თუ საღმრთე მიპატეებულნი
შენში — მასპინძელი ვერ დანიხანვენ პატეისცემას თავისადმი
და გულთადა სტუმართმოყვარებას, მაშინ შენი სუფრის
მათელი სიმდიდრე და სილამაზე დაკარგავს მათ თვალში
მიზმიდელობას. მასპინძლის გულთადა კეთილი დიმილი,
სასამიფერ საუბარი, მომჯადოებელი თავაზიანობა ბანანის
ფთოლებზე და ოქროს კერძებზე ბევრად უფრო ძვირფასია. მე
ვერ ვიტყვი, რომ ეს ყველა შეეხება. ბევრია ისეთი ადამიანიც,
რომელიც მზად არის უმადვე მიუჯდეს დიდებულად გაწყო-
ბილ სუფრას, თუმცა კარვად იცის, რომ დამცირებას ვერ აც-
დებს. რატომ არსებობენ ასეთი ადამიანები? იმიტომ, რომ მათ
არ ენებთ ასეთი შეგრძობების უდიდესი სიზრდა არი და დიდი
სილამაზე. ნამდვილად ნაირნაირი უხვი საქმელები და სუფ-
რის მორთულობა როდა წვეულებას მოივარე ელემენტები. სა-
არსებო სახსრების მოსაპოვებლად მიართული ადამიანის
ენერგია, კვირტში მჭიდროდ გახვეული ფთოსის მსგავსად, მე-
დამ იყო შებოჭილი და წვევით შიგნით ვებრუნებული, მაგრამ
ერთს მშვენიერ დღეს მან (ენერგია) მისწრა-მისწრა შემოიბრ-
კველი ხუნდები, გადმოაბოჯა მათ და, გასაფრენი კოცონის
მსგავსად, მიელ სამყაროს შესთავაზა მეგობრული ღმიილით
აღბეჭდილი კაცობრი. იმ ადამიანისათვის, რომელსაც ამ შინა-
განი სილამაზის არა გაეგება რა, საბჭელ-სასმელის სიუსევე,
სუფრის მშვენიერი მორთულობა ჩრდილავს ყველაფერს. თა-
ვ-



შეუკავებლობისაკენ მიდრეკილება, საჭმელ-სამშელის მიღების ერთადერთი წყურფური ადამიანს საშუალებას არ აძლევს დინამიკის გულთბადობის და გულთბილობის ატმოსფერო, რომელიც წვეულებაზე სუფევს.

— ჰინდუიზმის მასტერებში, ნათქვამია — ამოიბს თაგორი, — რომ „ძლიერის სამკაული სულგრძელობაა“. ყველას როდი შესწევს უნარი სულგრძელობის გამოხატულებაში იგრძნოს ძლიერის სილამაზე. პირიქით, ხედავენ რა ძლიერის მიერ ჩაიდინე ძალადობის, უბრალო, შეცდარი ადამიანის მძევალბებიან ძლიერების მიმართ პატივისცემის გრძნობით. ქალს ამოებს მოგრძალება, მორცხვობა. მაგრამ ვის შესწევს ნიჭი სამოსელსა და სამკაულებს მიღმა დაინახოს მორცხვობის სილამაზე?

— იმას, უპასუხებს თაგორი, — ვისაც სილამაზე ესმის ფართო გაკვიბით. ადამიანურ ღირსებათა გამოვლენა ემსავლება ხეობაში გამოწვევადი მდინარის ნიღარის. როცა ნიღარის სივიწროვებს თავს აღწევს და ფართო სივრცეზე დაიწყებს დენას, მისი სილამაზით რომ დაგებებთ, მაღალ მთაზე უნდა ავიდეთ. ასეთ გაგებას რომ მისწვდეს ადამიანი, მისთვის აუცილებელია განათლება, სიღრმე და სულიერი სიმშვიდე.

ლაპარაკობს რა ინდოეთის უძველესი პოეტების შემოქმედლები, თაგორი წერს: — ჩვენი ძველი პოეტები უსტადდროდ აღწერენ იმ ქალის სილამაზეს, რომელიც, ვს არის, დედა უნდა გახდეს. ვეროპელი პოეტებიც გაურბიან ამას, ხედავენ რა ამაში რაღაც ცუდს და სამარცხვინოს. მართლაც, ფეხმძიმე ქალის მომხიბლავი შესახვედობა არ ახარებს თვალს. მაგრამ როცა დგება ნაყოფის მომწვივების პერიოდიც, შვილის შობის მოლოდინი სიამაყის გრძნობით ავსებს მომავალ დედას. ფეხმძიმე ქალის გარეგნობაში ცოტა რამ არის თვალისთვის საამო, სამაგიეროდ ბევრი რამ ისეთია, რაც ოსურული ქალისადმი პატივისცემის გრძნობით აღგავსებს. ხშირი კოკისპირული წვიმის გადაღების შემდეგ, — ქარისაგან მოულოდნელად აწლით მსუბუქი ღრუბლები, შორს მისწვდიან. ჩამავალი მისი ბრწყინვალეობა ამ დროს იმდენად დამაბრმავებელია, რომ თვალებს ვხუჭავთ, მაგრამ როცა აშარის* თვეში ერთი მეორეც მისდევნენ ტენით გაუღვნილი ღრუბლები, ძროხის უხე რძან ქაჩენს რომ მოგავიწყებენ, ჩამობნელებულ სივრცეში ვერ ატანს მზის შუნი, აღარ ციმციმებენ ფერები. შემდეგ, ღრუბლებისაგან განხანილი ცის სილამაზადმი ისეუხევის გველვისაგან შერწყმული დედამეცა, ტენით იფლნებებიან ველ-მინდვრები, შევებით სურნელები სიმშრალისაგან თავდალწველი წყალსატკეპი, და ბედნიერნი, გამოუთქმელი სიუხუხით აღსავსენი, გარინდებას ეძლევიან.

— როცა მშვენიერება მიაღწევს სიმწვიფეს იგი შორსაა საკუთარი უპირატესობის შეგნებისაგან. გაფურქვნილი ყვავილი სურნელებას და ფერადონებებს გ'დაქცევს ნაყოფის უფრო მაღალ მომხიბლობად. ამ გარდაქმნაში ბედნიერება და მშვენიერება ერთმანეთს ერწყმებიან, ერთ მთლიანობად იქცევიან. ვისაც უნახავს მშვენიერების და ბედნიერების ეს შერწყმა, ერთი მეორეში ვერ არავს მშვენიერებას და ვერცხვად პარადულ ფუფუნებას. მისთვის აუცილებელი ნივთები არაა და უბრალოა. და ეს ხდება მშვენიერების გაგების არა უკმარობისაგან, არამედ უპირატესობისაგან. ჰქონდა თუ არა ამოკ მშვენიერი ბაღი? ჩვენ ვერ ვბოულობთ მისი სახასელის

კვლევის კვალსაც კი. ამოკისაგან შექმნილ ბუდას ძველად და მონუმენტურ კი დღესაც აღმართულა გაიანო*, იმ წესინა; სადაც ბუდამ წარმოთქვა თავისი პირველი ქადაგება. მათ დღესაც აწმვეთა იწვითა ოსტატობის კვლი. ბედნიერების მოგონებების აღსაქვე წმინდა ადგილებში, სადაც ცით მთელნილმა ბუდამ დასახა ტანჯვათაგან სულის გამოსნის გზა, იმპერატორმა ამოკმა აღმართა ხელოვნების უმწვენიერესი ძეგლები. მას არ განუდღიებია თავისი საკუთარი მშართლობა ძველი, რომელიც შედევს თავყვანისცემის ღირს გამმდარეიყს. რამდენ დღეთაგანეოც ტაძრებს, სურთომოდგრების რამდენ დიდებულ ნიმუშებს ვხედავთ ჩვენ ინდოეთის მიველ მთებში და მათ წინ გალილი ოკაენის უკაცრელო ნაპირებზე? მაგრამ სად არის ინდოელი რაჯების ბრწყინვალე სასახლეა ნაშთები? მშვენიერი ხელოვნების ეს ძეგლები რატომ მიმობნეულან ტყეებით დაბურულ მთებში და არა დედაქალაქებში? ამას აქვს თავისი მიზეზი, და იგი მდგომარეობს იმაში, რომ თავისი ოსტატობის ნაყოფით ადამიანი გამოხატავდა თავდადებულ ეროვნებას იმისადმი, ვისაც თავის თავზე მაღლა აყენებდა. თვითონაც მთელი სილიადით აღსავსე, დღმილით ქვეს უბრდა იმის მიდებულებას, ვინც მასზე უფრო დაიდი იყო. ამ მშვენიერი ძეგლების ენით ადამიანი ამბობდა: მესდღეთ იმას, ვინც მშვენიერია, შეხედეთ იმას, ვინც ვიდი იყო. მას არ სურდა ეთქვა „შეხედეთ, როგორ ვიხუბებ მე“, იგი როდი ამბობდა: „შეხედეთ, სად ვერთობოდ მე, როცა ცოცხალი ვიყავი; ვიხუბე ჩემი სილიადი იქ, სადაც მოვეკვდი, სადაც ჩემი ფერფლი მიწას შერია“.

— სრული პატივით იქნა, — წერს რაბინდრანატი, — სადაც მშვენიერება შერწყმის ბედნიერებას.

ეჭება რა ადამიანის აღზრდის საკითხებს, თაგორი ამბობს: როცა ვმკაჯობი დაზრდაზე, შეიძლება აიძინას საკითხი. რა-მეფევი მოაკვება აღზრდას და როდის შეიძლება მიღწეულად ჩათვალის იგი? ჩვენ გვემის ხელების და ტყვის არსებობის აზრი, მაგრამ რისთვის გეჭირდება ესთეტიკა, ამ კითხვებზე რომ პასუხი გავცეთ, აუცილებელია მოკვდე შევჩერდეთ იმაზე, თუ რა მიმართულებით მიმდინარეობს ესთეტიკურ შეხედულებათა განვითარება.

თუ მშვენიერების აღთქმისათვის გვესაჭიროება გრძნობათა ჩვენი ორგანოები, მაშინ ის, რასაც სიტყვა „მშვენიერი“ აღნიშნავს, მკაფიოდ და ერთბაშად გვხვდება თვალში. აქ ჩვენი წინ მშვენიერიცაა და უსახურცა. მათი დაპირისპირება სრულიად ავარა. მაგრამ თუ მშვენიერის აღსაქმელად გონებას მოიშველიებენ, მაშინ ისაბობა განსხვავება მშვენიერსა და უსახურს შორის. მაშინ ნივთი, რომელიც ჩვენს თვალს ახლავს იქცევს, შესაძლოა, თვალს ახარებდეს, მაგრამ არ იძლეოდეს საზრდოს გონებისათვის, იმ შემთხვევაში, როცა ჩვენ ვსტკბებით დასაწყისსა და დასასრულს შორის, მთავარსა და მეორეხარისხისაგან შორის, ერთისა და მეორე ნაწილს შორის არსებულ ეფრული კავშირის შეგნობით, ჩვენ თავს ნებას არ ვაძლევთ მონურად ქედი მოვიხაროთ დამაბრმავებელი სილამაზის წინაშე. თუ ასეთ შეგნობას ენატება ბედნიერების ფერფლიცა, მაშინ ჩვენი გონების შესაძლებლობა შესაწმენდად ფართოდება და მშვენიერის და უსახურის დაპირისპირება ნაკლებ შესაწმენვი ხდება. ამ შემთხვევაში არა მარტო გარეგნული სილამაზე, ბედნიერებაც, ჭეშმარიტებაც იქცევა მშვენიერებად. ჩვენ არ

* აშარი — ინდური კალენდრით წელიწადის მეოთხე თვე, რომელიც ივნის-ივლისს თვის შესესამება.

* გაია — უძველესი ქალაქი ბიხარში.

ვერძობთ გარეგნულად მკვეთრი სილამაზის საჭიროებას იქ, სადაც სინათლეს გამოასხივებს მოთნიშნება და ვაკაცობა, სულგრძობა და სიყვარული. როცა პოემაში „უმარსამხსნავი“, გადარებული მისადგეი უმას წინაშე არაფრად მიჩინებს შივას ღირსებებს—მის დაგრეობას და სასიას, უმა უსახესებს „მე მაინც მისი (შივას) ერთგული ვრჩები“. მასასადამე, ბედნიერება არ საჭიროებს წერილობრივს. სიყვარულსა და ერთგულეზაში ისპობა ის უღიღესი განსხვავება, რომელიც მვევნიერსა და უსახურს შორის არსებობს. ამრიგად, ბედნიერებაშიც არის ბრძოლა. ბედნიერების შეცნობა კვილიას ან ბორიტისაგან მუღმივი დარტყმის მოლოდინშია. თუქცა ან ბრძოლა არააფერი არ წყდება. ამას მხოლოდ შეიძლება ერთი შედეგი მოჰყვეს. როცა მდინარე ერთ კალაპოტში მდინარებს, მას სჭირდება ორი ნაპირი, მაგრამ როცა მისი მდინარება სწვით თავდება, მდინარის წინ იშლება უსახურლო და უნაპირო სივრცე. მდინარის მოძრაობაში ბრძოლა, მოძრაობის დასასრულს ბრძოლაც მოაგრდება. ცეცხლი რომ გაავანით, საჭიროა ხის ორი ნაჭრის ერთმანეთზე ხახუნი, მაგრამ გაჩენილი ცეცხლის ალი ხახუს არ საჭიროებს, სწორედ ასვე მვევნიერების აღქმაც. დადება არც, როცა სასიამოვნოსა და საზოზარის, ბედნიერების ან უბედურების შეგრძნებათა ხახუნით წარმოშობილი ნაპერწკლები იფეთქებს ალი, რომელიც უკავადებს მვევნიერებაზე ჩვენი წარმოდგენების ნახვერულობას და ავგუნებათა საჭიროებას. რა მოხდება მაშინ, კითხულობს თაგორი, — როცა მოისპობა ბრძოლა და ყველაფერი გახდება მვევნიერი. მაშინ ჭეშმარიტება და მვევნიერება შეერთდებიან, ერთ ასხებად იქცევიან. მაშინ ჩვენ მივწყდებით, — განაგრძობს თაგორი, ჭეშმარიტება-ბედნიერების და უმაღლესი სილამაზის ნამდვილ გაგებას...

— ამ მშვეთვარე მოუხვარე ქვეყანაში სა ვგრძობობთ ჭეშმარიტებას? — კითხულობს რაბინდრანატი, და თვითონვე უპასუხებს, — იქ, სადაც ფიზიკობს კონება. ჭეშმარიტი მიდიმოდან ადამიანები, ჩვენთვის ისინი მხოლოდ ლანდები არიან და იმიტომ, რომ ჩვენ მათი არაფერი გვესმის და გავეგებება, ჩვენ არ ვგრძობობთ ბედნიერებას. მეგობრის ერთგულეზა ჩვენთვის დიდად მნიშვნელოვანია, იგი ჩვენ გვეხმარება და ხელს გვიწყობს. რამდენადაც მეგობრობა ნამდვილი და ჭეშმარიტია, — ამბობს თაგორი, — იმდენად უფრო მეტი ბედნიერება მოაქვს ამას ჩვენთვის. იმ ჭეშმარიტ მვევიდრო, რომელიცა მე მხოლოდ სასტორიო წიგნებით ვიციბო, მეგობრობისსათვის მსხვერპლად მოაქვთ მთელი თავიანი სიოცხლე, ისინი მას აღიქვამენ, როგორც ჭეშმარიტებას, და ამიტომ მზად არიან გასწირობს მისთვის საუთარი სიოცხლე. მევენერება, რომელიც უმეცარს რაღაც საინტელბად მიჩანია, განალოებულ ადამიანს უმაღლეს სიამოვნებას ანიჭებს. განათლებული ადამიანი თავის ცხოვრებას მიღებულ ცოდნათა შესაბამისად წარმართავს. მასასადამე, ცხადი ხდება, რომ იქ, სადაც ჩვენ შეეგრძობობთ ჭეშმარიტებას, ჩვენ ვპოულობთ ბედნიერებას. არასრული ჭეშმარიტება — არასრული ბედნიერებაა. ჭეშმარიტება, რომელიც ჩვენთვის უდავო გახდა, შეიცავს სიყვარულს და ბედნიერებას. ამ გაგებების ერთმანეთს უერთდება აღქმა ჭეშმარიტებისა და აღქმა სილამაზისის.

რაბინდრანატ თაგორი უდავოდ მართალია. მთელი მსოფლიო ლიტერატურა, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება, შეცნობილიდ თუ შეუცნობილად, ამ მიმართულებით ვითარდება.

ადამიანი, — ამბობს თაგორი, — პოეზიებში, სურათებში, ქანდაკებებში ანთებს სიმაართის, ჭეშმარიტების ჩირაღდანს.

პოეტი აფართოებს ჩვენი შემეცნების სახეურებს, იგი, ჭეშმარიტების და ბედნიერების სამეფოდ გთავაზობს იმას, რაც თვალში გვხვდება და და სიყვარულს, სიყვარულს გვევენებობა. ლიტერატურა დიდანდლე ჭეშმარიტების შუქს აშენს და ყველაფერს წერილობას და მიჩქმულ-მიფრეკულს, მასხეტლებებს მვევნიერი ოსტატობის კავალს. ვინც ჩვენთვის იყო მხოლოდ ნაწილი, სდება მეგობარი. ის, რაც იძლეოდა სახელს მხოლოდ თვალისთვის, იზიდავს კონებას.

წერილში „აღქმა მვევნიერისა“ თაგორი ხსნის, რისთვის იქმება მხატვრული ლიტერატურა და რა არის მისი მიზანი, — მხატვრული ლიტერატურის მიზანია, — წერს რაბინდრანატი, — განასახიეროს ბედნიერება სისარტულად და ჭეშმარიტების უკვდავების შეგრძნებით. თუ ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ჭეშმარიტებას და ვგვისმის იგი, — ეს კიდევ არაფერს ნიშნავს. ჩვენ შევკლებთ ჭეშმარიტების პოეტურ განსახიერებას მხოლოდ მაშინ, თუ მთელი გულით ვიგრძობთ მას. მასასადამე, ლიტერატურა არ ყოფილა შემოქმედების ნაყოფი, არამედ გულის განცდთა სფერო. — კითხულობს თაგორი და თვითონვე იძლევა პასუხს: არა, ლიტერატურაში არის შემოქმედება. ენის, ბგერების, ხმების და ფერების სიმდიდრით გული თავის დაღს ასვამს კონების აღმოჩენით აღძრულ სისარტულს და გაოცებას. ამაში მდგომარეობს შემოქმედის ოსტატობა. ასე ხდება მხატვრულ მწერლობაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებაში.

ავითარებს რა თავის აზრს მვევნიერების აღქმის შესახებ, რაბინდრანატი წერს: მთელი თავისი ცხოვრება უკიდვანო ქვიშაი უღანბოში ადამიანმა სიმბოლოურად გამოსახა გასაოცარი გამოსახულების მქონე ორი პირამიდი; ოკიანის სივრცეში გადაკარგულ უკაცრულ კუნძულზე მოხვედრილი კაცის სასოკარკვეულობა ადამიანმა სიმბოლოურად განასახიერა კატრილი გამოქვაბულით. მუშაობდა რა მღვიმის გაღრმავებზე, იგი ფიქრობდა, რომ ნუგეში მოფინდა თავის გულს. ასეთი სიმბოლო გახლავთ ხალხის მღვიმე ბომბეში. დღიდანდლე აკვირდებოდა რა ზღვიდან ამომავალი მისათვის სიდიადეს, ადამიანმა თავისი თაყვანისცემა მის წინაშე სიმბოლოურად განასახიერა ათეული ათასი მილის სიორიდან მოტანილ ქვებზე; ეს გახლავთ კონაკირის ტაძარი. იქ, სადაც ჭეშმარიტება ადამიანის სიოცხლის არსს შეადგენს, ე. ი. იქ, სადაც ჭეშმარიტება ადამიანს ბედნიერების და უკვდავების სახით ევლინება, ადამიანი აგებს და სტოვებს ძველს. ასეთ ძველებს წარმოადგენს ქანდაკებანი და ტარები დედაქალაქებში და სალოკავი ადგილები. ლიტერატურაც ასეთი ძველია.

თუ ადამიანის გული სავანის ძებნაში პოულობს, ბოლოს, ნახსაყუდლს, იგი ამ უკანასკნელს აღსაღებს წინიდა ადგილად, სოვლის სამყაროს ამ ნაწილს ეძებოდა მიწად ცხოვრებასგან მოქმაცული სულისათვის. ჭეშმარიტების ამ მვევნიერი განსახიერებით, რომელიც აღბეჭდილი არიან მიწულ და წყალზე, ცის სავანეში, რელიგიასა და ისტორიაში, ადამიანი მუდამ მიმართავს კაცის გულს. რაც დრო გადიოდა ეს ძველები, ამ ძველებში მოცემული მოწოდებანი თანდათან უფრო ვრცელდებოდნენ დედამიწაზე. ჩვენ ვერც კი წარმოვიგდენთ, თუ რამდენად მუსულეული იქნებოდა ჩვენი წარმოდგენა სამყაროზე, ადამიანი რომ მუდამ არ სტოვებდეს ლიტერატურაში თავისი გულის ძველებს. ჩვენი მიერ შეცნობილი სამყაროდღეს — მეწყლიად არის ჩვენი გულის სამყარო, რადგან ლიტერატურამ დაამშვენა სამყარო ჩვენი გულით შექმნილი ძველებით.



СО ДЕР ЖАНИЕ

ПРОГРАММА КПСС — СВЕТОЧЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ (Михаил Мревлишვილი — Великий документ нашей эпохи, Д. Рондели — Краеугол нашей действительности, Михаил Туманишвили — Без- граничный простор инициативе, Зураб Лежава — Видим коммунизм)	2	Рамаз Кобидзе — АЛУДА КЕТЕЛАУРИ И ДЖОКОЛА	50
ВПЕРЕД — К ВСЕОБЩЕМУ СЧАСТЬЮ И ПРО- ГРЕССУ	3	Нодар Гурабанидзе — ВАЖА-ПШАВЕЛА И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР	53
НА XXI СЪЕЗДЕ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ ГРУЗИИ	7	Гулыгара Аробелидзе — ЮБИЛЕЙНЫЕ АЛЬБОМЫ	64
Шота Ревიшვილი — БОРЬБА ЭНГЕЛЬСА ПРОТИВ ВУЛЬГАРИЗАЦИИ МАРКСИЗМА В ЭСТЕТИКЕ	9	Евгений Гогияшвили — НАША БОЕВАЯ ПРОГРАММА	66
КРАСА И ГОРДОСТЬ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ (юбилейные дни Важа-Пшавела в Грузии)	16	Амиран Цамишвили — «ЧЕРНАЯ ЖЕМЧУЖИНА» (очерк об актрисе балета Тамаре Туманишвили)	72
Григорий Кинкадзе — СОКРОВИЩНИЦА ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ	18	Реваз Наталдзе — ЕЩЕ РАЗ О «ВЕКОВОМ» СПОРЕ	76
Карпез Донадзе — ВОПРОСЫ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ТВОР- ЧЕСТВЕ ВАЖА-ПШАВЕЛА	26	Александр Кочлавашили — ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВ. ШАШКИ В ГРУЗИИ	83
Галина Агаладзе — ЭПИЗОДЫ ИЗ ЖИЗНИ ВАЖА-ПШАВЕЛА	28	Петр Шаматава — ГЕРОЙ — ПЕРЕД СВОИМИ ОДНОПОЛЧАНАМИ	93
Алексей Чичинараули — ВАЖА-ПШАВЕЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ	34	Эрастий Тортоладзе — «ЗИЧИ В ГРУЗИИ» (библиография)	95
Давид Шуглашвили — ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР ВАЖА-ПШАВЕЛА В 1913 ГОДУ	37	ЮБИЛЕЙ КОНСТАНТИНЭ ГАМСАХУРДИА	97
Василий Кинкадзе — «ГОСТЬ И ХОЗЯИН» ВАЖА-ПШАВЕЛА И «АНТИГО- НА» СОФОКЛА	40	Антон Цулукидзе — ОПЕРА ШАЛВА МШВЕЛИДЗЕ «ДЕСНИЦА ВЕЛИ- КОГО МАСТЕРА»	101
Аполол Жордания — ВАЖА-ПШАВЕЛА — ВЕЛИКИЙ ГУМАНИСТ	43	Маквала Цхомариа, Серге Ченишвили — СКРОМНЫЙ РАБОТНИК ТЕАТРА	116
		Димитрий Мделадзе — НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБЛИК ТЕАТРА ИМЕНИ З. ПА- ЛИАШВИЛИ И ПУТЬ ЕГО РАЗВИТИЯ	118
		Джон Литон — ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ РАБИНДРАНАТА ТА- ГОРА	122

На титуле — Важа-Пшавела, рис. худ. Т. Кубанейшвили; на 2 стр. портрет В. И. Ленина — скульпт. В. Топуридзе; на 3 стр. Н. С. Хрущев и герои космонавты (фото); на 4 стр. космонавт Г. Титов говорит по телефону с Н. С. Хрущевым (фото); на 6 стр. торжествующая Москва встречает космонавта Г. Титова; на XXI съезде КП Грузии. В. П. Мжаванадзе; зал съезда (фото); на 8 стр. «Молодежь» — фототюд В. Джайранова; на 13 стр. «На окраине города» — рис. худ. Г. Песеня; на 14—15 стр. «Портрет Важа-Пшавела» — худ. Б. Ава-лишвили; «Приди, орел» — рис. худ. Т. Соселиа; иллюстрация к поэме «Змеед» — худ. Л. Цуцкиридзе; «Важа с маленькой козулей» — рис. худ. Алексей Гоголашвили; на 16 стр. Юбилейный вечер Важа-Пшавела во дворе спорта (фото); на 17 стр. «Портрет Важа» — худ. Уач Джпаридзе; на 19 стр. иллюстрация к поэме «Алуда Кетелаури» — худ. Т. Кубанейшвили; на 26 стр. иллюстрация к поэме «Змеед» — худ. Т. Кубанейшвили, на 28 стр. фотопортрет Важа-Пшавела (1890 г.); на 29 стр. дом-музей, рабочая комната в Чаргали (фото); на 30 стр. Важа со своей семьей (фото); на 31 стр. Важа в Чаргали (фото, 1914 г.). Важа с женой и близкими родственниками (фото); на 33 стр. Важа-Пшавела и Ал. Казбег (фото); могила Важа-Пшавела на Мтацминда; на 34 стр. иллюстрация к «Алуда Кетелаури» — худ. М. Гваджана; на 35 стр. иллюстрация к «Бахтриони» — художников Г. Гулисашвили и В. Тортоладзе; на 36 стр. «Важа в редакции газеты «Иверия» — рис. худ. С. Мансашили; на 37 стр. Важа на свадьбе своего сына Левана (фото, 1915 г.); на 38 стр. Важа, Ш. Мгвимели и Д. Мачахели (фото 90-ых годов); Важа среди своих братьев и друзей (фото); на 39 стр. Галактион Табидзе с супругой Важа — Тамарой (фото); Важа-Пшавела среди кутаисских писателей (фото, 1913 г.); на 42 стр. «Важа — народный учитель» — рис. худ. Мих. Гваджана; на 43 стр. «Важа-Пшавела в Чаргали» — рис. худ. Ирины Гоголашвили; на 44 стр. Важа в больнице среди сестер милосердия (фото, 1915 г.); «Ованес Тумани и его брат у постели Важа в больнице» — рис. худ. З. Гоголашвили; на 46 стр. «Портрет Важа-Пшавела» — худ. К. Саналде; на 47 стр. «Важа-Пшавела среди своих односельчан» — рис. худ. К. Саналде; иллюстрация к поэме «Бахтриони» — худ. Г. Гулисашвили; на 48 стр. «Важа-Пшавела в юности» — худ. Л. Джпаридзе; на 51 стр. «Важа-Пшавела» (чеканка на серебре) — худ. Г. Калджана; на 52—55 стр. иллюстрация к стихотворениям Важа-Пшавела — худ. Г. Омчари; на 54 стр. «Важа» — рис. И. Джижджухашвили; на 57 стр. «Горный орел» — рис. худ. Р. Давиданидзе; на 58 стр. «Важа и маленькая козуля» — рис. худ. Гр. Джаши; на 61 стр. «Важа-Пшавела» (фото); на 65 стр. «Интернационал» — рис. худ. Г. Коржева; на 71 стр. «Первый день строительства» — рис. худ. В. Топуридзе; на 72—75 стр. актриса балета Тамара Туманишвили в ролях; на 74 стр. С. Лифар, Ж. Кокто, Ж. Орик, Т. Туманишвили (фото); на 81 стр. «Портрет Фиделя Кастро» — худ. Г. Черкшаниа; на 82 стр. «На сбор чая» — рис. худ. Т. Соселиа; «Рыбаки» — рис. худ. Ш. Телиа; на 96 стр. «В горах Сванетии» — рис. худ. Л. Ходжелиани; на 97—100 стр. портре-ты писателя К. Гамсахурдиа и фототиллюстрация, посвященные его юбилею; на 102 стр. комп. Шалва Мшвеледзе; на 104 стр. режисер В. Таблишвили; на 105 стр. дирижер О. Димитриади (фото); в тексте портреты и декорации из оперы «Десница великого мастера»; на 116 стр. Т. Церозде (фото).

На вкладышах — Цветные иллюстрации к поэмам Важа-Пшавела: «Змеед», «Алуда Кетелаури», «Гость и хозяин» — худ. Т. Кубанейшвили.

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амраншвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе (отв. секретарь).



THE PROGRAMME OF THE CPSU—THE TORCH OF OUR LIFE (Mikheil Mrevlishvili)—THE GREAT DOCUMENTS OF OUR EPOCH Mikheil Tumanishvili—AN INFINITE SPACE FOR INITIATIVE, Zurab Lezhava—LOOKING AT COMMUNISM	2	Ramaz Kobidze THE KHEVSUR ALUDA KETELAURI AND THE KIST JOKOLA	50
Shota Revishvili FORWARD TO GENERAL HAPPINESS AND PROGRESS	3	Nodar Gurabanidze VAZHA PSHAVELA AND GEORGIAN THEATRE]	53
AT THE XXI CONFERENCE OF THE COMMUNIST PARTY OF GEORGIA	7	Gulnara Arobelidze JUBILEE ALBUMS	64
THE STRUGGLE OF ENGELS AGAINST THE VULGARIZATION OF MARXISM IN AESTHETICS	9	Evtikhi Goglishvili THE JANUARY PLENUM DECISIONS—OUR URGENT PROGRAMME	66
THE ORNAMENT AND PRIDE OF GEORGIAN CULTURE (Vazha Pshavela's Jubilee Celebrations in Georgia)	15	Amiran Tsamtsishvili "THE BLACK PEARL" (an essay on the ballet dancer Tamar Tumanishvili)	72
Grigol Kiknadze "THE TREASURE OF PLASTIC IMAGES"	18	Revaz Natadze ONCE MORE ON A "SECULAR ARGUMENT"	76
Karpez Donadze THE PROBLEMS OF REALISTIC AESTHETICS IN VAZHA'S WORKS	26	Alexander Kotchlavashvili THE ART OF ORNAMENTAL SWORDS IN GEORGIA	83
Galina Agladze EPISODES FROM VAZHA'S LIFE (his relatives' recollections)	26	Petre Shamatava A HERO BEFORE HIS BROTHER-SOLDIERS	93
Aleksii Tchintcharauli VAZHA IN THE WORKS OF GEORGIAN ARTISTS	34	Erasti Toratadze "ZISCI IN GEORGIA" (bibliography)	95
David Shughliashvili VAZHA'S JUBILEE EVENING IN 1913	37	Anton Tsulukidze TO KONSTANTINE GAMSAKHURDIA'S JUBILEE	97
Vasii Kiknadze VAZHA'S "THE GUEST AND THE HOST" AND SEPHOCLES' "ANTIGONE"	40	Dimitri Mtchedlidze THE WAY OF THE DEVELOPMENT OF THE GEORGIAN PALIASHVILI THEATRE	118
Apolon Zhordania VAZHA PSHAVELA THE GREAT HUMANIST	43	John Litton RABINDRANAT TAGOR'S AESTHETIC VIEWS	122

On the title-page—Vazha Pshavela designed by T. Kubaneishvili; on p. 2, "Vazha Pshavela's Portrait" by K. Sanadze; on p. 3, N. S. Khrushchov and the Hero Spacemen (photo) on p. 4, spaceman G. Titov speaking by telephone to N. S. Khrushchov (photo); on p. 5, celebrating Moscow welcoming spaceman G. Titov; At the XXI Conference; Comrade V. P. Mzhavanadze; the Conference Hall (photos) on p. 8, "Youth"—photo-sketch by E. Jeiranov on p. 13 "In the District" by G. Pesis on p. 14—15 "Vazha Pshavela" by B. Avalishvili "Come, Eagle" by T. Soselia; on p. 12—13 L. Tsutsikirtidze's illustration for Vazha's poem "The Snake Eater"; on p. 14, "Vazha with a Roe" by A. Gigolashvili; on p. 16, Vazha's Jubilee evening in Sport palace (photo); p. 17, Vazha's Portrait by Ucha Japaridze; on p. 19, T. Kubaneishvili's illustrations for Vazha's poem "Aluda Ketelauri"; on p. 26, an illustration to "The Snake-Eater" by T. Kubaneishvili; on p. 28, Vazha's photoportrait (1890); on p. 29, Vazha's memorial; his working room in the village of Chargali (photo) on p. 30, Vazha with his wife and children (photo); on p. 31 Vazha in Chargali (photo, 1914); Vazha with his wife and relatives (photo); on p. 33, Vazha Pshavela and Al. Kazbegi (photo); Vazha Pshavela's grave in Mtatsminda on p. 34, an illustration to "Aluda Ketelauri" by M. Gva'ja'a; on p. 35 illustration to "Bakhtioni" by G. Guliasashvili and V. Toratadze; on p. 36, "Vazha in the editorial office of the newspaper "Iveria" by S. Maisashvili; on p. 37, Vazha at the wedding of his son Levan (photo, 1915); on p. 38, Vazha, Shio Mghvimeli and D. Machkhaneli (photo, the nineties); Vazha with his brothers and friends (photo); on p. 39, Galaction Tabidze with Vazha's wife Tamar (photo); Vazha Pshavela with the Kutaisi writers (photo 1913); on p. 42, Vazha—a village Schoolmaster, by M. Gva'jaia; on p. 43, "Vazha Pshavela in Chargali" by I. Gigolashvili; on p. 45, Vazha in hospital with charity sisters (photo, 1915); Ovanes Tumanyan and his Brother by Vazha's Bed in Hospital "by Z. Gogolashvili; on p. 46, "Vazha Pshavela's Portrait" by K. Sanadze; on p. 47, "Vazha with his Countrymen" by K. Sanadze, an illustration to "Bakhtioni" by G. Guliasashvili; on p. 48, "Vazha in his Youth" by L. Japaridze; on p. 51, "Vazha Pshavela" (is lver coinage) by G. Kajaia; on p. 52—55, illustrations to Vazha's poems by G. Ochilauri; on p. 54, "Vazha" by I. Jinkhashvili; on p. 57, "Mountain Eagle", by R. Davlianidze; on p. 58, "Vazha and the Roe" by G. Jashi; on p. 61, "Vazha Pshavela" (photo); on p. 65, "The International" by G. Kordev; on p. 71, "The First Day of Building", by V. Toratadze; on p. 72—75, the ballet dancer Tamar Tumanishvili in roles, on p. 74, S. Liffar, J. Cotteau, J. Auric, T. Tumanishvili (photo); on p. 81, "Portrait of Fidel Castro" by R. Sanadze; on p. 82, "To Tea Picking" by T. Soselia; "The Fishermen" by Sh. Teli; on p. 96, "In Svetianeti Mountains" by L. Kholeiani. On p. 97—100, portraits and photoillustrations of the Jubilee of the celebrated Georgian writer K. Gamsakhurdia, on p. 102, composer Sh. Mshvelidze. on p. 104, stage-director V. Tblashvili on p. 105 conductor O. Dimitriadis (photo); in text: portraits and decors from the opera "The Hand of a Great Master" on p. 116, stage-director T. Tserudze (photo).

On the supplementary sheets: colour illustrations to Vazha Pshavela's poems "The Snake-Eater", "Aluda Ketelauri" and "The Guest and the Host" by T. Kubaneishvili.

CONTENTS

<p>DAS NEUE PARTEIPROGRAMM—DIE LEUCHE UNSERES LEBENS (M. Mrewilshwili—GROBE DOKUMENTE UNSERER EPOCHE D. Rondell FUNDSTEN UNSERER SCHAFFENS M. Tumanischwili—GRENZLOSE WEITEN DER ERSTEN ANREGUNGEN. S. Leshawa— WIR SEHEN DEN KOMMUNISMUS.) 2 VORWÄRTS, ZU ALLGEMEINEM GLÜCK UND Fortschritt 3 AUF DEM XXI PARTEITAG DER KOMMUNISTISC- HEN PARTEI DER GSSR</p> <p>Schota Rewischwili ENGELS' KAMPF IN ÄSTHETIK GEGEN DIE VUL- GARISIERUNG DES MARXISMUS 9 ZIERDE UND STOLZ DER GEORGISCHEN KULTUR (Jubiläumstage in Georgien zu Ehren W. Pschawelas) 15</p> <p>Grigol Kiknadse SCHATZ DER PLASTISCHEN BILDNISSE 18</p> <p>Karpes Donadse FRAGEN DER REALISTISCHEN ÄSTHETIK IN SCHAFF- FEN VON WASHA PSCHAWELA 26</p> <p>Galina Agladse EPISODEN AUS LEBEN WASHA PSCHAWELAS (Erinnerungen von Verwandten des Dichters) 28</p> <p>Alexi Tschintscharauli WASHA PSCHAWELA IN SCHAFFEN DER GEOR- GISCHEN KÜNSTLER 34</p> <p>Dawid Schugiliaschwili JUBILÄUMSABEND W. PSCHAWELAS 1913 37</p> <p>Wasi Kiknadse PSCHAWELAS „GAST UND WIRT“ UND SOPHOK- LES „ANTIGONE“ 40</p> <p>Apolon Jordania WASHA PSCHAWELA—EIN GROßER HUMANIST . 43</p>	<p>Ramas Kobidse CHEWSUR ALUDA KETELAURI UND DSHOKOLA 50</p> <p>Nodar Gurabanidse WASHA PSCHAWELA UND DAS GEORGISCHE THEATER 53</p> <p>Gulnara Arobelidse JUBILÄUMSALBEN 64</p> <p>Ewtich Gogiaschwili UNSER KAMPFPROGRAMM 66</p> <p>Amiran Zamzischwili „DIE SCHWARZE PERLE“ (Beitrag zum Lebenslauf einer Ballettänzerin) 72</p> <p>Rewas Nathadse NOCH EINMAL ÜBER LANGJÄHRIGEN STREIT . . 76</p> <p>Alexander Kotschlawaschwili KUNST DES PLASTISCHEN SÄBELSCHMIEDES IN GEORGIEN 83</p> <p>Peter Schamathawa HELD VOR SEINER KAMPFGRUPPE 93</p> <p>Erasti Torotadse „SITSCH IN GEORGIEN (Bibliographi) ZUM JUBILÄUMSTAG VON K. GAMSACHURDIA . 95 97</p> <p>Anton Zulukidse OPER VON SCH. MSCHWELIDSE „DIE RECHTE DES GROßMEISTERS“ 101</p> <p>Makwala Zchomaria, Sergo Tschesichwili EIN BESCHIEDENER MITWIRKER ZUM THEATER- LEBEN 116</p> <p>Dimitri Mtschedlidse NATIONALES GEPRÄGE UND DER ENTWICKLUN- GSWEG DES GEORGISCHEN PHALIASCHWILI— THEATRS 118</p> <p>John Litton RABINDRANAT THAGORES ÄSTHETISCHE AN- SCHAUNGEN 122</p>
---	--

Auf dem Titelblatt: W. Pschawela, Zeichnung von Kubaneischwili. Auf der 2. Seite „Portrait des Dichters“ von Sanadse, S. 3 Chruschtschow und heldenhafte Raumflieger (Photo). S. 4 Kosmonaut G. Titow führt Telephongospräch mit Chruschtschow (Photo). S. 6 Das feiernde Moskau jubelt seinen Helden, W. Mshawanadse auf dem XXI Parteitag in der Sitzungshalle (Photos) S. 8 „die Jugend“ Photoetude von Dscheiranow S. 13 „Außerhalb der Stadt“—von Sissi S. 14—15 „Portrait des Dichters“—von Awalischwili. „Der Adler“—von Soselia. Illustrationen zum Poem „Schlangenfresser“—von Zuzkirkidse. „Washa mit dem Rehkitz“—ein Bild von Gogoliaschwili. S. 16 Am Feierabend des Gedächtnistages in der Sporthalle (Photo). S. 17 „Wahas Bildnis“—von Dshaparidse. S. 19 Illustrationen zum Poem „Aluda Kethelauri“—von Kubaneischwili. S. 26 Illustrationen zum „Schlangenfresser“—von Kubaneischwili. S. 28 Photoportrait des Dichters (1820). S. 29 Arbeitszimmer im Heusmuseum des Dichters (Photo). S. 30 Washa mit Frau und Kindern (Photo). S. 31 Washa in Tschargali (Photo) Washa unter seinen nahen Verwandten, (Photo) S. 33 Washa und Alexander Kasbegi (Photo), Grabstätte des Dichters auf dem Pantheon. S. 34 „Aluda Kethelauri“—Illustration von Gwadshaia. S. 35 Illustration zum „Bachtion“—von Guliaschwili und Torotadse. S. 36 Washa in der Redaktion der Zeitung „Iweria“—von Maisaschwili S. 37 Washa bei der Hochzeit seines Sohnes (Photo 1915). S. 38 Washa mit den Dichtern Mgwimel und Matschaneli (Photo aus den 90-er Jahren). Washa mit seinen Brüdern und Freunden (Photo) S. 39 G. Tabidze mit der Gattin des Dichters (Photo). W. Pschawela unter den Kutaiser Schriftstellern (Photo 1913). S. 48 „Washa als Volkslehrer“—von Gwadshaia. 49 „Washa Pschawela in Tschargali“—von Gigoliaschwili. S. 44 Washa im Krankenhaus mit Pflegswestern (1915). Owanes Tumanjan und sein Bruder beim Krankenbett des Dichters—Bild von Gogoliaschwili S. 46 „Portrait des Dichters“—von Sanadse. S. 47 Washa unter seinen Landsleuten. S. 48 „Washa in Jugendjahren“—von Dshaparidse. S. 52—55 Illustrationen zu Waschas Gedichten, von Otchilauri. S. 54 „Washa“—von Dschindschiaschwili. S. 57 „Bergadler“—von Dawlianidse. S. 58 „Washa und Rehbock“—von Dshaschi. S. 65 „International“—von Korschew S. 71 „der erste Fabrikarbeitstag“—von Torotadse. S. 72—75 Ballettänzerin Tamara Tumanischwili in ihren Rollen. S. 74 Lofar, Kokto, Oriq Tumanischwili (Photo) S. 81 „Phidel Kastros Bildnis“—von Tscherkashin S. 82 „Zum Trepflücken“—von Soselia. „Fischer“—Bild von Thelia. S. 96 „In Swaneter Gebirgen“—von Chodshelani. Auf den Einlagebögen: Farbige Illustrationen zu Pschawelas Werken: „Schlangenfresser“, „Aluda Kethelauri“, „Gast und Wirt“—von Kubaneischwili. S. 97—100 Portraits und Photoillustrationen zur Jubiläumsfeier des georgischen Schriftstellers K. Gamsachurdia. S. 102 Komponist Sch. Mschwelidse S. 104 Dirigent W. Tabiaschwili S. S. 105 Dirigent O. Dimitriadji (Photos). Im Text: Portraits und Dekorationen aus dem Opernstück „Die Rechte des Großmeisters“, 116 Spielleiter T. Zerodse (Photo).



Handwritten text, possibly a name or title, in cursive script.



BRITISH MUSEUM 500