

# საგაბუჯო საგაბუჯო

ISSN 0132-1307

# 3

## 1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
საგაბუჯო-საგაბუჯო





# ს ა ზ ჭ ღ თ ე ა ზ ე ლ თ ვ ნ ე ბ ა

3/1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი შურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბაიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ჯუმბერ თითოვარი  
(პასუხისმგებელი მდივანი)  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშარაძე,  
გივი ორჯონიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო შავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანგაიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ეოროგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენო  
ნომრის მხატვარი ალექსი ზალაბუევი

საქართველოს კვ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამოშვებულა,  
თბილისი, 1983.



ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შემდგომი ამაღლებისათვის	2
ნოდარ მგალობლიშვილი, თამაზ შილაკაძე, თენგიზ მახარაშვილი —	6
მეგობრობის გზაზე	
იოსებ ბარდანაშვილი —	28
რთული პრობლემების წინაშე	
ვახტანგ დავითაია —	31
მუხა ჯამაგირაძე	
მიხეილ პიატნიცკი —	
კლასტიკური რეჟისურის სათავეებთან (პ. მარჯანიშვილის მუშაობა „უსიტყვო ღრამაზე“ — „ცრემლები“)	35
ნანა მირცხულავა —	
კორტრეტული ხელოვნების ფაქიზი მსახური	47
იდა ხელაძე —	50
ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა	
ზაზა სხირტლაძე —	55
ორი მატყველი კორტრეტი	
ლადო ღონაძე —	60
შალვა მშველიძის სიმფონიური შემოქმედება	
არნოლდ გიგეჭკორი —	73
წლის დროთა კოეფიციენტი	
თამარ აბაშიძე —	78
მუსიკა გალასტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში	
ირინე მერაბიშვილი —	86
ქართული კულტურის ამბავები	
ირინა ძუცოვა —	89
ალგებნილი შემდგომი	
ანა ახმატოვა —	94
ამედეო მორელიანი	
ჟან პოლ ფარუი —	102
ოთარ იოსელიანის „ბასტორალი“	
ორი საზღვარგარეთული პრემიერა	106
მაია კობახიძე —	109
ინგლისური აბსურდიზმი	
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი —	115
ლაოკოონი (მთარგმნელის შესავალი წერილით)	
ოთარ რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატები	128
ოთარ ჩხეიძე —	129
დემეტრე (პიესა)	
ჩვენი პუბლიკაცია	
შალვა ღაღინის უცნოვი წიგნი	151
კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები	153
მერაბ თაბუკაშვილი —	154
ხმა გულისა	
პრონია	156

გარეკანის პირველ გვერდზე: ქეთევან მაღალაშვილი. ელენე ახვლედიანის პორტრეტი.

გარეკანის მესამე გვერდზე: საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი სოლიკო ვირსალაძე.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: სცენა ს. პროკოფიევის ბალეტიდან „რომეო და ჯულიეტა“. ჯულიეტა — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ნათელა არიშვილიძე.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა,  
თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.



# დიზაინერ-მხატვარი კიკიას შამგომი ამაღებისათვის

სოციალური პროგრესის ერთ-ერთი კარდინალური საკითხია საზოგადოებისა და პიროვნების მრავალმხრივი ურთიერთკავშირის, ურთიერთზემოქმედების საკითხი.

განვითარებული სოციალიზმის პერიოდში სრულყოფის ფაზაში შედის საზოგადოების რთული და მრავლისდამტევი სოციალურ-ზნეობრივი სტრუქტურა. განვითარების ეს პროცესი მეტ სიმწვავეს ანიჭებს პარმონიული პიროვნების ჩამოყალიბების მთელ კომპლექსს.

ჩვენი პარტიის მიერ წამოყენებული დებულება — ყველაფერი ადამიანის კეთილდღეობისათვის, ყველაფერი ადამიანის სრულყოფისათვის — საზოგადოების ყოველი ფენის მოღვაწეობის ერთიანობასა და მიზანდასახულებას გულისხმობს.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის რიგგარეშე პლენუმზე წარმოთქმულ სიტყვაში სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ი. ა. ანდროპოვმა ჩვენი საზოგადოების ძლიერების უმთავრეს წყაროდ ჩვენი პარტიული რიგების ერთიანობა მიიჩნია. ეს ერთიანობა განაპირობებდა და განაპირობებს ურთულესი ამოცანების წარმატებით გადაწყვეტას ცხოვრების, ისტორიის თვით ყველაზე რთულ მომენტში.

საზოგადოებისა და პიროვნების განვითარების რთული ასპექტი შეუძლებელია მოვიხზოთ ამ ერთიანობის გარეშე, რადგან პარტია ყოველთვის იყო და არის ჩვენი ცხოვრების წარმმართველი, მათგანიზებული ძალა. სწორედ ამ პოზიციიდან უნდა განვიხილოთ პარტიის მიერ გამოვლენილი განსაკუთრებული ყურადღება საბჭოთა ხელოვნების განვითარების პროცესებისადმი. კომუნისტური პარტია და საბჭოთა სახელმწიფო ყოველ დონეს ხმარობენ იმისათვის, რათა განხორციელდეს მკვეთრი გადასვლა ეკონომიკის ზრდის უპირატეს ინტენსიურ ფაქტორებზე, რომლებიც საზოგადოების სისხლსავსე, ყოველმხრივი განვითარების საფუძვლად უნდა იქცეს.

ეს დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენები, ბუნებრივია, ხელოვნების ყოველი ჟანრის ყურადღების ცენტრში უნდა მოექცეს. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების შემოქმედებითი კავშირის შესახებ“ სწორედ იმ უმთავრესი ამოცანების კონკრეტულ განხორციელებას ითვალისწინებს, რომლებიც სოციალისტური ხელოვნების წინაშე დასახა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამამ. ამ პროგრამაში მთელი სიცხადითაა თქმული, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების უმთავრესი მიმართულებაა ხალხის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის განმ-







თანამედროვე ადამიანის, მისი ზნეობრივი გმირობის ღრმად ფსიქო-ლოგიური პორტრეტებია წარმოდგენილი გ. ჟორდანიასა და გ. ქავთარაძის სპექტაკლებში, ს. ჭანბას სახელობის თეატრის სპექტაკლში „მოგონებანი“, სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმში „ენგურის ეპოპეაში“ (რეჟ. თ. გურგენიძე).

თანამედროვე გმირის პრობლემა კვლავაც ცენტრალურია საბჭოთა ხელოვნებისათვის. სწორედ ამ გარემოებას უსვამს ხაზს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების შემოქმედებითი კავშირის შესახებ“. საბჭოთა ადამიანების ახალი თაობები — ნათქვამია დადგენილებაში — საჭიროებენ მათ სულისკვეთებასთან და დროსთან ახლობელ დადებით გმირებს, რომლებიც უნდა მოგვევლინონ როგორც მხატვრული აღმოჩენები და რომლებმაც გავლენა უნდა მოახდინონ ადამიანთა ქცევებზე.

ამ იდეურ-მხატვრული მრავალფეროვნების სრულყოფილი გააზრება თანამედროვე მეცნიერულ მიღწევათა დონეზე ჯერ კიდევ ვერ ხერხდება ჩვენს კინომცოდნეთა, ხელოვნებათმცოდნეთა, თეატრმცოდნეთა სტატიებსა თუ წერილებში. მთელი ჩვენი ცხოვრების პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ შემოქმედებითი პროცესების კრიტიკული ანალიზი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა იგი განხილულია თანამედროვე პრობლემათა კონტექსტში. ამა თუ იმ მოვლენის იზოლირებული განხილვა იმთავითვე გამორიცხავს განზოგადების, ანალიზის შესაძლებლობას.

დადგენილებაში სახსებიო სამართლიანად არის აღნიშნული, რომ ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების ფურცლებზე ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილი მასალა საბჭოთა ხალხის შრომითს თავდადებაზე, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების დადებით მაგალითებზე. ცოტაა მსჯელობა პრობლემურ საკითხებზე. პრინციპულობა აკლია ბევრ გამოქვეყნებულ წერილს.

ჯერ კიდევ ამ ათი წლის წინათ მიღებულ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“ ღრმად იყო გაანალიზებული ჩამორჩენის მიზეზები სულიერი მოღვაწეობის ამ სფეროში და ახალი იდეები და ამოცანები იყო წამოჭრილი. ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად მიჩნეულ იქნა კრიტიკის სოციალური აქტივობის, იდეური მიზანდასახულობის და ესთეტიკური ანალიზის გაძლიერების აუცილებლობა. მარტლაც, ამ ხნის მანძილზე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ და ხელოვნებათმცოდნეობამ დიდი ნაბიჯი გადადგა სოციალურად აქტიური გმირის პრობლემის შესწავლის საქმეში, გაანალიზა ამ გმირის მხატვრული სახის როგორც ტრადიციული, ასევე ნოვატორული საწყისები. ხელოვნების განვითარების დღევანდელ ეტაპზე აუცილებელია უფრო ღრმა ანალიზი, გამოკვლევა და შესწავლა მთელი რიგი ახალი იდეურ-მხატვრული მოვლენებისა.

ხელოვნების განვითარების მთელი პარამეტრების შესწავლა აუცილებელია განვითარების, პროგრესული ტენდენციების უტყუარი განსაზღვრებისათვის. დღევანდელი მკითხველი, მსმენელი თუ მაყურებელი ძალზე ინფორმირებულია და მისი გემოვნების, ესთეტიკურ და ზნეობრივ განვითარებაზე გავლენას ახდენს არა მარტო ხელოვნებისა და ლიტერატურის ესა თუ ის დარგი, არამედ კულტურის მთელი სისტემა, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ საზოგადოებრივი აზრის უახლესი მონაპოვარნი.

ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის მეცნიერული დონე რომ ამალდდეს, იმთავითვე უნდა ვიზრუნოთ იმისათვის, რომ მომავალმა თაობებმა, რომელთაც კრიტიკული აზროვნების ასპარეზზე გამოსვლა განუზრახავთ,



ლრმად შეისწავლონ არა მარტო პროფესიასთან დაკავშირებული სპეციფიკური საკითხები, არამედ მომიჯნავე დარგები, ფილოსოფია, ესთეტიკის ისტორია, საზოგადოებრივი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. ამის გარეშე კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან კავშირი ვერ განხორციელდება. როგორ შეიძლება, მაგალითად, კინომცოდნემ სრულყოფილად შეაფასოს ამა თუ იმ დიადი მშენებლობის ამსახველი ეპოპეა, თუ მას წარმოდგენაც კი არა აქვს ამასთან დაკავშირებულ პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ, ზნეობრივ პრობლემებზე. სავსებით მართებულად მოგვიწოდებს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ეს დადგენილება, რომ ხელოვნების მუშაკების, ლიტერატურული და მხატვრული პერიოდიკის ყურადღება კონცენტრირებულ იქნას საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ძირეულ საკითხებზე, ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების გადამწყვეტ მიმართულებებზე, რომლებიც სკკპ XXVI ყრილობის გადამწყვეტილებებს შეესაბამებიან.

ამოცანა სავსებით ნაოელია, ახლა საჭიროა მთელი სულიერი და გონებრივი ძალების კონცენტრაცია ამ ამოცანათა გადასაწყვეტად. ამ საქმეში უპირველესი როლი ენიჭებათ ჩვენს ლიტერატურულ-მხატვრულ ჟურნალებს.

აუცილებელია ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის საუკეთესო ძალების შემოკრება ჟურნალების რედაქციათა გარშემო, მათი აქტიური ჩაბმა შემოქმედებით ცხოვრებაში. აქ აუცილებელია გეგმაზომიერი მუშაობა, პრობლემათა პერსპექტიული ამოცანების დასახვა, კარდინალური მომენტების შერჩევა. მხოლოდ ამ გზით შევძლებთ გზა გადავუღოთ მდინარის ტალღასავით მომწყდარ შემთხვევით მასალას და გრაფომანების ნაცოდვილარს.

ასევე აუცილებელია ახალგაზრდობის უფრო თამამი დანინაურება. ჩვენი ახალგაზრდები უფრო გაბედულ, უფრო მასშტაბურ აზროვნებას უნდა მიეჩვიონ, ხელი უნდა მოჰკიდონ რთულ პრობლემებს. შეეჭვებო, ცოდნისა და ინფორმაციის გარკვეული მარაგი აქვთ მათ, მაგრამ აკლიათ ანალიზის, საზოგადოებრივ პრობლემათა კონტექსტის გათვალისწინების უნარი. კრიტიკა ამა თუ იმ ნაწარმოების პრობლემატიკას ვერ სცილდება, ვერ აკავშირებს პრობლემათა ერთ წყებას მეორესთან.

ვიმეორებთ, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების შემოქმედებითი კავშირის შესახებ“ ღრმადაა გაანალიზებული არსებული ნაკლოვანებანი, დასახულია გზები ამ ნაკლოვანებათა გამოსასწორებლად, ამოცანები კი აბსოლუტური სიზუსტით ფორმულირებული.

ამ დადგენილების სულისკვეთება და პათოსი მიმართულია იმისკენ, რათა თანამედროვე პირობებში კონკრეტულად განხორციელდეს ის უმთავრესი ამოცანები, რომლებიც სკკპ XXVI ყრილობამ დაუსახა სოციალისტურ ხელოვნებას. ამ ისტორიულ დოკუმენტში კი ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების უმთავრესი მიმართულებაა ხალხის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის გაძლიერება, გულწრფელი და მაღალმხატვრული ასახვა სოციალისტური სინამდვილის მრავალფეროვნებისა, შთაგონებული და შთამბეჭდავი ასახვა ახლისა, ქვეყნის მშენებლისა და მხილება ყოველივე იმისა, რაც საზოგადოების წინსვლის შემაფერხებელია.





# გეოგრაფიის გზაზე

ნოდარ მგალობლიშვილი  
თამაზ შილაკაძე  
თენგიზ მახარაშვილი

მიმდინარე წელს 200 წელი სრულდება რუსეთსა და საქართველოს შორის ისტორიული ხელშეკრულების დადებიდან. ჩრდილო კავკასიის ციხესიმაგრე გეორგიევსკში ხელმოწერილი ტრაქტატი უდიდესი მნიშვნელობის პოლიტიკური აქტი იყო, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ორ ქვეყანას შორის მეგობრული ურთიერთობის გაღრმავებისა და შემდგომი განვითარების საქმეში.

ჩვენი რესპუბლიკა გულმოდგინედ ემზადება ამ საიუბილეო თარიღის ღირსეულად შეხვედრისათვის. მრავალი დასახული ღონისძიებიდან თავისი მნიშვნელობით გამოირჩევა რუსეთ-საქართველოს დამაკავშირებელი უმოკლესი ტრასის — საქართველოს სამხედრო გზის რეკონსტრუქცია, კეთილმოწყობა და არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმება. ამ მიზნით 1980 წელს მიღებულ იქნა საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს სპეციალური დადგენილება.

დასახული პროგრამის განხორციელება კიდევ უფრო გაზრდის მაგისტრალის სამეურნეო-ეკონომიკურ, სტრატეგიულ და იდეურ-მხატვრულ მნიშვნელობას.

საქართველოს სამხედრო გზა ყოველთვის



ობელისკი ჯვრის უღელტეხილთან.

მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქვეყნის განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპთან, კერძოდ, რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობასთან.

ინტენსიურმა კონტაქტებმა XVII-XVIII საუკუნეებში მოითხოვა ორ ქვეყანას შორის სატრანსპორტო კომუნიკაციების გაუმჯობესება. ერთადერთი უმოკლესი გზა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე აკავშირებდა საქართველოს ჩრდილოეთთან, დარიალის ვიწრო ხეობაზე გადიოდა. ამ პერიოდისათვის იგი ძნელადგასავლელ ბილიკს უფრო მოგვაგონებდა, ვიდრე სატრანსპორტო არტერიას. ინტერესმოკლებული არ იქნება მოკლედ გვეცნოთ დარიალის უძველესი გზის ჩასახვისა და განვითარების ისტორიის ზოგიერთ ფურცლებს.

ჯერ კიდევ I საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ეს გზა აღწერილი აქვს სტრაბონს, შემდეგ პლინიუსს (I საუკუნე ჩვენი წელთაღრიცხვით). დარიალის გზის შესახებ ცნობებს ვხვდებით აგრეთვე ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში. ჯვრის უღელტეხილი, რომელზეც გადის ტრასა, ყველაზე მოსახერხებელი გასასვლელია კავკასიონის ცენტრალურ ნაწილში და, ბუნებრივია, რომ სწორედ





ყაზბეგის მთა.

ამ შეეცადნენ ჩვენი წინაპრები გადაელახათ კავკასიონის მძლავრი ზღუდე.

მეცნიერები სხვადასხვა აზრის არიან უღელტეხილის სახელის წარმოშობის თაობაზე. ერთნი მას უკავშირებენ ქვის ჯვარს, რომელიც გზის პირას იქნა აღმართული 1824 წელს. მეორენი, უარყოფენ რა ამ ვერსიას, მიუთითებენ იმაზე, რომ ჯვრის უღელტეხილი მოხსენიებულია ქართველი მეფის გიორგი V მიერ (1314-1346 წწ.) შედგენილ საკანონმდებლო წიგნში და XIV-XV საუკუნეების სხვა საისტორიო დოკუმენტებში. უფრო ადრინდელ წყაროებში დარიალის ამ გასასვლელს კასპიის კარს (პლინიუსით), დარიალის კარს, ოვსეთის კარს (იოანე საბანისძე), არაგვის კარს უწოდებდნენ.

საინტერესოა, რომ ძველი სპარსული სიტყვის, დარიალის გაშიფვრა (დარ. — კარები, ხეობა; ალანი — ოსები) ადასტურებს ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას.

ჩვენ ასე დეტალურად იმიტომ შეეჩერდით დარიალის ხეობაზე, რომ ისტორიულად მას დიდი სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონდა. უხსოვარი დროიდან ამ გზით ჩრდილოეთის მომთაბარე ტომები ცდილობდნენ საქართველოში შემოჭრას. ამიტომ უღელტეხილისა და

ხეობის დაცვა ყოველთვის იყო ქართველ მეფეთა საზრუნავი. საისტორიო წყაროებში არის ცნობები იმის შესახებ, რომ ჯერ კიდევ II საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე დარიალის ხეობაში ქართველებმა ააშენეს მძლავრი ციხესიმაგრე, რომლის ნანგრევებიც ჩვენამდე შემორჩა „თამარის ციხის“ სახელწოდებით.

დარიალის გზას ქვეყნის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე სხვადასხვა მნიშვნელობა ენიჭებოდა. კონკრეტული სიტუაციიდან გამომდინარე, ჩვენი წინაპრები ხან გაუვალს ხდიდნენ გზას, ხან კი ისევ აღადგენდნენ მას. ცნობილია, რომ ჩვენი წელთაღრიცხვის I-III საუკუნეებში, იბერიასა და რომის იმპერიას შორის მეგობრული ურთიერთობის პერიოდში, ჩრდილოეთის მომთაბარე ტომები ვერ ბედავდნენ საქართველოში შემოჭრას. V საუკუნეში ოსებისა და ყივჩაღების დამორჩილების შემდეგ, დარიალის ხეობა საფუძვლიანად გამაგრა მეფე ვახტანგ გორგასალმა. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ქართველი მეფეები ხშირად იყენებდნენ აღნიშნულ მომთაბარე ტომებს მტრისაგან თავდასაცავად. ცნობილია, რომ ამ მიზნით დავით აღმაშენებელმა 40 ათასი ყივჩაღთა ოჯახი ჩამოასახლა საქართვე-





მცხეთის ჯვრის ხედი.

სვეტიცხოველი.

მცხეთა. მტკვრისა და არაგვის  
შესართავთან.



ლოში და სწორედ ამ ღონისძიებასთან დაკავშირებით გახდა საჭირო დარიალის გზის აღდგენაც.

ამრიგად, საუკუნეების მანძილზე აქ წარმოებდა სამშენებლო აღდგენითი სამუშაოები, მაგრამ XVIII-XIX საუკუნეებამდე დარიალის გზა, ფაქტიურად, ძნელადგასავლელ ბილიკს წარმოადგენდა, რომლის ექსპლუატაცია შესაძლებელი იყო მხოლოდ ზაფხულის პერიოდში.

საქართველო-რუსეთის ურთიერთობის გამოცოცხლებამ, გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელმოწერამ, ხოლო შემდეგ საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ (1801 წ.) და სხვა პოლიტიკურმა ნაბიჯებმა ხელი შეუწვეს დარიალის გზაზე სარეკონსტრუქციო სამუშაოების გაფართოებას. მაგალითად, რუსეთთურქეთის ომის პერიოდში, იმისათვის, რომ რუსის ჯარი შეუფერხებლად შემოსულიყო საქართველოში, განხორციელდა გზის ძირითადი მონაკვეთის რეკონსტრუქცია.

სამშენებლო სამუშაოების შესრულებაში სამხედრო ნაწილებს დიდ დახმარებას უწევდა ადგილობრივი მოსახლეობა, რომლის ხელმძღვანელობა დავალებული ჰქონდა ერეკლე





II-ის სპეციალურ წარმომადგენელს ქაიხოსრო ანდრონიკაშვილს.

ამ უკანასკნელის ორგანიზატორული ნიჭისა და მოხევეთა მონდომების მეოხებით 1769 წელს გენერალ ტოტლებენის ჯარებმა შეუფერხებლად გადალახეს კავკასიონის ბარიერი და საქართველოში შემოვიდნენ. ამ პერიოდში რუსეთი ცდილობდა სტრატეგიულად მნიშვნელოვანი პუნქტების გამაგრებასაც. 1784 წელს კავკასიის მიდამოების დასაცავად ინგუშების სოფელ ზაურის მიდამოებში ააშენეს ციხე-სიმაგრე ვლადიკავკაი, რომელმაც დასაბამი მისცა შემდგომ ამ ადგილას ქალაქის ჩამოყალიბებას. უფრო მოგვიანებით რუსებმა ტრასაზე ააშენეს კიდეც ორი, ჯარახისა და დარიალის, ციხესიმაგრე.

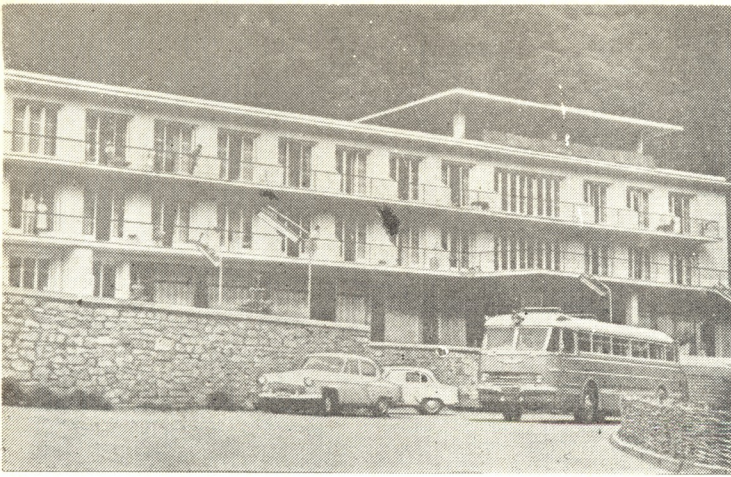
გეორგიევსკის ტრაქტატის მიღების შემდეგ საქართველოში გამოგზავნეს რუსეთის სპეციალური წარმომადგენელი, პოლკოვნიკი ბურნაშოვი, რომელმაც, სხვა საკითხებთან ერთად, შეისწავლა გზის მდგომარეობაც, რის შედეგადაც გაირკვა, რომ სოფელ ბალთასა და ყაზბეგს შორის დარიალის ხეობაში საჭირო იყო 27 ხიდის მშენებლობა. 1799 წელს, რამდენიმე თვის ინტენსიური მუშაობის შედეგად, ეს გეგმა განხორციელდა და მოხდო-

კიდან თბილისში შეუფერხებლად ჩავიდა რუსეთის ჯარის ნაწილები. მაგრამ ხის დროებითი ხიდები, რომლებიც ამ პერიოდში აიგო დარიალის ხეობაში, თერგმა შემდგომი წლის გაზაფხულზე დაანგრია. ეს არ იყო ეპიზოდური შემთხვევა: წყალდიდობები, ზვავები, მეწყერები და სხვა სტიქიური ძალები რეგულარულად დიდ ზარალს აყენებდნენ როგორც საინჟინრო ნაგებობებს, ისე თვით გზას. ამიტომაც გადაწყვიტეს ჩამოეყალიბებინათ სპეციალური მომსახურების პოსტები გზის ყველაზე სახიფათო მონაკვეთებზე. კერძოდ, დარიალის ხეობის ჩრდილო ნაწილს ემსახურებოდა ადგილობრივი ოსი მოსახლეობა, ხოლო ყაზბეგის მიმდებარე გზის მონაკვეთს — მოხევეები. განსაკუთრებულ რთულ ვითარებაში მათ ეხმარებოდნენ რუსეთის არმიის სპეციალური სამშენებლო ქვედანაყოფები.

ენერგიული ზოქმების შედეგად ამ პერიოდში ტრასის გამტარუნარიანობა საკმაოდ გაუმჯობესდა.

1803 წელს მეფის რუსეთის მთავრობამ გზის მშენებლობისთვის გამოჰყო 71 ათასი მანეთი. ამასთან, საქართველოში ჩამოვიდნენ სამთო ინჟინრები კოპილოვი, ტომილოვი, მოისევეი, ტუმანოვი და ხიდების მშენებლო-





ბის სპეციალისტი, ფრანგი ინჟინერი გურ-ლანდიე.

1804 წელს გზას მოზდოკიდან თბილისამდე ოფიციალურად „ალექსანდრეს გზა“ ეწოდა რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრე I პატივსაცემად, რომლის მეფობის დროსაც დაიწყო ტრასის გენერალური რეკონსტრუქცია. მაგრამ XIX საუკუნის დასაწყისიდან გზა უკვე ცნობილი გახდა საქართველოს სამხედრო გზის სახელწოდებით, რადგან ამ პერიოდში მას მხოლოდ სამხედრო-სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონდა.

1805-1810 წლებში საქართველოს სამხედრო გზაზე შესრულდა მთელი რიგი სამუშაოები, რომელთა შორის აღსანიშნავია ორი დიდი ქვის ხიდის მშენებლობა დარიალის ხეობაში, გზის გაფართოება ყაზბეგი-ბალთის მონაკვეთზე და სხვა. მაგრამ იმისათვის, რომ ფუქად არ ჩაევლო გზის მშენებლობაზე გაწეულ შრომას, საჭირო გახდა აქტიური ბრძოლა ზვავების და სხვა სტიქიური მოვლენების წინააღმდეგ. XIX საუკუნის 50-იან წლებში შეიქმნა სპეციალური კომისია, რომელსაც დაევალა ზვავების წარმოქმნის შესწავლა და მის წინააღმდეგ ბრძოლის ეფექტური ღონისძიებების შემუშავება. ამ პრობლემის გადასაჭრელად დიდი შრომა გასწია კომისიის თავმჯდომარემ, ინჟინერმა ბორის სტატკოვსკიმ. მან წამოაყენა მთელი რიგი წინადადებები, რომელთა განხორციელებამაც ნაწილობრივ გააუმჯობესა მდგომარეობა, მაგრამ უსახსრობის გამო სტატკოვსკის რეკომენდაციების მნიშვნელოვანი პუნქტები ქალაქზე დარჩა.

უნდა აღინიშნოს, რომ შემდგომშიც ბორის სტატკოვსკიმ დიდი როლი ითამაშა საუღელ-

ტეხილო გზის რეკონსტრუქციის განხორციელების საქმეში. იგი სპეციალურად გაიგზავნა დასავლეთ ევროპაში, სადაც შეისწავლა მთის ტრასების მშენებლობის იქაური გამოცდილება და ჩამოსვლისთანავე შეიმუშავა გზის მშენებლობის პროექტი სოფელ მლეითიდან ჯვრის უღელტეხილის გავლით, სოფელ კობამდე. პროექტით გათვალისწინებული იყო რვამოსახვევიანი მლეითის სერპანტინისა და სხვა ობიექტების მშენებლობა. გარდა ამისა, სტატკოვსკიმ მთავრობას კიდევ ერთხელ შესთავაზა 5,5 კილომეტრიანი გვირაბის გაყვანა საძვლის მთის ქვეშ, მაგრამ უსახსრობის გამო იგი შეცვალეს უფრო იაფი ზვავსაცავი გალერეებით.

გზის მშენებლობა ბ. სტატკოვსკის პროექტის მიხედვით დაიწყო 1857 წელს. ძალზე რთული გამოდგა მლეითის აღმართზე სერპანტინების გაყვანა. ოთხი წლის დამატული მუშაობის შემდეგ 1861 წლის 15 აგვისტოს გზის ამ ნაწილზე მოძრაობა ოფიციალურად გაიხსნა. მაშინდელ პირობებში მლეითის აღმართის მშენებლობა ითვლებოდა საინჟინრო ხელოვნების ერთ-ერთ ბრწყინვალე ნიმუშად და თავისი გადაწყვეტით ტოლს არ უდებდა შვეიცარიის ალპების ყველაზე კეთილმოწყობილ გზებსაც კი.

გზის ეს მნიშვნელოვანი ნაწილი დღესაც დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მგზავრზე თავის თამამი საინჟინრო გადაწყვეტითა და ბუნებასთან ჰარმონიული შერწყმით.

ტრასის ამ მონაკვეთის მშენებლობის დამთავრების აღსანიშნავად, მის მეორე მოსახვევზე ამოქმედდა შადრევანი, ხოლო კლდეზე



მიამაგრეს მემორიალური დაფა მშენებლების გვარებით. შადრევანს გამოჩენილი ქართველი პოეტისა და საზოგადო მოღვაწის გრიგოლ ორბელიანის სახელი ეწოდა, რადგან იგი 1858—1863 წლებში წარმატებით ხელმძღვანელობდა გზის მშენებლობას.

ამავე პერიოდში აშენდა პროექტით გათვალისწინებული ქვის ხიდები მდინარე არაგვზე სოფ. მლეთაში, სოფ. კობთან და მდინარე ბაიდარაზე. გარდა ამისა, მარტო მლეთის აღმართის მონაკვეთზე აშენდა 4329 მეტრი საერთო სიგრძის საყრდენი კედელი. გზის გასწვრივ მოეწყო პარაპეტები, ხოლო მდინარის ნაპირების გასამაგრებლად აშენდა დამბები და სხვა დაცვითი საინჟინრო ნაგებობანი.

პროექტით გათვალისწინებული ზეგასაწიწააღმდეგო გალერეების მშენებლობა ჯვრის უღელტეხილზე დაიწყო გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში. თავდაპირველად გუდაურის რაიონში ააგეს ხის გალერეა თუნუქის დახრილი სახურავით, მაგრამ ამ კონსტრუქციამ არ გაამართლა და შემდეგ განხორციელდა მხოლოდ ქვის დახურული ტიპის გალერეების მშენებლობა, მოგვიანებით კი, საბჭოთა პერიოდში, სოფელ გუდაურის მახლობლად აშენდა ნახევრად ღია ტიპის გალერეაც.

ამრიგად, XVIII-XIX საუკუნეებში წარმოებული საქართველოს სამხედრო გზის მშენებლობა შეიძლება გაიყოს ორ პერიოდად. საწყისი პერიოდი სტიქიური ხასიათისა იყო. მშენებლობა მიმდინარეობდა ადგილობრივი

ბუნებრივ-კლიმატური და გეოლოგიურ-გეოგრაფიული თავისებურების გათვალისწინებლად. ამ პერიოდში ძირითადად შენდებოდა დროებითი ხიდები, ზეგასაცავი ნაგებობანი და გზის ექსპლუატაციას სეზონური ხასიათი ჰქონდა. მოუწესრიგებელი იყო გზის მშენებლობის ფინანსირება, არ ყოფნიდათ მუშახელი და სპეციალისტები.

შემდგომ მშენებლობამ უფრო გეგმაზომიერი ხასიათი მიიღო. გაუმჯობესდა სამშენებლო სამუშაოთა ორგანიზაცია, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც გაიხსნა მშენებლობის მართვისა და კოორდინაციის ცენტრალიზებული სამმართველო. საქართველოს სამხედრო გზის პროექტირებასა და მშენებლობაში მონაწილეობას იღებდნენ რუსი, ქართველი და უცხოელი საგზაო ინჟინრები. ამ პერიოდში შედგენილ იქნა გზის ტრასების რამდენიმე ვარიანტი, რასაც წინ უსწრებდა ადგილობრივი ბუნებრივ-კლიმატური და სხვა თავისებურებების შესწავლა.

საქართველოს სამხედრო გზის მშენებლობა-რეკონსტრუქციის ეს ეტაპი გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში დასრულდა. ამ პერიოდს ემთხვევა რუსეთში მთელი რიგი სარკინიგზო მაგისტრალების მშენებლობის დამთავრება, მაგალითად, 1871 წელს ქალაქი როსტოვი რკინიგზით მოსკოვს შეუერთდა ხარკოვის გავლით, ხოლო 1875 წელს გაიხსნა როსტოვ-ვლადიკავკაზის მონაკვეთი, რითაც შესაძლებელი გახდა ვლადიკავკაზის პირდა-

ძველი საცხოვრებელი სახლი  
სოფელ სნოში.  
ფოტო დ. ერმაკოვისა.







კაიშაურის ველი

პირ მოსკოვთან დაკავშირება. ასე რომ, რამდენადმე გაადვილდა საქართველოს კავშირი რუსეთის ცენტრთან: თბილისი-ვლადიკავკაზი — საქართველოს სამხედრო გზით, ვლადიკავკაზი-მოსკოვი — რკინიგზით.

XIX საუკუნის ბოლოს საქართველოს სამხედრო გზაზე მოძრაობდნენ გაუმჯობესებული სატრანსპორტო საშუალებები: „ფაეტონები“, „ლინეიები“ რეზინის საბურავებით, „ომნიბუსები“ და სხვა, ხოლო 1909 წელს თბილისსა და ვლადიკავკაზს შორის გაიხსნა საავტომობილო მიმოსვლა. მგზავრობის ხანგრძლივობა ამ ორ პუნქტს შორის, საათიანი შესვენებებით დღეში, მლეთსა და კობში, 14 საათს შეადგენდა. მაგრამ ავტომობილები ამ პერიოდისათვის ძალზე ცოტა იყო, მათი კონსტრუქცია ჯერ კიდევ ტექნიკურად არ იყო სრულყოფილი და ავტომომსახურებაც დაბალ დონეზე იდგა. ამიტომ, ბუნებრივია, გზებზე ჯერ კიდევ ტრანსპორტის ძველი სახეობები ბატონობდნენ, რომლებიც უკვე ვერ აკმაყოფილებდნენ გაზრდილ მოთხოვნილებებს. ....საკიროდ ვთვლით გავაფრთხილოთ ტურისტები, რომ მხოლოდ სწრაფი ომნიბუსებით მიმავალთ შეუძლიათ თავის დროზე ჩავიდნენ ტფილისში, ხოლო ეტლითა და ფოსტის ცხენებით მგზავრებს მუდმივად მოუხდებათ სადგურებზე ჯდომა, რადგან მთელ



მლეთის აღმართი XIX საუკუნეში.

გრიგოლ ორბელიანის წყარო.

ფოტოები დ. ერმაკოვისა.

მლეთის აღმართი დღეს.



ტრასაზე ცხენების ძალზე დიდი უკმარისობა...“, ასეთი გაფრთხილება შეიძლება ამოეკითხა მაშინდელ მგზავრს ნ. კაზანცევისა და ვ. რადკოვიჩის მიერ მომზადებულ საქართველოს სამხედრო გზის გზამკვლევაში.

მიუხედავად აღნიშნული სიძნელებისა, მგზავრთა და ტურისტთა რაოდენობა ტრასაზე წლითწლივით იზრდებოდა.

საქართველოს სამხედრო გზა არა მარტო უტილიტარულ ფუნქციებს ასრულებდა, იგი რუსი და ქართველი ხალხების ხელოვნებისა და კულტურის მძლავრ დამაკავშირებელ ძარღვად იქცა.

განუყოფადელი ბუნება, შესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლები, ქართველი ხალხის სტუმართმოყვარეობა ყოველთვის იზიდავდა სხვადასხვა ერის გამოჩენილ შვილებს. საქართველოს სამხედრო გზასთან, ისევე, როგორც ქვეყნის სხვა მხარეებთან, უშუალოდაა დაკავშირებული რუსი ხალხის დიდი შვილების — ა. პუშკინის, მ. ლერმონტოვის, ლ. ტოლსტოის, ა. გრიბოედოვის, ა. ჩეხოვის, ს. ესენინის, ვ. მაიაკოვსკის, პ. ჩაიკოვსკის, თ. შალაპინის და სხვათა სახელები.

ამ პერიოდში თითქმის ყველა სტუმარი საქართველოში სამხედრო გზით მოემგზავრებოდა და, ბუნებრივია, დიდი ინტერესით ეცნობოდა მის თვალწარმოადგენ მოგზაურებს და

უძველეს არქიტექტურულ ძეგლებს. შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს სამხედრო გზა ქვეყნის „სავიზიტო ბარათს“ წარმოადგენდა.

ტფილისიდან საქართველოს სამხედრო გზა მიჰყვება მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს, შემდეგ უხვევს ოდნავ მარჯვნივ. მცხეთიდან ტრასის 145 კილომეტრიანი ნაწილი გადის მდ. არაგვის ხეობაში და აღწევს თითქმის მის სათავეს. ანანურ-ფასანაურის მონაკვეთზე მთები ფოთლოვანი და შერეული ტყეებითაა დაფარული, მათი მონაცვლეობა ქმნის საინტერესო პანორამას.

გზა თანდათან უახლოვდება სოფელ მლეოს, ცნობილი მლეოის აღმართის შემდეგ, გუდაურის გადმოსახედიდან ხელის გულივით მოჩანს კავკასიონის დიდებული მწვერვალები, მისი ღრმა ხეობები, მთის მდინარეები, ფერდობებზე შეფენილი სოფლები. აქ უკვე გამოკვეთილი ალპური ზონაა, მსუყე ბალახითა და ნაირფერი ყვავილებით. აქვე ახლოსაა ორ მწვერვალს — სამელსა და ხარისხარს შორის მოქცეული ჯვრის უღელტეხილიც. სწორედ უღელტეხილის მიდამოებში იღებს სათავეს და ჩრდილოეთისაკენ მიექანება მშფოთვარე თერგი. შემდგომ გზა შედის ბაიდარის ხეობაში, რომლის შუა ნაწილი შესამჩნევად ვიწროვდება, მთის ფერდობები სულ უფრო დამ-





რეცი ხდება, მის მწვერვალებს შორის ძლივს მოსჩანს ცის ცალკეული ნაწილები.

გეოგრაფიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია სოფელი კობი, სადაც თავს იყრის ოთხი ღრმა ხეობა. აქედან ყაზბეგამდე რამდენიმე ათეული კილომეტრია. გზის ამ მონაკვეთზე, ორივე მხარეს, მთის ფერდობებზე შეფენილია კოპწია მოხევური სოფლები: ოქროყანა, ყანობი, გორისციხე, ხუთისი, ფლენშე, ტყარშეთი, სიონი, არშა და ა. შ. აქ ხეობა შედარებით გაშლილია, რის გამოც კავკასიონის ქედის აღქმა უფრო სრულად ხერხდება. და-

მელიც დიდი ხნის წინათ ყაზბეგის მთას მოყვდა, თერგმა კი იგი სოფ. ლარსთან ჩამოიტანა.

ამრიგად, თუ გადავავლებთ თვალს მთიულეთისა და ხევის ბუნებას, დავრწმუნდებით, რომ საქართველოს სამხედრო გზის მაღალმთიანეთი ყველაზე რთული და, ამავე დროს, ყველაზე საინტერესო რაიონია. თუმცა აქ ძალზე ძნელია გამოყო სილამაზით გამორჩეული რომელიმე მონაკვეთი ან ადგილი. მაგრამ მაინც ბუნების ამ ჰარმონიულ სიმშვენიერეში ყველაზე მნიშვნელოვან დომინანტებად



ესტაკადა დაბა ჟინვალთან.

მა ყაზბეგს თავს დასდგომია ბუმბერაზი მთების რიგი, რომელთა შორის მყინვარწვერი დომინირებს. ყაზბეგ-გველეთის მონაკვეთზე გზა ღრმა ხეობის შუა ნაწილშია გაჭრილი. ირგვლივ შიშველი დამრეცი კლდეებია. აქ გადის გზის ყველაზე საშიში მონაკვეთი და ამიტომაცაა, რომ გზის ამ ნაწილს „ღმერთო, ვადამარჩინე“ უწოდა ხალხმა. შესანიშნავი სანახაობა იხსნება სოფელ გველეთთან, სადაც 25 მეტრის სიმაღლის კლდიდან ორ ჩანჩქერად ეშვება მძლავრი წყალვარდნილი. ამავე ხეობაში, სოფელ ლარსთან, მდ. თერგის კალაპოტში დევს 1500 ტონიანი უზარმაზარი გრანიტის ქვა (ერმოლოვის ქვა), რო-

იქცევა ყაზბეგის მწვერვალი, დეფდორაკის მყინვარი, ჯვრის უღელტეხილი, მლეუის აღმართი, დარიალის ხეობა, გველეთის წყალვარდნილი და სხვა.

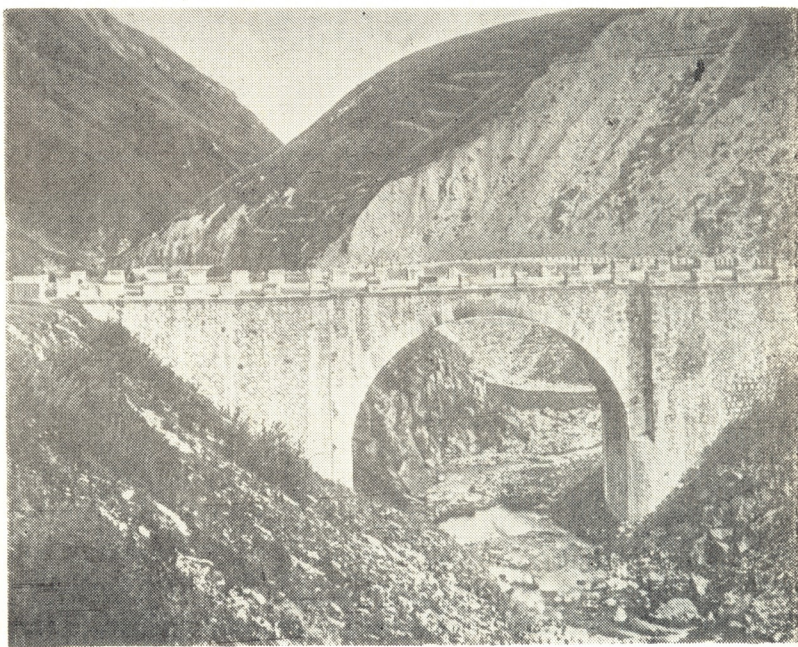
საქართველოს სამხედრო გზა საინტერესოა არა მარტო თვალწარმტაცი ლანდშაფტებით, არამედ უძველესი ისტორიული და არქიტექტურული ძეგლებით, საინჟინრო ნაგებობებით და ა. შ. ტრასის გასწვრივ და სიღრმეში გაბნეულია ციხესიმაგრეები, კოშკები, ეკლესიები. მდინარეებზე დღესაც მოქმედებს რამდენიმე ძველი ხიდი. ტრასაზე ხშირად შეხვდებით ძეგლებსა და ობელისკებს, რომლებითაც ისტორიული ადგილებია აღნიშნული.



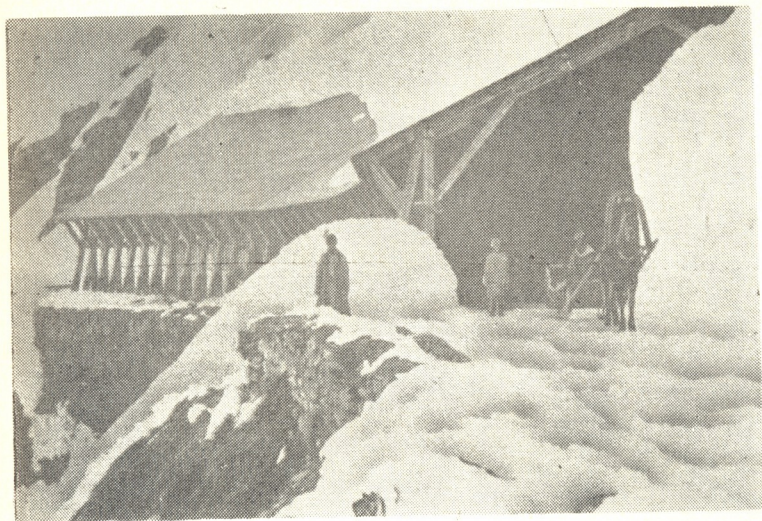


ტურისტები დარიალის ხეობაში  
„ეშმაკის ხიდთან“. XIX ს.  
ქვის ძველი ხიდი. ფოტოები  
დ. ერმაკოვისა.

გზის გასწვრივ და სიღრმეში ყურადღებას  
იპყრობს თავდაცვითი ნაგებობების სიმრავ-  
ლე, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ჩვენს წინა-  
პრებს საკმაოდ კარგად ჰქონიათ გამაგრებუ-  
ლი ჩრდილოეთის საზღვრები. რომლის გასა-  
ღებს, როგორც აღვნიშნეთ, დარიალის ხეობა







ხის ზეგასაწინააღმდეგო გალერეა. XIX ს. ფოტო დ. ერმაკოვისა.

წარმოადგენდა. მთელ ტრასაზე ციხესიმაგრეები, თავდაცვითი თუ სათვალთვალო კოშკები ისე იყო განლაგებული, რომ ქმნიდა ხევისა და მთიულეთის მტრისაგან დაცვის ერთ მწყობრ სისტემას. ასეთი პრინციპით კარგად იყო გამაგრებული თრუსოს, დარიალის, არაგვის, ხადას, ხანდოს, გუდამაყრისა და სხვა ხეობები. მაგალითად, ხადას ხეობაში, ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობით, აშენებული იყო სამოცამდე თავდაცვითი ნაგებობა, რომელთაგანაც დღემდე დაახლოებით ორმოცი შემორჩა. ეს, ძირითადად, კოშკებია, რომლებიც ჭგუფ-ჭგუფადაა გაბნეული აქაურ სოფლებში, ან დგანან ცალ-ცალკე სტრატეგიულად მნიშვნელოვან, მიუვალ ადგილებში.

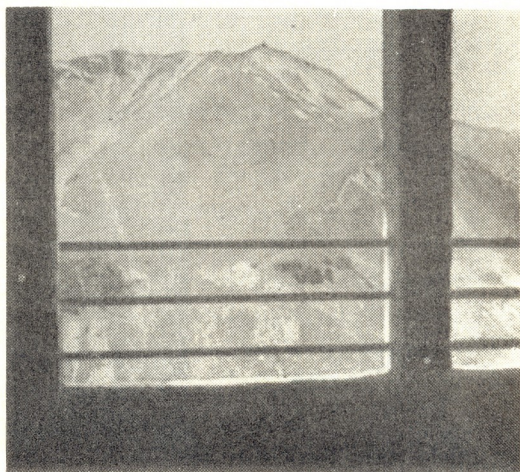
შედარებით ცოტა თავდაცვითი ნაგებობა შემორჩა ხანდოს ხეობაში, ისინი განლაგებული არიან ხეობის ორივე მხარეს, ძირითადად სოფლებში წინამხარეში, არაგვეთში, მღვთში, კაიშატურში და ა. შ.

თავდაცვითი სისტემის ძირითად რგოლს ციხე-სიმაგრეები წარმოადგენენ. არშის, სნოს, ბებრის, ანანურის და სხვა ციხეები მნიშვნელოვან სტრატეგიულ ადგილებშია აღმართული, მათი საშუალებით ქართველებს არაერთხელ უხსნიათ მტრისაგან ქალაქები, სოფლები და მთელი რაიონები.

როგორც არქიტექტურული, ისე ისტორიული თვალსაზრისით საინტერესოა არშისციხე, რომელიც IX-X საუკუნეებში აუგიათ სოფ. არშაში. თერგის ხეობის გასამაგრებლად. ციხის გალავნიდან კოშკი ორგანულადაა შეზრ-

დილი მიუვალ კლდესთან და კომპოზიციურად ამთავრებს მას. აღსანიშნავია, რომ ციხის შიგნით, მის დიდ ეზოში, საჭიროების შემთხვევაში, მთელი ხეობის მოსახლეობა აფარებდა თავს. საყურადღებოა აგრეთვე ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობა, რომლის თანახმადაც, სწორედ ამ ციხეში მოიხელთა და ჩაკეტა გიორგი სააკაძემ თავისი მტერი ანდრეაფარ ამილახვარი.

მნიშვნელოვან სტრატეგიულ ადგილზე იყო აშენებული აგრეთვე სნოს ციხე. იგი იცავდა ლუდუშაურისა და სნოს ხეობებს. ციხე თითქმის იმ კლდის გაგრძელებაა, რომელზეც დგას. ამგვარი ჰარმონიული შერწყმა ლანდშაფტთან, მის ცალკეულ ელემენტებთან, და-







ა. ყაზბეგის ძეგლი ყაზბეგში.  
სოფელი ყაზბეგი.  
პუშკინის ძეგლი ყაზბეგში.

ლება ჰპოვა ინდივიდუალურმა თავდაცვითმა ნაგებობებმა, რომელთაც, გარდა საცხოვრებლისა, თავდაცვითი ფუნქციებიც ეკისრებოდა. ასეთი ციხე-სახლების საინტერესო ნიმუშად ითვლება ითონიშვილების ოჯახის სახლი სოფელ ყანოზში. ეს სამსართულიანი ნაგებობა აშენებულია ადგილობრივი ფლეთილი ქვით. მისი პირველი სართული საქონლის სადგომისათვის იყო გამოყენებული, ხოლო დანარჩენი ორი კი საცხოვრებლად. ამასთან სახლის ზედა სართულებს თავდაცვითი ფუნქციებიც ეკისრებოდა, რაზედაც მეტყველებს კედელში დატოვებული ვიწრო ხვრელები და სათოფეები.

გარდა ამისა, მთელ რიგ სოფლებში (მნა, ხუტცისი, ფხელშე, კაიშაური) შემორჩა კოშკური ტიპის საცხოვრებელი სახლები, რომლის გეგმარება და სტრუქტურაც ძალზე წაავსეს ციხე-სახლებისას.

მტრისაგან თავდასაცავად მთიელები და მოხვეეები ძველთაგანვე იყენებდნენ მიუვალ გამოქვაბულებს. საქართველოს სამხედრო გზის მიდამოებში, ყაზბეგის მთის ერთ-ერთ ფერდობზე, 4100 მეტრის სიმაღლეზე მდებარეობს ცნობილი ბეთლემის გამოქვაბული. იგი აღწერილი აქვს ვახუშტი ბაგრატიონს, ხოლო უფრო დეტალურად მისი შესწავლა ჩვენს დროში წარიმართა. გამოქვაბულში შესასვლელი იკეტებოდა მასიური რკინაყრუ-

ლი კარით, ხოლო მასში მოხვედრა შეიძლებოდა რკინის დაკიდებული ჯაჭვის საშუალებით.

მეორე მნიშვნელოვანი გამოქვაბულის კომპლექსი — ბოდორნა მდებარეობს მდინარე არაგვის მარჯვენა მალალ ნაპირზე, დუშეთისაკენ მიმავალ გზაზე. ორივე გამოქვაბულში მონღოლთა და სხვა დამპყრობთა შემოსევის დროს თავს აფარებდა მშვიდობიანი მოსახლეობა.

პლატონ იოსელიანის ცნობით, ხშირად ვერც ასეთ მიუვალ ადგილებში გადახვეწა შეელოდა ქართველებს, რადგან თემურ ლენგის მეომრები მოწულ დიდ კალათებში (გონდოლებში) მჭდომნი ეშვებოდნენ გამოქვაბულების დონეზე და ცეცხლითა და მახვილით უსწორდებოდნენ იქ მყოფთ.

სხვადასხვა ტიპის ძველი ხუროთმოძღვრული ძეგლებიდან ჩვენამდე ყველაზე კარგად მოაღწია საქულტო ნაგებობებმა. საქართველოს სამხედრო გზაზე მათ შორის მნიშვნელოვანია ჯვარი, სვეტიცხოველი, სამთავრო, რომლებიც მცხეთაშია თავმოყრილი.

ამ უნიკალურ ძეგლებზე მრავალი საინტერესო გამოკვლევაა დაწერილი. აღენიშნავთ მხოლოდ, რომ უკანასკნელ პერიოდში მცხეთა ვითარდება როგორც ქალაქი-მუზეუმი. დიდი ყურადღება მიექცა ძეგლების რესტავრაციას და მისი შემოგარენის კეთილმოწყო-





ბას. არქეოლოგების, ისტორიკოსების, არქიტექტორების გამოკვლევებით მეცნიერულად დადასტურდა, რომ მრავალი საუკუნის წინათ მცხეთა და მთელი იბერია, კულტურული განვითარების მაღალ დონეზე იდგა და მჭიდრო კავშირი ჰქონდა მსოფლიოს განვითარებულ ქვეყნებთან.

საქართველოს სამხედრო გზის მთიან ნაწილში ყურადღებას იქცევს IX-X საუკუნეების სამნავიანი ბაზილიკა სოფელ სიონში. იგი აშენებულია კლდოვანი მთის მასივზე და აქვე მდებარე ტანწერწეტა სათვალთვალ კოშკთან ერთად ქმნის ერთიან არქიტექტურულ ანსამბლს, რომლის სილუეტიც კარგად იკითხება ბუმბერაზი მთების ფონზე.

ამავე პერიოდს განეკუთვნება სოფელ ახალციხეში მდებარე ბაზილიკაც და, ბუნებრივია, თავისი მოცულობით-გეგმარებითი გადაწყვეტით ძალზე წააგავს სიონის ეკლესიას.

გუდამაყრის ხეობაში ლომისის მთას აგვირგვინებს წმინდა გიორგის ეკლესია, რომელიც მთიულების ყველაზე მნიშვნელოვან წმინდა საკულტო ადგილს წარმოადგენდა. „ლომისობის“ დღესასწაულზე აქ თავს იყრიდა თითქმის მთელი ხევის მოსახლეობა.

მაღალმთიან რაიონებში შემორჩენილი ცენტრალურ გუმბათოვანი ნაგებობებიდან თავისი სიდიდით და მნიშვნელობით გამოირჩევა ყაზბეგის წმინდა სამების ეკლესია და სამ-

რეკლო. ეს XIV საუკუნის ნაგებობა დაბა ყაზბეგის მახლობლად მდებარე მთის წვერზეა აშენებული და დიდებულ სილუეტად მოჩანს ბუმბერაზი მყინვარწვერის ფონზე. სასიამოვნო სანახავია თვით კოშკია დაბაც, რომელიც მეზობელ სოფლებთან და არქიტექტურულ ძეგლებთან ერთად ქმნის განუმეორებელ არქიტექტურულ მხატვრულ გარემოს.

საინტერესოა, რომ ყაზბეგის სამებას ეძღვნება ა. პუშკინის ლექსი „მონასტერი ყაზბეგზე“. საქართველოში სტუმრად ჩამოსვლის დროს, ამ ძეგლით დაინტერესდა ლ. ტოლსტოიც.

მნიშვნელოვანი საკულტო ნაგებობანი გაწვავებულია ანანურის ციხე-კომპლექსის ტერიტორიაზე. ანსამბლის დომინანტს გვიანფეოდალური პერიოდის გუმბათოვანი ღვთისმშობლის ეკლესია წარმოადგენს. აქვე, ეზოს დასავლეთ ნაწილში, მდებარეობს მცირე გუმბათოვანი ეკლესია „ღვთაება“.

გარდა ზემოთაღნიშნული მნიშვნელოვანი საკულტო ძეგლებისა, საქართველოს სამხედრო გზის შემოგარენს შემორჩა მრავალი უფრო პატარა ეკლესია (წმინდა გიორგის ეკლესია სოფ. გარბანში, შიო მღვიმის სამონასტრო კომპლექსი, მღეთის ლომისი, ეკლესიები სოფ. ხანდოში, ცეცხლის ჯვარში, ზაგაგორში და ა. შ. ).

ამგვარად, სამხედრო გზის რაიონში თავმოყრილია საქართველოში გავრცელებული საკულტო ნაგებობების თითქმის ყველა ტიპი, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ თვალი გავადევნოთ ქართული არქიტექტურის განვითარების ეტაპებს მრავალი საუკუნის მანძილზე.

გვიანფეოდალურ ხანაში იწყება გზებზე მგზავრთა მომსახურების სხვადასხვა ფორმების განვითარება. ყველაზე ადრე აშენდა ქარვასლები, რომლებიც მომსახურების რამდენიმე ფუნქციას ასრულებდნენ. აქ სავაჭრო ქარავანს ან ცალკეულ მგზავრს შეეძლო დაესვენა, ესაუზმა, დაებინავებინა სავაჭრო საქონელი და ა. შ. ქარვასლები ძირითადად ქალაქებში, სოფლების ცენტრში ან გზათა გადაკვეთაზე შენდებოდა. ისინი ასრულებდნენ სარაიონო სავაჭრო, საფოსტო და საინფორმაციო ცენტრების ფუნქციასაც.

სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ შემორჩა საქართველოს სამხედრო გზაზე არსებული ქარვასლები. თბილისშიც კი (სადაც რამდენიმე



დიდი ქარვასლა არსებობდა) ამ ნაგებობებს პირვანდელი სახე და სტრუქტურა თითქმის მთლიანად დაკარგული აქვთ.

უხსოვარი დროიდან მგზავრთა მომსახურების ზოგიერთი ფუნქცია მონასტრებს ეკისრებოდათ. ლეთისმსახურები ყოველთვის ხელს უმართავდნენ უამინდობისაგან ან სხვა მიზეზით შეწუხებულ მგზავრებს. ნ. კვეზერელი-კოპაძის მონაცემებით, სოფელ ქვეშეთში და სნოს ხეობაში იყო მონასტრები, სადაც თავშესაფარს პოულობდნენ დაღლილი და ავადმყოფი მგზავრები.

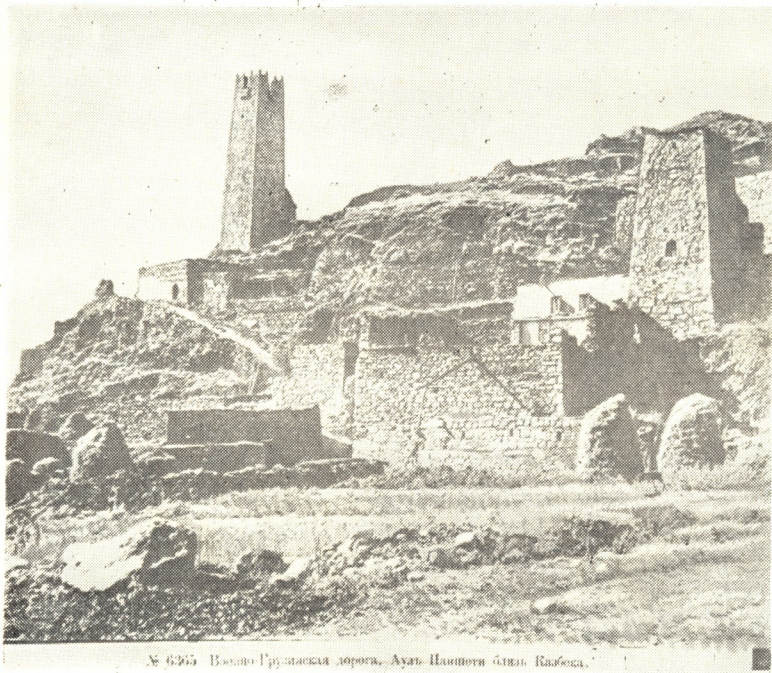
ასეთივე დანიშნულების სპეციალური მამველი პუნქტი შეიქმნა ერეკლე II-ის დავალებით ჯვრის უღელტეხილზე. აქ, მდინარე ბაიდარის ნაპირას, პატარა ქოხში დასახლდა ბიდარაშვილების ოჯახი, რომელიც ათეული წლების მანძილზე დამარებას უწყევდა მგზავრებს. ამ ქოხში მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს შეუფარებია თავი, მათ შორის იყო მ. ლერმონტოვიც.

XIX საუკუნის 30-იან წლებში საქართველოს სამხედრო გზა ყველაზე მოხერხებულ და მოკლე საფოსტო მაგისტრალს წარმოადგენდა. 1827 წლიდან თბილისსა და მოსკოვს შორის დაწესდა სპეციალური საფოსტო მიმოსვლა. მთელ ტრასაზე, მის საკვანძო პუნქტებში

აშენდა სპეციალური საფოსტო სახლები, დუქნები და მომსახურების სხვა ობიექტები.

უმაღლესი კლასის საფოსტო სახლები, საკმაოდ განვითარებული მომსახურებით, მოქმედებდნენ ტფილისსა და ვლადიკავკაზში, უფრო დაბალი კლასის საფოსტო სადგურები კი განლაგებული იყო სოფლებში: მლეთში, ფასანაურში, ანანურში, გუდაურში, ყაზბეგსა და ბალთაში.

მაგალითად, სოფელ მლეთის საფოსტო სადგურის პირველ სართულზე განლაგებული იყო სასადილო და საერთო მომსახურების სხვა სათავსები, ხოლო მეორე სართულზე სასტუმრო ოთახები. გამორჩეული, საპატიო სტუმრებისათვის გათვალისწინებული იყო ე. წ. „გენერლისა“ და „სამეფო“ ოთახები. ახასიათებდა რა შენობის შიდა მოწყობილობას, ა. ანდრეევი თავის წიგნში „ვლადიკავკაზიდან ტფილისამდე“ 1895 წელს წერდა: „აქ მგზავრი იგრძნობს კომფორტს. შესანიშნავი სუფთა ოთახები, ქათქათა თეთრეული, საკმაოდ კარგი მაგიდა, ელექტროზარები, ვატერკლოზეტი, დიდებული სასადილო დარბაზი — ყველაფერი ეს დღევანდელ მლეთს უთუოდ ერთ-ერთ საუკეთესო სადგურად ხდის მთელს გზაზე“...



№ 6265. Восток Грузинская дорога. Ахал-Пашагы беклы. Кавказ.

სოფ. ფანშეთი ციხე-კოშკებით  
XIX ს.  
ფოტო დ. ერმაკოვისა.



სნოს ციხე. ფოტო დ. ერმაკოვისა.



საქართველოს სამხედრო გზაზე განლაგებული საფოსტო სადგურები რუსეთის ტრასებზე აშენებული ანალოგიური შენობების სახესხვაობას წარმოადგენდნენ და ძირითადად აკმაყოფილებდნენ მგზავრთა მოთხოვნილებებს, მაგრამ, არქიტექტურულ-მხატვრული თვალსაზრისით, ისინი ვერ პასუხობდნენ ადგილობრივ ბუნებრივ-კლიმატურ და ეროვნულ თავისებურებას.

საფოსტო სადგურების მახლობლად ხშირად შენდებოდა ქართული დუქნები. ამ მცირე მოცულობის შენობებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია და მათ გარეგნულ იერზე შეიძლება წარმოდგენა ვიქონიოთ სპეციალისტებისა და თანამედროვეთა აღწერით, აგრეთვე ცნობილი ფოტოოსტატის ერმაკოვის ნამუშევრებით.

სოფელ ჩარგალში სტუმრებს ეროვნული კერძებით უმასპინძლებოდნენ ერთსართულიან ქვის პატარა შენობაში, ბანიანი გადახურვით. დუქანთან არსებობდა ღამის გასათევი ოთახი, თავლა და სამეურნეო ნაგებობები.

მგზავრთა შორის პოპულარობით სარგებლობდა გუდაურის ქართული დუქანი. საფიქრებელია, რომ თავდაპირველად აქ აშენეს ერთდარბაზიანი შენობა, ხოლო მოგვიანებით საჭირო გახდა მისი გაფართოება.

დაახლოებით ასეთივე ტიპის დუქნები არ-

სებობდა ყაზბეგში, კობში, მლეთსა და სხვა სოფლებში.

ამავე პერიოდში, გზის გასწვრივ, აშენდა აგრეთვე საგზაო ზედამხედველთა და მშენებელთა სახლები, ყაზარმები, მეტეოროლოგიური სადგურები და ა. შ.

საქართველოს სამხედრო გზის ექსპლუატაციისა და არქიტექტურულ-მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს საინჟინრო ნაგებობანი ასრულებდნენ.

უძველესი ხიდეზიდან გზაზე თითქმის არაფერი შემორჩა. საისტორიო წყაროებში, მაგალითად, მცხეთის უძველესი ხიდის მშენებლობის შესახებ არსებობს ცნობა, რომ იგი აშენებული იქნა ამიერკავკასიაში რომაელების ლაშქრობის დროს. როცა მხედართმთავარ პომპეუსის ჯარები მცხეთას მიუახლოვდნენ, ქართველთა მეფე არტაგმა ბრძანა ხიდის დანგრევა, მაგრამ შემდგომი მოლაპარაკების შედეგად იგი რომაელებმა აღადგინეს. სწორედ ამიტომაც, რომ რიგ სალიტერატურო წყაროებში ეს ძველი ნაგებობა პომპეუსის ხიდის სახელწოდებითაც ცნობილი. ამ ვერსიისაგან განსხვავებით მეფე ვახტანგ გორგასლის ცხოვრების აღწერილობაში იგი მოგვის ხიდადაა წოდებული.

უძველესი დროიდან საქართველოს სამ-





დარიალის ხეობის ციხე-სიმაგრის რესტავრაციის პროექტი. არქიტექტორები: შ. ყავლაშვილი და შ. გვანცელაძე.

ციხე-სიმაგრე დარიალის ხეობაში.. ფოტო დ. ერმაკოვისა.

ხედრო გზის რთულ უბნებზე ხის ხიდებს აშენებდნენ. მათ თითქმის XVIII საუკუნემდე მიაღწიეს, მაგალითად, დარიალის ხეობაში XVII საუკუნის დასასრულისათვის აშენდა 25, ხოლო დუშეთ-ანანურის მონაკვეთზე 47 ხის ხიდი. XIX საუკუნამდე ხის ხიდები თანდათან ქვისამ და რკინის ხიდებმა შეცვალა. 1850 წლისათვის დარიალის ხეობაში დარჩა მხოლოდ ერთი ხის ხიდი.

ცნობილი „ემშაკის ხიდი“ მდინარე თერგზე, დარიალის ხეობაში, გაიხსნა 1850 წლის სექტემბერში. აქ ჯერ ააგეს ქვის საყრდენი კედლები, შემდეგ მაღალი ბურჯები, რომლებზეც გადეს აყურული რკინის ხიდი. ნაგებობა კარგად შეერწყა დარიალის ხეობის დიდებულ ბუნებას. სწორედ ამიტომ, იგი გზის ამ მონაკვეთის რეკონსტრუქციის შემდეგაც არ დაანგრიეს. ანალოგიური კონსტრუქციის ხიდები აიგო ყაზბეგში, გველეთის მახლობლად და სხვა ადგილებზე. აღსანიშნავია, რომ გზაზე აშენებული კობის, ბაიდარის, მცხეთის და სხვა ქვის ხიდებიდან ზოგიერთი დღესაც ექსპლუატაციაშია.

საქართველოს სამხედრო გზის მშენებლობა, აღდგენა-რეკონსტრუქცია უწყვეტი პროცესია, რომელიც სხვადასხვა ინტენსივობით მიმდინარეობდა გასულ საუკუნეებში და უახლოეს წარსულშიც. მაგრამ ტრასის გეგმაზომიერი რეკონსტრუქცია და კეთილმოწყობა მხოლოდ საბჭოთა პერიოდში განხორციელდა. 30-იან წლებში დაიწყო ტრასის გა-

ფართოება, საინჟინრო ნაგებობების მშენებლობა, კერძოდ, აშენდა 1600 მეტრის სიგრძის რკინა-ბეტონის დამბა არაგვის ხეობაში, თბილისში, დუშეთში, მცხეთაში, ფასანაურში, ყაზბეგსა და სხვა ადგილებში. აიგო რკინა-ბეტონის თანამედროვე ხიდები, საყრდენი კედლები, ზეგასაწინააღმდეგო გალერეა და სხვა. ამავე პერიოდში დაიწყო გზის მოასფალტება თბილისიდან ორჯონიკიძის მიმართულებით, რომელიც მთლიანად 50-იანი წლების დასასრულს დამთავრდა.

60-იან წლებიდან მოყოლებული დღემდე განხორციელდა ტრასის კეთილმოწყობისა და გამტარუნარიანობის გაზრდის მნიშვნელოვანი ღონისძიებანი, გაფართოვდა გზის მთელი რიგი მონაკვეთი, შემცირდა ტრასის დაზრილობა და სერპანტინების რაოდენობა, მოინიშნა და დაიდგა საავტომობილო მოძრაობის მარეგულირებელი ნიშნები, კეთილმოეწყო გზის მიმდებარე მთელი რიგი ტერიტორიები. მის გასწვრივ და სიღრმეში აშენდა მნიშვნელოვანი სამრეწველო-ჰიდროტექნიკური თუ კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ობიექტები. კერძოდ, 30-იან წლებში დამთავრდა საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი პირველი ჰიდროელექტროსადგურის — ზაპესის მშენებლობა, რომლის არქიტექტურული გადაწყვეტაც, დიდი ლენინის მონუმენტთან ერთად, ორგანულად შეერწყა ძველი მცხეთის შემოგარენს. მოგვიანებით მწყობრში ჩადგა ნატახტარის წყალმომარაგების სისტე-



ტემა. ინტენსიური ტემპებით იწყო განვითარება მიმდებარე რაიონების საკურორტო მეურნეობამ. უფრო კეთილმოწყობილი გახდნენ მთის კობწია სოფლები. დღეს სწრაფი ტემპით მიმდინარეობს ჟინვალის ჰიდროელექტროკომპლექსის მშენებლობა. ძველი ციხე-ქალაქის ჟინვალის მახლობლად იშვა ახალი დაბა თანამედროვე განაშენიანებით. ჟინვალის წყალსაცავის მოწყობასთან დაკავშირებით გადატანილი იქნა გზის მონაკვეთი. აშენდა ფართო თანამედროვე ესტაკადა, რამაც შეამოკლა გზა და გააუმჯობესა მისი გამტარუნარიანობა.

ბოლო წლებში განხორციელებული სამუშაოებიდან აღსანიშნავია, აგრეთვე, გზის 1 — 19 კმ — ის რეკონსტრუქცია-კეთილმოწყობა, რომელიც დღესაც გრძელდება.

დარიალის ხეობაში აშენდა რამდენიმე გვირაბი. ჩატარდა მღეთის აღმართის რეკონსტრუქცია. სპეციალურ საპროექტო ორგანიზაციებში დამუშავებულია სხვა უბნების კეთილმოწყობის პროექტებიც.

ზემოთმოყვანილი არასრული მონაცემებიდან ნათელი ხდება საქართველოს სამხედრო გზის მნიშვნელობა წარსულში, აწმყოსა და მომავლისათვის. ტრასის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი გახდა გეორგიესკის ტრაქტატის 200 წლისთავის აღსანიშნავად განხორციელებული ფართო აღმშენებლობითი ღონისძიებები, რომლებიც დღეს უკვე გადამწყვეტ ფაზაში შევიდა.

საქართველოს სამხედრო გზის რეკონსტრუქციაში, კეთილმოწყობასა და მხატვრულ გაფორმებაში დიდი წვლილი შეაქვთ ჩვენს არქიტექტორებს, მხატვრებს, მოქანდაკეებს, ინჟინერ-მშენებლებს, ისტორიკოსებს და, რასაკვირველია, ფართო საზოგადოებას. გზის მშენებლობაში აქტიურ მონაწილეობას იღებს რესპუბლიკის ყველა რაიონი, სამინისტროები და უწყებები.

ტრასის არქიტექტურული გარემოს მაღალ-მხატვრულ დონეზე გადაწყვეტის მიზნით დამუშავებულ იქნა საქართველოს სამხედრო გზის კეთილმოწყობისა და არქიტექ-



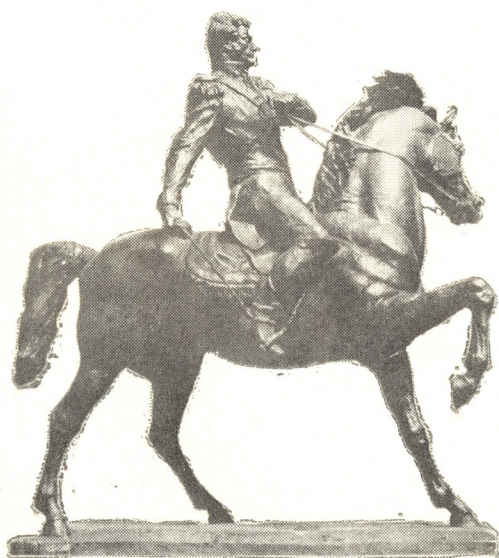


ქტურულ-მხატვრული გაფორმების გენერალური გეგმა (არქ. დ. ახვლედიანი), რომლის საფუძველზეც შეიქმნა ცალკეული კონკრეტული მონაკვეთის დეტალური არქიტექტურულ-გეგმარებითი პროექტი. აქვე განისაზღვრება მხატვრულ სამუშაოთა მოცულობაც. საიუბილეოდ დამთავრდა რამდენიმე ათეული ისტორიულ-არქიტექტურული ძეგლის რეკონსტრუქციაც. კერძოდ, დასრულდა მცხეთის და ანანურის კომპლექსის რესტავრაცია და მიმდებარე ტერიტორიის კეთილმოწყობა. დაიწყო ნარიყალას კომპლექსის აღდგენა-კონსერვაცია. გარდა ამისა, აღ-

საქონელი. ასეთივე ტიპის დუქანი აშენდა გზის 41-ე კილომეტრზე, ხოლო 58-ე კილომეტრზე — სახინკლე.

საიუბილეოდ სამხედრო გზაზე დამთავრდება მთელი რიგი პუნქტების ტერიტორიის კეთილმოწყობა. დაბა ყაზბეგში გათვალისწინებულია ცენტრალური მოედნის რეკონსტრუქცია. შეკეთდება აღ. ყაზბეგის სახლმუზეუმში, ადმინისტრაციული აუზები, მოზაიკური კედლები, ბავშვთა მოედნები. განახლებულ სკვერში კვლავ ამოქმედდება ძველი წყარო.

კეთილმოწყობის სამუშაოები გათვალის-



პეტრე ბაგრატიონის მონუმენტი თბილისში. მოქანდაკე მ. მერაბიშვილი, არქიტექტორი ნ. მაგლობლიშვილი.

დგენილი იქნება მთელი რიგი საკულტო თუ თავდაცვითი არქიტექტურული ძეგლები. ამეამად მიმდინარეობს გუდაურის საფოსტო სადგურის რეკონსტრუქცია (არქ. ო. ნახუცრიშვილი და გ. კვიწინაშვილი). აქ განლაგდება ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი. ამასთან, შენობის ფასადები და ფორმები არ შეიცვლება. ირგვლივ მოეწყობა ტერასა, რომელზეც აშენდება საცხოვრებელი სახლი მომსახურე პერსონალისათვის, მოეწყობა წყარო, ავტოსადგომი. გზის ქვედა ტრასაზე შენდება ქართული დუქანი და კულტსაქონლის მაღაზია. აქ მგზავრებს შეუძლიათ დაისვენონ, შეიძინონ სუვენირები და სხვა საჭირო

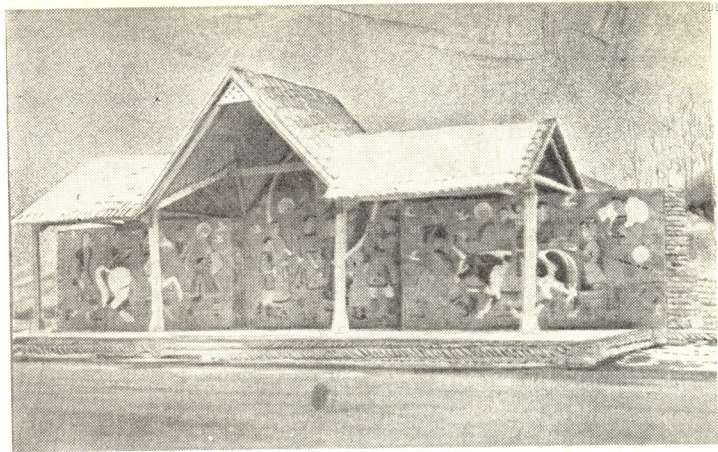
წინებულია აგრეთვე დაბა ჟინვალში, ფასანაურში და სოფელ კობში.

ტრასაზე გაჩნდა ავტოპავილიონები, დასვენების კუთხეები, წყაროები, გადმოსახედი მოედნები, რესტორნები, ტურბაზები, საყრდენი პუნქტები და მომსახურების სხვა ობიექტები.

სოფელ ნატახტართან, გზის პირას, დამთავრდა ორი ავტოპავილიონის მშენებლობა. პირველი მათგანი გააფორმეს მხატვრებმა მამია და ნოდარ მაღაზონიებმა. მათ ახალი დეკორატიული მასალებით (უჟანგავი ფოლადი და ფერადი მინა) შექმნეს დეკორატიულ-სიმბოლური ტრიპტიქი, რომელიც ასა-



პავილიონები ავტობუსის გაჩერებასთან.



ხავს საქართველოს ისტორიის მნიშვნელოვან ეტაპებს.

მეორე ავტოპავილიონის პანო ეკუთვნის მხატვარ ზ. ლეჟავას. ორივე პავილიონის ლაკონიური არქიტექტურული ფორმები ორგანულადაა დაკავშირებული მხატვრულ-დეკორატიულ კომპოზიციებთან.

თანამედროვე ავტოპავილიონების მშენებლობა მთავრდება აგრეთვე დაბა ჟინვალთან, სოფელ არაგვისპირში, ციხისძირში, ფასანაურში და ა. შ.

მრავალფეროვანი, დიდებული ბუნების უკეთ აღქმის მიზნით გზაზე შენდება რამდენიმე გადმოსახედი მოედანი. ასეთი მოედნები, დასვენების კუთხეებით, არსებობენ ჯვრის უღელტეხილზე და ჟინვალის ჰიდროკანძის მახლობლად.

საინტერესოა გზის 126-ე კილომეტრზე მშენებარე გადმოსახედი პავილიონი. მრგვალი ფორმის ნაგებობების შიდა ნაწილში მო-

თავსდება მხატვრული დიორამა „რუსეთთან საქართველოს შეერთება“, ხოლო ღია თაღებიდან გამოშვებული ნახევარწრიული ბაქნებიდან მგზავრი დატკება კავკასიონის ბუნების სიმშვენიერით (არქიტექტორი გ. ჩახავა, მხატვარი ზ. კაპანაძე).

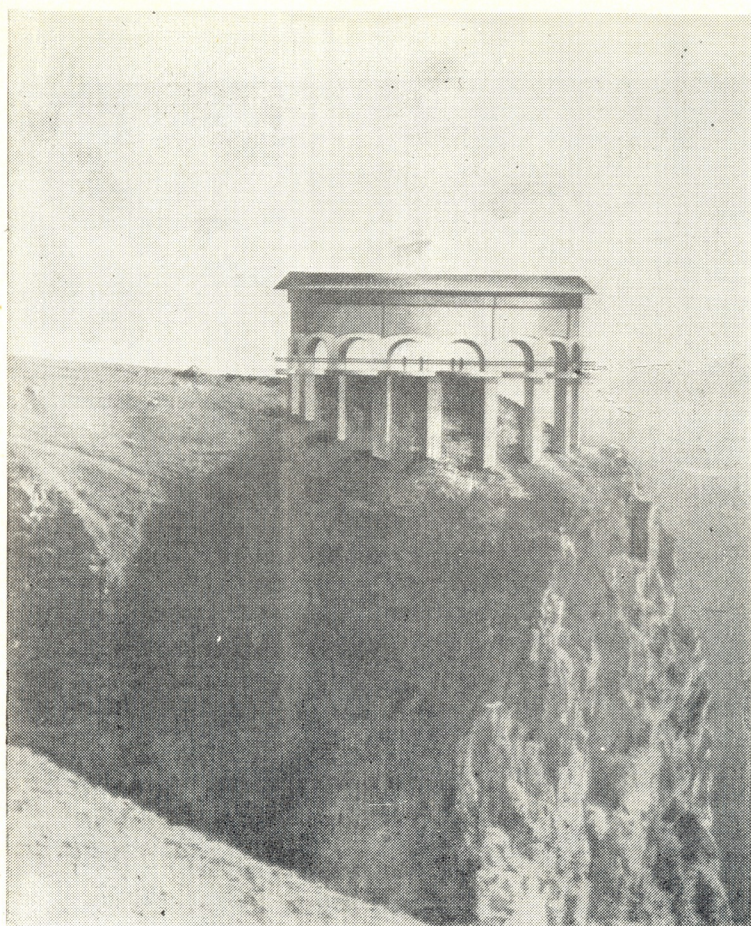
გზის 113-ე კილომეტრზე აშენდება გადმოსახედი მოედანი. კონსტრუქციის სიმსუბუქე და ფორმის სკულპტურულობა ორიგინალურს ხდის მის არქიტექტურულ გადაწყვეტას. გარდა აღნიშნულისა, გადმოსახედი მოედნები დაპროექტებულია გზის 118, 124, 127, 132-ე კილომეტრზე.

საინტერესოა გააზრებული ილია ჭავჭავაძის წყარო) ტრასის 106-ე კილომეტრზე (არქიტექტორი თ. ბოკორიშვილი, მოქანდაკე ლ. მსხეიძე). დარიალის ხეობის ამ ადგილას წყარო წინათაც არსებობდა და მისი გამოყენება გადაწყვეტილია ახალ პროექტშიც. მრგვალი ფორმის ტერასის კომპოზიციის



პავილიონის ფრიზი.





ცენტრს წარმოადგენს შვიდმეტრიანი თა-  
ლი, რომლის სიღრმეში დიდი ილიას, სკულპ-  
ტურული პორტრეტია მოთავსებული. ამ კო-  
მპოზიციის წინ ნახევარწრის ფორმის წყლის  
სარკვეა, სადაც ჩადის წყაროდან ჩამონადენი  
წყალი. აქვე გათვალისწინებულია 2, 5  
მეტრის სიმაღლის დეკორატიული კედლების  
მშენებლობა ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა გმი-  
რების ბარელიეფებით. ასე რომ, მშენი-  
ერი ბუნების გარემოცვაში შეიქმნება მემ-  
ორიალი. რომელიც კომპოზიციურად, მხა-  
ტურულად და ფუნქციონალურად ურთიერთ-  
დაკავშირებული ელემენტებისაგან შედ-  
გება.

კიდევ ერთი გზა მოეწყობა 106-ე კილომეტ-  
რზე (არქიტექტორი პ. ძინძიბაძე, მოქანდაკე  
ა. შალუტაშვილი). ნახევარწრიული ფორმის  
ორი მეტრის სიმაღლის კედელი შემოსაზღვ-  
რავს წყაროს წყლის შემკრებ ბარიერს, ხოლო  
ფართო ბაზალტით მოპირკეთებულ ტრასაზე

მოწყობილია დასვენების კუთხეები, გამწვა-  
ნებითა და განათების არმატურით.

მეგობრობის გზაზე გათვალისწინებულია  
მთელი რიგი საინტერესო სკულპტურული კო-  
მპოზიციებისა და მემორიალების მშენებლო-  
ბა, რომელთა ძირითადი თემაა ხალხთა მეგო-  
ბრობა და მიძღვნილია გამოჩენილი პიროვნე-  
ბებისადმი, რომლებმაც დიდი წვლილი შეატა-  
ნეს რუს და ქართველ ხალხებს შორის კულ-  
ტურული და სულიერი კავშირითიერთო-  
ბის განვითარების საქმეში.

საქართველოს სამხედრო გზის მარცხნივ,  
უკვე აღიმართა საინტერესო სიმბოლურა მო-  
ნუმენტური კომპოზიცია „ბედნიერება მსოფ-  
ლიოს ხალხებს“ (მხატვარი ზ. წერეთელი, არ-  
ქიტექტორები — ნ. მაგლობლიშვილი და შ.  
ყავლაშვილი). კარგად შერჩეული ადგილი,  
სიმბოლური, დინამიკური გამომსახველი სი-  
ლუეტი, გარემოსთან კონტრასტზე აგებული  
კავშირა, სიმბოლური, დინამიკური პორელიე-



ფები — ქმნის მონუმენტის კომპოზიციურ-მხატვრულ მთლიანობას.

საქართველოს სამხედრო გზის 163-ე კილომეტრზე აშენდება „თერგდალეულებისადმი“ მიძღვნილი მემორიალი (მოქანდაკე კ. ტაბატაძე, დ. თუშიშვილი, არქიტექტორი გ. აბულაძე). ცნობილია, რომ „თერგდალეულებმა“, რომელთა იდეური ხელმძღვანელი დიდი ილია ჭავჭავაძე იყო, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული და რუსული კულტურის დაახლოებაში, მათდამი მიძღვნილი სკულპტურული გალერეა თერგის ხეობაში მონუმენტური ქანდაკების მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია იქნება.

გასული საუკუნის შუა წლებში საქართველოს სამხედრო გზის მშენებლობაში აქტიურად მონაწილეობდა გამოჩენილი ქართველი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე გრიგოლ ორბელიანი.

1857-62 წლებში იგი ხელმძღვანელობდა გზის სარეკონსტრუქციო სამუშაოებს დუშეთ-მღეთის მონაკვეთზე. 1859 წელს გრიგოლ ორბელიანმა სახეიמוד გახსნა ეგრეთ წოდებული „დუშეთის გზატკეცილი“, რომელიც ანდრეევსკის წისკვილთან იწყებოდა და სოფელ ანანურთან მთავრდებოდა. სამი წლის შემდეგ, 1862 წლის 30 აგვისტოს მასვე ხვდა პატივი ზემო მღეთის მნიშვნელოვანი გზის მონაკვეთზე მოძრაობის გახსნისა. სწორედ ამ პერიოდში აჩქევდა ცივი და ანკარა წყარო მღეთის აღმართის ერთ-ერთ ზიგზაგზე, რომელსაც ხალხმა „გრიგოლ ორბელიანის წყარო“ დაარქვა.

საქართველოს სამხედრო გზის მოამაგის ღვაწლი ღირსეულად დაფასდა. გზის 108-ე კილომეტრზე აშენდება გრიგოლ ორბელიანის მემორიალი (არქიტექტორი მ. გოგიშვილი, მოქანდაკე გ. ჯაფარიძე), რომლის კომპოზიციის ძირითადი ელემენტებია: სტელა, პოეტის პორტრეტი ჰორელიეფითა და წარწერით, წყარო, დასვენებისა და მოსაცდელი პავილიონები, ავტოსადგომები და ა. შ. სტელა და მემორიალის სხვა მხატვრული ელემენტები ძალზე ორგანულადაა მორგებული ციკაბო კლდეზე და ტრასებზე განლაგებულ სხვა ნაგებობებთან და ქმნის ფერდობის სიღრმეში განვითარებულ არქიტექტურულ-მხატვრულ კომპოზიციას.

საინტერესოაა გადაწყვეტილი კავკასიის დამცველთა მემორიალი, რომელიც გზის 179-ე კილომეტრზე აშენდება (არქიტექტორი გ. ბა-

თიაშვილი, მოქანდაკე დ. ჯაფარიძე). იგი ფიქრებულია, როგორც გაქვავებული აფეთქება. ატყორცნილი ქვის ლოდები კავკასიის დამცველთა ჰორელიეფებით საინტერესო პლასტიკას და სილუეტს წარმოქმნის. ასეთ ფონზე გამოიყოფა ტანწერწეტა ახალგაზრდა ვაჟის ფიგურა, დაფნის ტოტით ხელში, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს ჩვენი ხალხის მისწრაფებას მშვიდობისაკენ. მემორიალი კარგად აღიქმება ყოველი მხრიდან და ორგანულად უკავშირდება გარემომცველ კლდოვან პეიზაჟებს.

საქართველოს სამხედრო გზის 113-ე კილომეტრზე აღიმართება პოეტი-ტრიბუნის ვლადიმერ მაიაკოვსკის ძეგლი (მოქანდაკე გ. ჯაფარიძე, არქიტექტორი ნ. ქვათელაძე), ხოლო ფასანაურის მიდამოებში გათვალისწინებულია დიდი პროლეტარული მწერლის მაქსიმ გორკის ძეგლის დადგმა (მოქანდაკე ზ. კრაწაშვილი, არქიტექტორები მ. ზაალიშვილი და შ. აგლაძე).

მცხეთის მახლობლად დაიდგმება დიდი რუსი პოეტის მიხეილ ლერმონტოვის ძეგლი (მოქანდაკე ა. მკედლიშვილი, არქიტექტორები გ. გეგელია, ვ. დავითაია).

მომავალში საქართველოს სამხედრო გზის სხვადასხვა ადგილას აღიმართება ნ. ბარათაშვილის, ა. პუშკინის, ლ. ტოლსტოის, ა. ჭავჭავაძის, ა. გრიბოედოვის, ცნობილი რევოლუციონერების ს. კიროვის, ს. გეგეჭკორის და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა ძეგლები.

ამრიგად, საქართველოს სამხედრო გზა უახლოეს მომავალში გადაიქცევა ერთიან ისტორიულ-არქიტექტურულ ანსამბლად, რომლის შემადგენელი რგოლები იქნება ცალკეული, ურთიერთდაკავშირებული, არქიტექტურულ-სივრცობრივი ცენტრები. მეგობრობის გზის არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტისას საჭიროა დავიცვათ ანსამბლურობის პრინციპი, ისე, რომ მკვეთრად იყოს გამოყოფილი როგორც ფუნქციონალური, ისე სივრცობრივი დომინანტები.

გარემოსთან ახალ ნაგებობათა ორგანულად შერწყმის რთული ამოცანები არსებითად გადაწყვეტილია საქართველოს სამხედრო გზის არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმების გენერალური სქემის შედგენისას, რომლის ძირითადი ნაწილის განხორციელებაც კიდევ უფრო გაზრდის მეგობრობის გზის მნიშვნელობას.



# რთული პრობლემების წინაშე

ბათუმის მუსიკალური სინამდვილე

იოსებ ბარდანაშვილი

როცა ეცნობი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გამართულ დისკუსიას, რომელიც ეძღვნება ისეთ მნიშვნელოვან პრობლემას, როგორიცაა „მუსიკა და მსმენელი“, თვალში გვხვდება ის საერთო მოსაზრებები, რითაც დისკუსიის მონაწილენი ცდილობენ ახსნან სიმფონიურსა თუ კამერულ კონცერტებზე, საოპერო სპექტაკლებზე მსმენელთა დაუსწრებლობის მიზეზები. მათი აზრით, ასეთ ვითარებას განაპირობებს როგორც უზომოდ მოზღვაებული მუსიკალური ინფორმაცია (ტელევიზია, რადიო, გრამფირფიტები და ა. შ.), კონკურენციას რომ უწევს საოპერო თუ საკონცერტო დარბაზებს, ისე თბილისში ყოველთვიურად და ზოგჯერ ერთდროულად ჩატარებული სხვადასხვა სახის მუსიკალური ღონისძიებების სიმრავლე (ცხადია, წერილების ავტორები აღნიშნავენ სხვა მიზეზებსაც, რომლებსაც აქ აღარ გავიმეორებ).

სამწუხაროდ, ასეთ ფუფუნებას მოკლებულია საქართველოს სხვა ქალაქების, კერძოდ, ბათუმის მუსიკალური საზოგადოება, რომელიც შურის თვალთ შეჰყურებს დედაქალაქის მსმენელებს. საქმე ისაა, რომ, თბილისელთაგან განსხვავებით, ბათუმელებს არა აქვთ წაშუალება არჩევანი გააკეთონ თავიანთი გემოვნების მიხედვით და დაესწრონ საოპერო წარმოდგენებს, სიმფონიური, კამერული თუ საესტრადო მუსიკის კონცერტებს, პირისპირ

შეხვდნენ ცნობილ შემსრულებლებსა და შემოქმედებით კოლექტივებს, მოუსმინონ სხვადასხვა ჟანრისა თუ სტილის კლასიკური ან თანამედროვე მუსიკის შესანიშნავ ნიმუშებს.

დიახ, მეტისმეტად ლარიბია საქართველოს ამ ერთ-ერთი თვალწარმატადი და ფართოდ ცნობილი ქალაქის მუსიკალური ცხოვრება. აქ ძალზე იშვიათად ჩამოდიან გასტროლირები, ეპიზოდურად მართავენ კონცერტებს ადგილობრივი სიმფონიური ორკესტრიც. დროდადრო იმართება ხოლმე ბათუმის მუსიკალური სასწავლებლების მოსწავლეთა ღია საანგარიშო კონცერტები, რომლებსაც არა აქვთ ფართო მსმენელთა მოზიდვის, მათი ესთეტიკური მოთხოვნილებების ამაღლებისა და დაკმაყოფილების პრეტენზია.

მართალია, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონია საკმაოდ ნაყოფიერად იღვწის, მას ვერ ვუსაყვედურებთ სახელოვანი შემსრულებლებისა და კოლექტივების ნაკლებობას, ვერ დავწამებთ მათდამი უგულისყოფასაც, მაგრამ ფილარმონიას მაინც მეტი ყურადღება მართებს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრები მსმენელების, კერძოდ კი, ბათუმელების მიმართ. სამი წელია, რაც ბათუმში არ ჩამოსულან საქართველოს კამერული ორკესტრი, საგუნდო კაპელა, სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი, ათ წელზე მეტია ბათუმელებს არ უნახავთ საქართვე-



ლოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი და სხვა კოლექტივები. ეს გულსატკენია, მით უფრო, რომ ამ კოლექტივების სახელები, ჩვენდა საამაყოდ და სასიხარულოდ, კარგა ხანია გასცდა საბჭოთა ქვეყნის საზღვრებს, ჩვენ კი მათი წარმატებების შესახებ ვიგებთ მხოლოდ პრესისა თუ ტელევიზიის საშუალებით. არა და, სწორედ ამ მაღალი რეპუტაციის კოლექტივებს შეუძლიათ გამოაცოცლონ ბათუმის ესოდენ უფერული მუსიკალური ცხოვრება და, რაც მთავარა, აღძრან მსმენელთა შორის სეროიზული მუსიკისადმი ინტერესი.

მაინც რატომ არ მოისწრაფვიან ჩვენი სახელოვანი მუსიკოს-შემსრულებლები ბათუმისაკენ, რომელიც ქართველი ხალხის, ქართველი მუსიკოსების ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ქალაქია? (მათგან არაერთხელ გამიგონია ბათუმის მისამართით გამოთქმული დი თირამბები). მიუხედავად სიყვარულისა, ჩვენი შემსრულებლები რატომღაც გაურბიან ბათუმელ მსმენელებთან შემოქმედებით კონტაქტს. რა არის ამის მიზეზი? ისევ და ისევ მსმენელთა დაუსწრებლობა, ცარიელი დარბაზები, რის გამოც არაერთხელ ჩაშლილა წინასწარ დაგეგმილი გასტროლებიცა და ადგილობრივი ძალებით გამართული კონცერტებიც. ასეთი რამ ხდება ქალაქში, სადაც მოქმედებს მუსიკალური სასწავლებელი, ექვსი მუსიკალური სკოლა, სიმფონიური ორკესტრი, საგუნდო კაპელა, პედაგოგიური ინსტიტუტი, საქართველოს მწერალთა, მხატვართა, არქიტექტორთა კავშირების, თეატრალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების განყოფილებები, კულტსაგანმანათლებლო და სამხატვრო სასწავლებლები, სხვადასხვა პროფილის წარმოება-დაწესებულებები.

არა და, ცარიელ ადგილებს შეავსებდნენ ჯერ მარტო ბათუმის მუსიკალური სასწავლებლის წარმომადგენლები — პედაგოგიური აქტივი და მოსწავლე ახალგაზრდობა, რომლებიც არ იჩენენ ჯეროვან პროფესიულსა და კოლეგიალურ ინტერესს ადგილობრივი მუსიკალური ცხოვრებისადმი. ამას მოწმობს ბათუმის სიმფონიური ორკესტრის კონცერტები, რომლებიც, როგორც წესი (მცირედი გამონაკლისის გარდა), ცარიელ დარბაზში ტარდება და იქვე მორიგ რეპეტიციად გადაიქცევა ხოლმე. აუდიტორია შედგება 5-20 მსმენელისაგან, ეს ენთუზიასტი მსმენელები ბათუმის მუსიკალური სასწავლებლის წამყვანი პედაგოგები არიან.

მსმენელის ცნება კი გაცილებით უფრო ფართოა და ტევადი. იგი მარტოდენ მუსიკოსებს როდი გულისხმობს. რაღაც საოცრება უნდა მოხდეს, რომ ბათუმის საკონცერტო დარბაზის კარი შეაღონ მწერლებმა, მხატვრებმა, მსახიობებმა, მშრომელი ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა. მუსიკალური ცხოვრებიდან ასეთი სეროიზული იზოლირება აღაზიბებს ჩვენს კულტურას — მხატვრობას, პოეზიას, თეატრს...

მუსიკალური ხელოვნების პროპაგანდის სფეროში უფრო აქტიურ მუშაობას უნდა ეწეოდეს აჭარის ასსრ კულტურის სამინისტრო, რომელსაც შეუძლია მსმენელის პრობლემა ნაწილობრივ მაინც გადაჭრას, თუკი გამოძებნის პროპაგანდის საინტერესო ფორმებს. ჩვენ კი ისიც ვერ მოვახერხეთ, რომ რამენაირად დაგვეფასებინა აჭარაში მცხოვრები კომპოზიტორის ა. ა. ფარცხალაძის ღვაწლი. მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად საჭირო იყო გავეხსნა მემორიალური დაფა, გავეშარათა მისი შემოქმედებითი საღამო, მისი სახელი მიგვენიჭებინა რომელიმე მუსიკალური სკოლისათვის. ამ ღონისძიებებით ერთგვარად მაინც მოვიხდიდით ვალს აჭარის მუსიკალური კულტურის ამ ერთ-ერთი შესანიშნავი მოღვაწის წინაშე.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ქმედითი დახმარება ესაჭიროება ბათუმის სიმფონიურ ორკესტრს, როგორც სარეპეტიციო დარბაზის გამოყოფის, ისე სათანადო ინსტრუმენტებითა და კვალიფიცირებული შემსრულებლებით მისი დაკომპლექტების თვალსაზრისით, ვერ იქნა და ვერ გადაწყდა მთავარი დირიჟორის პრობლემაც.

დღეს აჭარაში ცხოვრობს შესანიშნავი ახალგაზრდობა, რომელიც დიდი ინტერესით ეწაფება სიახლეებს. მას სჭირდება აქტიური დახმარება, სწორი გეზის მიცემა, ცოდნისა და გემოვნების ამალგება. ამ ახალგაზრდებს შორის, სამწუხაროდ, ცოტანი არიან ისეთები, ვინც იცის ხალხური მუსიკის გემო, ვისაც ესმის კლასიკური მუსიკის ფასი, ვისაც შეუძლია გამოეხმაუროს თანამედროვე მუსიკის მიღწევებს. (უპირველესად, სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ ცარიელი დარბაზების მიზეზები). ყოველივე ამას მიეყავართ მუსიკალური აღზრდის პრობლემებთან, რომელთა გადაჭრა რადიკალური ზომების მიღებას მოითხოვს. პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ აჭარა განიცდის პიკარო ფენო მენაღალი ჰეიდ ა.



გოგების დიდ ნაკლებობას, ეს ითქმის, როგორც ბათუმის მუსიკალურ სასწავლებელზე, ისე მუსიკალურ სკოლებზე. პრაქტიკა კი გვიჩვენებს აჭარის პედაგოგიური კადრების სიჭარბეს, რის გამოც დღითიდღე რთულდება მათი დატვირთვა სამუშაო საათებით. ამავე მიზეზის გამო უკვე სამი წელია ბათუმის მუსიკალურ სასწავლებელში არ არის მიღება საფორტეპიანო (ტრადიციულად ყველაზე ძლიერ) განყოფილებაზე. არა და, ვინ იცის, იქნებ სწორედ ამ დროისათვის წამოიზარდნენ ნიჭიერი შემსრულებლები, რომლებისთვისაც დახურულია ბათუმის მუსიკალური სასწავლებლის კარი. ეს გარემოება იწვევს პროფესიის ცვლას. პიანისტი იძულებულია შევიდეს სადირიჟორო ან თეორიულ განყოფილებაზე. ამიტომაც, რომ ბოლო სამი წლის მანძილზე გეომეტრიული პროგრესიით მრავლდებიან უსუსური დირიჟორები და თეორეტიკოსები, რომელთა დასაქმავილება ზნობრივად სამუშაო საათებს უმცირებენ გამოცდილ პედაგოგებს.

ახალგაზრდა პედაგოგების უმეტესობა კი ვერ ამართლებს იმედებს. სრულიად დაუშვებელია პედაგოგობა იმ კურსდამთავრებულთა, რომელიც სწავლის დროს სპეციალურ საგნებში ვერ ასცდება სამიანს (ეს სამიანი კი ზნობრივად ორის ტოლია!). რა თქმა უნდა, ასეთ „სპეციალისტს“ ვერ გამოდგება მომავალი თაობის აღმზრდელად!

მუსიკალური აღზრდის სისტემა შეიცავს მრავალ კომპონენტს. თუ ამ რთული ორგანიზმის რომელიმე ჭანჭიკი დროზე არ დაიზეთა, იგი თანდათან მწყობრიდან გამოვა. დღეს ჩვენ ვართ მრავალი დაუზეთავი ჭანჭიკის მოწმენი, რასაც დროულად უნდა ყურადღების მიქცევა და შევლა!

ასეთია წრე იმ პრობლემებისა, რომლებიც აფერხებენ აჭარის მუსიკალური ცხოვრების ნორმალიზაციას.

ამ ბოლო დროს თავი იჩინა სასიკეთო სიმბტომებმაც, — საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით ბათუმში გაიმართა შეხვედრა ქართველ კომპოზიტორებთან. ამ ღონისძიებამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია როგორც ადგილობრივ მუსიკოსებში, ისე მსმენელთა შორისაც. იმ საღამოს ბათუმს საზეიმო ელფერი დაჰკრავდა. ეს იყო ქართული მუსიკის ნამდვილი დღესასწაული. სასურველია, რომ საქართველოს კომპოზიტო-

რთა კავშირმა ბათუმში, ადგილობრივი ძალების მონაწილეობით, კვლავაც გამართოს სხვადასხვა სახის შემოქმედებითი ღონისძიება.

გასული წლის ზაფხულში ბათუმელები შეხვდნენ თბილისის საოპერო თეატრის კოლექტივს. ამ გასტროლებმა გამოაცოცხლეს ბათუმის მუსიკალური ცხოვრება. საგრძნობლად გააქტიურდა ბათუმის ქორეოგრაფიული საზოგადოება, რომელიც დიდ პროპაგანდას უწევს ხალხურ საცეკვაო შემოქმედებას. შედარებით უფრო ხშირად იმართება ფოლკლორული ანსამბლების, მუსიკალური ოჯახების, თვითმოქმედი კოლექტივების საქალაქო თუ საოლქო დათვალიერებები. დიდი პერსპექტივები აქვს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თაოსნობითა და აჭარის პროფსაბჭოს დახმარებით ჩამოყალიბებულ ბავშვთა ინტერნაციონალურ გუნდს, რომელშიც გაერთიანებული არიან აჭარაში მცხოვრები სხვადასხვა ეროვნების მოზარდები.

ვიმედოვნებთ, რომ საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ფილარმონია, კომპოზიტორთა კავშირი და სხვა შემოქმედებითი ორგანიზაციები ყველა ზომას მიიღებენ აჭარის მუსიკალური ცხოვრების საკეთილდღეოდ. ვიმედოვნებთ, რომ მალე ბათუმის კათოლიკურ ეკლესიაში დაიდგმება ორგანი და იქ გაიმართება საორგანო თუ კამერული მუსიკის საღამოები, ბათუმის ზღვისპირა პარკის შესანიშნავ საკონცერტო დარბაზში კი, სოპოტისა და სოჭის მსგავსად, მოეწყობა ზოლმე საესტრადო მუსიკის ფესტივალები. ვიმედოვნებთ, რომ თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტი-კომპოზიტორები, რომლებიც ბათუმის საკომპოზიტორო სკოლის პირველი მერცხლები არიან, სწავლის დამთავრებისთანავე დაბრუნდებიან მშობლიურ ქალაქში და ჩვენ აჭარის კომპოზიტორთა კავშირის განყოფილების გახსნის მოწმენიც გავხდებით.

ვიმედოვნებთ, რომ ყოველივე ეს წინ წასწევს მსმენელთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეს.



არქიტექტურული პროექტირების პროცესი, ნებისმიერი სხვა შემოქმედებითი ძიების მსგავსად, არაერთმნიშვნელოვანია და ხშირად არ ექვემდებარება დროსა და საბოლოო შედეგში მკვეთრად რეგლამენტირებას. მრავალ ფაქტორს შორის, რომლებიც პროექტის ხარისხზე ანუ ამა თუ იმ ინდივიდუალის შემოქმედებითი მოღვაწეობის საბოლოო შედეგზე მოქმედებენ, არ შეიძლება უგულვებელყოთ მორალური, სულიერი და, ვიყოთ გულახდილნი, მატერიალური სტიმულები.

## მუზა ჯამაგირაძე

### ვახტანგ დავითაია

დღეს არქიტექტურული შემოქმედება ერთადერთია ხელოვნების დარგთა შორის, რომელშიც შრომა ნაზღაურდება არა შედეგებით, არამედ ტაბელით, რეგლამენტირებული სამუშაო დღის ჩარჩოებში, საშტატო განაწესის სისტემით, სახაზავ მაგიდასთან „აქედან“ „აქამდე“ ჯდომით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხუროთმოძღვრის შემოქმედებითი პოტენციალი გაუთვალისწინებელი რჩება. არც იმას აქვს რაიმე მნიშვნელობა, სამუშაო დღე დაძაბულ შრომაში იღვევს თუ მიმდინარე ახალ ამბებზე მსჯელობაში იწურება. არცთუ იშვიათად ასეც ზდება, რომ ნიჭიერი ადამიანი და უბრალოდ „ორდინარული მოსამსახურე“ რამდენიმე წლის შემდეგ არქიტექტურული სამსახურებრივი იერარქიული კიბის ერთსა და იმავე საფეხურზე აღმოჩნდებიან და მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთნაირი სტაჟი აქვთ.

შევეცადოთ გავერკვეთ, სარგებლობის მომტანია თუ არა ასეთი ნიველირება, ხომ არ აქვეითებს იგი არქიტექტორის შრომით და შემოქმედებით აქტიურობას, ეს ხომ არ არის ერთ-ერთი მიზეზი მრავალი ჩვენი პროექტის უღიმამობისა და უსახურობისა.

ჩვენი, მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს არსებობისა და განვითარების სავსებით განსაკუთრებული პირობები მოითხოვდნენ და მოითხოვენ მისი ყოველი წევრის შესაძლებლობების მაქსიმუმს და ეს შეუპოვარი შრომა სახელმწიფოსაგან ყოველმხრივ ხალისდება. ტრანსპორტში, სოფლის მეურნეობაში, მრეწველობაში მოქმედებენ შრომის ნაყოფიერების ამაღლებისა და ყოველი კონკრეტული ადამიანის შესაძლებლობათა მაქსიმუმის გამოვლენის სხვადასხვა საშუალებები. მაშ, მოქმედი წესები რატომ არ უმართავენ



ხელს ხუროთმოძღვართა, საერთოდ დამპროექტებელთა პოტენციალის მაქსიმუმის გამოვლენას?

შემოქმედებით შრომას აქვს ობიექტური თავისებურებები და დირექტივური მეთოდით მათი რეგლამენტირება ვერ შეცვლის ამ კანონზომიერებას. ჭეშმარიტი ხუროთმოძღვრის სამუშაო დღე პრაქტიკულად განუსაზღვრელია. მან, ვინც იცნობს ხუროთმოძღვრის მუშაობის სპეციფიკას, იცის, რომ დრო, რომელსაც იგი ატარებს საპროექტო ინსტიტუტის კედლებში, მხოლოდ ნაწილია „სამუშაო დროისა“, რომელიც, სხვათა შორის, ძიებებზე კი არ ეხარჯება, არამედ ორგანიზაციულ საქმეებზე. ხუროთმოძღვარს დიდ დროს ართმევს მუშაობის კოორდინაცია, საქმიანი მიმონერა, შეხვედრები ექსპერტებთან, პროექტების შეთანხმება, საბჭოებისა და კომისიების მუშაობაში მონაწილეობა, პროექტების ტექნიკური გაფორმება, კონსულტაციები, მოლაპარაკებანი მშენებლებთან და დამკვეთებთან, საავტორო ზედამხედველობა მშენებლობაზე და ა. შ. ყოველივე ამაზე დახარჯული დრო არც პროექტის ღირებულების ხარჯთაღრიცხვითაა გათვალისწინებული, არც საშტატო განრიგებით, თუმცა, ამ საქმეთა მოგვარების გარეშე არქიტექტორის მოღვაწეობა პრაქტიკულად შეუძლებელია.

ცხადია, რომ არქიტექტორის რეგლამენტირება „სამუშაო საათებით“ და ამ განაწესით მისი შრომის ანაზღაურება იგივეს ნიშნავს, რომ მხატვრის შემოქმედებითი შრომა შეფასდეს იმ დროით, რომლის განმავლობაშიც მას ხელთ უჭირავს ფუნჯი, კომპოზიტორისა — იმ დროით, რამდენ ხანსაც იგი უზის როიალს, მსახიობისა — სცენაზე გატარებული საათებით.

გამოჩენილმა ხუროთმოძღვარმა ა. შჩუსევმა ვ. ი. ლენინის მავზოლეუმის შექმნის დავალება მიიღო 1924 წლის 23 აპრილის ღამის 12 საათზე. 24 აპრილს დილით პროექტი უკვე დამტკიცებული იყო და მშენებლობასაც იმავე დღეს შეუდგნენ. ასე რომ, ექვს-რვა საათში მოინახა პრინციპული გადაწყვეტა, ხუროთმოძღვრული იდეა საბჭოთა არქიტექტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებისა. ეს მაგალითი კომენტარს არ საჭიროებს, ხელოვანის

მთელი ცხოვრება — ესაა შრომა იმ შედეგისათვის, რომლის საბოლოო ფორმირებისთვის, შესაძლოა, მას საათები ან სულაც წუთები დასჭირდეს, მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, თითქოს, ეს შედეგი მხოლოდ ამ საათებსა ან წუთებში დაიბადა? ანბანური ჭეშმარიტებაა: შემოქმედებითი შრომის ანაზღაურების ერთ-ერთი, მეტნაკლებად ობიექტური წესი — ესაა წესი შედეგით ანაზღაურებისა და არა ამ შედეგის მიღებისათვის დახარჯული დროის მიხედვით.

მაშ, რატომ ირღვევა ეს ყველასთვის საერთო და ერთადერთი სწორი საზომი არქიტექტურაში?

იქნებ, არც ღირდა ამ საუბრის დაწყება, საპროექტო ორგანიზაციებში დღეს უკვე რომ არ იგრძნობოდეს ნაკლებობა მაღალკვალიფიციური, მოაზროვნე არქიტექტორებისა და მათი უახლოესი კოლეგებისა — კონსტრუქტორებისა, ტექნოლოგებისა, ხარჯთაღმრიცხველებისა...

ჩვენი პროფესია მოითხოვს მრავალმხრივ ცოდნას, ორგანიზატორულ უნარს. ნამდვილი ხუროთმოძღვრის ჩამოყალიბების გზა რთული და ხანგრძლივია, და ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმ პირობით, თუ ადამიანი ერთგულად და თავდაუზოგავად ემსახურება ერთადერთ კერძს — არქიტექტურას. მაგრამ როცა იგი იძულებულია საათს დაჰყურებდეს, რათა დროულად დატოვოს „კანტორის“ შენობა, დისკვალიფიკაცია გარდუვალია. ამაში ვხედავ მე საშუალო, დილემანტური პროექტების მომრავლების ერთ-ერთ მიზეზს, პროექტებისა, რომელთა დიდ ტალღას ექსპერტები და არქიტექტურული საბჭოები ვერ აკავებენ. დროა საპროექტო საქმე დავაყენოთ ლოგიკურ, მორალურ და მატერიალურ საფუძველზე, როცა პრაქტიკულად იქნება რეალიზებული სოციალიზმის ძირითადი პრინციპები: ყველასგან უნარის მიხედვით, ყველას — შრომის მიხედვით.

არქიტექტურული ნაწარმოების შექმნა, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სახეთა ნაწარმოებების დაბადება, ორ ეტაპად ხორციელდება. ეს ეტაპებია შემოქმედებითი (იდეის, კონცეფციის ჩასახვა) და ორგანიზაციულ-ტექნიკური ეტაპები. განა ასე არა ხდება კინოში, თეატრში, მუსიკაში და, თუ გნებავთ, ლიტერატურაში? მართალია, ეს



ეჭაპები ერთმანეთთან უშუალოდაა დაკავშირებული და მეორე ეტაპშიც არის შემოქმედების შესაბამისი წილი, მაგრამ ისინი საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან და შრომის ანაზღაურებაც შესაბამისადაა დადგენილი.

მე ვიზიარებ იმათ შეხედულებას, ვინც თვლის, რომ სტადია პროექტისა, როცა ფორმირდება არქიტექტურული იდეა, კონცეფცია, ანუ სტადია ესკიზური პროექტისა, ჰონორარული სისტემით უნდა ანაზღაურდეს, მეორე სტადია — ტექნიკური ანუ მუშა პროექტისა — ყველა სპეციალისტისთვის აკორდული წესით შეიძლება შესრულდეს.

შრომის ანაზღაურების ასეთი სისტემა საშუალებას მოგვცემს მთლიანად გამოვავლინოთ თითოეულის შემოქმედებითი და შრომითი პოტენციალი, უეჭველად აამაღლებს პროფესიულ პასუხისმგებლობას, რადგან „ჩავარდნილი“ პროექტი იქნება არა მარტო შემოქმედებითი მარცხი, რომელიც არავითარ მატერიალურ დანაკლისს არ იწვევს (ამჟამად მარცხისთვისაც იძლევიან ჯამაგირს), არამედ იქნება შემოქმედებითი მარცხი, რომელსაც შესაბამისი მატერიალური შედეგები მოჰყვება.

ეს წესი, უეჭველად, დაამყარებს ბუნებრივ, სამართლიან დამოკიდებულებას პროფესიონალსა და დილენტს, ხელოსანსა და ოსტატს შორის, ყველას განუსაზღვრავს მისი უნარის შესატყვის საქმეს და, რაც მთავარია, ხელს შეუწყობს გამოვლენას შემოქმედებითი ინდივიდუუმებისა, რომლებიც ასე საჭიროა ნებისმიერ საქმეში, მით უმეტეს, არქიტექტურაში.

მატერიალურსაც ისევე სჭირდება მორალური სტიმულები, როგორც მორალურს — მატერიალური. უერთმანეთოდ, ცალცალკე, ისინი ნაკლებ ეფექტურია. იქნებ მორალური სტიმულირების თვალსაზრისითაა საქმე უკეთ? აი, ერთი მაგალითი: საპროექტო ინსტიტუტის ვესტიბიულში ჰკიდია „საპატიო დაფა“. რა ნიშნით ხვდებიან მასზე აღამიანები? პირველ რიგში, რაოდენობრივი მაჩვენებლებით. ვფიქრობ, ამ დაფაზე ვერასოდეს მოხვდებოდნენ ი. ლეონიდოვი და ფ. ლ. რაიტი, ლე კორბუზიე და კ. მელნიკოვი, ე. საარინენი და ლ. კანი, ჰოდა, ჩვენ რას ვუკრავთ ტაშს?

საპროექტო ინსტიტუტები „ხელოვნების ტაძრებს“ მხოლოდ საქმეში ჩაუხედავთვის წარმოადგენენ. ფაქტიურად, ესენია დანესებულებები, „კონვეიერები“, რომლებიც სხვადასხვანაირ პროექტებს უშვებენ, მათ აქვთ თავიანთი გეგმები, რომელთა შეუსრულებლობისთვის ხალხი ისევე ისჯება, როგორც იმ დანესებულებებში, რომლებმაც ნებისმიერი პროდუქციის გამოშვების გეგმა არ შეასრულეს. ასეთ დამოკიდებულებას, როგორც მოსალოდნელი იყო, ის მოჰყვა, რომ უმეტეს შემთხვევაში შემოქმედებითი ინტერესები დაჩრდილა მწარმოებელურმა ინტერესებმა, ტალანტი დათრგუნა ჩქარმა ხელმოსაქმეობამ. უკეთესად მიიჩნევა არა ის, ვინც მნიშვნელოვან რამეს ქმნის, არამედ ის, ვინც ბევრს ხაზავს.

არქიტექტურაში სიძნელებს იმანაც დაუდო სათავე, რომ თავის დროზე, სათანადო გამოცდილების უქონლობის პერიოდში, ჩვენი საპროექტო ინსტიტუტები თავიანთი ორგანიზაციული სტრუქტურით დაემყარნენ სამრეწველო საწარმოებს. დღეს ძნელია ამ მოვლენის ყველა დადებითი და უარყოფითი მხარის დადგენა, მაგრამ ერთი ცხადია — ასეთი გაერთიანება აუცილებლად მოითხოვს როგორც საწარმოო, ისე შემოქმედებითი ინტერესების გათვალისწინებას, მათ შორის ისეთი დამოკიდებულების დამყარებას, როცა ისინი ერთმანეთს კი არ დაუპირისპირდებიან, არამედ ანგარიშს გაუწევენ ერთმანეთის ინტერესებს.

ამასთან, პროფილირებულმა ინსტიტუტებმა დამატებითი სიძნელებები შეუქმნეს ხუროთმოძღვარს და შეზღუდეს მისი დიპაზონი. ერთმა არქიტექტორმა მთელი ცხოვრება რატომ ქარხნები უნდა აპროექტოს, მეორემ — მეცხოველეობისა და მეფრინველეობის კომპლექსები, მესამემ — სასადილო-რესტორნები, მეოთხეს კი რატომ უნდა ჰქონდეს უფრო ფართო არჩევანის საშუალება? მხოლოდ იმიტომ, რომ ასეთი აღმოჩნდა ინსტიტუტის პროფილი.

არ უარყოფთ, რომ სპეციალიზებულ ინსტიტუტებს აქვთ თავისი უპირატესობები, მაგრამ ამ სპეციალიზაციას გონივრული საზღვრები უნდა ჰქონდეს.



უნდა დაუფიქრდეთ: მეტისმეტად ხომ არ გაგვიტაცა არქიტექტურაში აკრძალვებმა და შეზღუდვებმა? ხომ არ ვცოდავთ ჩვენის საქმის, ჩვენი მიზნების წინაშე? ხომ არ დადგა დრო, რომ გზა გავუნმინდოთ ტალანტს, კვალიფიკაციას, გამოცდილებას? ეს ხომ გონივრულია.

მოვიტან ერთ მაგალითს. საზოგადოებრივი ნაგებობების ერთ-ერთმა პროექტმა, რომელსაც ორიგინალური კონსტრუქციის სქემა ედო საფუძვლად, პროფესიონალთა დიდი კამათი გამოიწვია. წინასწარმა გაანგარიშებებმა საქმეს ნათელი ვერ მოჰფინა. აუცილებელი შეიქმნა რამდენიმე ვარიანტის ზუსტი პროგრამების შედგენა და გამოთვლით მანქანაზე დაანგარიშებების ჩატარება, რაც საკმაოდ დიდ სიძნელებთან, დროის დაკარგვასთან და მატერიალური რესურსების ხარჯთან იყო დაკავშირებული.

კონსულტაციისთვის მიმართეს ნიჭიერ კონსტრუქტორს შ. გაზაშვილს, რომლის სახელთანაც არაერთი შესანიშნავი ინჟინრული წარმატებაა დაკავშირებული. ის შეჩერდა ერთ-ერთ წარმოდგენილ სისტემაზე. მის ანალიზში იგრძნობოდა ცოდნა, გამოცდილება, ინჟინრული ლოგიკა და, რაც მთავარია, ბრწყინვალე ინჟინრული იჭტუიცია. გამოთვლილმა მანქანებმა სავესებით დაადასტურეს არჩევანის სისწორე.

ოსტატმა ორ-სამ საათში ასე დაზოგა დრო და საშუალებები. განა ისა და მისი მსგავსი სპეციალისტები უფრო მეტ სარგებლობას არ მოიტანდნენ, ვიდრე დღეს მოაქვთ, თუ მათი მოქმედების სივრცე გაფართოვდებოდა? მაგრამ ერთი სცადეთ მათი მინვევა მეორე ინსტიტუტში რომელიმე მნიშვნელოვანი პროექტის ხელმძღვანელად ან კონსულტანტად და ნახავთ, რამდენი დრო და ქაღალდი იქნებოდა საჭირო ამ საკითხის გადასაჭრელად.

ამაზე ასეთი დაინტერესებით იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ ადმინისტრირებით, აკრძალვებითა და შეზღუდვებით ჩვენ ვერც შრომის ნაყოფიერებას ავამაღლებთ

და ვერც პროექტების ხარისხს. განა ნორმალურია ის ვითარება, რომ საპროექტო ორგანიზაციები ვერ უზრუნველყოფენ სპეციალისტის მიერ ფაქტიურად შესრულებული სამუშაოს ანაზღაურებას, წესები კი კრძალავენ თავისუფალ დროს შეთავსებით მუშაობას?

განა ნორმალური ამბავია, რომ უმაღლესი არქიტექტურული სკოლების პედაგოგებს არ შეუძლიათ საპროექტო ორგანიზაციებში მუშაობა? ეს ხომ აუცილებელია სწავლების პროცესისთვის, თვით პედაგოგების კვალიფიკაციის ამაღლებით. ვის სჭირდება პროგრესის ხელისშემშლელი და არქიტექტურის განვითარების ტემპის დამმუხრუჭებელი წესები? ეს წესები ჩვენვე, ადამიანებმა შევქმენით, დიახ, ჩვენივე ხელით, მეთოდურად ვქმნიდით მათ წლიდან წლამდე ისე, რომ ხშირად არ ვითვალისწინებდით მათ შედეგებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ აკრძალვა უფრო ადვილი და უმტკივნეულოა.

არსებობს ადამიანის მოღვაწეობის სფეროები, რომლებშიც ნიჭი, ინდივიდი, არამცდაარამც არ შეიძლება შეიცვალოს კოლექტიური შრომით, არქიტექტურის მკაცრი მუზა კი სწორედ ასეთ ხელოვნებას წარმოადგენს და ამის დავინწყება არა გვმართებს.

სსრკ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის გადაწყვეტილებით, „სტროიტელნაია გაზეტას“ დამატება „არქიტექტურაში“ დაბეჭდილ (№ 11, 1981 წ.) ამ სტატიას მიენიჭა დიპლომი, როგორც პროფესიულ პერიოდიკაში გამოქვეყნებულ საუკეთესო კრიტიკულ-თეორიულ სტატიას.



# პლასტიკური რეჟისურის სათავეებთან

(პ. მარჯანიშვილის მუშაობა  
„უსიტყვო დრამაზე“ — „ცრემლები“)

## მიხეილ პიატნიცკი

საბჭოთაუნაშვილში მოხსენებული ტერმინი — „პლასტიკური რეჟისურა“ — დიდი ხანია რაც დამკვიდრდა მსოფლიო თეატრმცოდნეობითს ლიტერატურაში. ჩვენც ხშირად მივმართავთ ხოლმე მას, მაგრამ უპირატესად მაშინ, როცა გვსურს დავახასიათოთ სცენის ამა თუ იმ ოსტატის ნამუშევარი, სადაც ნათლადაა გამოვლენილი პლასტიკური საწყისი. ჩვენის აზრით, უფრო უპრიანი იქნებოდა თუ ამ ტერმინით აღვნიშნავდით საბჭოთა რეჟისურის ერთ მთლიან მოვლენას, რომელიც თავისი ძირითადი სტილისტური ნიშნებით ოცდაათიან წლების შუალედში ჩამოყალიბდა.

პლასტიკური რეჟისურის ხელოვნება ეს არის სინთეტური მსახიობის აღზრდის, მასობრივი სცენების ოსტატურად აგების, როლის ან მთლიანად სპექტაკლის შექმნაში მსახიობის პლასტიკური შესაძლებლობის გამოყენების ხელოვნება. იგი თავის თავში, როგორც დრამატული მოქმედების არსებით სტრუქტურულ ელემენტს, პანტომიმას შეიცავს და დრამატურგიის ანალიზისას თუ სპექტაკლის კომპოზიციის აგებისას გულისხმობს მუსიკალურ-პლასტიკურ მიდგომას.

რეჟისურის პლასტიკური პრინციპების ინტენსიური ძიება რუსულ სცენაზე დაიწყო XX საუკუნის ათიან წლებში. ბევრისთვის ეს ძიე-

ბანი დაკავშირებულია ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სახელთან და მის ძიებებთან „პირობითი თეატრის“ სფეროში.

მართლაც, მის მიერ განხორციელებული ა. შნიცლერის — ე. დონანის პანტომიმა „კოლომბინას შარფი“ (1910) პეტერბურგის „ინტერმედიების სახლში“ ერთგვარი საწყისია რუსული პირობითი თეატრის ისტორიისა, ხოლო ჩვენის მხრივ ვიტყვით — პლასტიკური რეჟისურისა. მეიერჰოლდის სწორედ ეს ექსპერიმენტი, ხოლო შემდგომ მისივე სპექტაკლი „დონ ჟუანი“ და მომდევნო ცდებიც, მტკიცედ ამკვიდრებდნენ პირობითი თეატრის ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას დრამატული მსახიობის პლასტიკისა და ექსტრის ხელოვნების, „გადაქარბებული ნილბის“ შესახებ. აქამდე თითქოს შეუწყვეელი იყო მოსაზრება, რომ „ადამიანის სულის ცხოვრების“ ელვარე პლასტიკური ფამომსახველობა სცენაზე, თვით ცხოვრების ფორმებში შეუძლებელი იყო\*.

\* ამგვარი კატეგორიული მოსაზრების არსებობა დასტურდება ი. რუტბერგის წიგნით „პანტომიმა. პირველი ცდები“ (მ., 1927), სადაც ავტორი ამბობს, რომ „უსიტყვო მოქმედება, სადაც ყველა გმირი ისე მოიქცევა, როგორც ცხოვრებაში იქცევიან“, არაბუნებრივია და უცნაური (გვ. 10).



ჩვენს მიერ დადგენილია, რომ პლასტიკური რეჟისურის პრინციპები პარალელურად მუშავდებოდა და ზუსტდებოდა სამხატვრო თეატრის მონათესავე ფსიქოლოგიური სკოლის სფეროში. ამის დასტურად შეიძლება გამოდგეს კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების ნაკლებად ცნობილი ეპიზოდი — მის მიერ დადგმული „უსიტყვო დრამა“ — „ცრემლები“ (1912), რომელსაც ეძღვნება ეს სტატია.

დამახასიათებელია, რომ ის მკვლევარები, რომლებიც კ. მარჯანიშვილის რუსულ სცენაზე მოღვაწეობას იხილავენ, ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ამ სპექტაკლს და უყოყმანოდ აკუთვნებენ მას 1910-1911 წწ. (გ. კრიტიკი) ან 1909 წ. (გ. ხარატიშვილი). როგორც ჩანს, ეს მკვლევარები ვერ ასცდნენ გ. იურენევის — რომელიც მთავარ როლს ასრულებდა „ცრემლებში“ — მოგონებათა წიგნს — „მსახიობი ქალის ჩანაწერები“ (მ. 1946,) მაშინ როცა ИГРАХ-ში იხსენება მარჯანიშვილის ამ დადგმის სცენარი და ფოტოსურათები, აგრეთვე ამ „უსიტყვო დრამის“ ავტორის ა. ს. ვოზნესენსკის მოგონებანი. ამის გარდა, ამ თემის გაშუქებისათვის დიდად მნიშვნელოვანია ჩვენს მიერ გამოვლენილი — ძველ პერიოდიკაში. გამოქვეყნებული — ასზე მეტი მასალა: ინტერვიუები სპექტაკლის შემქმნელებთან, შენიშვნები, გამომხატურებანი და რეცენზიები. ზოგი მათგანი ეკუთვნის იმ დროის უთვალსაზიროეს პროვინციულ კრიტიკოსებს (ნ. ნიკოლაევი, ვს. ჩავოცვი, პ. იარცევი, ლ. კამიშნიკოვი და სხვ.).

იმდროინდელ თეატრში მიმდინარე პროცესების განხილვა გვარწმუნებს, რომ ეს დრო აღინიშნებოდა სცენური პლასტიკისადმი უჩვეულო ინტერესით, ამიტომაც „უსიტყვო დრამის“ გაჩენის თვით ფაქტი სრულიად არ ყოფილა შემთხვევითი.

საზოგადოებრივი ცნობიერების კრიზისმა, რომლითაც საუკუნის დასაწყისი აღინიშნა და გაღრმავდა რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდეგ — კაცობრიობის სრულყოფის იდეებისა და რეცეპტების ჭრელი კონგლომერატი წარმოშვა — თეოსოფიიდან მოყოლებული რიტმული გიმნასტიკით დამთავრებული. თუ შეუძლებლად მიიჩნიეს მთელი საზოგადოებრივი წყობის გაუმჯობესება, სანაცვლოდ შესაძლებლად სცნეს თვით ინდივიდუალის სრულყოფა. ამან მისცა დასაბამი უჩვეულო ლტოლვას თვითსრულქმნის ნაირნაირი სისტემისაკენ — აქ იყო

როგორც იოგთა მოძღვრება, ასევე სისტემა ჯაკ დელკროზისა, რომელსაც პროპაგანდას ს. ვოლკონსკი უწევდა. ორივე დედაქალაქში და მათ კვალად, პროვინციებშიაც — წარმოიქმნა მრავალრიცხოვანი პლასტიკური სტუდიები, რიტმული გიმნასტიკის კურსები.

თეატრალურ სამყაროში კი ძალზე ნათლად გამოიკვეთა ბალეტითა და პანტომიმით გატაცება. შემთხვევით როდი შენიშნა ექიძნურად ა. კუგელმა ა. თაიროვის სპექტაკლის „ცხოვრების სარჩულის“ (1912) გამო, რომ ეს კაცი თეატრალურ წრეებში უძველესად მოიხვეჭს სახელს ვითარცა „კარგი რეჟისორი“, რაკილა ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ცეკვებითა და პანტომიმით აღსავსე სანახაობა შეექმნათ.

მრავალ თეატრალურ მოღვაწეს ეგონა, რომ პლასტიკური საწყისის აღორძინება ერთგვარი პანაცეა იქნებოდა თეატრის თავზე დატრიალებულ უბედურებათაგან, რომ ლიტერატურის კრიზისი, რომელიც დრამატურგიასაც შეეხო, ისერიგად არ შელახავდა თეატრს, თუკი იგი თავის ავტონომიას (ამ შემთხვევაში ლიტერატურისგან დამოუკიდებლობას) განიმტკიცებდა.

„თეატრის უარყოფის“ თეორია, რომელსაც ი. აიხენვალდი ქადაგებდა, თითქმის ძლეულ იქნებოდა, თუკი თეატრი გამოიყენებდა პანტომიმის გამოცდილებას, რადგან მხოლოდ იგი უბრუნებს „მსახიობს სამეფო მანტიას, მაყურებელს კი აზიარებს შემოქმედების იღუმალ სიხარულს“ (ა. თაიროვი).

ზოგი ეჭვსაც გამოსთქვამდა იმის თაობაზე, რომ სიტყვა უკვე აღარ შეესაბამება მასში ნაგულისხმევ ცნებას, რომ იგი „გაცრუვდა“ და ამიტომაც — უარი უნდა ვუთხრათ კრედიტზე ამ ქურდბაცაცა კომისიონერსო (ლ. ანდრეევის სიტყვებია). იმდროინდელ სტატიებში, ხშირად, ასე თუ ისე, გატარებულ იყო აზრი სიტყვიერი დრამის შეცვლის თაობაზე, დუმილის მეოხებით მისი განწმენდის შესახებ: „სიტყვა იმდენად დაჩაჩანაკდა, რომ, შესაძლოა, მასზე დროებით სრულიად ვთქვათ უარი. შესაძლებელია, ამგვარი დროითი სივრცე მართლაც დადგეს რუსულ თეატრში“ (ა. სტრუვე).

ზოგიერთებს მიაჩნდათ, რომ ადამიანურმა განცდებმა და ურთიერთობათა „ინტიმიზმმა“ რაფინირების იმ დონეს მიაღწია, რომ სცენური განხორციელების დროს სიტყვას კი აღარ საჭიროებს, არამედ „სიტყვის შემდ-



გომ“ აზრს. ამგვარ აზრს გამოსთქვამდა, სხვა-თაშორის, დრამატურგი ა. ს. ვოზნესენსკი. „არქაულ წინარესიტყვის“ პანტომიმასა და „სიტყვისშემდგომ“ თეატრს იგი უპირისპირებდა ფსიქოლოგიურ „სიტყვისშემდგომ“ მელოდრამას. ამტკიცებდა, რომ მაყურებელი უკვე მომწიფდაო ახალ ხელოვნებასთან შეხვედრისათვის, მზადაა უარი სთქვას სიტყვის მაკლერულ მომსახურებაზე და „მოსწყურდა სიტყვისშემდგომი ამბები“. მრავალი წლის შემდეგ, როცა ა. ვოზნესენსკი საბჭოთა კინოსკოლის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი და პედაგოგი გახდა, იგი კვლავ იცავდა თავის ძველ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ თუკი „ძველი მოედანი“ ვერ ამაღლდა სიტყვის დონემდეო, სამაგიეროდ, თანამედროვე ოთახმა ამ სიტყვას გადააჭარბაო. იგი ამბობდა: „ადამიანის სახისა და ადამიანის სხეულის სიცოცხლე სულიერი შინაარსის ძალმოსილებით აღივსო. მდუმარებაში და არა ხშიერ გადაცემებში მიმდინარეობს ყველაზე ღრმა, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე ამაღლებული ცხოვრება ადამიანის სულისა და მდუმარება ხშირად უფრო გასაგებია, ხშირად უფრო „ხმამაღლა“, ვიდრე წარმოთქმული სიტყვა“.

რასაკვირველია, ამ მოსაზრებებში იგრძნობა მ. მეტერლინკის (აგრეთვე სტ. პშიბიშევსკის) იდეათა გამოძახილი, რომლის მეგობარი და მთარგმნელი ა. ვოზნესენსკი იყო. რასაკვირველია, აქვე იგრძნობა ამ ორი მწერლისათვის დამახასიათებელი იმედგაცრუება სიტყვის გამო, ამასთან, მათი გულწრფელი რწმენა მდუმარების უზენაესი ირაციონალური აზრის შესახებ. მაგრამ განა ასევე არ ფიქრობდნენ „ღიადი მუნჯის“ — კინემატოგრაფის აღებტები? განა თავის დროზე არ შენიშნა კუგელის მახვილმა თვალმა, რომ მუნჯი კინოს ბარბაროსულ შემოსევას უცილობლოდ შედეგად მოჰყვება სიტყვის რედუქცია თეატრალურ პიესებში, რეალისტური მიმდინარეობის გაძლიერება და მსახიობ-მიმის ამაღლება მსახიობ-„დეკლამატორზე“ (კუგელს თავისი თავი არ მიაჩნდა „კინემატოგრაფის აპოლოგისტად“). ლიტერატურულ-კრიტიკული ნარკვევის „უსიტყვო დრამის“ (მ., 1912) ავტორს მაქსიმილიან კანს აგრეთვე მიაჩნდა, რომ, „როგორც არ უნდა იყოს პანტომიმის ალო-

რძინების მიზეზები, მისი საბაბი გახდა კინემატოგრაფის განვითარება“\*.

ა. ვოზნესენსკი „უსიტყვო დრამის“ გულმხურვალე პროპაგანდისტი იყო, მაგრამ აუცილებელია ამ დროს „ორგანიული მდუმარება.“ დრამატურგი ფიქრობდა, რომ „ახლა უკვე დროა ყური მიუვადოთ ცხოვრებას პაუზებში და არა ხმაურიან შეხლა-შემოხლის ქამს, და შეძლებისდაგვარად, გადმოვიტანოთ იგი სცენაზე“.

„განა ნათელი არ არის — ამბობდა ერთ თავის ინტერვიუში ა. ვოზნესენსკი — რომ შესაძლებელია ვიპოვოთ დრამატული ფორმა სიტყვის გარეშე, რომ „აქტიური დუმილი“ ასევეა ძალმოსილი ურთულესი ემოციების აღჭვრისათვის. ამავე დროს, თანამედროვე პიესები იმდენად იყვნენ მოკლებულნი მღელვარების გამომწვევ ამბებს, რომ უნებურად გიჩნდებოდა კაცს სურვილი გეპასუხნა დროის მოთხოვნისათვის და სცენიდან გამოგვევლინებინა უშუალო განცდები და არა მოგეთხოვრათ გამო. ბოლო დროს დრამატული ხელოვნება წმინდა წყლის ლიტერატურაშია იყო, უბრალოდ რომ ვთქვათ, ამ პიესაში გაუთავებელი ლაპარაკი იყო გრძნობებსა და მოქმედებებზე. მაშინ, როდესაც თეატრი თავისი არსით არის გრძნობა და მოქმედება“.

მისი თეორიულ მოსაზრებათა ბუნებრივი გაგრძელება იყო მისივე პიესა „ცრემლები“ (1910). 1911 წლის სამი სექტემბრის „ბირჟევი ვედომოსტის“ საღამოს გამოშვება იუწყებოდა, რომ, როგორც ჩანს, პანტომიმის, მიმოდრამის და მათი მსგავსი სცენური ხელოვნების მიმართ ინტერესი იზრდება არა მხოლოდ საზღვარგარეთ, სადაც, სერიოზულ თეატრებში იდგმება შნიცლერისა და ჰოფმანსტალის პანტომიმები, არამედ რუს დრამატურგთა შორისაც. მოსკოვში ჩამოყალიბდა საცეციალური წრე, ნეზლობინის თეატრის პრემიერა ქეტრისას ქ-ნ იურენევას ხელმძღვანელობით, რომელსაც განუზრახავს, უკვე ამ წელსვე ორგანიზებული რუსული „უსიტყვო დრამის“ — „ცრემლების“ (9 სურათად) განხორციელება“.

„დასაწყისისათვის მე ავიღე უმარტივესი სიუჟეტი. დრამატული ტრაფარეტი, ისეთი, რომელსაც მე, პიესის დაწერა რომ მეფიქრა,

\* ეს ბროშურა, რომელიც საკმაოდ დაწვრილებით გადმოსცემდა ა. ვოზნესენსკის მოსაზრებებს, მარჯანიშვილის სპექტაკლის მაყურებელთა შორის ვრცელდებოდა.



ალბათ არასოდეს არ გავეცარებოდი — გვაუწყებდა ა. ვოზნესენსკი. როცა მაყურებელი მსახიობას მონათხრობს უსმენს, იგი ყველაფერს მზამზარეული სახით ღებულობს, როცა ჩვენ მას ვაძლევთ განცდების სქემას, მაშინ იგი ყველაფერს ამას ავსებს თავისი წარმოსახვით. უსიტყვო დრამა — გერმანელი დრამატურგის ფრიდრიჰ ფრესის თქმით — მიზნად ისახავს მაყურებლის „შესრუტვას“ პიესაში, დრამაში“.

თავის პირველი „უსიტყვო დრამის“ — „ცრემლების“ სიუჟეტად ა. ვოზნესენსკიმ აიღო ქალის დაცემის დრამატული ისტორია, ქალისა, რომელმაც ცხოვრების ყველა საფეხური გაიარა და ფსკერზე დაეშვა. ავტორი მიუთითებდა პიესაში მომხდარი ამბების ჩვეულებრივ ხასიათზე და ამბობდა, რომ ქალის ბედის თემა მართლაც რომ არ საჭიროებს სიტყვებს და რომ იგი სიტყვათა მიღმაა, იგი თანაბრად გასაგებია ბერლინის, ლისაბონისა თუ რიო-დე-ჟანეიროს მაყურებლისათვის.

შემთხვევით არ წარუძმდვარა თავის დრამას ა. ვოზნესენსკიმ ეპიგრაფად ჟ. მორეასის სიტყვები „ქალის ცხოვრების ისტორია“. ამაზე მარტივი რამ არის რამე განა? ესაა გაცვეთილსაფეხურებაანი კიბე. არაფერი დიახ. არაფერი ამალღებული: სიღრმეში ყოველთვის ტრაგიკული რამ ძევს. თითქმის სქემა. თითქმის სიმბოლო ტლანქი და უსასრულო გზისა, მხოლოდ გზაგასაყარია აქ ცოცხალი და რეალური: ცრემლები, ცრემლები და ცრემლები“.

ასევე გადიოდა, მრავალგზის ნავალ გზაზე, მძიმე ჯვრით დატვირთული, უღელტეხილიდან უღელტეხილამდე, სურათიდან სურათამდე პიესის გმირი ქალი: 1. „სიყვარულის დილა“ — პირველი სიყვარულის ბედნიერი ცრემლები. 2. „ზინის ქვეშ“ — დედობის შიშის ცრემლები. 3. „ქალაქი“ — მოტყუებული ნდობის ცრემლები. 4. „ფრთა ცეცხლზე“ — ეჭვიანობის ცრემლები. 5. „ნანგრევები“ — დაკარგული სიყვარულის ცრემლები. 6. „აი“ — სირცხვილის ცრემლები. 7. „Au bohne des dames“ — მდიდარი კომერსანტის ხასის ჭირვეული ცრემლები. 8. „ტელის ვაშლი“ — ცრემლები იმ ქალის ტკივილისა, მისმა საყვარელმა ცირკის მსახიობმა რომ მიატოვა. 9. „ლა-

მე“ — სასოწარკვეთილი ცრემლები დიდ ქალაქის ქუჩებში.

კრიტიკოსთა სერიოზული საყვედურები გამოიწვია სიუჟეტის აშკარა მელოდრამატულობამ, ავტორის მიერ ერთგვარად რეკლამირებულმა თემის ბანალურობამ. მრავალი რეცენზენტის შეფასებით, ეს იყო „ჩვეულებრივი ისტორია“ საზოგადოებრივი ტემპერამენტის მორიგი მსხვერპლისა, ანდა, როგორც ზიზდნარევად გამოსთქვა „კიეველმა“, „ბანალური სამართლებრივი კოდექსის რეპორტაჟული ანგარიში“. ვს. ჩეგოვეცმა კატეგორიულად განაცხადა: „ბ. ვოზნესენსკი — მხატვარი არ არის. იგი მხოლოდ ეშმაკური ამბების მთხზველია“. ეს განაჩენი მკაცრია და უსამართლო ა. ვოზნესენსკის ტალანტის მიმართ, რომელმაც „მთელი ეს დრამა მისი თანდათანობით განვითარებით და ცალკეული ეპიზოდებით, წარმატებით დაამუშავა სცენური გამომსახველობისა და დრამატული სიმკვეთრის გათვალისწინებით“ და „ყოფიერების პირობებთან და იმ დროისა და გარემოცვის ეთიკურ ჩვევებს მჭიდროდ და ორგანულად დაუკავშირა. ამ ურთულესი ამოცანის ფარგლებში მან ააგო არა ეტიუდი, არამედ მთელი „სრულმეტრაჟიანი“ სცენარი — „ორგანიულ დუმილზე“. ფრიად მიმზიდველი შემსრულებელთათვის“.

პიესის წინასიტყვაობაში ავტორი მიუთითებს მის თავისებურებებზე: „აქ წარმოდგენილ უსიტყვო დრამატულ პრიმიტივში პირველად, ჩვენის აზრით, სცენისათვის იქნა გამოყენებული ცხოვრების ორგანული პაუზები. როგორც დრამის ძირითადი მასალა“.

როგორც ჩანს, ამგვარი პიესის გამოჩენა ძირეულადაა დაკავშირებული „მხატვლების“ აქტიორული შესრულების თეორიასა და პრაქტიკასთან. ყოველ შემთხვევაში, ა. ვოზნესენსკის „ცხოვრების ორგანული პაუზების“ ირგვლივ გამართული კამათი საკმაოდ სიცხადით ადასტურებდა მის ესთეტიკურ ნათესაობას სამხატვრო თეატრის საყოველთაოდ ცნობილ პაუზებთან.

პრესაში პირდაპირ იყო მითითებული, რომ „ახალი უსიტყვო დრამის“ საწყისები დაკავშირებულია სამხატვრო თეატრის შემოქმედის კ. ს. სტანისლავსკის სახელთან, რომ „ხელოვნების ეს ახალი სახე განვითარდა არა იმდენად ძველებურად გაგებული პანტომიმის ცნებიდან, სადაც სიტყვა ხელოვნურად იყო შეცვლილი ჟესტით, რამდენადაც „განცდის



თანამედროვე თეორიიდან“, რომლის ავტორიც კ. ს. სტანისლავსკი იყო“.

„უსიტყვო დრამამ“ ავტორის წინააღმდეგ რამოდენიმე პოლემიკური იერიში გამოიწვია პრესაში. სიტყვისადმი უნდობლობას უკიჟინებდნენ მას. მაგრამ განა ასეთსავე ეჭვებს არ აღძრავდნენ თავის დროზე სამხატვრო თეატრის პაუზები? მაგალითად, ო. მანდელშტამი წერდა: „რას წარმოადგენს სახელგანთქმული „პაუზები“ „თოლიაში“ და ჩხვოვის პიესების სხვა დადგმებში? ეს სხვა არაფერია, თუ არა წმინდა ურთიერთობათა დღესასწაული. ყველანი სდუმან, რჩება მხოლოდ უსიტყვო ურთიერთობა. სამხატვრო თეატრის მთელი მოღვაწეობა წარიმართა სიტყვისადმი უნდობლობისა და ლიტერატურის გარეგნული შეთვისების ნიშნით (...) მე სამხატვრო თეატრზე ამას მტრულად კი არ ვამბობ, არამედ პატივისცემით: მას არ შეეძლო სხვანაირი თეატრი ყოფილიყო“.

თვით ა. ვოზნესენსკიც, „უსიტყვო დრამის“ დაცვის დროს წამოყენებულ არგუმენტებში, ხშირად ეყრდნობოდა კ. სტანისლავსკის რეპეტიციებს, როგორც ახალი „უსიტყვო“ ტენდენციების ყველაზე ნათელ მაგალითს თეატრში: „განა სიმპტომური არ არის, რომ უკვე ახლა კ. სტანისლავსკი, უაღრესად სერიოზული პიესების მომზადებისას, მსახიობებთან რეპეტიციებს ატარებს უსიტყვოდ და შემდეგ კი გადადის ტექსტის რეპეტიციებზე?“.

ა. ვოზნესენსკის შეეძლო მოეშველებინა ს. ვოლკონსკიც, რომელიც იმ წლებში დაუახლოვდა სამხატვრო თეატრს და მის ხელმძღვანელებს. ს. ვოლკონსკის თავის სტატიაში „საუბრები“ მოჰყავს ძალზე საგულისხმო დიალოგი: „მე თქვენ გეუბნებით, რომ არ იცით თუ როგორ ატარებენ ისინი რეპეტიციებს. მათ ცხოვრების ისეთი შეგონება ახასიათებთ, რომ ეს არ შეიძლება მშვენიერი არ იყოს“. — „ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ უესტის ტექნიკის გარეშე არაფერი არ გამოვა“ — „მათ გრძნობათა ტექნიკა აქვთ. თქვენ ვერ წარმოიდგენთ რა არის ეს, როცა რეპეტიციაზე მაგიდას უსხედან მსახიობები, მდუმარედ, თვალებით ჩასციებიან ერთმანეთს და ყველანი თავთავიანთი როლებიდან იმზირებიან. თითქმის უსიტყვოდ, ხანდახან კი თავიანთი სიტყვებით, ყრუ ჩურჩულით ატარებენ სცენას, იქმნიან განწყობას (...)“. სტატია საგულისხმოდ მთავრდება: „იცით თუ არა

თქვენ, რომ სტანისლავსკიც იმას ამბობს, რომ ყველანი ჩვენ ახალი, უსიტყვო ხელოვნებისკენ მივდივართ“ — „ამას სტანისლავსკი ამბობს? რა შესანიშნავია, რომ ასეთი ბავნილუმილის აღთქმას სდებენ“.

მართლაც, სწორედ 1911—1912 წწ. სამხატვრო თეატრი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა მსახიობთა პლასტიკური აღზრდის, მისი სხეულის გამომსახველობის შესაძლებლობათა მიმართ. თეატრს განზრახული ჰქონდა გორდონ კრეგის რეჟისორობით დაედგა პანტომიმა, იეტსის ლიბრეტოს მიხედვით. სპეციალურად „მხატვლების“ სხვა სპექტაკლებისათვის ა. ნ. ტოლსტოი მუშაობდა პანტომიმა „ჯადოსნური საყვირის“ სცენარზე. სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები და სტუდიელები, მათ შორის იყო თაიროვის მომავალი პანტომიმური სპექტაკლების მთავარი გმირების შემსრულებელი, მისი თანამოსაგრე ალისა კოონენი, ცეკვებში მეცადინეობდნენ „დუნკანისტკას“\* ე. კნაპერ-რაბენკის ხელმძღვანელობით, ხოლო შემდეგ ჟაკ-დალკროზის სისტემის მიხედვით. დაბოლოს, შემორჩენილია თვით ა. ვოზნესენსკის მოგონებანი, რომლებიც უეჭველს ხდიან, რომ მიმოდრამის რეპეტიციები სამხატვრო თეატრის გავლენით ტარდებოდა. „სამხატვრო თეატრის „ატმოსფეროში“ მე კვლავ მომიწია ყოფნამ 1912 წლის ზაფხულის განმავლობაში. ელვარე ნიჭის რეჟისორი კ. ა. მარჯანიშვილი, რომელმაც ამ თეატრის სცენაზე ბრწყინვალედ განახორციელა კნუტ ჰამსუნის პიესა „ცხოვრების ბრჭყალებში“, ერთობ გაიტაცა „უსიტყვო დრამის“ იდეამ და ჩაიფიქრა ჩემო „მდუმარე“ პიესის „ცრემლების“ განხორციელება. რეპეტიციები ტარდებოდა სამხატვრო თეატრის დახმარებით აგებულ რაღაც სცენა — ბოგირებზე. აქვე, ჩვენი დაუვიწყარი ილია საცი სპეციალურად ჩემი დრამისათვის დაწერილი მუსიკის რეპეტიციებს გადიოდა ორკესტრთან ერთად. დეკორაციებს ხატავდა ამავე თეატრის მხატვარი, ყველა ჩეხოვური სპექტაკლის სცენოგრაფიის ავტორი ვ. სიმოვი. რეპეტიციებზე ყველაზე მეტად გამოირჩეოდა სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდა შეგირდი, უაღრესად ნიჭიერი ა. ბაროვი (...) იგი ძალიან სერიოზულად ეკიდებოდა

\* ცნობილი ამერიკელი მოცეკვავე ქალი ისედორა დუნკანი, რომელმაც მთელი მიმდინარეობა შექმნა ე. წ. „პლასტიკური ცეკვისა“ (რედ.).



საქმეს და მთელ აქტიურულ ახალგაზრდობას ცეცხლს შეუწებდა ხოლმე. მთელი ამ დაძაბული მუშაობის მანძილზე ყველას და ყველაფერს „თავს დასტრიალებდა კ. სტანისლავსკის სულო“ — როგორც ერთხელ ილია საცმა თქვა. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო იმ წარმატებას, რომელმაც დაავიწროვინა ამ უჩვეულო თეატრალური ექსპერიმენტის მონაწილეთა თავდადებული შრომა.

1912 წლის შუა აპრილში რტმ-ს მოსკოვის თეატრალურ ბიუროში გაიმართა გენერალური რეპეტიცია. ნ. ეფროსი იტყობინებოდა: „მე ეს რეპეტიცია არ მინახავს. ვინც ნახა, ყველა ამბობს ძალიან საინტერესოაო“. 20 აპრილს „უსიტყვო დრამის“ დასმა, კიევის „სოლოვცევის“ თეატრის სცენაზე დაიწყო თავისი გასტროლები ქვეყნის სამხრეთ ქალაქებში. გასტროლებმა ერთ თვეს გასტანა და ყველგან, სადაც კი არ გამოდიოდა ეს თეატრი — კიევი, ოდესა, ნიკოლაევი, პოლტავა, ზარკოვი, დონის როსტოვი, ნოვოჩერკასკი, — იმართებოდა ცხარე დისკუსიები ამ სპექტაკლის ირგვლივ. თუმცა ამ დროისათვის, სწორედ ამ ქალაქებში უამრავი დასი ჩამოდიოდა. „უსიტყვო დრამამ“ — წერდა ოდესელი კორესპონდენტი — მაინც აიძულა აელაბარაკეზინა მთელი ქალაქი! იყვნენ მოწინააღმდეგენიც და იყვნენ მომხრენიც...“ თუმცა, რამოდენიმე თეატრის საგასტროლო რეპერტუარში ჩართული იყო პანტომიმებიც, ისეთი რეჟისორების დადგმებით, როგორიც იყო ვსევოლოდ მეიერჰოლდი („შეყვარებულნი“ და „არლეკინი — ქორწილთა მეკვლე“, „მფრინავი ღამურა“) და ნ. ევრეინოვი („ფიამეტის ოთხი მიცვალებული“), და მაინც პრესის გამოხმაურებაც საკმაოდ ზომიერი იყო.

ეს თავისებური პანტომიმური „ბუმი“ დაუყოვნებლივ ასახა ოდესელმა ფელეტონისტმა ემილ კროტიმ:

«Создатель! Снова мимодрама?!» —  
Ворчит испуганная дама.

«Легчайший жанр! На пять голов  
Четыре «автора без слов»!..»

И тайно, грешник, мысля сам:

«Не слишком много ль мимодрам?!»

ყველას მოსწონდა კ. მარჯანიშვილისათვის დამახასიათებელი ტიპური გაქანება: ასეთნაირად რუსეთში ჯერ არცერთ დასს არ უვლია. სპეციალურად დახატული დეკორაციე-

ბი (ყველა ცხრა სურათისათვის) სამხატვრო თეატრის მთავარი მხატვრის, ამ სპექტაკლის სცენოგრაფიის ავტორის, ვ. სიმოვის უშუალო მეთვალყურეობით იდგმებოდა, ორკესტრს უცვლელად ღირიჟრობდა მუსიკის ავტორი, კომპოზიტორი ი. საცი, ხოლო ყველა სპექტაკლში მონაწილეობდა მოსკოვის თეატრებიდან საგულდაგულოდ შერჩეული დასი, ნეზლობინის თეატრის პირველი მსახიობი ქალის ვ. იურენევას წინამძღოლობით.

ეს უჩვეულო პიესა განსაკუთრებულ განწყობას ქმნიდა დარბაზში. ყოველ საღამოს, მაყურებლები, რომლებიც თავიდანვე ვერ ეგუებოდნენ „მუხჟ პიესას“, თანდათანობით ერკვეოდნენ გმირის დრამატულ ისტორიაში და გატაცებულნი, გულშეძრულნი შესცქეროდნენ სცენას.

„უსიტყვო დრამა“ ისე იტაცებდა მაყურებელს, რომ ბევრი მათგანი ტიროდა, სხვები კი დაუფარავად გამოხატავდნენ თავიანთ აღტაცებას, — ივონებს იურენევა.

ადვილი არ იყო წარმატების მოპოვება. ის აღფრთოვანება, რითაც მოსილი იყო იურენევასა და მისი პარტნიორების თამაში, მათი ღრმა და გულწრფელი დაინტერესება ახალი სცენური ექსპერიმენტებით, ურთულესი რეპეტიციების, „უსიტყვო დრამის“ გახსნის დამაჯერებელი ფსიქოლოგიური საშუალებების ხანგრძლივი ძიების შედეგად იყო შობილი.

„ცრემლების“ არაჩვეულებრივი დრამატურგია ჩემში შიშსა და დაეჭვებას იწვევდა. როგორ, რანაირად, რა სცენური ხერხებით უნდა გადმოგვეცა როგორც პიესის შინაარსი, ასევე მისი პერსონაჟების რთული განცდები? მაყურებლისათვის გასაგები იქნება კი პიესის აზრი? ნუთუ მდუმარებას ძალუძს ესოდენ მკვერმეტყველი იყოს?“ (იურენევა). თუ ასე იყო განწყობილი იურენევა, რომელსაც დიდი სცენური გამოცდილება ჰქონდა, რომელსაც შეეძლო „ეთამამუნა პაუზები“, ხოლო მისი პლასტიკური ოსტატობა საყოველთაოდ იყო ცნობილი, მაშ, რა დღეში იქნებოდნენ სხვა მსახიობები? უმრავლესობა ხომ პირველად ცდილობდა თავიანთი პერსონაჟების ცხოვრების მდინარების გადმოცემას „მდუმარების ზონის“ ფარგლებში? მხოლოდ ა. ბაროვს, უეჭველად უნიჭიერეს მსახიობს, ჰქონდა უსიტყვო როლებში თამაშის გამოცდილება. მისი შესრულებით — წერილების დამტარებელი („ცოცხალი ლეში“, სამხატვრო თეატრი)



იყო ტოლსტოის მამხილებელი ჩანაფიქრის წვდომის ჰუმანიტარული ნიშნით, რომელმაც „საერთო სურათში წარმოქმნა პირქუში და მკვეთრი ლაქები“. ბუნებრივია, რომ მისმა თამაშმა „ცრემლებში“ (კომერსანტის როლი) პრესის ყურადღება დაიმსახურა...

მიმოდრამის დადგმის გამოცდილება კ. მარჯანიშვილს არ ჰქონია, მაგრამ თავის „მოლაპარაკე“ სპექტაკლებში იგი გამუდმებით ეძიებდა მსახიობის პლასტიკის გამომსახველობით შესაძლებლობებს. ასე, მაგალითად, ერთ-ერთ თავის დადგმაში იგი მსახიობებს აიძულებდა ისეთნაირად დასცილებოდნენ მაყურებელთა დარბაზს, რომ წელში თანდათანობით მოხრილიყვნენ: „დაპატარავებულიყვნენ“; ანდა ისე მიახლოებოდნენ სცენის რამპას, რომ თანდათან „გაზრდილიყვნენ“. ეს შორეული სცენური პერსპექტივის ილუზიას ქმნიდა, მიუხედავად იმისა, რომ სცენა პატარა იყო (აღსანიშნავია, რომ მარსელ მარსო თავის ბოლო წიგნში „მდუმარების ძიება“ აღწერს ამ პლასტიკურ ხერხს და ძალიანაც ამაყოფს თავისი ამ „სცენის ახალი ოპტიკის“ აღმოჩენით).

საქმე კეთილად დაავიწყებინა კ. მარჯანიშვილის საყოველთაოდ ცნობილმა სიშმაგემ, რომელსაც სასწაულების მოხდენა შეეძლო, თუკი მისი შემოქმედებითი ვნების ხანძარი, ასე სტიქიურად აგზნებული, ასევე სტიქიურად არ ჩაიფერებოდა. „უსიტყვო დრამის“ შექმნის იდეამ არაჩვეულებრივად დააინტერესა იგი.

კ. მარჯანიშვილი ამბობდა, „აქ მე ვიგრძენიო სცენის ახალი შესაძლებლობანი“, აღფრთოვანებით დასძენდა: „წარმოიდგინეთ, უსიტყვოდ გადმოვცეთ ის, რასაც საუკუნეების მანძილზე ადამიანები სიტყვებით გამოთქვამდნენ“ („იუჟენია მისლ“, ოდესა. 1912, 28 აპრილი).

კ. მარჯანიშვილმა უარი თქვა სხვა საგანგებო ტურნეზე და გატაცებით შეუდგა „ცრემლების“ დადგმას. იგი ფიქრობდა, რომ „თანამედროვე ადამიანის ღრმა შინაგანი დრამის „მდუმარებით“ გადმოცემა ერთ-ერთი უძლიერესი მხატვრული საშუალებააო“ (კ. მარჯანიშვილის საუბარი „ოდესსკიე ნოვოსტის“ (1912. 26 აპრილი) კორესპონდენტთან). კ. მარჯანიშვილისეული გადაწყვეტის ნოვატორული აზრი იმაში მდგომარეობდა, რომ მიმოდრამაზე მსახიობებთან მუშაობისას მან პირველმა გამოიყენა „ადრეული სტანისლავ-

სკის“ იდეები (ყურადღების მოკრება, „ჩაქცევა ყურადღების წრეში“) — განცდის გულწრფელობის, როლის ცალკეულ მონაკვეთებად დაყოფის ხერხი, (კითხვა პასუხით: რას ვგრძნობ მე და რა მსურს მე...), რომელიც უშუალოდ მეტრისგან შეისწავლა მან.

საგულისხმოა, რომ ვ. იურენევას პასუხი შეკითხვაზე: „რა არის საჭირო უსიტყვო დრამის მსახიობისათვის? — იმავე ტერმინებს შეიცავს: „ყველაზე აუცილებელი თვისება ამ ჟანრის მსახიობისა — გულწრფელობა და ყურადღების კონცენტრაციაა. მიუხედავად უსიტყვო ტექსტისა, მსახიობისათვის სრულიადაც არ არის აუცილებელი განცდები ვაჰლიეროს და ხაზი გაუსვას მათ მიმიკისა და ქესტიკულაციის მეშვეობით — აუცილებელია, მხოლოდ, მოძრაობის დიდი სიზუსტე“.

კ. მარჯანიშვილი ეკამათებოდა პირობითი თეატრის ესთეტიკას, მის განყენებულ ჟესტებს, საგულდაგულო ილუსტრაციულობას და სურდა დაემტკიცებინა, რომ დრამატული მსახიობის პლასტიკა „უსიტყვო დრამაში“ შეიძლება იყოს გამომხატველი თვით ცხოვრების ფორმის ფარგლებში, ისე, რომ ამ დროს ზიანი არ მიადგეს ფსიქოლოგიურ სიღრმეს. ა. ვოზნეცენსკი და კ. მარჯანიშვილი ხაზს უსვამდნენ „ცრემლების“ ორგანიზულ ბუნებას, რაც მას განასხვავებდა იმ პირობითი პანტომიმისაგან, რომელსაც პრაქტიკულად ნერგავდნენ, მაგალითად მ. რეინჰარტი და ვს. მეიერჰოლდი.

კ. მარჯანიშვილი ამბობდა („იუჟენია მისლ“, ოდესა, 1912, 28 აპრილი): „მე ვცდილობდი ავრიდებოდი სცენაზე ყოველგვარ „ახსნა-განმარტებით“ მოძრაობებს და მსურდა გადმომეცა მხოლოდ გულწრფელი განცდები“.

კ. მარჯანიშვილის დადგმის ამ პოლემიკურ სიმამართეს განსაკუთრებით ისინი აღნიშნავდნენ, ვინც იცნობდა ვს. მეიერჰოლდის დადგმას — „ინტერმედიების სახლს“: „ავტორის შეცდომა გაიმეორა დადგმის სხვა ყველა მონაწილემაც და ნაცვლად გამომსახველ პანტომიმისა, ჩვეულებრივ სცენურ მოქმედებას გვთავაზობდნენ — თუცყთათვის. (...) სურათის რეალურობა ვნებს პიესის მდუმარებას... ვისაც მხატვრული პანტომიმმა „კოლომბინას შარფი“ უნახავს, იგი ადვილად გაიგებს ჩემს აზრს“, — წერდა ლ. კამიშნიკოვი იმავე გაზეთში.



თავის მოგონებებში ვ. იურენევა გვიამბობს, რომ კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრმა — ემხილებინა ბურჟუაზიული საზოგადოების ჩვევები, ქალისადმი ამ საზოგადოების ბინძური დამოკიდებულება, ყველა შემსრულებელი გაიტაცა. კ. მარჯანიშვილს სურდა ეჩვენებინა ტრაგიკული სიმძაფრე. გაეოგნებინა მაყურებელი და მასში გამოეწვია პროტესტის გრძნობა. „სრულიად აშკარაა, რომ „ცრემლების“ წარმატებისათვის რეჟისორმა, რომელმაც მტკიცედ და სწრაფად წაავლო ხელი ამ „მოლაპარაკე“, ზოგჯერ კი ტრაგიკულად ახმეიანებული მდუმარების არსს, ნათლად განსაზღვრა მოქმედ პირთა ურთიერთობანი, გახსნა პიესის კულმინაციური მომენტების მნიშვნელობა. ამავე დროს, ისე აავო სცენიდან სცენა, რომ შექმნა უბრალო, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტი მოძრაობანი და მიზანსცენები. იმდენად მართალი და ცხოვრებისეული იყო ყოველივე, რომ შემსრულებლებმა თანდთანობით იგრძნეს: — არ არის საჭირო სიტყვები, ვინაიდან მდგომარეობანი და ქმედებანი გასაგებია და თავიანთი გამომსახველობით მეტყველებენო. კოტე მარჯანიშვილმა ჩვენ შთაგვიწერა სრული რწმენა მომხდარი ამბების ჭეშმარიტებისა, მე კი ისე შევესისხლბორცე პიესას, რომ მეჩვენებოდა, თითქოს გმირი ქალის საშინელი ბედი — პირადად ჩემი ბედი იყო“ (ვ. იურენევა).

კ. მარჯანიშვილის რეჟისურის თაობაზე პრესის გამოძახილი ერთსულოვანი იყო: „კოტე მარჯანიშვილის ეს დადგმა შედეგურაა, უჩვეულოდ მხატვრულად მთლიანი (გაზ. „იუჟნია კოპეიკა“, კიევი, 1912, 21 აპრილი) „ძალიან ნიჭიერად დადგა კ. მარჯანიშვილმა ეს პიესა, მრავალი საინტერესო დეტალი შეიტანა მასში“ („რუსკაია რეჩ“. ოდესა, 1912, 28 აპრილი). „რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა გაიმარჯვა“... „მარჯანიშვილის შესანიშნავი, ღრმად ფსიქოლოგიური დადგმა“ („უტრო“. ხარკოვი. 1912, 6 მაისი). „უსიტყვო დრამის“ ორიგინალურმა პრინციპმა, მისმა „ცხოვრების პაუზებმა“ აღანთეს კომპოზიტორი ილია საციც. აი. რას გვიამბობს იგი: „პირველად რომ წამიკითხა ა. ვოზნესენსკიმ თავისი უსიტყვო დრამა, მე მაშინვე ვიგრძენი, რომ მუსიკოსის შემოქმედებისათვის გადაიშალა ახალი, უზარმაზარი სივრცე. მიმოდრამაში მუსიკას ხომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს: ეს ავტორის მიერ გამოუთქმელი სიტყვებია. ამ იდეამ მაშინვე ისე გამიტაცა,

რომ გადავწყვიტე ამ დრამისათვის მუსიკის დაწერა. წერის დროს უფრო მეტად გამიტაცა მან. განსაკუთრებით გამაოგნა რამოდენიმე ცალკეულმა სურათმა, რომლებიც ძალიან ბევრს იგებდნენ იმით, რომ ისინი „უტყვნი“ იყვნენ“ („იუჟნია მისლ“. ოდესა, 1912, 28 აპრილი).

შემორჩენილია მისი წერილი მეუღლისადმი: „ყველასათვის მოულოდნელად მუსიკა ძალიან კარგად ჟღერს. ორკესტრს ოვაციებს უმართავენ. სიმოვი გვეხვევა და გვკოცნის, დასი აღფრთოვანებულია“. ეს წერილი კიევში გამართულ პრემიერის დღესაა დაწერილი.

საქქტაკლი იწყებოდა საზეიმო მუსიკალური შესავლით — „გაზაფხული“, და მის „გაორკესტრებაში მომღერალთა ხმები იყო ჩართული“, „ისინი უსიტყვოდ, ცხოველებით ყმუოდნენ, გაჰკიოდნენ ვნებიან საგაზაფხულო მელოდიას“ (ვ. იურენევა). ფარდის ახდის შემდეგ, მაყურებელთა თვალწინ იშლებოდა მზის სხივებით გაკაშკაშებული ძველებური სოფლური აგარაკის ოთახი. სადღაც იქით, მისი კედლების მიღმა მოისმის შეყვარებულთა აღგზნებული, მოუთმენელი ხმები, თითქოსდა ილია საცის მუსიკალურ თემას აგრძელებენო.

მაყურებლისათვის ეს იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ იგი ერთბაშად როდი შეუწოდებოდა ამ ცდებს „უსიტყვო დრამის“ ავტორებს, მათ მიერ ასე მჭექარედ გამოცხადებული პრინციპების თითქოსდა ესოდენ აშკარა ღალატს. კრიტიკოსს ვს. ჩაგოვეცს, ამ და ამის მსგავს მოვლენათა გამო, მიაჩნდა, რომ ა. ვოზნესენსკიმ ვერ შესძლო შექმნა დრამის დრამისა, რომელიც, სტ. ჰშიბიშევსკის აზრით, „მაშინ აღმოცენდება, როცა სიტყვა თავდება, როცა იგი დუმდება იმის გამო, რომ უძლურია გადმოსცეს სულის განწყობა და ადგილს უთმობს მონოლოგს ანდა დუმილის დიალოგს“. „სინამდვილეში კი სხვა რამ გამოვიდა. მთელი მოქმედების მანძილზე სიტყვა ლამობდა უსარგებლო კირთებისაგან გათავისუფლებას და სიტყვის ეს სურვილი იმდენად დიდი იყო, რომ იგი რაღაც ხმებში ისმოდა“ („კიევსკაია მისლ“, 1912, 22 აპრილი).

კრიტიკოსმა, როგორც ჩანს, არ ისურვა იმის გაგება, რომ „ცხოვრების ორგანული პაუზის“ ავტორმა უფრო რთული გზა აირჩია. ეს არის საზღვარი იმ სიტყვას შორის,



რომელიც ესაა დადუმდა და იმ სიტყვას შორის, რომელიც ესაა უნდა წარმოიშვას. ეს ვითარება, ბუნებრივია, შეიცავს „ნეიტრალური ზონიდან“ გამოსვლის შესაძლებლობას, თანდათანობით, სპექტაკლის მსვლელობასთან ერთად მაყურებელთა გაუგებრობა ქრებოდა, გასაგები ხდებოდა რეჟისორული ჩანაფიქრის არსი და სიახლე. ეს ჩანაფიქრი კი ასეთი იყო: გამოხატულიყო ცხოვრების ბუნებრივი მდინარება, მსხვილი პლანით წამოწეულიყო წინ — როგორც ახლა ვამბობთ ხოლმე — მისი ორგანული პაუზები — როცა შეუძლებელია, არ გასურს, ან არ შეიძლება ლაპარაკი.

ბოლოს გამოჩნდებოდა ქალი (იურენევა) და მამაკაცი (პ. კაშევსკი) და იწყებოდა უღრუბლო სასიყვარულო თამაში: შთაბეჭდილება ისეთი იყო, რომ ამ თამაშის მონაწილეთა უდარდებლობა არაფრით, არასოდეს არ შეიბღალებს. ისინი უსასრულოდ შორს იყვნენ ნადსონის სტრიქონის მწარე ნათელი ხილვისგან „Только утро любви хорошо“ (ასევე ერქვა ამ სურათსაც). იურენევას გმირი ქალი მაყურებელს წარუდგებოდა ვითარცა ღრმად და თავდავიწყებით შეყვარებული თავის რჩეულში. ერთადერთი, მაგრამ გრძნობათა და აზრთა განმსაზღვრელი იყო ის, რაც ასევე ახასიათებდათ ამ მსახიობის მიერ შექმნილ სხვა „მოლაპარაკე“ გმირებსაც: — სურვილი ორმხრივი სიყვარულისა.

ყველაზე საუკეთესო მეორე სურათი იყო კრიტიკა განსაკუთრებით აღნიშნავდა სიმოვის სცენოგრაფიას: „თავისი კეთილშობილური ტონით და რბილი, მომხიბლავი ფერწერულობით ეს დეკორაციები უზადოა. სცენაზე გადაშლილი იყო შუა რუსეთის სტეპების უფრცესი პანორამა, საიდანაც თავისუფალი, თვალშეუდგამი სივრცე იმზირებოდა. შორს ბზინავდა მზის სხივებით გაბრწყინებული მდელოთა შორის მორაკრაკე პატარა მდინარე. წინა პლანზე მოჩანდა ზურმუხტისფერი ფერდობები, რომლის წვერზე ზვინები ჩამწკრივებულიყვნენ. ერთი ნამდვილი ზვინის ძირში კი ქალი იწვა. შორიდან ისმოდა მომკვლქალთა სიმღერის ხმები. მშვიდი, გაგრძელებული, ოდნავ არეული ხმები, რომლებიც უფრო მეტად აგრძნობინებდნენ მაყურებლებს ზაფხულის თაკარა დღის მომთენთავ მცხუნვარებას. ამ სიციხისგან გათანგული იყო ყოველივე, ქალს არ სურდა პოზის შეცვლა და წიგნს — როგორც ბავშვებს

სჩვევიათ ხოლმე — ხან ცხვირით ფურცლავენ, ხან ტუჩებით.

ჯერ ისევ სუსტი, ყრუ ხმები მიახლოვებულ იქნა-ქუხილისა მაინც აფრთხობდა ქალს, ერთს შეიფრთხილებდა და ზე წამოიჭრებოდა. მაგრამ ცა ისე კრიალა და მშვიდი იყო, რომ ქალი უმალ წყნარდებოდა და პეპლებს გამოენთებოდა. შემდეგ, უცებ ერთ ადგილზე შეშდებოდა. რაღაც ტკივილი უსერავდა სახეს, მუცელზე იტაცებდა ხელს — იგი ჩვილის პირველ მოძრაობას გრძნობდა. ჩაფიქრებული, უცებ დასერიოზულებული ქალი ფრთხილად, ძლივს მოძრაობდა, ზვინისკენ მიდიოდა, თივაზე ჩაიკეცებოდა ქმრის მოლოდინში. ...კოკისპირულმა წვიმამ აიძულა ეძია თავშესაფარი. თავი შერგო თივაში, ყოველნაირად ცდილობდა „იმის“ შველას, თუმცა ეს აღზნება თანდათან იფერფლებოდა ქუხილის თავზარდამცემი აკომპანიმენტის დროს და მთელ მის არსებას ეუფლებოდა უმწარესი, თავზარდამცემი უილაჯობა. მუსიკასთან, სინათლესთან და ფერებთან შეთანხმებული მსახიობის თამაში ქმნიდა ჰარმონიის იმგვარ მთლიანობას, პატარა მიუსაფარი ქალისა და დიდი, მრისხანე ძალების შეპირისპირების ისეთ პანთეისტურ სურათს, რომ უნებლიედ იზადებოდა „უმაღლესი რელიგიური გრძნობათა ჰიმნი, თვით ბუნების ძალების ჩარევისა მარადიული სიცოცხლის ჩასახვაში“ (ლ. კალაშნიკოვი, „იუჟნაია მისლ“, 1912, 28 აპრილი).

ერთხელ კიდევ საბოლოოდ იქუხებდა მენი. ბოლოს, მეუღლეც გამოჩნდებოდა. დაბნეულობისგან და შიშისგან ჯერ კიდევ გონთმოუსვლელი ქალი მეუღლეს „ჩუბჩულოთ“ ანდობდა თავის საიდუმლოს. ეს ქალწულებრივად კეთილშობილი სცენა კრიტიკოსთა შორის ჭეშმარიტ აღფრთოვანებას იწვევდა, მას უწოდებდნენ „დედობის ულამაზეს გაცხადებას“. ცა გადიკარებდა და ქალის სახეც სინათლეს ასხივებდა. ახლა კი ეს უბედნიერესი ადამიანები — სიხარულით კისკისებდნენ და ზეიმობდნენ, რითაც შესაძლოა პური-სტულად განწყობილ მაყურებელს აოცებდნენ ამ მოულოდნელად აღმომსკდარი ყიყინით.

მესამე სურათის მოქმედება ქალაქში იმლებოდა. აქ უკვე, სიმოვისათვის ასე რიგად დამახასიათებელი, ტიპური ინტერიერი მოჩანდა — სასტუმროს ძველებური ოთახი, სადაც ბინა დაიდევს შეყვარებულებმა, მარ-



ტოდ შთენილი ქალი, რომელიც ქმრის მოლოდინში აკვანს არწევს. ფლეიტა და ვიოლინო წყნარ, გულშიჩამწვდომ იავნანას ჰკვენსიან.

იმისათვის, რომ უფრო სრულად გავიგოთ იურენევას და მისი პარტნიორების თამაშის ხასიათი, საკმარისია თუნდაც მესამე სურათის დასაწყისი აღვწეროთ ა. ვოზნესენსკის სცენარის მიხედვით.

...ოთახში იგი დადის მსუბუქად, ცოცხლად... მრგვალი პატარა მაგიდა გააწყო, დადგა ორი ფინჯანი, დააწყო დანა-ჩანგალი, საუზმე. ნავთქურაზე ჩაიდანი დადგა. ქათქათა საწოლი გაშალა, გააფუძფუღა ბალიშები... გაჩერდა, ფიქრობს, ხომ არაფერი დამვიწყებიაო. რალაც გაახსენდა. სკამიდან პიჯაკი აიღო, მაგიდას მიუჭდა, ნათურა გაასწორა. ვგონებ ღილს უნდა აკერებდეს... ვერ ზის კარგად... შებრუნდა. საკერებელი მოიმარჯვა... პიჯაკის ჯიბიდან რალაცა გადმოვარდა. გაელიმა, აკრიფა — ფანქარი, ქაღალდები... უანგარიშოდ დააწყო ყველაფერი მაგიდაზე... ღილს აკერებს... ნატიფ ხელებში ჩააწყდა ძაფი. ეძებს ძაფს, შეხედა მაგიდას... ქაღალდებში მოსჩანს გრძელი, ვიწრო კონვერტი... რა არის ნეტავ? მთლად ტკიცინა კონვერტია... ახლახანს მიღებული... მხოლოდ სახეზე აღებეჭდა გაოცება. ეს სხვისი წერილია — რა ჩემი საქმეაო... ნემსი ააცვა, კერავს. კიდევ ერთხელ შეავლო თვალი კონვერტს... ქალის ხელწერაა... უცნაურია, მე რატომ არაფერი მითხრა? როდის მიიღო? ალბათ, დღეს, მაშინ როცა შინ არ ვიყავი. ვისგანაა, ნეტავ? აღარ აკერებს... დაჟინებით, ჩაცივებით ათვალეერებს კონვერტს... ...სუნამოს სუნი... რა უცნაური რამაა...

არა. უმჯობესია კონვერტი ისევ ჯიბეში ჩავდო. მოვა და თავად მიამბობს ყოველივეს... აკერებს ღილს. რომ არაფერი სთქვას? მაშინვე რატომ არაფერი მითხრა? ასე რატომ იგვიანებს? კონვერტიდან ისევ ამოიღო წერილი. წავიკითხო? არაფრისდიდებით... სხვისი წერილის წაკითხვაზე საზიზღრობა რა არის! ბოლთას სცემს ოთახში. ანდამატურად იზიდავს წერილი. თითქოს წინასწარი გრძნობა სტანჯავს: „წაკითხეო, წაკითხეო“, ჩასძახის შინაგანი ხმა. უნდილად შეათამაშა ფურცელი, ჩახედა... ისევ კონვერტში ჩადო. მერე უცებ ამოიღო და გადაიკითხა. და გაქვავდა: არც ხმა, არც ჩქამი, კვლავ და კვლავ, უსასრულოდ კითხულობს წერილს...

ასევე დეტალურად და საგულდაგულოდ იყო ვ. იურენევას მთელი როლი დაწერილი. და თუ ამ, არსებითად, მელოდრამაში მსახიობი ხანდახან გრძნობდა, რომ „ყოველწუთს როდი იყო ბუნებრიობა მდუმარებისა“, რომ „ზოგიერთ მომენტში გაჭიმული, მხოლოდ და მხოლოდ თეატრალური ხერხი ჩანდა“, მით უფრო უჭირდათ მის პარტნიორებს, რომელთა როლები არ შეიცავდნენ „შემოთავაზებული ვითარების“ დრამატული დაძაბულობის მსგავს ელემენტებს და თავის თავში არ ატარებდნენ მდუმარების ორგანულ სიმართლეს. შესაძლოა ამის გამო, მომდევნო, უფრო მრავალპერსონაჟიანი სცენები მეტ კრიტიკულ შენიშვნებს იწვევდნენ სხვა მონაწილეთა არაბუნებრივი საქციელის გამო. აი, მაგალითად, როგორ ბრაზობდა, და ამის გამოც ერთგვარად აჭარბებდა კიდევ გაზეთი „დონსკაია ჟიზნი“ (1912, 13 მაისი): „ერთმანეთს სცენებს უმართავენ, სილას ულაწუნებენ, ჩხუბობენ... ყველაფერს ამას უსიტყვოდ, ღუმლით სჩაღიან, პეტრუშკას ხის თოჩინების მსგავსად ანდა ყრუ-მუნჯთა მსგავსად... არაბუნებრიობა იქამდე მიდის, რომ რესტორნის ცალკე კაბინეტში მოქეიფეთა მხიარული კამპანია შეთქმულებსავით სდუმს, ხოლო ოფიცერი, რომელიც დანახარჯის გადახდას ცდილობს, ოფიციანტს ხელით ანიშნებს, ლაპარაკის უფლება არა მაქვსო“.

რესტორნის ამავე სცენის გამო, ვ. იურენევას თამაშზე სულ სხვანაირად წერდნენ: „თუკი — პიესის მდუმარების გამართლებაა საჭირო, მაშინ ქ-ნ იურენევას უნდა სთხოვოთ თამაში. მხოლოდ მას ძალუძს ამ ღუმლის გამართლება. შეიძლება ისიც მოგვიჩვენოთ, რომ იგი ლაპარაკობს კიდევ ამ ღუმლისას, მაშინ როცა კრინტიც არ დაუძრავს. ლაპარაკობს მისი უჩვეულოდ განვითარებული, გამომხატველი მიმიკა. ლაპარაკობს ისე, რომ თავისუფლად სცვლის სიტყვას. გავიხსენოთ, თუ გნებავთ, მიმიკის თვალსაზრისით გასაოცარი სცენა — „აი“ („პრიაზოვსკი კრაი“, დონის როსტოვი, 1912, 13 მაისი). ვ. იურენევა ცდილობდა თავისი გმირი ეჩვენებინა როგორც უჩვეულო, არტისტული ბუნების ქალი. მაგალითად, VII სურათი — როგორც თავად მსახიობი ქალი იგონებს — იმით იწყებოდა, რომ იგი სცენაზე „თმადაუვარცხნელი იდგა, ოვალური სარკის წინ, უდიერად



მოგდებულ დილის ხალათში და ქუდებს ისინჯავდა, თითქოს ვილაცას რაღაცაში ბაძავსო. ეს ვილაცა, ეტყობა, სადღაც ენახა, და, უეჭველია, იგი მსახიობი ქალი გახლდათ („ეს ქუდები ცოცხლდებოდნენ, კეკლუტობდნენ, ყოველი მათგანი „ლაპარაკობდა“, რადგან ქალბატონი ყოველ მათგანს უფარდებდა ქცევის მანერასა და სახის გამომეტყველებას. ჭეშმარიტად: ეს იყო პატარა თავისებური სპექტალი, სადაც სხვადასხვა „სახეები“ ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს“ ვ. იურენევა).

იურენევას გმირს სურდა დაემტკიცებინა, რომ იგიც პიროვნებაა, რომ არ შეიძლება მისი უგულებელყოფა. მაგრამ მთელი უბედურება ისაა, რომ დაუნდობელი საზოგადოებრივი მექანიკის წყალობით იგი სულ უფრო და უფრო ეშვებოდა ფსკერზე და სულ უფრო და უფრო კარგავდა ადამიანურ ღირსებებს. მოქმედება თავბრუდამხვევი სისწრაფით ვითარდებოდა. საფეხურები, საფეხურები, საფეხურები... „მარჯანიშვილის რეჟისორული ჩანაფიქრი გვიბუდბუდებდა გვეთამაშა თამამად, მასშტაბურად. დრამატული მასალა თავის თავში იფარავდა დინამიურ ძალას. კ. მარჯანიშვილმა ამოიციო ეს ძალა და სცენები აავსო მოქმედების ქარიშხლიანი ცეცხლოვანებით“ (ვ. იურენევა).

ფინალი, ერთის შეხედვით, სრული სტატიკით მთავრდებოდა: მოსჩანდა ლარიბულად ჩაცმული ქალის პატარა, უტყვი სხეული, ბუმბულების „პროფესიონალური“ ბოათი და ხელში საცოდავი ჩანთით, მაღაზიის უზარმაზარი, რკინის განუტყვრეტელი ფარდის ფონზე. ლამის ფარნების პირქუში, მჭრქალი სინათლე. საბედისწერო თემა ეღერდა მუსიკაში. იმდენი უიმედობა სჭვივოდა ამ ზურგშექცევით მდგარი ქალის სხეულში, დიდი ქალაქის სილუეტში ისე საწყალობლად კრთოდა ეს სხეული, რომ ძალიან ადვილი წარმოსადგენი იყო ამ ქალის მდგომარეობა. არ იყო უცილობელი გვეხილა მისი ტლანქად შეღებილი, ცრემლებით დალტობილი სახე. ამ სცენაში ყველაზე სრულად მეღავნდებოდა საკუთარ შინაგან ხმას, სულის ტკივილს მინდობილი ადამიანის შემადრწუნებელი დუმილი.

ვ. იურენევა შემდგომ მოგვითხრობდა: „აღმოჩნდა, რომ შეიძლება სცენაზე ვიდგეთ ჩუმად, გაუნძრევლად. მაყურებლისკენ ზურვით და მაინც მაყურებლისათვის გასაგები იყოს მომხდარი ამბებით აღძრული განცდა

და აზრი“. უნდა ითქვას, რომ მსახიობი ქალის წინ დამდგარი ჭეშმარიტება არ იყო ისეთი ტრივიალური, როგორც ეს შეიძლება პირველი შეხედვით გვეჩვენოს. „ცრემლების“ პრემიერამდე რამდენიმე თვით ადრე კრიტიკოსი ე. სტარკი ყოველგვარი აპელაციის გარეშე წერდა ვ. იურენევას თამაშზე სპექტაკლში „თოვლი“: „იურენევა-ბრონკა ფანჯარასთან დგას, მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული, იგი შეგვიანებულ ტადეუმს ელოდება. ჩვენ ვხედავთ მის სხეულს, მაგრამ ვერ ვხედავთ მის სახეს. ჩვენი ცნობისწადილი უკიდურესად დაძაბულია: ისევ ვერ ვხედავთ იურენევას სახეს!.. მაშინ როდესაც, თანამედროვე სცენაზე, ამ სახეების სულიერი დახვეწილობის ჟამს, და თანამედროვე მაყურებლისათვის, რომელიც სცენაზე ეძიებს სულის შორეული და რთული სამყაროს ნათელხილვას, მსახიობის სახე—ყველაფერია“ („სანკტ-პეტერბურგსკი ვედომოსტი“, 1911, 25 ოქტომბერი).

მსახიობური გამომსახველობის ახალი შესაძლებლობანი აღმოჩნდა „უსიტყვო დრამის“ შემსრულებელთათვის. ამ სპექტაკლის მრავალი მონაწილე შემდეგ წარმატებით გადაიღეს კინოში. ასე მაგალითად, ე. კრიუგერი ერთი-ორი წლის შემდეგ რუსეთში ცნობილი მოცეკვავე გახდა. პ. კაშევსკი „იდიოტში“ (თავადი მიშკინი), „წინა დღეში“ (ინსაროვი) და სხვა ფილმებში გადაიღეს, ხოლო 1915 წელს იგი შევიდა მოსკოვის კამერული თეატრის დასში და ხუანის მთავარი როლი შეასრულა მ. კუზმინის პანტომიმამში „სულთა დღე ტოლედოში“ (თაბროვის დადგმა).

და ბოლოს, თვით ვ. იურენევა ა. ხანუკოვის ფირმის მრავალ ფილმში გადაიღეს, მათ შორისაა, მისი პირველი კინემატოგრაფიული როლი „ცრემლებში“ ი. ბერსენევთან, ა. ბაროვთან, ნ. პომერანცევთან ერთად, რომელიც რეჟისორმა ე. ბაუერმა გადაიღო 1914 წელს.

ა. ხანუკოვი შემდგომში ასე იგონებდა ამ ამბავს: „მე ფირზე შეუცვლელად გადავიტანე სეზონის უაღრესად საინტერესო თეატრალური დადგმა — პანტომიმა „ცრემლები“. ამ სურათმა ჩემს ფირმას დიდი სახელი და მოგება მოუტანა... კ. მარჯანიშვილის ეს დადგმა თითქოს ეკრანიდან სცენაზე იყო გადატანილი, იმდენად განსაცვიფრებლად კინემატოგრაფიული და ირიგინალური იყო“. საგულისხმოა, რომ ამ „უსიტყვო დრამის“



კინოვერსიის გამოსვლასთან დაკავშირებით კვლავ წარმოიშვა ანალოგიები სამხატვრო თეატრთან. ჟურნალი „კინემა-ომნიუმი“ წერდა, რომ მსგავსი ფილმების გამოშვება აქარწყლებს იმ გავრცელებულ მოსაზრებას, „თითქოს ეკრანისათვის მიუწვდომელია ფაქიზ განცდათა სფერო, ფსიქოლოგიური დრამები — ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ სამხატვრო თეატრის პირველ, უკეთეს მიღწევებში ვხედავდით“. (1914, № 24).

კ. მარჯანიშვილის „ცრემლებისადმი“ მიძღვნილ მრავალ რეცენზიაში, სტატიებში, ინტერვიუებში დაიწყო განიხილებოდა „უსიტყვო დრამის“ მომავალი. „შეცდომა იქნებოდა ამ ჟანრში მომავალი თეატრი განგვეპვირთა და ამ ჩვენს აფორიაქებულ თეატრალურ ეპოქაში დიდი იმედები დაგვეყარებინა მასზე. სასაცილოა იმის ფიქრიც კი, რომ ჩვენი თეატრის ხსნა ამ უსიტყვო ოპუსთან დაგვეკავშირებინა. ეს იქნებოდა თეატრის მიმართ დიდი დანაშაული, მისი უაზრო და ფანტასტიკური კასტრაცია.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, ამ უსიტყვო სპექტაკლის მთელი ჩანაფიქრი მოკლებული როდია სერიოზულ მხატვრულ მნიშვნელობას. მიმიკა, ადამიანის სხეულის მეტყველება, მოძრაობათა რიტმი და მუსიკალური ჰარმონიულობა, მართლაც, ძალიან მივიწყებულია ახლანდელ ჩვენს თეატრში. ამ „უსიტყვო დრამამ“, ევგვარეშეა, ჩვენი სცენას მოღვაწეებს უნდა გაუღვიძოს ინტერესი ამ საკითხებისადმი, უბიძგოს საკუთარ თავზე მუშაობის ზანტ და მომჩივრულ მანერას, გამოაცოცხლოს იგი. მთელს ამ მხატვრულ წამოწყებაში არის რაღაც ხალასი სიცოცხლით სავსე მომენტი, არის ახლის ძიების წყურვილი, ორიგინალური გზების აღმოჩენის სურვილი, მხატვრული ემოციის ანკარა წყაროს მივნების გზებზე.

ეს კი ძალზე ძვირფასი და დასაფასებელია ჩვენს დამყაყებულ თეატრალურ ცხოვრებაში“ („ოდესსკიე ნოვოსტი“, 1912, 28 აპრილი).

„ცრემლების“ ავტორებს კი მიაჩნდათ, რომ დრამის ეს ახალი სახეობა არაჩვეულებრივად შეუწყობს ხელს ისეთი მსახიობური თვისებების განვითარებას, როგორიცაა გულწრფელობა და ყურადღების კონცენტრაცია, სიტყვაწართმეულ მსახიობს შესაძლებლობას

მისცემს „უფრო ჩაუღრმავდეს თავის გრძნობებს“, გააცხოველებს მაყურებლის ფანტაზიას, თანაშემოქმედების პროცესში ჩაიტრევს მას და ამით ამოავსებს სცენასა და მაყურებელს შორის არსებულ უფსკრულს, ამავე დროს, ეს ავტორები იმასაც ამტკიცებდნენ, რომ რა ფორმაც არ უნდა მიიღოს დღევანდელმა ძიებებმა — მომავალი „განცდის თეატრს“ ეკუთვნის“ („იუჟნაია მისლ“, ოდესა, 1912, 29 აპრილი).

სამწუხაროდ, ეს უაღრესად საინტერესო ცდა „უსიტყვო დრამის“ სფეროში აღარ განვითარა, თითქოსდა, უკვე საბოლოოდ შეთანხმებულმა დასმა. მართალია, კ. მარჯანიშვილი ამტკიცებდა, რომ „მიმოდრამის იდეა უაღრესად საინტერესოა და მასზე მე ბევრს ვფიქრობ“, მაინც მიუბრუნდა იბსენის „პიერ გიუნტის“ დადგმას სამხატვრო თეატრში და უარი შეუთვალა ვენის თეატრალურ სააგენტოს, რომელიც საგასტროლო ტურნეს სთავაზობდა ვენაში, ბერლინში, ბუდაპეშტში, ბელგრადში, მაინის ფრანკფურტში. და ბოლოს, მოსკოვისა და პეტერბურგის მაყურებელსაც კი არ უჩვენა „ცრემლები“, როგორც ეს ადრე იყო განზრახული. ვ. იურენევა ნეზლობინის თეატრში შეუდგა „ფაუსტის“ რეპეტიციებს, სხვა მსახიობები კერძო ანტეპრეზენტებში გაიფანტნენ.

ვარაუდი იმის თაობაზე, თითქოსდა, კ. მარჯანიშვილი „გრძნობდა შედეგის შეზღუდულობას: დახვეწილ პლასტიკას, მუსიკის ექსპრესიას და დეკორაციებს არ შეეძლოთ სიტყვის კომპენსაცია მოეხდინათ, და ამიტომაც: „გაბედა“ ამ სპექტაკლის მხოლოდ პროვინციებში წარმოდგენა, ჩვენის აზრით, აბსოლუტურად არაა სარწმუნო (ამ აზრს ავითარებდა მ. ლუბომუდროვი თავის ნაშრომში „კოტე მარჯანიშვილის როლი რუსული სცენის ძიებებში“) ამ მოსაზრების ავტორი, ნებისით თუ უნებლიედ, „უსიტყვო ხელოვნებას“ მეორეხარისხოვან ხელოვნებად მიიჩნევს, რომელიც იძულებულია ერთგვარ „კომპენსაციებს“ მიმართოს ხოლმე. ამის გამო, რეჟისორ-ნოვატორის ეს უთვალსაზიროესი ექსპერიმენტი გამოიყურება, როგორც თითქმის შემთხვევითი „გამოყენება ნიჭისა ახალ ვითარებაში“, ვითარცა ერთგვარი თეატრალური ბრაკონიერობა, რომლის გამხელა წესიერ საზოგადოებაში უხერხულიც კია. ამასთან



დაკავშირებით უნდა მოვიგონოთ, რომ „შე-  
ზღუდვა“ პანტომიმში მსახიობის წინაშე  
გადაშლის ხოლმე სრულიად სხვა ხა-  
სიათის უსასრულო შესაძლებლობებს, ვიდ-  
რე ამას ადგილი აქვს „სიტყვის თეატრში“.  
სწორედ ამის გამო შეიყვარა კ. მარჯანიშვი-  
ლმა პანტომიმა, ამიტომაც ექცეოდა რუდუ-  
ნებით თავის „უსიტყვო დრამას“.

გაზეთები იუწყებოდნენ, რომ „ცრემლე-  
ბის“ მხატვრული და მატერიალური წარმატე-  
ბის გამო, „უსიტყვო დრამის“ დასი უკრაი-  
ნას საგასტროლოდ ეწვევა 1913 წელს და  
ჩამოიტანს ა. ვოზნესენსკის ახალ პიესასო.  
ტრაგედიას — „ღვთის სახლი და ღუმილი“ —  
უნდა განევითარებინა ის თეატრალური იდეე-  
ზი, რომლებიც „ცრემლებში“ ჩაისახა. დრა-  
მატურგი იგონებს: „მე გადავწყვიტე კვლავ  
გამომეყენებინა ის უსიტყვო ორგანული  
სანახაობა — რასაც შეიცავდა შუასაუკუნეე-  
ბის კათოლიკური მონასტრის რიტუალი, სა-  
დაც ყოველი არსება მდუმარების აღქმით  
არის შებოჭილი, სადაც ყოველი ცოდვის  
მიტევება შეიძლებოდა, მაგრამ დალაპარაკე-  
ბა სიკვდილით ისჯება“. მაგრამ ილია საცის  
მოულოდნელმა სიკვდილმა (1912 წლის 11  
ოქტომბერი), რომლის მუსიკაზეც უნდა აგე-  
ბულიყო ლიბრეტო, გაწყვიტა მწერლის მუ-  
შაობა.

1913 წელს, „თავისუფალი თეატრის“ შექ-  
მნის პერიოდში, კ. მარჯანიშვილი კვლავ და-  
უბრუნდა მიმოდრამაზე ფიქრს. ეს თეატრი  
მას ხომ წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც  
სინთეტური თეატრალური ორგანიზმი!

„ორგანულობის“ ტენდენციამ პლასტი-  
კურ რეჟისურაში, რომელიც ასეთი წარმა-  
ტებით წამოიწყო კ. მარჯანიშვილმა თავის  
სპექტაკლში „ცრემლები“, შემდგომი გაგრ-  
ძელება ჰპოვა ა. თაიროვის სპექტაკლში „პიე-  
რეტას საბურველი“ (1913) „თავისუფალი  
თეატრის“ სცენაზე (ამ ორი სპექტაკლის ში-  
ნაგან კავშირზე მიუთითებდა კამერული თეა-  
ტრის ყოფილი მსახიობი, პიეროს როლის შე-  
სრულებელი „პიერეტას საბურველში“ ა.  
რუმენევი თავის წიგნში, „ზრები პანტომი-  
მაზე. თეატრი. კინო“ (მ., 1964 წ. გვ. 139).

# პირველი ხელოვნების უაქიზი ოსვაზი

ნანა მირცხულავა

მკომპა, რომელშიც პირველ ქართველ  
პორტრეტისტ ქალს ქეთევან მაღალაშვილს  
მოუხდა შემოქმედებითი გზის დაწყება, ხასი-  
ათდება ესთეტიკური იდეალების ცვალება-  
ლობით, ნაირნაირი შემოქმედებითი მიმარ-  
თულებების აღმოცენებით. მაგრამ მხატვარს  
არ დასჭირებია წინააღმდეგობათა გადალახვა  
საკუთარი ინდივიდუალობის გასამყლავნებ-  
ლად. თავისი უშუალო პედაგოგების მაღა-  
ლი ავტორიტეტის მიუხედავად (თბილისში  
— მ. თოიძე, ე. თათეგოსიანი და სხვ. მოს-  
კოვში — ნ. კასატკინი, ა. კორინი, ს. მილო-  
რადოვიჩი), მაღალაშვილს არ განუცდია რა-  
იმე პირდაპირი გავლენა. იგი იყო ძალზე  
მთლიანი მხატვრული ბუნების მქონე პიროვ-  
ნება, თანმიმდევრულად იცავდა საკუთარ  
კონცეპციას, ამასთან, არასოდეს ჩაკეტილა  
დოგმატიკურ ჩარჩოებში. მუდამ ეძიებდა  
ახალ და ახალ გამომსახველობით საშუა-  
ლებებს. თავისი ხელოვნებით იგი ემსახუ-



რებოდა ყოველივე მოწინავეს შემოქმედებითა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ქეთევან მაღალაშვილმა დაგვიტოვა ვრცელი გალერეა შესანიშნავი პორტრეტებისა, რომლებიც მის შემოქმედებას არა მხოლოდ ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო მოვლენად ხდის.

უკვე მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში შესრულებულ ნამუშევრებში (1915-1917) ახალგაზრდა მხატვარი უპირატესობას პორტრეტს ანიჭებს და თავიდანვე ფსიქოლოგიურ ამოცანებს ისახავს (ვ. სიდამონ-ერისთავის პორტრეტი).

სამშობლოში დაბრუნებისას, 1917 წლიდან, გარდა დაზგური ფერწერისა, ქეთევან მაღალაშვილი ნაყოფიერდ მუშაობს ქართული ფრესკებიდან და მინიატურებიდან პირების გადმოღებაზე. ეს ნამუშევრები სხვადასხვა დროს ექსპონირებული იყო არა მხოლოდ ჩვენში, არამედ მოსკოვში, ლენინგრადში, აგრეთვე გერმანიაში.

ჯერ კიდევ ადრინდელ პორტრეტებში მხატვარი გვევლინება მოაზროვნე, დაკვირვებულ შემოქმედად. ნამუშევრებში არ იგრძნობა პიროვნებათა იდეალიზაცია, გვერდი აქვს ავლილი ზედაპირულ დეტალებს და ელემენტებს, აღწერით, თხრობით მიდგომას. სურათებში ყურადღება გამახვილებულია მოდელის სახეზე, თვით ფიგურა კი, ხშირ შემთხვევაში, წელსზემოთაა გამოსახული. პიროვნების ემოციურ დახასიათებაში დიდ როლს ასრულებს ფერწერული პალიტრა, ფონის ფერითი აქცენტირება.

ამ თვალსაზრისით სანიმუშოა დ. შევარდნაძის პორტრეტი, რომელშიც საინტერესო ფერწერული გადაწყვეტა ერწყმის ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, ხოლო, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო ტიპურია იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი, რომელსაც რამდენადმე განსხვავებული ემოციური გასაღები მოაზრგო მხატვარმა.

ეს პორტრეტი მაღალაშვილმა დიდი ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 25 წლისთავის საიუბილეოდ შექმნა (1922). შესაძლოა, სწორედ ამ საიუბილეო განწყობილებამაც განაპირობა სურათის ფერწერული გადაწყვეტა. წითელ ფონზე გამოსახული ლამაზი სახე, შავი წვერ-ულვაშით, მხრებზე დაუდევრად მოგდებული მუქი მო-

სასხამი, ყოველივე მეტყველებს მოდელის არტისტულ ნატურაზე, რომანტიკულ შთაგონებაზე. ფართო საზოგადოებრიობამ ქეთევან მაღალაშვილი პირველად ამ პორტრეტით გაიცნო, ნამუშევრით, რომელმაც ახალგაზრდა მხატვარს საერთო აღიარება მოუტანა.

როგორც ცნობილია, ქეთევან მაღალაშვილი, ოსტატობის სრულყოფის მიზნით, საზღვარგარეთ იყო გაგზავნილი (ჯერ გერმანიაში — მიუნხენში, შემდეგ საფრანგეთში). პარიზში ერთმანეთს შეხვდა ოთხი ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი — დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი და ქეთევან მაღალაშვილი. პარიზულ პერიოდშიც (1923-1926) პორტრეტი მაღალაშვილის საყვარელ ჟანრად რჩება. ამ ხანის ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარია ელენე ახვლედიანის პორტრეტი. სურათში იგრძნობა, რომ იმპრესიონიზმთან ნაცნობობამ თავისი კვალი დაამჩნია მხატვრის პალიტრას, წერის მანერას, რომელიც უფრო ლაღი და ტემპერამენტული გახდა. „პიანისტი ირაკლი ორბელიანისა“ და რიგი სხვა პორტრეტებისა. ასევე შესრულებულია ჰაეროვანი, გამჭვირვალე ფერებით, მთრთოლავი, ექსპრესიული მონასმებით.

ქეთევან მაღალაშვილის ადრინდელი ნამუშევრები მოწმობენ, რომ საფრანგეთში წასვლამდეც იგი უკვე ჩამოყალიბებული მხატვარი იყო, მაგრამ, ცხადია, მისი სახვითი ოსტატობა ამდლდა, გამოიკვეთა მეტი თავისუფლება მოდელთან მხატვრის ურთიერთობაში.

მთელი შემდგომი პერიოდის ნამუშევრები ექსპერიმენტებისა და ძიების უწყვეტი ჭაჭვია. პორტრეტები კომპოზიციურად უფრო მრავალფეროვანი ხდება, სახის დახასიათებაში დიდი როლი ენიჭება მოდელის პოზას, ხელებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ი. ხეჩინაშვილის, შალვა ამირანაშვილის, ირაკლი გამრეკელისა და სხვათა პორტრეტები.

მხატვრის პორტრეტული ოსტატობის თანმიმდევრულ სრულყოფას ცხადყოფს დიდი სამამულო ომის პერიოდისა და შემდგომი ხანის მრავალი ნაწარმოები. რასაკვირველია, პორტრეტების მთელს ამ ვრცელ გალერეაში ყველა სურათი თანაბრად ფასეული არ არის, მაგრამ საუკეთესო ნიმუშები ხასიათდება გამონათული პიროვნების სულის ღრმად წვდომით, ცხოვრებისეული სიმართლით.

პიანისტების — ვ. კუფტინას და სვიატოსლავ რიხტერის პორტრეტები თითქმის ერთ-





ქ. მაღალაშვილი

კონსტანტინე გამსახურდიას პორტრეტი





რუსუდან ყანჩაველი

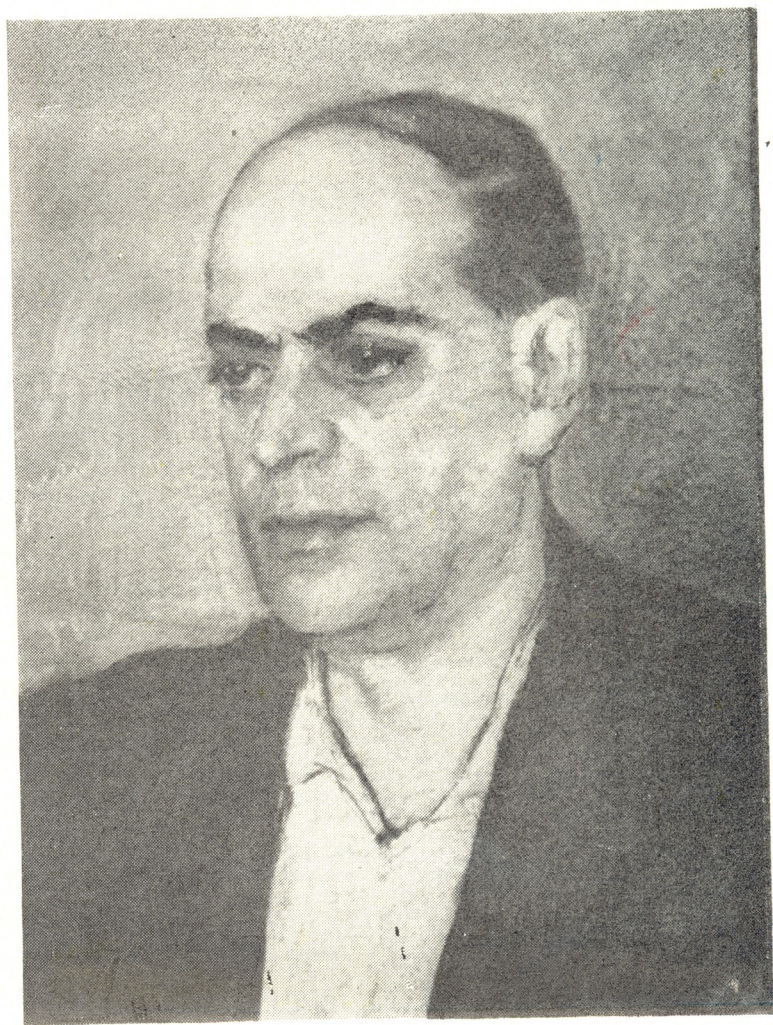
ნელი ჩიქოვანის პორტ-  
რეტი

თბილისის კუთხე

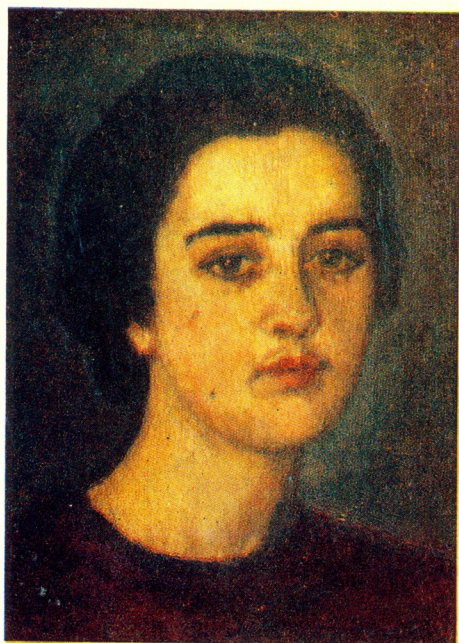
სოლიკო ვერსალაძის  
პორტრეტი











ნატო ვაჩნაძე

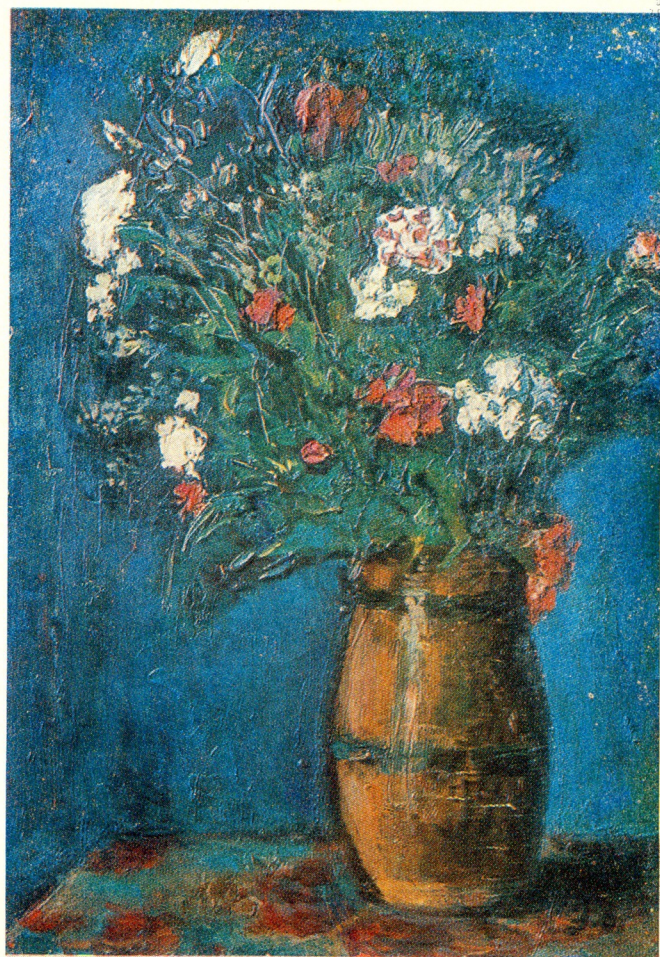
თინა მაღალაშვილის  
პორტრეტი

პიანისტ ვ. კუფტინას  
პორტრეტი

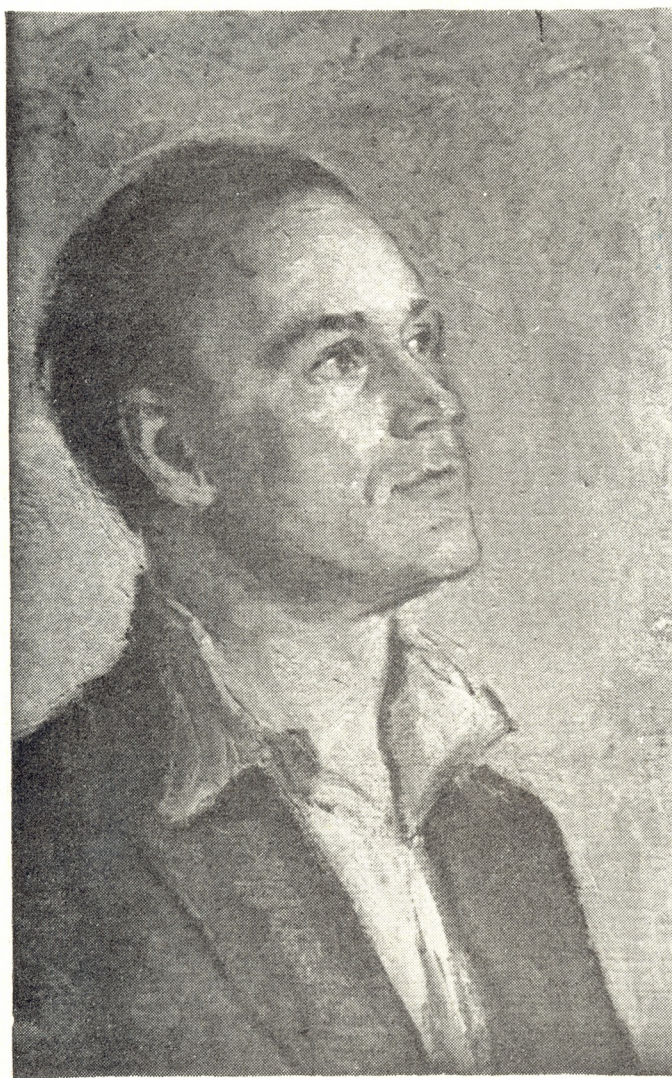
ნატურმორტი

თბილისის კუთხე









თბილისის კუთხე

სვიატოსლავ რიბტერის  
პორტრეტი

ხანა ელიავას პორტრე-  
ტი  
მოსკოვის ბედი









გიორგი ტყეშელაშვილი  
ვის პორტრეტი



დროულადაა შექმნილი. ორივე პორტრეტში სახეთა დახასიათების სისტემაში მხატვარი რთავს მუსიკოსთა ხელებს, და როგორ „მუ-შაობს“ ეს დეტალები სურათში! კუფტინა სკამზე ზის, სამი მეოთხედით შემობრუნებული, და პირდაპირ მაყურებელს უმზერს, ნატიფი მშვენიერი ხელები სკამის საზურგეზე შემოუწყვია. ფართოდ გახილილი თვალები მაყურებელთან შეხვედრას არ ეძებენ. თითქოს ადამიანი თავისი სულის წიაღში იმზირება, გამიჯნულია გარე სამყაროსგან. თხელი, ფერმკრთალი სახისა და შავი კაბის კონტრასტი ტილოს ნაღვლიან ჟღერადობას ანიჭებს. ეს პორტრეტი კემმარითად დიდებული გახსნაა მოდელის სულიერი სამყაროსი, მისი ბუნებისა.

სხვაგვარადაა აგებული სვიატოსლავ რიბტერის პორტრეტი. მკდომარე მუსიკოსის პოზა მშვიდია. თითქოს ეს-ეს არის დაუმთავრებია დაკვრა და ისვენებს, მაგრამ სახის გამომეტყველება გვაუწყებს, რომ პიანისტი ჯერ კიდევ ბგერების სამყაროშია. მისი დახვეწილი, ნერვიული თითები თრთიან, სურათის სიღრმეში მკრთალად გამოხატული ინსტრუმენტი აძლიერებს შემოქმედებითი ატმოსფეროს, შთაგონების განწყობილებას.

50-იანი წლების ბოლოს ერთგვარად ჯამდება ყოველივე ღირებული, რასაც მხატვარმა წინა წლებში მიაღწია. იმავდროულად მის წინაშე იკვეთება ახალი პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტაც კიდევ უფრო სრულყოფს ფერმწერლის ოსტატობას. პორტრეტული ტილოები და აგრეთვე პეიზაჟები, ნატურმორტები ახალი შუქით ნათდება. შესრულების ლაღი, დაჯერებული მანერა მის ტილოებს კიდევ მეტ დინამიკურობას ანიჭებს, ძლიერდება ფერადოვანი გამის ცხოველხატულობა, იგი მდიდრდება ტონალური ნიუანსებით, შუქის ეფექტებით. მაღალაშვილი, ამასთან, თავისუფლდება ზედმეტი დეტალიზაციისაგან, წვრილმანებისაგან, რაც ზოგიერთი მისი ნამუშევრის სიმშრალეს იწვევდა.

მხატვრის ფერწერული ძიებები თავს იჩენს ახალი მასალის — პასტელის გამოყენებაშიც, რომელმაც შემოქმედი მიიზიდა ტონებისა და ელფერთა სიწმინდითა და სიჯაქიზით. ამ ტექნიკით შესრულებული პორტრეტები ორგვარი სახისაა: ერთი, რომელშიც იგი ფერთა მთელ პალიტრას მიმართავს, და მეორე, — შეზღუდული გამით განხორციე-

ლებული პორტრეტები გლუვი ზედაპირით. ამასთან, მეტი როლი ენიჭება სილუეტს. პირველი სახეობის მაგალითად გამოგვადგება ელენე ახვლედიანის გვიანდელი პორტრეტი. თავისი კოლეგა მაღალაშვილმა მრავალგზის დახატა მთელი შემოქმედების ცხოვრების მანძილზე. ამ ტილოების მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ არამხოლოდ ელენე ახვლედიანის ბიოგრაფიულ მონაკვეთებს, არამედ შევიმუშაოთ აზრით თვით ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებით ევოლუციაზე. ფერმწერლის ევოლუციაზე მკაფიოდ მეტყველებს აგრეთვე ერთი და იგივე პიროვნების სხვადასხვა დროს შესრულებული რიგი სხვა პორტრეტებისაც, მათ შორის კონსტანტინე გამსახურდიას პორტრეტი, რომელიც მეორედ ოცზე მეტი წლის შემდეგ შექმნა მხატვარმა და მასში კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას მიაღწია დიდი მწერლის პორტრეტულ დახასიათებაში.

ძნელია ჩამოთვლაც კი იმ ბრწყინვალე პორტრეტი-სურათებისა, რომლებიც ქართული მხატვრობის ოქროს ფონდშია შესული და ქეთევან მაღალაშვილს სრულიად გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს ეროვნულ ფერწერულ ხელოვნებაში.

მიუხედავად ნაწარმოებთა სიუხვისა, მხატვრის ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება რომ ბადებდა, მაღალაშვილმა მხოლოდ ორჯერ გამართა პერსონალური გამოფენა — 1961 და 1972 წლებში. (1973 წელს გამოფენა მოსკოვში იქნა გადატანილი). ორჯერვე ეს ექსპოზიციები ქართული მხატვრობის ზეიმად იქცა. საკუთარი თავისადმი განსაკუთრებულ მომთხოვნელობა განაპირობებდა მაღალაშვილის სურათების პერსონალურად ესოდენ იშვიათად გამოტანას საზოგადოებრიობის წინაშე და იმ აღმასვლასაც პორტრეტულ ხელოვნებაში, რაზეც ეს ქმნილებები მეტყველებენ. ძალზე სამწუხაროა, რომ ჯერ კიდევ არ არსებობს ქეთევან მაღალაშვილის სახლ-მუზეუმი, სადაც თავს მოიყრიდა დღეს გაფანტული მისი ნამუშევრები და მომავალ თაობებს შესაძლებლობა მიეცემოდა მთლიანობაში გაცნობოდნენ მაღალნიჭიერი ფერმწერის ქმნილებებს.



# ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა

იდა ხელაძე

ჩვეულებრივ, ფუნქციონალიზმში გულისხმობენ ხუროთმოძღვრებასა და დიზაინში იმ მიმდინარეობას, რომელიც ფორმის შექმნისას ფუნქციის პირველადობას აღიარებს. მიზანდასახული ფორმის პრინციპი — კონსტრუქცია, დანიშნულება, მასალიდან გამომდინარე, — თავისებურ გამართლებას პოულობს ჩვენი საუკუნის დასაწყისში. ფორმულას „ფორმის განმსაზღვრელი არის ფუნქცია“ მისი უკიდურესი წარმომადგენლები კიდევ უფრო აღრმავებენ და, ამგვარად, ყოველგვარ ფორმას ფუნქციის იდენტურად აცხადებენ.

ყოველი „იზმი“ გარკვეულ ისტორიულ პირობებში წარმოიშვა. არც ფუნქციონალიზმი იყო გამონაკლისი. ამ უკანასკნელმა თავისი ცხოვრებისეული პროგრამითა და მოთხოვნებით იმთავითვე შეასრულა პროგრესული მისია „წმინდა ხელოვნების“ გავრცელებულ თეორიასთან მიმართებაში. ფუნქციონალიზმი დაუპირისპირდა ტრადიციულ, ე. წ. 'სალონურ ხელოვნებას და იდეებს.

ფუნქციონალიზმი უცებ არ შექმნილა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასაწყისში მო-

მრავლდა ლითონისა და რკინის კონსტრუქციები, ამ დროისათვის ხორცს ისხამს მრავალი სამრეწველო იდეა. რკინის მასალამ ნელ-ნელა გამოდევნა ქვის მასალა, ხოლო „რკინის ესთეტიკის“ შესატყვისი ფორმები, სიმსუბუქით, ფუნქციონალურობით და მანამდე არარსებული სტრუქტურით გამოირჩიოდნენ. ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა ყალიბდებოდა ახალ სამრეწველო ფორმათა თეორიული ათვისების ფონზე. კერძოდ, გიგანტური რკინიგზის ხიდები, რკინიგზის სადგურები, აეროვაგზალები, აეროპლანები, ელევატორები, ორთქლის მანქანები. ლითონის და მინის კომბინაცია თავის სიტყვას ამბობს სხვადასხვა საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობათა მშენებლობაში. ამ სტილმა აპოგეას მიაღწია არქიტექტორ ჟოზეფ პაკსტონის ბროლის სასახლის პროექტში (აიგო ლონდონში 1851 წ.) სამრეწველო ნაკეთობათა ფორმათქმნადობის მეთოდი, რითაც ფუნქციონალიზმი ხასიათდება, მაღალ საინჟინრო-კონსტრუქციულ აზროვნებას ცხადყოფდა. ყოველივე ეს კი შესატყვისად ცვლიდა სილამაზის ფენომენის იმდროინ-



დელ გაგებას. საგნობრივი სამყარო ახალი ესთეტიკური ნორმებით ფასდებოდა.

ახალი ფორმის პრინციპებმა მიიზიდა იმ დროის გამოჩენილი არქიტექტორები, მხატვრები და ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლები. ასე ჩაისახა XX საუკუნის დასაწყისში „ახალი მოძრაობა“, რომელიც მრავალი მიმდინარეობის შთაგონების წყაროდ იქცა, როგორც მხატვრობაში, ასევე არქიტექტურაში, თეატრსა, კინემატოგრაფსა და პოეზიაში.

ფუნქციონალიზმის ამოსავალი პრინციპი „ბრძოლა ორნამენტთან“ და „ყოველგვარ სტილიზატორობასთან“ — დაფუძნებული იყო ინდუსტრიული ობიექტების გამომსახველობით ფორმებზე და თანამედროვე ტიპის მანქანიზირებულ მუშევრობაზე.

ეფიქრობთ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, თუ როგორ ეხმიანება „ახალ მოძრაობას“ ხელოვნებაში ჩვენი სასიკადალო მამულიშვილი დავით კაკაბაძე. 20-იან წლებში იგი წერდა: „წარსული დროის მხატვრული ფორმები სრულებით არ შეეფერება თანამედროვე ცხოვრებას... მაშინიზმი — მეცნიერების შედეგი — უმთავრესი ძარღვია დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენი არსებობის ხასიათს... დღევანდელი საშენი მასალა უმთავრესად რკინა და ბეტონია. ხისა და ქვის გათლის მაგიერ ადამიანი უკვე ფოლადსა სთლის და ასპეტაკებს... მაშინიზმის საგნების ცქერით შეიცვალა აგრეთვე ჩვენი თვალთმხედველობა... რაციონალური ცხოვრება მოითხოვს რაციონალურ ხელოვნებას. ხელოვნება უნდა გახდეს ცხოველი ელემენტი სიცოცხლის განმტკიცებისა“.

ეს იყო დრო, როცა მოწინავე მხატვრები როგორც ჩვენში, ასევე ევროპაში, მოითხოვდნენ ფორმისადმი „ფუნქციონალურ“ მიდგომას. ხელოვნება გაგებულ უნდა იქნას — წერდა პიტერ ბერენსი — როგორც ყოველდღიური, ყოფითი დანიშნულების საგანი, რომელიც მოთხოვნათა შესაბამისად მოგვემსახურება. რომანტიული ოცნებიდან გამოსულმა ესთეტიკამ ამჯერად გზა უნდა დაუთმოს ცხოვრებისეულს.

ხელოვნებაში უტილიტარულ-ფუნქციონალურ პრინციპებს ემხრობოდნენ „მემარ-

ცხენე ფრონტის“ წარმომადგენლებიც. „მემარცხენეთა“ იდეოლოგი ვლ. მაიაკოვსკი მხატვრის მისიად რეალური საგნების შექმნას მიიჩნევს, ნაცვლად ტილოზე გადატანილი ყოფის ილუსტრირებისა. დღევანდელ ხელოვნების სფეროა — რეკლამა და საოჯახო დანიშნულების საგნები.

ყოველივე ზემოაღნიშნული შეიძლება გავაერთიანოთ თვალსაზრისში, რომელიც ეკუთვნის „ახალი მოძრაობის“ ერთ-ერთ ლიდერს, ოტო ვაგნერს: ყველაფერი არაპრაქტიკული არ შეიძლება იყოს ლამაზი. ჩვენი შემოქმედების ერთ-ერთი საზომი თანაქედროვე ცხოვრებაა.

ინდუსტრიის მზარდმა ტემპებმა, სამრეწველო პროდუქციის მასობრიობამ დღის წესრიგში დააყენა ადამიანის და საგნობრივი გარემოსახლებური მიმართების, მათი ჰარმონიის პრობლემა.

XX ს. დასაწყისში ისტორიას ჩაბარდა ის ფორმები, რითაც ხელოსნური შრომის პროდუქცია გამოირჩეოდა. ამჯერად საგანთა ფორმებში იმძლავრა სტილიზატორულმა ორნამენტულობამ, ზედმეტმა მოკაზმულობითმა ტენდენციებმა. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ეს სტილი დომინირებულობდა განსხვავებული ფუნქციის საგნებში, ე. ი. თითქმის უნივერსალურ ხასიათს ატარებდა.

ფუნქციონალიზმის იდეები ძალზე რელიეფურად გამოიკვეთა ამერიკელი არქიტექტორის ლუიზ სალივენის შემოქმედებაში. სალივენი კატეგორიულად მოითხოვდა ყოველგვარი ორნამენტის მინიმუმამდე დაყვანას. იგი ფიქრობდა, ჰეშმარიტი სილამაზის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ ორნამენტზე უარის თქმით, რათა მომავალში უზრუნველყოთ ზედმეტობისგან თავისუფალი და მიზანდასახულად ორგანიზებული შენობები.

უკიდურესი ფუნქციონალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ადოლფ ლოოსი მოითხოვს: ვეძიოთ სილამაზე მხოლოდ ფორმაში, დამოუკიდებლად ორნამენტისა. მას თითქმის ფორმულა გამოჰყავს: „კულტურის განვითარების მიხედვით ორნამენტი ქრება საგნების ზედაპირისაგან“. ა. ლოოსის შეხედულებით, თანამედროვე არქიტექტურა მოკლებულია ყოველგვარ ორნამენტის შინა-



არსს და მომავალში ქალაქის კედლები თეთრი და გაშლილი იქნება.

ნაშრომში „ხელოვნება და სივრცე“ (1926 წ. პარიზი) დავით კაკაბაძე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სწორედ ა. ლოო-სის თეორიის შედეგია დღევანდელი არქიტექტურის ერთფეროვნება და სიღარიბე. „ამნაირი კედლები ანტიპლასტიურია და არქიტექტურული ფორმის დამახინჯებას მოასწავებს. ორნამენტი — დასძენს იგი, როგორც ერთი საშუალება სივრცის გადმოცემისა — არქიტექტურის (და ყოველი საგნის) სულის, მის გარეშე არქიტექტურა არ არსებობს. შიშველი და თეთრი ზედაპირიანი შენობა არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების წაწარმოებად“. დ. კაკაბაძისათვისაც, როგორც პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედისთვის, არ არსებობს მოვლენებისადმი ცალმხრივი, ზედაპირული მიდგომა. იგი აგრძელებს მსჯელობას, მსჯავრიც გაშოაქვს არსებული მიმდინარეობისადმი ხელოვნებაში. ამავე დროს შექმნილი სიტუაციის გამართლებას ეძებს. უფრო მეტიც, სრულიად კანონზომიერად მიიჩნევს ამ უკანასკნელს. იგი არსებული ფორმების შემდეგნაირ ინტერპრეტაციას იძლევა: ვინაიდან გამოიყვალა ცხოვრების პირობები, რის გამოც შეიცვალა ადამიანის „გრძნობებისა და განცდების შინაარსი“, ამიტომ, სივრცის ემოციური გამოსახვა სხვა ფორმებში ზდება. „თუ ჩავუყვრდებით მაშინიზმის ყოველგვარ წაწარმოებს, ნათლად დავინახავთ იმ საშუალებას, რომლითაც ისახება დღევანდელი ცხოვრების ემოციურ-პლასტიური შინაარსი და სივრცის ემოციური გადმოცემა“. პლასტიური ორნამენტის გაქრობის მიზეზს დ. კაკაბაძე დინამიური სივრცის გადმოსაცემ თანამედროვე საშუალებებში, კერძოდ, ზედაპირის გაბრწყინვალებაში, მინების და სარკეების ფართოდ გამოყენებაში, აქედან გამომდინარე, შუქის და სინათლის ძალაში და იმ ფერებში ხედავს, რომელთაც სიღრმის გადმოცემა ახასიათებთ. ზემოჩამოთვლილ მომენტებს უფრო „სრულად და ემოციურად“ მიიჩნევს, ვიდრე „წარსული დროის პლასტიურ ორნამენტს“. ამგვარად, — ასკენის დ. კაკაბაძე, — ჭეშმარიტი მხატვარი და ღრმა თეორეტიკოსი — პლასტიურ ხელოვნების ახალი ფორმა შესაძლებელია შეიქმნეს ახალ მატერიალურ საშუალებათა

მემწეობით და რომ „დღევანდელ ძიებათა მიზანი ახალი ფორმების შექმნა და მათი საბოლოო განმტკიცება გახლავთ ხელოვნებაში. ახალმა მხატვრობამ აღიარა „უვარგისობა წარსულ საუკუნის პლასტიურ ფორმებისა, ჩამორჩენა მხატვრობისა, სახმარებელ საგნებთან შედარებით“.

ახალი ფუნქციის საგნების შექმნით (ჩარხები, ელმავლები, მანქანები, გემები და სხვ.) იწყება ახალი ეტაპი.

ფორმისკმნადობის ახალი უნივერსალური პრინციპის დამკვიდრება აუცილებლობითაა ნაკარნახევი. ასეთია ის გარდატეხის ხანა, როდესაც შეიქმნა ჯერ „ვერკბუნდი“, \* შემდგომ კი „ბაუხაუზი“ ევროპაში, ხოლო მათ პარალელურად „ვხუტემასი“ რუსეთში.

„ვერკბუნდის“ ორგანიზატორი, გერმანული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი გერმან მუტეზიუსი „ახალი მოძრაობის“ გავლენით ხოტბას ასხამს „გონივრულ საგნობრიობას“ და სამრეწველო დანიშნულების ნაკეთობებს „წმინდა მიზანდასახულობის, სარგებლიანობის კრიტერიუმით“ აფასებს. მუტეზიუსი ფუნქციონალისტური ესთეტიკის პრინციპებს აყალიბებს. თანამედროვე მხატვრული მრეწველობის ანბანად ყოველი საგნის მიზნის სწორ გამოვლენას მიიჩნევს, საიდანაც ლოგიკურად გამოყავს მისი ფორმა. ამგვარად, „მოცემული საგნის ფუნქცია“ მუტეზიუსთან გამოცხადებულია უნივერსალურ პრინციპად. მიუხედავად მუტეზიუსის პრინციპების მერყეობისა და იმ შეუთავსებლობისა, რომელიც არსებობდა მის შემოქმედებასა და მისივე ფუნქციონალისტურ თეზისებს შორის, ამ უკანასკნელის მოღვაწეობა „ვერკბუნდში“ საკმაოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა. თეორეტიკოსები მის განსაკუთრებულ წვლილს ტიპიზაციის დაჟინებულ მოთხოვნაში ხედავენ, რომელიც შესაძლოა „ვერკბუნდისათვის“ მართლაც ჭეშმარიტი გზა იყო პარმონიულობის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში.

\* „ვერკბუნდი“ — არქიტექტორთა, მხატვართა, მრეწველობის და ვაჭრობის წარმომადგენელთა გაერთიანება, (1907 წ. გერმანია) მიზნად ისახავდა სამრეწველო პროდუქციის ხარისხის ამაღლებას, საუკეთესო მასალის და შესრულების შედეგად.



1919 წ. გერმანიაში ორი უმაღლესი სკოლის შერწყმით შეიქმნა „ბაუხაუზი“. (სათავეში მას ედგა გამოჩენილი არქიტექტორი და მოაზროვნე ვ. გროპიუსი.). ეს იყო მხატვრულ-სამრეწველო ხელოვნების ინსტიტუტი, რომელიც მოეკლინა ევროპას, როგორც მხატვრული მოძრაობის ცენტრი. „ბაუხაუზის“ მოღვაწენი ცდილობდნენ მოესხნათ არსებული ზღვარი ხელოვნებასა და ხელოსნობას შორის, მონუმენტალურ და დეკორატიულ ხელოვნებას შორის. „ბაუხაუზის“ მთელი პრაქტიკა უტოვას პავდა, რადგან მისი თეორია გულისხმობდა „ერთიანი არქიტექტურის“ საშუალებით კაპიტალისტური ქაოსის მოწესრიგებას. „ბაუხაუზის“ ფუძემდებელი ვ. გროპიუსი, ამ ორგანიზაციის წყალობით, ბურჟუაზიულ სამყაროს სთავაზობდა „ერთიანობის“ ესთეტიკურ მოდელს, რომელიც დაუპირისპირდებოდა არსებულ დაქსაქსულობას საგნობრივ სამყაროში.

ვ. გროპიუსის შრომებს დღესაც არ დაუკარგავთ ჩვენთვის ინტერესი. ეს უკანასკნელი როდი დგას უკიდურესი ფუნქციონალიზმის პოზიციებზე, რაშიც ვრწმუნდებით მისი პროექტების და თეორიული ნაზრების განხილვისას. შრომაში „არქიტექტურის საზღვრები“ ვ. გროპიუსი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ მისი იდეები ხშირად ინტერპრეტირებული იყო როგორც რაციონალიზმისა და მექანიზაციის მწვერვალი. „ეს სიყალბეა -- მე ყოველთვის ვთვლიდი, რომ ადამიანის სულიერ მოთხოვნათა დაკმაყოფილების სფერო ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც მატერიალურისა. და რომ სივრცის ახლებური გაგების მიღწევა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ობიექტის ტექნიკური. ეკონომიური და ფუნქციონალური სრულყოფა. ამიტომაც ლოზუნგი—ლამაზია ყველაფერი, რაც სასარგებლოა, ჰუმანიტარია მხოლოდ ნაწილობრივ. სილამაზეს ქმნის ტექნიკური ფუნქციონალობის და ფორმის პროპორციათა აბსოლუტური ჰარმონია, სწორედ ეს კრიტერიუმი ართულებს და მრავალმნიშვნელოვანს ხდის ჩვენს ამოცანას“.

„ბაუხაუზის“ პერიოდმა დიდი გავლენა იქონია როგორც მის თანამედროვეებზე, ასევე შემდგომ თაობათა შემოქმედებაზე.

ფუნქციონალისტური პრინციპები თავისებურად სრულყო ჩვენი ეპოქის ლეგენდარულმა არქიტექტორმა და დიზაინერმა ლე

კორბუზიემ. ამ უკანასკნელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა უაღრესად საინტერესო და რთულია. მისი შემოქმედების ხუთი პრინციპი ხშირად მიაჩნიათ აბსოლუტურ კანონებად არქიტექტურაში. კერძოდ: 1. თავისუფალი სივრცე — შენობის ქვემოთ, 2. ბრტყელი სახურავი — ბალითურთ, 3. დამოუკიდებელი კარკასი, რომელიც ნებისმიერი გეგმარების საშუალებას იძლევა, 4. თავისუფალი ფასადი, 5. ჰორიზონტალური ფანჯრები.

თავის შემოქმედებითი პრაქტიკის რეალიზაციისას, კორბუზიე, რაღა თქმა უნდა, ფუნქციონალისტია. იგი მიზნად ისეთი სივრცის ორგანიზაციას ისახავდა, რომელიც საუკეთესო საცხოვრებელ პირობებს შეუქმნიდა ადამიანს. კორბუზიე წერს: „არ არსებობს ისეთი ძალა, რომელიც ღირიზმს მოსპობს, არ შეიძლება დავუშვათ ისეთი „საცხოვრებელი მანქანა“, რომელიც არ უზასუბებს სულიერ მოთხოვნებს. სად იწყება არქიტექტურა? კითხულობს კორბუზიე — იგი იწყება იქ, სადაც მანქანა მთავრდება. ლე კორბუზიე პრაქტიკული მიზანდასახულობის კულტის წინააღმდეგია, რომელიც იგნორირებას იჩენს ადამიანის პიროვნებისადმი, ამავდროს არქიტექტურა მას ვერ წარმოედგინა ტექნიკის განვითარების, ეკონომიკისა და ფუნქციონალური მომენტების გარეშე, მათთან თანამშრომლობის გარეშე.

კორბუზიე ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელმაც მხარი დაუჭირა მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციას, რადგან ამაში ხედავდა მასობრივი საცხოვრებელი ბინების პრობლემის გადაჭრის შესაძლებლობას.

როგორია თანამედროვეობის დამოკიდებულება ფუნქციონალისტური პრინციპებისადმი საერთოდ და, კერძოდ, დიზაინის სფეროში?

ფუნქციონალიზმის კრიტიკა ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური თემაა 70-იანი წლებიდან დიზაინერებში. მიუნხენში „დიზაინ-კლუბის“ შექმნის დღიდანვე პოლემიკამ ფუნქციონალიზმის ირგვლივ ცხარე ხასიათი მიიღო.

ფუნქციონალიზმის მოწინააღმდეგეთ მიაჩნიათ, რომ ფუნქციონალიზმი არ არის სრულყოფილი კონცეფცია. და რომ ამგვარმა მიდგომამ საგნობრივი გარემოსადმი დრო მოკპა. ფუნქციონალიზმის ეპოქაში აქცენტი გადატანილი იყო ფორმისა და ფუნქციის



იდენტურობაზე, ფორმის „უორნამენტოდ“ წარმოდგენაზე, რომელიც დაყვანილი იყო უბრალო გეომეტრიზაციამდე.

სადღესოდ დიზაინი სარგებლობს კრიტიკრიუმების მთელი სისტემით, (კერძოდ, ექსკერადი სისტემა), რომელიც ფუნქციონალიზმის საპირისპიროაო.

დღევანდელმა დიზაინმა ფუნქციონალიზმის ყველა პრინციპი დაამსხვრია, რამაც ამ უკანასკნელის კრიზისი გამოიწვია. ახალი დიზაინი — ასკენიან ისინი — წინააღმდეგია რაციონალიზმის, კონსტრუქტივიზმის, ელემენტარიზმის და ობიექტივიზმისა, რომელთაც შვეს „ადამიანური სიტბოს ნაკლებობა“, „პრიმიტიული სიცხადე“, „ემოციათა ნაკლებობა“, „პურიზმი“ და უტილიტარიზმი.

თანამედროვე დიზაინი ანტი-ფუნქციონალურია. ე. წ. „ემოციონალისტების“ განცხადებით, დიზაინში უნდა იზეიმოს ემოციონალურმა საწყისებმა, ისევე როგორც ადამიანებშიო. დღევანდელი დიზაინის მონაპოვარია სრულიად ახალი ფორმები, რომელიც ემყარება ანტიფუნქციონალურ პოზიციას, კერძოდ, უკანა პლანზე ინაცვლებს გეომეტრიული ფორმები: სწორი კუთხე, სწორი ხაზი და ა. შ.

სარგებლიანობის კრიტერიუმის აბსოლუტიზაცია აღარ არის ჩვენი ეტალონი და იდეალი. რაციონალური მიდგომა დიზაინისადმი ირაციონალურით უნდა შეიცვალოს. დევიზი — „ხელოვნება — ესაა ფუნქცია“, იცვლება დევიზით: „ხელოვნება არის ცხოვრება“, ხოლო „ცხოვრება — ესაა თამაში“. ასეთია ახალი კონცეფციის შინაარსი, რომელმაც ფუნქციონალიზმი ძირფესვიანად მოთხარა. ერთი შეხედვით, თითქოს ეს არგუმენტები დამაჯერებელია. დიზაინერების დიდმა ნაწილმა „ემოციონალისტების“ შესიტყვება ფუნქციონალიზმთან სიტყვების უქმ ხარჯვად გამოაცხადა. ის, ვინც ერთი ზელის დაკვრით ყოველივე რაციონალურს ანტიპუმანიურად და უსულგულოდ გამოაცხადებს — ასკენიან ისინი — ძნელია სერიოზული მსჯელობის საგანი იყოს და კრიტიკას გაუძლოს. გერმანელი დიზაინერი უდო ჰაისლერი თავის ინტერვიუში „რევოლუცია დიზაინში“ აღნიშნავს ორი თვალსაზრისის — ფუნქციონალიზმისა და ემოციონალიზმის დიალექტიკურ დაპირისპირებას.

ყოველი „იზმი“ ამ შემთხვევაში მას მიაჩნია უკიდურესობად. ასეთია ამ ორი „იზმის“ დიალოგიც. მაგრამ — ასკენის ჰაისლერი — არჩევანი ხომ დიდხანია გაკეთებულია სინთეზის სასარგებლოდ, რომელიც ორივე წინააღმდეგობას ხსნის. ფუნქციის ქვეშ დროდადრო მატერიალურის და სულიერის შერწყმა იგულისხმება.

ფუნქციონალიზმის მომხიბვლელობა და ტრაგიზმი (როგორც დისკუსიის ერთ-ერთი მონაწილე თელის) სამეცნიერო-ტექნიკური და კონსტრუქციული პრინციპების ე. წ. „მექანიკურ ესთეტიკაში“ გადაზრდის ტენდენციაში მდგომარეობს და ა. შ.

თანამედროვეობა ფორმა-ფუნქციის ურთიერთობას დინამიკურ კავშირში წარმოადგენს, ვინაიდან თუ მთელ რიგ ნაკეთობებში თვით საგნის ფუნქცია არის გამსაზღვრელი, არც ფორმა უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც პასიური რამ. როგორც დიზაინერის, ასევე მხატვრის შემოქმედება ფორმათქმნადობის რთული პროცესია, ხოლო ეს უკანასკნელი თავის, მხოლოდ ფორმისათვის დამახასიათებელ კანონებს მოიმარჯვებს. ამდენად, ემოციონალისტების პაექრობა ფორმის პირველადობასთან დაკავშირებით ნაწილობრივ სამართლიანად გვესახება, თუმცა კი ისინი უკიდურესობაში გადავარდნენ.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ დიზაინერული (მხატვრულ-საკონსტრუქციო) აზროვნების განვითარება დიდად არის დაავლებული ფუნქციონალიზმისაგან. სწორედ ამ მიმდინარეობამ განაპირობა ის მიდგომა საგნობრივი სამყაროსადმი, რამაც შემდგომში დიზაინი წარმოშვა. ფუნქციონალიზმი ამ უკანასკნელის ისტორიულ ეტაპად უნდა მივიჩნიოთ, თუმცა, უეჭველია მისი ზეგავლენა თანამედროვე დიზაინ-ნაკეთობებზე. ცხარე პაექრობის მიუხედავად, ფუნქციონალიზმის მრავალი პრინციპი ყურადსაღება და თანამედროვეობისაგან სერიოზულ მიდგომას ითხოვს.



# ორი მეტყველი პორტრეტი

ზაზა სხირტლაძე

... კაცს სულიერი ჰერეტიკა და აზროვნების ასპარეზად არც კი ჰყოფნის მთელი სამყარო. ჩვენი აზრები ვიწროდ გრძნობენ თავს მის არტახებში. და თუ ვინმე გულდასმით დაუკვირდება კაცთა ცხოვრების მდინარებას და შეიცნობს, რამდენადაც სუბ-ბოზს მასში მშვენიერება და სილიადე, ის მალე მთლიანად გაიცხადებს ჩვენი ამქვეყნიური არსებობის მიზანს.

ფსევდო ლონგინო.  
ამაღლებულისათვის, XXV.

სერგო კობულაძის მიერ შექმნილ პორტრეტულ სახეებს შორის მკაფიოდ გამოიყოფა ორი — დანტე ალიგიერისა და ჯიროლამო სავონაროლას პორტრეტები.

ეს სურათები ერთდროულადაა შექმნილი (1944წ.), იდენტურია მასალა (ქალაღი, ფანქარი), თითქმის იგივეა ზომებიც (სავონაროლა — 30×17, ალიგიერი — 28×16).

ამგვარი არჩევანის მიზეზი ბუნებრივია—რენესანსული კულტურით, საერთოდ, რენესანსით გატაცება და დაინტერესება ქობულაძის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია. მისი ნამუშევრების არცთუ მცირე ნაწილი რუსთაველს, შექსპირსა და დანტეს ეძღვნება — თავისი ქვეყნისა თუ დარგის ალორძინების ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლებს.

შემთხვევითი არ არის დანტესა და სავონაროლას გაერთიანე-

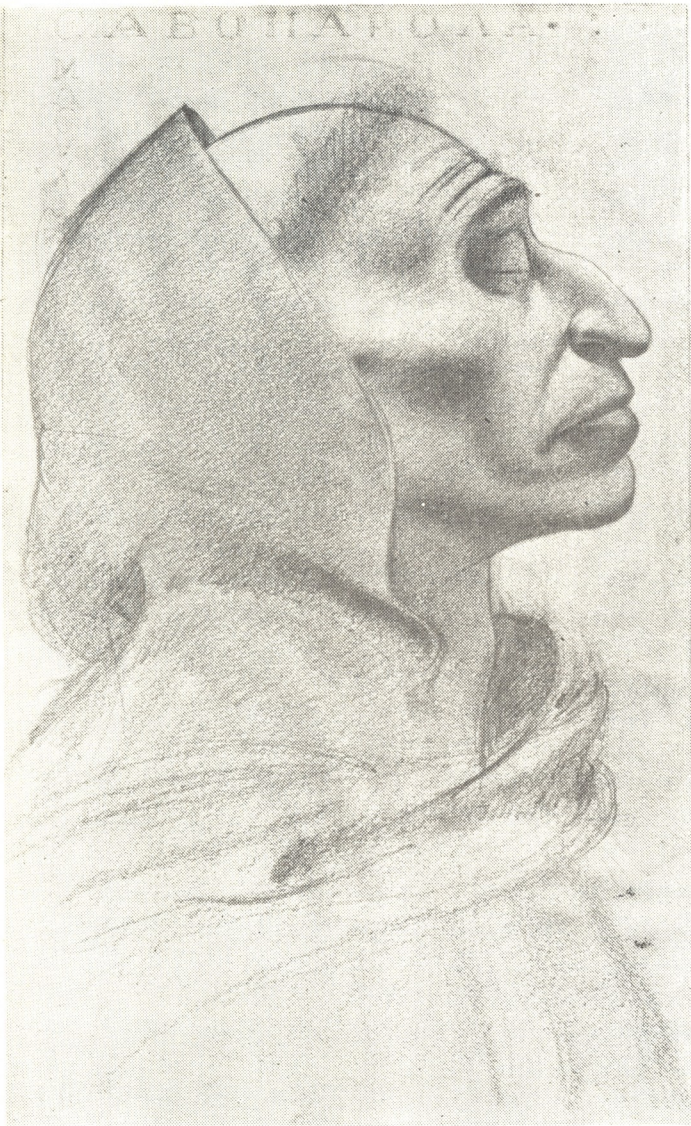
ბაც ერთ აზრობრივ ჯგუფში — ალორძინების ეპოქის ამ ორი სულიერი მსაჯულის ცხოვრება და მოღვაწეობა ბევრ რამეში, როგორც დეტალებში, ისე საერთო ხასიათით, ძლიერ უახლოვდება ერთმანეთს. მართალია, ალიგიერი და სავონაროლა სხვადასხვა დროის, განსხვავებული გარემოსა და, შესაბამისად, განსხვავებული შეხედულებების, მოღვაწეობის იყვნენ, მაგრამ მაინც ერთი ძირითადი მიზნით ხასიათდებიან — ეს არის მათი უჩვეულოდ ძლიერი ბუნება. რითაც ასე მკაფიოდ გამოირჩეოდნენ თანამედროვეთა შორის და რის გამოც, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება, მათგან მოკვეთილნი აღმოჩნდნენ.

პორტრეტზე ჯიროლამო სავონაროლა, პროფილშია გამოსახული. „ერეტიკოსს“ დომინიკელი ბერის ჩოხა მოსავს, რომლის კუნკულიც ძლიერაა უკან გადავარდნილი და ბერს მხოლოდ კეფას უფარავს. სასურათო სიბრტყეს გამოსახულება თითქმის მთლიანად ავსებს.

სურათი უკიდურესად ლაკონიური ხერხებითაა გადაწყვეტილი: ძლიერ დახვეწილი, წვრილი და მოქნილი ხაზი თითქმის ერთიანი მოსმით მოხაზავს შეუხედავი მამაკაცის მეტად სახასიათო სილუეტს. კაპუცინის ასევე დენადი, ამასთან, დინამიკური კონტური, კისერთან ტალღურად დაფენილი დრაპირების მსუბუქ მოძრაობასთან ერთად, ზუსტად ესადაგება ჯიროლამო სავონაროლას პიროვნებას.

სურათი მოკლებულია დეტალებს: მისი ზედა კიდის გასწვრივ შესრულებულია წარწერა CABO-HAPORIA (რომელიც ლათინური წარწერის ასოციაციას იწვევს) ხოლო ზედა მარცხენა კუთხიდან ვერტიკალურად ჩამოშვებულია





ნ. ქობულაძე  
სავონაროლა

ოდნავ შესამჩნევი რომაული ციფრები.

სადა, თეთრი ფერის ფონზე გამოსახულ სავონაროლას ზეაწეულ, ძლიერ გამხდარ და არაპროპორციულ თავში — მსხვილი ტუჩებით, ფოსოში ღრმად ჩამჯდარი თვალის დიდი, თხელი ქუთუთოებით (რომელიც, ასევე დიდ თვალის კაკლებს ფარავს), ნაოჭებიან დაბალ შუბლზე შავი, საფეთქლებთან ჩამოშვებული რკალისებური წარბებით, მკვეთრად წამოწეული ქვედა ყბითა და უკან წაგრძელებული პატარა თავის ქალით, (რომლის ეფექტს, რომლის სიმცირესა

და არაპროპორციულობას განსაკუთრებით ხაზს უსვამს უკან გადავარდნილი კუნკული) — მკაფიოდ იგრძნობა განსაკუთრებული სულიერი შთაგონება.

სავონაროლას მოხუცულ თვალებს ფარავს თხელი, მგრძნობიარე ქუთუთოები. თანამედროვეთა მიერ ერეტიკოსად წოდებული დომინიკელი ბერი თითქოს ქადაგებისას, გააზრების პროცესშია წამიერად გარინდული. ამგვარი მდგომარეობა მკაფიოდ წარმოაჩენს მის მკვეთრად დინამიკურ, ნერვიულ ხასიათს და, ამავე დროს, ფეთქებად, ფანტიკოსი მოძღვრის ხასიათთან შერწყმულ სამხრეთულ ემოციურობას (გავიხსენოთ მისი პირადი წერილები, ქადაგებები, XV საუკუნის მიწურულში მასთან დაკავშირებული ყველაზე დრამატული მოვლენები იტალიაში).

ქობულაძისეული ინტერპრეტაციით, გააზრებით, ჩანს, რომ სწორედ ეს არის სავონაროლასთვის ყველაზე დამახასიათებელი გამომეტყველება.

მუქი ჩრდილი რელიეფურად გამოჰყოფს თვალის საკმაოდ ღრმა ფოსოს. მსგავსადაა აქცენტირებული ყვრიმალის ძვალი და საფეთქელი. ყვრიმალიდან ქვედა, ხორციანი ტუჩის კიდემდე გამავალ რელიეფური კუნთი კიდევ უფრო სახასიათო ხდის სახეს. შუბლის ნაოჭები რამდენიმე სხვადასხვა სიძლიერის რკალური შტრიხითაა შესრულებული.

შუქ-ჩრდილის რბილი, შეუმჩნეველი გადასვლები (თუმცა დაპირისპირება ჩამუქებულსა და ღიას შორის გარკვეული სახით მაინც იგრძნობა), აგრეთვე კონტური, რომელიც მკაფიოდ გამოყოფს ნაკეთებს ფონიდან, ძლიერ პლასტიკას ანიჭებს სახეს.

პლასტიკური დამუშავების ეფექტს აძლიერებს შედარებით თავისუფალი, მსხვილი, მაგრამ არა მუქი შტრიხებით გადმოცემულ



ჩოხისა და კაპუცინის, აგრეთვე სწრაფი მონასმებით შესრულებული სამოსის ქობის დაპირისპირება სახის დამუშავების ზემოთ აღნიშნულ ხერხთან.

ამგვარი ხელწერით სურათი ახლოს დგას ადრეული აღორძინების ხანის პორტრეტულ (ცხადია, გრაფიკულ) ნიმუშებთან, ამ გარემოებას ხელს უწყობს წარწერა და რომაული ციფრებიც. ცხადია, ამგვარ ხერხს თავისებური, რენესანსული საერთო განწყობა შეაქვს ნამუშევარში.

აღორძინებიდან მოკიდებული, სახვით ხელოვნებაში არაერთხელ შექმნილა ამ მეტად პოპულარული პიროვნების სახე, მაგრამ თუ ჯიროლამო სავონაროლას ყველაზე ცნობილ გამოსახულებებში (ფრა ბარტოლომეოს მიერ შესრულებული პორტრეტი — ფლორენციის სან მარკო, პაცისიკელი ქანდაკება — პალაცო ვეკიო, მისი მოწამებრივი სიკვდილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ბრინჯაოს დისკო — Piazza della Signoria. პორტრეტი Calleria Antica e Moderna-ში და სხვ.) მკადაგებლის სახე ისტორიული პორტრეტის პრინციპზეა აგებული (ე. ი. ძირითადი დატვირთვა, აქცენტი მისი, როგორც ქრისტიანი მოწამის, მოძღვარის გადმოცემისკენა მიმართული და ამასთან სავონაროლას მსგავსება მისსავე ფერწერულ სახესთან მაქსიმუმამდეა მიყვანილი) ქობულადისეული ინტერპრეტაციით, ამ მცირე ზომის, მაგრამ ძლიერ მონუმენტური ხასიათის პორტრეტში სახის ნაკვეთი იმდენად მკვეთრადაა ჩაზგასმული, უტრირებული, რომ თითქოს გროტესკში გადადის, მაგრამ ზომიერების დიდი გრძნობით გამოყენებული ეს გზა თითქოს ამძაფრებს ჯიროლამო სავონაროლას დახასიათებას და, დანტეს მსგავსად, აქ გვაძლევს ერთიანად მკვეთრად ინდივიდუალურ სახეს. სწორედ ამგვარი ჩაზგასმულობა ეხმარება მხატვარს

განაზოგადოს სახე (დაცელოს იგი პორტრეტირებულს და ამავე დროს, მაქსიმალურად მკაფიოდ ჩამოაყალიბოს მისი უმნიშვნელოვანესი, უზოგადესი თვისებები).

ამგვარი მკვეთრი დახასიათებით სავონაროლას პორტრეტი ძალზე ახლო დგას ქობულადისეულ დანტესთან, მაგრამ მაინც, გადმოცემის ხერხებით თითქმის იდენტური ალიგიერის გამოსახულება სრულიად სხვაგვარი ხასიათის, სხვა ემოციური განწყობის მაჩვენებელია.

დანტეს გამოსახულება მთლიანად იკავებს სურათის სწორკუთხა კადრს. ამასთან, სავონაროლასგან განსხვავებით, აქ ამ მიზნისათვის ატრიბუტებიცაა გამოყენებული: გვირგვინი ავსებს მარჯვენა დიაგონალს, ჩამოშვებული ზონარი კი — არეს მკერდსა და ნიკაპს შორის. ზედა მარცხენა კუთხე მკაფიოდ გამოყვანილ წარწერას (DANTE ALICHERI) და თარიღს (MCCLXV — 1265, მისი დაბადების წელი) აქვს დათმობილი.

ხაზი აქ წვრილია, მკაფიო; მშვიდი და მტკიცე ხელით გამოყვანილი, იგი ფონისაგან მკვეთრად გამოყოფს, ამოსწევს პოეტის პროფილს. სახეზე შუქ-ჩრდილის რბილი მონაცვლეობით (ფანქრის კვალი თითქმის არ ჩანს თვალების, წარბების რკალის, ყვრიმალის, ტუჩების შესრულებისას) მიღწეულია პლასტიკური ფორმის სიმტკიცის ეფექტი და ეს ხერხი სახეს სკულპტურისათვის დამახასიათებელ თვისებებს — მოცულობის სიმყარეს, ხელშესახეობას ანიჭებს (სავონაროლას პორტრეტი, პირიქით — არამატერიალურობით განსხვავდება არა მხოლოდ „დანტესაგან“, არამედ საერთოდ, განკერძოებულ ადგილს იკავებს თავისი კლასიკური ფორმითა და ხაზით ნიშანდებულ ქობულადისეულ ნამუშევრებში).





პორტრეტში ყველა დეტალი თუ ატრიბუტი განსაზღვრული მხატვრული დატვირთვის მატარებელია (გამოყენებულია როგორც სურათის კომპოზიციური აგებისათვის, ასევე პლასტიკური გამომსახველობისათვის):

გვირგვინი (ანტიკური ხანის პოეტთა მსგავსად) სიმბოლოა დანტეს ხელოვნებისა (გავიხსენოთ, რაფაელის „პარნასში“ დანტე გვირგვინითაა წარმოდგენილი). ქობულაძისეულ პორტრეტში დიაგონალურად წარმართული, იგი არბილებს, მაყურებლისათვის

ს. ქობულაძე  
დანტე ალიგიერი

თვალში საცემს აღარ ხდის თავსაბურავში გამოკრული, კოპებზეკრული ხორციანი შუბლის მკვეთრად მოხაზულ კონტურს.

საფეთქლიდან ნიკაპს ქვეშ ჩამოშვებული სარტყელი დანტეს თავსაბურავის ტრადიციული ატრაბუტია. იგი ამ შემთხვევაშიც გამოყვანილია მკვეთრი მსხვილი კონტურით, ყვრიმალთან მჭრალი ჩრდილით შესრულებულა, საფეთქელთან განიერი და ნიკაპთან შევიწროებული, ოდნავ დანაოკებული თავსაბურავის ეს ნაწილი დაჭიმული ნაჭრის ეფექტს ქმნის, ამასთან ერთად კი თითქმის ზომიერს აჩენს ფართოდ გამოწეული ყვრიმალის ძვალს და აწონასწორებს ოთხკუთხა ყბას.

ნიკაპის ქვეშ განასკვული და ჩამოშვებული ზონარი სურათის ერთ-ერთ დიკორაციულ ელემენტად აღიქმება: თავისუფალი, ვარდნილი მოძრაობით, სიმსუბუქით იგი უპირისპირდება მსხვილნაკეთება სახის მკვეთრ პლასტიკას და აგრძელებს მას.

თავსაბურავის უკანა ქობა, რომელიც ჩვეულებრივ მოსაყდრის მის მრავალრიცხოვან გამოსახულებებში, წვეტიანი ტეინტით მთავრდება. ჩვენს შემთხვევაში ქობა გრძლადაა ჩამოშვებული მხრამდე (მსხვილი ხაზის მოქნილი მოძრაობით შესრულებულ საკმაოდ ფართო, პლასტიკურად ნაკვეთ ნაოჭებს აქ მძიმე ქსოვილის, მძლავრი დრაპირების ფაქტურა აქვს). ამით იგი ერთი მხრივ აწონასწორებს დიაგონალურად წარმართულ გვირგვინს, ხოლო ფარავს რა პოეტის კეფას, კისერს, თავის სეზურ სიმყარეს ანიჭებს თავის მდგომარეობას.

პოეტის სამოსი (ჯუბა) თითქმის უცვლელად იმეორებს აღრეული აღორძინების პორტრეტებში მამაკაცის ჩაცმულობის ტიპს, სამოსის გადმოცემის მანერას. მხარზე ამოქარგული შროშანი (რენესანსის ასევე ჩვეული მცენარე-



ჟლი მოტივია) თავისი დეკორატი-  
ულობით დისონანსს ქმნის მკა-  
ფიო პლასტიკასთან. ამავე დროს,  
ამ აუთურულ მოტივს სიმსუბუქე  
შეაქვს ჩაცმულობის შედარებით  
მძიმე და მსხვილ ფორმებში.

ნეიტრალურ ფონზე, განათების  
წყაროს მინიშნების გარეშე გამო-  
სახული, მკაფიოდ პლასტიკური,  
თითქმის ნაჭედი ფორმით, დანტეს  
პორტრეტში, სავონაროლასთან  
შედარებით, უფრო ხელშესახებია  
საერთო რენესანსული, კერძოდ,  
კვატროჩენტისტული ხასიათი (აქ-  
ვე უნდა აღინიშნოს, რომ შემთხ-  
ვევითი როდია ქობულაძესთან  
ალიგეირისა და სავონაროლას  
პროფილში გამოსახვა — ეს სწო-  
რედ კვატროჩენტისტული პორტ-  
რეტის ტრადიციითაა ნაკარნახევი);  
აქვე, ზემოთ აღნიშნული მხატვ-  
რული ხერხებით (ლათინურ წარ-  
წერასა და რომაულ ციფრებთან  
ერთად) პორტრეტი ერთგვარად  
შემორიული მედლის ასოციაციას  
იწვევს.

პროფილში გამოსახული, თითქ-  
ოს უხეშად გათლილი დანტეს სახე  
მსხვილი კეხიანი ცხვირით, ნების-  
ყოფიანი, წინ გამოწეული ნიკაპა-  
თა და თხელი ტუჩებით, ოდნავ  
შოკუტული თვალების მკაცრი და  
გამჭრიახი გამოხედვა სულიერი  
სიძლიერის, სიმტკიცის, სიბრძნე-  
სა და თავდაჯერებულობის გამო-  
ხატულებაა. სახის დახასიათებაში  
ძლიერ აქცენტს ქმნის სახეზე  
ცხვირიდან ტუჩის კიდემდე მსხვი-  
ლი მუქი შტრიხით მოხაზული  
ღრმა ნაოჭი და შეუხედავი, თუმ-  
ცა არაჩვეულებრივი ღირსებით  
აღსავსე მამაკაცის ამაყი თავშემა-  
რთულობა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღი-  
რსია პოეტის თვალები. მსხვილ  
ნაკვეთებში ჩამჯდარ პატარა, ნაო-  
ჭიან ქუთუთოებში (ნაოჭები ოთ-  
ხიოდ თხელი მონასმითა და თვა-  
ლის კიდესთან ერთი მუქი შტრი-  
ხითაა მოცემული) არ მოჩანს თვა-  
ლის კაკალი, პოეტის თვალის უპე-

ჩამუქებულია. მზერას გარკვე-  
ული მიმართულება არა აქვს.  
ამით ყურადღება, განწყობა მთლი-  
ანად პოეტის სახეზე, პიროვნება-  
ზე, მის აზროვნებაზეა გამახვილე-  
ბული.

ორივე პორტრეტის ამგვარი მო-  
კლე დახასიათებითაც ცხადი ხდე-  
ბა, რომ აღნიშნული ნამუშევრები  
ძლიერ ახლო დგას ერთმანეთთან  
შესრულების საერთო ხასიათით.  
გადაწყვეტის ძირითადი ხაზი ორ-  
ივე შემთხვევაში თითქმის ერთნაი-  
რია.

ძირითადი სიახლოვე, ცხადია,  
დახასიათების იმ ხაზგასმულ მანე-  
რაშია, რომლის შემწეობითაც  
სრულიად ახალი სახეებია შექმნი-  
ლი. ეს ერთ-ერთი ძირითადი  
შტრიხია ამ ორი მკვეთრად სახა-  
სიათო პიროვნების ემოციური გა-  
ხსნისას.

თუმცა, რაკი ემოციურ მხარე-  
ზეა საუბარი — სწორედ აქ უნდა  
აღინიშნოს განსხვავებაც ორი  
ძლიერი სახის ქობულაძისეულ  
გააზრებასა და გახსნაში. ამასთან,  
თავისი ხასიათით **დანტესა და სა-  
ვონაროლას პორტრეტები ურთი-  
ერთშემავსებელი ნამუშევრებია.**

პორტრეტებში უმცირეს დეტა-  
ლებამდე (თუმცა, აქ ყველა დეტა-  
ლი ტოლფასია) ყველაფერი გაა-  
ზრებულია, დახვეწილი, რაფინი-  
რებული. ხაზგასმულად უხეში ან  
არაპროპორციული, სხვა შემთ-  
ხვევაში თვალში საცემი ნაკ-  
ვები ამ ხერხით უკანა პლანზე  
გადადის და ფერმკრთალდება საე-  
რთო მხატვრული სახის წინაშე.

თვითეულ დეტალს უდიდესი  
მხატვრული დატვირთვა აქვს, —  
ასევე ატრიბუტებსაც.

ეს ორი ნაწარმოები კარდინა-  
ლურად განსხვავებულ ნამუშევ-  
რებს წარმოადგენს არა მხოლოდ  
ქობულაძისეული პორტრეტების  
გალერეაში, არამედ ჩვენთვის  
ცნობილ პორტრეტულ სახეებთან  
შედარებითაც.



აღორძინების ხანის მხატვრული ხერხების მოშველიებით, მისი ტრადიციების გაგრძელებით აქ მხატვარმა მოგვცა არა მხოლოდ კონკრეტული პიროვნების ფსიქოლოგიური სახე მისი ხასიათის ძირითადი შტრიხებით, არამედ სიმბოლური სახე დანტესი და სავონაროლასი, როგორც მოვლენისა, სადაც კონკრეტული სახიერი დახასიათება მათში უკანა პლანზე იწევს და თითქმის იგნორირებულია მხატვრის ყოვლისმომცველი დამოკიდებულებით ამ ორი მოაზროვნის პიროვნებასთან, და არამარტო პიროვნებასთან — საერთოდ, აღორძინების პერიოდში მათთან დაკავშირებულ მოვლენებთან.

ამ ორ ნამუშევარში, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრის მიღწევა სწორედ იმ ხერხების შერწყმას, რომელთა საშუალებითაც მოცემულია ასე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული და, ამავე დროს, თავისი გენიით ასე ახლო მდგომი ორი მოაზროვნის ამომწურავი სახე.

ხშირ შემთხვევაში შედეგის წარმატებას სწორი არჩევანი განაპირობებს ხოლმე. არჩევანი ქობულაძისათვის შემთხვევითი არ ყოფილა. ეს მკაფიოდ ჩანს, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრის შემოქმედების საერთო ხასიათით, ხოლო, მეორეს მხრივ, იმ ფაქტიდანაც, რომ დანტესა და სავონაროლას თემას მხატვარი შემდეგშიც დაუბრუნდა. დანტეს სახე მან გრავიურით შეასრულა, ხოლო ქადაგების მომენტში გამოსახული სავონაროლას პორტრეტი მისი სამუშაო მაგიდის უცვლელი ატრიბუტი იყო.

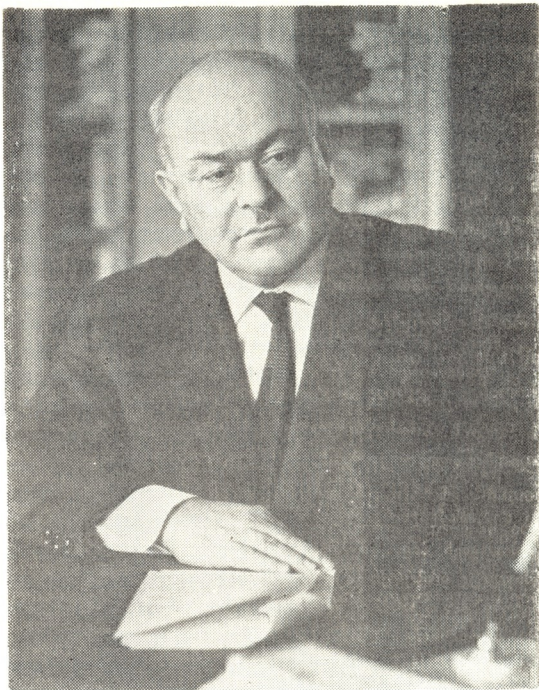
შალვა მშველიძემ საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ საბჭოთა მუსიკაში. მისი ერთ-ერთი ფუძემდებელი და გამოჩენილი წარმომადგენელია.

თავისი მოღვაწეობის გრძელ მანძილზე, რომელიც 50 წელს აღემატება, მან მრავალ მუსიკალურ ჟანრში სცადა თავისი უნარი, არაერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები შესძინა ქართულ მუსიკას. შ. მშველიძეს საკუთარი გზა აქვს ქართულ მუსიკაში, იგი უაღრესად თავისებური მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური მრწამსის ხელოვანია. უკვე ადრეულ პერიოდში, თითქმის საკომპოზიციო მოღვაწეობის დასაწყისში შეიმუშავა საკუთარი მანერა, მკვეთრი ინდივიდუალური ხელწერა, რომელიც მკაფიოდ გამოყოფს და განასხვავებს მას თანამედროვე ქართული მუსიკის მთელ მრავალფეროვნებაში. შ. მშველიძე ეპიკურ-მონუმენტური სტილის ხელოვანია. ყველა მუსიკალურ ჟანრში იგი ეპიკოსად გვევლინება. თვით კამერული ლირიკის სფეროშიც მას ეპიკური ნაკადი შეაქვს. ეპიკური საწყისის დომინიური როლი მკაფიოდ მეტყველებს შ. მშველიძის შემოქმედებითი სტილის არა მარტო ინდივიდუალურ თვისებებზე, არამედ ღრმად ეროვნულ ბუნებაზეც. შ. მშველიძის თვითმყოფადი და ორიგინალური ნიჭი ხალხური მუსიკის ტრადიციებზე აღიზარდა. იგი ორგანულად არის შეხორცებული მშობლიურ ნიადაგთან, საქართველოს მიწასთან, მის ათასწლოვან მხატვრულ ტრადიციებთან. მშველიძის შემოქმედება არა მარტო კომპოზიტორის უტყუარ ნიჭზე მეტყველებს, არამედ ქართველი ხალხის დიდ სულიერ პოტენციაზე. მის შემოქმედებაში ჩვენ ვგრძნობთ არა მარტო კომპოზიტორის ინდივიდუალურ ძალას, არამედ ერის შემოქმედ სულსაც. ქართველი ხალხის დიდი სულიერი პოტენცია, განუწყვეტლივ ანაყოფიერებს კომპოზიტორის ფანტაზიას. მეტად დამახასიათებელია, რომ კომპოზიტორის მუსიკალური მოღვაწეობა ფოლკლორული ექსპედიციებით დაიწყო. პირადი შემოქმედების დაწყებამდე კომპოზიტორი ღრმად ეცნობა ხალხური შემოქმედების საგანძურს. მოგზაურობის შვიდ წელიწადში (1927-1934) შემოიარა საქართველოს მთავარი და დიდძალი მუსიკალური მასალა შეკრება, ზედმიწევნით შეისწავლა საქართველოს ყველა კუთხის მუსიკალური დიალექტი. ხალხური მუსიკის ღრმა შესწავლით მან არა მარტო ეროვნული, არამედ საკუთარი გზა იპოვა. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მისი შემოქმედების ღრმად ეროვნული კოლორიტი არა ფოლკლორული მასალისა და ხერხების გამოყენებით აიხსნება, არამედ უფრო ღრმა ნიშნებით — ხასიათით და ტემპერამენტით. ე. ი. მისი შემოქმედების ეროვნულ და ხალხურ ბუნებაზე მეტყველებს არა მარტო ინტონაციურ-სტილისტური მხარე, არამედ ემოციური ტონუსი — ეპიკურ-ვაჟაკური კოლორიტი. შ. მშველიძემ ქართულ მუსიკას ახალი ჰორიზონტი გადაუშალა. მან თავიდანვე მიიპყრო ყურადღება როგორც თავისებური თემატიკით, ისე სპეციფიკური მუსიკალური ენით, როცა ქართულ მუსიკაში მთის ყოფაცხოვრების ამსახველი სურათები შემოიტანა და პირველად აამეტყველა მთიელი ხალხი. ამ მხრივ ადრინდელ ნიმუშებს — „თუმის ქალები“ (1929), „ხევსურული ნანა“



# შალვა მშველიძის სიმფონიური შეოქმედა

ლადო დონაძე



(1930), „გახა წიკლაური“ (1933), „ფშაური“ (1933) — დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც კომპოზიტორის შემდგომი ევოლუციის, ისე ეროვნული მუსიკალური მემკვიდრეობის განახლების თვალსაზრისით. მათ ნიადაგი მოუშადა და გზა გაუკაფეს ყველაზე მონუმენტურ ქმნილებას „წვიადაურს“, რომელიც ქართული სიმფონიური მუსიკის პირველი მწვერვალია.

შ. მშველიძის მიმზიდველობის ერთი მთავარი წყაროა უაღრესად თავისებური ინტონაციური ნაკადი — ფშაური კილო, რომელიც ქართულ პროფესიულ მუსიკაში მან პირველმა შემოიტანა და ამით თავის შემოქმედებას განსაკუთრებული ორიგინალობა, ხოლო თვითონ ამ უაღრესად ლოკალურ მოვლენას — ახალი ფერები, ახალი ელვარება შესძინა. ამ არქაულ პრიმიტივის კომპოზიტორმა ახალი სიცოცხლე შთაბერა, განავითარა, განაოგადა და ესთეტიკური ფენომენის დონემდე აამაღლა.

შ. მშველიძის შემოქმედება მაღალ იდეურ საწყისებს ეყრდნობა. იგი ყურადღებას იპყრობს ფართო და მრავალმხრივი პრობლემატიკით, მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით. მისი გმირები ძლიერი და მამაცი ადამიანები არიან, მათთვის უცხოა სულიერი გაორება, ფსიქოლოგიური რეფლექსია, სისხლნაკლები ოცნებისა და ნებაშიხდილი კვრეტის სამყარო. მშველიძის შემოქმედება გვიზიდავს არა ფაქიზად დახვეწილი ფილიგრანული სახეებითა და მტკიცე ორგანიზებული ფორმებით, არამედ ვაუკაცური ტემპერამენტით, მძლავრი ომახიანი სახეებით. ხალხთა მეგობრობის დიად თემას მიუძღვნა გრანდიოზული სიმფონიური პოემა „წვიადაური“ (1940). სამამულო ომის გმირულ ეპოპეას ემართება ორი კაპიტალური ნაწარმოები: მეორე სიმფონია (1944) და ორატორია „კავკასიონი“ (1949). საბჭოთა ადამიანების თვალდადებულ შრომას ეხება მე-

სამე სიმფონია „სამგორი“ (1952), ხალხური ჰუმანიზმის მაღალი სულით არის შთაგონებული სიმფონიური პოემა „მინდია“ (1950). რაინდული სიყვარულისა და ძმადნაფიცობის თემას მიეძღვნა ოპერა „ამბავი ტარიელისა“ (1946), რომლის მონუმენტურ ფორმებში პირველად ანეტყველდა რუსთაველი. ამ ოპერის მუსიკა ეპიკური სიდიადითა და ამაღლებული სტილით საუკუნეთა სიღრმეში გვახედებს და ჩვენს წარმოდგენაში ძველი საქართველოს მონუმენტურ სახეებს აღადგენს. შრომისა და ხელოვნების სადიდებელ ჰიმნად უღერს მეორე ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენა“. შ. მშველიძის მრავალგვამიან ოპერებში მოქმედების მთავარი სარბიელი ეთმობა ხალხს — გუნდს, „ტარიელისა“ და „დიდოსტატის“ ავტორი „ჩვეულებრივი პორტრეტის“ შესანიშნავი ოსტატია. მან შექმნა ხალხის შრომისა და ბრძოლის, გლოვისა და ზეიმის ამსახველი მონუმენტური მხატვრული სახეები. ფოლკლორის დაუშრეტელი საგანძური და შ. ფალიაშვილის სულიერი მემკვიდრეობა შ. მშველიძის საოპერო შემოქმედების დედაბოძია. თავისი დიდი წინამორბედისაგან მან შეითვისა ეპიკური მონუმენტურობის გრძნობა, „მსხვილი შტრიხის“ პრინციპი, წერის ფრესკული მანერა, ესოდენ დამახასიათებელი მისი ორატორული წყობის ოპერებისათვის. ამასთან, შ. მშველიძის მუსიკაში არა მარტო ტრადიციების ძალა იგრძნობა, არამედ ახლის ძიებისა და ძველი ფორმების განახლების ტენდენციაც. ეროვნული ტრადიციების ღრმა გრძნობას იგი ორგანულად აერთებს თანამედროვე ხელოვნების დიდ მიღწევებთან.

შ. მშველიძის სახელი უმთავრესად მის სიმფონიურ ქმნილებებზეა დაფუძნებული. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში. სიმფონიური ჟანრი მისი ყურადღების ცენტრშია.



მთელი მოღვაწეობის მანძილზე. საგულისხმოა, რომ თავისი შემოქმედებითი გზა მან სიმფონიური მუსიკით დაიწყო („ფშაური“, „აზარ“, „ხორუმი“) და მოღვაწეობის 15 წლის მანძილზე ძირითადად სიმფონიური მუსიკა განსაზღვრავდა მის შემოქმედებით სახეს. მ. მშველიძე ერთგვარი სიფრთხილით შეუდგა მუსიკალური ხელოვნების ამ მეტად რთულ გზას. იგი თანდათან გადადის სიმფონიური მუსიკის მარტივი ფორმებიდან, დიდი ფორმების რთულ ხელოვნებაზე. როგორც ითქვას, ეპიკური საწყისი აკავშირებს და აერთიანებს მისი სიმფონიური შემოქმედების სხვადასხვა ფორმებს — სიმფონიებს, პოემებს, საორკესტრო სურათებს. ამავე დროს, მათ შორის მკვეთრი განსხვავებაც შეიმჩნევა. თუ პოემებში შორეული წარსულის მოვლენებია წარმოსახული, სიმფონიები თანამედროვე საბჭოთა სინამდვილეს ეხმაურებიან. სიმფონიურ პოემებში ხალხიდან გამოსული ადამიანები მოქმედებენ, სიმფონიებში თვით ხალხი გვევლინება მთავარ მოქმედ ძალად. თუ პოემებში მძაფრი სულიერი ქარტყილებია ასახული, სიმფონიები ხალხური ოპტიმიზმის მელდარი სულით არის გამსჭვალული. ასევე განსხვავებულია მათი მუსიკალური ენაც: სიმფონიური პოემების ინტონაციური სფერო ძალზე ლოკალიზებულია. მათ სტილისტურ და ინტონაციურ საფუძვლს, არსებითად, საქართველოს ერთი კუთხის მუსიკალური დიალექტი — ფშავ-ხევსურული სიმღერა შეადგენს. სიმფონიების ინტონაციური პალიტრა კი მრავალფეროვანია — მათში კომპოზიტორი ეხსრავის სხვადასხვა კუთხის ინტონაციური ნაკადების დაახლოება-დაკავშირებას, კერძოდ, სიმფონიებში დიდ ადგილს უთმობს გურულ ხალხურ სასიმღერო ნაკადს, ფართოდ იყენებს გურული ლაშქრულის, მხედრულის, მავრულის ვაჟკაცურ ომანთან ინტონაციებს. ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში მ. მშველიძე გამოირჩევა ნაწარმოებთა რიცხვით, შემოქმედებითი ნაყოფიერებითა და ინტენსივობით. ამის ნათელი მაჩვენებელია კომპოზიტორის ექვსი სიმფონია, სიმფონიური პოემები („ზვიადური“, „მინდია“), საორკესტრო სურათები. მ. მშველიძის სიმფონიურ სტილს რთული შინაგანი ევოლუცია არ განუცდია. ეს განსაკუთრებით ითქმის მისი სიმფონიებზე, რომლებიც ერთმანეთს უახლოვდებიან არა მარტო იდეური კონცეპციით, არამედ სტილისტურ-ჟანრობრივ ნიშნებით. სიმფონიების ემოციური დიამაზონი, მათი მხატვრული სამყარო არ არის ვრცელი და მრავალმხრივი. მათთვის შედარებით უცხოა ფსიქოლოგიური თემატიკა, მძაფრი შინაგანი კოლოზიები. მისთვის სიმფონია არ არის დრამა. მათ მხატვრულ შინაარსს უმთავრესად ეპიკურ-ლირიკული ან ეპიკურ-ჟანრული სახეები განსაზღვრავს. მისი ექვსი სიმფონია თითქმის ერთი ჯაჭვის რგოლებია. თავის სიმფონიებში კომპოზიტორი ხშირად გვიხატავს სახალხო ზეიმისა და დღესასწაულის სურათებს, ხალხური ეპოსის ვაჟკაცურ სულს.

მ. მშველიძის მუსიკალური აზროვნების თავისებურება გამოვლინდა ჭერ კიდევ მის ადრინდელ შემოქმედებით ცდებში, 1933 წელს დაწერილ სიმფონიურ მინიატურებში „ფშაური“, „აზარ“, ამ ორ ნაწარმოებს დიდი მნიშვნელობა აქვს მ. მშველიძის შემოქმედების შემდგომი ევოლუციის თვალსაზრისით. „აზარის“ მუსიკას ეპიკურ-სადღესასწაულო კოლორიტი აქვს და

ჟანრული სიმფონიზმის ნიშნებს წარმოადგენს. „ფშაური“ კი პატარა სიმფონიური ელეგიაა. ნაღვლიანი პოეტური გრძნობით გამსჭვალული „აზარის“ მუსიკა ნოადაგს უმზადებს მის სიმფონიებს, „ფშაურის“ მუსიკა კი „ზვიადურის“ წინასწარი ესკიზია და მისი მოსამზადებელი საფეხური.<sup>1</sup>

მ. მშველიძე ძლიერი პოლიფონისტია. პოლიფონიური აზროვნების ბეჭედი აზის მის მრავალ ქმნილებას. მათში ჩვენ ვხვდებით როგორც ქართული ხალხური მრავალხმიანობის დამახასიათებელ ნიშნებს, ისე კლასიკური იმიტაციური პოლიფონიის ელემენტებს. მ. მშველიძემ ჩვენს მუსიკაში პირველმა შექმნა პოლიფონიური სტილის ურთულესი ფორმები — საორკესტრო და საგუნდო ფუგები, რომლებიც აქტიურ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებენ მის ქმნილებებში. მძაფრი კონფლიქტური საწყისი შეაქვს „ზვიადურის“ მუსიკაში ოთხხმიან ფუგას, რომელიც პოემის დინამიკურ ცენტრს წარმოადგენს. ამაღლებული საზეიმო სულიცვეთებით არის გამსჭვალული გუნდური ფუგა „ტარიელის“ მეორე აქტის დასაწყისში, რომელიც ტონს აძლევს და განსაზღვრავს თინათინის კორონაციის გრანდიოზულ საზეიმო სცენას. ძირითადი პატრიოტული იდეის გადმოცემის და განვითარების თვალსაზრისით ორატორია „კავკასიონში“ ფრიალ მნიშვნელოვანია „მუშლი მუხასა“-ს თემაზე დაწერილი მონუმენტური ორმაგი ფუგა. კულმინაციური ეტაპის ფუნქციას ასრულებს ძალზე დინამიკური ფუგა „პოლიფონიური სიუიტის“ ფინალში.

მ. მშველიძის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი არის, რომ მან პირველმა აამეტყველა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში დიდი ქართველი მგოსნის ვაჟა-ფშაველას ვაჟკაცური ეპოსი მთელი თავისი სიდიდით და მშვენიერებით. აქ ჰმოვა ხელოვანმა თავისი მძლავრი ნიჭის გამოვლინების ფართო სარბიელი. დიდი პოეტის შთაგონებით ქმნის იგი საუკეთესო ნაწარმოებებს — სიმფონიურ პოემებს — „ზვიადურს“ და „მინდიას“. ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ეპიკურმა ძალამ პირველად მ. მშველიძის მუსიკაში ჰმოვა თავისი გამოძახილი. ამ მხრივ „ზვიადური“ სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა ქართულ მუსიკაში. იგი საბჭოთა სიმფონიური მუსიკის უდიდეს მიღწევათა რიგს მიეკუთვნება. მიუხედავად დამოუკიდებელი იდეურ-მხატვრული კონცეფციისა, მშველიძის ღრმად შთამაგონებული პოემა ვაჟა-ფშაველას შესანიშნავ ქმნილებას უახლოვდება თავისი ვაჟკაცური ლირიზმითა და ტრაგიკული ექსპრესიით!

ყოველი ხელოვანის შემოქმედებაში მოიპოვება ნაწარმოები, რომელშიაც სრულყოფილ გამოხატულებას ჰპოვებს მისი შემოქმედებითი ბუნება. სწორედ ასეთი ნაწარმოებია მშველიძის შემოქმედებაში „ზვიადური“ (1940). მასში მკაფიოდ გამოიკვეთა კომპოზიტორის ინდივიდუალობა, მისი შემოქმედებითი სტილი. „ზვიადური“ მშველიძის შემოქმედების კრეალოა, მისი სტილის კვინტესენცია. ეს პოემა სტილისტურად აკავშირებს კომპოზიტორის ადრინდელი და გვიანდელი პერიოდის მრავალ ნაწარმოებს, მისი ინტონაციებით კომპოზიტორის თითქმის მთელ შემოქმედებას გას-

<sup>1</sup> წერილის პირველი ნაწილი ემყარება ავტორის ადრინდელ მონოგრაფიას „შალვა მშველიძე“.



დევს. ყოველი ხელოვანი თავისი შემოქმედების უმაღლეს საფეხურს ჩვეულებრივად გარკვეული სულიერი ევოლუციის შედეგად აღწევს. მშველიძის მოღვაწეობაში კი ჩვენ ვხედავთ საკმაოდ არაჩვეულებრივ ფაქტს — პირველი მონუმენტური ქმნილება — პოემა „წვიადღური“ მოგვევლინა კულმინაციურ წერტილად არა მარტო კომპოზიტორის პირადი ევოლუციის, არამედ მთელი ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების პირველ პერიოდში. პოემა „წვიადღური“ შ. მშველიძის შემოქმედებითი ევოლუციის თავისებური სინთეზია. აღრინდელი პერიოდის ქმნილებები — „ხევსურული ნანა“, „თუშის ქალბი“, „გახა წიკლაური“, „ფშაური“, შ. მშველიძის შემოქმედების პატარა მთაგრეხილია, რომელსაც „წვიადღურის“ ახლანდელი მწვერვალი აგვირგვინებს.

„წვიადღური“ ნოვატორული მოვლენაა — მან დასაბამი მისცა და გზა გაუკაფა ქართული სიმფონიზმის ახალ განვითარებას — ეპიკურ სიმფონიზმს. მშველიძის პოემის მხატვრული სახეები, მისი სპეციფიკური ფერები და კონტურები იშვიათი თავისებურებით არიან აღბეჭდილნი. „წვიადღურის“ მუსიკა ადამიანს იტაცებს და აღელვებს თავისი უაღრესი ემოციურობითა და ბუნებრივი ექსპრესიით, დიდი გულწრფელობითა და უშუალობით. ასეთი შთაგონებით და შინაგანი პათოსით აღსავსე ნაწარმოები ძალზე ცოტაა ქართულ მუსიკალურ ლიტერატურაში.

„წვიადღური“ პროგრამული ნაწარმოებია. იგი ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ მუსიკალური ორეულია, მაგრამ არა მისი პასიური ილუსტრაცია. კომპოზიტორი საკუთარ კონცეპციას ქმნის. „წვიადღურის“ სტრუქტურა უჩვეულოა. იგი წამოადგენს მონუმენტურ ციკლურ პოემას, რომელიც თავისი გარეგანი მასშტაბით სიმფონიას უახლოვდება. „წვიადღურში“ ორი უანრის — სიმფონიისა და პოემის ელემენტებია შერწყმული. ამიტომაც მას ხშირად სიმფონია-პოემას უწოდებენ. პოემის გმირები ჭოყილა და წვიადღური თემის ადათის ბრმა ძალას ეურჩებიან და გადაუდგებიან. ჭოყილამ მეგობრობა გაუწია თავისი თემის მოსახლეს მტერს, მაგრამ თემის ადათის გამტეხნი გასწირა თვით თემმა. ტრაგიკულია პოემის ყველა გმირის ბედი. ვაჟას პოემა სისხლითა და ცემლით არის მორწყული, მაგრამ სხვაა მშველიძის პოემის იდეური კონცეპცია. სისხლის აღების ველურ ადათს კომპოზიტორი უპირდაპირებს ხალხთა მეგობრობის დიად იდეას, რომელსაც ჭოყილა და წვიადღური ეწირებიან. ხალხთა მეგობრობის ჭეშმარიტური იდეა თავის გამარჯვებას ზემოთს მშველიძის სიმფონიური პოემის რიტმისტურ ფინალში. „წვიადღურის“ ავტორმა უჩვეულო მხატვრული სახეები და ინტონაციები შემოიტანა ქართულ მუსიკაში, იგი აღბეჭდილია უაღრესად თავისებური მხატვრული სახეებით, განუმეორებელი კოლორიტით. ამით ქართულ მუსიკაში გაცოცხლდა მისი ეპოსის რომანტიკული სამყარო მთელი თავისი პირველყოფილი სიწმინდითა და რეფლექსიით შეუბღალავი სახეებით. უაღრესად თავისებური და განუმეორებელია პოემის დრამატურგია — მასში რაფსოდული იმპროვიზაციულობა პარადოქსულად შეთავსებულია გამჭვირ განვითარების სიმფონიურ პრინციპთან.

„წვიადღურის“ მუსიკა უაღრესად ეროვნულია თავისი ბუნებით. მის მუსიკას მიწიანი ფესვები აქვს და

შავი ხნულების სინოყიერე მსჭვალავს. „წვიადღურის“ ავტორმა გვაგრძნობინა სტიქიურად მოვარდნილი წარმართული სახეების, მთის ნაკადულებიდან მომდინარე იმპროვიზაციული მელოსის, ხევების სიღრმიდან ამოხეთქილი რეჩიტატივების ესთეტიკური შემოქმედების ძალა. პირველი შთაბეჭდილებით პოემაში თითქოს თემების მთელი კომპლექსია. ნამდვილად კი მისი მხატვრული სახეების მრავალფეროვნება თემატური მასალის სიჭარბით არ აიხსნება. ეს დიდი პოემა სულ სამართად თემაზეა აგებული, მაგრამ კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს თემატური ტრანსფორმაციის ხერხს — მთელი პოემის მანძილზე თემები რთულად გარდასახვას განიცდიან. ამავე დროს „წვიადღურის“ მუსიკა დიდი შინაგანი მთლიანობით ხასიათდება. პოემის შინაარსი თანმიმდევრობით იშლება შესავალში და მის ნაწილში, რომელიც შორის კომპოზიტორი ამჟღავნებს თემატიკურ, კილო-პარმონიულ და ემოციურ კავშირს. პოემას წინ უძღვის მკაცრი და პირქუში იერი მოსილი შესავალი. სიმებიანი ბანების ღრმა რეგისტრებში მძიმედ და განდაგან მოძრავი ოქტავებით (PP), რომელიც თავისებური შეთავსებაა ფრიგიული და დორიული კილოებისა — ჟღერს სისხლის აღების ველური ადათის მძიმე და ტლანქი თემა.

პირველი ნაწილი პოემის მთავარი გმირის თავისებური ექსპოზიციაა, რომელშიც დიდი ფსიქოლოგიური ოსტატობით არის გამოკვეთილი ჭოყილას და წვიადღურის სახეები. ჰობოს მეტად ცქვიტი და მსუბუქი რიტმით აღბეჭდილი დიატონური თემა მომხიბლავი სილადით გვიხატავს ჭოყილას მხატვრულ მუსიკალურ სახეს. ჭოყილას თემის უანრულ-პასტორალური ხასიათს ხაზს უსვამს საცეკვაო რიტმი, მჟოროული წყობა (მიქსოლიდური) ხის საკრავების — ჰობოისა და კლარნეტის ტემბრი, რომდოსებური მოძრაობა. ლაკონიურად მოხატულ ჭოყილას სახეს პოემის ამ ნაწილში სცვლის წვიადღურის უფრო მრავალმხრივად აღფრადებული პორტრეტი. გმირის მკაცრი და ვაჟაკური სახე იკვეთება უკვე სიმებიანების ტრაგიკულად დაღმავალ რეჩიტატიულ ფრაზებში. იგი წინ უსწრებს წვიადღურის ლაიტმოტივს — კლარნეტის იმპროვიზაციულ-ორნამენტული ტიპის ღრმად გამომსახველ ნაღვლიან მელოდიას. თემას სპეციფიკურ ელფერს ანიჭებს თავისებური ბგერათა რიგი — ფშაური კილო (ფრიგიული კილო ამაღლებული მეექვსე საფეხურით), ასიმეტრიული მეტრიკა (5/4), მელოდიის თავისუფალი-იმპროვიზაციული ხასიათი. სიმებიან საკრავთა მკაცრი ტრაგიკული ფრაზები სეჟენციურად სამკერე ეშვებიან ძირს. ეს შეუპოვარი, მაგრამ განწირული წვიადღურის მრისხანე გამოსახულებაა. ამ უცნაურად ხმოვან, თითქოს ფატალურად ხმოვან რეჩიტატიულ ფრაზებს უშუალოდ მოსდევს სხვა მეტრულ ზოგაში კლარნეტის იმპროვიზაციული სოლო გაშლილი სიმებიან საკრავთა საორგანო პუნქტზე. თუ ჭოყილას თემა პასტორალ-უანრული ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშია, წვიადღურის ვაჟაკური თემა, რომელიც პოემის ეროვნულ ლაიტმოტივად იქცა, უსაზღვრო სევდით არის მოსილი და ამავე დროს, მკაცრია და გულწაბრობილი. იგი ვითარდება და ტრანსფორმაციას განიცდის მთელი პოემის მანძილზე. მეტად თავისებურია პოემის მეორე ნაწილი „ჩინგური“.<sup>2</sup> სიმებიანი საკრავებს (Pizzicato) რიტმულად სინკოპურ ფონზე, რომელიც



წონგურის უღერადობის შესანიშნავ იმიტაციას იძლევა, ყველა ხის საკრავი ასრულებს ჩრდილო-კავკასიური სტილის მელოდებს — ეს მოხუცი ქისტის — მუსას „სიმღერებია“, რომელთა ნიღბ ქვეშ იგი თავის ბნელ ზრახვებს ანხორციელებს. ჩონგურზე დამღერებული მუსას სიმღერები ლირიკულ-პასტორალური სტილის იმპროვიზაციებია პრიმიტიული სევდით გამსჭვალული და ველური ექსპრესიით აღსავსე. ეს ეპიზოდი ყურადღებას იქცევს აგრეთვე უაღრესად თავისებური ნატურალური კილოებით და პოლიმეტრული ფაქტურით. ზალხური სტილის რაფსოდული იმპროვიზაციულობა ყველაზე მკაფიოდ პოემის ამ ნაკვეთში იგრძნობა. „ჩონგურის“ ეპიზოდი თითქმის გამოთქმულია პოემის ძირითადი ხაზიდან, მაგრამ როგორც შემდგომში იკრეფვა, მუსას „სიმღერის“ მეორე ვარიანტი, გულშეკრული ხასიათის მიუხედავად, დრამატული მოძრაობის სტიმული ხდება, იგი დასაბამს აძლევს ოთხხმიან ფუგას, რომელიც თავისი სტიქიური მოძრაობით სავსებით არღვევს „ჩონგურის“ იდილიას და პირდაპირ ველური გრაგლივით იჭრება (მესამე ეპიზოდი). ამავე დროს, ფუგის გარეგან მოძრაობაში არაფერია სტიქიური, იგი საკმაოდ ორგანიზებულია. აქ პირველად, კომპოზიტორმა მელოდური იმპროვიზაციის სტიქიური მოძრაობა (წინა ეპიზოდები) თემატიკური განვითარების ლოგიკას დაუმორჩილა. ფუგა პოემის დინამიკურ ცენტრია. მას დიდი გარდატეხა შეჰქვს პოემის მოძრაობაში. თხრობითი კილო შესცვალა მოქმედებითა სიტუაციამ. მუსა სოფლის ბრბოს შეპყრის და აუწყებს ხალხს მოსისხლე მტრის ზვიადურის მოსვლის ამბავს. აბოზქრებული ბრბოს განგაში, ქიშტების თავდასხმა ზვიადურზე გამოხატულებას იღებს არა აღწერით-დეკორაციული და სანახაობითი ხასიათის მუსიკაში, არამედ საკმაოდ ორგანიზებულ, დინამიკურ ფუგაში. მუსას მეორე „სიმღერის“ ღრმად მოღვივებული მოტივი (ეოლიური კილო) შემწარავ „შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი ველური და შმაგი რიტმით სამი ფაგორის უნისონის ღრმა რეგისტრებში. რიტმულად დაქიშული და მძაფრად გამოკვეთილი თემა თავისი დაჟინებული მოძრაობით, ორკესტრის თითქმის მთელ მასას ეუფლება და განსაკუთრებით ზიმაბიან საკრავთა გაშმაგებული სწრაფვით აღწევს გრანდიოზულ პათეტიკურ კულმინაციას. ფორმის განშლის პრინციპი ფუგაში, ძირითადად, ემყარება თემის რიტმული და ორკესტრული განვითარების ხერხებს. არანაკლებ შთამაგონებელია, მზოფთვარე ფუგის შემდეგ, წყნარი სევდით აღსავსე პატარა ქორალი, „შთაბეჭდილებას აძლიერებს იქვე ღრმა ბანებში მიმავალი ადათის შავნელი თემა როგორც უბედურების მომასწავებელი აჩრდილი. პოემის მეოთხე ეპიზოდში კომპოზიტორი დიდი ექსპრესიით გვიხატავს ზვიადურის დატრების ტრაგიკულ სურათს. ეს პოემის პატარა რეკვიმია. აქ განსაკუთრებით ამაღლებულია პათეტიკური სევდით აღსავსე ვალტორნებისა და საყვირების (სურდინებით) ტრაგიკული რეგისტრაციები, რომლის შემდეგ სიმაბიან საკრავთა ფლაუტების ფონზე ხის საკრავებში უმწიოდ გაისმის სასოწარკვეთილებით აღსავსე ზვიადურის თემის ნაფლეთები.

პოემის ამ ნაკვეთის ბოლოში ზვიადურის თემა საშუალოდ მარშის ელფერის იღებს და მის პატარა კოდას ლირიკული რეზინაციით ამთავრებს, მით უფრო გასაოცარი კონტრასტის შთაბეჭდილებას სტოვებს ამ ტრაგიკული ეპიზოდის შემდეგ საზეიმო განწყობილებით აღსავსე ფინალი.

გმირები იღუპებიან<sup>2</sup>, მაგრამ... სიკვდილი არ არის დასასრული, საუფლისშოა, რომ თუ ფინალამდე ღრმად სევდით აღსავსე კილო შეადგენს მთელი პოემის ძირითად ემოციურ „ტონალობას“, ღია და ელვარე ფერებით განათებული ფინალი მეგობრობის იდეის შარავანდელით მოსავს ზვიადურის და ჯოყოლას ტრაგიკულ სახეებს. ფინალის თავისუფალი ფორმა, რომელიც მთლიანად ზვიადურისა და ჯოყოლას თემებზეა აგებული, სავსეა ცოცხალი და მხიარული მოძრაობით. ეს თემები სწრაფად სცვლიან ან კონტრასტულად ელარებიან ერთმანეთს. ზვიადურის ღრმად მოღვივებული თემა ხან საცეკვაო ხასიათს იღებს, ხან საზეიმო მარშის ელფერით იმოსება. ფინალში კომპოზიტორი ამკვიდრებს და აზოგადებს პოემის ძირითად ოპტიმისტურ იდეას ბრწყინვალედ ხმოვან ლითონისა და დასარტყმელი ინსტრუმენტების მთელ რიგ მქუხარე კულმინაციებით. განსაკუთრებით ზეიმური ხასიათი აქვს ფინალის კოდას, სადაც მთელი ორკესტრის მასა ბრწყინვალე რე-მაჟორის მძლავრი აკორდებით აკვირვანებს პოემას.

ახალი ძალით გამოვლინდა შ. მშველიძის ნიჭი<sup>3</sup> და დაოსტატება სამამულო ომის წლებში. იგი ზედიზედ ქმნის ორ სიმფონიას, პირველი სიმფონია თავისი ძირითადი სტილით ანვითარებს „აზარის“ სადღესასწაულო განწყობილების ხაზს და მასთან ერთად თვით შეადგენს მოსამზადებელ საფეხურს კომპოზიტორის მეორე სიმფონიისათვის. მშველიძის პირველი სიმფონია გააზრებულია როგორც ლირიკულ-ეპიკური სტილის ნაწარმოები. ლირიკაც და ეპოსიც ამ სიმფონიის მუსიკაში უმთავრესად უნარულ ასპექტშია მოცემული. სიამისა და სიხარულის ნათელი გრძნობა მოიცავს სიმფონიის თითქმის ყველა ნაწილს. მეტად დამახასიათებელია, რომ სიმფონიას აცხოველებენ და ამოძრავებენ ცეკვის, მარშისა და მასობრივი სახალხო ფერხულის რიტმები და ინტონაციები. სიხარულის გრძნობა სადღესასწაულო ელფერს იღებს განსაკუთრებით სიმფონიის განაპირა ნაწილებში. საბოლოო ხალხის ისტორიულ გამარჯვებას სამამულო ომში შ. მშველიძე ეხმარება მეორე სიმფონიით (1944). მისი ხასიათი და კონცეპცია მკაფიოდ და ლაკონურად განსაზღვრა თვით კომპოზიტორმა, როდესაც მას „სიხარულისა და გამარჯვების“ სიმფონია უწოდა, ცილის ოთხივე ნაწილი მოკლებულია კონფლიქტურ საწყისს, ბრძოლისა და შეჯახების მძაფრ დრამატულ პროცესებს. მთელ ნაწარმოებს სიხარულისა და სადღესასწაულო განწყობილების ნათელი გრძნობა მსჭვალავს. მეორე სიმფონია ეპიკურ-უნარული სტილის ნაწარმოებია. თანამედროვე ეპოსის მძლავრი სახეები შეადგენენ მის მხატვრულ შინაარსს. სიმფონიაში ჰეროიკის ელემენტებიც არის, მაგრამ ეს არის არა ბრძოლისა და შემატების, არამედ ზეიმისა და გამარჯვების ჰეროიკა, ამ გრძნობის

<sup>2</sup> ეს სახელწოდება შეუფერებელია პოემის ამ ყველაზე დინამიკურ ნაწილისათვის.

<sup>3</sup> სამწუხაროდ, ჯოყოლას სიკვდილის ეპიზოდი პოემაში მიჩქმალულია და შეუმჩნეველი რჩება.



გადმოსაცემად კომპოზიტორი მიმართავს ქართული ხალხური მუსიკის უანრულ ფორმებს — სიმღერას, ცეკვას, მარხს, კომპოზიტორმა შეძლო უანრული საწყისის ამაღლება ეპიკური განწყობადების დონემდე. სიმფონიაში ადგილი არა აქვს მკვეთრ ემოციურ კონტრასტებს. მისი მთლიანობა ემყარება არა მრავალფეროვნების, არამედ ერთგვაროვნების პრინციპს. სიმფონიის იდეურ და დრამატურგიულ ცენტრს წარმოადგენს პირველი ნაწილი (სონატური ალეგრო), რომელშიც ნაწარმოების ძირითადი პატრიოტული იდეა მკვეთრ და მძლავრ გამოხატულებას იღებს. იგი გამოირჩევა მთელ ციკლში დინამიკური დაძაბულობით, მწყობრად აგებული ლოგიკური ფორმით. პირველ ნაწილს წინ უძღვის ქორალური ხასიათის შესავალი, რომელიც თავისი მკაცრი პირქუში ტონუსით, მკვეთრად უპირისპირდება აქტიური სწრაფვით და მჩქეფარე ქმედითი რიტმით გამსჭვალულ ალეგროს. პირველი ნაწილის ემოციურ ტონუსს ძირითადად ქმნის რიტმულად მახვილი და სწრაფვითი ხასიათის მოტორული მთავარი თემა, რომელსაც სიმებიანი საკრავები გვაუწყებენ დიდი სიხარულით. მის ცოცხალ, სხარტ ხასიათს ხაზს უსვამს საცეკვაო რიტმი, სწრაფი ტემპი, მაჟორული კოლო (რე-მაჟორი). მთავარი თემა მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს სიმფონიაში, რადგან მის ფანფარულ მოტივზეა აგებული ალეგროს განვითარების ყველა საკვანძო მომენტი, ორივე კულმინაცია და ბოლოს, ფინალური კოდა. შესანიშნავ ეპიზოდს წარმოადგენს დამაკავშირებელი თემა — ჰობოს პასტორალური მელოდია (რ-ეოლიურიც), რომელიც მრავალგზის მეორდება ვარირებული სახით. როგორც თავისი სევდიანი განწყობილებით ისე ტემბრული და ტონალური კოლორით, იგი უშუალოდ ამოვადებს დამხმარე თემას — მეტად მიმზიდველ ლირიკულ მელოდიას, რომელსაც კვლავ ჰობოი ასრულებს სიმებიან საკრავთა ფონზე. თავისი იმპროვიზაციული წყობით, რჩიჩტატიული მღერადობით, დაღმავალი მოძრაობით იგი უახლოვდება ცნობილ ხალხურ ლირიკულ სიმღერას „ურმულს“ (რ-ეოლიური). საკმაოდ ვრცელი ექსპოზიციის ფარგლებში, მკვეთრად კონტრასტირებული თემები ფართო ფენებად იშლება. აქ განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს მეორე თემა, როდესაც იგი ჭერ სიმებიან საკრავთა თბილი ტემბრით იმოსება, ხოლო შემდეგ მხნე, ვაჟაკურ ხასიათს იღებს ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ფონზე. პირველი ალეგროს ყველაზე დაძაბულ ნაწილს — დამუშავებას უფრო დინამიკური ხასიათი აქვს, ვიდრე დრამატული, რაც საერთოდ დამახასიათებელია „კონტრასტული“ და არა „კონფლიქტური“ ტიპის სონატური ფორმისათვის. აქ მთავარი მოქმედი ძალაა რიტმი, რომლის საშუალებით ხაზგასმულია ამ ნაწილის ქმედითი არსი, მისი დინამიზმი. დამუშავება ძირითადად აგებულია მთავარი თემის ფანფარულ კვინტურ მოტივზე, რომლის აქტიური რიტმი იმდენად ცენტრალიზებულია, რომ თითქმის მთლიანად ეუფლება შინაგანი პულსაციით აღსავსე დინამიკურ დამუშავებას და არა ნაკლებ დინამიკურ რეპრიზას. დამუშავება მიმდინარეობს მთავარი თემის ორ დიდ და ფართოდ გაშლილ რიტმულ ტალღაზე, რომლის განვითარება პირველ მძლავრ კულმინაციას აღწევს რეპრიზის დასაწყისში. სიმებიან საკრავთა გაშმაგებულ სწრაფ მოძ-

რაობას ხანდახმით სწყვეტენ და ერთგვარი ფსიქოლოგიური პაუზის როლს ასრულებენ ხის საკრავთა ლირიკული სოლოები (მეორე თემის ინტონაციებზე); რომლის შემდეგ კიდევ უფრო მეტი ენერგიით ერთვება მთავარი თემის ფანფარული ინტონაცია.

კომპოზიტორმა ორგანული და ლოგიკური განვითარებით დაუკავშირა დამუშავება რეპრიზას, რის შედეგადაც ამ უკანასკნელს მეტი დაძაბულობა მიეცა და ბუნებრივად მოამზადა მეორე უფრო ძლიერი და მაღალი კულმინაცია კოდაში (Maestoso), სადაც მთელი ორკესტრის მძლავრად ახმარებულ მასშტაბებზე აღემატება მთავარი თემის მოწოდებითი ხასიათის კვინტური მოტივი. აქ მუსიკა თავისი წრესგადასული პოპეზური ხმოვანებით და გულდამწყვეტი დასკვნითი ხასიათით ფინალური აპოთეოზის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ალეგროს მჩქეფარე პულსაციას შემდეგ მოულოდნელი კონტრასტის შთაბეჭდილებას სტოვებს სიმფონიის მეორე ნაწილი — (Andantino.) კომპოზიტორის მსმენელი ერთბაშად გადაჰყავს შორეულ ისტორიულ წარსულში, თითქმის მოისმის გუნდის სასულიერო იერის გაღობა, რომელიც მსმენელში რელიგიურ სიმშვიდეს ბადებს, ანდანტინოს მუსიკა ძველი ქართული საგალობლებიდან არის წარმომდგარი. მასში კომპოზიტორი საკულტო მუსიკის გუნდური მეტყველების ხერხებით სარგებლობს. თავის მღორე მიმდინარეობით, წყნარი სიდიადით და შინაგანი სიწმინდით ანდანტინოს მუსიკა ამაღლებული ლირიკის ნიმუშებს უახლოვდება, მისი პირველი ტაქტები ჭერ კიდევ სიმფონიის ქორალურ შესავალში მოისმის. მაგრამ ის, რაც იქ ესპეზურად იყო მოხაზული, აქ ფართო და ვრცელ ფენებად გადაიშლება. ორკესტრის ხის ჯგუფით წარმოებული ეს „გაღობა“ ღრმა ბანების ფონზე იშლება. სრულიად ახალი განწყობილება შეაქვს ვიოლინოს სოლოს ორნამენტულ-იმპროვიზაციულ მელოდიას, რომელიც თავისი ელეგიურ-პასტორალური ხასიათით როგორღაც უცხოდ გამოიყურება ქორალისებურ ანდანტეს შუა ნაწილში, მაგრამ მაღე მუსიკა საწყის განწყობილებას უბრუნდება. კვლავ აღდგება ქორალის ხმოვანება. აქ კომპოზიტორი ორგანის ჩელესტას და არფის გამოყენებით (pp) ამაღლებულ გამჟვრავლედ, ზეციურ ხმოვანებას აღწევს. სამწუხაროდ, სიმფონიის მეორე ნაწილს აკლია ზომიერება, სიმჭიდროვე, მისი განვითარების კონტურები არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი.

სეციფიკური ხალხური უშუალობითა და გულუბრევილო მხიარულებით არის აღბეჭდილი სიმფონიის მესამე ნაწილი — სერცო. იგი კვლავ აღადგენს პირველი ალეგროს სამხიარულო განწყობილებას, მაგრამ უფრო ლოკალიზებული, უანრული ასპექტით. სერცო თავისი საფერხულო-საცეკვაო რიტმით და მოხევური სიმღერის მსგავსი ეპიზოდით (trio) წმინდ ფოლკლორულ იერს აძლევს მუსიკას. გარკვეული კოლორისტულ-ტემბრული ეფექტების შესაქმნელად კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს (pizzicato) ზერხს თითქმის მთელი სერცოს მანძილზე.

სიმფონიის ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს მოკლედ და კომპაქტურად აგებული ფინალი (რონდო). აქ სადღესასწაულო მხიარულების სურათი უფრო მკვეთრი და ცხოველი ფერებით არის დახატული, ორ-



ექსტრიდან დროებით გამოთიშული ლითონის საკრავები კვლავ ზეიმური უღერით იჭრებიან ფინალში, ელვარე და კაშკაშა ფერებით ავსებენ მის პალიტრას. ფინალის მთელი მუსიკა გურულა ფოლკლორის მასალაზეა აგებული. უკვე შესავალ ტაქტებში თითქოს მოისმის მოზეივე ხალხის ჩოჩქოლი და შეძახილები. საყვირების საზეიმო თემა (რეფრენი) გურული ლაშქრული სიმღერის — „ალი-ფაშას“ ინტონაციებს ემყარება. მისი ვაჟაკური, მარშირებული რიტმი თავიდანვე ტონს აძლევს სახალხო დღესასწაულს. საზეიმო განწყობილებას აძლიერებს ბანების მხნე აქტიური მოძრაობა (გურული მრავალხმიანობის ყაიდაზე), მჩქეფარე ტემპი, ფლეიტების კრიმანჭული. კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს კრიმანჭულის გამყვიან ორნამენტურებულ მოძახილებს, რომელიც თავიანთი იმპროვიზაციული მანერით აფერადებენ და აცხოვლებენ მოძრაობას, სადღესასწაულო მუსიკის ნაკადს დროდადრო ეპიზოდურად სწყვეტს ფაგოტების სახუმარო-საოხუნჯო მოტივი, რომელიც თავისთავად ოსტატური საორკესტრო მიგნებაა და გურული ხალხური იუმორის მშვენიერი ანასახია. უნდა შევნიშნოთ, რომ ფინალის მუსიკაში კომპოზიტორმა მეტად მოხდენილად გამოავლინა გურული ხალხური მუსიკის ორი მოპირდაპირე საწყისი — მხნე-ვაჟაკური და იუმორისტული. მედგარი, მარშის რიტმით აღვრთვანებული ფინალი ცხადად მეტყველებს გამარჯვებული ხალხის ენთუზიაზმზე. განსაკუთრებით ტრიუმფალური კოდა, სადაც სიმფონიის პირველი ნაწილის მთავარი თემა ელვარებით შემოიჭრება და ფანფარული რიტმით იფეთქებს საყვირებში. სიმფონია თავდება იმავე ინტონაციებით, რაღაც დაიწყო. პირველი ნაწილის აღეგროდან გადასვლით ინტონაციური და ემოციური თადი ფინალის კოდისაკენ. ეს არის არა უბრალო რემინისცენცია, არამედ სიმფონიის დრამატურგიული განვითარების ორგანული დასკვნა. კოდა ამკვიდრებს და აზოგადებს მთელი სიმფონიის ოპტიმისტურ კონცეფციას დოლის ცემითა და მთელი ორკესტრის მჭექარე აკორდებით.

თავისი მეორე სიმფონიით შ. მშველიძემ ქართულ მუსიკას შესძინა ხალხური ოპტიმიზმით და ტემპერა-მენტით აღსავსე ნაწარმოები.

1950 წელს შ. მშველიძე ქმნის მეორე სიმფონიურ პოემას — „მინდია“, რომელიც კვლავ ვაჟა-ფშაველას დიადი პოეზიითაა შთაგონებული. იგი ვაჟას ფილოსოფიური პოემის „გველისმკამელის“ მიხედვითაა შექმნილი, კომპოზიტორს კვლავ იზიდავს ქართული ხალხური ჰუმანიზმის უდიდესი გამოვლინება — ვაჟა-ფშაველას ეპოსი. მაგრამ შ. მშველიძის „მინდია“ არ წარმოადგენს „გველისმკამელის“ პასიურ ილუსტრაციას. კომპოზიტორს არ განუზრახავს ვაჟას პოემის სიუჟეტური ქარგის თანმიმდევრული მუსიკალური განსახიერება. როგორც „ჴვიდაურში“ ასევე აქაც შ. მშველიძე საკუთარ დამოუკიდებელ კონცეფციას ქმნის. მაგრამ თუ „ჴვიდაურში“ კომპოზიტორი კვალდაკვალ მიჰყვება ვაჟა-ფშაველას პოემას, „მინდიაში“, „გველისმკამელის“ მხოლოდ ცალკეული მომენტები აისახა და არა მთელი სიუჟეტი. რაც მთავარია, შ. მშველიძემ თავისებურად გაიაზრა თავისი პროგრამული შთანაფიქრი, კომპოზიტორი თავის პოემაში იდეური აქცენტის გადანაცვლებას ახდენს, პოემაში პირველ პლანზე პატივითული მოტივია წამოწეული. სიმფონიური პო-

ემის ცენტრში ნაჩვენებია ქისტების თავდასხმა სურათზე, მინდიას გამრული შებრძოლება და ვაჟაკური სიკვდილი. შ. მშველიძის პოემის გამირი ხალხისათვის თავდადებული ადამიანია, რომელსაც პატრიოტული თავგანწირულების იდეა ამოძრავებს. მინდია არა მარტო ლირიკული გამირია, ბუნების დიდი მესაიღუმლე, არამედ თავისი ხალხის ზედის მოზიარე და მოამაგე. ამ შთანაფიქრის მიხედვით სიმფონიურ პოემას ლირიკულ-ჴეროიკული ხასიათი უნდა მისცემოდა, მაგრამ „მინდიაში“ იგრძნობა ერთგვარი დისპროპორცია იდეურ შთანაფიქრსა და მის რეალურ რეჴულტატს შორის. შ. მშველიძის პოემის ჟანობრივ სახეს, მის ემოციურ ტონუსს, ძირითადად, ლირიკული საწყისი განსაზღვრავს. „მინდია“ სიმფონიური მონოდრამაა. ნაწარმოების ცენტრში მხოლოდ ერთი გამირი დგას — მინდია. მაგრამ „მინდიას“ ლირიკა არ არის სუბიექტურ-მონოლოგიური ტიპის. მშველიძის პოემის თავისებურება იმაშია, რომ მისი გამირი არ არის თავის თავში ჩაკეტილი. განმარტებული პიროვნება. პირიქით, იგი ღრმად არის დაკავშირებული თავის მშობლიურ ბუნებასთან, თავის ხალხთან, თანასოფლელებთან. უფრო მეტიც, სახედისწერო, დრამატულ მომენტში (მტრის შემოჭრა ხევსურეთში) ლირიკული გამირი მეტძოლ პიროვნებად გვევლინება და ვაჟაკურად იღუპება ბრძოლის ველზე. აქვე უნდა აღინიშნოს „მინდიას“ ერთი თავისებურება. შ. მშველიძის შემოქმედების მხატვრულ სახეებს ხშირად ბუნების პოეტურ სამყაროში შევყავართ. მის მუსიკაში დიდი პოეზია შეაქვს ბუნების მშვენიერების შეგრძნებას, განსაკუთრებით მაღალმთიანი ალპური პეიზაჟების ამსახველ სურათებს. კომპოზიტორის მრავალ ნაწარმოებში გამირთა მხატვრული სახეები ბუნების კოლორიტულ ფონზეა გაშლილი. მაგრამ მშველიძის არც ერთ ნაწარმოებში არ იგრძნობა ბუნების ცოცხალი სურათის ისეთი მომხიბლავი უშუალოებით, როგორც „მინდიაში“. პოემის მთელი მუსიკა თითქოს ბუნების უშუალო ანარეკლია. მისი წიაღიდან აღმოცენებული. თუ მშველიძის სხვა კომპოზიციებში და თვით „ჴვიდაურში“, ბუნება მხოლოდ მოქმედების ფონია და სურათოვანი ასოციაციების წყარო, „მინდიაში“ იგი პერსონიფიცირებულია, ადამიანვით მგრძნობიარეა და პოემის მოქმედ გამირად გვევლინება, ამიტომაც აქ ბუნების ხმა ადამიანის ხმას ჰგავს. პეიზაჟი პერსონაჟის ასოციაციას იწვევს. ამ მხრივ განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მინდიას და ბუნების გაზაასების ეპიზოდი, მათი შთანაგონებული დილოგი პოემის პირველ ნახევარში (Adagio), სადაც მყარდება ღრმა შინაგანი კავშირი, ერთგვარი ფსიქოლოგიური უნისონი პეიზაჟსა და პერსონაჟს შორის.

„მინდიას“ ავტორი თავის მიერ გაკაფული გზით მიდის. იგი მხოლოდ თავისი შემოქმედებითი მრწამსის დიდი ერთგულია, „ჴვიდაურში“ დასახული შემოქმედებითი ტენდენციები შემდგომ განვითარებას ჰპოვებს მეორე სიმფონიურ პოემაში. „მინდია“ ორგანულად აგრძელებს „ჴვიდაურის“ სტილისტურ ხაზს. თავისი შთანაფიქრის გადმოსაცემად შ. მშველიძე მმართველ ინტონაციურ, კილო-ჴარმონიულ და საორკესტრო ხერხების იმ კომპლექსს, რომელიც მან ადრე შეიმუშავა „ჴვიდაურში“. მათ მიეკუთვნება ფშავ-ხევსურეთის ფოლკლორიდან გამომდინარე იმპროვიზა-



ციკლურ-რეიტატიული მელოდია. კილოური სტრუქტურა, მეტრულად შეუზღუდველი, თავისუფალი რიტმი და სხვა. „წვიადღურის“ მსგავსად „მინდიას“ ინტონაციური სფერო უაღრესად ლოკალიზებულია, პოემის სტილისტურ და ინტონაციურ საფუძველს საქართველოს მხოლოდ ერთი კუთხის მუსიკალური დიალექტი — ფშავ-ხევსურული სიმღერა შეადგენს. „მინდიას“ მთელი სხეული მთის მუსიკალური ფოლკლორის განსალი შაერთის სუნთქავს. მაგრამ კომპოზიტორი არ ეწევა ხალხური სიმღერის პასიურ ფიქსაციას. ფოლკლორული ციტატის სახით პოემაში მხოლოდ ერთი თემა გვხვდება — ცნობილი მოხვედრის სიმღერის „ქალაუს“ („ქალაუ, მითხარ ვინ გიყოს“) მელოდია, რომელიც საფუძვლად დაედო მინდიას მეორე თემას. ხალხური ფუძე აქვს „მინდიას“ არა მარტო მუსიკალურ ენას, არანედ მის ფორმასაც. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ფოლკლორიდან მომდინარე იმპროვიზაციული საწყისის დიდი როლი პოემაში. რაფსოდოიული იმპროვიზაციულობა, მეტად დამახასიათებელი შ. მშველიძის მუსიკალური აზროვნებისათვის. მაქსიმალურ გამოვლინებას იღებს „მინდიაში“. აქ იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს არა მარტო პოემის თემებს, არამედ მათ გაშლა-განვითარებასაც. მაგრამ კომპოზიტორი მაინც არ იმეორებს თავის თავს. მის პოემებს შორის არა მარტო მსგავსება შეიმჩნევა, არამედ საგრძნობი განსხვავებაც. ვაჟა-ფშაველას დიდი პოეზიისა და ერთი და იმავე ინტონაციური ნაკადის (ფშავ-ხევსურეთის) საფუძველზე შ. მშველიძემ შექმნა უანობრივად და კომპოზიციურად სრულიად განსხვავებული სიმფონიური პოემები. თუ „წვიადღური“ ეპიკურ-მონუმენტური სტილის ციკლურ პოემას წარმოადგენს, „მინდია“, ძირითადად, ლირიული ქმნილებაა, რომლის ერთნაწილიან ნაგებობაში ორი მხატვრული სფეროა წარმოსახული — ბუნებასთან თანაზიარობის იდუმალი გრძნობა და სამშობლოსათვის თავდადება. მშველიძე არც ერთ თავის პოემაში არ იყენებს ტრადიციულ სონატურ ფორმას, არც პოემური სიმფონიზმის ისტორიულად შემუშავებულ ტრადიციებს მისდევს. მისი პოემების არქიტექტონიკა იმდენად თავისებურია და ინდივიდუალურია, რომ ძნელია მათ მოცემბნოს პარალელი მსოფლიო მუსიკალურ ლიტერატურაში. პოეზიის თემატურ კომპლექსში, რომელიც ა თემას აერთიანებს, ცენტრალური მნიშვნელობა მინდიას ინტონაციურ სფეროს აქვს. გმირის მხატვრულ სახეს ორი თემა გვიხატავს. ისინი ლეიტთემების მნიშვნელობას იძენენ და პოემის განვითარების ინტონაციურ ბირთვის წარმოადგენენ. ნაწარმოების მთლიანობა და ერთიანობა მიღწეულია არა მასალის თანამიმდევრული, უწყვეტი განვითარებით, არამედ თემების საერთო ინტონაციური ელფერით. პოემაში ლირიული, უანრული და პეიზაჟური მხატვრული სახეები მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული და ერთ მთლიან კომპლექსს ქმნის. პოემის მთლიანობას ხელს უწყობს აგრეთვე მელოდიური სახეების მჭიდრო ინტონაციური კავშირი, ერთი ძირიდან წარმოშობა, ერთიანი გენეტიური საფუძველი.

ლირიკულმა საწყისმა, რომელსაც დომინიური ადგილი უჭირავს პოემაში, განსაზღვრა როგორც თემატიკური მასალის ხასიათი, ისე მისი განვითარების პრინციპი. ცალკეული ეპიზოდების გაშლა პოემაში ვარაინტულ-ვარიაციული განვითარების პრინციპს ემყარება

მინდიას მეორე თემა, ქისტების თემა-მარში, რაც პოემური უანრის სპეციფიკითაც არის განპირობებული. ზოგი ეპიზოდი კი საშაწილიანი ფორმითაა აგებული (Adagio). პოემის მხატვრული სტილის შესატყვისია მისი საორკესტრო პალიტრა. მინდიას პარტიტურა მეტად კოლორიტულია, გამოირჩევა მსუბუქი, გამკვირვალე „აკვარელური“ ინსტრუმენტობით, მხატვრული სახეების განვითარებაში დიდი როლი აქვს ტემბრული გარდასახვის ხერხს. „მინდიას“ ავტორი აშუავენებს ტემბრების ფაქიზი დიფერენცირების უნარს, ფართოდ იყენებს ინსტრუმენტების პერსონიფიკაციის ხერხს, განსაკუთრებით ხის საკრავებს (ფლეიტა, კლარინეტი, პობოი) სოლირების პრინციპს. ეს მკაფიოდ შეიმჩნევა პოემის პირველ ნახევარში, სადაც ხის საკრავების „პასტორალური“ ტემბრებია გაბატონებული, პოემის დრამატურგიის შესაბამისად მის მეორე ნახევარში კომპაქტური და დინამიკური ჟღერადობა გარბობს, ხოლო ეპილოგში მიმქარალი და დაბინდული. პოემას ფარგლავს შესავალი (პროლოგი) და დასკვნითი ნაწილი (ეპილოგი), რომლებიც არა მარტო კომპოზიციურ, არამედ მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებენ. განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესავალს, რომელშიც კონცენტრირებულია როგორც ძირითადი მხატვრული სახეები, ასევე პოემის არსებითი სტილისტური თავისებურებანი. უკვე პოემის დასაწყისი გარკვეულ პეიზაჟურ ასოციაციას იწვევს. აქ თავისიბურ ასახვას პოეზიის ის გარემო, რომელშიც უნდა გაიშალოს მოქმედება — ბუნების წიაღი. კლარინეტის პასტორალური მელოდია სიმებიანთა ფლაუოლიტებისა და ჩელესტას ფონზე თითქოს გვიხატავს გმირის მოქმედების ბუნებრივ ფონს — მთის იდილიურ პეიზაჟს. უფრო შთამბეჭდავი უშუალოდ მომდევნო ეპიზოდი — ფლეიტის ფართოდ გაშლილი, მეტად გრძნობიერი იმპროვიზაციულ-რეიტატიული მელოდია — ეს მთავარი გმირის — მინდიას ინტონაციური პარტიტურა. თემის იმპროვიზაციულობას ხაზს უსვამს კილოს ცვალებადობა (d — ფრიგიული, d — დორიული, d — ფრიგიული, d — დორიული) და ზომის ხშირი ცვლა (3/4, 4/4, 2/5, 5/4). ფართო სუნთქვის ლირიკული მელოდია თითქოს ვერ თავსდება ერთი მეტრული სქემის ფარგლებში. მინდიას თემა ცენტრალიზებულია პოემაში და ლეიტთემის მნიშვნელობას იძენს. ნაწარმოების მთელ მანძილზე იგი ვითარდება და იცვლება იმის მიხედვით თუ როგორ გარემოცვაში უხდება მოქმედება გმირს.

დიდ მნიშვნელობას იძენს აგრეთვე შესავლის მეორე თემა, რომელიც მკვეთრადაა გამოყოფილი კომპოზიტორის მიერ და განცალკევებით დგას მთელი დანარჩენი მასალისაგან. თუ შესავლის ლირიკული თემები ძალზე კონკრეტულია და „თვალსაჩინო“, თითქოს „ხელშესახები“, მესამე თემა აბსტრაგირებულია, სიმბოლიური და მოკლებულია დამაინტერესებელი სიბოის. ეს არის ავი წინათგრძნობის დაშუქებული, მკაცრი და მრისხანე თემა, რომელიც უშუალოდ უპირისპირდება მინდიას ლეიტთემას როგორც ანტითემა (კონფლიქტის ჩანასახი), იგი თითქოს ბედისწერის ფუნქციას ასრულებს. და მართლაც, მელოდიის დაღმავალი უნისონური სვლეში ორკესტრის ბრმა ბანებში საბედისწერო გარდუვალობის ტრავიკულ სახეს უკავშირდება, ამის საფუძველს გვაძლევს არა მარტო თემის ხასიათი —



პირქუში იდუმალებით აღბეჭდილი, არამედ ის როლიც, რომელსაც იგი ასრულებს მთელ ნაწარმოებში, თუმცა პოემის სხვა თემები მრავალგზის იცვლიან ემოციურ კოლორიტს, ბედისწერის თემა სტაბილურია ყოველთვის, უცვლელი სახით გაისმის და მოდიფიკაციას არ განიცდის. პოემის განვითარებაში იგი დამოკლეს მახვილივით აღიმართება მინდიას (ლიეტემა) წინაშე და თითქოს მისი მაღალი მიზნების, კეთილშობილი მისწრაფებების განწირულებას აუწყებს. ამრიგად, პოემაში იმთავითვე იგრძნობა კატასტროფის გარდუვალობა. როგორც თავისი სტრუქტურით — დაღმავალი უნისონური სვლები ორკესტრის სიღრმეში, მინორული კილო (ფრიგიული), ისე ხასიათით (პირქუში „ცივი“ ხმოვანება) იგი მოგვაცანებს რომანტიკულ მუსიკაში ცნობილ ბედისწერის თემებს.

პოემის პირველ ნაწილში (Allegro) კვლავ გრძელდება მინდიას სახის ექსპონირება. აქ მისი ბუნების ახალი მხარე იშლება. თუ შესავალში მინდიას რეჩიტატიული თემა ჰერეტიკით ლირიკის სფეროს მიეკუთვნება და რამდენადმე მედიტაციურია, მეორე თემა სილადით და სიხარულით აღსავსე ჟანრული ლირიკის ტიპური ნიმუშია. აქ გამირის ახალი თვისებაა ხაზგასმული — გულღია ბუნება, უშუალოება, შინაგანი სიწმინდე. იგი ნაჩვენებია როგორც ხალხის პირში, მისი ბედის მოზარე. ხალხიდან გამოსულ გამირს კომპოზიტორი წმინდა ხალხური თემით „(ქალაქი)“ გვიხატავს, მინდიას ეს მეორე თემა თავისებური სინთეზია ორი კონტრასტული ჟანრის — ცეკვისა და სიმღერის. უბრალო კუპლეტური სტრუქტურა, საცეკვაო რიტმის კილოური წყობა (fis — ეოლიური) მკაფიოდ მეტყველებს თემის ფოლკლორულ გენეზისზე. თემის ხალხური კოლორიტი ხაზგასმულია ტემბრული საშუალებითაც — ჰობოის ჟანრულ-საცეკვაო თემა ჟღერს სიმღერითა და მსუბუქ გამკვირვალე ფონზე, რომელიც ფანტაზიულ თანხლებას მოგვაცანებს. მინდიას მეორე თემა საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ მასში შეიმჩნევა „პოლიტონალობის“ მომენტი — ორი კილოს შერწყმა — ეოლიური და ფრიგიული კილოების ერთდროული ხმოვანება. თემა ვარიაციულად ვითარდება, კილოტონალურ და ტემბრულ ცვლილებას განიცდის. თემის განვითარება დაღმავალი ხაზით მიმდინარეობს. ყოველი ახალი გატარებისას ძლიერდება თემის ოპტიმისტური სულისკვეთება, სიხარულის ემოციური ნაკადი და ბოლოს. კულმინაციური გატარებისას (ვარიაცია) ლალი საცეკვაო თემა საზეიმო მარშის ხასიათს იღებს. აქ თემა მოიცავს მთელ ორკესტრს და ხმოვანების მკაფიო სიმალურ ძალას აღწევს.

მეორე ნაწილს (Adagio) ახალი განწყობილება შეაქვს პოემაში. იგი გამირის სხვა თვისების გამოვლინებას ემსახურება. მინდია კვლავ ლირიკული სახით გვევლინება, მაგრამ მისი სახე აქ საგრძნობლად რომანტიზებულია. ამჟერად, ჩვენს წინაშე ბუნების გულთამბილავი და მესაიდუმლე გამირია, რომელსაც სწამს, რომ „არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის“ (ნ. ბარათაშვილი). მინდიამ ბუნების საიდუმლოება შეიცნო, მცენარეთა და ფრინველთა ენა შეითვისა. იგი საიდუმლო დიალოგს მართავს ბუნებასთან, — ესაუბრება მთას, მდინარეს, ტყეს, ყვავილებს. თუ წინა ეპიზოდში ნაჩვენებია მინდიას ერთსულ-ოვნება ხალხთან, მისი კავშირი თანაოფულებთან, აქ

იგი გასულიერებულია, სულაღმგულია. ადამიანური ენით ესიყვარულება და ესაიდუმლება ბუნებას, რომელიც მეტყველებს. ბუნების იდუმალი ჰერეტიკით მინდიას ნეტარების გრძნობა იპყრობს, იგი ტკბება ბუნების ღვთაებრივი ჰარმონიით. მინდიას რწმენით ბუნებაში ხომ უდიდესი სიყვარულია გაბნეული. იგი სიკეთის და სათნოების წყაროა. ჟანრულ-პასტორალური ალგრო შეცვალა „პანთეისტურმა“ ადაგიომ, რომელიც ისე შეიგრძნობა, როგორც რომანტიკული იდილია, ბუნებაში განსაზღვრა. იშლება ზღვარი ადამიანსა და ბუნებას შორის. სწორედ ეს განუმეორებელი, ვასეხული სამყარო ადამიანის და ბუნების ერთიანობისა, მათი ჰარმონიული მთლიანობისა მთელი თავისი მშვენიერებით და შეუზღუდავი სიწმინდით არის აღბეჭდილი პოემის ამ ეპიზოდში. მაგრამ დიდხანს არ გაძლებდა მინდიას სულიერი ნეტარება. „ღვთაებრივ ჰარმონიას“ არღვევს დისჰარმონია. მინდიას წინაშე მრისხანე აჩრდილივით აღიმართება ბედისწერის უნისონური თემა. იგი ფატალურად ჟღერს ორკესტრის სიღრმეში. და თითქოს გამირის მაღალი მიზნების, მისი კეთილშობილი ზრახვების ამოებას და განწირულობას გვანიშნებს. მუსიკა იცვლის ელფერს. მინდიას ლიეტემა თვისობრივ გარდასახვას განიცდის — ნაღვლიან-ელეგიურ ხასიათს იღებს. მაგრამ ეს წამიერი შეფერხებაა, მალე კვლავ აღსდგება დარღვეული წონასწორობა, მინდია ისევ ბედნიერია. იგი ბუნების იდუმალ ენას დაეფუძა, ბუნების საიდუმლოების წვდომით, მისი შემეცნებით გამირის სულიერი აღმავლობა ექსტაზში გადაიზარდა. მინდიას ლიეტემა ისევ ახალი სახით გვევლინება. იგი სიხარულის ელვარე ნაკადით იმსკვლება და მთელ ორკესტრში ზეიმურად ჟღერს. პოემის ამ ნაწილში მკაფიოდ გადაიშლება კომპოზიტორის კოლორისტული ოსტატობა, ტემბრული პალიტრის სიმდიდრე, რომელიც მუსიკას დიდ ფერადოვნებას ანიჭებს. აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხის საკრავთა ოსტატური გამოყენება. კომპოზიტორი მუსიკალური ფერწერის ჰერეტიკ ოსტატად გვევლინება. პოემის დამატურგიულ განვითარებაში გარდატეხა შეაქვს მომდევნო ეპიზოდს Allegretto-ს. პოემაში კონფლიქტური საწყისი იჭრება. პროგრამის მიხედვით აქ ნაჩვენებია მტრის შემოსევის ეპიზოდი — ქისტების თავდასხმა ხევსურეთზე. მინდიას გამირული შებრძოლება და სიკვდილი. თუ შ. მშველიძის პირველ პოემაში ქისტების თავდასხმა ზვიადურზე ფართოდ გაშლილი დინამიკური ფუგის სახითაა წარმოსახული, „მინდიაში“ ანალოგიური სიტუაცია გადმოცემულია მოტორული ჟანრით — მარშით, უნდა ითქვას, რომ ნეტარების საწყისის განზოგადება, განსაკუთრებით აგრესიული სახეების წარმოსახვა მუსიკალურ ლიტერატურაში ხშირად მარშის საშუალებითაა გადმოცემული. (ბერლიოზი, მალერი. შოსტაკოვიჩი. ონეგერი). ქისტების შემოჭრა ხევსურეთში კომპოზიტორმა განასახიერა მარშის საშუალებით. მარში ვარიაციულად ვითარდება, დოლის სკანდირებული რიტმის ფონზე ფლეიტის თემა-მარში მრავალგზის მეორდება. ვარიაციების ციკლი „ინსტრუმენტული ესტაფეტის“ პრინციპს ემყარება. ტემბრული გარდასახვა შეადგენს მისი განვითარების მთავარ საშუალებას. სხვადასხვა საკრავები (ფლეიტა, ჰობოი, ფაგოტი...) მონაცვლეობით იმეორებენ მარშის თემას — ხმოვანება თანდათანობით იზრდება, ძლიერდება,



ბოლოს მოიცავს მთელ ორკესტრს, მძლავრი და კომ-  
პაქტური ხდება. კრიტიკულ ლიტერატურაში არაერთ-  
თხელ იყო აღნიშნული ამ ეპიზოდის გენეტიკური კავ-  
შირი დ. შოსტაკოვიჩის VII სიმფონიის მარშის თემას-  
თან. ზოგიერთი გარეგანი ნიშნით (მარშის რიტმი,  
ინსტრუმენტობა, ვარიაციული ფორმა) აქ მართლაც  
შემიჩნევა სიახლოვე, მაგრამ არსებითად მასთან არა-  
ფერი აქვს საერთო. იგი მკვეთრად განსხვავდება თვით  
პოემის სხვა თემებისაგან და როგორც ხასიათით ისე  
ინტონაციური სტილით უფრო ახლოს დგას ჩრდილო-  
კავკასიური ფოლკლორის ნიმუშებთან<sup>4</sup>. სამწუხაროდ,  
ქისტების თემა-მარში ვერ ასრულებს თავის დანიშ-  
ნულებას, ვერ ქმნის მრისხანე, აგრესიული ძალის  
თავდასხმის და შემოსევის შთაბეჭდილებას. იგი მოკ-  
ლებულია აქტიურ შეტევიან ხასიათს და დინამიკას და  
თითქმის „უწყინარ“ შთაბეჭდილებას სტოვენს. მტრის  
შემოსევის ეპიზოდს უფრო უანრულ-სკერცოვული  
ხასიათი აქვს, ვიდრე პეროიკულ-დრამატული ან გრო-  
ტესკული. მარშის უკანასკნელი ვარიაცია გადაიზრდება  
ბრძოლის სურათში, რომელიც მოწინააღმდეგე ძალ-  
თა აქტიურ შეჭახებას გვიხატავს. იგი მინდას ლიტ-  
თემისა და ქისტთა შემოსევის თემის მასალაზეა აგებ-  
ული. აქ ორივე თემა ძირეულ ტრანსფორმაციას გან-  
იცდის. მინდას ლირიკული მელოდია ლითონის ჭავ-  
შით იმოსება (საყვირები) და პეროიკული შემართებ-  
ილ ჟღერს, ხოლო შემოსევის თემა უფრო მკაცრი და  
მრისხანე ხდება ტრომბონებისა და ტუბის ხმოვანებ-  
აში. უნდა აღინიშნოს, რომ კონფლიქტურ ძალთა  
შერკენების ეპიზოდი პოემაში თუმცა საკმაოდ დაძა-  
ბულია, მაგრამ მას უფრო გარეგნულ-დინამიკური  
ხასიათი აქვს ვიდრე დრამატული.

მეტად ექსპრესიულია და შთაბეჭდავი პოემის ტრა-  
გიკული კულმინაცია — მინდაის მკვლელობის ეპიზო-  
დი (Andante). იგი გადმოცემულია გმირის ორივე  
თემის ინტონაციების შერწყმით და გაერთიანებით  
ერთ მთლიან მელოდიურ ხაზში, რომელიც აქ დიდი  
სევდითა და ნაღველით არის მოსილი.

მთელი პოემის დრამატული განვითარებიდან უშუ-  
ალოდ მომდინარეობს უკანასკნელი მონაკვეთი — ეპი-  
ლოგი (Moderato). რომელიც მის ლოგიკურ  
დასკვნას წარმოადგენს, იგი უურადლებას იქცევს თავი-  
სი ორიგინალური გადაწყვეტიტაც. როგორც შენიშნული  
გვაქვს, შ. მშველიძის ნაწარმოებთათვის უმთავრესად  
აპოთეოზური ფინალგია დამახასიათებელი; ყველა მის  
სიმფონიას, ორატორიას („კავკასიონი“), ოპერას („ამ-  
ბავი ტარიელისა“), პოლიფონიურ სუიტას, თვით ტრა-  
გიკულ პოემას „ზვიადური“ საზეიმო ფინალი აგვირ-  
გვინებს. სულ სხვაა „მინდაის“ დასასრული. აქ კომპო-  
ზიტორმა უარყო მის შემოქმედებაში დამკვიდრებული  
ტრადიცია — „აპოთეოზური ოპტიმიზმი“. მინდაის მკვლელ-  
ობის ტრაგიკულ ეპიზოდს უშუალოდ მოსდევს  
წყნარი სევდით აღსავსე კოდა-ეპილოგი. აქ მთავარი  
გმირის ინტონაციური სფეროა განზოგადებული.  
კომპოზიტორი აქაც მინდაის ორივე ლეიტთემის საწყის  
ინტონაციებს ერთ სინთეზში იძლევა და მათ ტრაგიკ-

ულ ასპექტში წარმოგვიდგენს. ეპილოგის მთელი მუსიკა  
ელეგიური სევდის ბურუსითაა დაბინდული. ეს მინ-  
დაის დატრეპის, მისი გლოვის მწუხარე სურათია.  
ღრმად გამოსახველი პატარა რეკვიემი. მაგრამ ეპი-  
ლოგის მუსიკა საბოლოოდ მაინც არ იწვევს უიმედო  
სასოწარკვეთილებას და რწინაიცის გრძნობას. პოე-  
მის უკანასკნელ ტაქტებში — ვიოლინების ზემო  
რეგისტრებში (რე-მაჟორი) მინდაის ტრაგიკული სახე  
ამაღლებული პოეზიის ნათელი სულითაა განათებული.

შ. მშველიძის პოემათ ქართული ეპოსის გმირმა  
პოეზიის სფეროდან სიმფონიურ მუსიკაში გადმოინაც-  
ვლა. შ. მშველიძის ქმნილებებს შორის „მინდა“ ყვე-  
ლაზე პოეტური და ყველაზე გრძნობიერი ლირიკული  
ნაწარმოებია, ბუნების დიდი პოეზიით შთაგონებული.  
„მინდას“ ავტორმა ახალი სიცოცხლე მიანიჭა ძველი  
ქართული ხალხური ეპოსის გმირს, ღრმად ეროვნულ  
ფორმებში განსახიერა მისი დიდი ჰუმანიზმი.

შ. მშველიძის შემოქმედების ერთ ციკლს შრომის  
თემაზე დაწერილი ქმნილებები წარმოადგენენ. იგი  
ერთი პირველთაგანი იყო ჩვენში, ვინც შრომის თემას  
გამოეხმაურა ჭერ კიდევ თავისი მოღვაწეობის დასაწყ-  
ისში, 1931 წელს შ. მშველიძე ქმნის პირველ საორ-  
კესტრო ნაწარმოებს — „შრომის პოემას“, რომლითაც  
ქართულ საბჭოთა მუსიკაში შემოვიდა და შემდეგ  
მტკიცედ დამკვიდრდა შრომის თემა.

შ. მშველიძის შემოქმედების პროგრამული ტენდენ-  
ციები, რომლებიც პირველად მის პოემებში გამოვლინ-  
დნენ, შემდგომ განვითარებას პოემაზე მესამე სიმ-  
ფონიაში — „სამგორი“. მაგრამ სიმფონიური პოემები-  
საგან განსხვავებით, მესამე სიმფონიის თემა, მისი  
პროგრამა არაა „ლიტერატურიდან“ აღებული, არამედ  
უშუალოდ „ცხოვრებიდან“. მესამე სიმფონიის სათა-  
ური „სამგორი“ გარკვევით მიგვანიშნებს მის შინაარს-  
ზე, მაგრამ სიმფონიის პროგრამა მარტო ამით არ ამო-  
იწურება. ციკლის ყველა ნაწილს თავისი კონკრეტული  
სახელწოდება აქვს: I — „უდაბნო“, II — „უდაბნოში  
მოვიდნენ ადამიანები“, III — ოცნება მომავალ სამ-  
გორზე“, IV — „დღესასწაული სამგორში“. კომპო-  
ზიტორის გააზრებით, სიმფონიაში გადმოცემულია  
საბჭოთა ადამიანების თავდადებული შრომა და შრომის  
წარმატებით გამოწვეული სიხარული — ზეიმი. სახალ-  
ხო მშენებლობის თანამედროვე თემა სიმფონიაში გა-  
დაწყვეტილია ისტორიულ თემასთან თავისებურ კავ-  
შირში და მიმართებაში. აქ ძველი და ახალი სამგორის  
მხატვრული სახეებია დაპირისპირებული, კომპოზიტო-  
რი გვიხატავს წარსულსა და აწმყოს, ისტორიას და  
თანამედროვეობას. მაგრამ ეს დაპირისპირება არ ატა-  
რებს სიმფონიაში დრამატული ანტითეზის ხასიათს.  
ციკლის არც ერთ ნაწილში არ შეიცვალა კონფლიქ-  
ტური საწყისი, თვით სონატური ალტეროც (II ნაწი-  
ლი) მოკლებულია ამ თვისებას. „სამგორის“ ავტორი  
განუხრელად მისდევს თავის კრელოს. მესამე სიმფონია  
ეპიკურ-ლირიკული სიმფონიზმის ნიმუშია. სიმფონი-  
აში წამყვანი როლი ეპიკურ საწყისს აქვს. მისი დრამა-  
ტურგია სურათოვან-თხრობითი გაშლის პრინციპს ემ-  
ყარება, რაც საერთოდ ეპიკური სიმფონიზმის დამა-  
ხასიათებელი თვისებაა. მაგრამ სიმფონიის ეპიკურობა  
მარტო ამით არ განისაზღვრება. ეპიკური სახით აქ  
იგულისხმება არა მშვიდი, ობიექტური თხრობა, არა-  
მედ უფრო არსებითი ნიშან-თვისება — ხალხურ-მას-

<sup>4</sup> უფრო ადრე ჩრდილო-კავკასიური ფოლკლორის  
მუსიკალური მასალა შ. მშველიძემ გამოიყენა „ზვიად-  
ურიში“ ჯოყოლას ლეიტთემაში და მოხუცი ქისტის  
მუსას „სიმღერებში“.



ობრივი სახეების დიდი როლი ნაწარმოებში. ეს თავისებურება თვით პროგრამული შთანაფქრით — სახალხო მშენებლობის თემითაც არის განპირობებული. მესამე სიმფონიაში შ. მშველიძემ ერთხელ კიდევ გამოავლინა თავისი მუსიკალური მეტყველების ღრმა ძირითადი კავშირი ხალხური მუსიკალური აზროვნების პრინციპებთან, სიმფონიაში ხალხურ-სასიმღერო სათავეებთან არის დაკავშირებული როგორც თემატიკის ტიპური ნიშნები, ასევე მასალის გადმოცემისა და განვითარების დამახასიათებელი თავისებურებანი. სიმფონიის მუსიკალური მასალა არ არის მოქცეული ერთი მუსიკალური დიალექტის ვიწრო ფარგლებში (პოემები). მასში მკვეთრადაა გამოხსული ორი ინტონაციური სფერო. ციკლის მდორე ნაწილები (I, III) მთის არქაული (ფშავ-ხევსურული) ფოლკლორიდან მომდინარე იმპროვიზაციულ-რეჩიტატიულ თემატიკას ემყარება, სწრაფ ნაწილებში კი, ძირითადად, გურული ხალხური სიმღერის ინტონაციურ-სტილისტური თავისებურებანი შეიმჩნევა. მათში სრულიად ალკეთილია იმპროვიზაციული საწყისი და უანრული თემატიკისათვის დამახასიათებელი მტიციე, რეგანიზებული მოძრაობა გაბატონებული, ამავე დროს, სიმფონიაში არსად ფოლკლორული ციტატა არ გვხვდება. სიმფონიის ხალხური საფუძველი ხაზგასმულია ძველი დიატონური კილოების ფართო გამოყენებით. აქვე უნდა აღინიშნოს სიმფონიის ერთი თავისებურება: როგორც შ. მშველიძის სხვა ნაწარმოებებში, ასევე მესამე სიმფონიაში დიდი როლი აქვს უანრულ საწყისს. სიმფონიის თითქმის ყველა თემა გენეტიკურად დაკავშირებულია ხალხურ პრაქტიკაში გავრცელებულ საყოფაცხოვრებო უანრებთან, როგორცაა სიმღერა, ცეკვა, პარკი.

მესამე სიმფონია ყურადღებას იქცევს არა მარტო თემატიკური აქტუალობით და ეროვნულ-ხალხური თვითმყოფადობით, არამედ უჩვეულო აღნაგობითაც. თუ შ. მშველიძის სხვა სიმფონიების აქტიუტეტიკონია ტრადიციული ტიპისაა, მესამე სიმფონიაში კომპოზიტორმა ახლებურად გადაჭრა სიმფონიური ციკლის აგების საკითხი. იგი ნორმატული ციკლის სრულ განახლებას ახდენს, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ცვლილება და განახლება არ წარმოადგენს კომპოზიტორის შეგნებული ძიების ნაყოფს, იგი პროგრამული შთანაფქრითაა გაპირობებული და მის იდეურ-მხატვრული გააზრებიდან გამომდინარეობს, ციკლში არ არის ინტერმედიული ეპიზოდი და ყოველი ნაწილი გარკვეულ როლს ასრულებს იდეური შთანაფქრის რეალიზებაში. სიმფონიაში ორი დინჯი ნაწილია. (I და III); სიმძიმის ცენტრი — სონატური ალეგრო გადატანლია მეორე ნაწილში. ციკლიდან სავსებით გამოთიშულია უანრული ინტერმეცო-სექცო როგორც დამოუკიდებელი ნაწილი.

მესამე სიმფონიაში შ. მშველიძე არ სარგებლობს გამოკლი თემით — ლაიტმოტივით, მაგრამ ფართოდ იყენებს ინტონაციური რემინისცენციის ხერხს. კომპოზიტორი ისწრაფვის ციკლის მთლიანობას მიაღწიოს არა უწყვეტი გზით, არამედ „ინტონაციური თაღების“ სისტემის ფართო გამოყენებით. მესამე სიმფონიაში სხვა თავისებურებაც შეიმჩნევა. იგი უფრო სამნაწილიან ციკლს უახლოვდება, რადგან პირველი ნაწილი (Largo), თავისი მდორე ტემპით და შედარებ-

ით მცირე მოცულობით, უფრო სიმფონიის შესავლის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ამ შთაბეჭდილებას იმეცადიერებს, რომ მომდევნო ნაწილი (II) წარმოადგენს სონატურ ალეგროს. მაგრამ ციკლის გარეგანი მასშტაბის შემეიდრობის ტენდენცია სიმფონიაში მაინც არ შეიმჩნევა.

სიმფონიის უჩვეულო სტრუქტურა იგრძნობა უკვე პირველივე ნაწილში — „უდაბნო“, რომელიც წარმოადგენს არა ტრადიციულ სონატურ ალეგროს, არამედ იმპროვიზაციულ პრინციპზე აგებულ ლარგოს. იმპროვიზაციული მანერა წერისა, მეტად დამახასიათებელი შ. მშველიძისათვის, სიმფონიის პირველ ნაწილში მუდგანდება არა მარტო თემების აღნაგობაში, არამედ მათი გადმოცემისა და გაშლის ხასიათშიც. ამავე დროს, ლარგოში სამნაწილიანი სქემის კონტურებიც შეიმჩნევა. ლარგოს მუსიკა ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მეტად არქაულ საწყისებს ემყარება. მასში ძველი ქართული — ფშავ-ხევსურული ხალხური დატირების მეტყველებითი ინტონაციები ისმის. მის მკაცრ, არქაულ კოლორიტს მოწონებს კილოური საფუძველი, ზომის ხშირი ცვლა, იმპროვიზაციული მელიოდის დამძვარი ხასიათი. ლარგოს მელიოდია სინთეზური ტიპისაა — მასში შეერწყმულია მღვდლარებისა და თავისუფალი რეჩიტაციის ელემენტები, რაც ხალხური ტარალებსაოვისაა დამახასიათებელი. შესავალი ტაქტებიდანვე წმენელნილუმლი სუელსა და ჭმუნვის განწყობილება იპყრობს. თავისი პირქუში ხასიათით ლარგოს შესავალი განსაზღვრავს მთელი ნაწილის ემოციურ ტონუსს. არქაულ სტატიკაში გარიდებული, მწირი და უკაცრიელი უდაბური პეიზაჟის სურათს. მაგრამ „უდაბნო“ არ არის „ფერწერული ტილო“, რომელიც სურათოვანასონიაციებს იწვევს, იგი სიმბოლური პეიზაჟია. მასში დიდი შთაბეჭდვადი ძალითაა გადმოცემული ქართული ხალხის სიძი. ტრაგიკული წარსულის სიმბოლური სახე. „უდაბნოს“ მუსიკა თავისი სტილითა და ხასიათით მთიელთა ფოლკლორის — ფშავ-ხევსურული სიმღერა-ტირლის უშუალო ანარეკლია, მასში აღიბეჭდა ყველა ის ნიშან-თვისება, რაც ხალხური დატირების (ზარის) ნიშუშებს ახასიათებს. ლარგოს ნაღვლიანი ტონუსის შესატყვისია მისი კილო-ტონალური გამა: მთელი ნაწილის მანძილზე გაბატონებულია მინორული კილოები და ყველაზე სვედიანი მათ შორის — ფრიგიული. „უდაბნოში“ მხოლოდ ერთი განწყობილებათა განწოგადებული — სევდა, ჭმუნვა, ნაღვლი. ლარგოს მოძრაობა არ ემორჩილება კონსტრუქციულ ლოგიკას, იგი მთლიანად სონატანურია თავისი სტიქიური იმპროვიზაციულობის გამო. „უდაბნო“ სიმფონიის ყველაზე გამომხატველი და შთაბეჭდვადი ნაწილია. აქ განსაკუთრებით მკვეთრად ჩანს შ. მშველიძის ინდივიდუალობა, მისი ორიგინალური ხელწერის დამახასიათებელი მხარეები. სიმფონიის იდეური ცენტრია მეორე ნაწილი — „უდაბნოში მოვიდნენ ადამიანები“. მას დიდი გარდატეხა შეაქვს სიმფონიის დრამატურგიაში. ტრაგიკულ ლარგოს უპირისპირდება მხნე აქტიური სულისკვეთებით აღსავსე ალეგრო. თუ ციკლის პირველი ნაწილი გვიხატავს მოქმედების ადგილს — უკაცრიელ ხროც უდაბნოს, მეორე ნაწილში პირველად გვევლინება სიმფონიის „მთავარი მოქმედი პირი“ — ხალხი. სიმფონიაში აქტიურ-ქმედითი საწ-



ფისი იჭრება. ამიტომაც კომპოზიტორმა იგი გაიზარა როგორც დინამიკური სონატური ალეგრო. სადაც წამყვანი როლი მასხვილ მოტორულ რიტმს ენიჭება. პროგრამული შთანაფქრის მიხედვით ალეგროს მუსიკა გვიხატავს სახალხო მშენებლობის პათოსს. გმირული შრომის დინამიკას. დიდად დამახასიათებელია, რომ მეორე ნაწილის თემატური საფუძველია მასობრივი ჟანრი — მარში. ალეგროს ორივე თემას მარშის პუნქტირული რიტმი უდევს საფუძვლად. აქტიურ-ქმედითი საწყისის გადმოსაცემად კომპოზიტორი მიმართავს ჟანრული მუსიკის ყველაზე მოტორულ ფორმას — მარშს. სიმფონიის ძირითადი იდეა უფრო კონკრეტულად იხატება მეორე თემაში, რომელიც კომპოზიტორმა ისე გაიზარა როგორც შრომის სიმღერა. ეს არის კვლავ მარშის, რიტმზე აგებული, მაჟორული წყობის მქონე, რომელსაც ჰობოები და ინგლისური ქარახსა ასრულებენ ტონიკურ საორგანო პუნქტზე თავისი ენერგიულ-აქტიური ტონუსით იგი ახლოს დგას სიმფონიის ძირითად იდეურ არსთან და მართლაც ისე აღიქმება, როგორც შრომის სიმღერა. როგორც დავინახეთ, ალეგროს ორივე თემას კომპოზიტორი აკავშირებს და აერთიანებს საერთო ნიშნებით — მარშის რიტმით, მაჟორული წყობით (მიქსოლიდიური კილო), ერთიანი ხალხური გენეზისით. (გურული სიმღერის ინტონაციური ნაყადი). მეორე თემა თუმცა არ იღებს აქტიურ მონაწილეობას ალეგროს განვითარებაში. მაგრამ კომპოზიტორი მას დიდ დრამატურგიულ როლს ანიჭებს. ამ თემაზე აგებს და ამკვიდრებს სიმფონიის სწრაფი, ქმედითი ნაწილების (II, IV) დასკვნით ეპიზოდებს — აპოთეოზურ კოდებს.

დამუშავებით ნაწილს არ შეაქვს თვისობრივი სიახლე ალეგროს განვითარებაში. მიუხედავად ვრცელი მსხუბანისა, იგი არ გამოირჩევა დიდი ინტენსივობით, აქტიური დინამიკური გაქანებით. სონატური ალეგროს ზარტყები განსაკუთრებით დამუშავებაში იგარძნობა. იგი არ შეიცავს დრამატული შეჯახების მომენტებს და არც მკვეთრი კონტრასტებით გამოირჩევა. აქ ძირითადად მთავარი თემა გაბატონებული. კომპოზიტორი არ იყენებს მისთვის ჩვეულ თემების ტრანსფორმაციის წიგნს. შინაგანი განვითარების და გარდასახვის ნაცვალად. აქ მასალის სეკენციური გადაწყვეტა ხდება. თემა მხოლოდ კილო-ტონალურ ან ჰემობრულ ელფერს იცვლის. შთაბეჭდილებას საგრძნობლად აწვდის აგრეთვე რიტმის, ტემპის და ტემპრული კოლორის ერთგვაროვნება. ერთ მომენტში, დამუშავებას თავისებურ ელფერს აძლევს ერთგვარი გადახრა ტრადიციული სტრუქტურიდან: აქტიურ-ქმედითი საწყისის გაძლიერება მინიშნით, დამუშავების პირველ ნახევარში (პარტატურა, გვ. 48) კომპოზიტორს შეაქვს ახალი თემა მსიხვე ცნობილი საგუნდო სიმღერიდან — „სიმღერა ჩანოზობლაზე“, რომელიც როგორც ინტონაციურად, ისე თავისი საზეიმო მარშირებული რიტმით, მთავარ თემას უახლოვდება.

დამუშავებისა და მთელი ალეგროს ყველაზე შთამბეჭდავი მომენტია კულმინაცია (Es-dur). აგებული მთავარი თემის მასალაზე. აქ სიმებიანთა დღმავალი უნისონური სვლებისა და ხის საკრავთა აქორდების ფონზე. საყვირებსა და ვალტორნებში ჰიმნური ზიდადით ჟღერს მთავარი თემა. ეს საზეიმო განწყობილება გრძელდება როგორც ალეგროს რეპრიზულ

მონაკვეთში, ისე განსაკუთრებით კოდში. მაგრამ აქ განვითარების ფუნქციას მეორე, — შრომის თემა ასრულებს. დასარტყამი საკრავების მქუხარე ფონზე, ლითონის ინსტრუმენტთა მძლავრ უნისონში მომუშე-ტურად ჟღერს შრომის თემა მარშის რიტმში. ასეთი საზეიმო აპოთეოზით ამთავრებს კომპოზიტორი სონატურ ალეგროს. აქედან ნათელი პერსპექტივები იშლება სიმფონიის ფინალური აპოთეოზისაკენ, რომელიც კვლავ შრომის მარშისებურ თემაზეა აგებული.

ახალი ლირიკული ნაყადი შეაქვს სიმფონიაში მესამე ნაწილს „ოცნება მომავალ სამგორზე“ (Andante), რომელიც დიდი პოეტური ხატოვნებით და აღმაფრენით არის დაწერილი. მუსიკა კვლავ უბრუნდება პეიზაჟური ლირიკის სფეროს. აქტიურ მოქმედებას იხვეოცნებისა და ქვრტის განწყობილება ცვლის. თავისი აღნაგობით (რთული სამნაწილიანი ფორმა), მდორე ტემპით, იმპროვიზაციული სტილით ანდანტეს მუსიკა ციკლის პირველ ნაწილს ეხმიანება. მაგრამ აქ სულ სხვა კოლორიტია გაბატონებული. თუ იქ ფერები ძალზე გამუქებულია და უდაბნოს მრისხანე პეიზაჟი პირქუში მელანქოლიური ფერებითაა დახატული. ანდანტეს მუსიკალურ პალიტრაზე ღია, გამკვირვალე ფერები ქარბობენ. სიმფონიის გმირი თითქმის ნათელ მომავალს ქვრტს. კომპოზიტორი აყვავებული ბუნების მომხიბლავ სურათს გვიხატავს, ანდანტე — რომანტიკული იდილიაა აკვარელის ნაწი ფერებით აღბეჭდილი. აქ ადგილი არა აქვს მძაფრ, შინაგან კონტრასტებს, მასში ფაქტიურად ერთი განწყობილება ვითარდება. ანდანტეს ემოციური სფერო პასტორალური ლირიკის სულიერი სიმშვიდით არის მოცული. მისი სამივე თემის სტილისტურ სათავის და საფუძველს ქართული ხალხური მწყემსური პანგები შეადგენენ. სათანადო კოლორიტი იქმნება არა მარტო კილო-ინტონაციური წყობით, არამედ ტემბრული საშუალებებითაც — ხის საკრავების დიდი როლით. შესანიშნავია ანდანტეს დასაწყისი — პატარა ქორალისებური შესავალი — სიმებიანი კვინტეტი და ვალტორნის სოლო თავიდანვე ამაღლებულ რომანტიკულ ტონს აძლევს მუსიკას. იგი ინტონაციურად ამზადებს მთავარ თემას — ფლეიტის გამკვირვალე, ლირიკულ-პასტორალურ მელიდიას (A-dur), რომელიც გამოირჩევა იმპროვიზაციული მღერადობით და მელიდიური ხაზის ორამენტული აღნაგობით. თემის პასტორალური ელფერი უფრო მაჟორი ხდება, როდესაც მას ხის საკრავები — ფლეიტები, ჰობოები და კლარნეტები იმეორებენ. ანდანტეს შუა ნაწილიც აგრძელებს საერთო კოლორიტს — პასტორალური პეიზაჟის ფერადოვან სურათს ქმნის.

დასასრულს კომპოზიტორი კვლავ მიმართავს „ინტონაციური თაღის“ ხერხს — ამთავრებს ანდანტეს საწყისი ინტონაციებით.

სიმფონიის ფინალი „ღღესასწაული სამგორში“ (Allegro con brio) ციკლის ყველაზე ტრადიციული ნაწილია, იგი გვიხატავს არა სახალხო ღღესასწაულის ამსახველ ფართო ფერადოვან პანორამას, არამედ მსუბუქე მხიარულებით აღბეჭდილ სიკიცო-ზული ტიპის სურათს. ეს ფინალური რონდო წარმოადგენს საცეკვაო და მარშული ეპიზოდების მონაცვლეობას — მოზეიმე ხალხის სიხარული გადმოცემულია ტიპური ჟანრული ფორმების — ცეკვისა და მარშის



საშუალებით. სიმფონიის დაბოლოება და მისი იდეური არსის განვითარება მეორე ნაწილიდან მომდინარე შრომის თემით სავსებით ლოგიკურია და სიმფონიის კონცეპციას მწყობრ, დასრულებულ ხასიათს აძლევს. ფინალურ კოდაში თავის გამარჯვებას ზეიმობს შრომის თემა (რე-მაჟორი), რომელიც ბრწყინვალე ჰიმნური აპოთეოზის სახით აგვირგვინებს სიმფონიას.

შ. მშველიძის მესამე სიმფონია „სამგორი“ ყურადღებას იქცევს არა მარტო იდეური შთანფიქრით, არამედ მხატვრული შესრულებითაც. სიმფონიის საუკეთესო ფურცლები აღბეჭდილია ავტორისათვის ჩვეულებრივ ემოციური სიღრმით, ეროვნული თვითშეფასებით. მკვეთრი ინდივიდუალური თავისებურებით, განსაკუთრებით მიმზიდველია ციკლის ნელი ნაწილები (I, III). მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სიმფონიაში, იგრძნობა ერთგვარი წინააღმდეგობა იდეურ შთანფიქრსა და მის რეალურ განსახიერებას შორის. მასში არ არის დაცული მხატვრული წონასწორობა ციკლის ნაწილებს შორის; კომპოზიტორის პალიტრაზე ლირიკულ-პეიზაჟური სახეების დასახატავად უფრო ცხოველი საღებავები აღმოჩნდა, ვიდრე ეპიკურ-პეროიკული სახეების გადმოხატვამდე.

თვალსაჩინო ნაწარმოებია მეოთხე სიმფონია (1968). როგორც მხატვრული შინაარსით ისე მუსიკალური მეტყველებით იგი აგრძელებს და ანვითარებს ადრინდელი სიმფონიებიდან მომდინარე სტილისტურ ხაზს. მეოთხე სიმფონია ციკლურ-ლირიკული სიმფონიზმის ნიმუშია, რომელიც მშველიძის სიმფონიური შემოქმედების მაგისტრალურ ხაზს წარმოადგენს, მაგრამ კომპოზიტორი მაინც სავსებით არ იმეორებს თავის თავს. უპირველეს ყოვლისა, მეოთხე სიმფონია სხვა სიმფონიებზე უფრო ლაკონიურია და ორგანიზებულია.

მასში შედარებით მცირე ადგილი უჭირავს იმპროვიზაციულ საწყისს. სიმფონიის პარამონიულ ენას მეტი სიხლე და სიმხვილე ემჩნევა, ხოლო მისი საორკესტრო პალიტრა უფრო მდიდარია და მრავალფეროვანი. მეოთხე სიმფონია განსხვავებულია თავისი აღნაგობით. უპირველეს ყოვლისა, იგი სამნაწილიანი ციკლია, მესამე ნაწილი კი აერთიანებს სკერცოსა და ფინალის ფუნქციებს. ფინალი თავისებურია იმ მხრივაც, რომ აქ გროვდება სიმფონიის თითქმის ყველა ძირითადი თემა. მეოთხე სიმფონია კომპოზიტორმა ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავს უძღვნა, სიმფონიის მუსიკას ნათლად ემჩნევა „საიუბილეო“ ტონუსი. მასში თითქმის სახალხო დღესასწაულის ნათელი სურათებია წარმოსახული და მოვლემე ხალხის სულიწკვეთებას გვიხატავს. ეს არის სიცოცხლის დამამკვიდრებელი და ნათელი მუსიკა, რომელიც ხალხური პათოსითაა გამსჭვალული. თითქმის სიმფონიის მთავარი გმირის — ხალხის მოქმედება გაშლილ პაერზე, მშობი განათებულ სივრცეში მომდინარეობს.

სიმფონიის იდეური მასშტაბი, მისი მხატვრული სახეების დიაპაზონი არ არის ვრცელი და მრავალმხრივი. იგი არ შეიცავს კონფლიქტურ საწყისს, მისი მუსიკა გვიხატავს არა ბრძოლის პეროიკას და დრამატიზმს, არამედ ხალხის სულიერ მხნეობასა და შემართებას. სიმფონიის „გმირსა“ და მის გარემომცველ სინამდვილეს შორის სრული პარამონია სუფევს. სიმფონიის მუსიკა სიცოცხლის, სიხარულისა და ზეიმის განსა-

ხიერებას წარმოადგენს. იგი გააზრებულია როგორც სინათლის და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ჰიმნი. მის მხატვრულ სახეებში თითქმის სამშობლოს წმინდა ხატება ისახება. სიმფონიის სახეები ენერგიულია და ვაკუური, მაგრამ არსად პროტესტის მძაფრი შეძახილი არ გაისმის. აქ არაა მღელვარე ან დაბნეული ფერები, არამედ ნათელი შუქია მოფენილი. ამ მხრივაც მასში წინა სიმფონიებიდან მსგავსების უდავო ნიშნები შეიგრძნობა. აქტიურ-ქმედითი როლს ასრულებს სიმფონიის განვითარებაში რიტმი (I, III). კომპოზიტორი დიდ გამოხატვულ ძალას ანიჭებს რიტმულ საწყისს. ციკლის კიდურა ნაწილები გამსჭვალულია ენერგიული მარშული რიტმით. სწორედ რიტმი განაპირობებს ქმედით საწყისს და ხაზს უსვამს სიმფონიაში ეპიკურ-ობიექტური საწყისის წამყვან როლს. სიმფონიის მუსიკა გამოირჩევა დიდი შინაგანი დაძაბულობით, მაგრამ ამ დაძაბულობას „დინამიკური“ ხასიათი აქვს და არა „დრამატული“. მეოთხე სიმფონია გამოირჩევა მტკიცე კომპოზიციური მთლიანობით. მთელი ციკლი გაერთიანებულია და შეკავშირებული ინტონაციურ-თემატიკური თაღებით. მთავარი თემის ელემენტები ციკლის ყველა ნაწილში გვხვდება. ასევე, დიდი როლი ენიჭება მეორე თემას, რომელიც თითქმის გამჟღავნებული ფუნქციას ასრულებს. იგი განსაკუთრებით დაბატონებულია ფინალის მეორე ნახევარში.

პირველ ნაწილს (სონატური Allegro) ცენტრალური ადგილი უჭირავს სიმფონიაში, იგი გამსჭვალულია საზეიმო განწყობილებით, რომელიც პირველი ტაქტებიდანვე მკვიდრდება. ეს არის პატარა, ოთხტაქტიანი შესავალი, რომელიც თავისი მქუზარე და ელვარე ხმოვანებით ტონს აძლევს მთელ სიმფონიას, განსაკუთრებით მის პირველ ნაწილს. სონატური ალეგროს თემატიკაში ტრადიციულ კონტრასტზეა აგებული: აქტიურ და ენერგიულ მთავარ თემას (მი — იონიური), რომელსაც სიმებიანი და ხის საკრავები ასრულებენ, უპირისპირდება სევდიანი ლირიკული მელიდია პარამონიულ კილოში (cis — ეოლიური). მას ნაღვლიანი, ფშაური ინტონაციური კოლორიტი აქვს. თემას კლარნეტები ასრულებენ არფის არპეჯირებული აკორდებისა და სიმებიანი ბანების ოსტინატურ ფონზე. აქტიურ-ქმედითი ენერგია მსჭვალავს ალეგროს შუა ნაწილს — დამუშავებას. აქ დინამიზაციას განიცდის მთავარი თემა. კომპოზიტორი მის გარდასახვას და გადააზრებას ახდენს. თემა კარგავს პირვანდელ სილადეს, სიმსუბუქეს და საზეიმო ხასიათს იღებს. დამუშავების საზეიმო ელვადობას აძლიერებს დოლის მხედრული რიტმი და ლიონის ჩასაბერ საკრავთა წამყვანი როლი. კულმინაციას უშუალოდ მოხდევს რეპრიზა, რომელიც რამდენადმე შეკვეცილია. აქ ახალი ელფერით გვევლინება მეორე თემა, იგი კარგავს სევდიან კოლორიტს და მაჟორულ ხმოვანებას. პირველი ნაწილის მთლიანობას რამდენადმე არღვევს დამუშავება, რომელიც ძალზე გაკიანურებულია.

სიმფონიის მეორე ნაწილი (Grave c-dur) ამაღლებულ სულიერ სიმშვიდეს წარმოსახავს. იგი მღორედ მიმდინარე ტალღებად იშლება და თავისი პირქუში კოლორიტით თითქმის წარსულის ტრაგიკულ მოგონებებს ადვიძებს. ეს არის მონუმენტური სიმფონიური ქორალი, რომლის მკაცრ პირქუშ ხასიათს ხაზს უსვამს ფშაური კილო ელემენტები, სიმებიანი ბანების



უნისონი და ქრომატიული ბგერები. ფორმით მეორე ნაწილი რთული სამანწილიანი კომპოზიციაა ორთემიანი რონდოს ელემენტებით. აქ გაბატონებული რეჟრენის როლს ასრულებს მთავარი თემა. ფართოდ და მდორედ გაშლილი თხრობითი ფორმა მის ეპიკურ ხასიათზე მეტყველებს. მოულოდნელი კონტრასტის შთაბეჭდილებას ახდენს ქორალის შუა ეპიზოდი, რომელიც პასტორალური ლირიკის ნიმუშია. თავისი ორნამენტულობით, მეტრული კონტრასტებით, ხის საკრავთა (ფლეიტა, კლარნეტი), ნათელი, ღია ტემბრებით იგი მოგვაგონებს მწვემის სალამურის მelloდიას. ქორალის დასკვნით მონაკვეთში გაისმის პირველი ალფეროს მთავარი თემის ინტონაცია, რაც ხაზს უსვამს სიმფონიის კომპოზიციურ მთლიანობას.

სიმფონიის იდეური ჩანაფიქრი ყველაზე მკვეთრ გამოვლინებას იღებს ფინალში, რომელსაც შეჰამებითი ხასიათი აქვს — მასში თავს იყრიან წინა ნაწილების მხატვრული სახეები და თემები, რაც ერთგვარ ინტონაციურ და ფსიქოლოგიურ თაღს ქმნის სიმფონიის კიდურა ნაწილებს შორის. კვლავ აღსდგება პირველი ალფეროს საზეიმო განწყობილება, რომელიც სახვებით ფანტავს სევდის ბურუსით დაბინდულ მეორე ნაწილს — ქორალს. იგი ახალი რაკურსით აგრძელებს სიმფონიის განვითარების ძირითად ხაზს — მის სადღესასწაულო განწყობილებას. ფინალი სიმფონიის იდეური ცენტრია. იგი ციკლის არა მარტო დასკვნითი ნაწილია, არამედ მთელი სიმფონიის კულმინაციური მწვერვალი. ამრიგად, რიტმული ენერგიით აღსავსე ფინალი კიდევ უფრო აძლიერებს მუსიკის სადღესასწაულო ხასიათს. ფინალი მონუმენტური ეპიკური ტილოა, რომელშიც სიმფონიის იდეურ-აზრობრივი შთანაფიქრი მეტად ეფექტურ დაგვირგვინებას პოუვებს. მასში ბრწყინვალე კულმინაციას აღწევს სიმფონიის თემატური და დინამიკური განვითარება.

ფინალის აღნაგობა სინთეზური ტიპისაა, მასში შეთავსებულია მსუბუქ საცეკვაო რიტმზე აგებული სერცოსა და საკუთრივ ფინალის ფუნქციები. ფინალის საზეიმო განწყობილებას ხელს უწყობს არა მარტო ინტონაციური მასალა, არამედ საორკესტრო პალიტრა. აქ კომპოზიტორი იყენებს ძძლავრ საორკესტრო აპარატს. ორკესტრის ძირითად შემადგენლობას ემატება კლავიშოანი საკრავები — ორგანი, როიალი და აგრეთვე ლითონის საკრავთა ჯგუფი — ბანდა. ბრწყინვალე და ელვარე საორკესტრო ფერებით ხაზგასმულია სიცოცხლის საზეიმო ტონუსი. ფინალი მთავრდება გასხივოსნებული საზეიმო კოდით, რომელიც მთელი სიმფონიის კულმინაციურ მწვერვალს წარმოადგენს.

მეოთხე სიმფონიის შემდეგ კომპოზიტორის სიმფონიური სტილი თითქმის კონსერვაციას განიცდის. ნამდვილად კი შ. მშველიძე — სიმფონისტის ბოლომდე ინარჩუნებს ერთგულებას თავისი შემოქმედებითი პრინციპებისადმი. მისი უკანასკნელი სიმფონიებიც (V, VI) კომპოზიტორის წინა სიმფონიების სტილისტურ ხაზს აგრძელებენ და მკაფიოდ ამჟღავნებენ კომპოზიტორის ერთგულებას ერთხელ არჩეული გეზისადმი.

თავისი სიმფონიური შემოქმედებით შ. მშველიძემ ახალი სიტყვა თქვა და ღრმა კვალი გაავლო ქართულ საბჭოთა მუსიკაში.

# წლის დროთა პოეზია

## არნოლდ გეგეშკორი

დედამიწა — სიცოცხლის პირველკვანი — მშვენიერების ამოუწურავი წყაროა. არაფერში არ არის იმდენი ესთეტიკა და პოეზია, რამდენიც ბუნებაშია — ცოცხალსა თუ არაცოცხალში. ამიტომაც, ესოდენ ღრმად და სისხლბორცულად უკავშირდება ბუნებას ხელოვნება. ტყუილად როდი ამბობს იტალიის რენესანსის ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი ჩენინო ჩენინი: „ყველაზე დიდი მანესტრო, რომელსაც ხელოვნებისაკენ ტრიუმფული თაღით მივყავართ, ნატურიდან ხატვას. იგი ყველა ნიმუშზე მაღლა დგას“.

გადავხედოთ საქართველოს მთასა და ბარს. ჩვენი მამულის ძუძუმძღარი მიწის ბუნებაა მთავარი იმპულსი მისივე პოეტიზაციისათვის. საიდან შეიძლება დაიწყოს კაცმა პოეტური ექსკურსია საქართველოში?

ზოგიერთი უსაზღვრო სივრცეების მომღერალია. და არც თუ უსაფუძვლოდ. განა აკლია პოეზია



ქართლ-კახეთის გამწვანებულ სანახებს?  
მეორეთა სულსა და გრძნობას მხო-  
ლოდ „ქლიავისფრად დაბინდული  
სამშობლოს მთები“ აჯადოებენ,  
მესამენი—ულრანი ტყის პოეზიას  
ქადაგებენ და დასტურად ვაჟას  
იშველიებენ:

...შენ გენაცვალე, რავე დაბურულო,  
ჩემო სიცოცხლევ, სელო და გულო,  
რომ საზრდოს მაძლევ,—არ დამჩაგრეო.  
ჩემო მშობელო, ტურფა მხარეო!...

მესამენი მცირედიტაც კმაყო-  
ყოფილებიან და ქედს უხრიან  
სუსტ ნიავეზე მოყვლეულად მდე-  
ლოს სუსტ ყვავილს:

თქვენ სიცოცხლე ხართ, კრელნო  
ყვავილნო,  
მარად სიმშვიდის სხივთა მფენები  
თქვენ მიწის ხმა ხართ, ო, მიწის  
ხმა ხართ,  
მზის, მშვიდობის და ბედნიერების...  
(ანა კალანდაძე).

გურამ თიკანაძე კი პირველ-  
შობილად მშვენიერი ალბური ყვა-  
ვილების ფირზე აღსაბეჭდად ლა-  
მის იყო მათა ყველა მწვერ-  
ვალს არ მოექცა თავს...

მაინც ბუნების პოეზია წელი-  
წადის ოთხი დროის გარდასახვა-  
შია. მოდით, აქ ცოტა შევყოვნ-  
დეთ და ბუნებაში ჩვენი ექსკურ-  
სიის მარშრუტები წლის სეზონე-  
ბის მიხედვით ავაგოთ.

რას წარმოადგენს წელიწადის  
ოთხი დროის პოეზია? ხელის ერ-  
თი მოსმით მისი დახატვა შემდეგ-  
ნაირად შეიძლება: ზამთარი —  
გრაფიკა, ჩახშობილი ფერები;  
გაზაფხული — ყვავილი; ზაფხუ-  
ლი — ჭარბი საღებავებით შესრულ-  
ებული დიდებული პანო, ზღვა, სი-  
კრულე; შემოდგომა — აკვარელი;  
უსაზღვრო იმპრესია და ექსპრე-  
სია.

თუ თავს უფრო მეტი ფანტა-  
ზიის უფლებას მიცემთ, მაშინ წე-  
ლიწადის ოთხი დრო შეიძლება  
შემდეგნაირად დაგვისურათხატ-  
დეს.

იანვარი — წლის დასაწყისი, ზა-  
მთრის შუაგულია. იგი კაშკაშა ვა-  
რსკვლავების, თეთრი ბილიკების,  
ლურჯი ყინულის თვეა. თოვლისა

და რთვილის ფორმებით მოჭარგუ-  
ლი ხეები და ბუჩქები ზამთრის  
ყრუ ძილს მისცემიან. თოვლის თე-  
თრი ფანტელები — ბუნების იუვე-  
ლირული საოცრებანი აქრობენ  
წიწვიან ხეთა მწვანე შუქურებს,  
სადაც არ გაიხედავ — ყველგან ელ-  
ვარებაა, ყველაფერს ნაპერწკ-  
ლები სცვივა... ახლა ყველგან  
ყველაფერი ზამთრის თეთრი სა-  
სახლის ტყვეობაშია.

ზამთარი თითქოსდა გვიხსნის  
ჩრდილისა და სინათლის სქემის  
აგებულების საიდუმლოებას, გვა-  
სწავლის ბუნების ფორმების, სა-  
განთა სიღრმისა და არქიტექტუ-  
რის დანახვას, გვიადვილებს საგა-  
ნთა აღქმის პერსპექტივასა და  
სტრუქტურას, გვანთავისუფლებს  
ზედმეტი რომანტიზმისა და ჭარ-  
ბი, დათაფლული გრძნობებისა-  
გან.

ბუნების პოეზიის აპოთეოზი სა-  
გაზაფხულო მღელვარებაშია. პო-  
ეტის თვალთახედვით წელიწადის  
ყოველი დრო თავისებურად ლა-  
მაზი და მიმზიდველია, მაგრამ ქა-  
რთული მწერლობა ყველაზე მოუ-  
თმენლად მაინც მუდამ გაზაფხუ-  
ლის მოსვლას მოელოდა, საოც-  
რად ნაზი ლირიკული სტრიქონე-  
ბით ამკობდა წელიწადის ამ ფე-  
რად ბავშვობას: გავიხსენოთ რუს-  
თაველი.

...ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,  
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო  
მათი პაემანისა...

ვაჟა-ფშაველას გაზაფხულის  
ნოსტალგია:

კიდევ ველირსე გაზაფხულს,  
ციდან მანანის დენასა,  
ბუნების გამოღვიძებას,  
ფრინველთ საამო სტვენასა,  
გულშინ მეგონა დავმუხწდი,  
დღეს კიდევ ვიღებ ნებას.

გაზაფხულის დაუღლეი მე-  
ხოტბე — ანა კალანდაძე:

შემოვლენ როკით კვლავადცა ვარდნი,  
სურნელთ ფრქვევითა...

მოვა პეპელა, ლურჯი ბალახი  
აღდგება მკვდრეთთ.

დაინამება მინდვრად შრომანი ციურ  
ცრემლითა,

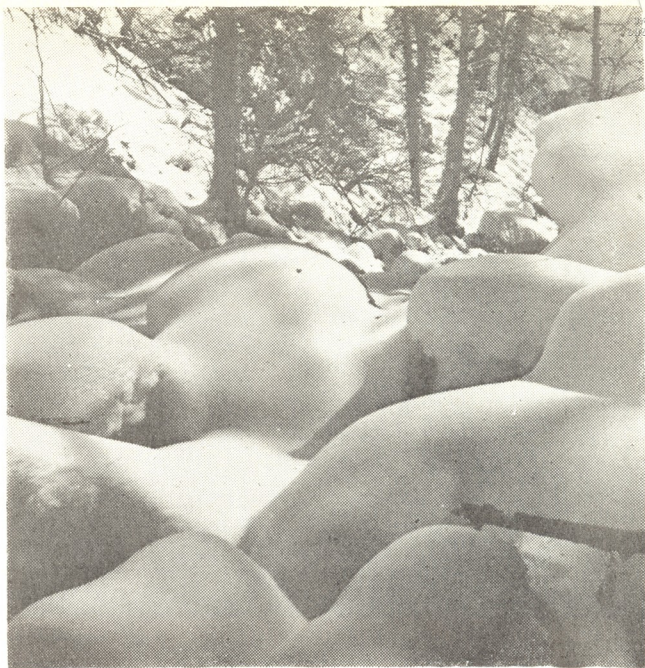


თოვლივით თეთრა...  
და შესპრავს მიწას პატარა ჩიტი  
ვარდის ქებითა...  
შემოვლენ როკვით კვლავადცა ვარდნი  
სურნელთ ფრქვევითა...

ახლა მშობლიური მიწა-წყლის  
ზაფხულის ფერებსაც გადავხე-  
დოთ. რა აძლევს ზაფხულის ბუ-  
ნებას ფერადოვნებას? უწინარე-  
სად, რა თქმა უნდა, ყვავილები:  
თეთრი, ლურჯი, ყვითელი, წითე-  
ლი, მეწამული, ქარვისფერი, იის-  
ფერი, ცისფერი, ერთმანეთში გა-  
რღამავალი... ერთი სიტყვით,  
ზღვა ფერებისა. ბარსა და მთის-  
წინებს ამშვენებს ყაყაჩოს, ღილი-  
ლოს, ტიტას, ვარდკაჭაჭას, მიხა-  
კის მხიარული ყვავილები. კიდევ  
უფრო მომხიბლავი, ბრდღვიალა  
ფერებითაა შემკული მთამალაღის  
ყვავილები—მედგარი და ნარჩიტა,  
ნალველა და კესანე, დეკა და ფუ-  
რისულა. ყვავილთა ფერებისა და  
ფორმების ამ დიდებულ სამყა-  
როს შესანიშნავად ავსებენ ფე-  
რებისა და მაქმანების კიდევ ერ-  
თი ჯადოქრები — მოფარფატე პე-  
პლები: ხავერდულები, სადაფები,  
ნიმფები. საყოველთაოდაა ცნო-  
ბილი ამ ორი არსების — ყვავი-  
ლისა და პეპლის საუკუნოვანი მე-  
გობრობა.

ნარჩარად ცახცახებს თვალსაწი-  
ერზე ველ-მინდორთა მწვანე მირა-  
ჟი, ცელქი ნიავის აკომპანემენტზე  
კურდღელაობენ ქერისა და პურის  
ყანები. „აფერებულ ყანებზე დაუ-  
დგრომელი ნიავე შლიდა, აფენდა  
და აქანებდა მზეკაბას. თავთავი  
ჩუმად შრიალებდა. იდგა ღვთაე-  
ბრივი სიჩუმე... ბუნება შეერთხ-  
მებულიყო“ (გ. ლეონიძე).

შემოდგომა ბუნებაში მწიფო-  
ბის ჟამი, ერთდროულად სიცოც-  
ხლის ჭკნობის განუმეორებელი  
დროა. ოქროს ფარვანებად დაფა-  
რფატებენ იფნის, ნეკერჩხლის, მუ-  
ხის ფოთლები. სულ უფრო მსუ-  
ყე ხდება ბუნების ნაირფერი სა-  
ღებავები. წითელი, ყვითელი, ნა-  
რინჯისფერი თუ ხალებიანი ხალი-



ჩა ეფინება არე-მარეს. თვალწინ  
წარმოგიდგება დავით კაკაბაძისეუ-  
ლი იმერეთის ფარდაგების ლან-  
დშაფტში ჩაჩითული წითელკრა-  
მიტიანი სახლები. შემოდგომა ზე-  
ნიტია ბუნების ზამთრისწინა  
კარნავალისა, ბოლო აკორდი ბო-  
ბოქარი სიცოცხლის აღზევებისა







ცოცხალ არსებათა ხანგრძლივი ძილქუშის წინ. მეტი ბრწყინვალეობა რომ მისცეს ბუნების მიერ ნაქსოვ ამ ზღაპრულ პანოს, მზეც უშურველად აფრქვევს ოქროსფერ სხივებს.

დგება პატარა ზაფხული.

ჩვენც, ადამიანებიც განსაკუთრებით მგრძნობიარენი ვხდებით ბუნება-იმპრესიონისტის მიერ ნაბოძები ამ ზღვა სიმშვენიერის წინაშე.

ასე და ამგვარად, გაზაფხულის იმედოვანი დღეებით იწყება და შემოდგომის ნაღვლიანი დღეებით იჭურება წელიწადი.

...წლის დროთა პოეზია გვანებიერებს ბუნების ფერებისა და ფორმების უსასრულო მრავალფეროვნებათა სიცელქით. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც მკაცრად კანონზომიერი. ეს არც არის გასაკვირი, ბუნების ამსახველი ყველა მხატვრული ხერხიც ხომ მსგავსი კანონზომიერებით სუნთქავს. განა იანვრის ატმოსფეროს გადმოცემა შეიძლება აპრილის ბობოქარი ლექსით? ვერც თებერვლის ყინვისაგან გათოშილ მიწაზე მსუბუქად ავარდნილ ორთქლს შეაღარებ ოქტომბერში,

ხევ-ხუვებში ზანტად ჩაწოლილ ტყვიასავით მძიმე ნისლს, ზუსტად ასევე, უაზრობა იქნებოდა მაისის ფერების ივლისის კოლორიტით ააახვა. და ასე, უხსოვარი დროიდან ადამიანი — შემოქმედიც ეწაფებოდა ამ კანონზომიერებათა დაუფლებას.

სახელოსნოს კი მისთვის, უწინარეს ყოვლისა, თვით ბუნება და მისი ფერისცვალებები წარმოადგენდა: „ყოველ ხელსლებას ამ მოქანდაკის ჰქვია შედევი“ (გალაქტიონი).

როდის შეიძლებოდა ჩასახულებოდა ლირიკული პოეზია? რა თქმა უნდა, გაზაფხულზე, იგი ხომ ბუნებაში სიცოცხლის ზღვა ძალების ბობოქრობის, ტოლის ტოლან შეხვედრის, გამრავლების დროა.

ზაფხულისა და შემოდგომის პოეტური სიმბოლიკა პოემა იქნებოდა. ზაფხული, ჩვეულებრივ, არსებობისათვის, თვითშენარჩუნებისათვის, საკვებისათვის ბრძოლის ამსახველია, შემოდგომა კი — მწიფობის, მოსავლის აღებისა და ჭირნახულის დაბინავების შესატყვისი.

ზამთარი უფრო პოეტურ ეპოსს მიესადაგებოდა. ზარის მეტალისეული ჟღერადობა აქვს გმირულ ეპოსს. ზუსტად ასევე, სამოსშემოძარცულ ზამთარსაც შორს გააქვს თავისი ხმები გაყინულ მიწის ზედაპირზე. ეს შეიძლება ზვავის გრიალი იყოს, ანდა, ჭარბი თოვლის სიმძიმისაგან გადატეხილი ხის ხმაური, ან კიდევ მგლის მშვიერი ხროვის საზარელი ყმუილი. ჩვენს მთიანეთში ხომ ზამთრის კარჩაკეტილი ცხოვრებისას იწერებოდა გმირული სიმღერები ჩაღღებოდა კაფიობა.

ვინ იცის, იქნებ გრძნობათა ფერი იქნება კანონზომიერებანიც წლის დროთა კანონების ცვალებადობიდან მომდინარეობს. ვის არ სტაცებს თვალს უკიდევანო ცის ლაჟვარდი?! ცისფერი იმედის მო-



მგვრელი ფერია. მას ყოველთვის  
მოაქვს კარგი განწყობილება:

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,  
პირველად ქმნილსა ფერს  
და არ ამ ქვეყნიერს,  
სიყრმიდგან ვეტრფოდი.

(ნ. ბარათაშვილი).

განა შეიძლება გულგრილად  
აუარო გვერდი ახლადამწვანებუ-  
ლი ჭეჭილისა თუ მდელის ნორჩ  
სიმწვანეს? იგი ხომ ბედნიერი  
ცხოვრების რწმენის მომცემია.  
სულ სხვაა ყაყაოთი გადაბნეტი-  
ლი მინდვრის წითელი ფერი. ეს  
ფერი ბრძოლისა და ყიჟინის სიმ-  
ბოლოა.

ჰეი, თქვენ, არაგველებო,  
გაუმადლარნო ომიოა,  
თქვენს საფლავებთან მოსვლა და  
მუხლის მოდრეკა მომინდა.  
შავჩოხიანო ვაჟკაცი, კრილობა ხომ არ  
შეგხსნია!

ეს სისხლი არის, თუ მართლა  
ყაყაოების ცეცხლია!  
(ლალო ახათიანი).

შემოდგომა იწვის, არსებობის  
გაგრძელების უსაზღვრო სურვი-  
ლისაგან — სისხლისაგან იცლება.  
ეს ბუნების უკანასკნელი გაბრ-  
ძოლებაა იმისათვის, რომ არ დაი-  
ღუპოს, დარჩეს, იარსებოს. ამი-  
ტომაცაა მისი საღებავები ასე  
მდიდრული და პრეტენზიული.

ეფემერა ყვავილებით მოჩითული  
გაზაფხული ვნებათა ღელვაა, ფე-  
რსავე ზაფხული — სიცოცხლის  
მიმოქცევა.

წელიწადის ოთხ დროსთან და-  
კავშირებით ბუნების ფერებს  
მშვენიერება თანდათანობით, შემ-  
პარავად ემატება, როგორც კა ზამ-  
თრის ცივსა და ღარიბ კოლორიტს  
პირველი სითბო შეეპარება, პირ-  
ველი ფერებიც უღელურა ყვავი-  
ლების წამწამებად აფახურდებიან.  
თვიდან თვემდე საღებავები სულ  
მწიფდებიან, თვითეთლი ფერი  
სულ უფრო მდიდრდება და შე-  
მოდგომაზე თავს იყრის მსუყე  
ფერთა ნამდვილი კოლორი. რო-  
გორც ვხედავთ, წლის ყველა დრო-  
ის, ყველა თვის შესაფერის ბუნე-  
ბას ფერთა თავისი, განუმეორებე-  
ლი გამა აქვს.

ეს ობიექტურად, მაგრამ არსე-  
ბობს ფერთა შეგრძნების სუბიე-  
ქტური, პოეტური სამყარო. პოე-  
ზიაში, ალბათ, მხოლოდ გალაკ-  
ტიონსავით ნატიფ ფერმწერს ეპა-  
ტიება პოეტური დალტონიზმი:  
„მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თო-  
ვლის ქალწულებივით ხიდიდან  
ფენა“, ანდა „უდაბნო ლურჯად  
ნახავდები“, ან კიდევ „ველად





ყრია ლურჯი კომში და ცისფერი ატამი...”

ნებსით თუ უნებლიეთ თვითეთ-  
ლი ჩვენთაგანი წელიწადის დრო-  
თა ზღაპრულ გარდასახვას უკავ-  
შირებს მზეს. სწორედ ამ მნა-  
თობს უპყრია ხელთ ჩადონური  
პალიტრა, სწორედ ის არის შემოქ-  
მედი ბუნებრივ ფერთა ამ სას-  
წაული თამაშისა. ყოველივე ამა-  
ს ზომიერი კლიმატის მქონე განე-  
დების ბუნებაში ვხვდებით. ეკვა-  
ტორთან, ტროპიკებში მუდმივი  
ზაფხულია, მაღალ განედებში, პო-  
ლუსებთან ყველაფერი ყინულის  
თეთრი მდუმარების ტყეობაშია  
გათანგული.

მაგრამ წლის სეზონის ფერთა  
მეტამორფოზის ამ საერთო კანონ-  
ზომიერებაში ვხვდებით გადახვე-  
ვებს—ანომალიებსაც. მსგავსი რამ  
მთიან ქვეყნებში ხდება. ასეთ ად-  
გილებში, მათ შორის საქართვე-  
ლოში, ერთ სეზონში წელიწადის  
ოთხივე დრო შეიძლება ვნახოთ.  
საკმარისია ზაფხულის ერთ მშვე-  
ნიერ დღეს შავი ზღვის სანაპირო-  
დან ენგურის სათავეებამდე იმგ-  
ზავროთ, რომ თქვენს თვალსაწიე-  
რზე გაიბნინოს თითქმის ყველა  
სეზონმა.

ბუნების მშვენიერებასთან და-  
კავშირებული წელიწადის დროთა  
ცვლილებით გამოწვეული მსგავ-  
სი ასოციაციები უცხო როდია სა-  
ქართველოში — ლეგენდებისა და  
პოეზიის ამ ქვეყანაში ნაშობი კა-  
ცისათვის. ჩვენი მამულის ფანტას-  
ტიკურ ხატში ამ მიწის მკვიდრნი  
ჰვრეტენ არა მხოლოდ პურს არ-  
სობისას, არა მარტო მწვანე აბ-  
ჯარს მომხდურთა ურდოებისაგან  
თავის დასაცავად, არამედ ესთე-  
ტიკური ტკობის უსაზღვრო წყა-  
როსაც. აკი დიდი რუსთაველი შე-  
ნიშნავს:

ზამთარ და ზაფხულ სწორად გვაქვს  
ყვავილი ფერად-ფერები.

ვინცა გვიცნობენ, კვანატრობენ, იგიცა  
ვინა მტერები.

ალბათ, ამიტომაც უპირს ასე  
ქართველს თავისი მიწა-წყლის და-  
თმობა, და თუ მაინც შეეღევა, უკ-  
ურნებელი სენის—ნოსტალგიური  
სევდის სამუდამო ტყვე ხდება. აქ  
მთელი ერის სათქმელი, რაფიელ  
ერისთავის ენით, გამირმა ხევსურ-  
მა თქვა:

არ გავცვლი სალსა კლდეებსა

უკვდავებისა ხეზედა,

არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს

სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!

მაგრამ ჩვენი სთანა მამულის  
მხოლოდ მისი ბუნების ფერისც-  
ვლების პროზით აღქმა და ტკო-  
ბა არ იქნებოდა საკმარისი. აქ სა-  
ჭიროა უფრო ხორციელი გრძნო-  
ბა, ეთქვათ, მასთან შეხების სალ-  
ბუნი. აქ აუცილებელია მის მიწა-  
ზე გალაკტიონივით ფეხშიშველა  
დგომა და მისი მადლიანი სხეუ-  
ლის მაგნიტიზმით დამუხტვა:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა

არ გავიარე — რაა მამული?!

სწორედ ღრმა ლირიკოს პოეტს,  
მუსიკოსს, მხატვარს, ფოტოხელო-  
ვანს ხელეწიფებათ ბუნების ღვთა-  
ებრივად ლამაზი სამყაროს გახ-  
სნა, ერთი შეხედვით თითქოსდა  
ბანალური თემის ლექსად ამღერე-  
ბა, ჭეშმარიტი პოეზიის სიმადლე-  
მდე აყვანა. სწორედ აქაა ზედგა-  
მოჭრილი ვაჟასეული ხედვა ბუ-  
ნებისა. ალბათ, მხოლოდ ასეთ  
გენიოსთა ხედვრია ლექსის ენით  
გახსნას წლის დამახასიათებელ  
დროთა, თვეთა განუმეორებელი  
ხასიათი, ერთდროულად შექმნას  
დამთავრებული პოემა ბუნების  
ძალთა, ბუნების შვილთა და ბუ-  
ნების განვითარების გვირგვინის—  
ადამიანის მარადიულ ურთიერ-  
თობაზე.



# მუსიკა გალავნიონ ტაბიძის შემოქმედებაში

თამარ აბაშიძე

გალავნიონ ტაბიძის დაპოვებულება მუსიკასთან მრავალმხრივია და დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ დაპოვებულების გარკვევას პოეტის შემოქმედების უკეთ გაგებისა და ღრმად შესწავლისათვის.

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ გ. ტაბიძე არის ყველაზე მუსიკალური პოეტი ჩვენი საუკუნის ქართველ პოეტთა შორის. საკმაოდ შესწავლილია გ. ტაბიძის ვერსიფიკაცია, მისი ლექსის ეფვონია, რიტმი და მეტრი, მაგრამ დღემდე არცერთ მკვლევარს საგანგებოდ არ განუხილავს და შესწავლის საგნად არ გაუხდია, თუ რა ადგილი აქვს მუსიკას გ. ტაბიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში.

სამწუხაროდ, ამ მხრივ არც ჩვენი კლასიკური პოეზიაა შესწავლილი სათანადოდ, მაშინ, როცა ასეთი შესწავლისათვის საინტერესო და მდიდარ მასალას გვაძლევს დ. გურამიშვილისა და ბესიკის, ნ. ბარათაშვილისა და ალ. ჭავჭავაძის, ილიას, აკაკის, ვაჟა-ფშაველას ბიოგრაფია და შემოქმედება. თავი რომ დავანებოთ დასავლეთის დიდი პოეტების — შექსპირისა და გოეთეს, ბაირონისა და ჰიუგოს, ვერლენისა და სხვათა შემოქმედების კვლევას ამ თვალსაზრისით, ამ თემას არაერთი კრებული უძღვნეს რუსმა მკვლევარებმა. ცალკე წიგნებადაა გამოსული „ა. ს. პუშკინი მუსიკაში“, „ნ. ა. ნეკრასოვი და მუსიკა“, „ლევ ტოლსტოი და მუსიკა“, „ბლოკი და მუსიკა“ და სხვა მრავალი.

ცნობილია, რომ გ. ტაბიძემ თავის დროზე ფრანგულ და რუსი სიმბოლისტების გარკვეული გავლენა განიცადა.

შარლ ბოდლერმა ცნობილ ლექსში „შესაბამისობა“ შესანიშნავად გადმოსცა სიმბოლიზმის თეორიის ერთი მხარე: „ბუნება ტაძარია, რომლის ცოცხალი სვეტები ზოგჯერ ჩვენთვის გაუგებარ ენაზე საუბრობენ. ადამიანი მიაბიჯებს სიმბოლოების ტყეებში, რომლებიც მას დაჰყურებენ ნაცნობი თვალებით“.

ამ ლექსში ბოდლერი გამოთქვამს აზრს ფერებისა და ხმების შესაბამისობაზე, შესატყვისობაზე, მათ სიმბოლურ მნიშვნელობაზე.

სიმბოლისტმა პოეტებმა ხელოვნების უმაღლეს ფორმად მუსიკა ცნეს.

სიმბოლიზმის თეორია მკაფიოდაა გამოხატული სტეფან მალარმეს შემოქმედებაში. მალარმეს აზრით, პოეზია თვითონ არის „უხმო გაფრენა აბსტრაქციის სფეროში“ და იგი უძლიერაა გადმოსცეს არსებობის აზრი. პოეზიაზე მაღლა დგას დუმილი, სიჩუმე, რომელიც უკეთ გადმოსცემს ყოფიერების აზრს უსიტყვოდ.

სიმბოლიზმის თეორიის ამ ნაწილის პრაქტიკული ხორცშესხმა მოგვცა ფრანგმა პოეტმა პოლ ვერლენმა თავის ცნობილ ლექსში „პოეტური ხელოვნება“. ეს

ლექსი პირდაპირ ფორმულად ჩამოყალიბებული საპროგრამო სტრიქონით იწყება: მუსიკა უპირველეს ყოვლისა.

პოეტი გამოხს რიტორიკას და გონებამახვილობას, ყველაზე სასურველად თვლის ნიუანსების, ნახევარტონების მუსიკას ლექსში და კვლავ და კვლავ მუსიკაში ხედვს „სხვა ზეცისა და სხვა სიყვარულის“ განცდის მიღწევის საშუალებას.

რუსული სიმბოლიზმი იყო მეორე წყარო, საიდანაც ქართველი სიმბოლისტები უშუალოდ კანიცდიდნენ იდეებისა და ფორმების გავლენას. ლიტერატურის უმთავრეს უანრად რუსმა სიმბოლისტებმა ლირიკული ლექსები გააბატონეს და აქცენტი ლექსის მუსიკალურ მხარეზე გადაიტანეს, თავად ლირიკის უანრშიც მრავალფეროვნება შეიტანეს და, ლირიკული ლექსების გვერდით, ლირიკული პოემა და ლირიკული ლექსების ციკლები ააღორძინეს.

ალ. ბლოკმა უდიდესი გავლენა მოახდინა რუსული პოეზიის შემდგომ განვითარებაზე და არა მარტო რუსულზე, დიდი იყო მისი გავლენა ქართველ სიმბოლისტებზეც.

ქართველ პოეტთაგან ალ. ბლოკთან, ბლოკის პოეზიასთან სულიერად ყველაზე ახლოს გ. ტაბიძე იდგა. თავისი მაღალი აზრის ბლოკის პოეზიაზე გ. ტაბიძემ შესანიშნავად გამოთქვა 100 ლექსის პროლოგში: „მაგრამ მწუხარედ მათზე კი არა, სხვაზე იფიქრებს მარტიროლოგი: იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე — გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი“.

გ. ტაბიძემ თავის ფართოდ ცნობილი ლექსის „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ — სათაურად და პირველ სტრიქონად, რომელიც შემდეგ რეფრენად მეორდება არაერთგზის, ვერლენის ლექსის „პოეტური ხელოვნების“ პირველი სტრიქონი აიღო, ოღონდ ამ სტრიქონის თავისებური რედაქცია შექმნა — სიტყვა „მუსიკა“: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ „პოეზიით“ შესცვალა: „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“. შემდეგშიც არაერთხელ ასხენებს ვერლენს პოეტი, როგორც თავის სულიერ მამას: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“.

1924 წელს დაწერილ რეცენზიაში (კ. ჭიჭინაძის „ჩრდილი ლექსების“ გამო) გ. ტაბიძე წერს:

„ეს წიგნი არის სიახლე, მაგრამ არ არის მოულოდნელობა. ნიუანსები, რასაც ასე მოითხოვს ვერლენი (მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა), ჩვენი ავტორის ნიჭის ძირითად თვისებას არ შეადგენს“...

1921 წელს დაწერილ წერილში „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ გ. ტაბიძე წერს: „შეიქმნება ახალი პოეზია, ძველი რომანტიზმის განსაზღვრული სულით (რომანტიზმი იყო, არის და იქნება ხელოვნების უმთა-



გრეს თვისებად), მოიფინება იგი მუსიკის (ხაზი ჩვენია. თ. ა.) სინათლითა და ფერებით, აივსება ახალ-გაზრდული ძლევამოსილებით...

უნდა მოინახოს ახალი რიტმი, სიტყვის მოძრაობისათვის და ერთი წამითაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართულ პოეზიას აქვს თავისი ცხოვრება, თავისი ისტორიული პროცესი“ (გ. ტაბიძე, ტ. XII, გვ. 14).

კიდევ უფრო აღრიხედელ ჩანაწერებში (1919 წ.) ვკითხულობთ: „ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც 1908 წლიდან დაიწყო, შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას. შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებით და ძიებებით სავსე განზოგადებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას, ყველა პალიტრების ფერებით, ყველა ტექნიკური ლექსიკონების სიტყვებით, ყველა კლავიატურების ნოტებით (ხაზი ჩვენია. თ. ა.) (ტ. XII, გვ. 70).

ამ მოკლე გამოხატვაებში პოეტი ხაზს უსვამს ნიუანსებისა და რიტმების სიახლის, მუსიკის მნიშვნელობას და ვერლენის დამოწმებასაც არ ივიწყებს.

ჩვენ აქ სრულებით არ გვანტერესებს გარკვევა საკითხისა — იყო თუ არა გ. ტაბიძე სიმბოლისტი. ჩვენ სიმბოლისტებისა და იმ დროის ყველა მოდერნისტი პოეტის მუსიკისადმი მიმართებას ვეცნობით და ამ კონტექსტში თუ შეხების საერთო წერტილებს ვპოულობთ, განსაკუთრებით ვერლენთან და ბლოკთან, ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ გ. ტაბიძე ამის გამო რომელიმე სკოლას მიეკუთვნოთ, ან ის ვამტიცოთ, რომ იგი ამა თუ იმ პოეტის გავლენას განიცდიდა. მთავარი ისაა, რომ გალაკტიონიც, ვერლენისა და ბლოკის მსგავსად, მუსიკის უდიდეს მნიშვნელობას აღიარებდა და თავის წერილებსა და პოეტურ პრაქტიკაში ხელოვნების ყველა დარგისაგან მუსიკის უპირველესობას სცნობდა და ქადაგებდა.

\* \* \*

გორკის დაბადების 70 წლისთავზე გ. ტაბიძე წერდა, რომ გორკის აქვს „დიდი არტიტული მუსიკალური ბუნება... რომ შექმნა რაიმე დიდი, დიდი არტიტული, მუსიკალური ბუნება და კიდევ რამდენი რამეა საჭირო, რომ შექმნა რაიმე დიდი!“<sup>1</sup>

ეს სტრიქონები 1939 წელსაა დაწერილი. ამ დროისათვის გ. ტაბიძეს დაწერილი ჰქონდა თავისი პოეტური შედეგები, მას ლიტერატურაში უკვე დიდი გზა ჰქონდა გავლილი და გამოცდილებაც დიდი ჰქონდა. ამიტომ კიდევ უფრო საგულისხმოა მისი განცხადება იმის თაობაზე, რომ რაიმე დიადის შესაქმნელად აუცილებელია დიდი მუსიკალური ბუნება. ამნაირი ბუნება ჰქონდა მ. გორკის. ასეთივე ბუნება — დიდი არტიტული, მუსიკალური ბუნება ჰქონდა გალაკტიონ ტაბიძესაც.

მუსიკა პოეტისათვის მარტო ლექსის კეთილმოვანების კი არ ნიშნავდა, არც მარტო რიტმებსა და ინტონაციებს, მუსიკა მისი ბუნება იყო. შინაგანი ბუნება, და როცა იგი გორკის გამარჯვებას მისი არტიტული მუსიკალური ბუნებით ხსნიდა, ალბათ, საკუთარ თავზე დაკვირვებიდანაც გამოდიოდა, საკუთარ გამოცდილებას განაზოგადებდა.

ჩვენ ყველას გვიყვარს: უზარმაზარი,

როცა გუგუნებს მსოფლიო ქნარი, —

ამბობს ერთ ლექსში პოეტი და „მსოფლიო ქნარის“ ეს გუგუნი მას ესმოდა კვეყნის განახლების გრივალში: „გაფთრებულნი გაილანდნენ სილუეტები, არა ვაგნერის, არც მოცარტი და აღარც გრიგი. ო, კოსმიურო, ერთადერთო მძლავრო მუსიკა!“

ალ. ბლოკის მსგავსად, გ. ტაბიძესაც მასების რევოლუციური აწვირთება მძლავრ კოსმიურ მუსიკად ესახება და, ამდენად, მუსიკის როლი სამყაროს გარდაქმნაში არაჩვეულებრივად დიდად აქვს წარმოდგენილი.

პოეტს სჭეროდა, რომ „შეიქმნება ახალი პოეზია. ძველი რომანტიზმის განახლებული სულით... მოიფინება იგი მუსიკის სინათლით და ფერებით“.<sup>2</sup>

პოეტის ფანტაზიაში მუსიკას სინათლე და ფერები აქვს და პოეზია ხომ არ არსებობს სინათლისა და ფერების გარეშე. მუსიკის გარეშე!

მუსიკის როლზე, პოეზიისათვის მის მნიშვნელობაზე გ. ტაბიძის არაერთ ლექსში ვხვდებით გამოხატვამებს, მაგრამ ყველაზე მეტად და გარკვეულად მას თავისი მოსაზრებები გადმოცემული აქვს პოეტურ ტრაქტატში „საუბარი ლირიკის შესახებ“: „მძლევარმოწონის კანონების დაცვის გარეშე ჩნდეს პოეზია სიბნელეში და სიმცდარეში“.

მასხადამე, პოეტი ჰარმონიის კანონების ძლევამოსილებას აღიარებს და მის დარღვევას შეცდომად თვლის პოეზიისათვის.

მაგრამ: „...გონებას არასოდეს არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს ჰარმონიის მხოლოდ თამაშით, — კვლავ პოეზია იდგეს ბნელში, ცივ აკლდამაში“.

რაკი პოეზია ვერ დაკმაყოფილდება „ჰარმონიის მხოლოდ თამაშით“, ჰარმონია აზრისაგან განუყოფელი უნდა იყოს. პოეტმა უნდა შესძლოს აზრისა და ჰარმონიის შეთანხმება: „უნდა იცოდეს აზრისა და ხმის შეხამება, ერთგვარ წესრიგში მოიყვანოს დღე, შელაშქება“.

ჴომიერებასა და მელოდიას, გ. ტაბიძის აზრით, პოეზიაში დიდი დავირთვა აქვთ: „მარტო პოეტურ ეფექტისათვის მსვლელი როდია ჴომიერება, მკაფიო ხმა და მელოდია“.

თუ როგორ ანხორციელებდა თავის პოეტურ პრაქტიკაში გ. ტაბიძე პოეტური ხელოვნების ამ „თეორიას“, ამაზე მისი მდიდარი პოეტური მემკვიდრეობა მეტყველებს — მის პოეზიაში აზრი და მელოდია, მუსიკა და შინაარსი, მართლაც უდიდესი ხელოვნებით არის ერთმანეთთან შეხამებული და მუსიკალური ჰარმონიისა და აზრის ერთობის შეუდარებელ ნიმუშებთან გვაქვს საქმე.

სწორედ ამიტომაც მოგვევლინა გ. ტაბიძე ქართული ლექსის რეფორმატორად, მის განმაახლებლად. ფორმისა და შინაარსის იმ იდეალურმა ჰარმონიულობამ, რომელიც მის პოეზიას ახასიათებს, ღირსეული ადგილი დაუმკიდრა პოეტს ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაში.

<sup>1</sup> გ. ტაბიძე — ტ. XII, გვ. 361.

<sup>2</sup> გ. ტაბიძე, — ტ. XII, გვ. 14.



გ. ტაბიძე კარგად იცნობს მუსიკის მსოფლიო კორიფეებს. მის ლექსებში სწორად ვხვდებით დიდი კომპოზიტორებისა და მათი ნაწარმოებების დასახელებას, ზოგჯერ მათი მუსიკით მიღებულ შთაბეჭდილებებსაც გადმოგვცემს პოეტი და ყოველივე ეს მუსიკის ღრმად გაგებასა და განცდას გვიდასტურებს.

კომპოზიტორთაგან გ. ტაბიძისათვის განსაკუთრებით გამოჩენილები არიან მოცარტი, ბეთოვენი, ვაგნერი და შოპენი.

ჭერ კიდევ 1915 წლით დათარიღებულ ერთ-ერთ უმშვენიერეს ლექსში („შერიგება“) პოეტს გასაცრად ლაღად და ბუნებრივად შემოჰყავს მოცარტი: „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი, თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები, და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი, გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.“

თეთრ ტანსაცმელში გამოწყობილი, ქარში მიმავალი პოეტი, გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით, მართლაც შესანიშნავ ასოციაციებს აღგვიძრავს მოცარტისა და მისი მუსიკის მიმართ.

1922 წლით დათარიღებულ „სახალწლო ეფემერაში“ პოეტი კვლავ ასხენებს მოცარტს:

რომ სხვა მოცარტით და დელაროზით  
ვიხიბებოდი მე, მენესტრელი.

ხოლო 1925 წელს დაწერილ ლექსში „ალუჩა, შვილი წლის ბავშვი“ გ. ტაბიძე მოცარტის სულიერ ნათესავებს იხმობს პოეზიიდან.

მოცარტი, შენეი, შელლი —  
მოზვადენე ახალი ზვავით.

1935 წელს დაწერილ „ოქტავეში“ კიდევ გაიელვებს მოცარტის ხსენება, ოღონდ უკვე შუბერტთან კონტეხტში:

იყო შუბერტი, იყო მოცარტი  
ამნაირ ღელვას ანარიდები.

პოეტისათვის კიდევ უფრო ახლობელია ბეთოვენი. დიდი კომპოზიტორის ბოზოქარი ბუნება, მისი დღევანდელმცხრალი მუსიკა თავისებურ შესაბამისობას ჰპოულობს პოეტის შემოქმედებაში, მისი სულის მღელვარებაში.

1915 წელს დაწერილ ლექსში „ედარებოდა შემლილს“ პოეტი რომელიღაც სხვა კომპოზიტორს, რომელმაც „სამგლოვიარო... შეტქმნა მარში, რომ წყევლა-კრულვა ეთქვა ღმერთისთვის“, ადარებს შემლილ ბეთოვენს.

აქ, ალბათ, შთაგონების იმ უმაღლეს წუთებზეა მიწონება, როცა ბეთოვენის გენია დაუოკებელ სტიქიად იღვრებოდა მის შედეგრებში და მისი შფოთი და დაუმცხრადლობა შემლილობის ზღვარს უახლოვდებოდა.

1946 წელს ისევ გაისმის გ. ტაბიძის ლექსში ბეთოვენის სახელი მის მეცხრე სიმფონიასთან დაკავშირებით: „ბევრნი არიან ხმათა მთოვენი, მაგრამ სულ სხვაა აქ ბეთოვენი, განმეორებით ასე მგონია, იმისი მეცხრე — ღრმა სიმფონია“.

ამ ორ სტრიქონში ლაკონურად არის დახასიათებული ბეთოვენის განუმეორებლობა და მეცხრე სიმფონიის მნიშვნელობა.

ორი წლის შემდეგ — 1948 წელს პოეტი საგანგებო

ლექსს უძღვნის იმავე ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიას:

მეცხრე სიმფონია

სად ზღვის ქავლებია, ყვავილთა მთოველი,  
კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს მე და  
ბეთოვენი.

ოცნება მგონია, სიზმარი მგონია...

ქართული მოტივი—მეცხრე სიმფონია!..

ამ ლექსში გასაცარი და ძნელად ასახსნელიც მეცხრე სიმფონიის ქართულ მოტივად გამოცხადება, მაგრამ პოეტს აქვს უფლება მუსიკალური ნაწარმოების ასე თავისებურად აღქმისა. განა იგი იქვე არ ამბობს — ოცნება მგონია, სიზმარი მგონია?!

იმავე წელს დაწერილ ლექსში („საბოდოშო ლექსი იმის გამო, რომ ვერ ვესწრება ყაზბეგის ღლეებს“) პოეტი დიდ ქართველ მწერალს ალ. ყაზბეგს ადარებს უდიდეს კომპოზიტორს: „ყაზბეგის ღლეებს, მზიან ღლეებს რომ ვერ ვესწრები, მსაყვედურობენ ხეივანები და ორკესტრები. ხევის დიდებულ ბეთოვენის გზაა ღლეების. ჩამოჰკრეს ზარი ახალი მთის, ახალ ხეობის!“

პოეტი, როგორც ჩანს, ამ ორი შემოქმედის ბუნებაში მსგავსებას ხედავდა (იქნებ, მუშაობით თავდავიწყებაში, რომელიც ორივეს ახასიათებდა!). ეს შედარება პოეტმა უფრო ადრე — 1943 წელს შემოგვთავაზა და შეიძლება სწორედ ამ ლექსში იყოს გახადები მოცემული ამ ორი შემოქმედის შედარების საფუძველის ასახსნელად: „მე კაციახის ქედები მთხოვენ, მე მთხოვს მუსიკა თერგის ხმაურის ვუსმინო ყაზბეგს — ხევის ბეთოვენს აგუგუნება კაიშაურის.“

თერგის ხმაურისა და კაიშაურის აგუგუნების მუსიკა მართლაც იწვევს ბეთოვენის მუსიკის ასოციაციას და რაკი თერგის ხმაურის მუსიკა ყაზბეგთანაც გვაქვს, ბეთოვენისა და ყაზბეგის შედარების საფუძველიც მინიშნებულია.

კიდევ უფრო ადრე (1936 წ.) გ. ტაბიძეს თავის დღიურში ჩაუწერია:

„მოსკოვი. საღამო.

ბეთოვენი. მეშვიდე სიმფონია. მქუხარე ტაშისცემა. შემდეგ დუმილი. იწყება ნელა. შემდეგ მისი ექო. რამდენი ნაზი სიყვარულია — ხმეში იზრდება ჰანგები. ნელი Piano რაკრავებს ნაკადული. უერთდება მას მეორე ნაკადი. უცებ ორივე შეწყდა, თითქო მიწაში დაიკარგა და მოვიდა ისევ ნელი Piano“.

სხვაგან: „ბულბულეების გახმაურება. ნელი ქარი იზრდება. იზრდება, იზრდება და აი forte... ისევ ის პიანო — მშვიდი გახმაურება. უნაწესი ლირიკა პოეტის მიუხედავად. ისევ ფორტე. პროტესტია? ხმა საღვთო დაიკარგა და ამოხეთქა Piano-დ. იზრდება ფორტეთი. ტრელი. ნელი ვალსია? ცელქი ქარი გიჟურად დატრიალობს. გიჟური ცეკვა, იდეალური დაწყება პასტორალისა“...

რა ღრმად და ნათქვამად განცდილი და გაგებული ბეთოვენის შედეგო! პოეტი შესანიშნავად გრძნობს ბეთოვენის მუსიკას, მთელი არსებით აღიქვამს მას და ღრმად ერკვევა გადასვლებსა და ნიუანსებში.

ერთგან კიდევ გაიელვებს ბეთოვენის სახელი უთარილო და უსათაურო ლექსში: „აქ კრეიცერის სონატის შვენის ახმოვანება და ბეთოვენის ცა გაილანდა“.



აქ კრიტიკის სონატის ახმოვანების ფონზე გაღაღადული ბეთოვენის ცა მუსიკალურ ასოციაციებთან ერთად დასამახსოვრებელ პლასტიკურ სურათსაც იძლევა.

როგორც მეოცე საუკუნის ყველა პოეტისათვის (ალ. ბლოკი და სხვა), გ. ტაბიძისათვის დიდი გერმანელი კომპოზიტორის რ. ვაგნერის შემოქმედება განსაკუთრებით ახლობელი და ძვირფასია.

იგი არაერთგზის იხსენიებს თავის ლექსებში ვაგნერის ოპერებს, ამ ოპერების გმირებს.

მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა,

ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრება.

ან იმავე წლით დათარიღებულ პოეტის საუკეთესო ლექსში „ანგელოზს ეკირა გრძელი პერგამენტი“. „გრაალის კოშკები, ლიდაის სამარეკლო შენს ფერხთქვეშ დაიმხვრა და ლოცვა მომესა“.

ან ლექსში „აბა ბინდდება“ (1919 წ.): „და ყოველ ხალხში ღამეებს ითევს პიანინოთა ახმოვანება.

და, როგორც ლანდი ლოენგრინში<sup>3</sup>, ლანდს სიჩუმეზე შეევედრება“.

ვაგნერის ეს ოპერა სხვაგანაც (1922 წ.) არის მოხმობილი გ. ტაბიძის ლექსში „ეს მოშობლიური ქარია“: „იქ ტყუა მთვარით ქსოვილი, ვით ლოენგრინეს სიზმარი“.

ამ ლექსებში, ალ. ბლოკის მსგავსად, გ. ტაბიძე გადმოგვცემს ვაგნერის ოპერებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

როგორც ცნობილია, ალ. ბლოკს რამდენიმე ლექსი აქვს დაწერილი ვაგნერის ოპერების მოსმენის შთაბეჭდილებით.

გ. ტაბიძეს საგანგებო ლექსიც აქვს მიძღვნილი ვაგნერისადმი — „ვაგნერი“: „მე მხიბლავს ეს ქანდაკება, ზღვა-აღმაფრენით ტყვექმნელი — ვაგნერი, წმინდა, ვით ზეცა და ბნელი, როგორც ქვესკნელი. ვაგნერი, დისონანსების მშვენიერებით შემქმნელი, ნელინელ მატყუევებელი, ამღელვებელი, მვენებელი. მე მესმის წყნარი შრიალით ქაოსი ქვეყნის შექმნის დროს, და აღმაფრენა შემქმნელის, რომ ზეშთამაგონელ წაშს უსწროს და სახე მელოდების გაცდით წამებულ-ვნებული და მესიზმრება გრიგალი ბოროტად მიძინებული. წარვდიან საუკუნენი და ყოველივე, რაც ხდება, ისევე წყნარი ღუმელით დავიწყებაში გაჩნდება. მარად დამწველი ჰანგები ლოენგრინესი ცად-მყვანის, მწუხარე ამონაკვნესი იზოლდასი და ტრისტანის, ამონაკვნესი, რომელსაც მომხიბვლელად ქმნის ზღვა-ვნება, ჰანგი ახალის ძიების, სიმღერა ვალკირიების — სამარადისო, და უქცნობ და წმინდა ძეგლად დარჩება.“

ამ ლექსში შესანიშნავად არის გადმოცემული ვაგნერის უმთავრესი ოპერებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება, დაფასებულია ამ ოპერის მარადიული ღირებულება და ვაგნერის უკვდავ ნაწარმოებთა საკაცობრიო მნიშვნელობა.

პოეტის განწყობილებებს არაიშვიათად ეხმიანება შოპენის გულშიჩამწვდომი სევდიანი, რომანტიული მუ-

სიკა; მისთვის არც პაგანინი უცხო თავისი პოეტურ სახეებითა და უსაზღვრო ფანტაზიით: „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს, ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირქით. და შემდეგ უცნობ პიანინოებს ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით. . . . . მასში მრავალი იყო შოპენი და პაგანინი ფანტასტიური“.

1919 წლით დათარიღებულ ამ შესანიშნავ ლექსში პირველად მოხმობს გ. ტაბიძე თავისი საყვარელი კომპოზიტორები, ფორტეპიანოსა და ვიოლინოს ვირტუოზები — შოპენი და პაგანინი.

უფრო გვიან დაუთარიღებელ, უსათაურო ლექსში პოეტი შოპენის მუსიკის პლასტიკურ სურათს ხატავს: „ტბა შრიალდება, როგორც შოპენის მთვარეა ნისლში შესული ვალსი.“

ეს ლექსი ფერწერისა და მუსიკის ზღვარზე გადმოგვცემს შოპენის მუსიკით აღქმულ განწყობილებასთან ერთად იმავე მუსიკით შთაგონებულ ფერწერულ ასოციაციასაც.

პოეტი თავის ფრაგმენტულ ჩანაწერებშიც არ იგუწყებს საყვარელ კომპოზიტორებს.

„ესლა ღამეა, პირველს უკლია ათი წუთი. მოვიხმინე შუბერტისა და ბახის მელოდები. ორთავესთან რელიგიური განწყობილებაა, მაგრამ ესლა მთვარი ეს არ არის“, — ვკითხულობთ 1940 წლით დათარიღებულ ჩანაწერში<sup>4</sup>.

უფრო ადრე, 1931 წელს პოეტს ჩაუწერია: „ჩხუბის ხმაურში ბერლიოზმა აღმოაჩინა რიტმი, შრომის საწყისი“<sup>5</sup>.

კიდევ ერთი ჩანაწერი (1936 წ.):

„მავთულებს მოაქვთ შორი გუგუნი. ამუშავდა ტრამვაი, მაშასადამე მავთულები ჰგვანან ნოტების ცისფერ ქაღალდზე გავლებულ ხაზებს, რომელზედაც დღევანდელი კომპოზიტორი, დილა, ირიგებს უზილავ მუსიკალურ ნიშნებს, რათა გამოღებულ იქნას ხმა: ტრამვაის გუგუნის.“

ტრამვაის ხმა ზღვის ტალღების რიტმულ მისვლასა და მოსვლას ჰგავს: შორს ისმის, ახლოვდება; იზრდება, ძლიერ ხმაურობს, გვშორდება ნელ-ნელა, აღარ ისმის.

თებერვლის ჩიტები ჟღერტულებენ: ჟერ კიდევ არაა გაზაფხული.

მახლობლად იყვლა მამალმა.

მას მოჰყვა მახლობელი ქარხნის გუგუნი — ორი ხმა, უზარმაზარი ვოლტორნისა და წვრილი ჭიანურის<sup>6</sup>.

ტრამვაის გუგუნიც კი პოეტს მუსიკალურ ასოციაციებს აღუძრავს და თითქოს თავისთავად მოღვის შედარებები — მავთულები ნოტების ცისფერ ქაღალდზე გავლებულ ხაზებს გვანან, ხოლო დილა კომპოზიტორია, რომელიც ამ ხაზებზე მუსიკალურ ნიშნებს არიგებს. იმისათვის, რომ ასეთი შედარებები დიდადოს, არც მარტო პოეტობა კმარა და არც მარტო მუსიკოსობა. ასეთი ასოციაციები მაშინ ჩნდება, როცა პოეტი მუსიკითაც ცხოვრობს და მუსიკა არა მარტო ესმის, არამედ ხედავს კიდევ მას მოულოდნელ შედარებებსა და მეტაფორებში.

<sup>3</sup> რატომღაც გ. ტაბიძე „ლოენგრინეს“ წერს ყველგან, მაშინ, როცა სწორი წაკითხვა „ლოენგრინ“-ი (Lohengrin).

<sup>4</sup> იხ. ტ. XII, გვ. 211.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 315.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 342.



გ. ტაბიძის ლექსები და ჩანაწერები მოწმობენ, რომ პოეტს არაერთგზის აქვს მოსმენილი მის მიერ დასახელებული კომპოზიტორების ოპერები და სიმფონიები, რომ იგი თვალს ადევნებდა შემსრულებლების მოღვაწეობასაც და მათი მოსმენის შთაბეჭდილებები არაერთხელ იჩენს თავს მის ლექსებში (ნიკიში, სარაჯიშვილი, დები იშხნელები და სხვ.).

ქართველ კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა მიმართ გ. ტაბიძეს თავისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონია. ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „სანდრო კავსაძე ერთადერთი კომპოზიტორი იყო, რომელიც ანგარიშს უწყევდა ქართული სიტყვის თავისებურებას, მის მუსიკალურ ნიშნებზე გადატანის დროს: იგი ყურადღებას აქცევდა მახვილს.“

ჩვენ ცოტა რამ ვიცით პოეტის ურთიერთობიდან კომპოზიტორებთან. მცირე ჩანაწერები პოეტისა ამ ურთიერთობის ცალკე შტრიხებს გადმოგვცემენ.

1941 წელს, როცა პოეტი თავისი საიუბილეო სამზადისით ყოფილა გართული, კომპოზიტორებისთვისაც მიუმართავს.

მაშინდელ ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „დამზადებული უნდა იქნას რამდენიმე საგუნდო სიმღერა. უეცრად არის: 1. ცაგარეიშვილი — „მშობლიური ჩემო მიწავ“, რომელზედაც გოციელმა თქვა: იშვიათი რამე არისო.“

2. თამარ შავერაშვილის „მხარი მხარს“, ეს სიტყვები მე არ გადამიცია, არამედ პეტრე ამირანაშვილმა თქვა — ამაზე ძვირფასი სიტყვები მუსიკისათვის არ იქნებაო.

3. „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ მუსიკა არაუიშვილისა, პირველად შესრულებული იქნა 1921 წ. „პოეზიის დღეს“.

ხალხურ მოტივებზე „მერი“.<sup>7</sup>

ეს ჩანაწერი მოწმობს თუ რა პატივისცემით იყვნენ გამსჭვალულნი ჩვენი კომპოზიტორები და მომღერლები გ. ტაბიძისადმი, როგორც მხარში ამოდგომიან პოეტს ისინი საიუბილეო სამზადისის დღეებში.

მეორე ჩანაწერში ვკითხულობთ: „1. მე ძლიერ იმედი მაქვს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის მედიტონ ბალანჩივაძის, რომ იგი დაამუშავებს ჩემს მელოდიას ორკესტრისათვის, როიალისათვის და სოლო მომღერლისათვის.“

2. მე იმედი მაქვს ამ პირველ მელოდიას ყველაზე უკეთესად და ყველაზე ლირიულად შესასრულებს ნიკო ქუმისიშვილი. 3. ნახევრად სერიოზულსა და ნახევრად სახუმარო მოტივს „ჩემი ქმარი სად წავიდა, დაუძახეთ სად წავიდა“ დაამუშავებს, მე მგონია, ისევე ანდრიუშა“.

ეს ჩანაწერები მოწმობენ იმას, თუ როგორი მაღალი აზრისა იყო გ. ტაბიძე ჩვენს გამოჩენილ კომპოზიტორებზე, როგორ ენდობოდა მათ და როგორი იმედი ჰქონდა მათი მხარდაჭერისა.

ამ ჩანაწერში კიდევ ერთი მომენტი იქცევს ყურადღებას: პოეტს სურვილი ჰქონია, მის საღამოზე შესრულებული ყოფილიყო ხალხური სიმღერა, რომელსაც გალაკტიონის ბავშვობაში დედამისი ამღერებდა ჩონგურზე. ამ სიმღერის დამუშავებას იგი ანდობს —

ანდრიუშას“ (ალბათ, გულისხმობს კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძეს. თ. ა.)

გ. ტაბიძე არც ისე შორს ჰდგარა მუსიკალური ცხოვრებიდან. როგორც ჩანს, ის თვალს ადევნებდა ჩვენი კომპოზიტორების, ოპერისა და ბალეტის თეატრის მუშაობას. ამის ნათელი მოწმობაა მისი ჩანაწერი (1949 წ.):

„დავესწარი „გორდას“ — გადამრია სცენამ ზღვის ლელვისამ — მშვენიერმა ადგილებმა — ჭვრის მოსასტერმა და სვეტიცხოველმა. „გორდა“ უდიდესი მიღწევაა ქართული ხელოვნებისა“.

\* \* \*

გ. ტაბიძე თავისუფლად ფლობს მუსიკალურ ტერმინოლოგიას. მის ლექსებში ხშირად ვხვდებით სპეციფიკურ მუსიკალურ ტერმინებს, მუსიკალური ინსტრუმენტების სახელწოდებებს.

ეს ტერმინები არაიშვიათად გ. ტაბიძის ლექსთა სათაურებადაცაა გამოყენებული და ისინი ბუნებრივად, ორგანულად არაიან შერწყმულნი ლექსის შინაარსთან, მათ განწყობილებასთან და სიტყვიერ მუსიკასთან.

დავიწყეთ იქიდან, რომ გ. ტაბიძის არაერთ ლექსს სათაურად „მუსიკა“ აქვს: „მუსიკა“, „მუსიკა უცარი“, „მუსიკალური ფანტაზია“ და მრავალი სხვა; „ოპერა“ რამდენიმე ლექსსა აქვს სათაურად: „მიდის ოპერა „ლაკმე“, „ოპერიდან გამოვიდა გვიან“, „ოპერის თეატრთან“.

სიმფონია „ოქტომბრის სიმფონია“, „სიმფონია გიორგობისთვის“, „სიმფონია მცენარეების“, „სიმფონია ფესვების“ და სხვა.

მაგრამ განა მარტო სათაურებით მიგვანიშნებს პოეტი თავისი ამა თუ იმ ლექსის ნათესაობას რომელიმე მუსიკალურ ფორმასთან, მუსიკასთან?

გავიხსენოთ გ. ტაბიძის ლირიკისა და, საერთოდ, მთელი ქართული ლირიკის შედეგები „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“: „ხვეულთ დიადება ვხედავ — რა უხვია, დრომ მას დიადემა კრძალვით შეუხვია. ნეტავ ვინ მოჰქარგა და როცა მოჰქარგა, შიგ მიჰქარგ-მოჰქარგა გზნება—ნიკორწმინდა!“

ძველი ოსტატის მიერ ქვაში გადატანილი მუსიკა პოეტს სიტყვიერ მუსიკად გადმოაქვს და ამას გაცხადებულადაც ლექსშივე ამბობს: „რა განძი გვქონია, რა მხნე, რა მდიდარი, ჟღერს ქვის ჰარმონ — და რობს რამდი დარი.“

ქვის ჰარმონიის ესოდენ ხატოვანად და გულშიჩამწვდომად აუღერება ლექსით (და მერე როგორი ლექსით!) მსოფლიო პოეზიის უიშვიათეს მიღწევებს უნდა მივაკუთვნოთ და პოეზიის ამ ღილ გამარჯვებაში ერთნაირად მონაწილეობენ დიდი პოეტის მუსიკალური სმენა და მუსიკალური შინაგანი ხმა, მისი თვლი და დანახულის აღქმისა და გადმოცემის არაჩვეულებრივი უნარი.

„ქებათა-ქება“ ხომ ჰიშნია და გ. ტაბიძეს არაერთი ლექსი აქვს, რომელსაც ზოგჯერ პირდაპირ ჰქვია „ჰიშნა“, ან თავისი შინაარსითა და განწყობილებით კეშ-მარტი ჰიშნია — სამშობლოს, მისი გმირული წარსულისა თუ დღევანდელი გამარჯვების, მშობლიური ანბანისა თუ ლიტერატურისა („მშობლიური ჩემო მი-

<sup>7</sup> გ. ტაბიძე. ტ. XII, გვ. 376.



წავ“, „ჰიმნი ქართულ ანბანს“, „რად უწოდებენ საქართველოს მოსანთა მხარეს?“ და სხვ.)

ამ წრეს უნდა მივაკუთვნოთ რამდენიმე „ნანა“ და „იავნანა“, რომელთა ლაიტმოტივი უძველესი ქართული ნანა, დედის მიერ აკვანზე დამღერებული და შემდეგ პოეტის მიერ ბავშვობის მოგონებაში გაცოცხლებული.

გ. ტაბიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი რევოლუციურ ჰიმნებს „მარსელიზას“ და „ინტერნაციონალს“ განეუთვნება. პოეტი თავად იყო 1905 წლის რევოლუციის მომსწრე და მას კარგად ახსოვდა, თუ როგორი რევოლუციური გზებით მღეროდნენ ცარიზმის დასამხობლად აღმდგარი მასები: „მე ბავშვობიდან მკეროდა რიტმი — საწყისი შრომის, და საათობით მთელი დღე თითქმის ვიყავი მღოში — მესმინა ერთი მღელვარე რიტმი: „თენდება მკერა“ საფრანგეთის დიდ რევოლუციის მუსიკის ბგერა. „მარსელიზა“, რომელიც ჰხვდა წველიად რუტინას, მედგრად ბრძოლისთვის რომ ამხნევებდა და სძრავდა რკინას.“

მაგრამ ჰიმნთაგან პოეტისათვის გამორჩეული ჰიმნია „ინტერნაციონალი“.

რევოლუციური პროლეტარიატის ეს ჰიმნი, რომელიც ოქტომბრის რევოლუციის ჰიმნად მოგვევლინა და რომელიც თავგანწირვისათვის აღანთებდა ბარიადებზე გამოსულ აჯანყებულ მუშებსა და ჯარისკაცებს, გ. ტაბიძის არაერთი ლექსის თემად და შთამაგონებლად იქცა: „ორკესტრმა დაჰკრა „ინტერნაციონალი“ და ურუანტელი სხეულში მივლის, მუდამ მალეღვებს ეს ჰიმნი ჩვენი, ეს ურუანტელი ჩვენი დროისა. . . . . ამ ჰიმნმა დასძრა ძველი ტაძრები და ვარსკვლავები აჰყარა ცაზე . . . . . ორკესტრმა დაჰკრა „ინტერნაციონალი“. ეს ხმა არ არის მშვიდი და ნელი, კოლოსალური ძლიერი ხმაა, ეს ხმაა ცხრაახვიდმეტი წელი. . . . . მუდამ მღელვებს ინტერნაციონალი, ეს ურუანტელი ჩვენი დროისა“.

სხვაგან კიდევ აღტაცებული მიესალმება რევოლუციის ჰიმნის ძლევამოსილებას: „ინტერნაციონალის ხმას გაუმარჯოს, ინტერნაციონალის აბოპოქრიფს!“

პოეტი „ინტერნაციონალის“ გამარჯვებას უკავშირებს კაცობრიობის ნათელ მომავალს: „ინტერნაციონალთან, ინტერნაციონალთან, გვკერა, აღსდგება კაცობრიობა.“

სიმღერას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გ. ტაბიძის შემოქმედებაში, მის მუსიკალურ სამყაროში სიმღერის საწყისი დიდად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. გ. ტაბიძის მთელი პოეზია „მღერის“ უთვალავი რიტმითა და ინტონაციით. ზღვა და გრიგალი, ქარი და ნიავი ყველა თავისებურად მღერის გ. ტაბიძის ლექსებში: „ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ფოთლები მიჰქრის ქარდაქარ, ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?“

ან: „შუქი გაიშალა, წყალი დაიფერა, სიო დაიბერა, ჩალა გაიჩალა. სიზმარს აბარია ველი შენაფერი... ეხლა ყველაფერი ოქროს ზღაპარია...“

ან: „გრიანებს ქარი. გრიანებს ქარი ველად და

ბარად, გრიანებს ქარი. სიცოცხლე არ ღირს უშენად არად... გრიანებს ქარი.“

ან: „მიგაფრენს მუსიკის მღელვარე ნაკადი, ხევების ქარის ხმა, ნამქერთა ღაღადი.“

აკი თვითონვე ამბობს პოეტი: „ჩვენ ვეძებდით რამე ღრმას, გვსურდა რამე ქართული, რითმა, ნიუანსები, რიტმიული ლანდები“.

პესიმისტურად განწყობილ პოეტში მუსიკა კიდევ მეტი დარდის აღმძვრელია: „კმარა მუსიკა! ახლა ის გულსა წვდება, ვით შხამი, ვითა ნაღველი, იზრდება ჰანგი, იზრდება სევდაც, სულის მწამვლელი, გულის მდაველი.“

მუსიკა მას უკვე იმისთვის უნდა, რომ თავდავიწყებას მიეცეს და საუკუნოდ დაიძინოს: „მომე თასი! სიკვდილის წინ მე გადავკრავ წითელ ღვინოს, და მუსიკა ააკვნესეთ, რომ დაღალულს მიმეძინოს!“

მაგრამ გავა დრო, პოეტი რევოლუციის ქარცეცხლში ჰპოულობს სულიერ განახლებას და სიმღერასაც სხვა, ახალი აზრი ეძლევა: „აღსდგა სიმღერა! ისევ სიმღერას დიდი სიმღერის აქვეს რეკორდი. . . . . დაცივნას, გმოხს და დამცირებს სიმართლისათვის ქვეყნად იტანდი, ესლა სხვა დროა, დიღო სიმღერავ, კვლავ გაფოლადი და გატირანდი“.

ახალი საქართველოს აქტიური მშენებელი პოეტი თავისთავს ჩააგონებს: „ეძიე მხოლოდ ჰანგები სიხარულისა!“

პოეტი გულწრფელია, როცა თავის განახლებულ სიმღერას მღერის: „ჰანგთა სისწრაფეს და სიძლიერეს ნუ მომაგონებ ძველი რიცხვებით, ჩვენ რასაც ვმღერით — მას გული მღერის, ისევ ცეცხლოვან თავდავიწყებით.“

პოეტს განუშტკიცდა რწმენა იმისა, რომ მისი სიმღერა ხალხს სჭირდება, რომ ხალხს ესმის მისი გულწრფელი სიმღერა და გავლენასაც ახდენს მასზე: „ნუ გგონია, რომ სიმღერას შენსას ვერცინ გაიგონებს, ვერ გაარღვევს მწუხარებას და ვერავის დაიმონებს. არა, მუდამ ახალია და ძლიერი შენი სიტყვა, იგი წინათ ხალხის გულში დაფარულად გამოითქვა. ძლიერია ჩანგის ხმაზე ბევრი წრფელი ღამის თევზა და იღუმალ სიმღერაზე სულის ცეცხლად გადაქცევა.“

თუ ერთ დროს პოეტი ქადაგებდა, რომ „არის წმინდა პოეზია და მუსიკა არის შორი“, ახლა იგი რევოლუციის რიტმს ეძებს და ცდილობს ხმა შეუწყოს ძველი სამყაროს ნგრევასა და ახლის შექმნას: „რამა მწყემსის საღამური, ან ბუღბუღლის გალობა, საჭიროა აქ ორკესტრი მშფოთარე და მქუხარე“.

რევოლუციის რიტმთან, მის მუსიკასთან შედარებით პოეტს ყველაფერი უმნიშვნელოდ ეჩვენება: „აი, ეს იყო მართლა ქარბუქი მუსიკის ხმათა — რაა „ფაუსტო“ ან „რიგოლეტო“ ან „ტრავიატა“ . . . . .“

პოეტს მიაჩნია, რომ თავის გასართობი მუსიკის დრო არ არის, მაშინ, როცა რევოლუციის ბედი წყდება და ქვეყანა შემობრუნდა ოქტომბრის გზით: „დაცვრეს ორკესტრი, რომელიც გვართობს მსუბუქ გართობით, ორკესტრმა სხვა ხმა უნდა აღმართოს მილიარდობით, იყოს ამ რიტმის ბგერის ზღვაური, ხმობით საჩინო, ბერლიოზმა რომ ქუჩის ხმაურში აღმოაჩინა.



არა ლაჟვარდის თოვლი და ციგა, ან ბგერა მშვიდი. რევოლუციის, კლასის მუსიკა! მუსიკა დიდი! გადასხვაფერდა მთა და ტაიგა, ველი და ბინა, ვის უნდა ძველი ბალალაიკა ან მანდოლინა?“

პოეტს სჭერა, რომ მუსიკა ხალხის სულია და, რომ იგი ხალხის ბედნიერებას უნდა ემსახუროს: „ხალხის სულიერ ძალად უნდა აუღერდეს ჩანგი, ჩანგიც სულია ხალხის, მარად ცოცხალი ხალხის, გულით მომღერალ ხალხის, ხალხის და მხოლოდ ხალხის“.

იგი არაერთგზის მოუწოდებდა: „ხმამალა, ხმამალა, ხმამალა ისმოდეს გმირული მოტივი“.

ან კიდევ: „აუღერდით, ჩანგებო, ხელახლა ხმამალა, ხმამალა, ხმამალა!“

გამარჯვებული ხალხის სიმღერა სწორედ ხმამალა უნდა სქედეს: „ვქექოთ — სიმღერა თუჯის, ვქექოთ — ფოლადის ჰანგი, ვქექოთ — დროშები ქუჩის, . . . . . ვქექოთ — მრისხანე ექო, . . . . . ვქექოთ — რაც წინათ კვნესოდა, ვქექოთ — ვაღვიძოთ, ვრეკოთ, ვქექოთ — შევხედოთ მზეს და ვქექოთ, ზეი, ვქექოთ, ვქექოთ“.

სიმღერის გვერდით გ. ტაბიძე ხშირად მიმართავს არიასც და არაერთხელ იშველიებს განწყობილების გადმოსაცემად. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ არია გ. ტაბიძესთან მეტწილად სევდიანი განწყობილების გამო-მხატველია: „მახსოვს მე ერთი ძველი არია, ახლაც რომ გული იგონებს ცისმარს. ქვეყნად ყოველი დღე ცისმარია და სინამდვილეც მიჰყვება სიზმარს“.

ან: „იგი მწუხარე მახსოვს არია, რომელმაც სულში, როგორც ჭიანჭურს, საწამლავები გადააარია წვალებას არა ადამიანურს“

ან კიდევ: „ის, რაც წელთ სვლაში ჩაერთო, ის, რამაც ჩაჰკლა ყრმობის არია“.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ გ. ტაბიძე თავისუფლად ფლობს მუსიკალურ ტერმინოლოგიას, ხშირად ხმარობს სპეციფიურ მუსიკალურ ტერმინებს. „რისთვის მაგონებ გადამწვარ დღეებს, მწუხარე forte, ნელო Piano. . . . . აღარ ეტყობა რტოებს რტობა, მწუხარე forte, ნელო Piano, . . . . . რად მომიკალი სარწმუნოება მწუხარე forte, ნელო Piano? . . . . . დიანა, ისევ მაწუხებს ეხლა მწუხარე forte, ნელო Piano.“

ან: „ის ყურს დაუგდებს შუალამით ჭიანჭურს ჭკვიანს, არ ეძინება ისევ ჭიანჭურს, ის იმეორებს მარადისობას და სივრცეს გვიანს, მწუხარე forte-ს და ნელ Piano-ს“. არაერთხელ გვხვდება გ. ტაბიძის ლექსებში მუსიკალური ტერმინი გა მ მ მ ა. „დაღვრის შეშლილი ცრემლებს, მოგონებათა გა მ მ მ ა ს“.

გასაოცარი სითამამით შემოაქვს ლექსში გ. ტაბიძის ასეთი სპეციფიკური ტერმინებიც: შიშით ატირდა კლავიში ერთი, კლავიატურის გულში მკვდარი“.

გ. ტაბიძის ლექსებში უცხო სხეულად კი არ გამოიყურებიან ეს მუსიკალური ტერმინები. ისინი ლექსის რიტმსა და განწყობილებას ორგანულად ერწყმიან და ქმნიან იმ განუმეორებელ მუსიკას, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია გ. ტაბიძის პოეზიისათვის.

განსაკუთრებით მდიდარი და მრავალფეროვანია ტაბიძის „ინსტრუმენტალიზმი“.

მის ლექსებში არა მარტო ჩანგი და ქნარი არის არაერთგზის მოხმობილი, არამედ ისეთი ინსტრუმენტებიც ხშირად იხსენიება, როგორიც არიან — ფაგოტი, ვოლტორნი და სხვ. „სანამ არ დამსხვრეულან ქნარები და არფები, ლირიკული განდგომის სიმებს დავეხარბებო“;

ან: „გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათა ძლიერი ქნარი“;

ან: „ჩემმა ჩანგმა გამოიხატა უახლესი ჰანგი ქართლის...“

ან: „ხელთ აულია თეატრს უზარმაზარი ქნარი ქუხს ტრომბონის ხმა ჩანგი...“

ან: „ძველებური ძალით ჰქუხდეს ჩანგთა ჩვენთა ხმოვანება“;

ან: „ჩვენ ყველას გვიყვარს. უზარმაზარი, როცა გუგუნებს მსოფლიო ქნარი.“

სხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტთაგან პოეტის უფრო ხშირად ახსენებს ფორტეპიანოსა და პიანინოს. „მესმოდა ნისლის ფორტეპიანო, ზარი, გუგუნე და ისევ ზარი!“

ან: „და შემდეგ უცნობ პიანინოებს ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით“.

ან: „ესტრადა ნათელ იმედად ბადებს აშლილ ვოლტორნებს და პიანინოს“.

ან: „როგორც ზვირთთა ქაფიანი მოდება, ფაგოტების მოტაცება, გოდება, მაოცებად უმძლავრესი მუსიკა“.

ან: „შფოთავს, საოცრად შფოთავს ვოლტორნი და ფაგოტები“;

ან: „როგორ ხმოვანებს ტალღთა სვეტი ხან ბედნიერი, ხან გულსაკლდი, ომობს გობოი, რეკავს კლარნეტი, ოხრავს ფლეიტა, გრგვინავს ფაგოტი“.

ამ ლექსის ოთხი სტრიქონის მანძილზე არა მარტო დასახელებულია სასულე ორკესტრის ოთხი მუსიკალური ინსტრუმენტი, არამედ დახასიათებულიცაა თითოეული მათგანი: „ომობს — გობოი, რეკავს კლარნეტი, ოხრავს ფლეიტა, გრგვინავს ფაგოტი“.

მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან მრავალგზის გვხვდება გ. ტაბიძის ლექსებში — მარში, მოტივი, დირიჟორი, ორკესტრი და სხვა.

განსაკუთრებით, ორკესტრი: „ორკესტრი ტირის თავგამეტებით მისი რიტმებით თვალანახელი...“

„ორკესტრი გრგვინავს თავგამოდებით. მძაფრი ორკესტრი ხმას ანაკადებს“.

გ. ტაბიძის ამ ლექსში მუსიკალური ტერმინოლოგია შემთხვევით კი არ არის მოხმობილი, იგი ლექსის შინაარსთან, განწყობილებასთან და, ზოგჯერ რიტმთანაც ორგანულ კავშირშია და გარკვეული პოეტური ფუნქცია გააჩნია.





# ქართული კულტურის ამაბლარი

ირინე მერაბიშვილი

მხატვარი და ხელოვნებათმცოდნე, ქართული შრიფტისა და მრავალი წიგნისა თუ სტატიის ავტორი, დაკვირვებული მკვლევარი და კრიტიკოსი, ქართული ხელოვნების ქომაგი და პოპულარიზატორი — ასე საგულისხმოა ბენო გორდეზიანის წვლილი ქართული კულტურის წინსვლასა და განვითარებაში.

ბ. გორდეზიანი დაიბადა 1894 წელს ონის რაიონის სოფელ საკაოში. თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტში, შემდეგ ლენინგრადში, წიგნის გაფორმების უმაღლეს კურსებზე.

მრავალი წლის მანძილზე ბ. გორდეზიანი ნაყოფიერად მოღვაწეობდა სახელმწიფო გამომცემლობებში, — მხატვარ-რედაქტორად, მთავარ მხატვრად, სახვითი ხელოვნების განყოფილების გამგედ. 1947 წლიდან ხელმძღვანელობდა ქართული შრიფტის ექსპერიმენტულ ლაბორატორიას, ხოლო 1962 წლიდან 1973 წლამდე მისივე თაოსნობით შექმნილი ქართული შრიფტის კომიტეტის პასუხისმგებელი მდივანი იყო.

ბენო გორდეზიანი აქტიური მო-

წილე იყო 20-იანი წლების მხატვრული ცხოვრებისა, იმ მხატვრულ-შემოქმედებითი ჭიდილისა, ამ პერიოდში რომ მიმდინარეობდა. ფუტურისტულ ჟურნალში „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ მოთავსებულია ნახატები, რომლებიც მის ახალგაზრდულ გატაცებას გამოხატავდა.

1924 წელს გამოცემული ეს ნომერი მხატვრულად ბენო გორდეზიანმა და ირაკლი გამრეკელმა გააფორმეს.

ამავე წელს გამოვიდა ამ ჟურნალის ილუსტრირებული დამატება, სადაც დაიბეჭდა ნიკო ფიროსმანის, კირილე ზდანევიჩის, ბენო გორდეზიანისა და ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრები.

მხატვრის ოჯახში ინახება დიდი ზომის ფერწერული ტილო „ვაჟა-ფშაველა“ (1924 წ.), შესრულებული ე. წ. კუბურ-ფუტურისტული მანერით. კუბურ გარემოში გამოისახება ვაჟას სახის ნაკვთები. მკაფიოდ იკითხება ფორმათა მკვეთრი გეომეტრიული მონახაზები. საინტერესოა ფერითი გააზრება: მოშავო ლურჯი და მწვანე გეომეტრიულ-სიბრტყობრივ ფორმებად ლაგდება. აქა-იქ ნათელი ცისფერი და მკაფიო



ყვითელი ლაქები სურათს დეკორატიულ ხალიჩას ამსგავსებენ.

„ცხრა წყარო“ ასევე კუბისტური ფერწერული პეიზაჟია. კონუსური ლურჯი და მწვანე ფორმების ტენილები ქმნის ცხრა მწვერვალის შთაბეჭდილებას, რომელთა წიაღიდან წყარო მოედინება. მხატვარი დეკორატიულად გაიაზრებს ნათელი და მუქი ფერების დაპირისპირებას და ფერთა ეს მონაცვლეობა ვიზუალურად საინტერესოდ აღიქმება.

ერთი შავი ფერთაა გადაწყვეტილი „1905 წლის რევოლუცია“. რევოლუციას სურათში მამაკაცის სიმბოლური ფიგურა განასახიერებს. მას ხელში დროშა უპყრია და წინ მოისწრაფვის. მისი პოზა, სხეულის მძლავრი რაკურსი კომპოზიციას დინამიკას და ექსპრესიას ანიჭებს. დროშის ასიმეტრიული მონაკვეთები ტეხილი ხაზებით, ხოლო მამაკაცის სამოსი მრუდე ხაზების ხლართებითაა გადმოცემული.

ბენო გორდეზიანი ერთ-ერთი აქტიური ხელოვნებათმცოდნე და კრიტიკოსი იყო. მისი სტატიების თემატური მრავალფეროვნება მიუთითებს, რომ ავტორი ცდილობდა ღრმად ჩაეხედა ხელოვნების საკირობოროტო საკითხებში და ეთქვა თავისი პირუთენელი, პრინციპული სიტყვა.

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისათვის ერთობ ფასეულია ბენო გორდეზიანის მონოგრაფიები: „ნიკო ფიროსმანაშვილი“, „გრიგოლ ტატიშვილი“, „იოსებ შარლემანი“, „დავით ქუთათელაძე“, „მიხეილ ზიჩი“, „ივანე ვეფხვაძე“ და სხვა. ცალკეული მონოგრაფიები რუსულად ითარგმნა და რამდენჯერმე გამოიცა, ეს გამოკვლევები შეიცავენ მხატვართა ნამუშევრების კატალოგებს, დაწერილია მათი შემოქმედების ღრმა

ცოდნით. რიგი მონოგრაფიებისა პირველი ცდაა ამ მხატვრების შემოქმედების შესწავლის საქმეში.

ფუნდამენტური გამოკვლევა უძღვნა ბენო გორდეზიანმა ქართული გრაფიკის ისტორიას (1959 წ. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“). წიგნის წინასიტყვაობაში იგი აღნიშნავს: „გაიზარდა და განვითარდა ქართული სახვითი ხელოვნება და მისი ერთ-ერთი მთავარი დარგი — გრაფიკა. მიუხედავად ამისა, დღემდე მაინც არ გვაქვს ისეთი ნაშრომი, რომელშიც თუნდაც ზოგადი სახით იყოს წარმოდგენილი ქართული გრაფიკული შემოქმედება... ნაშრომის მიზანია ზოგადად გააცნოს მკითხველს ქართული გრაფიკული ხელოვნება საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ხოლო საბჭოთა პერიოდის გრაფიკა წარმოადგინოს განვითარების მთავარი ეტაპების მიხედვით“.

ბენო გორდეზიანმა გააფორმა 1941 წელს „სახელგამის“ მიერ გამოცემული „ვეფხისტყაოსანი“ (ზიჩისეული ილუსტრაციებით). მან შეასრულა ამ გამოცემის გარეკანი, თავსართები და ბოლოსართები.

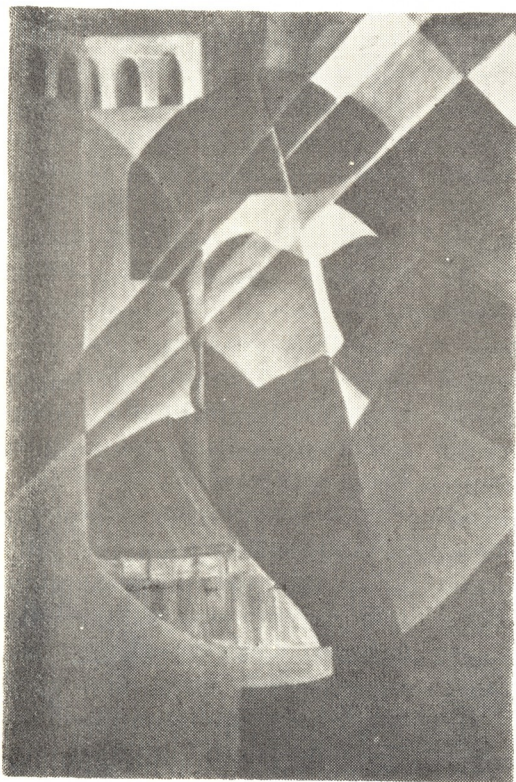
ბენო გორდეზიანმა არაერთი გამოკვლევა უძღვნა ქართულ სასტამბო შრიფტს: „ქართული სასტამბო შრიფტები“, „ქართული მხედრული შრიფტი“, „ქართული სასტამბო შრიფტების ცნობარი-კატალოგი“ (თითოეული რამდენჯერმე გამოიცა).

ბენო გორდეზიანმა პირველმა ქართულ საშრიფტო მეურნეობაში შეიტანა კურსიკის (დახრილის) გარნიტური. პირველი ნახაზი ნიმუშები 1963-64 წლებში შეიქმნა, ხოლო ამჟამად „გორდეზიანის კურსიკი“ საფუძვლიანად დამკვიდრდა. ბენო გორდეზიანს ეკუთვნის, აგრეთვე, ვიწრო გარნიტურის ნა-





კაეს პორტრეტი



ხაზები. როგორც თავისი წიგნის „ქართული სასტამბო შრიფტების ცნობარი-კატალოგის“ წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, „შრიფტი შემდეგ მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს: პირველი — ადვილსაკითხავი იყოს, მეორე — საწარმოო მოთხოვნილებებს პასუხობდეს, და მესამე — ეკონომიური იყოს“.

გორდუზიანის ვიწრო გარნიტური ერთ-ერთ ძირითად შრიფტად გამოიყენება ჩვენს პოლიგრაფიაში.

ბ. გორდუზიანმა გააქეთა შრიფტების ზუსტი კლასიფიკაცია და შეადგინა ქართული სასტამბო შრიფტების სრული კატალოგი, რითაც ჩვენს საშრიფტო მეურნეობაში პირველად დაინერგა გარნიტურების სისტემა საერთაშორისო დადგენილი ნორმების მიხედვით.

მნიშვნელოვანია მკვლევარის წვლილი ქართული სასტამბო ორნამენტების შესწავლისა და წარმოჩენის საქმეშიც. იგი ფართოდ მიმოიხილავს ორნამენტების გამოყენების წესებს, მათ ნაირსახეობებს, განვითარების გზას ხელნაწერი წიგნების ორნამენტებიდან ვიდრე დღევანდლამდე.

ბ. გორდუზიანმა ხალხური სახვითი ხელოვნების ორნამენტთა საფუძველზე შექმნა ორნამენტების ტიპიურ სახეობათა ხუთი განზოგადებული ვარიანტი: სასტამბო ორნამენტები ხეზე კვეთილობის მიხედვით, არქიტექტურის ძეგლების ელემენტების, საბჭოთა ემბლემატიკის, წიგნის გრაფიკის, ქართული ხალხური ქსოვილების მიხედვით.

ბენო გორდუზიანის ღვაწლი ქართული კულტურის წინაშე აღინიშნა მისთვის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდების მინიჭებით. იგი მთელ თავის ენერგიას ქართული ეროვნული ხელოვნების წინსვლის ინტერესებს ახმარდა.



# აღდგენილი შაღავრაბი

ირინა ძუცოვა

საქართველოს ხელოვნების სა-  
ხელმწიფო მუზეუმში მოწყობილ-  
მა გამოფენამ ფართო საზოგადო-  
ებას გააცნო მუზეუმის საქმიანო-  
ბის ერთ-ერთი ძალზე საინტერე-  
სო სფერო — რესტავრაცია.

მუზეუმის არსებობის მანძილზე  
ამგვარი ხასიათის გამოფენა პირვე-  
ლად გაიმართა. და რაც უფრო სა-  
გულისხმოა, ფონდებში დაცულ  
ხელოვნების ნაწარმოებები აღდგე-  
ნილია თვით მუზეუმის მეცნიერ-  
თანამშრომელთა — რესტავრაციის  
განყოფილების სპეციალისტთა მი-  
ერ. ამ გამოფენამ ცხადყო თუ რა-  
ოდენ სასიცოცხლოდ მნიშვნელო-  
ვანია რესტავრაციის პრობლემა, —  
მისი მიღწევები და მონაპოვრები  
აღელვებს არა მხოლოდ კულტუ-  
რის ისტორიკოსებს, ხელოვნებათ-  
მცოდნეებს, ფილოლოგებს, ამ და-  
რგის სპეციალისტებს, არამედ ხე-

ლოვნების ურიცხვ თაყვანისმცე-  
მელს.

მუზეუმში საერთოდ არსებული,  
უანრულოდ მრავალფეროვანი რეს-  
ტავრირებული ნაწარმოებებიდან  
გამოფენაზე მხოლოდ მცირე ნა-  
წილი იყო წარმოდგენილი, მაგრამ  
ექსპონატები თვალნათლივ მიუთი-  
თებდნენ ქართული სარესტავრა-  
ციო სკოლის შესაძლებლობებსა  
და მიღწევებზე.

საქართველოს სამხატვრო გა-  
ლერეის, „მეტეხის“ მუზეუმისა და  
საქართველოს ხელოვნების მუზე-  
უმის საარქივო მასალების გაცნო-  
ბისას ვრწმუნდებით, თუ რაოდენ  
აქტიურად და ბეჯითად იღვწოდნენ  
ქართველი სწავლულები და სამუ-  
ზეუმო საქმის მუშაკები სარესტავ-  
რაციო პრაქტიკის წარმართვისათ-  
ვის. სამხატვრო გალერეის სა-  
რესტავრაციო კაბინეტი მუდ-  
მივად ივსებოდა საამისო სპე-  
ციალური მოწყობილობებით.  
წლების მანძილზე სარესტავ-  
რაციო სამუშაოებში თუმც კი  
ბევრი მხატვარი იყო ჩაბმული, მა-  
გრამ პროფესიონალი სპეციალის-  
ტები ჯერ კიდევ არ იყვნენ. 1950-  
იან წლებში განსაკუთრებით ფა-  
რთოვდება მუზეუმების ფონდე-  
ბში დაცულ ხელოვნების ქმნილე-  
ბათა აღდგენითი საქმიანობა. ამ  
მიზნით სპეციალისტებს იწვევენ  
ლენინგრადიდან — სახელმწიფო  
ერმიტაჟიდან, მოსკოვიდან. სარე-  
სტავრაციო საბჭო მუზეუმში ჯერ  
კიდევ არ მოქმედებდა, არ იყო მო-  
წყობილი რენტგენოგრაფიისა და  
ულტრაიისფერი სხივების კაბინე-  
ტები, ქიმიური ლაბორატორია  
და მხოლოდ უკანასკნელი 10-15  
წლის მანძილზე საქართველოს ხე-  
ლოვნების სახელმწიფო მუზეუმში  
სარესტავრაციო პრაქტიკამ კომ-  
პლექსური, მეცნიერულ-მეთოდუ-  
რი ხასიათი მიიღო. იგი იქცა უწყ-



ვეტ და თანამიმდევრულ სისტემად, რომელიც დაფუძნებულია მეცნიერულ საფუძველზე და მას ახორციელებენ თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული ახალგაზრდა კადრები. ამჟამად სარესტავრაციო განყოფილება არა მხოლოდ მთლიანად უზრუნველყოფს მუზეუმის მოთხოვნილებათა შესრულებას, არამედ დახმარებას უწევს რესპუბლიკის სხვა მუზეუმებსაც. განყოფილებას, რომელშიც 22 სპეციალისტი მუშაობს, ყველა პირობა აქვს კვლევისა და სარესტავრაციო სამუშაოსათვის.

სწორედ მათი მუშაობის შედეგი ასახა მუზეუმში გამართულმა გამოფენამ. 51 წარმოდგენილ ექსპონატს შორის იყო ქართული, რუსული, ევროპული ფერწერისა და

გრაფიკის ნაწარმოებები, ძველი ქართული მხატვრული ქარგულობის, მოზაიკის ნიმუშები და სხვ.

მუზეუმის თანამშრომელ-რესტავრატორთა მუშაობა უთუოდ მეტად მაღალ შეფასებას იმსახურებს და დამთვალეირებლებიც თვალნათლივ დარწმუნდნენ თუ რაოდენ რთული და შრომატევადი სამუშაოა ჩატარებული, გაწეულია დიდი შემოქმედებითი შრომა, რომელიც საჭიროებს ზუსტ თვალსა და ფაქიზ, მაგრამ მტკიცე ხელს. დოკუმენტურ-ტექნიკური გაფორმების თვალის მოვლებითაც კი (ექსპონატების რესტავრაციამდელი ფოტოსურათები, ეტიკეტაჟი, ანოტაციები) ნათელი ხდება, რომ ხელოვნების ეს შესანიშნავი ქმნილებები დროულად საჭიროებდნენ რესტავრატორის

განოფენის კუთხე





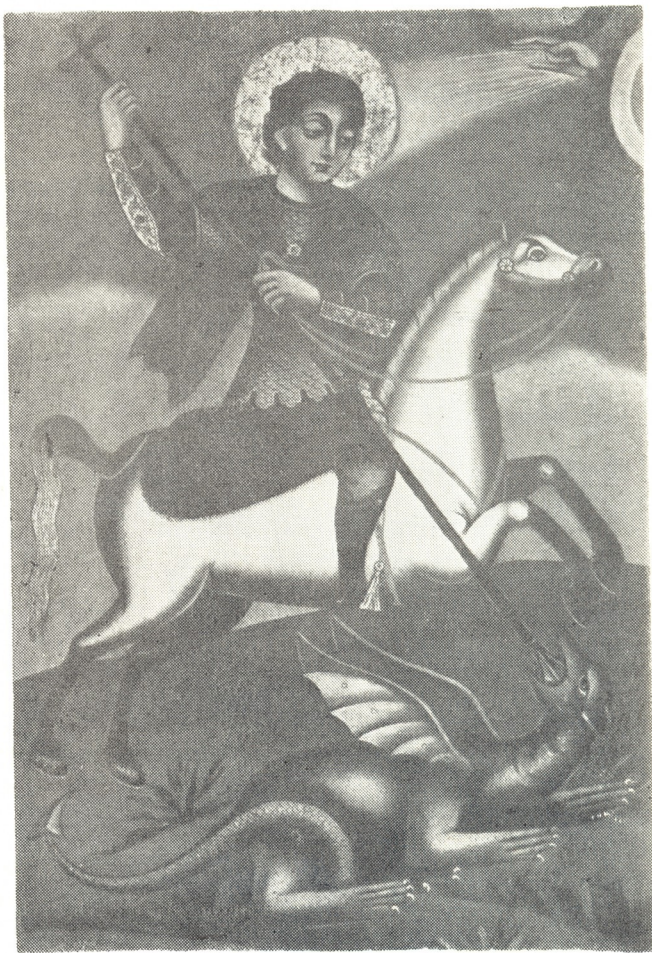
ხელს. ფერწერულ ტილოებზე რიგ შემთხვევებში აცენილი იყო სა-  
ლებავიცა და გრუნტიც, ზედაპირი  
დაფარული იყო ჭუჭყით, ლაქე-  
ბით. სპეციალისტები რესტავრა-  
ციისა და კონსერვაციის ყველა  
კლასიკურ საშუალებას იყენებდ-  
ნენ პრობლემების გადასაჭრელად,  
ხშირ შემთხვევაში საჭირო ხდე-  
ბოდა გრუნტისა და საღებავის გა-  
მავრება, დაკარგული ფრაგმენტე-  
ბის აღდგენა და სხვ.

გამოფენილ ნამუშევრებს შორ-  
ის იყო დამთვალეირებელთათვის  
მუდმივი ექსპოზიციიდან ცნობი-  
ლი სურათები—სალომე ანდრონი-  
კაშვილის პორტრეტი, XIX საუ-  
კუნის ქართული მხატვრობის ნი-  
მუშები, ლ. გუდიაშვილის „გასე-  
ირნება“ და სხვ. მაგრამ ექსპოზი-  
ცია ფართო საზოგადოებისთვის  
უფრო იმით იყო საინტერესო,  
რომ მთელი რიგი ნაწარმოებები  
მეორედ დაიბადა და პირველად  
იყო გამოფენილი. ეს გახლავთ  
იოსებ და ეკატერინე ჯავახიშვი-  
ლების პორტრეტული სურა-  
თი, შესრულებული XIX საუ-  
კუნის უცნობი მხატვრის მიერ,  
XVII საუკუნის ცნობილი ფლან-  
დრიელი მხატვრის პიტერ სნაიდ-  
ერსის „პეიზაჟი“, ზეზე ხატოწე-  
რის ნიმუშები (XIV-XV სს.). ტილ-  
ოზე შესრულებული ფერწერული  
ხატები (XVIII-XIX სს.). მუზეუ-  
მის კოლექციიდან, რომელიც ფერ-  
წერული ხატების 300-მდე ეგზემ-  
პლარს ითვლის, გამოფენაზე რეს-  
ტავრირებული სახით წარმოდგე-  
ნილი იყო შვიდი ხატი: „ღვთის-  
მშობელი ყრმით“ (XVIII ს. იდლე-  
თი), იოანე ნათლისმცემელი (1805  
წ. ურბნისი), „საიდუმლო სერობა“  
(XIX ს. დასაწყისი, სამთავისი),  
„წმინდა გიორგი“ (XVIII ს. დირ-  
ბი) და სხვ. ჯერ კიდევ ცოტა ხნის  
წინ მათ აკლდათ სპეციალისტი-ხე-  
ლოვნებათმცოდნეების ყურადღე-  
ბა. მათდამი ინტერესის გაძლიერე-  
ბა, უეჭველია, რესტავრატორების  
დამსახურებაცაა, მითუმეტეს, რომ



„საიდუმლო სერობა“. რესტავრატორი ე. კარსელი

„წმინდა გიორგი“. რესტავრატორი ე. კარსელი









ამ დარგის კვლევა ამჟამად სულ უფრო ღრმავდება. ფერწერული ხატები ხომ ერთიანი მხატვრული მოვლენაა ქართულ ხელოვნებაში, ეროვნული ესთეტიკის თავისებურებით გამორჩეულ ხალხურ კულტურაში.

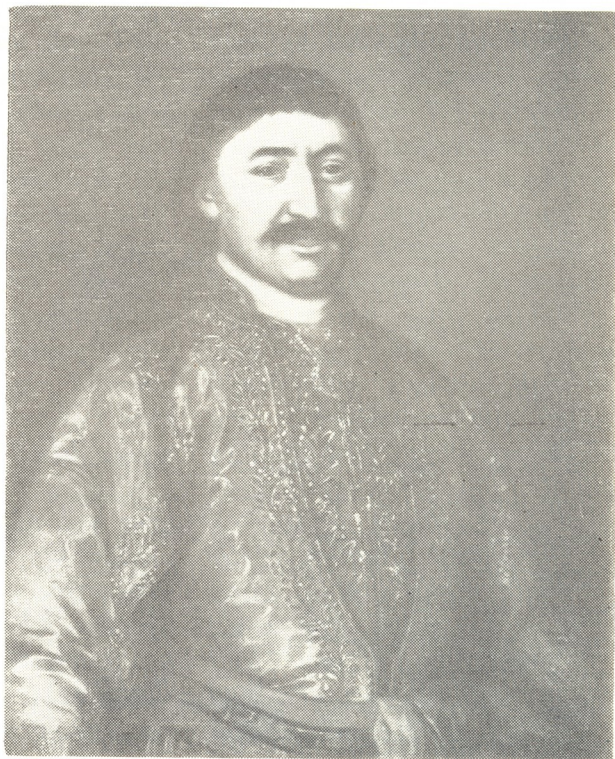
გამოფენის რიგ ექსპონატებს გარკვეული ისტორიული ღირებულებაც ენიჭებათ იმ თვალსაზრისით, რომ მათი შექმნა დაკავშირებულია ცნობილ პიროვნებებთან. ასე მაგალითად, იოანე ნათლისმცემლის ხატი შემოწირულია ერეკლე II-ის შვილის იოანე ბაგრატიონის მიერ, „გარდამოხსნა“ ამოქარგულია ბაგრატ III-ის დაკვეთით, რასაც მოწმობს „გარდამოხსნის“ ბორდიურზე ასომთავრულით ამოქარგული წარწერა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ჟანრობრივად, შესრულების დროის, სკოლებისა და სტილების მხრივ მრავალფეროვანი ნიმუშები ღრმად შთამბეჭდავი აღმოჩნდა მათი შემქმნელების, უსახელო ხალხურ ოსტატთა მაღალი ხელოვნების წყალობით, ხელოვნების, რომელსაც დღეს კვლავ სული ჩაუდგა რესტავრატორების უფაჩიზესმა და ურთულესმა შრომამ. ამგვარი ხასიათის გამოფენები—„აღდგენილი შედეგები“ შემდგომში ტრადიციულად იქცევა საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში. ეს ექსპოზიციები ხელს შეუწყობს ჩვენში სარესტავრაციო თეორიისა და პრაქტიკის განვითარებას, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების ისტორია ახალ-ახალი აღმოჩენებით გამდიდრდება.



გამოფენის კუთხე

„გარსევან ჭავჭავაძის პორტრეტი“  
უცნობი მხატვარი. რესტავრატორი ჯ. ახოზაძე



#### ნ. ფიროსმანაშვილი

სოფლის ეზო.

რესტავრატორი ჯ. ახოზაძე

გამოფენის კუთხე





ამედეო მოდილიანი

## ამედეო მოდილიანი

ანა ახმატოვა

მე დიდად მჯერა მათი, ვინც  
მას ისეთნაირად არ ახასიათებს,  
როგორსაც მე ვიცნობდი, და აი,  
რატომ. ჯერ ერთი, მე შეიძლებო-  
და მისი არსების მხოლოდ რომე-  
ლიმე ერთი მხარე (გაბრწყინებუ-  
ლი) მცნობოდა, — მე ხომ, უბრა-  
ლოდ, უცხო ადამიანი, ალბათ,  
ჩემის მხრივ, არცთუ ბოლომდე

შეცნობილი ოცი წლის ქალი,  
უცხოელი ვიყავი; მეორეც, თვი-  
თონ მეც შევამჩნიე მასში დიდი  
ცვლილება, როცა 1911 წელს  
კვლავ შევხვდით ერთმანეთს. იგი  
როგორღაც მთლად მოიქუფრა,  
ლოყები ჩაუცვივდა.

910-ში მე მას ძალზე იშვიათად  
ვხვდებოდი, — სულ რამდენჯერ-



მე შევხვდი და მაინც, იგი მთელი ზამთარი მწერდა ბარათებს.<sup>1</sup> ლექსებს რომ წერდა, არ უთქვამს, რამდენადაც ახლა მესმის, ის ყველაზე მეტად გააოცა სხვისი ფიქრების ამოცნობის და სხვისი სიზმრების ნახვის ჩემმა უნარმა და სხვა წვრილმანებმა, რომლებსაც ჩემი ნაცნობები დიდი ხანია შეჩვეულნი იყვნენ. იგი სულ იმეორებდა: „On communique“<sup>2</sup>. ხშირად ამბობდა: „Il n'y a que vous pour réaliser cela“<sup>3</sup>.

ალბათ, ორივეს გვესმოდა ერთი არსებითი რამ: ყველაფერი, რაც ხდებოდა, ჩვენთვის, ორივესთვის, წინასტორია იყო ჩვენი ცხოვრებისა, ცხოვრებისა, რომელიც მისთვის ხანმოკლე აღმოჩნდა, ჩემთვის კი — ძალზე ხანგრძლივი, ხელოვნების სუნთქვას ჯერ კიდევ არ დაეფერფლა, არ გადაესხვაფერებინა ეს ორი არსება, ეს პერიოდი უნდა ყოფილიყო მათი ცხოვრების მსუბუქი განთიადისწინა საათი. მაგრამ მომავალი, როგორც ცნობილია, მობრძანებამდე კარგახნით ადრე მოგვაფენს ჩრდილს, უკვე უკაუნებდა სარკმელს, ფარნებს უკან იმალებოდა, იჭრებოდა სიზმრებში და გვაფრთხობდა შიშის-მომგვრელი ბოდღერის პარიზით, რომელიც სადღაც ყურის ძირში მიტრუნულიყო. და მოდილიანიში ყოველივე ღვთაებრივი მხოლოდ ნაპერწკლებად კრთოდა რაღაც წყვილადის წიაღ. მას ანტინოეს თავი და ოქროსნაპერწკლება თვალები ჰქონდა — ამქვეყნად ოდნავადაც კი არ ჰგავდა არავის. მისი ხმა როგორღაც სამუდამოდ ჩამრჩა ყურში. მე მას საესებით უპოვარს, ლატაკს ვიცნობდი და არ ვიცოდი, რითი ედგა სული. როგორც მხატვარი, ის სულ არ იყო აღიარებული.

იგი მაშინ Impasse Falquiére-ში ცხოვრობდა. იმდენად ლატაკი იყო, რომ ლუქსემბურგის ბაღში ჩვენ ყოველთვის მერხზე ვისხედით და არა ფასიან სკამებზე, როგორც ეს მიღებული იყო. იგი საერთოდ არ წუწუნებდა არც საესებით აშკარა, ცხადი ხელმოკლეობის, არც ასევე აშკარა აულიარებლობის გამო. მხოლოდ ერთხელ, 1911 წელს, მითხრა, გასულ ზამთარს ისე ცუდად ვიყავი, რომ ჩემთვის უსაყვარლეს საგანზე ფიქრის თავიც კი არ მქონდაო.

მე მეჩვენებოდა, რომ იგი მარტობის შეუვალი ალყით იყო შემოგარსული. არ მახსოვს, რომ ვინმეს მისალმებოდეს ლუქსემბურგის ბაღში ან ლათინურ კვარტალში, სადაც ყველანი მეტ-ნაკლებად იცნობდნენ ერთმანეთს. მისგან არ გამიგონია არცერთი ნაცნობის, მეგობრის ან მხატვრის სახელი, არ გამიგონია მისგან თუნდაც ერთი ხუმრობა. არცერთხელ არ მინახავს იგი მთვრალი, არასოდეს არ ასდიოდა ღვინის სუნი. ეტყობა, მან სმა დაიწყო მოგვიანებით, მაგრამ ჰაშიშის როგორღაც უკვე ურევდა საუბარში. გამოკვეთილი მეგობარი ქალი არ ჰყავდა. არასოდეს მოუყოლია წინა ტრფიალების ამბები (რასაც, ვაი, რომ ყველა ჰყვება). ჩემთან არაფერ მიწიერზე არ ულაპარაკებია. იგი თავაზიანი იყო, მაგრამ ეს ოჯახში აღზრდის შედეგი კი არა, მისი სულმადლობის ნაყოფი გახლდათ.

იმ დროს ის ქანდაკებებს აკეთებდა, თავისი სახელოსნოს გვერდით პატარა ეზოში მუშაობდა (უკაცრიელ ჩიხში ისმოდა მისი ჩაქუჩის კაკუნი) მუშის სამოსელ-ჩაცმული. მისი სახელოსნოს კედლებზე უსაშველოდ დიდი პორტრეტები ეკიდა (ახლა ისე მგო-





სტელა

ნია, რომ ისინი იატაკიდან ჰერამდე აღწევდა), მათი რეპროდუქციები არ მინახავს — გადარჩა კი ისინი? თავის ქანდაკებას ის ეძახდა *Ia chose*<sup>4</sup>-ს, იგი, მგონი, *Indépendants*<sup>5</sup>-ში იყო გამოფენილი 1911 წელს. მთხოვა მივსულიყავი მის სანახავად, მაგრამ გამოფენაზე ჩემთან არ მოსულა, რადგან მარტო არ ვიყავი, მეგობრები მახლდნენ. როცა ბევრი რამ ერთად დავკარგე, ამ ქანდაკების მის მიერ ნაჩუქარი ფოტოსურათიც წაიღეს.

ამ პერიოდში მოდილიანს ეგვიპტე აბორგებდა. მას ლუვრში დავყავდი ეგვიპტის განყოფილების სანახავად, მარწმუნებდა, რომ ყველაფერი დანარჩენი „*tout le reste*“, სხვა არაფერია საგულისხმო. ეგვიპტელი დედოფლებისა და მოცეკვავე ქალების თავსამკაულებით მორთულს მხატავდა და ეგვიპტის დიადი ხელოვნებით გა-

თანგულს ჰგავდა. როგორც ჩანს, ეგვიპტე მისი უკანასკნელი გატაცება იყო. უკვე ძალიან ჩქარა იგი იმდენად თვითმყოფადი ხდება, რომ, მისი ტილოების მაყურებელს, არაფრის გახსენება არ გინდა. ახლა მოდილიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამ პერიოდს *Periode nègre*<sup>6</sup>-ს ეძახიან.

\* \* \*

ის ამბობდა: „*Les bijoux doivent être sauvages*“<sup>7</sup> (ჩემი აფრიკული მძივების გამო) და ამ მძივებიანად მხატავდა.

მიყავდი, რომ ლამდამობით, მთვარის შუქზე ენახებინა ჩემთვის „*Le vieux Paris derrière Le Panthéon*“<sup>8</sup>. ქალაქს კარგად იცნობდა, მაგრამ ერთხელ გზა მაინც აგვებნა. მან მითხრა: *J'ai oublié qu'il y a une île au milieu (L'île St-Louis)*“<sup>9</sup>. სწორედ მან მიჩვენა ნამდვილი პარიზი.

ვენერა მილოსელთან დაკავშირებით ამბობდა, — მშვენიერი აღნაგობის ქალები, რომელთა გამოძერწვა და ხატვა ღირს, ჩაცმულნი ყოველთვის მოუქნელნი ჩანანო.

წვიმაში (პარიზში ხშირად წვიმს) მოდილიანი ძალზე ძველ, ვეებერთელა შავ ქოლგას დაატარებდა. ჩვენ ზოგჯერ ამ ქოლგის ქვეშ ვისხედით ლუქსემბურგის პალში მერხზე. ზაფხულის თბილი წვიმა მოდიოდა, იქვე, ახლოს თვლემდა *Le vieux palais à L'italienne*,<sup>10</sup> ჩვენ კი ხმაშეწყობილად ვამბობდით ვერლენის ლექსებს, რომლებიც ზეპირად ვიცოდით და გვიხაროდა, რომ ერთიდაიგივე ლექსები გვახსოვდა კარგად.

რომელიღაც ამერიკულ მონოგრაფიაში წავიკითხე, რომ მოდილიანიზე, ალბათ, დიდი გავლენა მოახდინა ბეატრისა X-მა<sup>11</sup>, სწორედ იმან, ვინც მოდილიანის „*perle et pourceau*“<sup>12</sup>-ს ეძახის. შემიძლია და აუცილებლადაც ვრაცხ დავამოწმო, რომ მოდი-



ლიანი ზუსტად ასეთი განათლებული პიროვნება იყო ბეატრისა X-ის გაცნობამდე დიდი ხნით ადრეც, ე. ი. 910 წელს. და საეჭვოა, რომ იმ მანდილოსანს, ვინც დიდ მხატვარს გოჭს დაუძახებს, ვისიმე განათლება შეეძლოს.

პირველმა უცხოელმა, ვინც 1945 წელს ჩემთან მოდილიანის მიერ დახატული ჩემი პორტრეტი ნახა, ამ პორტრეტზე ისეთი რაღაც მიიხრა, რისი „არც გახსენება შემიძლია და არც დავიწყება“ (როგორც ერთმა ცნობილმა პოეტმა თქვა სულ სხვა რამეზე).

ჩვენზე ხნიერი ხალხი გვიჩვენებდა, ვერლენი ლუქსემბურგის ბალის რომელი ხეივანით მიდიოდა „თავისი კაფედან“, სადაც ყოველდღე ენამზებდა, თაყვანისმცემელთა ჯგროთი გარშემორტყმული, მიდიოდა „თავის რესტორანში“ სასადილოდ. მაგრამ 1911 წელს ამ ხეივანს მიუყვებო-

და არა ვერლენი, არამედ უზადო სერთუკიანი, ცილინდრიანი, „საპატიო ლეგიონის“ ბაფთიანი მაღალი კაცი, ირგვლივ კი ისმოდა ჩურჩული: „ანრი დე რენიე მოდბს, ანრი დე რენიე!“

ჩვენთვის — არც მისთვის და არც ჩემთვის — ეს სახელი არაფერს ამბობდა. მოდილიანს (სხვათა შორის, ისევე, როგორც სხვა განათლებულ პარიზელებს) ანატოლ ფრანსის სახელის გაგონებაც კი არ სურდა. უხაროდა, რომ ფრანსი არც შე მიყვარდა. ვერლენი კი ლუქსემბურგის ბალში არსებობდა მხოლოდ ქანდაკების სახით, რომელიც სწორედ იმ წელს იყო დადგმული. დიახ, პიუგოზე მოდილიანმა, უბრალოდ. ისე თქვა: „Mais Hugo—c'est déclamatoire“<sup>13</sup>.

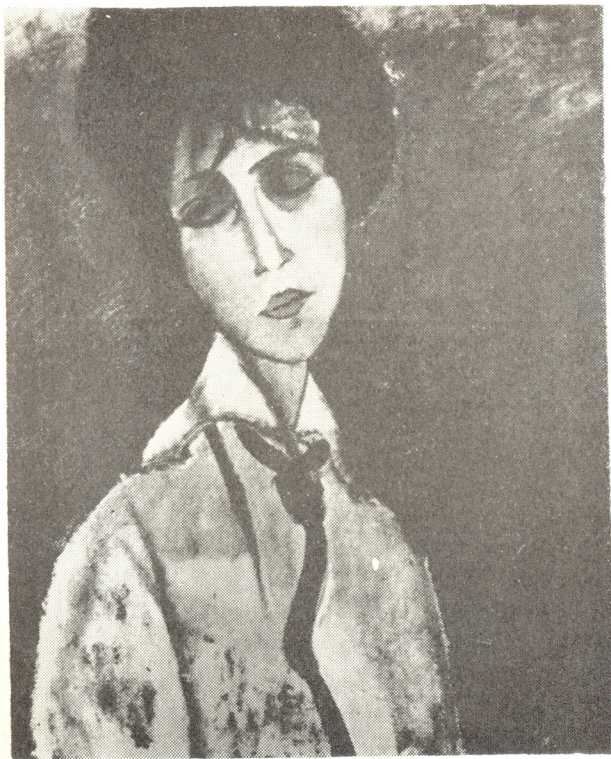
როგორღაც, ერთხელ, მოდილიანისთან შევიარე და იგი არ დამხვდა, — ალბათ, კარგად ვერ დავთქვით შეხვედრის დრო, — და გადაწყვიტე რამდენიმე წუთა დავლოდებოდი. ხელში წითელი ვარდის თაიგული მეჭირა. სახელოსნოს დაკეტილი კარების თავზე სარკმელი ღია იყო. სხვა რა უნდა მეკეთებინა და სახელოსნოში ყვავილები ცალ-ცალ ვყარე. მოდილიანის აღარ დავლოდებოვარ და წავედი.

როცა ერთმანეთს შევხვდით, გაცემა გამოთქვა, დაკეტილ ოთახში როგორ მოახერხე შესვლა, გასაღები ხომ მე მქონდაო. შე ავუხსენი, როგორც იყო საქმი. „შეუძლებელია, — ყვავილები ისე ლამაზად ეწყო...“

მოდილიანის უყვარდა ღამეულ პარიზში ხეტიალი და, ხშირად, როცა ძილმიცემული ქუჩის სიმყუდროვეში ფეხის ხმას გავიგონებდი, ფანჯარასთან მივდიოდი და ქალუზიდან თვალს ვადევნებდი მის ჩრდილს, რომელიც ჩემს ფანჯარასთან ნაბიჯს ანელებდა.

ის, რასაც მაშინ პარიზი წარმოადგენდა, უკვე 20-იანი წლებია

შავალსტუხიანი ქალი





დასაწყისში „Vieux Paris“ ან „Paris d'avant guerre“<sup>14</sup> ერქვა. ჯერ ისევ ბლომად ჰყვოდა ფიაკრი, მეეტლებს თავთავიანთი პატარა სამიკიტნოები ჰქონდათ, რომლებსაც ეძახდნენ „Render-vous des cochers“<sup>15</sup>-ს და ჯერ ცოცხალნი იყვნენ ჩემი ახალგაზრდა თანამედროვენი, რომლებიც მალე მარნაზე და ვერდენის ახლოს დაიღუპნენ. ყველა მემარცხენე მხატვარი, გარდა მოდლიანისა, გაიწვიეს. პიკასო ისეთივე სახელგანთქმული იყო, როგორც დღესაა მაგრამ მაშინ „პიკასო და ბრაკიო“ — ამბობდნენ. იდა რუბინშტეინი თამაშობდა სალომეას, ნატიფი ტრადიცია ხდებოდა დიაგილევის Ballets Russes (სტრავინსკი, ჩაიკოვსკი, პავლოვა, კარსავინა, ბაქსტი).

ახლა ჩვენ ვიცით, რომ არც სტრავინსკის ბედი მიჯაჭვია 10-იან წლებს, რომ მისი შემოქმედება XX საუკუნის სულის უმა-

ღლეს მუსიკალურ გამოხატულებად იქცა. მაშინ ჩვენ ეს არ ვიცოდით. 1910 წლის 13 ივნისს ფოკინმა დიაგილევთან დადგა „პეტრუშკა“.

პარიზის ცოცხალ სხეულზე ახალი ბულვარების განფენა (რაც ზოლამ აღწერა) ჯერ კიდევ მთლად დამთავრებული არ იყო (Boulevard Raspail). ვერნერმა, ედისონის მეგობარმა, Taverne de Panthéon-ში ორი მაგიდა მიჩვენა და მითხრა: „ესენი თქვენი სოციალ-დემოკრატები არიან — აქ ბოლშევიკები სხედან, აქ კი — მენშევიკები“. ქალები ცვალებადი წარმატებით ცდილობდნენ ხან შარვლის (jupes-culottes) ჩაცმას, ხან კი თითქმის მთლად იხვევდნენ ფეხებს (jupes entravées). ლექსების თავი არავის ჰქონდა და მათ მხოლოდ მეტ-ნაკლებად ცნობილი მხატვრების ვინიეტებისთვის ყიდულობდნენ. მე უკვე მაშინ მე-



პატარა ნიუ.  
ანა ახმატოვა, ჩანახატი.  
კარიკატიდა.





სმოდა, რომ პარიზის ფერწერამ  
ფრანგული პოეზია შთანთქა.

რენე მილი ქადაგებდა „მეც-  
ნიერულ პოეზიას“ და მისი ეგ-  
რეთწოდებული მოწაფეები ფრი-  
ად უხალისოდ ესწრებოდნენ მე-  
ტრის ლექციებს.

კათოლიკური ეკლესია ჟანა  
დ'არკს აკანონიზებდა.

Où est Jeanne la bonne  
Lorraine  
Qu'Anglais brulèrent à Rouen?  
Villon<sup>16</sup>.

უკვდავი ბალადის ამ სტრიქო-  
ნებს ვიხსენებდი, როცა ახალი  
წმიდანის პატარა ქანდაკებებს  
ვუყურებდი. ისინი ძალზე საეჭ-  
ვო გემოვნების ნახელავი გახლ-  
დათ და მათი გაყიდვა საეკლესიო  
ჭურჭლეულის წერტილებში დაიწ-  
ყეს.

იტალიელმა მუშამ მოიპარა ლე-  
ონარდოს „ჯოკონდა“, რათა იგი  
სამშობლოში დაებრუნებინა და  
(უკვე რუსეთში) სულ მეგონა.



რომ უკანასკნელი მისი მზახე-  
ლი მე ვიყავი.

მოდელიანი ძალიან ნაზობდა,  
რომ არ შეეძლო ჩემი ლექსების  
გაგება და ფიქრობდა, რომ მათ-  
ში ჩაიდუმალებული იყო რაღაც  
საოცრებები, სინამდვილეში კი ეს  
ჩემი პირველი ცდები გახლდათ  
(მაგალითად, „აპოლონი“, 1911  
წ.). აპოლონიურ ფერწერას  
(„მირ ისკუსსტა“) მოდელიანი  
დაუფარავად დაცინოდა.

მე განმაცვიფრა, თუ როგორ  
მიიჩნია მოდელიანმა ერთი აშკა-  
რად შეუხედავი პიროვნება ლამაზ  
მამაკაცად და ჭიუტად ამტკიცებ-  
და ამას. მე უკვე მაშინ გავიფიქ-  
რე: ეგ, ალბათ, ყველაფერს ჩვენ-  
გან განსხვავებულად ხედავს-მეთ-  
ქი.

ყოველ შემთხვევაში, იმას, რა-  
საც პარიზში მოდას უწოდებენ,  
მისი თანმხლები დიდმშვენიერი  
ეპითეტებიანად, მოდელიანი სრუ-  
ლიად ვერ ამჩნევდა.

იგი მე ნატურიდან კი არა, თა-  
ვის სახლში მხატავდა და ამ ნახა-  
ტებს მჩუქნიდა. სულ თექვსმეტე  
ცალი იყო. მთხოვდა, რომ ისინი  
არ შემომეჭობა და ცარსკოე სე-  
ლოში ჩემს ოთახში დამეყიდნა.  
ის სურათები რევოლუციის პირ-  
ველ წლებში დამელუბა ცარსკოე  
სელოს ბინაში. გადარჩა მხოლოდ  
ის, რომელშიც სხვებზე ნაკლე-  
ბად ჩანს წინათგრძნობა მისი მო-  
მავალი „ნიუისი“...

ყველაზე მეტს მე და ის ლექსე-  
ბზე ვსაუბრობდით. ორივემ ძალ-  
ზე ბევრი ფრანგული ლექსი ვი-  
ცოდით: ვერლენი, ლაფორგი, მა-  
ლარმე, ბოდლერი.

შემდეგ მე შევხვდი მხატვარს—  
ალექსანდრე ტიშლერს, რომელ-  
საც მოდელიანისავით უყვარდა  
და ესმოდა ლექსები. ეს ხომ ასე-  
თი იშვიათი ამბავია მხატვართა  
შორის!

დანტეს იგი არასოდეს მიკით-



ხავდა. შესაძლოა, იმიტომ, რომ მაშინ იტალიური არ ვიცოდი.

ერთხელ როგორღაც მითხრა: *J'ai oublié de vous dire que je suis juif*<sup>17</sup>.

წარმოშობით ლიგორიოდან რომ იყო, მაშინვე მითხრა, თანაც, ოცდაოთხი წლისა ვარო, თუმცა, ოცდაექვსისა იყო.

ამბობდა, ავიატორები (ახლანდებურად — მფრინავები) მაინტერესებსო, მაგრამ როცა რომელიღაც მათგანს გაეცნო, მათზე გული გაუტყდა: ისინი, უბრალოდ, სპორტსმენები აღმოჩნდნენ (რას ელოდა?).

იმ დროს ადრინდელი, მსუბუქი<sup>18</sup> და როგორც ყველას მოეხსენება, პატარა ეტაჟერების მსგავსი აეროპლანები დაქროდნენ ჩემი ჟანგიანი და მოღრეცილი თანამედროვის (1899 წ.) — ეიფელის კოშკის თავზე.

იგი მე მეჩვენებოდა გიგანტური შანდლის მსგავს რამედ, კარლიკების დედაქალაქის შუაგულში ჩაეწყებულ გოლიათად. მაგრამ ეს უკვე რაღაც გულივერისებურია.

\* \* \*

ირგვლივ კი ბობოქრობდა ცოტა ხნის წინათ გამარჯვებული კუბიზმი, რომელიც უცხო დარჩა მოდილიანისთვის.

მარკ შაგალმა უკვე ჩამოიტანა პარიზში თავისი ჯადოქრული ვიტეზკი, პარიზის ქუჩებში კი დასერილობდა უცნობი ახალგაზრდა კაცი, ჯერ კიდევ ამოუხსვლელი მნათობი — ჩარლი ჩაპლინი. „დიადი მუნჯი“ (როგორც მაშინ ეძახდნენ კინოს) ჯერ მჭევრმეტყველურად მღუშმარებდა.

\* \* \*

«А далеко на севере»... რუსეთში მიიცვალნენ ლევ ტოლსტოი, ვრუბელი, ვერა კომისარჟევსკაია, სიმბოლისტებმა აღიარეს კრიზისის განვიცდიითო, ალექ-

სანდრ ბლოკი კი წინასწარმეტყველებდა:

О, если б знали, дети, вы  
Холод и мрак грядущих дней...

სამი ვეშაპი, რომლებზეც ახლა დაყრდნობილია XX საუკუნე, — პრუსტი, ჯოისი და კაფკა — ჯერ კიდევ არ არსებობდნენ, როგორც მითები, თუმცა, ცოცხალნი იყვნენ როგორც ადამიანები.

\* \* \*

შემდგომ წლებში, როცა მე, დარწმუნებული, რომ ასეთი ადამიანი უნდა გამობრწყინებულიყო, პარიზიდან ჩამოსულთა მოდილიანზე ვეკითხებოდი, ყოველთვის ერთსა და იმავე პასუხს ვისმენდი: არ ვიცნობთ, არ გაგვიგონიაო.<sup>19</sup>

მხოლოდ ერთხელ ნ. ს. გუმილიოვმა, როცა ჩვენ უკანასკნელად ერთად მივემგზავრებოდით ვაჟიშვილთან ბეჟეცკში (1918 წლის მაისში) და მე მოდილიანის სახელი ვუხსენე, „მთერალი ურჩხული“ თუ რაღაც ამაღავარი უწოდა მას, თქვა, რომ პარიზში უჩხუბნია მასთან, რადგან გუმილიოვი რომელიღაც კომპანიაში, თურმე, რუსულად ლაპარაკობდა, მოდილიანს კი ამის გამო პროტესტი განუცხადებია...

მოგზაურებს მოდილიანი აგდებულად ეკიდებოდა. ის მიიჩნევდა, რომ მოგზაურობით ნამდვილ მოქმედებას ცვლიანო. „Les chants de Maldoror“<sup>20</sup> განუმორებლად დაჰქონდა ჯიბით. მაშინ ეს წიგნი ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენდა. მიამბობდა, თუ როგორ წავიდა რუსულ ეკლესიაში სააღდგომო ცისკრის ლოცვაზე, რადგან უყვარდა დიდებული ცერემონიების ყურება. ისიც მიამბო, ერთი ვინმე „ალბათ, ძალზე წარჩინებული ბატონი“ (უნდა ვიფიქროთ — საელჩოდან) როგორ ეამბორა. მოდილიანი, ეტყობა, კარგად ვერ გაერკვა, რას ნიშნავდა ეს...

დიდხანს ასე მგეგონა, რომ მას-



ზე უკვე ვერასოდეს ველარაფერს  
გავიგონებდი... მაგრამ ძალზე ბე-  
ვრი რამ გავიგე...

ნების დასაწყისში, როცა მაშინ-  
დელი მწერალთა კავშირის გამ-  
გეობის წევრი ვიყავი, ჩვეულებ-  
რივ, ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე  
ტიხონოვის კაბინეტში ვმართავ-  
დით სხდომებს (ლენინგრადი, მო-  
ხოვაის 36, გამომცემლობა „ესე-  
მირნაია ლიტერატურა“). მაშინ  
ისევ გვარდებოდა უცხოეთთან  
საფოსტო კავშირები და ტიხონო-  
ვი უამრავ უცხოურ წიგნსა და  
ჟურნალს ღებულობდა. ვილაცამ  
(სხდომის დროს) ფრანგული მხა-  
ტვრული ჟურნალი გადმომაწოდა.  
გავხსენი და — მოდილიანის ფო-  
ტოსურათი... ჯვარი... ნეკროლო-  
გის ტიპის დიდი სტატია; იქიდან  
გავიგე, რომ იგი XX საუკუნის  
დიდი მხატვარია (მახსოვს, ბოტი-  
ჩელის ადრიდნენ), რომ მასზე  
უკვე არსებობს მონოგრაფიები  
ინგლისურ და იტალიურ ენებზე.  
შემდეგ, ოცდაათიან წლებში, მა-  
სზე ბევრი რამ მიამბო ილია ერ-  
ენბურგმა, რომელმაც მოდილი-  
ანის მიუძღვნა ლექსები წიგნში  
„ლექსები წინაღუებზე“ და ჩე-  
მზე გვიან ხვდებოდა მას პარიზში.  
მოდილიანიზე წავიკითხე კარკოს  
წიგნშიც „მონმარტრიდან ლათი-  
ნურ კვარტალამდე“ და ბულვა-  
რულ რომანშიც, სადაც ავტორმა  
იგი უტრილოსთან დააკავშირა.  
დაბეჭდვით შემიძლია ვთქვა.  
რომ ეს ჰიბრიდი ცხრაას ათი-  
ცხრაას თერთმეტი წლების მო-  
დილიანის სრულიად არა ჰგავს.  
ხოლო ის, რაც ავტორმა გააკეთა.  
აკრძალული ფანდების რიგს მი-  
ეკუთვნება.

მაგრამ მოდილიანი, სულ ამას-  
წინათაც, გვარიანად უხამსი ფრა-  
ნგული ფილმის — „მონპარნას  
19“-ის გმირი გახდა. ეს ძალზე  
გულსატყენია!

ბოლშევი, 1959—მოსკოვი, 1964.

1 მე დამამახსოვრდა რამდენიმე ფრაზა  
მისი წერილებიდან. აი, ერთი ფრაზა:  
„Vous êtes en moi comme une han-  
tise“ („თქვენ ჩემთვის საცდურივითა  
ხართ“). — ყველა შენიშვნა აქ და შემ-  
დგომაც ა. ახმატოვას მიერაა გაკეთებუ-  
ლი. ფრანგული ტექსტების თარგმანები  
რედაქციას ეკუთვნის.

2 როგორ გვესმის ჩვენ ერთმანეთისა  
(ფრანგ.).

3 მხოლოდ თქვენ გაქვთ ამის მიხვე-  
დრის უნარი (ფრანგ.).

4 ქმნილება (ფრანგ.).

5 დამოუკიდებელთა სალონში (ფრანგ.).

6 ზანგობის პერიოდი (ფრანგ.).

7 სამაჟულები ბარბაროსული უნდა  
იყოს (ფრანგ.).

8 პანთეონის უკანა ძველი პარიზი  
(ფრანგ.).

9 დამავიწყდა, რომ აქ არის კუნძუ-  
ლი (წმ. ლუდოვიკოს კუნძული) (ფრანგ.).

10 იტალიური სტილის ძველი სასახ-  
ლე (ფრანგ.).

11 ტრანსვაელი ცირკის ცხენოსანი  
ქალი (იხ. სტატია „Les arts a Paris“-ში,  
1920, № 6, გვ. 1—2). ქვეტექსტი, ეტყო-  
ბა, ასეთია: „პროვინციელი ებრაელი  
ბიჭი როგორ უნდა ყოფილიყო ყოველ-  
მხრივ და ღრმად განათლებული?“

12 მარგალიტი და გოჭი (ფრანგ.).

13 ჰიუგო კი — დეკლამაციისთვისაა  
(ფრანგ.).

14 „ძველი პარიზი“ ან „ომამდელი პა-  
რიზი“ (ფრანგ.).

15 „მეეტლეების შეხვედრა“ (ფრანგ.).

16 სად არის ჟანა, ლოტარინგიელი  
ქალწული, რომელიც ინგლისელებმა  
რუანში დაწვეს? ვიიონი (ფრანგ.).

17 დამავიწყდა მეთქვა თქვენთვის,  
რომ ებრაელი ვარ (ფრანგ.).

18 იხ. გუმილიოვთან:

«На тяжелых и гулких машинах  
Грозовые пронзят облака».

19 მას არ იცნობდნენ არც ა. ექსტერო  
(მხატვარი ქალი, რომლის სკოლიდანაც  
გამოვიდა ყველა კიეველი „მემარცხენე“  
მხატვარი); არც ბ. ადრეპი (ცნობილი  
მოზაიკოსი), არც ნ. ალტმანი, რომელ-  
მაც იმ წლებში (1914—1915) დახატა  
ჩემი პორტრეტი.

20 „მალდორორის სიმღერები“ (ფრანგ.).

თარგმნა ჯუმაზარ თითუმარიან



„პასტორალი“. უნივერსალური კინორეჟისორის მიერ შექმნილი დიდებული ფილმია. მისი ავტორი, ჩაპლინის, პანიოლისა და რენუარის მსგავსად, არ ცნობს ხელოვნებაში საზღვრებს!

ო. იოსელიანი დაჯილდოებულია დიდი რეჟისორის სმენით.

ახლა სურათები დაუმატეთ ამ მუსიკალურ ფონს! ყველაფერი მოძრაობს ჩვენს თვალწინ: საგნები, ადამიანები და თვით კამერა. ყველა და ყოველი ემორჩილება მკაცრ რიტმულ აუცილებლობას: ადამიანთა და საგანთა დუნე და მწუხარე ფერხულს!

შან კოლ ფარჟიე

## ოთარ იოსელიანის „პასტორალი“

მისი ფილმების ხმოვანი ქარგა, ანუ რიტურნელები, ფანფარები, რადიოს ხმა, საქონლის ზმუილი, ქორალი, სუფრული სიმღერები, ჩიტების ჭიკჭიკი, ლატურგიები, ვოკალიზები, ფორტეპიანოს ხმაურიანი აკორდები, საგანთა ღრჭი-ალი და კიდევ მრავალი სხვა რამ ხმაური, გამუდმებით რომ ცვლის ერთმანეთს, თანდათანობით ყალიბდება როგორც ერთი ყოვლისმთქმელი მუსიკალური ხაზი.

გადმოზეჟდილია ჟურნალიდან „კაიე დიუ სინემა“ (საფრანგეთი).

მოზურთალოთა მოქნილ ფინტებს მოგვაგონებს პერსონაჟთა საქციელი: ლასლასით სიარული, სხვათა წინაშე მოვალეობის თავიდან აშორება, და, ამავე დროს, თავის მოკატუნება, ალერსი (ნებადართული მხოლოდ მხერით), ფარისევლობა, ქვებუდანობა, გაიძვერობა.

ის, რაც ასე ძლიერ გვზიზლავს „პასტორალში“, „გიორგობისთვესა“ და „იყო შაშვი მგალობელში“, არის მოჩვენებითად უმნიშვნელოსა და მოჩვენებითად შემთხვევითის უკიდურესად დახვე-







ში კი სირბილით დაივლის მთელ ქალაქს, უსინჯავს გემოს ღვინოს, ელაციცება ქალებს, ეწვევა კაფეებს, ჰამს ხაჭაპურს და ისმენს ძველ ქართულ ლამაზ ჰანგებს. ეს არის ცხოვრების დიდებული ხელოვნება — რაღაც ორსახოვანი, თითქოსდა ურთიერთში შეჭრილი, მაგრამ მაინც პარალელურად არსებული ორგვარი ცხოვრების დახვეწილი სისტემა. ეს ისეთი ცხოვრების ხელოვნებაა, რომელიც გმირის მორალია, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთადერთი დასაშვები რამ, რაც ამაღლებული მოთხოვნილების ადამიანთა ურთიერთობის გრძნობითობის ცხრილშია გატარებული.

„პასტორალში“ მოთხრობილია სხვადასხვა ბუნების ოთხი მუსიკოსის „ამბავი“. პერსონაჟთა ხასიათების კონფლიქტი ღვინისადმი გლეხის დამოკიდებულებაში არ ვლინდება (თუმცა ფილმში მოცემული ჩხუბის ერთადერთი

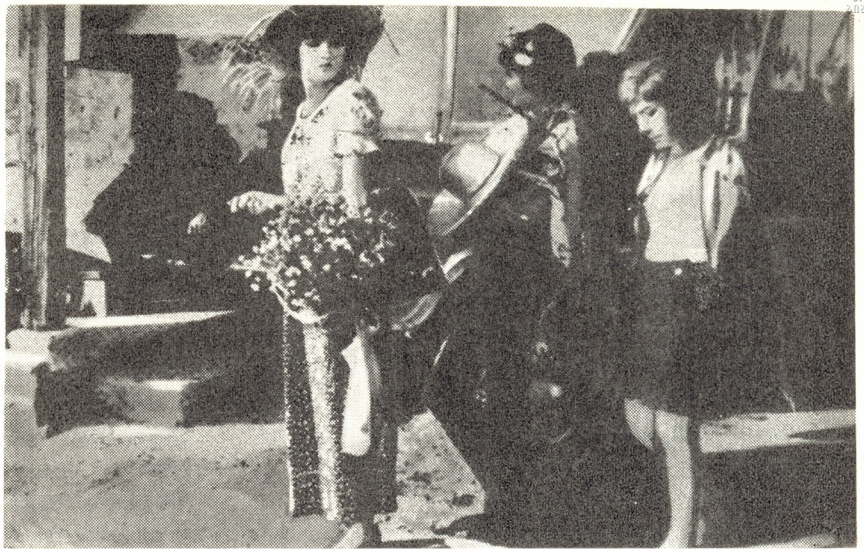
მიზეზი ისევ და ისევ ღვინოა). მუსიკოსების გარდა, ფილმში ნაჩვენებია მაღალი თანამდებობის პირის ვიზიტი სოფლად. იგი ერთ-ერთი გლეხის ნათესავია. მისი გამოჩენისას ისეთი შთაბეჭდილება შეგექმნებათ, რომ ამ ნათესავის უფრო ეშინიათ, ვიდრე უყვართ. იგი დიდკაცურად გადმობრძანდება მანქანიდან, მიდის სათევზაოდ და არღვევს თევზაობის ყოველგვარ წესს (ხმარობს დინამიტს), ყვირის, ყალბი შეპირებებით ჩააჩუშებს სოფელელთა მოცილეობა-მეტოქეობას, უნაწილებს და ურიგებს ყველას პროტექციებსა და წყალობას, მერე მათვე მოიწვევს სუფრაზე საქეიფოდ. დაბოლოს, სოფლის ხორაგითა და საუკეთესო ღვინით დატვირთული თავბრუდამხვევი სისწრაფით გააქროლებს მანქანას ისეთ გზებზე, სადაც ყოველ წუთს ვათერაკებია მოსალოდნელი.

რა არის ეს? გავლენიანობით

კადრი ფილმიდან „პასტორალი“.







კადრი ფილმიდან „პასტორალი“.

ვაჭრობა, სოფელსა და ქალაქს შორის ურთიერთსარგებლობაზე აგებული დამოკიდებულების ილუსტრაცია, თუ მბრძანებელსა და ქვეშევრდომს შორის არსებული სუბორდინაციული ზღვრების ჩვენება?

„პასტორალში“ იოსელიანისეული დისპოზიტივი კიდევ უფრო მუქდება, იდუმალი, ძნელად გასაშიფრი ხდება. ახლა იკითხეთ დიალოგები! არ გინდათ ჩახვდეთ მათ აზრს!

ფილმის დასასრულს გვაჩვენებენ კიდევ ერთ თანამდებობის პირს. იგი ღრღნის ვაშლს, რომელიც ქალიშვილმა (კვარტეტის წევრმა) ჩამოუტანა სოფლიდან. გვაგონდება, რომ ეს პერსონაჟი ფილმის დასაწყისშიც გვაჩვენეს. იგი მოწყენილად მიუჯდება საუზმით გაწყობილ მაგიდას, ღრღნის ვაშლს და ნოსტალგიის რაღაც ჩრდილი უდგას თვალებში. რატომ? ალბათ, იმიტომ, რომ წარსული თუ დაუსხლტა ხელიდან, აწმყოში მაინც ხომ აგონდება ის? და ვიდრე ვაშლი იარსებებს...

დაღრღნილი ვაშლით არ მთავრდება „პასტორალი“. აი, გამოჩნდება აყვავებული ვაშლის ხე. ისევ გაისმის საქონლის ბლავილი, და ისევ მეორდება იოსელიანისეული ჩვეული ციკლი. განა „გიორგობისთვეშიც“ ასე არ არის? ფილმი იწყება მამა-პაპისეული რთველის დიდებული სანახაობით, ასეთივე დიდებული პურისჭამითა და სუფრული სიმღერებით. მთავრდება კი იმ უძველესი ეკლესიის ჩვენებით, რომელიც მთის წვერზე წამოჭიმულა, ჯერ კიდევ მყარ საძირკველზე მდგარი.

დაბოლოს ვიტყვით, რომ იოსელიანის ყველა ფილმი მცდელობაა დაინახოს და ჩვენც დაგვანახოს ის გადაადგილებები, დამლუპველისა და დიდებულის საზღვრებს შიგნით რომ ხდება.

ფრანგულიდან თარგმნა

ლუილა კაპაბაძე.



უკვე კარბა ხანია, რაც საქართველოს სახალხო არტისტმა, საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სოლისტმა მაყვალა ქასრაშვილმა მოიხვეჭა შესანიშნავი მომღერლისა და მსახიობის, სხვადასხვა სტილის საოპერო თუ კამერულ ნაწარმოებთა ბრწყინვალე ინტერპრეტატორის სახელი. მის ხელოვნებას მაღალ შეფასებას აძლევენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, რაზეც თვალსაჩინოდ მეტყველებს პრესა, რომელიც ხოტბას ასხამს სახელოვანი ქართველი ხელოვანის სამომღერლო ტალანტს, მის დახვეწილ საშემსრულებლო კულტურასა და ოსტატობას. მაყვალა ქასრაშვილის საერთაშორისო აღიარებას გვიდასტურებს მისი მონაწილეობა საზღვარგარეთულ პრემიერებში. ესოდენ დიდი პატივი მას პირველად ხვდა ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ თეატრის“ სცენაზე, სადაც მან მაღალმხატვრულად განასახიერა ტატიანას როლი ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“. ეს არჩევანი „მეტროპოლიტენ თეატრის“ ხელმძღვანელებს შემთხვევით არ გაუკეთებიათ. ქართველი მომღერალი ხომ აღიარებულია ტატიანას პარტიის ერთ-ერთ შესანიშნავ შემსრულებლად თვით რუსული საოპერო ხელოვნების ისეთ სახელგანთქმულ კერაში, როგორიცაა საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრი.

ამ რამდენიმე ხნის წინ კი მაყვალა ქასრაშვილი მიიწვიეს ლონდონის „კოვენტ გარდენის“ თეატრში, სადაც მან პირველად განასახიერა დონა ანას ურთულესი როლი მოცარტის „დონ ჟუანში“. მ. ქასრაშვილი გახლდათ მონაწილე ინტერნაციონალური პრემიერისა, რომელშიც გაერთიანდნენ სხვადასხვა ქვეყნის გამოჩენილი მუსიკოსები — ავსტრიელი დირიჟორი გუსტავ კუნი, იტალიელი ბარი-

## ორი საზღვარგარეთული

### პრემიერა

ტონი რუჯიერო რაიმონდი (დონ ჟუანი), ბულგარელი სოპრანო სტეფკა ევსტატიევა (დონა ელვირა) და სხვანი.

მაყვალა ქასრაშვილის საზღვარგარეთულმა დებიუტმა უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. ამის საილუსტრაციოდ ვაქვეყნებთ ამონაწერებს ინგლისური პრესიდან:

„სანდი ტაიმისი“: „...მოკმედ პირთა შორის გამოჩნდა ახალი სახელი. ეს გახლდათ მაყვალა ქასრაშვილი — ქართველი მომღერალი საბჭოთა კავშირიდან. განსაცვიფრებელია მისი დონა ანა. მ. ქასრაშვილის შესანიშნავი ხმა უნაკლოდ ჟღერდა ამ უაღრესად რთულ პარტიაში, მთელი სპექტაკლის მანძილზე...“

„დეილი ტელეგრაფი“: „მაყვალა ქასრაშვილი მშვენივრად მოერგო ამ სპექტაკლს. მან შექმნა უაღრესად ინდივიდუალური სახე. ეს რთული პარტია ქასრაშვილმა იმღერა გზნებით, ზუსტად, ულამაზესი საშემსრულებლო მანერით. იგი ანსახიერებდა ბედკრულ, მაგრამ ღირსებით სავსე ქალს, რამაც განაპირობა მისი გმირის იშვიათი მიმზიდველობა. იგი სამეფო თეატრების სცენაზე რეგულარულად უნდა გამოდიოდეს...“



„გარდინი“: ამ სპექტაკლში მოწილეობდა ორი ახალი მსახიობი, ორი მშვენიერი ქალი შავი ზღვის სხვადასხვა სანაპიროდან: ქართველი მაყვალა ქასრაშვილი და ბულგარელი სტეფკა ევსტატიევა. ვოკალური თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მაყვალა ქასრაშვილი, ნატიფი და კაშკაშა მისი მაღალხარისხოვანი ხმის ჟღერადობა“.

„ტაიმსი“: „მაყვალა ქასრაშვილს — ამ ძალზე საინტერესო შემსრულებელს — ანას განცდები აჰყავს დაძაბულობის უმაღლეს მწვერვალზე...“

„ფაინენშლ ტაიმსი“: „ხუთშაბათ საღამოს ჩვენი ინტერესი, ძირითადად, მიმართული იყო სპექტაკლის მუსიკალურ მხარესა და რამდენიმე ახალ შემსრულებელზე. მათს შორის ყველაზე განსაცვიფრებელი იყო ქართველი სოპრანო — მაყვალა ქასრაშვილი (დონა ანა) მისი ხმა ძლიერიცაა და ელვარეც, რბილიც და საოცრად ნაზიც. მისი ფრაზირება აღბეჭდილია ჭეშმარიტი ოსტატობით. ნატიფად ჟღერდა ყველა რეჩიტატივი. დიდებულია მისი მიხრა-მოხრა, მოძრაობა. ეს დებიუტი, რომელმაც საუკეთესო შთაბეჭდილება დატოვა, დაავიწყდება ჩინებულად შესრულებულმა არიამ „Non midiz“. ასეთ შესრულებაზე შეიძლება მხოლოდ იოცნებო“.

ცოტა ხნის შემდეგ კი შედგა მაყვალა ქასრაშვილის მეორე დებიუტი. მან ბრწყინვალედ განასახიერა სანტუცას როლი მასკანის „სოფლის პატიოსნებაში“, ეს პრემიერა გაიმართა ჰელსინკის სახელმწიფო თეატრ „ფინეთის სცენაზე“ მაგრამ ფინელებისათვის, ინგლისელთაგან განსხვავებით, მაყვალა ქასრაშვილი უკვე აღარ იყო აღმოჩენა, რადგან მის საოპერო დებიუტს წინ უძღვოდა 1981 წლის შემოდგომაზე ფინეთის ქალაქებში (ჰელსინკი, ტამპერე, ოულუ, იუვერსკიულია და სხვა), ადგი-

ლობრივ კამერულ ორკესტრთან ერთად, უდიდესი წარმატებით ჩატარებული კონცერტები.

„საერთაშორისო კლასის ვარსკვლავი“, „შთაგონებული კონცერტი“, „ოქროს ყელი დიდი თეატრიდან“, „თვალისმომჭრელი, ელვარე ვოკალური ხელოვნება“ — ასეთი სათაურებით იყო აჭრელბული ფინური პრესა, რომელიც უმაღლეს გამოხმაურა ქართველი მომღერლის კონცერტებს.

„დიდებულია მომაჯადოებელი მომღერლის მაყვალა ქასრაშვილის ხმა, იგი სავსეა გრძნობით, ელვარეცაა და მოქნილიც“ (ქალაქ ოულუს გაზეთი).

გაზეთი „კესკისუოლაინენი“: „მაყვალა ქასრაშვილი უმაღლესი კლასის მომღერალია: მან შეასრულა არიები ოპერებიდან „ევგენი ონეგინი“, „ტოსკა“, „სოფლის პატიოსნება“, ასეთი შთაბეჭდავი შესრულება იშვიათად გვსმენია. ამ ნატიფმა ხელოვანმა, დიდი ვოკალური კულტურის მომღერალმა იშვიათი სრულყოფილებით გადმოსცა უსაზღვრო იმედიც და სასოწარკვეთილებაც...“

ქალაქ ტამპერეს უძველეს თეატრში გამართული კონცერტის შესახებ კი ადგილობრივი გაზეთი წერდა: „მოვლენად გადაიქცა მაყვალა ქასრაშვილის პირველივე ბგერა, განსაცვიფრებელია მისი ხმის განუსაზღვრელი შესაძლებლობები, მისი ზემოქმედების ძალა. მ. ქასრაშვილის სიმღერამ მსმენელები თითქმის ზეცაში აიყვანა. მოცარტის „აგნუს დეის“ შესრულებამ კი სრულიად დაგვაკარგვინა მიწიერების შეგრძნება! მაყვალა ქასრაშვილის ხმამ, სიმღერამ ყველაფერი დაგვაიწყა!“

გაზეთი „ამულუპტი“: „ბევრნი არიან სახელოვანი მსახიობები, მაგრამ ქასრაშვილის მსგავს მოვლენას იშვიათად შეხვდებით. მის ბრწყინვალე, ნაირფეროვან სოპრანოს მსმენელები მოჰყავს ტრანსისმაგვარ განცვიფრებაში. ამის



ძალა შესწევს მხოლოდ ჭეშმარი-  
ტად დიდ ხელოვანს. სიტყვები  
ვერ გამოხატავენ იმ გრძნობასა და  
აღფრთოვანებას, ჩვენს სულებში  
რომ აღძრა მაყვალა ქასრაშვილმა.  
მრავალგზის მომისმენია მანუელ  
დე ფალიას სიმღერები, მაგრამ  
ქასრაშვილს ვერავინ უტოლდება.  
იგი, ვგონებ, ამ სიმღერებს ესპა-  
ნელებზე უფრო ნატიფად, მეტი  
თვითმყოფადობით ასრულებს. სი-  
ტყვა „Madre“ (IV სიმღერა) ამ  
დიდი ხელოვანის შესრულებით  
ნიშნავს გაცილებით უფრო მეტს,  
ვიდრე სხვათა მიერ წარმოთქმული  
ათასი სიტყვა... კონცერტმა დას-  
ტოვა წარუშლელი შთაბეჭდილე-  
ბა, დაუვიწყარია გაცნა, რომე-  
ლიც კიდევ დიდხანს აგვალეუ-  
ვებს...”

ბუნებრივია, რომ ამ კონცერტე-  
ბის შემდეგ ფინელი მსმენელები  
მოუთმენლად ელოდნენ მ. ქასრა-  
შვილის გამოსვლას ჰელსინკის სა-  
ოპერო სცენაზე, მასკანის ოპერა-  
ში „სოფლის პატიოსნება“. „ძნელი  
დასაჯერებელია — წერს „ჰელ-

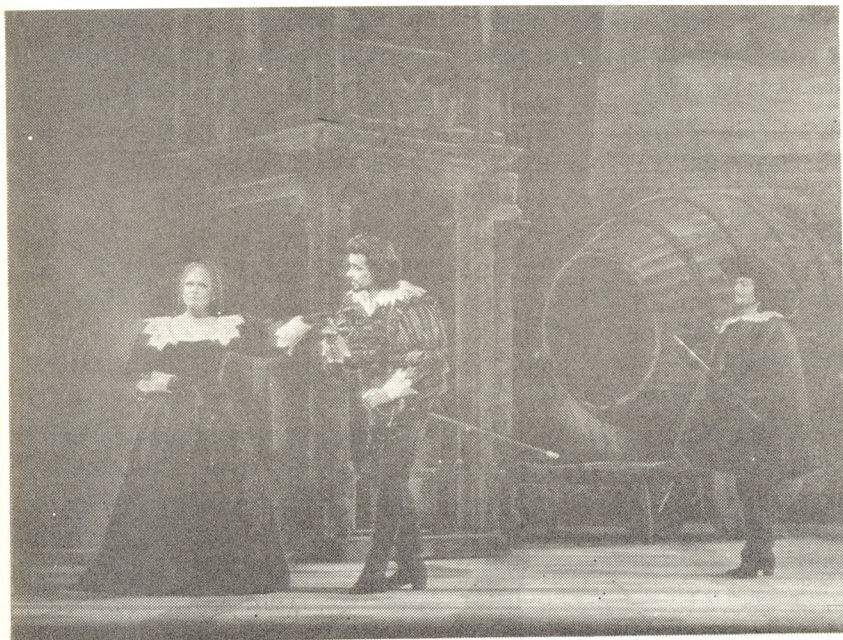
სინგინ სანომატი“, — რომ სან-  
ტუცას პარტიას მ. ქასრაშვილი პი-  
რველად მღეროდა. მან წარმოგვი-  
დგინა უსაზღვროდ მომხიბლავი  
ჭეშმარიტად „სიცილიელი“ ქალი-  
შვილი, რომელიც საოცარი გზნე-  
ბით გამოხატავს თავის გრძნო-  
ბებს...”

„დიდი თეატრის ვარსკვლავმა  
სპექტაკლს მისცა დიდი დრამის  
მასშტაბი, რამაც გაზარდა ფინელი  
მსახიობების მიერ წარმოსახულა  
როლების მნიშვნელობა, შექმფინა-  
რი ელვარება, სტიქიური ძალა და  
გრძნობათა მხურვალეობა! — აბა,  
მეტი რა უნდა ინატროს სანტუცას  
როლის შემსრულებელმა. ქასრა-  
შვილის ხმას ახასიათებს ინტენსი-  
ურობა, აღზნებადობა, იგი ფარ-  
თო ტალღებადაც იშლება, სულის  
შემძვრელია მისი ფორტე, რომე-  
ლიც საოცრად ფაქიზ, ლაქვარდო-  
ვან პიანისიმოში გადაიზრდება ხო-  
ლმე...”

მასალა დასაბეჭდად მოამზადა

რუსულან ჟუბაბილაძემ.

სცენა ლონდონის „კოვენტ გარდენის“ სპექტაკლიდან „დონ ჟუანი“. დონ ანა —  
მაყვალა ქასრაშვილი, დონ ჟუანი — რუჟიერო რაიმონდი





# ინგლისური აბსურდიზმი

მაია კობახიძე

ომისუამდგომი ბრიტანეთის სულიერი სიტუაციის კრიზისულობამ თავი პირველ რიგში იჩინა თეატრალურ ხელოვნებაში. რომელიც მუდამ ზუსტად არეკლავს ეპოქის ცვლილებებს. ბუნებრივია, კრიზისის ატმოსფერომ სხვადასხვა დრამატურგთა შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარი გამოხატულობა ჰპოვა. ე. წ. „ინგლისური აბსურდიზმის“ წარმომადგენელთა დრამატურგიაში მისი ინტერპრეტაცია მეტაფიზიკურ ტერმინებში ხდება და სამყაროსა და ადამიანზე ირაციონალისტურ თვალსაზრისს ეყრდნობა. დებულება სამყაროში მოქმედ ძალთა ირაციონალურობის, სტიქიურობის, ქაოტურობის შესახებ ლოგიკურ განვითარებას ჰპოვებს ამგვარ სამყაროში ადამიანის არსებობის ალოგიურობის, აბსურდულობის მტკიცებაში. საერთოდ ხელოვნების და კერძოდ თეატრალური ხელოვნების დანიშნულებას აბსურდისტები და მათ შორის ინგლისელი აბსურდისტებიც იმაში ხედავენ, რომ აუხილონ ადამიანს თვალი მისი ეგზისტენციური სიტუაციის ტრაგიკულობაზე, კამიუს სიზიფოსის მსგავსად გააცნობიერებინონ ამ სიტუაციის აბსურდულობა. სწორედ ამ მიზნით ამუშებენ ფერებს თავიანთ პიესებში, ამძაფრებენ სურათს. საამისოდ ყოველი ცალკეული ავტორი ინდივიდუალურ ხერხებს ხმარობს. მაგალითად, ინგლისური აბსურდიზმის წარმომადგენლის, ნ. ფ. სიმპსონის მიერ ადამიანის

ნის არსებობის აბსურდულობის თემაზე შექმნილ გროტესკულ ფანტაზიებს მკვეთრად გამოხატული ფარული ელემენტები ახლავს.

ძალზე ინდივიდუალურია ჰაროლდ პინტერის გზაც ადამიანისთვის. „თვალის ახელი-სა“, დრამატურგი პერსონაჟებს მტრულ სამყაროში გადასროლილ უმწეო არსებებად წარმოადგენს. მათ დაპირისპირებაში საკუთარ თავთან და საკუთარ ეგზისტენციასთან, ჰაიდგერის მსგავსად, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა პინტერის მსოფლმხედველობაზე, ძირითადი განცდა მეტაფიზიკური შფოთვაა. ამ შფოთვისა და არასტაბილური არსებობის ატმოსფეროს ძალზე ოსტატურად ჰქმნის დრამატურგი ყოველ თავის პიესაში, მიუხედავად დასავლეთის ხელოვნებაში მოდერნისტული ნაკადისადმი მისი აშკარა მიკუთვნებისა, პინტერის შემოქმედება მაინც შეიცავს სხვადასხვა ტენდენციას და მათ შორის რეალისტურ ტენდენციებსაც. ეს დრამატურგის შემოქმედებაში ძირითადად ფსიქოლოგიზმის ელემენტების არსებობით გამოიხატება. რაც, თავის მხრივ, მკვეთრად განასხვავებს მას სხვა აბსურდისტებისაგან.

ყველაზე მეტად ამას მისი პიესების სხვადასხვაგვარი სცენური ინტერპრეტაციის ფაქტი ამტკიცებს. პინტერის დრამატურგიაში სხვადასხვა ტენდენციების აღმოჩენა პირველ რიგში ამ ინტერპრეტაციების საფუძველზე შეიძლება.

პინტერის პიესების სცენური ისტორია საკმაოდ მდიდარია. მაგრამ ამ შემთხვევაში სამ სპექტაკლს შევხვები, რადგანაც სწორედ მათი ნახვის საშუალება მქონდა ინგლისში. 1979-80 წლების თეატრალური სეზონის განმავლობაში, სამი ძალზე განსხვავებული დასის შესრულებით. პიესები დრამატურგის შემოქმედების სამ სხვადასხვა პერიოდს განეკუთვნება და მდიდარ ინფორმაციას იძლევა პინტერის დრამატურგიის სცენურ, ხორცშესხმის შესაძლებლობათა შესახებ.

განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს პინტერის პიესა „სათბური“ ლონდონის ჰემსტედის თეატრში. ჩრდილო-დასავლეთ ლონდონში მდებარე ეს საკულბო ტიპის თეატრი (ზოგჯერ მას ჰემსტედის თეატრალურ კლუ-



ბსაც უწოდებენ) ბოლო წლების მანძილზე ბრიტანეთის თეატრალური ნოვაციების ერთ-ერთ წყაროდ იქცა. აქ შექმნილ წარმოდგენათა უმრავლესობა შემდგომში ოფიციალურ უესტ-ენდში გადაინაცვლებს ხოლმე, ხშირია აგრეთვე მათი სატელევიზიო დადგმების სახით ფიქსირებაც. ორივე ეს ფაზა განვლრ მოგვიანებით „სათბურმაც“. მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ჰემსტედის სპექტაკლს შევეხები. მისი პრემიერა 1980 წლის 24 აპრილს შედგა. განსაკუთრებული ინტერესი სპექტაკლის მიმართ რამოდენიმე გარემოებით იყო ნაკარნახევი: ერთ-ერთი მათგანი თვით პიესის უჩვეულო ბედი. სპექტაკლის პროგრამაში კვიოხულობით: „სათბური“ 1958 წლის ზამთარში დაეწერე. მერე გვერდზე გადავდე, შემდგომში რომ გადამემუშავენინა და არც მიცდია რომელიმე თეატრისთვის მისი შეთავაზება. შემდეგ „მეთვალყურის“ წერა დავიწყე. 1979 წელს გადავიკითხე „სათბური“ და გადავწყვიტე, რომ მისი დადგმა ღირს. უმნიშვნელო შემცირებები გავაკეთე, არსებითად კი არაფერი შემიცვლია“.

„მეთვალყურემ“ დრამატურგს დიდი წარმატება და საყოველთაო აღიარება მოუტანა. „სათბური“ კი, რომელიც საკმაოდ განსხვავებული მანერით იყო დაწერილი, თავის რიგს ელოდა ოცდაორი წლის მანძილზე. ძალზე მნიშვნელოვანი გარემოებაა ისიც, რომ პიესის დადგმას თვით ავტორი ანხორციელებს. თუმცა, ეს პირველი შემთხვევა არ არის პინტერის ბიოგრაფიაში. მან ხომ მსახიობობით დაიწყო თავისი თეატრალური მოღვაწეობა და ფსევდონიმით ჰქონდა — დევიდ ბერიონი. შემდეგაც, უკვე ცნობილი დრამატურგი. პინტერი არ წყვეტს საბოლოოდ კავშირს თეატრალურ პრაქტიკასთან, დროდადრო თამაშობს მეორეხარისხოვან როლებს თავის პიესებში, ხშირად დგამს კიდევ მათ. მაგრამ მას შემდეგ, რაც „სათბური“ დაიწერა, მისი რეჟისორული და დრამატურგიული აზროვნება მნიშვნელოვნად გართულდა. ასე რომ, სავსებით გასაგებია, რამდენად დიდი ინტერესის აღმძვრელი იყო ისიც, თუ როგორ დგამს პინტერი-რეჟისორი 1980 წელს პინტერ-დრამატურგის მიერ 1958 წელს დაწერილ პიესას.

პიესის მოქმედების ადგილი—ფსიქიატრიული კლინიკა სახელმწიფოს მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფი ექსპერიმენტული დაწესებულებაა. კლინიკაში სამსაფეხურიანი იერა-

რქიაა — პერსონალი, რომელსაც გადამდგამთ პოლკოვნიკი, რუტი ხელმძღვანელობს, მომსახურე პერსონალი და პაციენტები. სამინისტროდან ვიღაცა გზავნის ამ კლინიკაში პაციენტებს, აქ ისინი სახელების ნაცვლად ნომრებით იხსენიებიან, ყოველგვარ თავისუფლებას კარგავენ და ურთიერთობის საშუალებაც არ გააჩნიათ — თითოეული ერთადგილიან ოთახშია ჩაკეტილი. გარდა ამისა, პაციენტები გამუდმებით საფრთხის ქვეშ არიან: ნებისმიერი მათგანი ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლება მოკლან და ამაზე არავინ აგებს პასუხს. თანამშრომელ ლემს ევალება იმის შემოწმება, თუ როგორ არის დაკეტილი პაციენტების ოთახები, მაგრამ იმ დღეს, როდესაც მოქმედება ხდება, ეს ლემი, მისთვის ჩატარებული ტესტირების შემდეგ რუტის თანაშემწის გიბსის მიერ ექსპერიმენტებისთვის გამოიწვეულ ოთახშია ჩაკეტილი. პიესა მთავრდება სისხლიანი ორგით, რომლის დროსაც თავისი პალატებიდან გამოსული პაციენტები კლინიკის მთელ პერსონალს ხოცავენ გიბსის გარდა.

საერთოდ, აბსურდის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელია ამა თუ იმ ვითარების აბსოლუტიზაცია, მისთვის გლობალური, მეტაფიზიკური ხასიათის მინიჭება, ყველა დროის და ფორმაციის ადამიანის არსებობის სქემად მიჩნევა. „სათბურში“ ნაჩვენები ფსიქიატრიული კლინიკაც სამყაროს თავისებური მოდელია. მაგრამ, განზოგადოებებთან ერთად, ნაწარმოებში აშკარად იკითხება სოციალური პროტესტიც ბიუროკრატიული დეპერსონალიზაციის წინააღმდეგ. ყველაფერი, რაც კლინიკაში ხდება, სამინისტროს მიერ არის სანქციონირებული. ძალადობა აქ არნახულ მასშტაბებს იღებს და საშინელი ფინალიც ამის შედეგია. დასასრულს გიბსი აღუწერს სამინისტროს თანამშრომელს სისხლიან ინციდენტს, რასაც საკმაოდ გულგრილ რეაქცია მოსდევს. ასე რომ, პიესა მთავრდება მტკიცებით — არსებობს სახელმწიფოს მიერ სუბსიდირებული ტერორი.

სპექტაკლი „სათბური“ ძალზე მძაფრი ფორმის სცენური ნაწარმოებია და ეს სიმძაფრე მიღწეულია არა ვიზუალური გადაწყვეტის ან ე. წ. სადადგმო რეჟისორის ხერხებით. ყველაზე ქმედითი გზა აქ პერსონაჟთა ერთმანეთთან დაპირისპირების ხაზგასმა აღმოჩნდა, იმ შეუწელებელი ბრძოლის ნათელყოფა, რომელიც მათ შორის მიმდის.



ნარეობს, და რომელსაც ისტერიულობის ელემენტი შეაქვს მათ ცხოვრებაში. სპექტაკლს ეს დინამიკურობას ანიჭებს, მაგრამ დინამიკურობა ამ შემთხვევაში თვითმიზანს არ წარმოადგენს, რადგანაც სპექტაკლის ძირითადი დანიშნულება მაინც იმ აუხსნელი შფოთვის გადმოცემაა, რომელიც პინტერის ყველა პერსონაჟის ეგზისტენციის ემოციურ ფონს შეადგენს. „სათბურის“ მოქმედების მანძილზე პერსონაჟები ოთხ კედელში არიან გამომწყვდეულნი, მათი შფოთვა, მოახლოებული საფრთხის წინათგარძნობა თითქოს მაქსიმუმამდე ძაბავს სპექტაკლის ატმოსფეროს. ასე იქმნება ხელსაყრელი გარემო ამ საფრთხის რეალიზაციისათვის.

პინტერის სპექტაკლში თითქოს კომპარის, სიზმრის უცნაური, ექსცენტრიული ლოგიკა მეფობს. პერსონაჟთა მეტყველებისა და საქციელის ისტერიულობის გარდა, გამუდმებით თავს იჩენს უკვე დასაღუპავად განწირული კლინიკის თანამშრომელთა აგრესიულობა. ყოველი წვრილმანი ამჟღავნებს მათ ამგვარ მიდრეკილებებს. საღიზმოდ, უცნაური, მოულოდნელი ძალადობა, შიში სპექტაკლის ყოველ დიალოგს სდევს თან.

პიესაში გიბსის როლი, — როგორც პაციენტების მხრიდან პერსონალის მიმართ სისხლიანი ანგარიშსწორების ორგანიზატორისა. არც ისე ნათლად არის გამოკვეთილი. ყოველ შემთხვევაში, გარკვეული ეჭვი ამ საკითხთან დაკავშირებით რჩება. ასეთი ეჭვი განზრახ არის დატოვებული პინტერ-დრამატურგის მიერ და ეს მისი შემოქმედებითი მეთოდისთვის უნდა შეადგენს. პინტერი ამ პიესაშიც, როგორც ყოველთვის, არ იძლევა ამომწურავ პასუხს მომხდარ ამბებში გიბსის როლის შესახებ, მაგრამ სპექტაკლის სარეჟისორო პარტიტურა იმგვარად არის აგებული, რომ პერსონაჟის მოქმედება, პიესასთან შედარებით, გაცილებით უფრო მიზანდასახულად და მოტივირებულად გამოიყურება. ამ შემთხვევაში პინტერი-რეჟისორი ცხადყოფს იმას, რასაც პინტერი-დრამატურგი ყოველთვის ნიღბავს ხოლმე.

პერსონაჟებს მთელი მოქმედების მანძილზე აქვთ აუხსნელი საფრთხის წინათგარძნობა. სწორედ ამ საფრთხის რეალიზაცია ხდება დასასრულს პაციენტების მიერ. პიესის რეჟიკებში პერიოდულად ვხვდებით მითითებებს იმის თაობაზე, რომ კლინიკის შენობაში უცნაური ხითხითი, ჩურჩული და რაღაც აუხსნე-

ლი ხმაური ისმის. სპექტაკლში გვესმის ეს ყველაფერი და პერსონაჟების რეაქციასაც ვხედავთ. ასეთ მომენტებში პერსონაჟები ადგილზე შეშდებიან, თითქოს ყრუანტელი უვლით ტანში, მაგრამ ერთმანეთს არაფერს ეუბნებიან იმის თაობაზე, რაც მოისმინეს. თითოეული მათგანი მარტოა საკუთარი შიშის პირობა და არც ცდილობს, ვისმე გაუზიაროს იგი და, რომც დაეპირებინა, ეს შეუძლებელი იქნებოდა, იმდენად დარღვეულია მათ შორის კავშირი.

სპექტაკლში პაციენტებს არ ვხედავთ. ამ შემთხვევაში პინტერი-რეჟისორი უგულვებელყოფს პინტერ-დრამატურგის რეჟიკებს. პიესაში არის მითითება იმის შესახებ, რომ პაციენტები გამოჩნდებიან უკანასკნელი სცენის წინ, მას შემდეგ, რაც გაისმა მძიმე რკინის კარების გაღების ხმა. „მათ მუქი ფერის ხალათები აცვიათ. ქანაობენ, ჩამოდიან კიბეებზე, იკრიბებიან, სხვადასხვა მიმართულებით იფანტებიან, ჩურჩულებენ, ხითხითებენ. ერთი ჯგუფი მეორეს უერთდება, ცალკეული პაციენტები ჯგუფიდან ჯგუფისკენ გადადიან. ქანაობენ, სრიალებენ, ჩურჩულებენ“<sup>1</sup>. ყველაფერი ეს მზუუტავი მოლურჯო განათების ქვეშ უნდა ხდებოდეს და, როგორც ჩანს, ბოლომდე რეალურის შთაბეჭდილებას არ უნდა სტოვებდეს. სპექტაკლში პაციენტებს არ ვხედავთ. რჩება მხოლოდ კარების გაღების ხმა, ჩურჩული, ხითხითი, ხვნეშა. მაგრამ სპექტაკლი თანმხლები ბგერები, მცირედი ხმაურიც კი იმდენად ზუსტად არის ორგანიზებული, რომ არცაა აუცილებლობა, ვხედავდეთ იმათ, ვინც ამ შემთხვევებზე ხმაურს ქმნის, რადგან ძირითადი მიზანი მიღწეულია — მაყურებელი შეძრწუნებულია იმით, რაც ესმის და მისი ფსიქიკის სიღრმეზე ფენებზე შემოქმედებს პინტერი-დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრი.

პინტერის დრამატურგიის სცენური ხორც-შესხმისას, არც თავისი მნიშვნელობით, არც დადგმის პროფესიული დონით ან შემსრულებელთა ოსტატობის მიხედვით ლონდონის ფრინჯის<sup>2</sup> ერთ-ერთი დასის — თეატრ სპეისის სპექტაკლი „საყვარელი“ არ შეედრება „სათ-

<sup>1</sup> H. Pinter „The Hothouse“. Eyre Methnen, London, 1980, p. 145.

<sup>2</sup> ტერმინი ფრინჯი წარმოიქმნა სიტყვიდან „fringe“ რაც კიდეს ნიშნავს. ახლა ამ სიტყვით აერთიანებენ ლონდონის გარეუბნების არასუბსიდირებულ თეატრალურ დასებს.



ბურს“ ჰემსტედის თეატრის სცენაზე. და მიუხედავად ამისა, ყურადღებას იმსახურებს, რადგანაც მასში მკვეთრად ჩანს სადადგმო კოლექტივის დამოკიდებულება პიესის მიმართ და ნაწარმოების საკუთარი ინტერპრეტაციაც არის მოცემული. გარდა ამისა, ფრინჯის როლი ბრიტანეთის თეატრალური ცხოვრების საერთო ნაკადში სულ უფრო იზრდება. ფრინჯის დასები სულ უფრო ფართო აუდიტორიას მიმართავენ, მათი პოპულარობა იზრდება და ამა თუ იმ ნაწარმოების სცენური ხორცშესხმისას არსებულ ტენდენციებზე მსჯელობა მხოლოდ უესტენდის სპექტაკლების მიხედვით უკვე აღარ შეიძლება.

1963 წელს დაწერილი პიესა პინტერის „საყვარული“ წარმოადგენს ვარიაციებს ადამიანის ორმაგი ბუნებისა და ადამიანის ცხოვრებაში ილუზიისა და რეალობის თანაფარდობის თემაზე. 1980 წელს ჯერემი სამმერსის მიერ დადგმული სპექტაკლი ირონიული ინტონაციის ტრაგიკომედიაა. პიესაში ადამიანის ორმაგი ბუნება, მასში საპირისპირო საწყისთა არსებობასთან არის დაკავშირებული, ნაჩვენებია ბრძოლა ამ საწყისებს შორის, მაგრამ საკითხი ბრძოლის შედეგის შესახებ ღიად რჩება. სპექტაკლი დადგმულია იმაზე, თუ როგორ იმარჯვებს ადამიანში ინსტინქტური საწყისი, როგორ სკობს თანდათან სოციალურ ნიღაბს და მთლიანად ეუფლება ინდივიდს.

სპექტაკლში ნაჩვენებია მომენტი, როდესაც ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის მიერ რამდენიმე წლის წინათ წამოწყებულ თამაშში კრიზისული პერიოდი დადგა. რიჩარდი და სარა უკვე რამოდენიმე წელია, რაც საყვარლებს განასახიერებენ, სახელებიც სხვა აქვთ, ტანისამოსაც იცვლიან ამ მიზნით. პიესაში ამ წყვილს არ შეუძლია შეუთავსოს ერთმანეთს რესპექტაბელური ოჯახის იდეა და ის ვნებები, რომელთა დაკმაყოფილება მათ მოთხოვნილებას შეადგენს. თამაშის დანიშნულება კი ამ ორი სწრაფვის შეთანხმება, თანაარსებობაა.

სპექტაკლის პირველსავე სცენაში იგრძნობა დაძაბულობა, ხელოვნურობა რიჩარდისა და სარას ურთიერთობაში, რიჩარდი ერთგვარ გაღიზიანებასაც გამოხატავს ცოლის „დროსტარების“ ხსენებისას, თუმცა, ფორმალურად რიჩარდს ვერაფერში დასდებ ბრალს, რადგან არაფერს ამბობს თავისი დამოკიდებულების შესახებ. რიჩარდი, ერთი შეხედვით, ცოლზე უფრო აქტიურია. შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილებაც შეიქმნა, რომ ამგვარი ცხოვრების ინ-

ციატივა მას ეკუთვნის. მაგრამ თანდათან აშკარა ხდება, რომ ყველაფერს ის კი არ წარმოათავს, არამედ სარა. ეს შთაბეჭდილება სპექტაკლში რიჩარდის ყოველ რეპლიკაზე სარას ზუსტი რეაქციის გზით იქმნება. ის თითქმის უსმენს მას, მაგრამ ამავე დროს, მისი შინაგანი არსებობის რიტმი არ არის დამოკიდებული იმაზე, რაც ესმის ან რასაც ხედავს. სახის ასეთი ინტერპრეტაცია მთლიანად პასუხობს დრამატურგისთვის დამახასიათებელ პრინციპს: ქალ-პერსონაჟთა შექმნისას, რომლებიც მუდამ საიდუმლოთი არიან მოცულნი და პარტნიორებისათვის შეუცნობადია მათი ჭეშმარიტი ხასიათი. ამავე დროს, ისინი ადამიანის ორმაგი ბუნების განსახიერებასაც წარმოადგენენ. თამაშისას, რომელიც სარამ და რიჩარდმა შეთხზეს, სარა გაცილებით უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს. რესპექტაბელური ცოლის როლიდან ვნებიანი საყვარლის როლზე გადართვა მისთვის დიდ სირთულეს არ წარმოადგენს, უფრო მეტიც, რაღაც სიამოვნებასაც კი იღებს ამ გადართვისაგან, არც საყოველთაოდ მიღებულ ზნეობრივ ნორმებს უარყოფს, არც ინსტინქტების ჩახშობას აპირებს საკუთარ თავში. თავისი ფიზიკური მონაცემების მიხედვით მსახიობს ნაკლებად გამოსდის ცოლის სცენები, დროდადრო ამ სცენებს აკლია ის სიმკაცრე და დახვეწილობა, რომლებიც კონტრასტს სცენიდან სცენაზე გადასვლისას უფრო აშკარად აქცევდა.

ცოლ-ქმრის მიერ შეთხზული თამაში არც ისე უბრალო აღმოჩნდა, როგორც სარას ეგონა. რიჩარდს სისტემატური გადართვა ერთი როლიდან მეორეზე გაცილებით უფრო უძნელდება, ეს მეტი ენერგიის გაღებას ითხოვს მისგან. გარდა ამისა, სპექტაკლში ეს პერსონაჟი მოკლებულია მოქნილობას, რაც კიდევ უფრო ართულებს მის არსებობას ასეთ პირობებში. კრიზისი ცოლ-ქმრის ურთიერთობაში აქ პირველ რიგში იმის შედეგია, რომ რიჩარდის შესაძლებლობები ამ მომენტისათვის უკვე ამოიწურა და შინაგანად ის უკვე მზად არის კაპიტულაციისათვის ინსტინქტური საწყისის წინაშე. პიესაში არ არის გაცემული პასუხი კითხვაზე, თუ რაა ძირითადი ადამიანის ცხოვრებაში, მის ბუნებაში—ინსტინქტები თუ სოციალური ნიღბის მოთხოვნილება. თეატრ სპეისის სპექტაკლში რიჩარდისა და სარასათვის განმსაზღვრელი ინსტინქტებია. ამიტომ ისინი უფრო ბუნებრივად იქცევიან იმ სცენებში, სადაც საყვარლებს განასახიერებენ, მხო-



ლოდ ამ დროს აქვთ ნაწილობრივი თვითრეა-  
ლიზაციის შესაძლებლობა. ნამდვილი თამაში  
კი მათი არსებობის მთელი დანარჩენი დროა,  
როდესაც ისინი იძულებულნი არიან რესპექტ-  
აბელურ წყვილად წარმოადგინონ თავი. სწო-  
რედ ესაა სპექტაკლის კონფლიქტის საფუძვე-  
ლი, ამით არის განპირობებული მოქმედების  
განვითარებაც და ისეთი ფინალიც, რომლის  
დროსაც სოციალური ნიღაბი საბოლოოდ  
უნდა მოისპოს. თუ პინტერი არ იძლეოდა პა-  
სუხს იმაზე, რა იმალება ნიღაბს მიღმა, სპექტ-  
აკლის ავტორებისთვის ეს საკითხი ნათელია—  
ინსტინქტები.

ამასთანავე, მთელი პროცესი სპექტაკლში  
არც თუ ისე უმტკივნეულოდ მიმდინარეობს.  
გარეგნული სიმსუბუქისა და ირონიულობის  
გვერდით ხშირად ტრაგიკული ნოტებიც გაი-  
მის, რადგან თვით პერსონაჟები გრძნობენ,  
რომ ამიერიდან საზოგადოებაში არსებობა  
მათ ძალზე გაუჭირდებათ. ამასთანავე, სპექტ-  
აკლიდან მიღებული მთლიანი შთაბეჭდილება  
უფრო იმედიათა პიესასთან შედარებით, თუ-  
მცა ეს ძვირად უჯდებათ, მაგრამ რიჩარდი  
და სარა მაინც აღწევენ ემოციურ კონტაქტს,  
რაც პინტერის დრამატურგიაში ფაქტიურად  
გამორიცხულია.

არის სპექტაკლში განსხვავებები არა მარტო  
პიესისაგან, არამედ იმ მეთოდისაგანაც, რომე-  
ლიც ჩვეულებრივ არის ხოლმე გამოყენებუ-  
ლი თეატრში პინტერის დრამატურგიის მი-  
მართ. მაგალითად, თუ იგივე ჰემსტედის თეა-  
ტრის „სათბურში“ საჭირო შთაბეჭდილების  
მიღწევა მაყურებლის ფსიქიკის სიღრმეზე ფე-  
ნებზე ზემოქმედების და ე. წ. „სიტუაციის“  
თეატრის“ ელემენტების გამოყენების გზით  
ხდება, თეატრ სპიესის სპექტაკლში უფრო  
ტრადიციული რეჟისურის ხერხებია გამოყენე-  
ბული, მთელი რიგი ისეთი ელემენტებით, რო-  
მლებიც „სიტუაციის თეატრის“ მომხრეთა  
თვალსაზრისით მიუღებელია. დადგმის მეთო-  
დი, დიალოგების აგება, ხასიათების განვითა-  
რება სპექტაკლში უფრო რეალისტური თეა-  
ტრის პრინციპებს შეესაბამება, თანაც, უკუგ-  
დებულია პინტერის დრამატურგიის ისეთი  
თვისებები, როგორიცაა ორაზროვნება და  
შეგნებული აგნოსტიციზმი. პინტერის ამ პიეს-  
ას მთლიანობაში რეალისტურს უდაოდ ვერ  
ვუწოდებთ, მაგრამ სპექტაკლში განხორციე-  
ლებული თავისებური მიდგომა ნაწარმოების  
მიმართ გამართლებული აღმოჩნდა, იგი აშკა-  
რავებს მასში მთელ რიგ ფარულ შესაძლე-

ბლობებს და, პირველ რიგში, დრამატურგია  
შემოქმედების ფარგლებში არსებული გარკვე-  
ული რეალისტური ტენდენციების დოზას.

პინტერის პიესის ინტერპრეტაციის სრული-  
ად საწინააღმდეგო მაგალითთან გვაქვს საქმე  
მისი კიდეც ერთი ნაწარმოების სცენური ხო-  
რცშესხმისას. ეს არის პიესა „გარდასულა  
დრონი“ ქალაქ იფსვიჩის თეატრ უოლსში,  
დადგმულია ასევე 1980 წელს. რეჟისორმა  
აღფრედ ლინჩმა შექმნა აშკარად სტილიზე-  
ბული სპექტაკლი, რომელიც თავისი რიტმული  
სტრუქტურით რიტუალურ ქმედებას მოგვა-  
გონებს. პინტერის პერსონაჟები — 40 წელს  
მიღწეული ცოლ-ქმარი კეიტი და დილი და  
კეიტის მეგობარი ანა იბრძვიან იმისთვის,  
რომ ერთმანეთთან ურთიერთობის საშუალება  
ჰქონდეთ და ამ ბრძოლისას არავითარ ხერხებს  
არ თაკილობენ, პარტნიორებს ერთმანეთის  
წინააღმდეგ განაწყობენ, იხსენებენ წარსული-  
დან ისეთ ფაქტებს, რომლებიც ერთ პარტნი-  
ორს მეორის თვალში დაამცირებს, დროდად-  
რო შეურაცხყოფასაც აყენებენ ერთმანეთს.  
მთავარი კი ის არის, რომ მათი ცხოვრება  
ხელშესახებად, ცოცხლად არის წარმოდგენი-  
ლი. ყოველივე ამის მიღმა, რა თქმა უნდა,  
არის მეორე, არარეალისტური პლასტიკი, რომ-  
ელშიც დროისა და მოგონებების პრობლემა  
დასმული. წარსული აქ წარმოდგენილია, რო-  
გორც დამოუკიდებელი ძალა, რომელიც იზიდა-  
ვს ადამიანებს და, ამავე დროს, არღვევს მათ  
დღევანდელ კავშირებს, დაბრკოლებად იქცევა  
ყველა მათი სწრაფვის განხორციელებისას.  
ნაწარმოების ამ მეორე პლასტის დანიშნუ-  
ლება ისაა, რომ თანდათან მოსპოს ის, რაც პე-  
როსონაჟთა ურთიერთობის ამსახველ პირველ  
პლასტშია მოცემული და, ამასთანავე, ეს გან-  
საკუთრებულ ეფექტს ქმნის როგორც სტილი-  
სტურად, ასევე აზრობრივადაც.

უოლსის თეატრის სპექტაკლში ყველაფერი  
სხვაგვარადაა. პიესის რთული სტრუქტურა  
შესამჩნევად გამარტივებულია და ამის შედე-  
გად საერთოდ დაკარგულია დაპირისპირება  
პლასტებს შორის. უფრო მეტიც, პლასტები  
როგორც ასეთი, საერთოდ აღარ არსებობს.  
მათ ნაცვლად კი თავისი შემადგენლობის მი-  
ხედვით ერთგვაროვან სცენურ ნაწარმოებს ვი-  
ღებთ. მეორე პლანზე გადადის მოგონებათა  
თემაც. მართალია, მთლიანად ის არ იკარგება,  
რჩება ტექსტში, მაგრამ კარგავს ფუნქციას,  
რადგან პიესებისაგან განსხვავებით, მოგონე-



ბებს არავითარი ცვლილებები არ შეაქვთ პერსონაჟთა ურთიერთობაში.

პიესაში ანა და დიდი ერთმანეთს ებრძვიან იმისთვის, რომ დილის ცოლის, კეიტის ყურადღება მიიპყრონ. ეს განსაზღვრავს მათ არსებობას. თვითონ კეიტი, მართალია, თავიდან არა, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს მაინც ებმევა ამ ბრძოლაში და ასე ცხადყოფს საკუთარ მისწრაფებებსა და პრობლემებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფინალში სამივე პერსონაჟი მართობაში აღმოჩნდება, სამივე დამარცხებულია მოუხელთებელი მოგონებების მიერ. პიესის დასაწყისში მათ მოქმედებაში განწირულობა არ იგრძნობა. თითოეულს რაღაცის იმედი აქვს. ამიტომ ამ იმედის თანდათანობით გაცრუება მტრული ძალის მიერ, ერთის მხრივ, ნაწარმოების ტრაგიზმის წყაროს წარმოადგენს, მეორეს მხრივ კი პიესას დინამიზმს ანიჭებს.

აღფრედ ლინჩი სპექტაკლის რიტმულ სტრუქტურას მოქმედების ლოგიკას არ უქვემდებარებს. პირიქით, რიტმის მოთხოვნებს უმორჩილებს პერსონაჟთა მეტყველებასა და ფიზიკურ მოქმედებას და ეს ბუნებრივიც არის, თუ გაითვალისწინებთ, რომ ანას და დილის სპექტაკლის დაწყებიდანვე დიდი ილუზიები არ გააჩნიათ წამოწყებული საქმის წარმატებასთან დაკავშირებით და მთელი მოქმედება მათ თვალში თავისებური რიტუალის მნიშვნელობას იძენს. ეს რიტუალი ადამიანებს, რომელთაც ყოველგვარი რწმენა დაკარგული აქვთ, მხოლოდ იმიტომ ესაჭიროებათ, რომ რაღაცით შეავსონ თავიანთი ცხოვრება. ამას უკავშირდება ავტომატიზმი მათ საქციელში, კეიტის მიერ მათი სიტყვების რეაქციის გარეშე დატოვება. კეიტი მთელი სპექტაკლის მანძილზე მხოლოდ ფორმალურად პასუხობს მათ რეპლიკებს, არაფერს იღებს გულთან ახლოს.

ამგვარად, სპექტაკლის რიტმული სტრუქტურა განცალკევებით როდი არსებობს პერსონაჟთა შინაგანი პროცესებისაგან, არამედ თითქოს ეწინააღმდეგება კიდევაც იმას, რასაც პერსონაჟები ნორმალურად უნდა გრძნობდნენ. სპექტაკლში არ არის სწრაფვა ფსიქოლოგიურად სარწმუნო დახასიათებისაკენ, მაგრამ გარკვეულ მომენტებში, თუმცა იშვიათად, პერსონაჟები მაინც სწორ შეფასებებს აძლევენ ამა თუ იმ მოვლენას, მაგრამ ეს შეფასებები მაშინვე უკუგდებულია ხოლმე და კვლავ იმ რიტუალის რიტმს უთმობს ადგილს, რომლის დანიშნულება პერსონაჟთა მიერ საკუთარ

თავის ტანჯვაში გამოიხატება.

და მაინც, სპექტაკლში შეგრძნებული და გადმოცემულია პინტერის დრამატურგიის ზოგიერთი თვისება, თვალნათლივ ჰქმნიან მსახიობები, მაგალითად, სიტყვის მიმართ ურწმუნოების შთაბეჭდილებას: განსაკუთრებით ეს მაშინ ვლინდება, როდესაც მათთვის მნიშვნელოვან საკითხს ეხებიან და მათი დამოკიდებულება არასდროს ემორჩილება სიტყვიერა გამოხატვის ფორმას. ხშირად დიდხანს და ერთგვარი კმაყოფილების გრძნობითაც ჩერდებიან უმნიშვნელო დეტალებზე, მაგრამ როგორც კი რაიმე მნიშვნელოვანზე გადადიან, მაშინვე უმწეონი აღმოჩნდებიან ხოლმე.

სპექტაკლის სამივე მონაწილე მსახიობი თავისებურად რეაგირებს იმ გარკვეული თვალსაზრისით არაბუნებრივ პირობებზე, რომლებშიც არის ჩაყენებული რეჟისორის მიერ. დიდი რიტუალის პროცესში სულ უფრო უხეში და გულგრილი ხდება, მასში ძალადობის ელემენტები იჩენს თავს იმისდა მიხედვით თუ როგორ თანდათან ბეზრდება მთელი ეს თამაში. ანას მეტყველება და პლასტიკა ყოველგვარ სირბილეს მოკლებულია, ანა გაღიზიანებითა და სიძულვილით ასრულებს თავის როლს, ასე ცდილობს საკუთარი სისუსტის დაფარვას. კეიტი ყველაფრის მიმართ გულგრილობას ინარჩუნებს. მთელი მოქმედების მანძილზე ცივი და აუღელვებელი რჩება. თუ დილისა და ანას ემოციებზე მოგონებები იშვიათად მაინც ახდენს ზემოქმედებას, კეიტი წარსულზე მხოლოდ იმიტომ ლაპარაკობს, რომ მისგან ამას ელიან, და დილისა და ანას მიერ შემოთავაზებულ თამაშს თავს ვერ აღწევს. თვით კეიტი კი ბოლომდე ინერტული რჩება თავისი მოგონებების მიმართ.

მსახიობების გარკვეული ცდის მიუხედავად, სპექტაკლი სისხლსავსე ცხოვრებით მაინც არ ცხოვრობს. ეს ძირითადად იმ გარემოებით აიხსნება, რომ სრულიად უგულვებელყოფილია ფსიქოლოგიზმის ელემენტები, რომლებიც პინტერის ამ პიესას ძალზე ამდიდრებს.

პინტერის სამი პიესა, სამი რეჟისორული ხელწერა, სამი კონცეფცია, დაბოლოს სამი განსხვავებული თვალსაზრისი ხელოვნებაზე — ყველა ეს შემთხვევა კიდევ ერთხელ ამტკიცებს მისი დრამატურგიის წინააღმდეგობრივ, არაერთგვაროვან ბუნებას, მასში ჩაქსოვილ შესაძლებლობათა მრავალფეროვნებას, ამ შესაძლებლობათა რეალიზაციის სრულიად განსხვავებული გზების არსებობას.





# ახალი ესთეზიკის უძეამღებელი და მისი „ლაოკოონი“

ლაოკოონის პრობლემას თითქმის 500 წლის ისტორია აქვს. მას შემდეგ, რაც პაგესანდრეს, პოლიდორეს და ათანადორეს ხელით ხუთი ლოდისაგან გამოკვეთილი ეს მონოლითური შედევრი 1506 წელს ვინმე ფრედის ვენახში, მიწის წიაღში აღმოაჩინეს და ვატიკანში დადგეს, ქანდაკებისადმი ინტერესი არ შენელებულა. უფრო ცნობილია ვინკელმანის კვლევა, რამაც ლესინგიც შთააგონა. ვინკელმანის აზრით, ბერძნული ხელოვნება „კეთილშობილური უბრალოებისა“ და „მშვიდი სიდიადის“ იდეალია. ის ერთნაირად ფართო ასპარეზს უჩვენებს ხელოვნებას და პოეზიას. ალეგორიულ ხელოვნებას უნდა ბაძავდესო პოეზია. მეორე მხრივ, „მხატვარი ფეხდაფეხ უნდა მიჰყვებოდა პოეტს“. სახვითი ხელოვნება ისეთ საგნებსაც ეხება, რომელთაც არა აქვთ გრძნობიერი ზასიათი. იდეალურის ასახვა ბერძენთა უზენაესი მიზანი... ვინკელმანის ამ შეხედულებებს არ იზიარებს ლესინგი. მისი აზრით, ბერძენთა იდეალიზებული გმირები, — კორნელის, რასინის და სხვა კლასიციტთა იდეალიზებული გმირებისაგან განსხვავებით, — უბრალო ადამიანები არიან, ადამიანური და გმირული საწყისები მათში განუყოფელია. სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონია მშვენიერება, პოეზიისა — სიმართლე. თუმცა ნათ ბევრი რამ საერთო აქვთ მათ შორის არსებითი განსხვავებაცაა, მიბაძვის საგანთა და საშუალებათა ზასიათით. ლაოკოონისა და ფილოქტეტეს ყვირილი არ ეწინააღმდეგება იდეალს, არამედ ცხოვრებისეული მოვლენაა, რასაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც ხელოვანი, ვერც პოეტი. მაგრამ ხელოვნება ძლიერ განცდებს არბილებს, სივრცეში აღებული სხეულობით თუ ფერებით გვიჩვენებს ერთ საგანგებოდ შერჩეულ მომენტს, პოეტი კი დანაწევრებული მეტყველებათ ასახავს მოქმედებას დროში და არ იზღუდება ხელოვანებით, რადგან აღწერის, ასახვის ხერხი ამის საშუალებას აძლევს.

მაგრამ ხელოვანისა და პოეტის ასახვის საშუალებანი (სხეული, ფერა, სიტყვა) მარტოოდენ გარეგნული მექანიკური მასალა კი არაა, არამედ ორივე მონათესავე ხელოვნების ასრი და პრინციპი. მხატვარი ვერ ასახავს საგანს დროში, როგორც პოეტი, მაგრამ ვერც პოეტი

გვიჩვენებს საგანს, მოვლენას, ზასიათს, ფერს ისე ცოცხლად, როგორც ფერმწერი ან მოქანდაკე. დიდრომაც აღიარა: პიზოგრაფი მხიბლავს პოეზიაში, მაგრამ არ მომეწონებოდა ფერწერაში, რადგან მის სიმახინჯეს თვალნათლივ წარმოვიდგენდიო (1781, „ლაოკოონის“ გამოსვლიდან 15 წლის შემდეგ).

პოეზიისა და ხელოვნების საზღვრებზე მსჯელობის კლასიკური ნიმუში მოგვცა ლესინგმა „ლაოკოონში“ (1766), ამ დიდებულ, ღრმააზროვან პუბლიცისტურ-პოლიტიკურ პამფლეტში, რითაც შეებრძოლა კლასიციზმის ცივ, მაღალფარდოვან სტილს, XVII საუკუნეში გაბატონებულ თეორიულ დოგმას, და საფუძველი ჩაუყარა ახალ რეალისტურ ესთეტიკას. მან გაილაშქრა „ლანდშაფტური“, აღწერილობითი პოეზიის წინააღმდეგ და აღძრა მრავალი საკითხი.

ლესინგი არ ედავება ვინკელმანს, ვიდრე ის ტროელი ქურუმის მდუმარე ტანჯვას სულიერი ძლიერების ნიშნად თვლის, მაგრამ უსწორებს მეორე თვალსაზრისს, თითქოს ბერძნის ამაღლებული სული ტკივილის გამოხატვას მიუღებელ სისუსტედ რაცხდეს, ამიტომაც ტანჯვის უხმოდ ჩაკვას ითხოვდეს. პომპროსის გმირები ტირიან, სოფოკლეს ფილოქტეტე გოდებით ძრავს კუნძულს, დაჭრილი ღმერთები ბრძოლის ველზე ყვირიან. თუ ლაოკოონი არ ყვირის, ეს იმიტომ, რომ ხელოვნებას აქვს საზღვრები, რომელნიც ზომიერებას ითხოვენ, პოეზიას კი ასეთი საზღვრები არა აქვს.

თვით ლესინგი ვარდება ზოგ წინააღმდეგობაში, დუმილით უვლის გვერდს თვით ხელოვნების დარგებს შორის არსებულ განსხვავებას, სახვითი ხელოვნების იდეალად თვლის ლამაზ, მშვენიერ სხეულთა ჩვენებას, თუმცა აღიარებს, რომ ჩვენს დროში ხელოვნების საზღვრები განიცრცო, ბაძავს მთელს ბუნებას, მშვენიერება კი მხოლოდ ერთი ნაწილია ბუნებისა. პერდერმა თავის კლასიკურ შრომაში „კრიტიკული ტყეები“ გააკრიტიკა ლესინგის თვალსაზრისში ისტორიზმის უგულვებელყოფა და დაუახლოვდა მარქსის შეხედულებას: ბერძნული მითოლოგია ბერძნული ხელოვნების არა მარტო არსენალი, არამედ მისი ნიადაგიც იყო. მაინც „ლაოკოონი“ ნოვატორული ქმნილებაა არა მარტო გერმა-



ნული, არამედ მსოფლიო კულტურის საგანძურში.

ახლახან შესრულდა 200 წელი დიდი გერმანელი განმანათლებლის გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის გარდაცვალებიდან. საუკუნეებმა თითქმის კრძალვით ჩაუქროლეს ამ ერთ-ერთი უდიდესი გერმანელის მონუმენტს. უფრო იმატა იმ ბრძენი მწერლისა და მოაზროვნის დიდებამ, რომელსაც თვით ვაიმარელმა ბრძენმა — გოეთემ ასეთი მაღალი შეფასება მისცა: „მასთან შედარებით ჩვენ ყველანი ბარბაროსები ვიყავით“.

ამ დიდების ერთ-ერთი საძირკვლის ქვაა „ლაოკონი“, რასაც თავის მხრივ საფუძვლად დაედო ერთგვარი „განხეთქილების ვაშლი“, ელინისტური ხელოვნების შედევრი, ლაოკონის ჯგუფი. გაქვავებული ტანჯვა, „ბერძნული ხელოვნების ათასწლოვანი განვითარების დიდებული დასასრული“ (ცინზერლინგი). 1791 წ. ის ნაპოლეონმა პარიზს ჩაიტანა, 1815 წ. ვატიკანში დააბრუნეს. ამ ქანდაკებაზე უწერიათ პლინიუსს, მიქელანჯელოს, ვინკელმანს, ჰეგელს, შილერს, რობერტს, ოვერბეკს, ამელუნგს, ბლუმენერს, მიულერს, გოეთეს... ლესინგის „ლაოკონი“ მთელი ეპოქა შექმნა და გაარკვია პოეზიისა და ხელოვნების საზღვრების საკითხი. თუ ვინკელმანი აღექვანდრე მაკედონელის დროის ძეგლად თვლიდა და მასში ლისიპეს ზეგავლენას ხედავდა, ე. ი. ძველი წელთაღრიცხვის IV საუკუნისად მიიჩნევდა, ლესინგის მტკიცებით უფრო გვიანდელია: „ენეიდასთან“

მსგავსება თარიღის დასადგენად არ გამოდგება, რადგან შესაძლოა პოეტი წერდა ქანდაკების მიხედვით და არა მოქანდაკე მუშაობდა პოეტის მიხედვით... გოეთეს აზრით, ლაოკონი აკმაყოფილებს ყველა მოთხოვნას, რაც შეიძლება ხელოვნებას წავუყენოთ.

ლესინგის „ლაოკონი“ ძალზე მნიშვნელოვანია წმინდა პრაქტიკული თვალსაზრისითაც, ხელოვანისთვისაც და პოეტისთვისაც, რამეთუ არა ყოველმა პოეტმა უწყის, როგორ შეიძლება და როგორ არ შეიძლება დაიწეროს ლექსი, რით განირჩევა პოეზია ხელოვნებისაგან და ა. შ.

ლესინგის ცხოვრება იყო ერთიანი ბრძოლა. უნიათო კრიტიკანები თავიანთი მდარე პასკვილებით აიძულებდნენ დიდ მოაზროვნეს, რომ ეწერა პასუხები, გაეცამტვერებინა მკრეხელთა უმართუპელო არგუმენტები. მისი პოლემიკური ნიჭი არაერთხელ იელვებს „ლაოკონში“. ეს თემაც მარად ძველი და მარად ახალია.

ჩვენი თარგმანი შესრულებულია 1956 წლის გერმანული გამოცემიდან, რაც ხელნაწერიდან დაიბეჭდა (პირველი რუსული თარგმანი შესრულდა 1859 წელს). ზოგიერთი აუცილებელი განმარტება სკოლიოში მოვაქციეთ. ვრცელი ლესინგისეული კომენტარები ადგილის სიმცირის გამო თარგმანს არ ერთვის.

პაპაი გელოვანი

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი

## ლ ა ო კ ო ნ ი

ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ

ისინი განსხვავდებიან საგნითაც და მიზანძვის სახეობითაც.

პლუტარქე. „რით უფრო სახელოვანია არიან ათენელები—სიმამაცითა თუ სიბრძნით“.

პირველი, ვინც მხატვრობა და პოეზია შეანიჭა, უთუოდ ნატივი გემოვნების კაცი ყოფილა, რომელმაც ხსენებული ორივე ხელოვნებიდან მსგავსი ზემოქმედება განიცადა. ორივე თვალწინ გვიყენებს შორეულ საგნებს, მოჩვენებოთს სინამდვილედ გვიქცევსო, ასე წარმოიდგინა. ორივე ტყუილია და ორივე ტყუილი მოგვწონს.

მეორემ სცადა ამ მოწონების სიღრმეში შეჭრილიყო და აღმოაჩინა, რომ მისი წყარო ორივესთან ერთანორია. მშვენიერებას, რომლის ცნებაც თავდაპირველად ხორცშესხმული საგნებიდან მომდინარეობს, აქვს საყოველთაო კანონები, წესები, რომელთა მისადაგებაც შეიძლება სხვა ნებისმიერ საგნებთან: ფიქრებთან, ფორმებთან და ასევე მოქმედებასთან.

მესამემ, რომელმაც ამ საყოველთაო კანონ-წესთა მნიშვნელობასა და გამოყენებაზე დაიწყო ფიქრი, შენიშნა, რომ ზოგი მათგანი უფრო მხატვრობაში ბატონობს, ზოგიც პოეზიაში: და რაიმე, მაშასადამე, ზოგ შემთხვევაში პოეზია ეხმარება მხატვრობას განმარტებებითა და მაგალითებით, მეორე შემთხვევაში, პირიქით. მხატვრობა—პოეზიას.

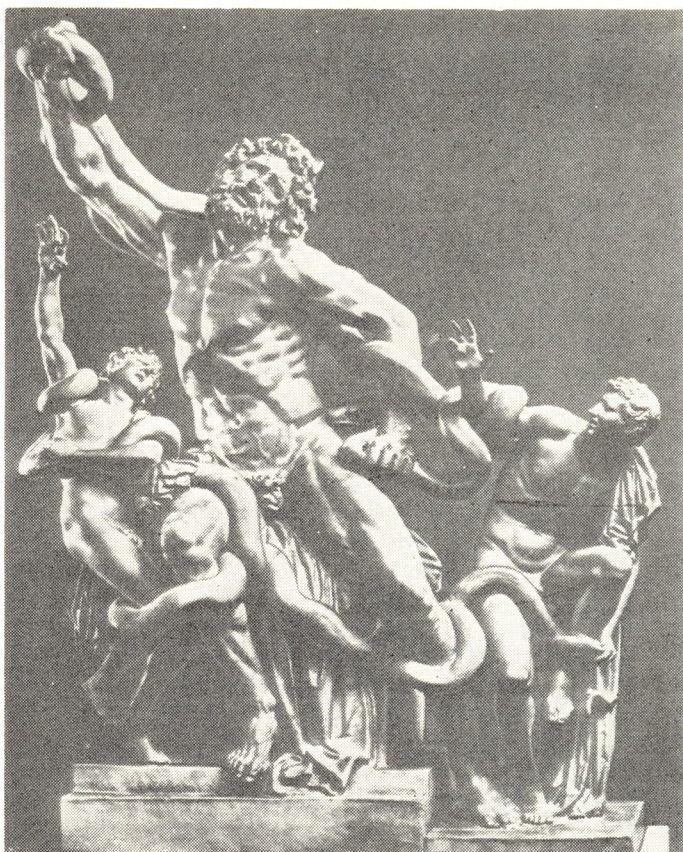
პირველი მათგანი გახლდათ ხელოვნების მოყვარული, მეორე — ფილოსოფოსი, მესამე — ხელოვნების კრიტიკოსი.

პირველი ორი იოლად ვერ მიიღებდა თავისი უშუალო გრძნობიდან თუ დასკვნიდან უმართებულო სარგებლობას. სულ სხვა რამ არის კრიტიკოსის შენიშვნები, სადაც მთავარია სწორი მიდგომა, ესთეტიკური საწყისების ყოველი ცალკეული შემთხვევისადმი სწორად მისადაგება. მაგრამ რადგანაც ერთ გამჭირავს კრიტიკოსზე ორმოცდაათი მარტოოდენ მახვილგონიერი კრიტიკოსი მოდის, პირდაპირ საოცრება იქნებოდა ამ საწყისების (წანამძღვრების) გამოყენება ყოველ დროს ისეთი გონივრული წინადახედულობით, რომელმაც ორივე ხსენებულ ხელოვნებას შორის სასურველი წონასწორობა უნდა შეინარჩუნოს.

ავიღოთ აპელესის და პროტოგენეს მაგალითი, თავიანთ დაკარგულ ნაწერებში რომ ფერწერაზე მსჯელობისას იმ დროისათვის უკვე მტკიცედ დადგენილი პოეზიის კანონების მოშველიებით ადასტურებდნენ, ამტკიცებდნენ და ხსნიდნენ მის კანონ-წესებს. ცხადია, ყველა დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ ამას სჩადიოდნენ ისეთივე ზომიერების გრძნობითა და სიუსუსტით, რაიც დღემდე გვაოცებს არისტოტელეს, ციცერონის, ჰორაციუსისა და კვინტილიანის შრომებში, რომლებშიაც



ლაოკონი



ისინი მკვერმეტყველებისა და პოეზიის ხელოვნების მიმართ ფერწერის კანონებსა და გამოცდილებას იყენებდნენ. სწორედ ესაა ძველთა უპირატესობა, რომ არავითარ საქმეს არ აზვიადებდნენ და არ ამცირებდნენ, ყველაფერში ზომიერება იცოდნენ.

ჩვენ კი, ახლები, მრავალ შემთხვევაში ვფიქრობდით რომ მათ გავუსწრებდით, თუ მათ ვიწრო ბილიკებ! ფართო გზატკეცილებად ვაქცევდით, თუნდაც ამასთან მათივე მოკლე და უშიშარი გზები ვიწრო ბილიკებად ქცეულიყო, მსგავსად უსიერ ტყეებში გაკაღული ბილიკებისა.

ბერძენთა ვოლტერის (სიმონადეს) თვალისმომკრეული ანტიტეზა, რომ მხატვრობა მუწჯი პოეზიაა, პოეზია კი მეტყველი მხატვრობაო, არავითარ შემთხვევაში არ გამოსულა რომელიმე სახელმძღვანელოდან. ეს იყო უბრალოდ ერთ-ერთი მახვილგონივრული მიგნება, ასეთები სიმონიდეს მრავალი აქვს და მათი მართალი ნაწილი იმდენად ნათელია, რომ უნებლიედ გვაიწყდება ბუნდოვანი და მცდარი, რასაც ისინი შეიცავენ.

მაგრამ ძველები ამას ეგრე უყურადღებოდ რობტოვებდნენ. არა, სიმონიდეს დებულების გამოყენება! მართოდენ ორივე ხელოვნების ადამიანზე ზემოქმედების მსგავსებით საზღვრავდნენ, იმავე დროს არ ივიწყებდნენ არც იმის აღნიშვნას, რომ ეს ხელოვნებანი უაღრესად განსხვავებულნიც არიან როგორც საგნის, ასევე მიზნების თვალსაზრისითაც.

მრავალი ახალი კრიტიკოსი სავსებით ივიწყებს ამ განსხვავებას, თითქოს ვერც კი პოულობდეს მას, და საჩაროდ გამოაქვს პირდაპირ ტლანქი დასკვნები (die krudesten Dinge). ხან პოეზიას აქცევენ მხატვრობის ვიწრო ჩარჩოებში, ხანაც მხატვრობას აიძულებენ შეახოს პოეზიის ფართო ასპარეზის მთელი ვრცელი სფერო. ყველაფერს, რაც ერთისათვის მართებულია, მეორისათვის დასაშვებად თვლიან. რაც ერთში მოგვწონს ან გვძაგს, მეორეშიც უსათუოდ უნდა მოგვწონდეს ან გვძაგდეს. ამ იდეით ერთიანად მოცულნი, სავსებით თავდაჯერებულნი, ყოვლად შეუვალი კაცლოთი გამოთქვამენ განაჩენებს, საკუთარ მსჯავრს სდებენ მხატვრისა თუ პოეტის ნაწარმოებს და შეცდომად უთვლიან ერთსაც და მეორესაც თვით მცირედენ გადაზვევას ორივე ხელოვნების საერთო კანონ-წესიდან, იმის მიხედვით, თუ თვითონ როგორ არიან განწყობილნი პოეზიისა თუ ფერწერის ნაწარმოებისადმი, მოსწონთ თუ მოსწონთ.

ჰოდა, ამ მანვე ცრუკრიტიკას ხშირად შეცდომაში შეჰყავს თვითონ უბადლო, ვირტუოზო ოსტატები. მან წარმოუვა პოეზიაში აღწერილობითი სენი (Schilderingssucht), ხოლო მხატვრობაში აღგებობა: მხატვარი ცდილობს შექმნას რაღაც მეტყველი სურათი ისე, რომ აღარ დაეძვას, თუ რა შეუძლია და რა უნდა დახატოს; პოეტი კიდეც მოწადინებულია დაწეროს მუნჯი ლექსები ისე, რომ არც კი უფიქრდება, რამდენად



შეუძლია მხატვრობას გამოხატოს ზოგადი ცნებები და თანაც არ დაშორდეს თავის ბუნებას, არ გახდეს დამწერლობის მხოლოდ ერთგვარი თვითნებური სახეობა.

ასეთი მცდარი გემოვნებისა და დაუსაბუთებელი მსჯავრის გაბათილება გახლავთ ძირითადი მიზანი სტატიებისა, რომელთაც ქვემოთ გთავაზობთ.

ეს თხზულება შემთხვევით შეიქმნა და შედეგია უმალ ჩემი ნაკითხობისა, ვიდრე ზოგადი საწყისების თანმიმდევრული განვითარებისა. მაშასადამე, ესაა უფრო უწყვეტი მასალა წიგნისათვის, ვიდრე წიგნი.

მაგრამ მე მაინც ვიმედოვნებ, რომ არც ამ სახით იქნება მთლად ჯადასაგდები. სისტემატურად სრულყოფილი წიგნები ჩვენ, გერმანელებს არ გვაკლია. ყოველ სხვა ერზე უკეთ შეგვიძლია ორიოდ სიტყვის განმარტებიდან მშვენიერად ლოგიკური წესრიგით დავასაბუთოთ ჩვენთვის სასურველი თვალსაზრისი.

ბაუმგარტენი აღიარებდა, რომ თავისი „ესთეტიკის“ მაგალითების უმეტესობას გესნერის ლექსიკონს უმაღლოდა. შესაძლოა ჩემი მსჯელობანი ბაუმგარტენისებურად ვერაა შეკრული, მაგრამ სამაგიეროდ, ჩემი მაგალითები უფრო ახლოა პირველწყაროებთან.

რამდენადაც უმთავრესად ლაოკოონიდან გამოვდივარ და ხშირად მასვე ვუბრუნდები, მინდა ეს გარემოება თვით ნაშრომის სათაურად ვაქციო. რაც შეეხება სხვა მცირე გადახვევებს ძველი ხელოვნების ისტორიის ცალკეულ მომენტებზე, მათ ჩემს თემასთან ნაკლები კავშირი აქვთ და აქ მხოლოდ იმიტომ ვტოვებ, რამ არა მაქვს იმედი მომავალში სადმე უკეთესი ადგილი მივუჩინო.

დაბოლოს, საჭიროდ ვთვლი აღვნიშნო, რომ სიტყვა მხატვრობაში ვგულისხმობ ზოგადად სახვით ხელოვნებას. ამასთან არც იმას უარვყოფ, რომ სიტყვა პოეზიაში გარკვეული ზომით ვგულისხმობ სხვა მონათესავე ხელოვნებათაც, სადაც მიხატვა დროში ხდება.

## 1

ბერძნული მხატვრობისა და ქანდაკების შედევრთა მთავარ საერთო განმასხვავებელ ნიშნად ბატონი ვინკელმანი თვლიდა კეთილშობილურ უბრალოებასა და მშვიდ სიდიადეს — პოზის ხასიათსა თუ გამომეტყველებაში. „ვითარცა სიღრმე ზღვისა, — ამბობს, — მარად მშვიდი რომ რჩება, თუნდაც ზედაპირი მძვინვარებდეს, ასევე გვიჩვენებენ ბერძენთა შექმნილი სახეები ყოველგვარ ვნებათაღელვის უამს დიადსა და მტკიცე სულს.

ასეთი სულია აღბეჭდილი ლაოკოონის სახეზე, — და არა ოდენ სახეზე, — მიუხედავად უმძაფრესი ტანჯვისა. ტკივილი, ყოველ კუნთსა და ძარღვში რომ შეიცნობა, მთელი სხეულის გამთანგავი და საცნაური თვით მოკრუნხული მუცლის არის ხილვით, თუნდაც სახეში არც კი შევხედოთ, — ეს ტკივილი-მეტქი, რასაც თითქმის თვითონაც განვიცდით, არავითარი სიშმაგით არ მჟღავნდება, არ ამახინჯებს ქურთუმის სახესა და პოზას. ის არ ადევნებს ზარდამცემ გოდებას, არ ყვირის, როგორც ვერგილიუსი უმღერის თავის ლაოკოონს. ოდნავ ღია პირი არ აძლევს ამის საშუალებას: ესაა უმალ საშინელი და თავშეკავებული კვნესა, როგორც აღწერს

სადოლეტი. სხეულის ტკივილი და სულის სიდიადე მთელს ფიგურაში ერთნაირადაა განაწილებული და თითქმის გაწონასწორებული. ლაოკოონი იტანჯება, მაგრამ ის იტანჯება როგორც სოფოკლეს ფილოქტეტე: მისი ტანჯვა სულის სიღრმეში გვწვდება, მაგრამ გვიბადება სურვილი, რომ საკუთარი ტანჯვაც ისევე ავიტანოთ, როგორც ლაოკოონი იტანს.

ასეთი დიდი სულის გამომეტყველება შორს სცილდება უბრალოდ მშვენიერი ბუნების ასახვას. ხელოვნან თავად უნდა განეცადა თავისი სულის ძლიერება, რათა ის ასეთივე ძალით მარმარილოში გადაეტანა. საბერძნეთს ჰყავდა ერთ პიროვნებაში ხელოვანი და ბრძენი, არა მარტო ერთი მეტროდორი<sup>1</sup> სიბრძნე ხელოვნებას ხელს არამედ და უნერგავდა ფიგურებს რაღაც მეტს, ვიდრე ჩვეულებრივი სულია“, და ა. შ.

აქ გამოთქმული მოსაზრება, რაც შენიშვნას საფუძვლად უდევს — რომ აუტანელი ტკივილი ლაოკოონის სახეზე არ გამოიხატება მთელი სიმძაფრით, როგორც ასეთი ტანჯვის დროს მოსალოდნელია, — სავსებით სწორია. უდავოა ისიც, რომ ოსტატის სიბრძნე სრულიად განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა სწორედ ამაში, რისთვისაც მცირემცოდნე ხელოვანს ბუნებაზე დაბლა მდგომად ჩათვლიდა. უსაყვედურებდა, რომ ტკივილის მთელი პათეტიკა ვერ გამოუხატავსო.

მხოლოდ საფუძველში, რაზედაც ბატონი ვინკელმანი ამ სიბრძნეს აგებს, ამ საფუძველთან გამოყვანილ წესთა საყოველთაო ხასიათში ვხედავ, რომ სხვა აზრი მქონდეს.

ვალარებ, თავდაპირველად საგონებელში ჩამაგდო აღმადგირმა მზერამ, რაც მან უკმაყოფილოდ ესროლა ვერგილიუსს, იქვე კიდევ შედარებაში ფილოქტეტესთან. აქედან უნდა გამოვიდეს, შემდგომი მოსაზრებანი კი ისე უნდა დავაღაგო, რა მიმდევრობითაც მათ ჩემში თავი იჩინეს და განვითარდნენ.

„ლაოკოონიც ისევე იტანჯება, როგორც სოფოკლეს ფილოქტეტე<sup>2</sup>. როგორ იტანჯება ეს ფილოქტეტე? საოცარია, რომ მისი ტანჯვა ჩვენზე სხვაგვარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. — გმინვა-გოდება, ყვირილი, გიჟური წყევლა-კრულვა, რითაც მისი ტანჯვა ბანაკს ავსებდა და რითაც მსხვერპლშეწირვას, ყოველნაირ საწესო საქმიანობას აფერხებდა, არანაკლებ საზარლად ეფინებოდა კიდე-კიდეზე უდაბურ კუნძულს. სწორედ ეს გახლავთ იმ უკაცრიელ მხარეში ფილოქტეტეს მიტოვების მიზეზი! რაოდენ შემწარავი უნდა ყოფილიყო ეს აღშფოთება, გოდება, სასოწარკვეთილება, თუ მარტოოდენ მისი პოეტური გამოხატულებით დრამატურგმა თეატრი შეაძრწუნა! ამ დრამის მესამე მოქმედება დანარჩენებზე შეუდარებლად უფრო მოკლედ მიაჩნიათ. აქედან ზოგიერთ კრიტიკოსს ის დასკვნა გამოაქვს, რომ ძველი ბერძენები მოქმედებების ერთნაირ ხანგრძლივობაზე ნაკლებად ზრუნავდნენ. მეც ასე მგონია. მაგრამ საბუთად უფრო მეორე შემთხვევას დავყურდნობოდი, ვიდრე ამას. ვაგბის წამოძახილები, კვნესა, ჩივილი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი „ა“, „ა“, „ვაი“, „ვაგლახ“ და მისთანები, რამდენიც ამ მოქმედებას შეადგენენ, სულ სხვაგვარად შესვენებას, შესრულებასა და გაგრძელებას მოითხოვენ დეკლამირების დროს, ვიდრე ჩვეულებრივი დანაწევრებული მეტყველება, და უქველად იმდენსავე დროს გრძელდება, რამდენსაც სხვა მოქმედებანი. მკითხველს ეს მოქმედება ქაღალდზე უფრო მოკლედ მოეჩვენება, ვიდრე მაყურებელს სცენაზე.



ყვირილი ბუნებრივი გამოხატულებაა ხორციელი ტკივილისა. ჰომეროსის დაპირილი მეომრები ხშირად ყვირილით ეცემიან ძირს. მსუბუქად დაპირილი აფრდიტე ყვირის არა იმიტომ, რომ პოეტს სურს მისი ყვირილით გვიჩვენოს (ასახოს) ვნების სუსტი ქალღმერთი, არამედ იმისათვის, რომ ტანჯული ბუნებისათვის კუთვნილებისამებრ მიეჭოდ. თვითონ სპილენძში ჩამჭდარი მრისხანე არის, რომელმაც დომიდეს შუბის ძალა იგრძნო, ისე ყვირის, თითქმის ათი ათასმა მეომარმა ილიალო, და ორივე მხარე შეაძრწუნა.

რამდენადაც არ უნდა ამაღლებდეს ჰომეროსი ჩვეულებრივ ადამიანურ ბუნებაზე თავის გმირებს, ისინი მაინც ამ ბუნების ერთგულნი რჩებიან, როცა საქმე ეხება ტკივილს, ტანჯვას, მწუხარებას, და ხვდებიან მას ყვირილით, კვნესით, ცრემლთა ყრკვევითა და ლანძღვა-კრულვით. თავიანთი საქმეებით ისინი უმაღლესი ღირსების არსებები არიან, თავიანთი განცდებით კი — ნამდვილი რიგითი ადამიანები.

მე ვიცი, რომ ჩვენ, თანამედროვე დახვეწილი ევროპელები, უფრო გონიერი თაობის წარმომადგენლები, უფრო ბეჩითად ვპატრონობთ ჩვენს პირსა და თვალებს. ზრდილობა და თავდაპირა გვიკრძალავს ყვირილსა და ცრემლთა ღვრას. უბეჭი საუკუნის ნამდვილი სიმაჰაცე შესაბარლისად შეგვიცვლია, თუმცა თვითონ ჩვენი მამაპაპანი ამ საქმეში უფრო ძლიერნი იქნებოდნენ, ვიდრე პირველში. მაგრამ ჩვენი წინაპრები ხომ ბარბაროსები იყვნენ! ყოველგვარ ტკივილს ზიზღით იკლავდნენ, სიკვდილს შეუპოვრად უსწორებდნენ თვალს, გველის დაგველილები სიცილით კვდებოდნენ, ისე რომ არც თავიანთ ცოდვებს ინანიებდნენ, არც მახლობელთა დაკარგვას დასტიროდნენ. ესაა ძველი ჩრდილოური საგმირო სულისკეთების ნიშნები. პლნატოკომ თავის იომსბურგელებს ასეთი კანონი დაუწესა: ნურაფრისა გეშინიათ და სიტყვა შიში არ ახსენოთ.

ბერძენი ასეთი როდია. ბერძენი გრძნობდა და ეშინოდა კიდევ. გამოხატავდა თავის ტკივილსა და კაშმასს. არ ეშინოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა. მაგრამ ნურავინ გაბედავდა პათოსსების გზაზე მის წინ გადადგომას, ნურავინ შეეცდებოდა ხელის შემშლას მოვალეობის აღსრულებაში. რასაც ბარბაროსი ველურობისა და გულქვაობის შედეგად აკეთებდა, ის მისთვის შეგნებული პრინციპის საქმე გახლდათ. მისთვის პეროიში იყო კაშმი მთვლემარე ნაპერწყლები, რომელთაც არც სითბო აქვთ, არც სინათლე, ვიდრე გარედან მოქმედი ძალა არ გამოაღვიძებს. ბარბაროსის პეროიში იყო ნათელი მოგიზგიზე ალი, რომელიც მასში ერთთავად შმაგობდა და ყოველ სხვა თვისებას წვადა, ყოველ შემთხვევაში, აშავებდა. — თუ ჰომეროსს ტროელები ბრძოლის ველზე ველური ყვირილით გამოჰყავს, ბერძენი კი პირიქით, სრულიად უხმაუროდ, განმმარტებელნი ძალზე გონივრულად შენიშნავენ, რომ პოეტს უნდოდა დაეხატა პირველნი ბარბაროსებად, მეორენი კი განათლებულ ხალხად. მიკერის, სხვა ადგილას (ილიადაში) ასეთსავე დამახასიათებელ დაპირისპირებას რატომ არ აღნიშნავენ. მოპირდაპირე ქარებმა დროებითი ზავი ჩამოაგდეს. ორივე მხარე გართულია დაღუპულთა გვამების დაკრძალვით, რაც არ ხდება მდულარე ცრემლთა დაუღვრელად („იყვნენ მდულარე ცრემლთა მთოველნი“). მაგრამ პრიამოსი

თავის ხალხს უკრძალავს ხმამაღლა ტირილს („ხმამაღლა ტირილს უკრძალავდა მათ პრიამოსი“). მაგრამ უკრძალავს იმისათვის, რომ, როგორც დასიე აღნიშნავს, მეტისმეტი გრძნობიერებით არ დასუსტებულიყვნენ და მეორე დღეს ბრძოლის ველზე ნაყლები მხნეობა არ გამოეჩინათ. კეთილი. მაგრამ მე ასეთი კითხვა მებადბა: რაღა მარტო პრიამოსი დარდობს ამაზე? რატომ აგამემნონიც არ აძლევს ასეთ გაფრთხილებას თავის ჯარს? პოეტის ჩანაფიქრი აქ უფრო ღრმაა. უნდა გვასწავლოს, რომ მხოლოდ ბერძენს ძალუძს იტიროს და იმავე დროს მამაცი იყოს, ხოლო გაუთლელი ტროელი მხოლოდ მაშინ იქნება მამაცი, თუ წინასწარ ყოველი ადამიანური გრძნობა ჩაიხშო. „სულაც არ მიჩანს მე სათაილოდ უძვირფასესთა გვამთან ტირილი“, — ათქმევინებს სხვა ადგილას ბრძენი ნესტორის გონიერ შვილს.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენამდე მოღწეული ძველი პიესების რიცხვმიერ საუნჯეში გვხვდება ორი დრამა, რომელშიაც ხორციელი ტკივილი გმირთა საღმობაში თვალსაჩინო როლს თამაშობს. ტანჯულ გმირთა შორის ფილოქტეტეს გარდა გავიხსენოთ მომავლადი პერკლე. ამ ღვთაებრივ გმირსაც კი აიძულებს სოფოკლე, რომ იტიროს, ივაგლახოს, იჩივლოს და იყვიროს. მაღლობა ჩვენს ზრდილობიან მეზობლებს (ფრანგებს), თავდაპირის მოსტატებს, რომელთა წყალობითაც დღეს მოსლუკუნე ფილოქტეტე და მოღრიალე პერკლესი სცენაზე ყოველად სასაცილო და აუტანელ გმირებად მოგვეჩვენებოდა. ამის მიუხედავად ფრანგთა ერთ-ერთმა ახალმა პოეტმა ფილოქტეტეს გამოყვანა გაბედა, მაგრამ აბა თუ გაბედავდა ნამდვილ ფილოქტეტეს ჩვენებას?

სოფოკლეს დაკარგულ ტრაგედიებს შორის თვით „ლაოკონიკ“ არის. ბედს რომ ჩვენთვის ეს ლაოკონიკი ეჩუქებინა! იმ ზერეულ ხსენებიდან, რასაც ძველ გრამატიკოსებთან ვხვდებით, შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, თუ როგორ მოექცა პოეტი ამ თემას. ერთ რამეში კი ვარ დარწმუნებული: რომ არც ლაოკონი წარმოგვიდგინა ფილოქტეტეზე და პერკლეზე უფრო სტოიკურად. ყოველივე სტოიკური არათეატრალურია (არასცენიური) და ჩვენი თანაგრძნობა იმ ტანჯვის შესაბამისია, რომელსაც ჩვენთვის საინტერესო პიროვნება განიცდის. თუ უბედურებას სულით ამაღლებული ხვდება და გულგრილად იტანს, ეს იწვევს ჩვენს გაოცებას, მაგრამ გაოცება ცივი ეფექტია, უმოქმედო ჰერტა, გაკვირება, რომელიც გამოირიცხავს ყოველგვარ თბილ გრძნობას, ასევე სხვა გარკვეულ ცოცხალ წარმოდგენას.

ამის შემდეგ ჩემს დასკვნამდე მივდივარ: თუ მართებულია, რომ ყვირილი ხორციელი ტანჯვის ჟამს, მეტადრე ძველ ბერძენთა წარმოდგენით, სავსებით ეწყობა ამაღლებულ სულს, — მაშინ ცხადია, რომ ასეთი სულის ასახვის სურვილს არ შეუკავებია ხელოვანი, როცა მარმარილოში ლაოკონის ყვირილს თავი აარიდა. არა, მას უდავოდ სხვა მიზეზი ჰქონდა, რომ გვერდი აევლო თავისი მეტოქის — პოეტისათვის, რომელიც ლაოკონის ყვირილს უთუოდ ამაღლებული სიტყვებით აღწერდა.



ვინ იცის, ზღაპარია თუ სინამდვილე (ლეგენდა თუ ისტორია), რომ სახვითი ხელოვნების პირველი ცდები სიყვარულით იყო შთაგონებული, მაგრამ ის კი უდავოა, რომ დიდ ძველ ხელოვანთა ხელს მარად და ყველგან ის წარმართავდა. რაკი ამჟამად მხატვრობა ითვლება მთლიანად ისეთ ხელოვნებად, რომელიც სხეულს სიბრტყეზე განასხივრებს და მთელს მის გარეგნობას მოიცავს, ბრძენმა ბერძენმა მას უფრო ვიწრო ჩარჩოები დაუდგინა: მხოლოდ მშვენიერ სხეულთა შიგნით. ბერძენი ხელოვანი არაფერს არ ასახავდა, მშვენიერის გარდა. თვითონ ყოველდღიური უბრალო სილამაზე, უფრო დაბალი რიგის მშვენიერება იყო მისთვის მარტოოდენ შემთხვევითი საგანი, მისი ვარჯიში, მისი დასვენება. თვით საგნის სრულყოფას მის ნაწარმოებში აღტაცება უნდა გამოეწვია. მხატვარი მეტიმეტად დიდი იყო, რომ მაყუფებლისაგან მოეთხოვა მარტოოდენ ცივი კმაყოფილება, გამოწვეული საოცარი მსგავსებითა და ოსტატობით, მხატვრის სიმარჯვით. თავის ხელოვნებაში მას არაფერი არ ახარებდა ისე ძლიერ, არაფერი არ მიჰნდა ისე კეთილშობილურად, როგორც ხელოვნების საბოლოო მიზანი.

„ვინ ისურვებს შენს დახატვას, როცა არავის არ სურს შენი შეხედვა!“ — ამბობს ერთი ეპიგრამატისტი<sup>1</sup> ერთ ძალზე უხიავო გარეგნობის კაცზე. მავანი ახალი ოსტატი იტყუდა: „რაც შეიძლება უფრო მახინჯი იყავი, მე მაინც დაგხატავ. თუ შენი ხილვა არავის სურს, ჩემს სურათს მაინც შეხედავენ სიამოვნებით; იმიტომ კი არა, რომ შენი შეხედვა სურთ, არამედ იმისათვის, რომ ეს იქნება ჩემი ხელოვნების საბუთი, რომ ასეთი საფრთხივანე ასეთი მსგავსი დაგხატე“.

ეტყობა, მიდრეკილება ამ გაუფუფუნებელი ბაქიობისაღმ, საცოდავი სიმარჯვისადმი, რაც არაა თვითონ საგნის სიმაღლით გაკეთილშობილებული, ბუნებრივიცაა. რაკი ბერძენებსაც კი ჰყავდათ თავიანთი პავსონი და პირიკოსი. დიან, ჰყავდათ, მაგრამ მათვე მკაცრად განსაჯეს. პავსონი, რომელიც თვითონ მშვენიერებისა და ყოველდღიური სახიერების ასპარეზზე რჩებოდა, თავისი დაბალი გემოვნების გამო ყველაზე მეტი ხალხით ადამიანის სახით მოვლენილ უსახურობასა და სისაძაგლეს სატავდა. — უსაშინელეს სიღარიბეში ცხოვრობდა. პირიკოსს კი, რომელიც სადალაქოებს, ჭუჭყიან სახელოსნოებს, სახედრებსა და სამაწარეულოს ღალბულაბს ხატავდა ნიდერლანდელი ოსტატების გულმოდგინებით, — თითქოს ყოველდღე ეს ბუნებაში ასე მიმწოდველი და იშვიათი იყოს, — რიპაროგრაფი უწოდეს, ე. ი. ჭუჭყის მხატვარი; თუმცა უნიანი მდიდრები მის ამ ნაგავს ოქროს ფასად ყიდულობდნენ, თითქოს სურდათ მხატვრის არარაობა ამ ხელოვნური ღირებულებით დაესაწყურებინათ.

ასე გახივრეთ, თვით ხელისუფლების მპყრობელნიც არ თვლიდნენ სათაკილოდ მხატვართა ძალით შენარჩუნებას თავიანთ სფეროში. ცნობილია თებელთა კანონი, რომელიც მხატვრებს მშვენიერების მიბაძვას უბრძანებდა, საძაგლობის მიმბაძველს კი სჯიდა. ეს კანონი არ იყო მიმართული მდარე მხატვრების წინააღმდეგ, როგორც ზოგიერთი ფიქრობს და მათ შორის იუნიუსიც კი. თებელთა კანონი კრძალავდა უღირსი

ხერხების გამოყენებას, როცა ხელოვანი მსგავსებას მახინჯი მხარეების გაზვიადებით აღწევს, გეცის მსგავსად. ერთი სიტყვით, დევნიდა კარიკატურას.

მშვენიერების იმავე სულიდან გამომდინარეობდა პელანოდისკების კანონი<sup>2</sup>. ოლიმპიურ ასპარეზობაზე გამარჯვებულს ჩვეულებრივ ძეგლს უდგამდნენ, მაგრამ მხოლოდ სამაგის გამარჯვებულს აღირსებდნენ პორტრეტულ გამოსახულებას (იკონიზე სტატუე). ეს იმიტომ ხდებოდა, რომ არ სურდათ ბევრი ჩვეულებრივი პორტრეტი ჰქონოდათ. თუმცა, მართალია, პორტრეტიც იდეალი შეიძლება იყოს, მაგრამ აქ მაინც მსგავსება უნდა ბატონობდეს. ეს იქნებოდა ერთი გარკვეული კაცის იდეალი და არა ადამიანისა ზოგადად. ჩვენ გვეცინება, როცა გვესმის, ძველად ხელოვნებანიც ჩვეულებრივ სამოქალაქო კანონებს ემორჩილებოდნენო. მაგრამ ყოველთვის მართლები როდი ვართ, როცა ვიცინით. უდავოა, რომ კანონი არ უნდა ბატონობდეს მეცნიერებაზე, რადგან მეციერებათა საბოლოო მიზანია ქეშმარიტება. ქეშმარიტება კი სულს უსათუოდ ესაჭიროება, და ამ საარსებო სიამოვნებაში მცირეოდენი შეფერხებაც კი ტირანია იქნებოდა. ხელოვნების საბოლოო მიზანი კი, პირიქით, სიამე და ტკობაა. ტკობას შეიძლება შეველიოთ. მაშასადამე, კანონმდებლის უშუალო საქმე გახლავთ დადგენა იმისა, თუ სიამოვნების რომელი სახეობა და რა ზომით შეიძლება ნებადართული იყოს სახელმწიფოში.

რაც შეეხება გამორჩეულად სახვით ხელოვნებას, იმ უდავო ზეგავლენის გარდა, რასაც ერის ხასიათზე ახდენს, მას მინაირი ზემოქმედების მოხდენაც შეუძლია, რაც უსათუოდ საჭიროებს კანონის საგულდაგულო ზედამხედველობას. მშვენიერი ადამიანები მშვენიერ ქანდაკებებს ქმნიდნენ, შემდეგ ეს ქანდაკებანი პირუკუ ზეგავლენასაც ახდენდნენ პირველებზე, სახელმწიფო კი მადლიერი იყო მშვენიერი ადამიანების მშვენიერი ქანდაკებებისათვის. ჩვენთან კიდევ დედათა ნატიფი წარმოსახვის ძალა მხოლოდ ყმაწვილთა სიმახინჯეში გამოჩნდება ხოლმე.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, შეიძლება სიმართლის ერთგვარი ნაწილი ვნახოთ ზოგიერთ ძველ გადმოცემაში, რასაც ჩვეულებრივ სიცრუედ თვლიან. არისტომენეს, არისტოტელის, ალექსანდრე დიდის, სციპიონის, ავგუსტუსის, გალერიუსის დედებს ფეხმძიმობაში ესიზმრათ, თითქოს საქმე გველთან ჰქონდათ. გველი დვთაების ნიშანია<sup>3</sup> ბაქოსის, აპოლონის, მერკურის, ჰერაკლეს მშვენიერი ქანდაკებანი და სურათები უგველოდ იშვიათად კეთდებოდა. კეთილშობილი მანდლოსნები დღისით თვალს აპყრობდნენ დვთაებს, ღამით კი სიზმარში გველი ეცხადებოდათ. ასე მინდა გადავარჩინო სიზმრები და განზე დავტოვო შვილთა სიამაყე თუ უსიარცხილო მლიქვნელთა განმარტებანი. მართლაც, ხომ უნდა არსებობდეს მიზეზი! რაღა ყოველთვის გველი ხდებოდა ქორწინების შემბლაღავი ფანტაზიის ნაყოფი!

მაგრამ მე ჩემი გზიდან ვუხვევ. მინდოდა მხოლოდ ის დამედიანა მტკიცედ, რომ ძველთა წარმოდგენით სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონი მშვენიერების ასახვაა.

ახლა, როცა ეს დამტკიცებულია, აქედან აუცილებლობით გამომდინარეობს, რომ ყველაფერი სხვა, რაც სახვითი ხელოვნების ფარგლებშია, თუ მშვენიერებას-



თან შეუთავსებელია, მას სრულიად უთმობს გზას, ან თუ შეუძლია. მასთან რამენაირად თანხმობა, სავსებით ემორჩილება: მის კანონებს.

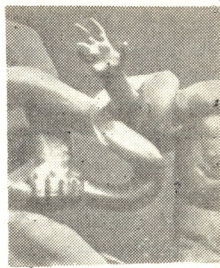
მე მინდა გამოხატავა შეგჩერდე. არსებობენ ვნებაზნი (ლაიდენშაფტენ) და ვნებათა გამოხატვის ხარისხები, რომელნიც სახეს სრულიად ამახინჯებენ, და მთელს სხეულს ისეთ მდგომარეობაში აყენებენ, რომ მშვენიერი ხაზები, რომელნიც სიმშვიდის ფაზს ჰქონდა, სრულიად ჭრებიან. ძველი მხატვრები ამ ხაზების ასახვას ან სრულიად უარყოფდნენ, ან იმდენად არბილებდნენ, რომ სხეულს ჯერ კიდევ უნარჩუნებდნენ სილამაზეს.

მძვინვარება და სასოწარკვეთილება არც ერთ მათ ნაწარმოებს არ ზღაღავს. გავხედავ და ვიტყვი, რომ არასოდეს მათ ფურები არ აუხაჩავთ.<sup>7</sup>

რისხვა სიმკაცრესთან შეანიჭეს. პოეტებთან ეს იყო მრისხანე იუპიტერი, რომელიც მეხს ტყორცნიდა, ხელოვანთან — მხოლოდ მკაცრი და კუშტი.

სასოწარკვეთილებას ბერძნები არბილებდნენ, მღუმარე სევდად აქცევდნენ. მაგრამ როცა ეს შერბილება ადგილს ვერ პოულობდა (შეუძლებელი იყო), სადაც სასოწარკვეთილება ისევე დამატირებული იქნებოდა, როგორც დამამახინჯებელი, — როგორ მოიქცა მაშინ ტიმანთე? როდესაც აგამემნონის ბრძანებით მის ასულს იფიგენიას მსხვერპლად სწირავენ, ყველა იქ მყოფს თავთავის კვალბაზე უნაწილებს მწუხარებას, მამას კი, რომლის ურვა ყველაზე მძიმე უნდა ყოფილიყო, სახეს უფარავს, და ამაზე ბევრი რამ ითქვა, მახვილგონიერული და სასიამოვნო. ერთი ამბობს, მხატვარმა ისე ამოწურა თავისი თავი მწუხარე სახეების ასახვაში, რომ მამისათვის კიდევ უფრო მწუხარე გამომეტყველების მიცემის იმედი აღარა ჰქონდა. ამით მან აღიარა, უმატებს მეორე, რომ ასეთ უბედურ შემთხვევაში მამის დარდი ყველა გამოსახვას აღმატებო. მე კი ჩემდა თავად იმას ვიტყვი, რომ აქ საქმე არც მხატვრის შესაძლებლობის ამოწურვასთან გვაქვს და არც ხელოვნების უძლურებასთან. აგზნების (აფექტის, ტანჯვის) ზრდასთან ერთად ძლიერდება სახის ნაკეთების შესაბამისი გამომეტყველება. უმაღლესი დაძაბულობის დროს, როცა ტანჯვა უკიდურეს ხარისხს აღწევს, ჩვენ ხედავთ ნაკეთების უკიდურეს დაძაბულობას (die allerentschiedensten Züge) და არაფერია ხელოვნებისთვის ისე იოლი, როგორც მისი ასახვა. მაგრამ ტიმანთემ იცოდა საზღვრები, რომლებიც გრაციებმა მის ხელოვნებას დაუდგინეს. მან იცოდა, რომ აგამემნონის, როგორც მამის სასოწარკვეთილების გამომხატველი სიმახინჯე საძულველია ყველა დამოკიდებულების. რამდენადაც მშვენიერება და ღირსება ამის ნებას აძლევდა, იმდენად ასახა მხატვარმა მამის ტანჯვა. რაღა თქმა უნდა, სიამოვნებით აარიდებდა თავს საძაგლობას, ზალისით შეარბილებდა, მაგრამ კომპოზიცია, სურათის თემა არც ერთის ნებას აძლევდა, არც მეორისას, და მხატვარს სხვა რა გზა ჰქონდა, გარდა იმისა, რომ ტანჯულის სახე დაებურა? რისი ასახვაც ვერ გახდოდა, ის გამოსაცნობად დაუტოვა მნახველს. მოკლედ, ეს დაბურვა მსხვერპლია, რომელიც ხელოვანმა მშვენიერებას შესწირა. ისა მაგალითი არა იმისა, თუ როგორ სცილდება გამოსახვა ხელოვნების საზღვრებს, არამედ იმისა, თუ როგორ უნდა დაუმორჩილოს ხელოვანმა ის ხელოვნების პირველ კანონს, მშვენიერების კანონს.

ეს რომ ლაოკონის მივუსადაგოთ, მაშინვე ნათელი ხდება. საფუძველი, რასაც ვეძებ, ოსტატი მუშაობდა უმაღლესი მშვენიერების შესაქმნელად, რაც შესაძლებელი იქნებოდა ამნაირ ვითარებაში — მძაფრი ხორციელი ტკივილის დროს.



ეს გრძნობა, მთელი თავისი დამახინჯებული ძალით შეუთავსებელი იყო მშვენიერებასთან, ამიტომ მისთვის გვერდი უნდა აეღო, უნდა შეერბილებინა ყვირილი გმინვით უნდა შეეცვალა, იმიტომ კი არა, რომ ყვირილი არაკეთილშობილი სულის გამოვლინებაა, არამედ იმიტომ, რომ ის სახეს საძაგლად ამახინჯებს. საკმარისია კაცმა მხოლოდ ოდნავ პირდაღებული ლაოკონი ნახოს, რომ განსაჯოს. აყვირეთ და ნახავთ. აქამდე იყო ქმნილება, რომელიც მშვენიერებასა და ტანჯვას ერთდროულად გვიჩვენებდა, ახლა კი საძაგელი, საძულველი სახე გახდა, ადამიანი რომ თვალს აარიდებს, რადგან ტანჯვის ხილვა უხალისო განცდას აღვიძებს და ტანჯულის ხილვა უმყოფილობას იწვევს, ისე რომ მისი მშვენიერება უძლურია ეს უსიამოვნო გრძნობა სიბრალულის ტყბილ განცდად აქციოს.

მართოდენ პირის ფართოდ გაღება, — თუნდაც თავი გავანებოთ იმას, რომ ასეთი მდგომარეობა სახის დანარჩენ ნაწილებსაც ასე ძალადობით საძაგლად უცვლის იერს, — მხატვრობაში ლაქაა, ქანდაკებაში კი ესაა ჩადრმავება. რომელიც ყველაზე უფრო ამაზრუნე შთაბეჭდილებას ახდენს. მონფოკონმა ვერაფერი გეგონებოდა გამოავლინა, როცა ვიღაც პირდაუბანელი წვეროსანი მამაკაცი წარმოგვიდგინა იუპიტერად, რომელიც ვითომ წინასწარმეტყველებდა. განა შეიძლება ღმერთი მომავალს ღრიალით იუწყებოდეს? განა მისი წინასწარმეტყველება დამაჯერებლობას დაკარგავდა, თუ მის ზაგეს საკადრის მოხაზულობას მივცემდით? ვერც ვალერის დაუფქვრებ, რომ ტიმანთეს ხსენებულ სურათზე აიპქი ყვიროდა. იმაზე უფრო დაბალი რანგის მხატვრებიც კი ხელოვნების დაქვეითების ფაზს თავიანთ სურათებში ერთხელაც არ აყვირებენ ბარბაროსებს, როდესაც ისინი ხმალამოდებული გამარჯვებული წინაშე მომავლინებული შიშით ცახცახებენ.

უქვეყნია, ხორციელი ტკივილის ასეთი მიუყჩბა, განცდის დაბალ დონეზე დაყვანა მრავალ ძველი ოსტატის ქმნილებებშია საცნაური. მოწამლული სამოსისაგან ცეცხლმოდებული ტანჯული ჰერაკლე რომელიც უცნობი ოსტატისა სულაც არაა სოფოკლეს მკვირალა ჰერაკლე, რომელიც ისე საშინლად ღრიალებს, რომ ლოკრიდის კლდეები და ევბეის მთები ამოღებენ ბანს. ქანდაკებაში გმირი უმაღლ პირქუშია, ვიდრე ველური და მძვინვარე. პითაგორა ლეონტინუსის ფილოქტეტე თითქმის მაყურებელს უზიარებს თავის ტანჯვას, რასაც ერთი ზედმეტი ხაზიც კი იერს უცვლიდა და დამახინჯებდა. შეიძლება მკითხონ, საიდან იცი, რომ იმ მოქანდაკემ ფილოქტეტე გამოკვეთაო. პლინიუსის ერთი ადგილიდან, რომელიც ჩემამდეც უნდა შეგნწორებინათ, იმდენად ცხადია, რომ შერყვნილი ან დამახინჯებულია.<sup>8</sup>



მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ხელოვნებაში ჩვენს დროში უაღრესად განავრცო თავისი საზღვრები. ახლა, როგორც იტყვიან, ის მთელს ხილულ ბუნებას პაჟავს, რომლის მხოლოდ მცირეოდენ ნაწილსა და შეადგენს საკუთრივ მშვენიერება. სიმაღლე და გამომხატველობა არისო მისი პირველი კანონი, და ისევე, როგორც თვითონ ბუნება ხშირად მშვენიერებას უფრო მაღალი მიზნებისათვის წირავს, ასევე ხელოვანიც მის უზენაეს ზოგად კანონებს უნდა დაემორჩილოს და არ წავიდეს იმაზე შორს, რამდენაზეც სიმაღლე და გამომხატველობა უპარანახებენო. მოკლედ რომ მოვუკრათ, სიმაღლისა და ასახვის (გამომხატველობის) წყალობით ბუნების საძაგლობაც კი ხელოვნებაში მშვენიერებად იქცევაო, ბრძანებენ.

დავუშვათ, რომ ჭერჭერობით ეს დებულებანი თავიანთი სივარჯით უდავოდ მივიღეთ. მაგრამ იქნებ არსებობენ სხვა დამოუკიდებელი დაკვირვებანიც, რომელთა გათვალისწინებითაც ხელოვანი გამომხატველობაში ზომას დაცავს და მოვლენას უსათუოდ მისი განვითარების უმაღლეს წერტილზე კი არ ასახავს, არამედ გააზომიერებს?

ვფიქრობ, ასეთი დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ხელოვნების მატერიალური შეზღუდულობა, რაც მხატვარს მხოლოდ ერთი მომენტის ასახვის საშუალებას აძლევს.

რაკი ხელოვანს შეუძლია მარად ცვალებადი ბუნებიდან მხოლოდ ერთი წამიერი სურათის დაჭერა, ხოლო მხატვარი სულაც იძულებულია ეს ერთადერთი მომენტიც ერთი თვალსაზრისით, ერთი კუთხიდან დაინახოს, მათი ქმნილებები კი ნაფარსულებია არა მხოლოდ ერთხელ შესახედავად, არამედ დიდხანს და განმეორებით ზილვის, კვრეტისა და დაკვირვებისათვის, — ცხადია, ეს ერთადერთი მომენტი და ერთადერთი თვალთახედვა ამ მომენტზე შეძლებისამებრ ნაყოფიერად უნდა იქნას შერჩეული. ნაყოფიერი კი არის მხოლოდ ის, რაც ხელოვანის, შემოქმედის ძალას თავისუფალი თამაშის საშუალებას აძლევს, რაც მეტს ვუყურებთ, მით მეტი ფიქრი უნდა შეგვეძლოს და მით მეტის დამატება ნახულზე; ხოლო რაც მეტს ვფიქრობთ, მით მეტ წარმოსახვას უნდა აღვიძებდეს ხილვა. მთლიანობაში კი მაღალი აფექტის მისაღებად არც ერთ მომენტს არა აქვს ისეთი ნაკლები უნარი, როგორც უმაღლესი დაძაბულობის მომენტს. იმის იქით აღარაფერი არ არის და თვალს რომ უკიდურესობა უჩვენოს, ეს ნიშნავს ფრთხილ შეაკვეცო ფანტაზიას და აიძულო დაკმაყოფილდეს უხუსტების სურათების ხილვით, რადგან გრძნობითი შთაბეჭდილების საზღვრებიდან სწორედ მისი ხილული სისრულის გამოვედარებით გადავა. როცა ლაოკოონი ასე კვნისის, წარმოსახვის ძალა მის



უვირილსაც იოლად წარმოიდგენს. ის რომ უვირილდეს, მაშინ მნახველი ვეღარც ამაზე მაღლა აწევს, ვეღარც დაბალ საფეხურზე ჩამოვა, რამეთუ ყრსავე შემთხვევაში ლაოკოონი წარმოუდგება საცოდვ, მანასაღამე, უინტერესო ვინმე: უნდა წარმოიდგინოს, რომ ან კვნისის ან უკვე მოკვდა.

შემდეგ: რაკი ხელოვანმა ეს ერთადერთი წამი უნდა უკვდავქოს, მან არაფერი არ უნდა ასახოს ისეთი, რაც ჩვენს წარმოსახვაში მხოლოდ წარმავალია. ყველა მოვლენა, რაც ჩვენს თვალწინ ანაზღუდულად გამოჩნდება და ანაზღადვე გაქრება, ისე რომ მხოლოდ ერთი წამიერი გაელვებით წარმოგვიჩნდება, — ყველა ასეთი სწრაფწარმავალი მოვლენა, — სასიამოვნო იქნება თუ საშინელი, სულერთია, — ხელოვნების შემწეობით ყოფიერებაში გაგაჩნდებულთ, ისეთ არაბუნებრივ იერს იღებს, რომ ყოველი განმეორებით ნახვის დროს შთაბეჭდილება სუსტდება, ბოლოს კი მთელი საგანი მოსაბერებელი ხდება — შეგვაშინებს ან შეგვაძაღდება. ლამეტრი, რომელმაც თავისი სახის „მეორე დემოკრატის“ მსგავსად დახატვა და ამოკვეთა ბრძანა, მნახველს პირველად მოცინარი მოეჩვენება. უფრო ხშირ-ხშირად რომ დააკვირდებით. ფალოსოფოსის ნაცვალად მასხარა შეგრჩებათ. მისი სიცილი ღრეჯად იქცევა. ასევე, მძაფრი ტკივილი, რაც უვირილით გამოიხატება, ან მალე უნდა შეწყდეს, ან ის კაცი უნდა მოკვდეს, რომელიც იტანჯება, უნდა განადგურდეს მთელი სუბიექტი. ამიტომ თვით ყველაზე უფრო მომთმენსა და გამძლე მამაკაცს არ შეუძლია დაუსრულებელი ევიროს, თუ ის უვირის, და სწორედ ეს მოჩვენებითი განუწყვეტელობა, ხელოვნებაში მატერიალურად ასახული, ამ უვირილს აქცევდა ან დედაკაცურ სისუსტედ, ან ბავშვურ მოუთმენლობად, რაც იმდენ თანაგრძნობას აღარ იწვევს. ეს აიანი უნდა სცოდნოდან ხელოვანს, ამისათვის უნდა დაედწინა თავი, ამასაც კი უნდა შეეჩერებინა მოქანდაკე, თუნდაც უვირილი ზიანს არ აყენებდეს მშვენიერებას და თუნდაც ბერძნულ ხელოვნებაში დასაშვები ყოფილიყო ტანჯვის ასახვა მშვენიერების ასახვის გარეშე.

ძველი ოსტატებიდან. ეტყობა, თავისი სურათებისათვის ტიმომაქე ყველაზე უფრო დამაბულ განცდებს (აფექტებს) ირჩევდა. მისი მკვინვარე აიანტი, მისივე შვილების მკვლელი მედეა — განთქმული სურათები იყო. მაგრამ მათი აღწერილობიდან, რაც ჩვენ მოგვეპოვება, ნათელი ხდება, რომ ჩინებულად შეეძლო ისეთი მომენტის შერჩევა, რომელშიაც მაყურებელი უკიდურეს დაძაბულობას უფრო წარმოიდგენდა, ვიდრე ხედავდა, ამავე დროს ისეთი მოვლენისა, რომელშიაც არ იგრძნობა გამოსახულების უსათუოდ სწრაფი წარმავლობა, რათა ერთიმეორისთან მოხდენილად დაკავშირებული ბუნებრივი განცდების ხელოვნებაში გახანგრძლივებულად ჩვენება არ გავლიზიანებდეს. მას მედეა არ დაუხატავს იმ მომენტში, როცა ის შვილებს მართლა კლავს, არამედ მაშინ, როდესაც დედის საყვარული ჭერ კიდევ ებრძვის ექვს. ჩვენ წინასწარ ვხედავთ ამ ბრძოლის დასასრულს.<sup>10</sup> ჩვენ წინააღინ ვკანკალებთ საშინელი მედეას ზილვის მოლოდინში და ჩვენი წარმოსახვის ძალა გვაუწყებს იმ საზარელი წუთის სიახლოვეს. რომელიც მხატვარს შეეძლო ეჩვენებინა. მაგრამ ხელოვნებაში აკვადავოფილი ყოყმანი მედეასი სწორედაც იმტომ



არ შეურაცხყოფს ჩვენს განცდას, იმიტომ გვაწუხებს ასე ნაკლებად, რომ გვაქვს სურვილი ბუნებაშიაც ასევე დარჩეს, არასოდეს არ გადაწყდეს ვნებათა კიდილი, ან ყოველ შემთხვევაში მანამდე გაგრძელდეს, როდესაც სიშმაგე ჩაცხრება და დედობრივი გრძნობა გაიმარჯვებს შურისძიებაზე. ამიტომაც დამსახურა ტი-  
მომაქმე თავისი სიბრძნისათვის ეგზომ დიდი ქებანი, და ის ბევრად უფრო მაღლა დააქენს მეორე უცნობ მხატვარზე, რომელმაც ისეთი წინადაუხედაობა გამოიჩინა, შედეგა უკიდურესი მკვიწვარების წამს დახატა და სიშმაგის წამიერ წარმავალ განცდას ხანგრძლივი არსებობა მაინცა, რითაც მთელი ადამიანური ბუნება აღაშფოთა. პოეტი, რომელიც ამის გამო მხატვარს იცნავს, თვითონ სურათზე მეტადს გამოსახულებას ძალზე მახვილგონივრულად მიმართავს:

იხევ გწყურია უსასრულოდ შვილების სისხლი?  
სულ გამწარებენ კვლავ კრეუხა და იასონი?  
მამ გაქრი თვითონ გასანთლული დაფიდან.

მკვლელო!"<sup>11</sup> — ასე დას-

ენს განაწყენებული პოეტი.

ტიმომაქეს მეორე სურათზე, მკვიწვარე აიანტზე ცნობილია ფოლოსტრატეს მსჯავრი. ჯოგში დატრიალებული შმაგი აიანტი კი არაა ნაჩვენები, თხები და სარები (რომ ადამიანებად ეჩვენება და მუსრს ავლებს. არა, მხატვარი გმირს გვიჩვენებს ამ გიჟური მოქმედების შემდეგ, როცა დაღლილი ზის და თავის მოკვლას აპირებს. აი, სწორედ ესაა ნამდვილი შმაგი აიანტი, რადგან ახლა კი არ შმაგობს, არამედ ხალხი ხედავს, რომ ის შმაგობდა, რადგან თავისი სიგიჟის სიმძიმეს თავსებით გრძნობს და ანგარიშს აძლევს, სასოწარკვეთის შიში თანგავს, თვითონვე გრძნობს, რა ჩაიდინა. მის მცირე ხნის წინანდელ მძინვარებას ხედავ ნამუსრევსა და გვამებში, ხმელეთზე რომ მიმოუფანტავს.<sup>12</sup>

#### 4.

მე თავს ვუყრი დამოწმებულ მიზეზებს, რომელთაც ხელოვანი აიძულებს დაცვა ზომიერება ზორციელი ტკივილის ასახვაში, და ვრწმუნდები, რომ ყველაფერი ეს ხელოვნების ამ სახეობის თავისებურებიდან გამომდინარეობს, მისი საზღვრებისა და საკრიოებების შედეგია. ამიტომაც გაჭირდება, რომ აქ განხილული რომელიმე თავისებურება პოეზიასაც მიესადაგოს.

აქ არ შევხებით, თუ რამდენად ახერხებს პოეტი ზორციელი სიღამაზის ასახვას. ერთი რამ კი სრულიად უდავოა: მთელი უნაპირო სამყარო რომ თვალწინ აქვს გადაშლილი, რათა მის სრულყოფილ მშვენიერებას მიხვადოს, ამ სამყაროს გარეგნული საფარველი, რომლის წყალობითაც ეს მშვენიერება თვალისათვის ნათელი ხდება, პოეტისათვის არის მხოლოდ ერთი უმნიშვნელო ნაწილი, რითაც თავისი სახეებისადმი ჩვენს ცნობისმოყვარეობას ადარავს. ზნორად ამ საშუალებას სულაც უგულვებელმყოფს ხოლმე, რადგან დარწმუნებულია, რომ თუ გმირის სახე ერთხელვე მოგვჩიბლა, მისი კეთილშობილური ღირსებებით იმდენად გატაცებული ვართ, ამ გარეგნულ მხარეზე აღარც კი ვფიქრობთ, და თუ ამაზე დაფიქრებათ კიდევ, თვითონვე წარმოვიდგენთ ან მშვენიერად, ან კეთილსახიერად მაინც. ყველაზე ნაკლებად მიმართავს ხედვითი

სახეების აღწერილობას იქ, სადაც ისინი უშუალოდ თვალისათვის არაა ნაყარადევი: უბრალოდ, უყურადღებოდ ტოვებს ხოლმე. როცა ვერგოლიუსის ლაოკოონი ეყრის, ვის მოუვა აზრად, რომ ეყრილისათვის საკიროა პირის ფართოდ გაღება და ეს უღამაზოა? საქმარისია, რომ წერია: „მნათობა მიმართ აღავლენდა საზარელ ეყრილს“. სმენისათვის საკმარისი შთაბეჭდილება იქმნება, სახე კი იყოს თუნდაც დაღმეკილი, ჩვენ მას არ ვხედავთ. ვინც აქ თვალისათვის საამო სურათს ელოდა, მისთვის პოეტი ვერაფერ შთაბეჭდილებას ვერ შექმნიდა.

პოეტს არც არავინ აიძულებს სურათზე ერთადერთი მომენტის ასახვით შემოიფარგლოს. თუ სურს, ყოველ მოქმედებას იღებს სათავიდან და ბოლომდე მიჰყავს, ყველა საფეხურის გავლით. ყველა ცვლილების გადმოცემით. ამასთან ყოველი ცვლილება, რაც მხატვრისაგან ცალკე დასრულებულ ნაწარმოებს მოითხოვდა, მისთვის მხოლოდ ერთი შტრიხის, ცალკე მონახაზის საქმეა. თანაც ასეთი უპირატესობა აქვს: თუ ეს შტრიხი, მონახაზი მსმენელს რაიმეთი აღიზიანებს ან აღაშფოთებს, პოეტს შეუძლია ამ წინა აღწერილობით ისე მოამზადოს, ან შემდგომში მონახაზის ისე შეარბილოს და გააუმჯობესოს, მთელი სიმწვავე დაკარგოს და ყველასათვის სასიამოვნო ქმნილებად აქციოს. ახე, თუ მამაკაცს მართლა არ ეკადრება რაღაც ტკივილისათვის ეყრილი, განა ჩვენი ვარაუდის მიხედვით ამას შეუძლია ზიანი მიაყენოს, თუ მსმენელის გული უკვე მოიგო სხვა კეთილი საქმეებით? ვერგოლიუსის ლაოკოონი ეყრის, ღრიალებს, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცნობთ: ეს ის ლაოკოონია, რომელიც ხალხს უყვარს, როგორც მოწინავე პატრიოტი და გულთბილი მამა. ჩვენ გვესმის მისი ეყრილი არა როგორც მისი ხსიათი, არამედ უბრალოდ მისი ტკივილის გამოხატულება. მხოლოდ ეს გვესმის მის ეყრილში, ეს გრძნობა კი პოეტს მხოლოდ ამ ეყრილით შეეძლო ჩვენთვის აესახა. მე-რე, ვინ გაიცხავს ამისათვის პოეტს? ვინ არ აღიარებს, რომ თუ მოქანდაკე კარგად მოიქცა, როდესაც ლაოკოონი არ ააყვია, ასევე კარგად მოიქცა პოეტი, რომლის ლაოკოონიც ეყრის?

მაგრამ ვერგოლიუსი აქ მხოლოდ მთხრობელი პოეტია. შეგვიძლია თუ არა, ჩვენი მსჯელობა დრამატურგზეც გავავრცელოთ? ერთ შთაბეჭდილებას ტოვებს მოთხრობა, ესა და ეს კაცი ეყრიდაო, მეორეს — ამ ეყრილის ჩვენება. დრამა, რომელიც მსახიობის ცოცხალ მხატვრობას წარმოსახავს, ალბათ ამ შემთხვევაში მხატვრობის კანონებს უფრო უნდა დაუახლოვდეს. მასში ჩვენ ვხედავთ და ვუსმენთ არა მარტო ფილოქტეტეს ეყრილის ამბავს. ჩვენ ვხედავთ და ვისმენთ ნამდვილ ეყრილს. რაც უფრო დაუახლოვდება მსახიობი ბუნებას, მით უფრო გულწრფელად უნდა შეაწუხოს ჩვენი ყური და თვალი, რომელნიც უდავოდ შეწუხდებოდნენ, ასეთივე შემშარავი ეყრილი რომ ბუნებაში მოესმინათ და ეხილათ. ამასთან ზორციელი ტკივილი სულაც მოკლებულია უნარს, რომ სხვა უბედურებათა მსგავსად გამოიწვიოს ჩვენი თანაგრძნობა. ჩვენი წარმოსახვა მასში ვერ ხედავს იმდენ განცდასა და ელფერს, რომ ერთი შეხედვით შესაბამისი თანაგრძნობა გამოაღვიძოს. ამიტომ სოფოკლეს შეეძლო თვითნებურად დაერღვია არა მარტო ხელოვნური კეთილსახიერების, არამედ ჩვენი ზრდილობის ის წესებიც, საფუძვლად რომ უდევს ჩვენს



განცდებს; დაარღვია კიდეც, როდესაც ფილოქტეტმა და პერაკლე ასე ააყვია, აღრიალა, ააკვნესა და აატირა. გარშემო მყოფ მაყურებელთ არ შეუძლიათ მათი გასაჭირი ისეთივე თანაგრძნობით გამოხატონ, როგორსაც ამდენი განცდის გამოვლინება ითხოვს.

საკუთრივ გარშემო მყოფნი ჩვენ, მაყურებლებს, შესაძლოა გულგრილ აღამიანებად მოგვეჩვენონ, და მაინც მათი ზომიერი თანაგრძნობა შეიძლება ჩვენთვისაც საზომი გახდეს. ამას უნდა დავმატოს, რომ მსახიობი სავსებით ან სულაც ვერ წარმოგვიდგენს ფიზიკური ტკივილის ილუზიას, და ვინ იცის, თანამედროვე დრამატული ზოგადი უფრო ქების ღირსი ხომ არ არის, ვიდრე ძაგებისა, როცა თავისი ნავით ცდილობს ამ სახიფათო ბრავებს (კლდეს) გვერდით ჩაუაროს ან სულაც აარილოს თავი!

მაგრამ რამდენი რამ დარჩებოდა თეორიაში უცნობელი, გენიას რომ არ შესძლებოდა პრაქტიკაში საპირისპიროს მტკიცება. მთელი ეს მსჯელობა დაუსაბუთებელი როდია, და მაინც „ფილოქტეტის“ სცენის ერთ-ერთი შედეგია, რადგან ამ თეორიის ერთი ნაწილი სოფოკლეს არ ეხება, მეორეს კი სულაც არა ცხოვს. მაგრამ აღწევს ისეთ მშვენიერებას, რომელიც ნელოვნების მხდელ კრიტიკოსს სიზმრადაც არ მოეღონებოდა, თუ ეს მაგალითი არ ყოფილიყო. ამას უფრო ახლო გავეცნობთ შემდეგი შენიშვნებიდან.

1. რა საოცარი ოსტატობით შესძლო პოეტმა ფიზიკური ტკივილის გაძლიერება და გაფართოება! მან აირჩია ერთი კრილობა (აირჩია-მეთქი, რადგან თვითონ ისტორიული გარემოებანიც კი შეიძლება შევავასოთ პოეტის არჩევანზე დამოკიდებულად, რამდენადაც მთელს ამბავს ის ირჩევს იმის მიხედვით, თუ რა უპირატესობას აძლევს მხატვრული დამუშავებისათვის), — აირჩია-მეთქი ერთი კრილობა და არა რაიმე შინაგანი სნეულება. რადგან ეს უფრო ცოცხალ წარმოდგენას ქმნის ტკივილზე, ზოგჯერ ორივე ერთნაირად აუტანელია. შინაგანი (სიმამრთურო) ცეცხლი, რითაც მელეაგრე იწვოდა, როცა დედამისმა თავის დაძმურ სიყვარულს შვილი შესწირა და სახედისწერო ცეცხლი შეუთხო, იმდენად თეატრალური არ არის, რამდენადაც კრილობის ტკივილი. თანაც ეს კრილობა დეტაბრივი სასჯელი გახლდათ. ბუნებრივზე უფრო ძლიერი შხამი მძვინვარებდა მის სხეულში. ამ ტკივილსაც ჰქონდა გარკვეული დრო, რის შემდეგაც გმირი მოისრე გონწასული ცეცხლოდა, ბუჩანში ვარდებოდა, ოდნავ ძალას მოიკრებდა და მალე ისევ აღვიძებდა შეტევის სიმძაფრე. შატობრენის ფილოქტეტზე უბრალოდ ტროელის მოწამული ისრითა დაჭრილი. მაგრამ რას შეიძლება ველოდეთ ასეთი ჩვეულებრივი შემთხვევისაგან? ძველ ომებში ეს ყოველ შემთხვევითაა მოხდებოდა. როგორ მოხდა, რომ ამას ფილოქტეტისთვის განსაკუთრებული საშინელი შედეგი მოჰყვა? შხამი, რომელიც მთელი ცხრა წლის მანძი-

ლზე დამლუბვლად მოქმედებს, ისე რომ არ კლავს ჩემი აზრით ყველაზე უფრო დაუჩერებელი რამ არის იმ საარაკო ჯადოსნობასთან შედარებით, რომლითაც ბერძენმა ეს მითი შეამკო.

2. მაგრამ რაოდენ დიდი და საზარელიც არ უნდა გაეხადა პოეტს თავისი გმირის ტკივილები, ძალიან კარგად ესმოდა, რომ მხოლოდ ამით საქმარის თანაგრძნობას ვერ მოუპოვებდა. ამიტომ ამას დაუმატა სხვა სატანჯველები, რომლებიც თავისთავად ასევე უძლურნი იყვნენ ძლიერი განცდების გასაღვიძებლად, მაგრამ ტკივილთან კავშირში ისეთ მელანქოლიკურ იერს ქმნიდნენ, რომ საერთო ტანჯვას როგორღაც აკეთილშობილებდნენ. ეს უბედურება იყო ადამიანთა საზოგადოებისაგან სრულიად მოწყვეტა და ცხოვრების მოუწყობლობის მთელი სიმწარე, უდაბურ ხმელეთზე რომ ქუფარი ცის ქვეშ სრულიად მარტომდარტო მიატოვეს, წარმოვიდგინოთ ასეთ ვითარებაში სრულიად ჯანსაღი და ღონიერი კაცი, რომელმაც იცის ხელობა: ეს იქნება რობინზონ კრუსო, რომელიც არც თუ ისე გვეჩრადება, თუმცა მისი ბედისაღმი გულგრილნი არა ვართ. ჩვენ ხომ ასე იშვიათად ვართ კმაყოფილები ადამიანთა გარემომცველი საზოგადოებით და სადღაც განმარტოებით ყოფნა ხშირად მომზიზღავდაც კი გვეჩვენება, მეტადრე თუ გვაქვს იმედი, რომ ხელს გაჯანძრვით და თავს საშველს გაუჩენთ. მშვიდ ატმოსფეროს თანდათან შევგუებით და ბევრ რამეს შეველევით. მეორე მხრივ წარმოვიდგინოთ უკურნებელი სატკივრით დატანჯული კაცი, რომელიც გარემოცულია მზრუნველი და წინდახედული მეგობრებით, ყოველნაირად რომ უმსუბუქებენ ტანჯვას, რითაც შეუძლიათ, თვითონაც კიდეც დაუსრულებლივ შეუძლია შესჩივლოს და მათ წინაშე გული მოიხოს. ასეთ კაცსაც უსათუოდ თანავუგრძნობთ, მაგრამ ეს დიდხანს არ გრძელდება. ბოლოს და ბოლოს, მხრებს ავიჩეჩავთ და სნეულს მოთმინებას ვურჩევთ. მაგრამ თუ ორივე შემთხვევა ერთად იყოს თავს, თუ ტანჯული კაცი მარტომდარტოდაა, ხელს არავინ აშველებს, მისი გოდება ცარიელ სივრცეში იკარგება, — მაშინ ვხედავთ მთელს ძნელბედობას, რაც შეიძლება ადამიანს თავს დაატყდეს, და ყოველ წამიერ გაფიქრებაზე, როცა თავს მის ადგილზე წარმოვიდგენთ, შიში და ძრწოლა მოგვიცავს, აღარაფერს განვიცდით, სასოწარკვეთილების გარდა; აღარაფერს ვხედავთ, საშინელი სახის გარდა, და ვერავითარი სხვა თანაგრძნობა ვერ შეედრება ამას, არაფერი ისე არ გვიჩუყებს გულს, როგორც სასოწარკვეთილებისა და თანაგრძნობის შენივთება. ასეთია ის თანაგრძნობა, რითაც ფილოქტეტე გვახსენებს, და რაც უმაღლეს წერტილს აღწევს, როცა ვხედავთ, რომ ერთადერთ იარაღს, მშვილდ-ისარს, რომლითაც თავს ირჩენდა, ჰპარავენ<sup>13</sup>. ო, რა შესაბრალოსად გვეჩვენება ამის შემდეგ ფრანგი, რომელსაც არც გონება აღმოაჩნდა, რომ ეს გაეგო, არც გული, რომ ეგრძნო! ან თუ ეს ღირსებები ჰქონდა კიდეც, საკმოდ უზადრუკი აღმოჩნდა, თავის უგემოვნო ხაზს რომ შესწირა ორივე: შატობრენმა ფილოქტეტეს საზოგადოება მიუჩინა. მეფის ასული ჩაიყვანა მის უდაბურ კუნძულზე. თანაც მარტო კი არა, ჰოფმაისბერგი ქალიც ააზლა. ეს ისეთი ვინმეა, რომ აღარ ვიცი, მეფის ასულს უფრო დასჭირდა თუ ავტორს. მთელი ბრწყინვალე თამაში მშვილდთან დრამატურგმა განზე დატოვა. მის ნაცვლად მშვენიერი თვალები აათამაშა.





ბერძენი გვრანავს საშინელი საფიქრალით, რომ ეს გველნაკები უმწეო გიბრი უკაცურ კუნძულზე უნდა დარჩეს უმშვიდლოდ და შესაბრალოსი აღსასრული ჰპოვოს. ფრანგმა ჩვენი გულის უმოკლესი გზა იცის: გვაიძულებს გვეშინოდეს, ვაი თუ აქილევსის შვილი კუნძულიდან ისე წავიდეს, მეფის ასული არ წაიყვანოსო.<sup>14</sup> აი, რა პიესას თვლიდნენ პარიზელი ხელოვნების კრიტიკოსები ბერძენზე გამარჯვებულ! ერთმა მათგანმა შატობერენის პიესას დაძლეული სიძნელეც კი უწოდა.

3. ამ მთლიანი შთაბეჭდილების გარკვევის შემდეგ დროული იქნებოდა ცალკეულ სცენებზე დაკვირვება, სადაც ფილოქტეტე აღარ არის უდაბურ კუნძულზე მითკვებული მარტოსული; სადაც უკვე იმედი აქვს, რომ ისინიან და სამშობლოში დააბრუნებენ; სადაც ამრიგად მის სატანჯველს მხოლოდ წყლულის ტკივილი შეადგენს. კვენის, ჩივის, საშინელი ტკივილისაგან იტანჯება. სწორედ ამ სცენას ეხება საყვედურები, ზრდილობისა და ზომიერების გრძნობას შეუარაცხოვსო. ასეთ საყვედურს ერთი ინგლისელი გამოთქვამს, ე. ი. კაცი, რომელსაც ვერ დასწამებ ცრუ დელიკატობას. როგორც უკვე შევხებთ, საამისოდ შესანიშნავ საფუძველს ჰყოლობს. ყველანაირი ვნება და გრძნობიერება, რასაც სხვები მხოლოდ ნაწილობრივ თანაუგრძნობენ ხოლმე, თვალში გვეცემა, როცა მეტისმეტად მძაფრად გამოხატავნო.

„ამიტომაც არაფერია მამაკაცისათვის ისე ღრიგო და უსაქციელო, როგორც მოუთმენლობა, როდესაც ტკივილს, თუნდაც უმძაფრესს, ვერ იტანს, ყვირის და ტირის. მართალია, სხვათა ფიზიკური ტკივილიც ჩვენში სიმპათიას (სიბრალულს) იწვევს. როცა ვხედავთ, რომ ვინმეს ხელზე ან ფეხში დარტყმით ეშუქრებიან, ჩვენც ბუნებრივად შევკრთებით, სწრაფად უკან გაფრევთ ხოლმე ხელს ან ფეხს, ხოლო თუ მართლა დაარტყეს სხვას, თავადაც რამდენადმე თითქოს იმავე ტკივილს განვიცდიტ, რაც სხვამ განიცადა. მაგრამ ისიც ნამდვილია, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი ტკივილი სრულიად უმნიშვნელოა და ამიტომ როცა გვესმის მისი მძაფრი შეყვირება, ვისაც დაარტყეს, უნებურად შეგვძაგდება კიდევ ის, რადგან თვითონ ამდენი საყვირალი არა გვაქვს“.

ქვეყნად არაფერია ისე მაცდური, როგორც ჩვენი საკუთარი განცდების ზოგადი კანონები. იმდენად ფაქიზი და დახლართულია, თვით ყველაზე უფრო გულმოდგინე ანალიზითაც კი არ ხერხდება ცალკეული ძაფების მიკვლევა, დაშლა და ყოველი ნვეულის, ყოველი ძაფის ცალკე მიყოლა. ახლა ისიც ვიკითხოთ, თუნდაც მოახერხოთ, რას გარგებთ ესა? ბუნებაში არ მოიპოვება არც ერთი წმინდა შეგრძნება (რაინე ემპფინდუნგ). ყოველი ცალკე შეგრძნებიდან ათასი სხვა გამოდის და ყველაზე უფრო უმნიშვნელო მთვანიც კი ძირფესვიანად ცვლის პირველ მთავარ გრძნობას. გამოთქმის გამოთქმისზე წამოიზრდება და რაც ზოგადი კანონი გვეგონა, ერთი ან რამდენიმე უბრალო შემთხვევით შემოვარგლული დაკვირვება აღმოჩნდება ხოლმე.

ჩვენ გვძაგო ის, ვინც ხორციელი ტკივილისაგან იღმიკება და ყვირის, ამბობს ის ინგლისელი. მაგრამ გვძაგს არა ყოველთვის და არა იმთავითვე: არა მაშინ, როცა ტანჯული ყველა ღონეს ხმარობს, რათა თავის ტკივილს კბილი დააქიროს, ტანჯვა დაფაროს; არა მა-

შინ, როცა ამ კაცს ვიცნობთ, რა ამტანი და შეუდრეკელიც არის; კიდევ უფრო ნაკლებად, როცა ვხედავთ, რომ ამ ტანჯვაშიაც დიდ გამოცდას უძლებს, როცა ტკივილს მისგან ვერაფერი გამოუძალებია, ყვირილის გარდა, ნახაზიც ვერ წაუტრთმევია მისი აზრისა და რწმენისა, გადაწყვეტილებები ვერ შეუცვლევინებია, თუნდაც ამ პირობით ტანჯვის აღსასრულის იმედი ჰქონოდა. ყოველივე ამას გვაგრძნობინებს ფილოქტეტე. ძველ ბერძენთა ზნეობრივი სიდიადე გამოვლინდა მეგობრების ისეთსავე სიყვარულში, როგორი შეურიგებელნიც იყვნენ მტრის სიძულვილში. ეს სიდიადე შეინარჩუნა ფილოქტეტემ მთელი თავისი ტანჯვის გზაზე. ტკივილმა ვერ ამოუშრო თვალები იმდენად, რომ თავისი დაღუპული ძველი მეგობრების გამოსატრებელი ცრემლი არ შერჩენოდა. ტკივილმა გული ვერ გაუქვაა, ვერ გახადა ისე სულმოკლე, რომ მისგან თავის დასხნის მიზნით მეგობრები გაეწირა, მტრის ანკესზე აგებულიყო და გამორჩენის მიზნით მტრის მხარეს გადასულიყო.<sup>15</sup> ჰოდა, ეს კლდე-კაცი უნდა შეეძლებინათ ათენელებს იმისათვის, რომ მრისხანე ტალებმა, რომელთაც ის ვერ შეარყიეს, მხოლოდ აკვნესეს?

უნდა ვაღიარო, ციცერონის ფილოსოფია ნაკლებად მხიბლავს, მეტადრე იმ ნაწილში, სადაც თავისი „ტუსკულანური საუბრების“<sup>16</sup> მეორე წიგნის მიხედვით ხორციელი ტკივილების მომშინებით გადატანას ითხოვს, კაცი იფიქრებს, გლადიატორი უნდა აღზარდოსო, ისე ცხარედ უარყოფს ფიზიკური ტკივილის გარეგნულ გამოვლინებას. ამაში ის ხედავს მხოლოდ მოუთმენლობას და ავიწყდება, რომ ხშირად ეს უნებლიეთ ხდება, ჰეშმარიტი სიმამაცე კი მხოლოდ ნებისყოფის თავისუფალ მოქმედებაში გამოჩნდება. სოფოკლეს ფილოქტეტეს ყვირილი და კვენისა კი ესმის. მაგრამ სრულიად ვერ ამჩნევს მის დანარჩენ მოქმედებას, მთელ მის შეუპოვრობას. თუმცა მას საღა ნახავდი სხვაგან ასეთ სელსაყრელ შემთხვევას პოეტების წინააღმდეგ თავისი რიტორიკული გამოხდომისათვის? „ისინი ჩვენ გვაუსტებენ, რადგან უმამაცეს ადამიანებსაც კი აიძულებენ იტირონ და ივაგლაზონო. მართლაც, სცენაზე ატირებენ. მაგრამ თეატრი ხომ არენა არაა. დაქირავებულ მეომარს ან მისჯილს უდრტვინველად ყოფნა და ტანჯვა ევალებოდა, წესი და რიგი უნდა დაეცა. მისგან ერთი დაკვნესებაც არავის უნდა გავგონა, ტკივილისაგან დაკრუნხლულიც არავის უნდა ეხილა. მის ქრილობას, მის სიკდილსაც კი მასურებელი უნდა გაერთო: ასე უნდა ესწავლებინა ხელოვნებას ხალხისათვის გრძნობის დაფარვა. გრძნობის სულ მცირეოდენ გამოხატვასაც კი შეეძლო თანაგრძნობა გამოეწვია, და ასე უეტრად გამოღვიძებულ თანაგრძნობას შეეძლო მსუსხავი საზარელი სანახაობა სხვაგვარად დაესრულებინა. მაგრამ ის, რაც ცირკის არენაზე უდრტვინველად დაფარვას ითხოვდა, ტრაგიკული სცენის ერთადერთი მიზანია და ამიტომაც სრულიად საპირისპირო მოქმედებას მოითხოვს. მისმა გმირებმა გრძნობა უნდა გამოავლინონ, ტკივილები უნდა გამოხატონ, გაშიშვლებული ბუნება უნდა გვიჩვენონ, თავიანთ არსებაში დაფარული. თუ ხელოვნურობა, გადასვევა და ძალადობა გვიჩვენებს, გულებს გაგვიცივებენ, და კოთურნებზე<sup>17</sup> შემაღარი ჩხუბისთავები მხოლოდ გაოცებას თუ გამოიწვევენ. ასეთ ეპოეტებს იმსახურებენ ე. წ. სენეკასეული ტრაგედიები, და ჩემი





მტკიცე შეხედულებით, გლადიატორების ბრძოლა იყო მთავარი მიზეზი იმისა, რომ რომაელთა ტრაგედია საშუალოზე შორს ვერ წავიდა. მაყურებელი სისხლიან ამფითეატრში სრულიად ივიწყებდა ბუნებრიობას. ვინმე კტისიას კიდევ გაიწაფებოდა თავის ხელოვნებაში, ხიფოკლე კი არასოდეს. ყველაზე უფრო დახვეწილი ტრაგიკული გენა, ამ სასიკვდილო ხელოვნურ სცენებს რომ მიეჩვენა, უთუოდ მაღალფარდოვნებასა და ბაქაიობას გადაჰყვებოდა. მაგრამ როგორც ამ ბაქაიობას არ შეუძლია მაყურებელს ნამდვილი გმირული სულისკვეთება ჩაუწეროს, ასევე არც ფილოქტეტეს ჩივილს ძალუძს გრძნობის შესუსტება (შერბილება). ჩივილი აღამიანისა, მოქმედება — გმირისა. ორივე ერთად ქმნის ადამიანურ გმირს, რომელიც არც ნაზია და არც ტლანქი, არამედ ხან ის და ხან ეს, იმის კვალობაზე, თუ როგორ მოითხოვენ ბუნება, შინაგანი მოწოდება და მოვალეობა. ესაა უმაღლესი იდეალი, რასაც სიბრძნე ქმნის და ხელოვნება მიბაძავს.

4. ცოტაა, რომ სოფოკლემ თავისი გრძნობიერი ფილოქტეტე სიძულვილისა და ექვისაგან იხსნა. მანვე ოსტატურად გააბათილა და ბრძნულად უარყო ყველაფერი, რასაც ინგლისელის ზემოთ დამოწმებული მოსაზრებების შედეგად უკიჟინებდნენ. რადგან, თუ ადამიანი ყოველთვის არ გვაძლევს თავს თავისი ყვირილით, როცა ტკივილი აწუხებს, ისიც უძევლია, რომ ჩვენში იმდენ თანაგრძნობას მაინც ვერ პოულობს, რამდენსაც ალბათ მისი ყვირილი ითხოვს. მაშ როგორ უნდა მოიქცნენ ის ადამიანები, რომელნიც ფილოქტეტეს ყვირილის მოწმენი არიან? ნუთუ უაღრესი წუხილი უნდა გამოხატონ? მაგრამ ეს ხომ არაბუნებრივი იქნებოდა! მაშ იქნებ გულგრილი და შეცბუნებულნი უნდა შეხვდნენ სხვის ტკივილს, როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდება ხოლმე? მაგრამ ეს ხომ მაყურებელს უკიდურეს დისონანსად მოეჩვენებოდა! როგორც უკვე ითქვა, სოფოკლემ ამასაც თავი დააღწია, სახელობრ იმით, რომ ფილოქტეტესთან მისულ ადამიანებს თავიანთი საკუთარი ინტერესები აქვთ; რომ ფილოქტეტეს ყვირილი არ არის ერთადერთი რამ, რაც მათ აწუხებთ, და მაყურებლის ყურადღება მიპყრობილია არა იმდენად იქითკენ, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენს მათზე ეს გოდება, რამდენადაც იქით, თუ რა ზეგავლენას მოახდენს ეს თანაგრძნობა, — გინდ სუსტი, გინდა ძლიერი, — ამ ადამიანთა გრძნობებსა და განსწავლაზე. ნეობტოლემე და ქორო ატყუებენ უბედურ ფილოქტეტეს და კიდევ აღიარებენ, რა სასოწარკვეთილებაშიც აგდებს გმირს ეს მოტყუება; ახლა ის მათ თვალწინ განიცდის თავისი საშინელი ტკივილის შემოტევას. თუნდაც ფიზიკური ტკივილის ამ შემოტევას მათი გული ვერ მოეღბო, ყოველ შემთხვევაში, აიძულებდა გონს მოსულიყვენ, ასეთი უსოპო უბედურებისათვის ანგარიში გაეწიათ და კვლავ ახალი ვერაგობით უფრო არ გაემწარებინათ დაწულულებული კაცი. ამას ელის მაყურებელი და კეთილშობილი ნეობტოლემე მის იმედს ამარცხებს.<sup>18</sup> ტანჯული ფილოქტეტე რომ თავის ტკივილებს მორეოდა, ნეობტოლემეს გულს ვერ მოუღბოდა და მის თვალთმაქცობას ვერ შეარყევდა. ფილოქტეტე, რომელსაც თავისი ტკივილი უძლურს ხდის ყოველგვარი თვალთმაქცობისათვის, თუმცა ეს თვალთმაქცობა უაღრესად ესპაიროება, რათა თავის მომავალ თანამგზავრებს ნადრევად არ გაუღვიძოს სინანულის გრძნო-

ბა, არ გადათქმევინოს დაპირება, სამშობლოში დაბრუნებით, — ფილოქტეტე, რომელიც თვითონ მთლიანად ბუნებაა, ნეობტოლემესაც აიძულებს, რომ დაბრუნოს თავისი ბუნებრივი გრძნობა კეთილშობილებისა. ნეობტოლემეს ასეთი მოქცევა დიდი საქმეა და მით უფრო მომხიბლავი, რომ ფილოქტეტემ ამას მიაღწია სუფთა ადამიანურობით. ფრანგებთან ამ ადგილას ისევ ბრუნდება მშვენიერი თვალების ჯადო. მაგრამ მე ამ პაროდიაზე აღარ მსურს ფიქრის კი. ასეთივე ხერხი, — გარშემო მყოფთა გულგებობის თანაგრძნობის გაღვივება ტკივილისაგან გამოწვეული ყვირილით, ოღონდ სხვა ხასიათის აფექტებით, — სოფოკლეს გამოყენებული აქვს სხვა ტრაგედიაშიც — „ტრაქინელი ქალბი“. ჰერაკლეს ტკივილი არაა გამაუძღურებელი ტკივილი. ის გადადის სიმშაგეში, როდესაც იღვიძებს მხოლოდ შურისძიების გრძნობა. ასეთ წუთებში მან ლიქას ფეხში ხელი ჩაავლო და კლდეს მიანარცხა. აქ ქალთა ქოროა. მით უფრო ძლიერია შიში და ძრწოლა. ეს გარემოება, აგრეთვე მოლოდინი, მოვა თუ არა ღმერთი ჰერაკლეს მოსაშველებლად, თუ ამ ტკივილისაგან დაიღუპება, — აი, რა შედგენს აქ მთავარ ზოგად ინტერესს, რაზედაც თანაგრძნობა მხოლოდ უმნიშვნელო ჩრდილის სახით ემატება. რამდენადაც საბოლოო განაჩენი ორაკულმა აუწყა, ჰერაკლე წყნარდება და ყველა სხვა გრძნობის ადგილს იჭერს გაცემა მისი უპანასკნელი გადაწყვეტილების გამო. საერთოდ კი ტანჯულ ჰერაკლეს შედარებისას ტანჯულ ფილოქტეტესთან უნდა გვახსოვდეს, რომ ის ნახევრად ღმერთია, ეს კი მხოლოდ ადამიანი. ადამიანს თავისი ჩივილი არასოდეს არ ერცხვინება. ნახევრად ღმერთი კი სირცხვილი აწუხებს, რომ მისმა მოკვდავმა ნაწილმა უკვდავების წინაშე ამდენი სულმოკლეობა გამოიჩინა და გოგოსავით იტირა. ჩვენ, ახალი დროის ადამიანებს ნახევრად ღმერთები არა გვწამს, მაგრამ ყველაზე უფრო უმნიშვნელო გმირისაგან კი მოვითხოვთ, რომ ნახევრად ღმერთი ვით განიცადოს და მოიქცეს.

კითხვაზე, შეუძლია თუ არა მსახიობს ტკივილის გამოხატველი ყვირილისა და კრუნჩხვის ისე ჩვენება, რომ მაყურებელში სრული ილუზიის შთაბეჭდილება შექმნას. მე ვერ გავხედავ ვერც ჰოს და ვერც არას თქმას. თუ ჩვენი მსახიობები ამას ვერ შესძლებენ, მაშინ უნდა გამეგო ისიც, შეძლებდა ამას თუ ვერა, ვთქვათ, გარიკი. თუ ვერც ის შეძლებდა, მაშინ ისლა დამრჩენია, ვიფიქრო, რომ სამოსისა და ნიღბების კეთებაში (სკევოპოი), ისევე როგორც დეკლამაციის ხელოვნებაში, ბერძნებს ისეთი სრულყოფისათვის მიუღწევიათ, რაზედაც დღეს წარმოდგენა კი არ შეგვიძლია.

## მთარგმნელის შენიშვნები

1 მეტროდორი — გამოჩენილი ათენელი მხატვარი და ფილოსოფოსი (ძვ. წ. II ს.).

2 ლაოკონი, აპოლონის ქურუმი, მხსვერვლის შეწირვის დროს დაგესლეს კენჭით ტენეოსიდან ცურვით გადმოსულმა გველებმა (საშველად მისულ გველებთან ერთად). ტროელებმა ეს მიიღეს ღმერთების რისხვის ნიშნად იმისათვის, რომ ქურუმი წინაღმდეგი იყო ტროაში ხის ცხენის შეგორებისა (რამაც ილიონი დაღუპა). ფილოქტეტე აქველთა უებრო მო-



ისარია, რომელიც აგრეთვე გველმა დაგესლა და ბერძნებმა გზაში მიატოვეს, რადგან იარა საშინლად აუროლდა (იგულისხმება სოფოკლეს ტრაგედია).

3 იგულისხმება ჟაკ ბატისტ შატობრენი (1686-1775) — ფრანგი დრამატურგი (კლასიციზტი), დაწერა დრამა „ფილოქტეტე“.

4 ანტიოქე (ან ვინმე) ჰისო — ჰარდუინის მიხედვით, მაგრამ ასეთი ეპიგრამატიკტი არ არის ცნობილი არცერთ ანთოლოგიაში).

5 ოლიმპიური ასპარეზობის მსაჯები.

იქვე: პიეტრო გეცცი — იტალიელი კარიკატურისტი (გარდ. 1755 წ.).

6 როგორც ლესინგიც აღნიშნავს, გველი არა მარტო მედიცინის ღმერთის და ქალღმერთის (ასკლეპიოსის და ჰიგიეას) სიმბოლოა, არამედ მრავალი სხვა ღვთაებისაც (ათენას ფერხთით, ჰერას ეტლში; ეგვიპტის აპისის, სპარსელთა მითრას, ინდოელთა ბრამას, ქალღმერთ ისიდას და სხვ.). მექსიკელთა კეცალკოატლი — „ფრთოსანი გველია“... ქართულ მითოლოგიაში გველი სიბრძნის სიმბოლოცაა.

7 ლესინგის მტკიცება, ფურციებს არავენ ხატავდა და აქანდაკებდაო, შემდგომი მონაცემებითაც დასტურდება (როშერის დიდი მით. ლექსიკონი და სხვ.). ფურია (ლათ. „კუპრითი შავი“) ბერძნული ერინიების რომაული ორეულია. სამნი არიან, ბოროტ კაცთა სულები, მსვენებს ვერ პოულობენ, ღამეობით დაძრწიან, აფრთხობენ და აგიჟებენ ან კლავენ ადამიანებს, უფრო დამნაშავეებს, ქვეყანაშიც ცოდვილებს აძრწუნებენ და საერთოდ ბოროტ დედაკაცთა სინონიმად ქცეულან (ელენეს, მედეას „დამღუპველ ფურიებს“ ეძახდნენ). ხელოვნებაში არ ასახულან, ამიტომ მათი სახეც ბუნდოვანია.

ერთგვარი გამონაკლისია მედუზა, რომელიც ზოგან აგრეთვე ლამაზია, მაგრამ ძველ გამოსახულებებზე დაბლნევილია, ენაგადმოვლებული (ათენის აკროპოლისი, სპარტის აკროტერიონი, ბერლინის მუზეუმისა, არქაული ჭურჭელი კირენაიკიდან და სხვ.). ფურია კი რომაული სახეა და ნაკლებ აისახა ხელოვნებაში, თორემ მახინჯები არიან ჰარპიებიც, ერინიებიც, კერბერიც და თანატოსიც, რომელთა უამრავი გამოსახულება არსებობს.

8 ლესინგი გულისხმობს პლინიუსის XXXIV წიგნის მე-19 თავს, სადაც ის ფილოქტეტეს არ ასახელებს, მაგრამ ლაპარაკობს ახალგაზრდა კოკლის ქანდაკებაზე, „რომლის წყულსი ტკივილი მნახველსაც უნდა ეგრძნო“. ლესინგი საფუძვლიანად ვარაუდობს, რომ ესაა დაგესლილი ფილოქტეტე.

იქვე: ბერნარდ მონფოკონი — ფრანგი არქეოლოგი (გარდ. 1741 წ.).

9 ხელოვნების ზომიერების ამ მოთხოვნას უთუოდ იცნობს ელ გრეკოც. მისი ლაოკონი უკვე ძირსაა დაცემული, მარჯვენა ხელით ამაოდ ცდილობს მოიშოროს გველის თავი, რომელიც უკვე საფეთქელში უმიზნებს ნესტარს. ელ გრეკოს ლაოკონიც სახით ბერძნულს მოგვაგონებს. მხოლოდ კვნესის.

10 ასეთივე მომენტია ასახული რომის სარკოფაგზე და დელაკრუს „მედუზა“.

11 ფილიპოსის ეპიგრამა (ანთოლ.; წიგ. VI, 9, 10).

ჟიულიენ ლამეტრი (გარდ. 1751 წ.) — ფრანგი ფილოსოფოსი.

12 მომენტის შერჩევის ეს წესი ყოველთვის დაცული არც ანტიკურ, არც აღორძინების დროის ხელოვნებაში. ეტრუსკულ ლარნაჟზე აიანტი მახვილზეა აგებული. ამავე უმძაფრეს მომენტს იმეორებს პუსენი ცნობილ ტილოზე „ფლორას სამეფო“. ერთ სხვა სურათში მძვინვარე აიანტი საშინელ მნგრეველ ძალად ქცეულა. ტიომაქეს მედეა კი თითქმის მშვიდად დგას. ლესინგი ლაოკონის შემქმნელზე ლაპარაკობს, მაგრამ ქანდაკების ავტორი სამია: აგესანდრე, ათანალორი და პოლიდორი.

31 ფილოქტეტე დაგესლა კუნძულ ლემნოსზე (ან ტენედოსზე) ათენას სამსხვერპლოდან ჩამოცურებულმა ასპიტმა, რომელიც ჰერამ მიუგზავნა, რადგან ჰერაკლეს მეგობარი იყო და გაწამებული გმირის თხოვნით თვითონ იკისრა ცეცხლის შენთება, რისთვისაც ჰერაკლემ ჰეფესტოსის გაკეთებული იარაღი აჩუქა. როცა ტროის ომის მეათე წელს ჰელენოსმა იმისნა, ილიონს ფილოქტეტეს დაუხმარებლად (ან ჰერაკლეს ისრების გარეშე) ვერ აიღებთო, ლემნოსზე ოდისეისი და დიომედე (ან აქილეისის ძე ნეოპტოლემე) ჩავიდნენ, მოტყუებით ჩაიყვანეს გმირი ტროაში, სადაც ფილოქტეტე განკურნა მაქაონმა (ან პოდალირიოსმა), მაშინ მოჰპარეს ფილოქტეტეს მშვილდი, რადგან კუნძულზე მითვებულ გმირი გამწყრალი იყო, სხადია ოდისეისი და არ სურდა ბერძენთა დახმარება.

14 აქილეისის შვილი — იგულისხმება ნეოპტოლემე, რომელიც ერთი ვერსიით ახლდა ოდისეისს ლემნოსზე, ჯერ მოელაპარაკა ფილოქტეტეს, მერე გაუმხილა, ოდისეისიც მახლავსო და ამის შემდეგ ძლივს დაიყოლიეს წასვლაზე.

15 ტროელებმა ორი კაცი მიუგზავნეს კუნძულზე მითვებულ ფილოქტეტეს და გადაბირება სცადეს (სცენა ასახულია ლარნაქურაში).

16 ლესინგს უწერია „საკითხები“. „ტუსკულანური საუბრები“ (ლათ. ტუსკულანე დისპუტაციონეს) ციცირონის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური შრომაა.

17 კოთურნი (ბერძ. კოთორნოს, ლათ. კოთურნუს) — ბერძენ მსახიობთა მაღალი ფეხსაცმელი.

18 ლესინგი ნეოპტოლემეს (პიროსს) კეთილშობილს უწოდებს, მაგრამ აქილეისის ახალგაზრდა ვაჟი ასეთ ეპითეტს ყველაზე ნაკლებად იმსახურებს და თვით ჰომეროსს აღაშფოთებს მისი სისასტიკე. ფილოქტეტე რომ მოატყუა და მერე ინანა, ეს კიდევ მოსათმენია, მაგრამ ტროაში მოხუც პრიამოსს თვალწინ მოუკლა შვილი, შემდეგ კი მოხუციც მახვილით მოკლა; ექვსი წლის ასტიანაქტი, ჰექტორის შვილი, ქვაფენილზე დაანაცხა, პრიამოსის ასული პოლიქსენე კი მამის საფლავზე ზვარაკად დაკლა..

19 ლიქასი იყო ჰერაკლეს მსახური, რომელმაც გმირს ლალატის შიშით შეპყრობილი ცოლის — დეიანეირას გამოგზავნილი და ნესოსის სისხლით გაჟღენთილი პერანგი მოუტანა (კენტავრი ნესოსი ჰერაკლემ ოდესღაც ჰიდრის სისხლით მოწამლული ისრით მოკლა და გმირიც ამას შეეწირა).

გაგრძელება იქნება

გერმანულიდან თარგმნა

სააკი პელოპანა





საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური  
კომიტეტისა და საქართველოს სსრ-მინისტრთა საბჭოს

**დ ა დ გ ე ნ ი ლ ე ბ ა**

1983 წლის საქართველოს სსრ შოთა რუსთა-  
ველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების მი-  
ნიჭების შესახებ

მიღებულ იქნას საქართველოს სსრ მინისტრ-  
თა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხე-  
ლოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა  
რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემი-  
ების კომიტეტის წინადადება 1983 წლის სა-  
ქართველოს სსრ შოთა რუსთაველის სახელო-  
ბის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესა-  
ხებ;

**ლიტერატურის დარგში**

ჭილაძეს ოთარ ივანეს ძეს — რომანისათვის „რკი-  
ნის თეატრი“.

ჯაფარიძეს რევაზ ანდრიას ძეს — რომან-ტეტრა-  
ლოგიისათვის „მძიმე ჯვარი“.

**მუსიკის დარგში**

ვირსალაძეს ელისო კონსტანტინეს ასულს — ბო-  
ლო წლების საკონცერტო მოღვაწეობისათვის.

ისაკაძეს ლიანა ალექსანდრეს ასულს — 1980-1982  
წლების საკონცერტო მოღვაწეობისათვის.

**სახვითი ხელოვნების დარგში**

ქუთათელაძეს გურამ აპოლონის ძეს (სიკვდილის  
შემდეგ) — ბოლო წლების ფერწერული ნაწარმოე-  
ბებისათვის.

**კინოხელოვნებისა და ტელევიზიის დარგში**

თაყაიშვილს სესილია დიმიტრის ასულს — ბოლო  
წლებში შექმნილი მხატვრული სახეებისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური  
კომიტეტის მდივანი  
ე. შავერდნაძე

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს  
თავმჯდომარე  
დ. ქართველიშვილი





# საბჭოთა ხელოვნება

№ 3  
1983

ოთარ ჩხეიძე

## დ ე დ ა

დრამა

პროლოგი  
სალამური:  
ხალხური, —

— დედას ვუყვარვართ შვილები,  
დედა არ გვახსოვს შვილებსა,  
და მიტომ წუთისოფელი  
სულ მუდამ გვაცოდვითებსა.

ამბავი

ეს პატარა ამბავი ერთი მუზეუმის შენობაში იწყება და იქვე მთავრდება, (რამდენიმე სურათი მუზეუმის გარეთაც გადის, ოღონდ იგივე ამბავისაა, რაღა თქმა უნდა. პირველყოფლისა შიგნიდან, მუზეუმის ერთ-ერთი დარბაზიდან მოისმის სიტყვები, ბოლო სიტყვები ამხსნელისა, უკეთუ შვილისა, — ასეც მოიხსენიება თავიდან ბოლომდისა და ნურც გაგიკვირდებათ, ნურც გეუხერხულებათ, — ჰოდა მოისმის: „აქ დაიბადა გმირი იგი, ვინც აღგვამალა, და სულიც აქვე განუტევა, სული გვემული. მე აქ ვამთავრებ და თუ ვინმეს სურს რამე მკითხოს, — მე მზად ვახლავართ; და თა-

ნაც თვალი გადაავლეთ კვლავ აქაობას“. ჰო, თანაც თვალი გადაავლეთო და დაფუთფუთებენ სტუმრები და ტურისტებიო, დაფუთფუთებენ და გაიკრიფებიან.

ოღონდ მანამდე და ცოტა არ იყოს ამის მერცა: ეტყობა მუზეუმი დიდხანია აღარ შეუქცეობიანო, ჩამოტყავებულა კედლები გარედანა, — შიგნიდანაც შევიხედავთ, — ეზო გატიალებულა, ყვავილნარიც აღარა ჰგავს ყვავილნარსა, თუმცა, თითქოს ეტყობა ცოტა მზრუნველი ხელიცაო. ძეგლი გმირისა, აქ რო დაიბადაო, დაშლილია, დაღეწილია: თავი ჰგორავს მოშორებითა, მკლავები ჰყრია აქეთ-იქითა, ტანი ნატეხებულად მოღებულა. ვიღაც შეუდგება თუ შესდგომია შეგროვებასა, არჩევს, აკოწიწებს, — ეს იგივე შვილია, — ტურისტებს რო მორჩება, მერეღა აკოწიწებს. ვერ იტყვი ახალგაზრდაო თუ მოხუციო, ღინჯი თუ აჩქარებულიო, ფხიზელია თუ მთვრალი არისო, ვერა, ვერ იტყვი. მაინცა ლამობს ძეგლის შეკოწიწებასა, დამსხვრეული, დაღეწილი ძეგლისა. შეუყო-რავებია კვარცხლბეიკი, შეუყორავებია ოკრობოკროდა. ძეგლისა ჭერ კანჭებია ამოყვანილი. მარჯვენა ფეხისა კოჭები დაკარგვია. მარცხენასი ტერფი. ეძებს და ეძებს, ეძებს და აკოწიწებს. ეხალისება თუ ეზარება, ვერც ამას შეატყობ. ამასობაში ბრმაც წაადგება თავსა, წაადგება და აღარც მოეშვება. ის მაინც ისეა, არცთუ მობეზრდება, არცთუ გაერთობა ბრმასთან საუბრითა. იქით ვილაცანი შედიან, გადიან. ისინი თანამშრომელი თუ იქნებიან მუზეუმისა, დაეხეტებიან უაზროდა თუ უთვალთვალევენ ერთიმეორესა, ან თუ არც იციან თუ რა უნდათ თუ რას აკეთებენ. რაღაცა ტყდება, რაღაცა ცვივა, გამოსაწრებენ და შედიან ისევე, შედიან, გადიან, ზედ გადადიან, რათუ მოხვდებოთ, იმის მკერდის ნალეწებზეცა, — აქ დაიბადაო და სულიც აქვე განუტევაო, — შვილი რო ბრძანებდა; ზედ გადადიან თუ წამოედებიან, ბურტყუნებენ ან შეიგინებიან, სხვა რამედ აღარ მიუჩნევიან, რად არ გახვეტენო. ისღა თუ აგულისებთ. ასეა თუ როგორც თუ არის, ამბავი მაინც ამგვარად იწყება:

ბრმა. ნეტავ აქ მაინც თუ არის ვინმე?

შვილი. არის...

ბრმა. ვინ არის?

შვილი. ყარბი ვინმე...

ბრმა. სახელი რა აქვს, ან ღირსება, ანთუ რაი სწამს,

სადით უვლია, ან საიდან გადმოხვეწილა?

შვილი. რომელი ერთი გიპასუხოს?!

ბრმა. რომელიც ნებაღს.

შვილი. ყველა ერთად თუ შეიძლება?..

ბრმა. თუ მოახერხებს...

შვილი. მოახერხებს, — აბა უსმინე:

არც სახელი აქვს, არცა ღირსება, არცთუ რაი სწამს, არც სად უვლია, არც სადითგან გადმოხვეწილა.

ბრმა. ვინ არის იგი?!

შვილი. ვინც უნდა იყოს,

არა რა არის, არაფერიც არ გააჩნია.

ბრმა. ნუთუ არც რწმენა?!

შვილი. ასე რა გიკვირს?!



ბ რ მ ა. მე მწამს.

შ ვ ი ლ ი. იწამე,

სხვასთან მერე შენ რა ხელი გაქვს,

რატომ დასჩხავი, რას ძაღაღობ, რას ემუქრები?

ბ რ მ ა. არ ვემუქრები, მიკვირს მხოლოდ, როგორ არ-  
სებობს, ურწმუნოდ კაცი როგორ უძლებს წუთი-  
სოფელსა?! მე მწამს და მიჭირს, ის ურწმუნოდ  
რას ეჭიდება, მე მივესწრავი, ის როგორ სძლებს  
მიუსწრაფებლად?

შ ვ ი ლ ი. მეც ეგ არ მიკვირს!

ბ რ მ ა. და იწამოს...

შ ვ ი ლ ი. რაი?... უურიჩოთ.

ბ რ მ ა. რაიც თუ მე მწამს.

შ ვ ი ლ ი. რაი?... უთხარი, აუხსენი ამა ჩურჩუტსა,  
თორემღა ჩემი აღარ ესმის აღარაფერი.

ბ რ მ ა. მე მწამს რაიცა...

შ ვ ი ლ ი. რაი-მეთქი...

ბ რ მ ა. სინათლე დიდი, უმაღლესი, უზენაესი!

შ ვ ი ლ ი. უფრო ნათლად გააგებინე.

ბ რ მ ა. დავეძებ დიდ შუქს, უმაღლესსა, უზენაესსა, მე  
იგი აღმზღდის სიბნელესა, ვიხილავ ყოველს.

შ ვ ი ლ ი. გაიგე რამე?!

ბ რ მ ა. უნდა გაიგოს.

უნდა წამოძღვეს, მიმეგზუროს, მე ვერა ვხედავ.

შ ვ ი ლ ი. ვით მიმეგზუროს თუ არცა სწამს თუ არც  
გზა იცის?!

ბ რ მ ა. ნუ იცის მერე... მე გამომყვებს.

შ ვ ი ლ ი. შენ იცი განა?!

ბ რ მ ა. სხვა რაღა ვიცი!

ლაესხენ მაგას, შენ გამომყე, ოღონდ გამომყე,  
რო არ მივაწყდე არაფერსა, არსად ჩავვარდე,  
რო არაფერი დამეჭახოს, არ გადამქელოს,  
აღლო რო არვინ შემიშალოს, თვითონ შემულიმმა.  
რო არ ვემსხვერპლო უგნურობას თუ  
ულმობლობას,

ან ცრუ ნათელმა არ დამიხშოს გონების თვალი,—  
გამომყე, წამო, ამარიდე საფრთხეს და მახეს,  
მე თუ მივალწვე, უსათუოდ მივიყვან შენცა.

შ ვ ი ლ ი. მიმიყვან?... ნუთუ?!

ბ რ მ ა. უეჭველად!.. ნულარ ყოვნდები,

წამოდი, წამო, გამომყევი, გამომეკიდე.

შ ვ ი ლ ი. რო არ სცდიან?!

ბ რ მ ა. შენა-მეთქი...

შ ვ ი ლ ი. რას გაუყვია?!

ბ რ მ ა. მაინც და რაო, რას აკეთებთ თუ რას აკეთებს?

შ ვ ი ლ ი. რაღას თუ არა!..

ბევრ რამესა და არც არაფერს;

მე მაინც ვფიქრობ არაფერსა, — სხვისა რა  
გითხრა, —

სხვაც აღბათ ასე არადა სთვლის, ასეც სჯობიან;  
ანთუ სჯობიან, რად სჯობიან, ესეც არ იცის, —  
ხან კრებაზეა, ხან მიტინგზე, ხანაც თათბირზე,  
ისევ კრებაზე თუ თათბირზე, რაღაც ამგვარზე,  
ისევ თავიდან დაიწყება, ანთუ ბოლოდან,  
ან თავი თუ აქვს, ანთუ ბოლო, ვეღარ გაიგებ;  
ერთი თუ რასაც ჩასჩიჩინებს, მეორეც იმას,

ისევ იმგვარად, იმნაირად, იმავე ნოტებით,  
ცვალბადლობა არ ეტყობა არრას და არვის;  
უნდა მიჰხედოს ყვავილნარსა, — არ მოაცილიან,  
სიტყვა სიტყვაა, უამრავიც დასაწერია, —

ეს ლოზუნგები, აგერ კიდევ კედლის გაზეთი.

მიმოწერანი, ბარათები, განმარტებანი,

ანონიმების პასუხები, მოხსენებანი,

ხაღდაც და ხაღდაც უფროსებმა რო უნდა

ბრძანონ;

ახლა ტურისტებს არ იკითხავ, სტუმრებს

უამრავს?!

ქვას ფეხი წაჰკრა, — მყის სტუმარი წამოგიტება,  
თვალწარბში უნდა შეჰყურებდე, რას ნივებხსო;  
ფეხქვეშ გაეგო ფიანდაზად, ისიც ცოტაა,  
თვსშემოვლო, ზედგადაჰყევი, ისიც ცოტაა,  
მკვდარსა და ცოცხალს შეგიგინებს აუცილებლად;  
აქ კედელია ჩამოშლილი, იქ გამოფენა,

ხან აქეთაა, ხან იქითა, ან კიდევ სადა?..

ახლა ეს არის, აკოწიწებს ამ ქანდაკებას...

ბ რ მ ა. მორჩება მაინც, ან მორჩები, ანთუ მორჩებით.  
დასასრული აქვს ყველაფერსო, გამიგონია.

შ ვ ი ლ ი. არა მგონია.

ზ რ მ ა. დაესხენ მაშინ,

თავბრუს დაგახვევს, თვალს აგირევს ყოფა ეგეთი,  
თუნდ ბრმა ყოფილხარ, თუნდაც

თვალეზგაფეთებული;

მერწმუნე, წამო, დიდ სინათლეს შევეგებებით,

შენც გეშველება, დამიჯერე, შენც გეშველება.

შ ვ ი ლ ი. უნდალა განა?!

ვითომ იცის, საშველი როა?!

ბ რ მ ა. მიხვდება ბოლოს...

შ ვ ი ლ ი. მაინც როდის?

ბ რ მ ა. როცა იქნება, —

ოღონდ ვიაროთ, წამო, წამო, ნულად მაყვინებ,  
გაგეგონება, მგზავრის დგომა, ცდომა არისო;  
ნულარ მოვცდებით, წამო, წამო, წამო, ვიაროთ,  
ნულარ ვაყოვნებთ თუ არ გინდა დავიგვიანოთ.

შ ვ ი ლ ი. ისეთი ჟინი გაბორბებს, რო ლამის

დათანხმდეს;

ოღონდ და მაინც უნდა ჰკითხოს, რო გამოუშვან

ბ რ მ ა. ვის უნდა ჰკითხო, ან სწორ პასუხს მოგიგებს  
ვინა?!

შველაი შენი სიზმრად არვის მოელანდება,

თუ თავი შენი შენ თვითონვე არ გამოიხსენ.

შ ვ ი ლ ი. დე აგრემც იყოს.

ბ რ მ ა. მაშ ვიაროთ!..

შ ვ ი ლ ი. ეგება მაინც ჭერ ეს ძეგლი შეაკოწიწოს...

ბ რ მ ა. ჭერ ის ვიხილოთ, ვეზიაროთ დიდ სინათლესა.

შ ვ ი ლ ი. ეგებ ჭერ მაინც...

ბ რ მ ა. ჭერ გამიძებს და გამომყევი.

შ ვ ი ლ ი. რაც არის, არის, გამოყვეება, თანხმობა უთ-  
ქვამს.

და თითქოს მართლაც მიდიანო, ოღონდ ვერ წა-  
ლენ, შ ვ ი ლ ი მაინც ვეღარ მოიცვლის ფეხსა: შიგ-  
ნით რაღაცა დაიზრიალებს, დაეხეთქება. თანამშრომე-  
ლნი მიაწყდებიან ერთი მეორესა, შერბიან, გარბიან უფ-



რო ჩქარჩქარადა, უფრო მღელვარედა; ყველა წყრება, ყველა ბრძანებლობს, ყველა სწუხს, უნდათ წახილთ წააჭარბონ ერთიმეორესა. ამასაც თავისი სიტყვები უნდა, ოღონდ კმარა შორისდებულნიცა და არ მოვეყვები სათითაოდა, ვინთუ როგორ ავიშვილა, ვინთუ როგორ ამოიხრავო. აქ აგრეთვე იმასაც შევნიშნავ: თანამშრომელი — გრძალად გაიჭიმება, ლამის მთელ ხაზს გადაეფარება, ამიტომ ასე მოვისხენიებ: სხვანი, — ვგონებ, არაფერი დაშავდება ამითი. მაშ ასე, —

სხვანი. საით?!

საით?!

სად მიზრძანდება?!

არ ენაღვლება ამ ვაუბატონს აქ არაფერი, თუნდაც ერთბაშად განიავდეს და გაცამტვერდეს. ნუთუ არც ესმის ეს ზრიალი, ეს ცვენა, სეღომა, თვლით თუ ასე აპხვევია, ვერაფერს ჰხედავს? ბედნიერია თუ არც ჰხედავს თუ არც რა ესმის, თუ თავის მეტი არაფერიც არ ედარდება. არ ედარდება!..

მეარბენინებს თავის სულის დაბზარულ ჭურჭელს, ოღონდ გადარჩეს, ჩვენ დე მოვეყვით ლოდების ქვეშა.

შვილი. ნუ გეშინიანთ, მეც აქა ვარ, ჩემი

ჭურჭელიც, —

უკეთუ ჩემი დაბზარული სულის სადგომი, —

თუ დამსხვრევია, დავიმსხვრევით ბარემ

ერთობლივ,

და სული ჩვენი ერთობლივად ამოჰქარდება.

სხვანი. ვით გვანუგეშებს!..

სიძნელე აღარ გეჩვენება არცთუ საძნელოდ, და არც ეს ნგრევა ნგრევად აღარ მოგელანდება. დამშვიდდები თუ ყურს მიუპყრობ,

— თუ ყურს მიუგდებ... —

— სიტყვა არის მაგის საფარი.

— ენაზე ჭალი არ მოედება.

შვილი. და ყოველივე სიტყვით ქმნილა, სიტყვა

ყოფილა

პირველთაგანი, დასაბამი წუთისოფლისა.

და აღსასრულიც ალბათ ისევ სიტყვა იქნება.

ანთუ რას ვამბობთ, რას ვედებთ ღმრთეობისა,

აქ ასე ცვივა...

და ახალი თანამშრომელიც ჩაურთავს სიტყვას; ახალიცაა და ახალგაზრდაცაა, ყოვლად გულწრფელი ქალიშვილია. სხვანი წარმოიდგინეთ სხვადასხვა ხნისანი, ქალბატონებიცა და ვაჟბატონებიცა, წარმოიდგინეთ ყოველნაირი გარეგნობითა, ყოველნაირი მგზნებარეობითა, თავისებურებითა ყოველნაირითა, თუნდაც იგივეს რო იმეორებდნენ, თუნდაც იგივეს რო აკეთებდნენ თუ გააკეთებდნენ აქ რაიმესა, რაღა თქმა უნდა. ჯერ მაინც იქა ვარ, — ჩამოერია ახალი თანამშრომელიც, ოღონდ ესეც გრძალად გაიჭიმება, უფრო გრძალად გაიჭიმება და ნუ გაგიკვირდება თუ მოვისხენიებ შემოკლებითა:

ახალი. დიდი სურათიც ჩამოვარდა.

შვილი. დიდი სურათიც?!

ახალი. ჰო... ის სურათი...

ჩარჩო დამსხვრა, სურათი დგას, თითქოს

გაცოცხლდა,

ცრემლიც ჩამოსდის თითქოს ცოცხალს

ლაპალუპითა.

სხვანი. მე ჰო ვიცოდი, ჩამოვარდა არ ასცდებოდეს რამდენჯერ მითქვამს, — მოვაბეზრე სუყველას თავი.

მეც მითქვამს ბევრჯერ.

ბევრზე ბევრჯერ ეგვე მითქვამს.

არ დგავიწყდეთ ჩემი ნათქვამიც.

ნახეთ ოქმები, სიტყვასიტყვით მე ასე მითქვამს:

„მიხედეთ სურათს, თორემ მალე ჩამოვარდება,

„ვიდაცას გოგრას გაუხლიჩავს მალე უთუოდ.

„თუ ჩვენი იქნა გოგრა იგი, ეგ არაფერი,

„ოღონდ თუ მოხვდა რომელიმე სტუმარის

გოგრას...“

ჰა, ჰა... თუ მოხვდა!... ნახეთ, ნახეთ, უთუოდ

ნახეთ.

ახალი. ...ცრემლი ჩამოსდის თითქოს ცოცხალს

ლაპალუპითა,

თითქოს მხრებს იწმენდს, დამტვერილსა, იწმენდს

თვალეზას,

თითქოს ინებებს, გამოვიდეს, და თითქოს შიშობს

მზემ არ დასცადოს ამდენი ხნის დაობებული.

სხვანი. ეს სადღაცაა!..

შენ ის თქვი, მართლაც არ დაეცა არავის გოგრა,

მერე გეკითხათ ძიებანი, განმარტებანი!..

ახლა თუ რაო, — ჩამოვარდა? ჩამოიკიდოს!

— ჩამოიკიდოს!

— ჩამოიკიდოს!

— ჩქარა!

— სასწრაფოდ!..

— სასწრაფოდ!..

ახალი. ...მზემ არ დასცადოს ამდენი ხნის

დაობებული...

სხვანი. ეს დაზოწინებს, თითქოს ამას არ შეეხება.

— ამაზე მშვიდი დღეს ამქვეყნად აღარც იქნება,

არ აჩქარდება, თუნდაც ცეცხლი გვეკიდებოდეს.

— ჩქარაო, ჩქარა!

— ჩქარა ლურსმანი!

— კიბე, ჩქარა!

— ჩქარა ჩაქუჩი!

— მერე ბაწარი?!

რაც მთავარია, არასოდეს გაახსენდებათ!

ახალი. ...ცრემლი ჩამოსდის, თითქოს ცოცხალს,

ლაპალუპითა...

შვილი. აჰა ლურსმანი... როგორც იქნა, აღმოვჩინე,

ჩაქუჩი მაინც ვერ ვიპოვე. — რა წყალს მივცე?..

აქ ეგდო, მახსოვს, რა ეშმაკი გადაეფარა?..

თუმცაღა ტარიც არა ჰქონდა... თუმცა და რაო,

მაჭაც ტარია, მოხერხება თუ გაგაჩნია.

მაგრამ ჩაქუჩი?!

სხვანი. ბაწარი-მეთქი...

— კიბე, კიბე, რით გინდა მისწვდე!

შვილი. კიბეც დაშლილა... კიბეც უნდა შევაკოწიწო.

ჩაქუჩი უნდა კიბესაცა, ლურსმანიც უნდა,

ამ ერთი ლურსმნით რამდენს გავწვდეთ?.. რა

გაეწყობა,

დავკუწავ, დავჭრი, საკენეტელა რო მაინც

მქონდეს.

სხვანი. აბა თუ ოდნავ აუჩქაროს?!

— დგას და ოცნებობს.

— ღრო რო არ იცდის, აქამომდე ვერ გაუგია.



— ასეთი ხალხით რას მიაღწევ, რას დაეწევი?  
— თუ იგვიანებს ყველა ფიქრი, ყველა ოცნება,  
სწორედ ასეთთა ბრალი გახლავთ, სხვა არაფრისა.  
— დრო, დრო არ იცდის!  
— ვისაც არ ძალუძს დროს გაუსწროს, ვერც  
დაეწევა.

შვილი. სხს... ცოტა წყნარად, დამაფიქრეთ, საშველს  
დავეძებ...

ვიპოვნე... არის... ჯერ გონება კიდევ მოძრაობს,  
და უსაშველო არ იქნება არაჩაიცა, —  
შოდა, ვიპოვნე: თუ ჩაქუჩი არ გაგაჩნია,  
ქვაც ჩაქუჩია და მეორე ქვაც თუ იშოვნე,  
ერთი აქეთვე შემოირტყე, მეორე აქეთ,  
უკეთესს ქვეყნად აღბათ ვერვინ ვერ  
მოიფიქრებს;

ოღონდ ესაა, რიყეზე თუ გადარჩა ქვები?..  
ახალი. ...თითქოს ეცნობა აქაობა და თითქოს არა,  
თითქოს ესმისო ჩვენი სიტყვა და თითქოს არა,  
თითქოს თვისტომნი ვგონივართ და თითქოს არა,  
თითქოს მტრებშია, მოსისხრებით გარემოცული,  
თითქოს იმედიც გაუღელვებს და თითქოს არა,  
თითქოს მოიცავს განწირულის სასოწარკვეთა.

შვილი. და თუ რიყეზე სადმე მაინც გადარჩა ქვები,  
ქვაც ჩაქუჩია... ცეცხლიც არის, პირველი ცეცხლი,  
აღამის მოდგმის აღმოჩენა პირველთაგანი,  
და დედამიწის საბოლოო სახეც ეს არის,  
აღამიანის დიდი ჭკუის ბოლო ნაყოფი.  
ასე ბრძანებენ სწავლულები... ოღონდ ჯერ მაინც.  
აჰა მივიღვარ, რიყეზე თუ გადარჩა ქვები.

ბრმა. მე რას დამპირდი?

შვილი. დამპირებას საით წაუვად?..

ოღონდ ჯერ მაინც, რიყეზე თუ გადარჩა ქვები...

ახალი. ...თითქოს მოიცავს განწირულის  
სასოწარკვეთა...

შვილი. ...ქვებს ამოვართევ და დავკუწავ ამ ერთ  
ლურსმანსა,  
კიბეს გავმართავ, ჩარჩოსაცა, რაცთუ რამ არის,  
ყველას გავაწვდენ, —  
დედინაცვალი ეთერს როგორც დაარიგებდა,  
ეს ერთი კუთი შენცა ჭამე, სხვებსაც აჭამე,  
და შენაც ეგრეთ მოყოლე, ისევ მთელიო;  
მერე წვიადეთ...

სხვანი. გაქცევაზე უპირავს თვალი!..

— ველარ ავდივართ ამდენ საქმეს, ეს ბრმებს  
დაჰყვება,  
შენაც იხმობენ, თურმე დედა გაუხდა ავად.  
— არვის იკარებს...

— არცა ექიმსა, არც წამალსა, არც მახლობელთა  
— და არც ამდენი გვცალიანო, ძმები უთვლიან,  
სამსახური გვაქვს, საქმე გვაქვს და შენ მოხედეთ.  
— თითქოს ამისი სამსახური არაფერია,  
თითქოს ჩვენა ვართ მოვალენი ამის დედისაც,  
ამის ძმებისაც მოვალენი თითქოს ჩვენა ვართ.  
— რა ენადვლებათ, —  
ყვავსა ბახალა მოუკვდა და ბუს მიუგდოო,  
დიდი თავი გაქვს, შენ იტირე ჩემს მაგივრადო.

შვილი. ყველას ეყოფა სატირალი... ჩემსას ნუ  
ტირით,  
და ნურცა ძმებსა ნუ მიხსენებთ ნურვინ აუგად.

სხვანი. როგორც გეგნობს...

— ჩვენ ჩვენსას მოვთქვამთ,

ტვირთს თუ დააგდებ, ვინა ზიდოს? — ჩვენიც

გვეყოფა,

არ გავჩენილვართ სხვისი ტვირთის მოზიარედა.

— ყველამ თავისი უნდა ზიდოს!.

— ყველამ თავისი!..

— განა თუ ყველას გაეგება როგორ მოიქცეს?!

— მერე და რატომ, ამდენ ხანში რით ვერ

შეიტყო,

რით ვერ გაუღო ჭკუის კარი ამდენს ჩიჩინსა?!

— ძნელი არს, ძნელი!.. — ერთი ბრძენი როგორც  
ბრძანებდა,

— ნეტა თუ როდის ამაღლდება გონება კაცთა,

და ერთგულების აღზევება როდის იქნება?!

— როდის იქნება, რო შეიგნოს მოვალეობა,

ყველამ, ვით ერთმა, ერთმა ისე, ვითარ ყველამა?!

— როდის იქნება?..

— როდის იქნება!..

ახალი. ..თითქოს ეცნობა აქაობა და თითქოს არა...

შვილი. რომელს მივუგო აღარ ვიცი, ლამის დავინენ,  
ჭკუაც გამირბის აცაბაცა, თვალიც გამირბის,  
ოღონდ თუ მაინც ცოტაოდენ ჭკუას მოვიკრებ,  
ეგებ არც ჰღირდენ, ვუპასუხო თუ შევედავო,  
რამეთუ ნათქვამს არ გადავა თავის ნათქვამა,  
არცათუ ავი დაეხსენება ავაცობასა,  
არცა ცბიერი ცბიერებას არ დაეხსენება...  
სულო ცოდვილო, აქ ამგვარი იქნება ვინმე?!  
სადმე მთვარეზე, ანთუ მარსზე ეგება იყოს, —  
და თუ სამყაროს გავწვდენივართ ამიერიდან,  
თუ ჩემი ქვეყნის, ჩემი მიწის ძე არ ვიქნები.  
თუ ჩავითვლებთ მოქალაქეთ უსაზღვროების,  
მაშინ მარსელთა უღირსობაც ძალმიძს ვამხილო...  
ჯერ მაინც რიყეს მივაშურებ...

ბრმა. მეც წამიყულო.

შვილი. დამელოდე, აქ გირჩენიან,

თუმცაღა რატომ გირჩენიან, ესეც არ ვიცი.

ბრმა. მიჰიბრს ლოდინი.

შვილი. მართალი ხარ,

მძიმეცაა ტვირთი ლოდინის;

ლოდინს სჯობიან ყველაფერი, რაც უნდა იყოს, —

ქვაც რო ააგდო, შეუშვირო თავი, სჯობიან,

ხელდებურეთი წყალს მიეცე, ესეც სჯობიან,

თუნდ აღუღებულ კუბრში ჩაწვე, ისიც სჯობიან,

უკეთ თუ ვიტყვი, სიკვდილი სჯობს უსაზღვრო

ლოდინს.

ბრმა. დიახ, დიახ, კარგად მიმიხვდი.

სხვანი. ეს ვიღა არის?!

— აქ რა უნდა?!

— აქ რას დაეძებ?!

ბრმა. მკურნალს თვალისას.

სხვანი. აქ რა უნდა მკურნალს თვალისას,

რამ მოგიყვანა, რამ გატარა ამ სიშორეზე?!

— აქ სულ სხვა არის...

— თვალი უნდა, აქ თუ რაც არის.

— პოლიკლინიკა ქვევით დაგრჩა.

ბრმა. პოლიკლინიკა?!

სხვანი. ქვევით!..

— ქვევითა!..

ბრმა. ბიულეტენი როდი მინდა, — მორჩენა მინდა.

მე ვიცი იგი, ვინც განმკურნავს, ვინც ლიბრს

ამაცლის,

მე ვიცი იგი სიკაშკაშე ცხოველმყოფელი;



და იხიცი ჳიცი, ოღროჩოღრო შინჯსვლელი აქვს,  
და მინდა იგი, ოღროჩოღროს ვინც გადამიყვანს,  
ვინც ამაცილებს თაღლით გზასა, მაცდურ

ბილიკებს.

ს ხ ვ ა ნ ი. და ამას ელი?!

— ჰო, ჰო... ვის ელისი!..

— ქაჩალი რო ექიმი იყოს,

უმკურნალებდა თავის თავსო, ნათქვამი არის.

— გაგიგონია?

— არა?!

— მაინც, რაც უნდა იყოს,

— ბევრი ლოდინი დაგპირდება, ჩემო ძმობილო.

ბ რ მ ა. მეც ეგრე ვგონებ და რიყემდის იმად მივყვები,  
ლოდინში სული არ ამომძვრეს, არ გავეწამო;  
მერე დაჰკიდებს სურათსა და...

ა ხ ა ლ ი. ...ცრემლი ჩამოსდის...

ს ხ ვ ა ნ ი. შენ პირს შაქარს!

— ტურისტებიც მოვლენ საცაა,

მოვლენ მრავალნი, უღანდარნი, ვეღარც დაითვლი,

გაძლოდა უნდა, ახსნა უნდა,

— და სესიაც არ დაგავიწყდეს,

— კონფერენციაც,

— ოქმებია გადასათარგმნი,

— მოხსენებითი ბარათები?..

— თათბირი,

— კრება,

— სიმპოზიუმი!..

— სადილ-სამხარი სტუმრებისთვის,

— მერე ვახშამი,

— თბილი ლოგინი, თბილი გული, კბილები

თეთრს!..

— კოლოქვიუმი!..

— და დამთავრება არ აღირსა აგერ ამ ძეგლსაც.

— დიდხანს მოგიწევს აქ ლოდინი, ჩემო კეთილო,

გაძლება გმართებს, თუ გაუძლებ, ნება შენია.

ბ რ მ ა. დიდხანს მომიწევს, გაძლებისაც აბა რა

გითხრათ, —

თუ ამ ერთ კაცზე ბრუნავს ყველა, ვით დედამიწა

ირმის რქაზედა?.. — ვინ გაუძლებს უდასაბამოს...

ს ხ ვ ა ნ ი. გესმით?!

— გესმით თუ რას გვიბედავს?!

— თავს გაუყარებ, უარესიც არ გაგიკვირდეს.

— იცი!..

— მოიცა, ემარება მაგას თავისი,

დავეხსნათ გვიჯობს, რას გვარგია ბრმასთან კამათი,

მობრძანებულან ტურისტები, მიხედვა უნდა.

— რა იქნა მერე?!

— არ გაგვიძვრა თვალს და ხელს შუა!..

— ჩვენ არ გვცალიან, ის რიყეზე დაბოლიალებს,

რა გვეშველება, რა ღდეში ვართ ამის შემყურე?..

— უხმეთ დაბრუნდეს.

— დაბრუნდიო, ჰეი დაბრუნდი!..

— ჰეი და ჩქარა!..

— ჩქარა!..

— ჩქარა!..

— მოწოწონებს ეს უბადრუკი...

— ქვებს ძლივს მოათრევს.

— რად უნდოდა ამხელა ქვები?!

— რა ღროს ქვებია, ტურისტები კარს

მოგვდგომიან!..

ა ხ ა ლ ი. ...ცრემლი ჩამოსდის თითქოს ცოცხალს

ლაპალუბითა...

ს ხ ვ ა ნ ი. ამანაც გული გააწყალა „ლაპალუბითა“!

— წადი ახვეტე, მოაფარე საღმე კუნჭულში.

ა ხ ა ლ ი. აღარ ეტევა კუნჭულებში მოფარებული.

ს ხ ვ ა ნ ი. ამანაც ენა დაიგრძელა, აწ რალა გვიკირს.

— ბრალი მაგისი, დამოკლება რო არ ასცდება.

— დამოკლებული დაგრძელებული.

— არაკია თუ ანდაზას ბრძანებ?..

— რაც არის, არის, ყურად იღოს, ვისაც ემწვავოს.

ახლა ესაა, მოაღწიოს იმ უბადრუკმა.

— ჩქარა, ჰეგეი...

და თანაც ისე აირევიან, ისე ჰელეავენ, ეტყობათ  
მართლაც გაუჭირდებათ უიმისოდა; ესეც არ იყოს და  
მთავარიც ისაა, შთაბეჭდილება რო უნდა შეჰქმნან  
მოუტყელნი, ზაქმიანი ადამიანებისა, უერთგულესი თა-  
ნამშრომლებისა, — ჰო ასეცა ლაპარაკობენ, ფუთფუ-  
თებენ ამნაირადვე რაღა თქმა უნდა, ბრმაც რო ფე-  
ხებში გამოსდებიან, — ეხლებიან, ეჩახებიან; ბრმა  
მშველელს უხმობს:

ბ რ მ ა. არავინ არის, მეც მომხედოს, არავინ არის,

ხელი მომიკიდოს, გამაცილოს ამ ორომტრიალს?!

ესაა და ამის მერეა ბინაში რომ გადაინაცვლებს ამ-  
ბავი. ბინა თუ როგორია, როგორი რაა, დიდი მნიშვნე-  
ლობაც არ მიენიჭება, მთავარია კარები, მთავარი ისაა,  
შეწუხებული ადამიანები რომ შეკრებილან და მისჩე-  
რებიან კარსა; კარი შეეცეტილია საგულდაგულოდა, —  
იქ ავადმყოფი დედაა, აქეთ შვილები და რძლები ბრძა-  
ნდებიან, უკეთ რომ ითქვას, ანთუ დიალოგში თუ რო-  
გორც მოიხსენიებენ: I I შ ვ ი ლ ი, I I I შ ვ ი ლ ი, I I  
რ ძ ა ლ ი, I I I რ ძ ა ლ ი; ავადმყოფი არავის იკარებს ახ-  
ლოსა, ამთ აღარ იციან თუ რა იღონონ. იქიდან ხმა  
არ ისმის, მღუმარებაა აქეთაცა, — იმდენს მღუმარე-  
ბენ, რამდენსაცთუ სცენა გაუძლებს; მოძრაობით მიი-  
ნცა მოძრაობენ, დგანან თუ სხედან, შეშფოთებას გა-  
მოჰხატავენ. და შეიძლება განმარტება ამითაც დამთა-  
ვრდეს. თუმცა ჰო, იმის თქმა მაინც აუცილებელი უნ-  
და იყოს, ესენი რომ მომდევნონი არიან შ ვ ი ლ ი ს ა,  
— უმცროსნი გახლავან, ოღონდ უკვე დავაჟაყებუ-  
ლნი, უფროს-უმცროსნი რომ აღარც განირჩევა. თანამ-  
დებობა! ჰორნიც გახლავან; თანამდებობებს ნულარც  
განვსაზღვრავთ, სამეცნიერო იყოს, თუნდაც რაც უნდა  
იყოს... და შეიძლება განმარტება ამითაც დამთავრდეს-  
მეთქი, ანთუ ამდენიც არ უნდა მეთქვა, რამეთუ რე-  
ჟისორი ამასა თუ ამდაგვარ ადგილებს გადახაზავს პი-  
რველყოვლისა, მერე დიალოგსაც წაეტანება, ხელი გა-  
ურბის, რას იზამ, ეგრეა, გაურბის ხელი, ოღონდ აქ  
მაინც დიალოგს რომ არაფერი მოაკლოს, სულ არაფე-  
რი, ერთი სტრიქონიც არა, ერთი სიტყვაც არა, —  
უკეთესი იქნება; რაც უნდა იყოს, ღუმლია-მეთქი, გა-  
უსაძლისი, აუტანელი, მერეღამერე გატყდება ღუმლი:

I I I რ ძ ა ლ ი. კიდევა სცადე...

I I I შ ვ ი ლ ი. უარზეა.

I I I რ ძ ა ლ ი. ეგ უკვე ვიციო.

I I I შ ვ ი ლ ი. და არც ვამოზო რაიმ ახალსა.

I I I რ ძ ა ლ ი. ეცადე, გვითხრა, ვინმე გვითხრას,

რაიმ ახალი.

თორემ დავჩლუნგდით, დავიშაღეთ და დავიწეწეთ.

I I I შ ვ ი ლ ი. მერე და როგორ?! არაფერი არა სურს

ჩვენი,

არცა დანახვა, არც ნათქვამი და არცა ზრუნვა,





ვკონებ, აღშფოთებს ისიცა, რომ აგერა  
ვსხედვართ,  
შევჩერებივართ ამა კარსა თვალმოუწყვეტილვ.

III რ ძ ა ლ ი. წავიდეთ მაშინ.

II რ ძ ა ლ ი. ჩვენა გვტოვებთ?!

III რ ძ ა ლ ი. მაშ რა ვიღონოთ?!

ვერ დავძარი ეს ვუბატონი,  
ეგება შენმა სცადოს კიდევ...

II რ ძ ა ლ ი. სცადოს, ვინ უშლის!

II შ ვ ი ლ ი. უარზეა.

II რ ძ ა ლ ი. გავიგეთ, კმარა!

ახლა სხვა სიტყვაც გაიმეტეთ, შესცვალეთ რამე.  
თუთიყუშებად, კაკაქებად ნუ გადიცევით.  
როდემდის ვისხდეთ უსაქმურად და უაზროდა?!

მე ეს ღუმელი, მოლოდინი საბედისწერო,  
ბოლოს მომიღებს, — ვერ ავიტან, ვეღარ  
გავუძლებ;

და დედაშენი ალბათ მაშინ გამოზრდანდება,  
გაიშლის თმასა, ცრემლს დამაფრქვევს და  
დამიტრებს.

ეს უნდა იმას, შენც ეს გინდა, ყველას ეს გინდათ  
ეს მდუმარება ჩემდა ჭირად გამოიგონეთ.

III რ ძ ა ლ ი. მე რად მბრალი?!

III შ ვ ი ლ ი. ანთუ მე რად?!

II შ ვ ი ლ ი. მე რაღად მერე?!

II რ ძ ა ლ ი. მაშ რად მდუმარებთ, რად არ გინდათ  
იღონოთ რაღე,

ერთი დედაბრის ახირებას რად ვეწირებით?!

II შ ვ ი ლ ი. დედა ჩვენი...

III შ ვ ი ლ ი. დედა, დედა!..

II რ ძ ა ლ ი. ჩუ... თითქოს გვიხმობს!..

II შ ვ ი ლ ი. ჰა?!

III შ ვ ი ლ ი. ჰო!

III რ ძ ა ლ ი. მოიცა!..

II შ ვ ი ლ ი. არა...

II რ ძ ა ლ ი. ნამდვილად გვიხმო...

თუ მოგვეჩვენა, არც ეს არის კარგი ნიშანი, —  
სიმტკიცეს ვკარგავთ, ნებისყოფა გვერღვევა  
ალბათ.

II შ ვ ი ლ ი. რაც უნდა იყოს, დედაჩემის ხმად არ  
მეჩვენა.

III შ ვ ი ლ ი. ფაჩუნსა ჰგავდა თუ შრიალსა, ხმას  
მაინც არა.

II რ ძ ა ლ ი. მაინც ხმად უნდა დავიჭეროთ.

III შ ვ ი ლ ი. ვითომ რატომო.

III რ ძ ა ლ ი. როგორც საბაბი... მიდი, მიდი,  
შეიხმინე,

რატომ გვიხმეთქო, რა გნებავსთქო, მზაღ  
გახლავართთქო.

მიდი, ჰო, მიდი, ნუ დავკარგავთ ამნაირ საბაბს.

II რ ძ ა ლ ი. შენ მაინც მიდი!..

დაჟინება გაიტანს თავისასა, სათითაოდ წამოდგებიან,  
ხოლო თუ დგანან, მიეახლებიან სათითაოდა, აკაკუნე-  
ბენ თუ იჭვრიტებიან გასაღების ჭუჭყურტანაში, ემულა-  
რებიან თუ წყრომას გამოსტეგამენ, დაეხსნებიან თუ  
არ მოეშვებიან, საუბარი გამოამჟღავნებს თავისთავა-  
და; არ მინდა ყოველწუთს გიჩიჩინოთ, ადგა თუ ვინმე,  
ადგა და დაჯდა, დააკაკუნა თუ დააკანტურა თავი, ანთუ  
სწვა რამ მოიმოქმედა; შესაძლოა, ისიც არ მეტეჟა,  
ეს დაჟინება თავისას გაიტანსო, — მაგრამ ითქვა და  
იყოს, რაც არის, ითქვა და სხვაც ითქმის:

II შ ვ ი ლ ი. დედი, ძვირფასო, გვედრები, გამიღო  
კარი,

მე ვარ...

III შ ვ ი ლ ი. მეც აქ ვარ...

III რ ძ ა ლ ი. მეცა!..

II რ ძ ა ლ ი. მეცა!...

II შ ვ ი ლ ი. რად არ დამაციდით?!

ძლივს დავიწყებ, რად მიშლით ხელსა?!

თვითონ არ ნებავთ, თუნდაც ჩხირი  
გადააბრუნონ, —  
რომ სხვისი ღვაწლი მიითვისოს, ეს ყველას  
ნებავს.

III შ ვ ი ლ ი. დიდი საქმეა, დედას სთხოვო,  
შემომიშვიო!

II შ ვ ი ლ ი. მოდი და სთხოვე.

III რ ძ ა ლ ი. დაეხსენი!

III შ ვ ი ლ ი. აჰა, დავხსნილვარ.

II რ ძ ა ლ ი. ნუ აპყვები შენც ყოველ სიტყვას.

II შ ვ ი ლ ი. ავიყოლიებს, სიტყვის ძალა სწორედ ის  
არის,  
ბევრსაც ეცადო, ვერ დაიხსნი სიტყვისგან თავსა.

II რ ძ ა ლ ი. უთხარი, უთხარი!..

შენი სიტყვის ძალაც გვიჩვენე,  
ისე უთხარი, გამოაღოს უმალვე კარი.

II შ ვ ი ლ ი. ისედაც ვამბობ:

მე ვარ-მეთქი დედი, ძვირფასო,  
შენი ყველაზე საყვარელი შვილი გენუკვი...

III რ ძ ა ლ ი. ასეც მჭეროდა, ჩემი ქმარი არაფრად  
უღირს,  
ჩვენ ზედმეტნი ვართ, წამო, წამო, წამო  
წავიდეთ.

III შ ვ ი ლ ი. მოიცადე.

III რ ძ ა ლ ი. წავიდეთ-მეთქი.

III შ ვ ი ლ ი. წადი, თუ გინდა.

III რ ძ ა ლ ი. მე უშენოდ ფეხს არ გავადგამ.

II რ ძ ა ლ ი. ისე ვერ იტყვი, რომ არავის არ  
აწყენინო...

II შ ვ ი ლ ი. ისეთი რა ვთქვი?!

III რ ძ ა ლ ი. არაფერი, სიმართლის მეტი,  
ჩემი ქმარიც სძულს, მეცა ვძულვარ ჩემს  
დედამთილსა,  
თუნდაც არ ითქვას, ეს ისედაც ნათელი გახლავთ.

II შ ვ ი ლ ი. ეგ მე არ მითქვამს.

III რ ძ ა ლ ი. ეგ ისედაც ნათელი გახლავთ,  
და რომ წავიდეთ, უკეთესი იქნება-მეთქი,  
კარსაც გაგიღებთ და თვითონაც გამოზრდანდება,  
ჩვენი აქ ყოფნა არა ნებავს. მერწმუნეთ, წავალთ.

II რ ძ ა ლ ი. და შეგვატოვებთ ავადმყოფ ქალს, —  
რა ჭკვიანი ხარ!..  
შენც ეგრევე ფიქრობ, როგორც შენი  
თანამეცხედრე?!

III შ ვ ი ლ ი. არა, არა! რაც უნდა იყოს,  
მოვალეობას ვინ წაუვა, რა სათქმელია!  
შენ შენი ბრძანე, დავაცადოთ, რაც იყო, იყო.

II შ ვ ი ლ ი. ვერაფერს იტყვი, იმავე წამს პირში  
გწვდებიან.

არავინ არვის არას აცდის, გაჰქრა ზრდილობა,  
და აღარავის არავისი არ გავგება.

III რ ძ ა ლ ი. მე თუ მგულისხმობ...  
III შ ვ ი ლ ი. დააცადე, ადამიანო.  
III რ ძ ა ლ ი. არა... მინდა კარგად გავიგო.



II რ ძ ა ლ ი. შენც დაეხსენ წილალობილას.

II შ ვ ი ლ ი. თქვენც დამეხსენით.

III შ ვ ი ლ ი. სხს.....

II შ ი ლ ი. დედი, ეს მე ვარ, შენ მოგმართავ, მე  
გვედრები,  
ალარ მოყვებო, ვინ ვარ, რაც ვარ, შენც კარგად  
იცი,

და ისიც იცი, დედის ამაგს როგორ ვაფასებ,  
როგორ მწამს დედის გაღმერთება,

თაყვანისცემა,  
როგორ ვფიცულობ დედის სახელს შინა თუ  
გარეთ,

როგორა მჭერა: დედის ამაგს ვერ გადავიხდი,  
თუნდ ერბოკვერცხი რომ მოვიწვა ხელის  
გულზედა;

და ისიც იცი, მზად ვარ თუნდაც ცეცხლში  
ჩავევარდე,  
თუ ჩემი ფერფლი სამკურნალოდ გამოგადგება,  
იცი ყოველი და ამაზე აღარას ვამბობ;  
ოღონ მითხარი, რა ვიღონო, რა გსურს, რა  
გნებავს?

ანთუ შეგცოდნე და არ გამხდი ღირსად  
სიტყვისა,

ეგებ იმდენი მოწყალება მაინც მოიღო,  
მანდ შემომიშვა, დაგინახო, შეგხვდე პირისპირ,  
და შენს თვალწარბში ნება შენი ამოვიკითხო;  
თუ გტკივა რამე, ექიმთაგან თუ ვის ისურვებ,  
რომელ პროფესორს, სახელგანთქმულ

აკადემიკოსს, —  
დაასახელე, იგი ამწუთს მოგვევლინება,  
დაასახელე თუ რომელი კლინიკა გნებავს  
თბილისს თუ მოსკოვს, უცხოეთიც დაასახელე,  
ნუ გერიდება, გადავლახავ გადულახველსა  
შენი გულისთვის, შენთვის, შენთვის, ჩემო  
დედიკო.

II რ ძ ა ლ ი. აღუუუუ...

III რ ძ ა ლ ი. შენ რა გითხარია!..

II შ ვ ი ლ ი. ჩუ!..

III შ ვ ი ლ ი. არას ამბობს, არას მოგიგებს.

II რ ძ ა ლ ი. შეამტკრიეთ კარი და მორჩით.

II შ ვ ი ლ ი. დედა-მეთქი...

II რ ძ ა ლ ი. მერე ეგებ უწყლოდ იხრჩობა?!  
რალას უშველის ეს ამდენი ენის ჩლიქინი?!  
მოეშვი... მორჩი, შეამტკრიეთ კარი და შედი,  
დაალევიან ცივი წყალი და მოგვასვენენ.

III რ ძ ა ლ ი. მომწონს, სწორია, გეთანხმები, მეც  
შენთანა ვარ,  
რაც მართალია, მართალია, ჭკვიანურს ამბობ.

II რ ძ ა ლ ი. მაშ, მეთანხმები?

III რ ძ ა ლ ი. გეთანხმები!..

II რ ძ ა ლ ი. სიტყვით თუ საქმით?..

III რ ძ ა ლ ი. ჩემთვის ორივე ერთი განლავთ.

II რ ძ ა ლ ი. ო, რა კარგია!..

და სიტყვა რომ საქმედ ვაქციოთ,  
ახლა ისა სჯობს, გააგზავნო შენი მეუღლე,  
მოარბენინოს ნაჯახი თუ ურო, რაც არის,  
რომ ეს კარები შეცაჟღეწოს, ეს შემზარავი,  
სიზმრად თუ ცხადად მოხვენება რომ დაგვიკარგა.

III რ ძ ა ლ ი. ვაქციოთ, მაგრამ... ეს ძვირფასი ჩემი  
მეუღლე,

ეგრე ადვილად რომ არ ცეკვავს ჩემს

დაკრულზედა?!

ესეც არ იყოს, ჩემი ქმარი არც მკედელია,  
არცა მეტყვევ, არც ურო აქვს და არც ნაჯახი;  
რომ ჰქონდეს კიდეც, ვერ მოიხმარს, არ  
ხებრხება,

ეგება შენმა უკეთესად მოიმოქმედოს.

II რ ძ ა ლ ი. ცხადია, გიჯობთ ნარის გლეჯა სხვისი  
ხელითა.

III რ ძ ა ლ ი. ნურც ჩვენის ხელით მოინდომებთ ნარის  
გლეჯასა.

II რ ძ ა ლ ი. თქვენ რომ არ იყოთ, ვიღონებდით  
აქამდის რამეს.

III რ ძ ა ლ ი. ჩვენც ვიღონებდით, რომ არ იყოთ...  
აი, ხართ,  
ჩვენცა ვართ, თქვენცა და აგრეთვე სხვანიც  
არიან,

ასე ერთობლივ ვერაფერი გაგვირკვევია,

ცალ-ცალკე ვითომ რა სიკეთეს შევეყურებოდით?..

II რ ძ ა ლ ი. დავიგულეხდი ტვირთად ჩემად, მე  
ვიზრუნებდი.

III რ ძ ა ლ ი. ჩვენც ვიღონებდით, რომ არ იყოთ...

III რ ძ ა ლ ი. ვინ გიშლის ახლა?

II რ ძ ა ლ ი. შენ, თქვენ, ყველანი, —

ხართ და არ გინდათ ეს სიმძიმე გაიზიაროთ.

III რ ძ ა ლ ი. ჩვენ ყველას გვინდა შევაჩიროთ  
ერთმანეთს ტვირთი,  
ესაა მხოლოდ, ეს გვადეღვებს, სხვა არაფერი.

II რ ძ ა ლ ი. მე ნუ გამრევ ემაგ ყველაში.

III რ ძ ა ლ ი. არა, მეც არა, სხვებზე ვამბობ, რალა  
თქმა უნდა, —

ო, რა ხალხია, აღარავინ არ ინდობს არვის!..

აღარცთუ ძმობა, მეგობრობა, ნათესაობა,

აღარაფერი აღარ შერჩა ადამიანსა!..

კიდეც რა გითხრა?..

II რ ძ ა ლ ი. რაც გენებოს... სიტყვას რა დალევს,  
სიტყვის თამაში რა რიცხვებით გამოითქმება?!

II შ ვ ი ლ ი. რა ამოდ ილესავთ ენას!..

სცადე შენ შენი...

III შ ვ ი ლ ი. რაო მერე?!

II შ ვ ი ლ ი. რალაც იქნება...

აბა ეს რაა, რა დღეში ვართ, რა დაგვემართა?!

III შ ვ ი ლ ი. ვცადოთ და ვცადოთ,

დედი, ეს მე ვარ... მე რა გითხრა, რით

გაგაკვირვო,

ან რა აღგიტქვა, შენვე იცი თუ რაიც ძალმიძს, —  
მე ხელისგულზე ვერ მოვიწვამ ვერც

ერბოკვერცხსა,

ვერც ცეცხლში შევალ, ჩემის ნებით,

დასაბუგავად,

არც შენ ინებებ, ჩემი ფერფლის წამალი შესვა,  
ვიცი, ეს ვიცი, არც აღგიტქვამ, არც შენ მოითხოვ;  
მაინც რალაც გსურს, ეს დუმილი, განდგომილება,  
ალბათ თუ ნიშნავს, გინდა ჩვენგნით რომ

მოისვენო,

გაისეირნო თუნდაც ზღვაზე, მთებში თუნდაცა,  
ან მოიხილო შორეული მოსახილველნი,

მარადქებულნი დედამიწის საოცრებანი, —

ვინ უწყის, ეს გსურს? მა? მითხარი, გამაგებინე,



- ვიღონებ რამეს, არ დაგტოვებ გულნაკლულადა.
- III რ ძ ა ლ ი. შენ ერთი რატომ?!  
დედას მართო რად ეუფლები, —  
სხვა შეილებიც ჰყავს, ყველამ უნდა გაიღოს წილი,  
დაუდასტუროს თანაგრძნობა ყველამ ერთგვარად,  
ისიამოვნოს დედისადმი პატივისცემით,  
დედის მადლობაც ერთნაირად გაინაწილოს, —  
ძმობა თუ ნებათ, ეს იქნება ძვირფასი ძმობა.
- II რ ძ ა ლ ი. უკეთუ მხოლოდ ეს წვრილმანი  
ანგარიშია,  
დამშვენებული ვარაყიან სიტყვაპასუხით.
- III რ ძ ა ლ ი. უკეთესია, უნებუ ნათქვამს ბევრად  
სჯობიან.
- II რ ძ ა ლ ი. კეთილი ფიქრი ახლდეს სიტყვას, —  
იყოს უნებში.
- III რ ძ ა ლ ი. თუ არა გვყოფნის სიკეთე და ფიქრი  
კეთილი,  
ავი ზრახვანი ისე მაინც შევალამაზოთ;  
ან მე ვის ვურჩევ, — უჩემოდაც კარგად უწყიან.
- II რ ძ ა ლ ი. ჩვენ არასოდეს დაგვივლია თუ რა  
გავიღეთ,  
არც არავისგან წილი არგოს მოგვითხოვია,  
და არც მადლობა მიგვიღია, იცოდე კარგად,  
რომ ამის გამო დარღმა გული არ შეგიკამოს.
- III რ ძ ა ლ ი. დღეს გუნებაზე არ ხარ და მიკობს,  
დავდუმდე.
- II რ ძ ა ლ ი. დიდხანია გუნებაზე აღარცერთი ვართ,  
ჩვენ ავმღვრეულვართ, ჩვენ ვაწყდებით  
ერთიმეორეს, —  
ასე მგონია, ამღვრეულა მთელი ქვეყანა,  
ამტუტებული წყალი მოაქვს მტკვარსა და რაიონს.
- III რ ძ ა ლ ი. მე სხვა მგონია: ხარობს, ლაღობს მთელი  
ქვეყანა.  
მხოლოდ ჩვენა ვართ ასე უღვთოდ  
განწირულები;  
დაგძირებია სიამენი ამა სოფლისა,  
ამ შემწარავად დახშულ კარებს მივჩივებევართ.
- III შ ვ ი ლ ი. და რომ გაიღოს...
- II შ ვ ი ლ ი. ნეტავ, ნეტავ, ნეტავ გაიღოს!
- II რ ძ ა ლ ი. უცადეთ ეგრე...  
თუ არ შეამტკრევთ, არაფერიც არ გაგედებათ;  
და თუ გაიღო, გჭეროდეთ, რომ სხვები შედიან,  
თქვენთვის ადგილი არ დარჩება, ბევრსაც  
ეცადეთ.
- წადით, ნაჯახი მოიტანეთ, წადით ორთავე.

და შეიძლება კიდევაც დაიძრან ადგილიდანა, ოღონდ ეს იმდენად ბრძანებისაგან როდი, — ისე დაძაბულან, ისე მოზიდულან, გაითანგებინათ თუ არ ამოძრავდნენ, თუ არ იღონეს, თუ არ ეცადნენ, დაე თუნდაც ნაჯახითა, ესეც მოძრაობაა, მოქმედებაა და ეგება აუცილებელიც გამნდარიყოს შემეტყვევა კარისა; ოღონდ მანამდე, უკეთუ ვიდრე ამოძრავდებიან თუ შეამტკრევენ კარსა, შემოცქრილდება ქალიშვილი, დაიამათი, დაი ერთადერთი და ყველაზე უმცროსი, შემოცქრილდება საქმროსთან ერთად, — გახარებულა, ბედნიერია, ამქმუნვარებს ავადობა დედისა ცნაღია, ოღონდ სიხარული უფრო ძლიერია და თანაც

ძმების იმედიც ჰო აქვს, ისინი ჰო ყველაფერს იღონებენ, გამომოხიბდეს რო დედაცა, არც ამის ბედნიერებას მიაღებს ჩრდილი, — ყველაფერს იღონებენ, ყველაფერსა, ასე ჰო სჯერა? — უნდა სჯეროდეს რაღა თქმა უნდა.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. ყველანი აქ ხართ... რა კარგია, რა მიხარიან!..  
თუმცა, მოიცა, ჩვენს უფროს ძმას აქ ვერა ვხედავ,  
და მე ამითი ცოტადნავ გულს დამაკლდება.

III რ ძ ა ლ ი. როდესაც გვიჭირს, არასოდეს ჩვენიან არ არის.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. დღეს მაინც ნურვის ნუ დავძრავთ,  
მე მიხარიან,  
და მინდა ჩემი სიხარული გაგიზიაროთ.  
თუმცა იცნობთ შორიდან ყველა,  
ჭერ გაიცანიო!..  
და ესეც ყველას სათითაოდ გიცნობთ აგრეთვე,  
აგრეთვე შორით... და სიშორე უკვე დამთავრდა...  
ჩვენ გადავწყვიტეთ...

II შ ვ ი ლ ი. გილოცავ დაო!

III შ ვ ი ლ ი. მეც გილოცავ!

II რ ძ ა ლ ი. და მეც გილოცავ!

III რ ძ ა ლ ი. გილოცავ მეცა, რა თქმა უნდა, ჩემო ძვირფასო.

II შ ვ ი ლ ი. ვისურვებ მხოლოდ სიხარული  
მოგნიჭებოდეს,  
თუნდ მცირე ნაღველს შენი შუბლი არ დაეღაროს.  
ს ა ქ მ რ ო. ეგ ნუ გაფიქრებთ, ცივ ნიახსაც არ მივაკარებ.

III რ ძ ა ლ ი. მჭერა, ძვირფასო!..

გულით ამბობ, წრფელი გულითა.

ჩვენ ყველას გვჭერა!..

განგვიღია დიდი წამი,

პირველი თქმისა, პირველი აღქმის, პირველ  
ამბორის;

ახ!..

ახ, მომიტევეთ, ცრემლი მომდის, თავს ვერ ვიკავებ.

ნეტავ ეს მაინც კიდევ ერთხელ მეორდებოდეს,  
იმ სიწირფოებით, იმა რწმენით, იმ დაჭერებით, —  
ნეტავი ერთხელ, ერთხელ კიდევ  
მეორდებოდეს!..

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. გმადლობთ, გმადლობთ!..

დედა...

II შ ვ ი ლ ი. დედა...

III შ ვ ი ლ ი. დედა...

II რ ძ ა ლ ი... დედა...

III რ ძ ა ლ ი. დედა...

ახლა მაინც რაღას იღონებს,

ნუთუ არც ახლა, ახლა კიდევ არ დასძრავს კრინტას!

II რ ძ ა ლ ი. უხმე დედიკოს,  
ანდა შედი, შედი როგორმე.

ქ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი. დედი, დედიკო, გესმის დედი,  
დამლოცე, დედი, —

ჩვენ გადავწყვიტეთ, ვიქორწინოთ, შენც ასე გსურდა,



შენმა სურვილმაც წამაქეზა, დამლოცე, დედი, —  
ჩვენ გადავწყვიტეთ, ვიქორწინოთ, გესმის,  
დედიკო, —  
როდის?.. დაგვითქვი, თანახმა ვართ, როცა  
იქნება,  
ჰო გესმის, დედი, შენ რას მეტყვი, რას მირჩევ,  
დედი?  
ჰა? როგორ, როგორ?.. რა მითხარი?! სხს...  
გამაგონეთ,

არაფერს მეტყვი?!  
საქმრო მე გამატარეთ!..  
მე გახლავართ, აი მე მოველ,  
აქამდე უცხო, შორეული, გადამთიელი,  
აწ მასღობელი, — მახლობელთა შორის  
შემრაცხე, —  
მეტად თამამი, კადნიერი, ავის მოქმედი,  
თქვენი ასულის წარტაცება რომ განუზრახავს, —  
ეს მე გახლავართ, რას გვიბრძანებთ....

II შვილი. არაფერს... არა...  
II რძალი. ნაჭახი-მეთქი, ნულარ ეძებთ სხვა  
საშუალებას.

საქმრო. ნაჭახიო?! რა ამბავია?!  
ქალი შვილი. დედი!.. დედიკო!..  
III რძალი. არაფერი, არაფერია!..  
ეს მხოლოდ ისე... აი ისე... კარი ჩამაგრდა,  
თვითონაც რაღაც... ერთის სიტყვით, არაფერია.  
საქმრო. მეც გამიგია, არაფერი არაფერია,  
მაგრამ ეს მაინც რაღაცაა. რაღაც ფერია,  
მაინც რა არის, რა ფერია? — გამაგებინეთ,

II შვილი. ჰო ხდება ხოლმე?..  
საქმრო. რა ხდება ხოლმე?..  
III შვილი. რა მოგახსენოთ... წყენა... წყენა... ჰო  
ხდება ხოლმე?

საქმრო. ბედნიერება გაანელებს წყენას ყოველხა.  
III რძალი. მართალია, რაღა თქმა უნდა..  
II შვილი. ცოტა ვაცალოთ, ინებებს და  
გამობრძანდება.

II რძალი. ნუ გეტკინებათ ნურაფერი მანამდისაო,  
წინათ უთქვამთ და ამჯერადაც გამოგვადგება.

II შვილი. ასე ნუ იტყვი... ახლა მაინც... რა დროს  
ეს არის?!

II რძალი. თვითონ იცის რო, რა დროს თუ რა  
შეეფერება?!

II შვილი. მოიცა ახლა!..  
II რძალი. დაელოდე...  
II შვილი. ჩუ... ერთი წამი!..  
III შვილი. სხს...  
II შვილი. დედი!  
III შვილი. დედი!  
III რძალი. დედი!

ქალი შვილი. დედი!  
საქმრო. დედი!..  
წამოდგა მგონი, მოდის, მოდის, აი გამოვა...  
II რძალი. ნუ გეტკინებათ ნურაფერი მანამდისაო.  
II შვილი. ო, ისევ!  
II რძალი. ისევ...  
თუ არ იცვლება არაფერი, იტყვი იგივეს,  
იგივესა და კვლავ იგივეს გაიმეორებ,  
ბევრს შეესწრებივართ, ჩემგანაც ნუ გაგიკვირდება.

II შვილი. სიტყვის შეცვლა მაინც იქნება.  
II რძალი. გვსმენია ეგრეც, წარამარა სცვლიან  
სიტყვებსა.  
მაგრამ სიამე არ იცვლება სიტყვებთან ერთად.  
III რძალი. რაც უნდა იყოს, დანიშნულებს ნუ  
დავადონებთ,  
მერეც ეყოფათ საფიქრალი, თავშისაცემი.  
II რძალი. ბევრიც მოუვათ.  
III რძალი. გაისეირნეთ, გაილაღეთ, ჩემო  
ძვირფასო,  
გოცნით, გეზვევით, გენაცვლებით, ნუ  
დაღონდებით,  
წადით, ამ წუთებს ოდნავადაც ნუ დაიჩრდილავთ.  
საქმრო. მაინც ვიცოდე...  
III რძალი. ღმერთო ჩემო, რა დროს ცოდნაა, —  
როდის იყო რომ ბედნიერი ცოდნას ეძებდა?!  
ჩემო კუდრატა, შენ რაღაო რა გემართება, —  
თუ ამ წუთებში ვერ გართე შენი რანდი,  
მერე და მერე ჯადოქარიც ველარ გიშველის.

ქალი შვილი. წავიდეთ, ჩემო!..  
საქმრო. როგორც იტყვი...

III რძალი. წადით.  
საქმრო. მივდივართ...  
რომ მოვბრუნდებით, დედაჩვენი მზად  
დაგვიხვდება,  
აღგვავსებს დედურ სიყვარულით, დედურ  
ალერსით,  
და ფიანდაზად შინ დაგვიყვებს უთბილეს გულსა.

II რძალი. ნეტარ არიან მორწმუნენი, — რა კარგად  
უთქვამთ.

თითქოს არც ესმის ეს ნათქვამიო, ანთუ დაავდებს  
უყურადღებოდაო, — გადის ქალიშვილი საქმროიანა-  
და, გახარებული, ხელგადახვეული: თვალი ლაღია სი-  
ხარულისაო, გულიც ლაღიაო, ძალუძს სხვას შეატოვოს  
სანადგლებელიო; ჰოდა გადიანო, მისდევთ სიცილი მე-  
ორე რძლისა, სიცილი მკრთალი, ოღონდ სუსხიანი,  
არათუ დამძრახველი, არა, ისეთი, თვითონვე რომ აუ-  
ტანია იმა სუსხსა.

II რძალი. სხს.....  
II რძალი. ნაჭახი-მეთქი, მოლოდინი ამაო გახლავთ,  
თუ შენ თვითონვე ვერ შესძელი შევლავი შენი,  
სხვა არ იღონებს არაფერსა შენი გულისთვის.

II შვილი. ჩვენს გარდა კიდევ სხვა მზრუნველიც  
ჰყავს დედაჩვენსა.  
მოვიდეს ისიც, პირმშო შვილი, სცადოს იმანაც,  
ეგება გასკრას იმის სიტყვამ...  
III რძალი. დიახ, მობრძანდეს,  
შეეცადოს ისიც თავისას,  
თუ გაუგონებს, გაუგონოს, ჩვენც ჰო ეს  
გვინდა?..  
ხოლო თუ არა, — მოიმარჯვოს ნაჭახი იმან,  
უფროსი გახლავთ, უფროსს მართებს გაძლია  
ჩვენი.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.

II რძალი. იპოვნა მაინც ნარისმგლეგი  
ბოლოსდაბოლოს!..  
არ დაიკაწრავთ ემაგ ფაფუკ ხელის გულეებსა,  
ოღონდ ლოდინი უფრო შმაგი მკაწრავი გახლავთ,  
პირდაპირ გულზე, ალაღ გულზე დაგაფრინდებით.



III რ ძ ა ლ ი. როგორც უნდა თქვა, სულერთია, აქ  
უნდა იყოს,  
უფროსს ეკუთვნის პირველ რიგში პირველი  
სიტყვა.  
მაგრამ სადაა?! არ იკითხავთ, სადა ბრძანდება?!  
II რ ძ ა ლ ი. რიყეზეაო...  
III რ ძ ა ლ ი. რიყეზეა, მართლაც რიყეზე.  
III შ ვ ი ლ ი. რიყისას მორჩა... ტურისტები  
მობრძანებულან,  
იმათ დაჰყვება, დააცილებს, უხსნის, უმარტავს.  
III რ ძ ა ლ ი. იმათ როდისღა მოიშორებს?..  
III შ ვ ი ლ ი. როდესაც წავლენ.  
II რ ძ ა ლ ი. წავლენაა განა?!  
რახან აიდგეს ფეხი ერთი, შემოგვესივნენ,  
აღარ ექნება დასასრული ამ წოწიალსა:  
„იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა  
საბაღნაროსა“.  
III შ ვ ი ლ ი. დღე დამთავრდება ბოლოსდაბოლოს.  
II რ ძ ა ლ ი. რა დამთავრებს!.. ღამეს დღედ  
ვაქცევთ...  
II შ ვ ი ლ ი. დაეწყება სიმპოზიუმი.  
II რ ძ ა ლ ი. ეგეც იცი და გვაშოშმინებ ამდენი  
ხანი?!  
ეგეც იცი და ძალას გვატან, დაელოდეთო?!  
II შ ვ ი ლ ი. თუ არ სცალიან ადამიანს, სხვა რაი  
გვეთქმის?..  
III რ ძ ა ლ ი. მაშ თუ ეგრეა, ჩემო კარგო, არც ჩვენ  
გვცალიან,  
როგორც იტყვიან, მოცილილები საფლავში წვანან.  
შინა თუ გარეთ, ოჯახია თუ სამსახური,  
აურაცხელი საქმე გვაწევს, ვერ ავუღვივართ.  
II შ ვ ი ლ ი. როცა იქნება ჰო მოიცლის, როცა  
იქნება...  
როცა იქნება მოგვაცილიან ჩვენი თავისთვის.  
II რ ძ ა ლ ი. ეგ ერთხელაც თქვი, მანვე გითხრა მაგის  
პასუხი,  
ვიწერდით, გახსოვს? ვერთობოდით...  
ჩაირთვის ჩანაწერი, თუნდაც ჩართავს III შვილი,  
გაისმის ხმა შვილისა, ოღონდ ჯერ ისევ ის სტრი-  
ქონია: „როცა იქნება მოგვაცილიან ჩვენი თავისთვის“,  
მერეღა მოსდევს ნათქვამი შვილისა,  
„ო, რა ამაო იმედებით მოითქვამ სულსა!..  
განათუ ნეტა ვინ მოგაცილის, ვიდრე ბოგინობ,  
ვიდრემდის პირში სული გიდგას და ფეხზე  
დგახარ,  
ვიდრე თვალით გიჭრის და არც ჰქუა  
დაგბლაგვებია,  
ვიდრემდის ძალგაძის აიკიდო იმდენი მაინც,  
ნათქვამი როა, კურდღელსაც რომ აეკიდება,  
ვიდრე ღორბლსა თუ წირაღლით სავსე უშუქო  
თვალებს  
აცახცახებულ შენივ ხელით ამოიწმინდავ, —  
ნეტათუ ვინა, ვინ მოგაცილის, ვინ შეგიბრალებს?  
ვიდრე ფუტუროდ არ იქცევი, ჩენჩოდ.  
ნაქუჩად,  
უბედურებას შენის თავის რომ ველარ იგრძნობ,  
და თუ სადა ხარ, ცოცხალი ხარ, მკვდარი  
თუ რა ხარ,

რომ ვერ მიხვდები, სხვაც ვერაფერს  
გაგაგებინებს;  
ანათუ მაშინ ნეტავი თუ ვინ შეგიბრალებს,—  
ოღონდ ესაა, მოგაცილიან, მაშინ მოიცლი,  
როცა იქცევი ზედმეტ ტვირთად ერთისიტყვითა“.  
III რ ძ ა ლ ი. ო, თუ ველოდეთ მანამდისა!..  
III შ ვ ი ლ ი. როგორც გენებოთ,  
თუნდა დამთანხმდით, გამაქიაქეთ თუნდაც  
უწყალოდ,  
ტვირთს ღოდინისა ოდნავ მაინც შეგიმსუბუქებთ,  
და ეს ღოდინიც თუნდ განაგრძეთ, თუნდაც  
შესწევითეთ,  
და თუნდაც მართლაც შეამტვრიეთ ნაჯახით  
კარი,  
არ გეურჩებთ არაფერზე, ოღონდ მე წავალ,  
მაგვიანდება, თორემ როდი გაგეცდებოდით.  
III რ ძ ა ლ ი. მეც... მეც მოვდივარ.  
II რ ძ ა ლ ი. მეც აგრეთვე...  
II შ ვ ი ლ ი. მე მტოვებთ აქა?!  
III რ ძ ა ლ ი. არ ვიცი... ოღონდ ნუ გექნებათ ჩემი  
იმედი,  
ორმოცი ქვეყნის დღეეგატი ჩამობრძანდება,  
თქვენ ეხუმრებით გაძლოლასა ამდენი ხალხისა?!  
II რ ძ ა ლ ი. ჩვენთან ელიან უფრო მეტსაც.  
II შ ვ ი ლ ი. ახლა ჩვენთანა?..  
თანაც მე მაწევს უმთავრესი მოხსენება და  
ამ დარგში ჩვენი მიღწევების წამოჩინება.  
და ამის შემდეგ როგორ შევძლებ...  
III შ ვ ი ლ ი. შესძლებ და ანგრე!..  
შენს სანაქებო სიღინჯისთან ვერცერთი მოვალთ,  
თანაც შენ უფრო ერთგულნი გყავს მოადგილენი,  
მე ჩემს ქვეშევრდომთ ერთი წუთით თვალს ვერ  
ვაშორებ,  
III რ ძ ა ლ ი. დრო აღარ იცდის, გაუტოლდა სინათლის  
სწრაფვას,  
დრო თუ არ იცდის, ამაზე მეტს მეც ვერ  
მოვიცდი.  
III შ ვ ი ლ ი. ვერც მე მოვიცდი.  
II შ ვ ი ლ ი. მე მითუმეტეს...  
II რ ძ ა ლ ი. და გგონიათ, მე აქ დავრჩები!..  
ჩქარობენ და ფაციფუცობენ, ეძებენ და ხელიდან  
უვარდებათ ქალაღებია თუ ჩანთებია თუ რაიმე მო-  
საცმელია; თმა ველარცთუ შეუსწორებით, საყელო  
მოშლიათ, ერთმანეთს ასწრებენ და ვერცთუ ასწრე-  
ბენ, ისევ მობრუნდებიან და ისევ გარბიან, ირევიან  
და ეხლებიან ერთმეორესა; თითქოს ხმაც მოესმით:  
II შ ვ ი ლ ი. მგონი იღება... იღება კარი.  
III რ ძ ა ლ ი. იღება?!  
III შ ვ ი ლ ი. ნუთუ?!  
II შ ვ ი ლ ი. წყნარად, მოიცათ!..  
II რ ძ ა ლ ი. თქვენ მოიცადეთ...  
და გავარდება ჯერ მეორე რძალი, მერე მიჰყე-  
ვიან სათითაოდ, კარი რომ მაინც უძრავადაა, რომ  
აღარ ისმის და არცთუ გაისმოდა არაფერი.  
მდღმარებაა მკვდრული, სამარისებური.  
კარი ისევია. მერე გაიღება ნელ-ნელა, ურთხილა-



და, კარი გაიღება და სხივი გამოდის, მკრთალი, ოდნავი, თითქოს მაშინვე უნდა ჩაწყდესო, უნდა ჩაჰქრესო, თითქოს კიდევაც ჩაქრებო, გაიბმის ისევე, ისევე მკრთალი თუ უფრო მკრთალი, წავა, წავა, გადაიკარგება.

მერე გზა მოსჩანს უფსკრულგზებად, გზაიო, იტყვიან, ოღონდ უფრო ბილიკად ითქმის, ანთუ არცთუ ბილიკადო; რაც არის, არის, სხივი ჰო მაინც გადაივლის, სხივი იგივე, მკრთალი, მქრქალი, ფრთხილი, დაშინებული ხეფათიანი ბილიკებითა, ხევეებითა, უფსკრულებითა, — მაინც გადაივლის, მაინც წავა, ციალებს, ციალებს და მიეფარება.

ბრმაც შესდგომია იმავე ბილიკსა, დახედეთ, ბრმა-ცა!.. შესდგომია და ვერც შესდგომია, უფრო მეტად დაშინებულია, უფრო დაჟინებით დაეძებს მეგზურსა; მეგზურს დაეძებს და თვალხილულიც შემოეყრება.

ბ რ მ ა. არავინ არის,

ჩამოშავალი ადამიანის,

სულდგმული ვინმე,

ძე-ხორციელი,

არავინ არის?!

არავინ არის, მითხრას რაიმე,

ამ ოღროჩოღროს გადაშაცილოს?..

არავინ არის, არავინ არის?!

თითქოს ციალებს, თითქოს მიშუქებს,

ის ბილიკია, სწორედ ის არის,

მოშლანდებია თუ მართალია,

მითხარი რამე, — არავინ არის?!

ძე-ხორციელი, სულდგმული ვინმე,

არავინ არის, არავინ არის?!

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ვის მოუწოდებ ასე ცხარედ?

ბ რ მ ა. თუნდა აი შენა!..

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მეც აქ გახლავარ.

ბ რ მ ა. გამდლობ, ძმობილო, შეპირებულს

გამომეცხადე.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. რის მადლობაო, ჩემთვის მივაღ,

არც მიფიქრია

გამოცხადება, შეპირება თუ ასეთები.

ბ რ მ ა. მაინც მოხვედი, შემეწევი და მაინც გამდლობ.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მაინც იგივეს მოგახსენებ, არ

ჭლირს მადლობად,

და შეწევნითაც, აბა, იმდენს რას შეგეწევი,

მე არ დამაკლდეს, სახირო იყოს შენთვისა?

ბ რ მ ა. ისეთს არას გთხოვ, რომ დაგაკლდეს.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მაშ არაფრად გამოგადგება.

ბ რ მ ა. გამომადგება.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. გისმენ, ბრძანე.

ბ რ მ ა. იქ რა ციალებს?

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. იქ?.. არაფერი.

ბ რ მ ა. გაჰხედე კარგად.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. კარგადა ვხედავ.

ბ რ მ ა. არც შენ გიჭირს ეგება თვალი.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ო, კარგად მიჭირს,

კარგადაც ვხედავ, რომ ვერაფერს ვეღარა ვხედავ.

ბ რ მ ა. ეგ ვერ გავიგე.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ანთუ უკეთ არას გარგია,

არც არაფერი მომკლებია და არც გარგია,

ასეც გითხარი, ასეც არის, დამერწმუნები.

მანდეთენ მაინც მოერიდე, მანდ გზა არ არის,

ამ სასიკეთო რჩევას მაინც გამოვიმეტებ,

თუმცა სჯობიან გადიჩეხო, კისერი მოგტყდეს,

ვიდრე გაგთელონ.

ბ რ მ ა. ვილაცა ხარ, ავი უოფილხარ.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მე კეთილს გირჩევ, შენა მძრახვ,

ავს მე მიწოდებ, —

ასე უკუღმა მოქცეულა აქ სამართალი,

მაგრამ არც მიკვირს, უსამართლოც ბევრი

მინახავს,

უფრო სასტიკიც... შენ იმათთან კრავი... ხარ

მხოლოდ.

ბ რ მ ა. არ მიფიქრია შენი დამძრახვა.

ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ავი მიწოდე.

შემომეჩეხე და მაშინვე ავი შემარქვი,

ჩვენ რომ ცოტახანს ერთად დავყოთ, ვინ უწყის

კიდევ;

რა ზნის, რა ჭურის სულიერად გამომაცხადებ.

ბ რ მ ა. მაინც რა ჭურის?..

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ჭერ არ ვიცი.

ბ რ მ ა. ჭერ რა გაიგე?..

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ავი...

ბ რ მ ა. გიწოდე?..

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. აბა რა ვიცი!..

ბ რ მ ა. მეც არ ვიცი!.. მოდი, შევრიგდეთ.

მადლობას ვამბობ და მადლობა მიიღე, თორემ...

თორემ და რაო, კვლავ დავკარგავ ჩემს პირველ

სათქმელს

და ახირებულ სიტყვაპასუხს ავედევნები.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ახირებულსაც მე მიწოდებ?!

ბ რ მ ა. ო, არა-მეთქი,

მე მხოლოდ ვეძებ, ვეძებ-მეთქი, გესმის, დავეძებ

ციალსა-მეთქი, აი აქეთ, აი აქეთა,

შეჰხედე კარგად, დააკვირდი და მოინიშნე,

საით სჯობიან, რომ წავიდეთ, საით ვიაროთ,

დიდ სიკაშკაშეს რომ მივადგეთ, ჩემს დიდ

მკურნალსა,

ეგ მიგვასწავლის, ეგ მიგვიყვანს, მაცნე ეგ არის.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. რისი მაცნეა თუ არ არის, თუ

ვერა ვხედავ?!

არც რა ციალებს, არც არსაით აქ გზა არ მოსჩანს,

ბილიკი რაიმ გახლართულა იმ ორწონებში,

ძე-ხორციელი ვერ გააღწევს უფათერაკოდ.

ბ რ მ ა. ჩვენს გარდაია...

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მე თანხმობა არ დამცდენია.

და არც ვაპირებ, ორწონებში გადავიჩეხო.

ბ რ მ ა. არც მე ვაპირებ, ორწონებში გადავიჩეხო,

შენ წამიძღვები და მაჩვენებ, სად ორწონია,

სად ფათერაკი, სად უფსკრული ჩაშავებული,

სად მახე არის დაგებული ვითომ მხეცთათვის,

ხოლო ნამდვილად სიკეთისა დასალუპავად,

სად მაცდურება გაკიდულა ბონდის ხიდივით,

სად მოგვაწვდიან ეშმაკისა ორჩოფხეხსა,

სადთუ თაღლითი მოგვაშუქებს, ვითომ რა არის,

ბილიკი სწორი გაგვიმრუდოს, გადაგვაციდნოს, —

შენ წამიძღვები, გამაფრთხილებ, სხვას არასა

გთხოვ,

სხვა დანარჩენი მე თვით ვიცი, მე თვით

გაგიყვან,

სად სიკაშკაშე აყვავებულ მდელოს შეჰხარის,

სად თვალთა ბნელთა მადლი ხილვის მიენიჭება,

და თვით გონებაც გაშუქდება სულ სხვა მადლითა.



თვალხილულ ი. ინატრე კიდევ, გააგრძელე, რატომ  
შეჩერდი,

რახან ნატვრაა, ნატვრა იყოს, ინატრე მეტი,  
მარსზე გაფრინდე, — ესეც ახლა ნატვრა არ არის,  
შეუძლებელი რამ ინატრე, შეუძლებელი,  
აქ, ამ მიწაზე შეუძლებლად რომ დასახულა.

ბრმა. გამოძიხი და შენვე ნახავ.

თვალხილულ ი. თუ აგაცილებ ფათერაკებს, მახეს,  
ეშმაკებს?..

ბრმა. ჰო... გამოძიხი.

თვალხილულ ი. ეგ რომ შემეძლოს!..

ბრმა. გამოძიხი, ნუღარ აუოვნებ.

თვალხილულ ი. იარე შენთვის, აქამომდე როგორც  
გვიღია,

მაგნაირ მეგზურს ვერ იპოვნი, მე დამერწმუნე,  
ანთუ არ გჯერა, როგორც გინდა, როგორც  
გენებოს,

მე, ჩემდა თავად, ვერაფერში გამოგდგები.

წადი, იარე.

ბრმა. ვით ვიარო... რა მექნა ჯოხი?!

თვალხილულ ი. ჯოხი?..

ბრმა. ჰო... ჯოხი, ჩემი ჯოხი!..

თვალხილულ ი. აბა რა ვიცი?!

ბრმა. მაშ ვინ იცის, რა მექნა ჯოხი?!

ჯოხით ვიარე აქამდისა, ჯოხით მოვედი,  
ის იყო ჩემი მეგზურიცა, საფარიც ჩემი,  
ძმად ის მარგოდა, მეგობრადაც, მშველოდა ისა,  
მიერთგულებდა უფრო მეტად ადამიანზე, —  
რა იქნა-მეთქი, მარტოდმართო რაილა ძალმიძს,  
საით წავიდე, ვის მივებლო მიუსაფარი?  
მოიტა ჯოხი!..

თვალხილულ ი. მე რომ არა მაქვს...

ბრმა. შენა გაქვს.

თვალხილულ ი. არა!..

ვით დაგაჯერო, რომ არ ვიცი, — ფაფუ, არა  
მაქვს,

არც არაფერი გამაჩნია, აჰა, გამჩხრიკე.  
არა რაი მაქვს ამ ცარიელ ხელების მეტი,  
ესაა ჩემი სიმდიდრეცა, სიღატაკეცა,  
უკეთეს მხოლოდ სიღატაკე, სიცარიელე...  
და რას მოითხოვ, რას მაგულებ, ვინ მომცა ჯოხი?  
ჯოხი მქონოდა, მოვიხმარდი შესაფერისად.

ბრმა. არა გქონდა და?..

თვალხილულ ი. არა მქონდა.

ბრმა. ...და გამოგლიჯე.

ასე გამოდის, ეს ასეა, უარს ვერ იტყვი, —  
მოიტა ჯოხი, ჯოხი-მეთქი, მოიტა ჯოხი,  
ან გამიძიხი, მე უჯოხოდ რაღა ვიღონო?  
მოიტა ჯოხი, ჩქარა ჯოხი, ან გამოძიხი,  
ან ჯოხი-მეთქი, ჩქარა, ჩქარა, ან ჯოხი-მეთქი.

თვალხილულ ი. რა ოხრობას გადავეიდე?!

ბრმა. ნუ ილანძღები, ჯოხი-მეთქი.

თვალხილულ ი. მერე სად არის?

ბრმა. სადაც არის, შენ უკეთ იცი.

თუ აღარ გინდა დამიბრუნო, მეც შეველევო,  
ოღონდ შენ უნდა გამიწო მაგიერობა.

თვალხილულ ი. მამა გიცხონდა!.. კიდევ რა  
გნებავს?..

ბრმა. ჯოხი, ჯოხი, ჯოხი მოიტა!..

თვალხილულ ი. ჯერ სად დაკარგე, ის გაიგე.  
ბრმა. აქამდე მოყვავ.

თვალხილულ ი. რა იქნა მერე, რა ეშმაკი  
გადაუფარა,

ან მე რაისთვის შეგეფეთე, აქ რამ მომაგლო?!  
ცამოწმენდილზე გამომიტყვრა დავიღარაბა,  
ურწმუნოს, ჯიუტს ვერც ვერაფერს გააგებინებ.  
რა იქნა ნეტავ? ფუი ეშმაკს, სად ჯანდაბაშია?  
აქ არ იდექი!.. თუ დაგვარდა, აქვე იქნება,  
და თუ ეშმაკმა ამოიღო ლაქებში უცებ,  
თუ აქამომდე ცხრა მთა უკვე გადაიარა,  
მე სადა ვლიო, რითი ვლიო, რას ჩამაცივდი!

ბრმა. რას ჩამაცივდი... ჯოხი მინდა, ჩემსას  
ვთხოვლობ.

ცილებს აგერ... აგერ... აგერ... მოიტა ჯოხი.

თვალხილულ ი. ან რა ცილებს, ან რა ჯოხს  
მთხოვს, რა წყალს მივეცე,

ბრმამ თვალხილული დამიბრძოვა, მანიაბურებს,  
სად გაგონილა ასეთი რამ, სადა სწორია?!  
ვინ უწყის ასე მოქცეულა წუთისოფელი,  
ბრმამ თვალხილული დამიბრძოვა, მანიაბრუებს,  
უგნური ქულებტავს გონიერთა, ქულებტავს  
უწყალოდ,

და კიზინითა მიაქანებს უფსკრულისაკენ, —  
ვინ უწყის ასე მოქცეულა წუთისოფელი,  
მე ასე გვიან გამიხდია გამოსარკვევად.  
ეს ჯოხი მაინც... ჯოხი... ჯოხი... სად  
ჯანდაბაშია...

ე... აი, აი, ეს არის, ეს... აქა ყოფილა,  
აჰა დაიჭი, გზაც გქონია ეშმაკებამდე.

ბრმა. ჰო გითხარი, აქ მომყვა-მეთქი.

თვალხილულ ი. ეგრე მითხარი.

ბრმა. ჰო გითხარი, შენა გაქვს-მეთქი.

თვალხილულ ი. ეგეც მითხარი.

ბრმა. ჰო ხედვ, რომ მე მართალი ვარ?..

თვალხილულ ი. არ ხარ მართალი.

ბრმა. რანაირად, შე უკუღმართო?!

თუმცა მოიცა, ეს რა არის, ეს რა ჯოხია?

ვისი რა არის, ჯოხია თუ რაღაც ოხრობა, —  
გამაგებინე, რას მაჩვენებ?..

თვალხილულ ი. ჯოხია, ჯოხი!..

ბრმა. არა მჯერა.

თვალხილულ ი. ნუ დაიჭერებ,

გზამშვიდობისა, იარე და სხვებს შეეკითხე.

ბრმა. მოიცა.

თვალხილულ ი. რაღად?..

ბრმა. დამარწმუნე.

თვალხილულ ი. დარწმუნდი მერე:

აგერ ეს ჯოხი, აგერ შენა, ეს შენი ხელიც,  
ჩასკიდე მაგრად და გაჰყევი კაჟუნით გზასა,  
გინდ შარაგზასა, გინდ კლდედარეში იფხოწილდე.

ბრმა. რომ არ მეცნობა...

თვალხილულ ი. გაიცანი, მაგრად ჩასკიდე.

ბრმა. ვერა, ვერ ვცნობ, ვერც ესა მცნობს,  
სულმთლად უცხოა,

მე ვერ მიგრძნია, ვერც ესა მგრძნობს,

არ მიკარებს და მეშინიან მეც, მივიკარო.



აჰა მიჰირავს, ვერც მიჰირავს, ლამის გამვარდეს,  
ლამის იწივლოს ამანაცა, ვულგანეთქილმა.  
ანთუ გველია... გველია თუ რა მომაჩეჩე,  
ეს რა სისინებებს... ნესტარიც თუ აუპრენია,  
რა მომაჩეჩე, რას მიპირებ?!  
ჰა გამაშორე, ვერ ვიგუებ უცხოს ვერაფერს,  
მოძებნე ჩემი, ეს სხვისია, სხვა სუნი უდის.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. აქ სხვა არა სჩანს, შენია თუ  
ვილაც სხვისია,  
ჯოხმა ჯოხობის გარდაია, მეტი რა იცის, —  
გაჰყევ და ეგეც იმნაირად გემსახურება.  
ბ რ მ ა. მე უკეთ ვიცი, ჩემი მინდა, სხვას ვერ ვენდობი,  
და ვერცთუ დიდხანს გავიჩერებ ამას ხელშია.

და გულმოსული გასტყორცნის ჯოხსა, გასტყორცნის  
შორსა, ანთუ შესაძლოა არც ისე შორსა, ოღონდ ხრამში  
გადაუძახებს და რა ბედენაა, ახლოს იქნება თუ  
შორსაო, ველარაფერი გაურკვევია თვალბილულსა,  
თითქოს ენანება, თითქოს არაო, თითქოს ბრანობა,  
თითქოს არაო, თითქოს წასვლა უნდა, თითქოს აბრ-  
კოლებს რაღაცაო, — თუ ეს ძნელი გამოსახატავია,  
ყოველშემთხვევაში ამასაც ამბობს:

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. რა ჩაიღინე?!  
ბ რ მ ა. გადავადე, რაც ხელსა მწვავდა,  
რაც მეზამუშა, ჩემად თუ რაც ვერ დავიკუთმე,  
გადავადე და ახლა მგონი ხელიც გამვარდა,  
აგერ მეზა და აღარა მაქვს, თან მივყოლე;  
ჰო ასე ვგონებ, ასე ვგონებ და უკვე მჭერა,  
რომ ჩემი იყო ჯოხი იგი და ველარ ციცან,  
ანთუ მაცდურმა ამირია ჭკუის დავთრები,  
და ღვიძლი ჯოხი, სხეულისა ჩემის ნაწილი,  
შორს გადავტყორცნე, მე უგნურმა, ბრიყვმა,  
ჩერჩეტმა,

უმაღურებით წავაჰარებ ყველა უმაღურს,  
განადირებულ ადამიანს მე აღვემატე.  
გადაგვარების და დაცემის მე ვარ ნიშუში,  
არ გებრალეები?..

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. არა, ცხადია.  
თითზე კბენანიც ამაოა, ნათქვამიც არის.  
ახლა გაჰყევები უჯოხოდაც, წახვალ და ივლი,  
შემოგაყვრება გზაზე ვინმე იმ ჭკუის კაცი,  
რომ გამოგითლის სანაცვლოსა, გერუგეშება.  
ნაჯახი მქონდეს, გჯეროდეს, მეც არ დავამადლიდი.

ბ რ მ ა. მე ჩემი მინდა.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. ხრამშია შენი,  
იქ ჩამსვლელი მოძებნე მაშინ.  
მე, ჩემდა თავად, არა ვფიქრობ, იქ ჩავიჩნხო.  
მშვიდობით დარჩი, შეჰხედროდე ჩემზე  
კეთილებს,

ახირებულის ადვენება თუ სიკეთეა.  
ბ რ მ ა. ნუ მიმატოვებ, გვედრები, ნუ მიმატოვებ,  
აქ ნუ დამაგდებ მე საჰარსა, მე ხეიბარსა,  
ნადირთა, მხეტა დასაფლეთად აქ ნუ დამაგდებ,  
ნუ მიმატოვებ ყვავ-ყორანთა დასაყივარად.  
ნურც გაიმრუდებ გზასა შენსა, ჰა ჩამოგხსნივარ,  
ოღონდაც ჯოხი, ჩემი ჯოხი კვლავ მომაწოდე,  
რაც დავაშავე, მომიტევე, თუნდაც დამსაჩე,  
მგვემე სიტყვითა, მუშტით მგვემე, თუნდაც  
კეთითა,

ოღონდაც ჯოხი, ჩემი ჯოხი კვლავ მომაწოდე.  
არად ვვარგავარ უიმისოდ, ის მე ვარ, მე — ის,  
უერთმანეთოდ გაურილნი ვართ სულით

ხორცთაგან,  
ნუ მიმატოვებ, გვედრები, ნუ მიმატოვებ,  
ოღონდაც ჯოხი, ჩემი ჯოხი კვლავ მომაწოდე.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. არ მოხერხდება, ხრამი ღრმაა.  
ბ რ მ ა. გარს მოვუაროთ.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. არას გვარგია,  
გაჩხირულა ჯოხი კბოდეზე.

ბ რ მ ა. ეგება მისწვდო... თუ მისწვდები, ნუ  
დაიჯარებ, —  
კარგი ჰქმენიო, ქვაზე დასდე, წინ დაგიხვდება;  
მიშველე რამე, გვედრები, წინ დაგიხვდება,  
სიკეთისათვის სიკეთეა განჩინებული.

თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. სხვაგვარად თქმულა...  
ბ რ მ ა. რაც არ გვარგებს, ნურც გავიხსენებთ.  
შენ ოღონდ მისწვდი, ჩემი ჯოხი კვლავ  
მომაწოდე,

თორემ რაღა ვარ, წამრთმევია მკლავიც აგრეთვე.  
ესდენ საჰარი თუ დამაგდე, მკვლელი გამოხვალ.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. რა ფეხზე ავდექ ამ დილითა!..  
წყუელმიც იყოს!..

თუ გადვიჩებ, ალბათ ჩემი ბედიც ეს არის,  
და ბედისწერას ვინ წაუვა, — რაც არის, იყოს.  
ბ რ მ ა. აი სიტყვები ვუქაცისა, გმირის სიტყვები!..  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მოეშვი მაგვარ წაქეზებას,  
თორემ!..

ბ რ მ ა. მოვეშვი...  
ოღონდაც ჯოხი მომაწოდე, ოღონდაც მიხსენ.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. რა უცნაურად გახირულა, თითქოს  
მივწვდები...

თვითონვე გიწვევს, შენც ხელები გეცმადუნება.  
აბა ჰა ვნახოთ... არ გამოდის, ასე ვერ ჩავალ.  
ეგებ თავდაღმა დავეცილო... ჰა, ტა, ტა, ტა, ტა...  
ჰა, ერთი ხელის დადებაცა... ჰა, ტა, ტა, ტა, ტა...

ბ რ მ ა. მიდი, ჰო მიდი, მე დაგიქერ, მოგეშველები.  
თ ვ ა ლ ხ ი ლ უ ლ ი. მართლაც ეგების, —  
ქამარი თუ გაქვს, აი ესეც ჩემი ქამარი...  
აქეთ მოდექი, ეგრე, ეგრე... დაწევი ახლა,  
მოეკოწიწე ამ ლოდსაცა, ეგრე, ჰო ეგრე,  
მაგრად ჩახსიდე, მე ჩაყვები, წავალდებ ხელსა.  
ცოტა წინ წამო, ცოტა კიდევ წამოიჩოჩე,  
ეგრე, ჰო ეგრე... ჰა, ტა, ტა, ტა, ტა, ტა...  
ეჰ, ეჰ, ეჰ, ეჰი...

ბ რ მ ა. ეჰ!.. რა იქენ?! რა შორს მისწყდა ძახილი  
იგი!..  
რაიქმენ-მეთქი... ქამარისლა შემრჩა ნაწყვეტი.  
მოგხვდეთ, ვინ ხართ, ხართ თუ არა, ხალხი  
არა ხართ?!

არავინ არის?... არავინ არის?!  
ძე-ხორციელი, სულდგმული ვინმე,  
არავინ არის, არავინ არის?..  
ისევ ციალებს, ისევ მეწვეა,  
აღარც ჯოხი მაქვს, არც მყავს მეგზური,  
არავინ არის?... არავინ არის,  
ხრამისკენ მაინც რომ შემაბრუნოს?  
არავინ არის?... არავინ არის?!.



ხმის გამცემიც არავინ არის. მიიღევა ეს მოწოდებაცა და ამოიზიდება იგივე კარები, ისევ ყურთამდე გაღებული, როგორც გაიღო, ოღონდ დაბრუნებულან ის გაქცეულნი: II შვილი, II რძალი, III შვილი, III რძალი, მოსულა შვილიცა, — ისინი სწუხან, ეს თითქოს არცაო, „ბორჯომსა“ წრუპავს, თითქოს ეტიჟეტსაც პირველად ეცნობო, თითქოს ეს უფრო უკერძო, ვიდრე ისა თუ რა მომხდარაო. ტელეფონიც წამოჩენილა, მაცნეს ელიან; თუნდაც ნუ წამოჩენილა, მთავარი ჰო მაინც ისაა, რომ ვერ გაუგიათ თუ რა იქნა დედაი, — ვერ გაუგიათ და უნდა გაიგონ, რაღა თქმა უნდა.

- II შვილი. ხმა გავიგონე, ჰო გითხარით.. მოცდაც მინდოდა.
- III შვილი. მეც მინდოდა...
- III რძალი. აგრეთვე მეცა...
- II რძალი. მე არ მინდოდა, მართალია, კიდევაც წავლე, ოღონდ თქვენ უფრო გამისწარით, ველარც მოგდედით, — რძალს თუ დასძრახავთ, შვილი უფრო დაიძრახება, უმჯობესია, არაფერი არ დამაბრლოთ.
- II შვილი. რა ვიცოდი თუ...
- III შვილი. ჰო... რა ვიცოდით!..
- II რძალი. ასე სჯობიან.
- III რძალი. ახლა ღია კარებს შევყურებ, მაინც არ ვიცი, რა ვიღონოთ, რა წყალს მივცეთ.
- II რძალი. გირჩიეთ დროზე.
- III რძალი. რა?! ნაჯახი?! ღიაა კარი!..
- II რძალი. სხვამ რომ გააღო, ჩვენ არაფერს აღარ გვაკითხებს.
- III რძალი. გაგველო ჩვენა. რად არ მოხვედ ნეტავ აქამდე, — შენ გელოდით და ყველაფერი ამის ბრალია.
- II რძალი. გადააბრალეთ ახლა ამას... ბედისწერაა, რაც მოხდა, მოხდა, ველარაფრით შემოვავაბრუნებთ.
- III რძალი. დარეკეთ მაინც, რას სჩადიან, ჰპოვენ თუ ვერა?... თორემ ძნელია ასე ყოფნა, ასე ლოდინი; ხალხიც რას იტყვის ვის რა ვუთხრათ, რა ვუპასუხოთ, როგორ ავეუხსნათ თუ რა მოხდა, გამაგებინეთ!..
- II შვილი. საჭირობოტო საკითხავი მართლაც ეს არის, — ამდენი ხალხი გარს ვეხვით და წავგივიადა.
- II რძალი. გარს არ ვეხვით.
- II შვილი. ერთი წუთით შემოვეცალეთ.
- II რძალი. ბევრი ერთითა...
- II შვილი. და მაინც ერთი წუთისაა ავიც და კარგიც, ერთიც უეცრად მოვარდება და მეორეცა, ასევე უეცრად გადაივლის და მიჰფარდება.
- II რძალი. ეგ არ გვიშველის, იტყვიან უცებ — დედა მოჰკლესო...
- III რძალი. ნუ!.. შენ რადა... შენ რატომ ამბობ?! ჭერ ჰო ეძებენ, — ეგება აი მოგვიყვანონ საღსალამათი?..

- მოინანიებ, გაიმეტე ასე ადვილად.
- II რძალი. მოვინანიებ, მაგრამ ვაგლახ...
- III რძალი. ჩუ, ნულარ იტყვი!..
- II რძალი. შიში ვერ იხსნის სიკვდილსაო, ნათქვამი არის, და გვიანდაა ახლა შიშიც; ესეც არ იყო.
- III რძალი. მაინც არ ვიცი, არაფერი, მაინც არ ვიცი, გაქვავებულია ტელეფონი, კრინტსაც არა სძრავს, არც ჩვენ ვაწუხებთ...
- II შვილი. აღვითქვებს, ძალას არ დაწოგავენ.
- შვილი. აღთქმა არც უკერძო, აღსრულება იკითხეთ მხოლოდ.
- III შვილი. რახან შენც დასძარ კრინტი ერთი, აღარც რა გვიკერძ.
- შვილი. კიდევაც ვიტყვი, თუ გიშველით, არც დაგზარდებით: დაპირებანი მეტისმეტად ეადვილებათ, ქოსატყუილა მოიტოვეს დიდისანია, იმისი გუდა, გატენილი მრავალ სიცრუით, გამხმარ მაჰიკად არ ივარგებს ამიერიდან.
- III შვილი. მაინც რას გვირჩევ?... შვილი. არაფერსა.. რა მრჩეველი ვარ... აღარ მომეშვით, მეც მოვედი, აგერ აქა ვარ, და უსაქმობით, მთქნარება რომ არ ამივარდეს, — ქალბატონებთან ბოდიშს ვიხდი ამ სიტყვებისთვის, ვიკვლევ იმას თუ რად გაცუდდა „ბორჯომის“ გემო, თვით წყალმაც გემო რად დაჰკარგა, რა დაემართა, თუ სხვა გაწყალდა, წყალი მაინც რამ გააწყალა?! III შვილი. თურმე რას ფიქრობს!.. III რძალი. ღმერთო ჩემო, როგორ გელოდით!.. შვილი. რომ აღმემართა ნაჯახი და გამეპო კარი?! — ღიაა კარი... II შვილი. და ვაგლახ, რომ ღიაა კარი. შვილი. გნებავთ მიხსურავ, ვერ გაგიღეთ და მიმხურავად გამოგადგებით. II შვილი. ეგ რას გვარგია? შვილი. არაფერსა. „ბორჯომის“ გემო ამითი ვერ გამოსწორდება. კიდევ რა გითხრა? — არაფერი არ შეიცვლება: კვლავ ყრუ მორჩილი დაენდობა ყოველ ბრძანებას. კარს მიხურავ და გამოაღებ, ისევ მიხსურავ, ისევ გააღებ და მიხსურავ. ისევ და ისევ, — მხოლოდ ესაა, მოლოდინი შეგიყოლიებს, თვალს და ხელს შუა გაგიკრება წუთისოფელი. III რძალი. ვითომ გვილხინდეს, ისე უქმად გვეპასუხება, — დარეკეთ მაინც... შენც ჰო შვილი ხარ, ასე ცივად რად ლაპარაკობ? შვილი. მეც ეგ არ მიკერძ! რადა-მეთქი, მეცა ვკითხულობ, და ვერც პასუხი მიპოვია, ვერცა ნუგეში. და თუ ამიხსნი, დამავალდებ, ეგება მითხრა, ბორჯომის წყალმაც რად დაჰკარგა ძალა და გემო. II შვილი. ახირებულია არაფერი არ ვარგებულა. შვილი. დაგეთანხმები.



შედავ, არა ვარ არცთუ ისე ახირებული,  
თანხმობაც ძალმიძს, უარყოფაც, სად, როგორ  
არის,

ავი თუ კარგი რავარ სახით წამოჩენილა,  
ვით შებურვილა კეშმარიტი და ვით სიყალბე  
აღწევებულა შემწარავი ძალდატანებით,  
ძალმიძს ისე ვთქვა, როგორც არის თუ გავარჩიე,  
თუ თვალთაც ჩემთაც სქელი ლიბრი არ  
გადაეკრის.

ოღონდ მანამდე ვერ გავიგე...

II შვილი. ნულარ იკითხავ.

შვილი. ეგრე იყოს, კვლავ გეთანხმები,  
ოღონდ და მაინც...

II რძალი. კმარაო, გთხოვს.

II შვილი. რა გეგულება აქ სახუმარო?!  
დელა არა სჩანს და არც ვიციოთ რა მოეწო;  
აქ დავგვიტოვა სანთლისა და საკმევლის სუნი,  
რალც ხატები, ვერც შეიცნობ რა ხატებია,  
ვერას გაიგებ, რა უნდოდა, თუ რაი ნებავე,  
ვერც გაიგებ და ვერც ვერავის ვერრას აუხსნი, —  
მოგჩერებია ანთებული მტრების თვალეში,  
ჩვენის სახელის და დიდების განსაქიქებლად,  
უფრო უკეთეს საბაბსაც ჰო ვერ იშოვნინა,  
ვერც ეწევიან სიამესა უფრო უკეთესს, —  
ბეწვის ხიდზე ვართ თუ უკვე არ ჩავიტყდა ხიდი.  
ახლა ხუმრობა...

III რძალი. ბორჯომის წყალი!

ბორჯომის წყალი!

ბორჯომის წყალი!

გააწყალა ამანაც გული,

სახლში დამდგარა სანთლის და საკმევლის სუნი,

შვილი. და რა სჯობიან?

ზოგი ბინიდან უკაცრავად სუნი გეცემა, —

ბოდიშს მოვიხდი, უფრო მკრთალად როგორ  
გამოვთქვა, —

ზოგიდან დამწვარ პატივისა, ლაყე კვერცხისა,  
აშმორებული ტვინისა და ჩირქიან ენის,

დორბლის დამაპლის და დამაპლი კომბოსტოს  
სუნი,

გეცემა უცებ, რეტს დაგასხამს, შეგაჟრიალებს,

გაქცევა გინდა, ცხრა მთას იქით გადაიკარგო,

თავაზიანი მასხინძელიც რომ გეწოდეს, —

რით არ სჯობიან სანთლისა და საკმევლის სუნი?.

II შვილი. ახლა მათ ჰკითხე.

შვილი. მაინც ვისა?..

III რძალი. ვის ხელთაცაა ღირსება და პატივი ჩვენი.

შვილი. და ვის ხელთაა?!

III შვილი. ეშმაკმა უწყის...

შვილი. წყუთლიმც იყოს...

ღირსება ჩემი ჩემს ხელთაა,

ავიც და კარგიც, რაცა მაქვს თუ რაც გამაჩნია,

ვართუ რაიცა, ანთუ ვისთუ რაიც ვგონივარ,

ჩემგნით, ჩემგან და მხოლოდ ჩემგან

წარმოსდინდება.

II რძალი. დავა ფუჟია.

ჩვენ ახლა ვდგევართ უმკაცრესი განსჯის წინაშე:

საქმარისა ეს საბაბი, მტრებმა დავგვანონ.

წაგვგლიჯონ ყველა წარმატება, ყველა ღირსება,

ერთი წიხლისკვრით დავგინგრიონ,

გაგვიცამტკერონ.

ეს შიში მწარავს, ვიყინები, სისხლი მიშრება.

შვილი. ამას უშრება... თქვენ რაღაო, რა

გემართებათ?

III რძალი. მაინც რა გნებავე, დავვემართოს,

გავისკდეს გული?

შვილი. გაგულმაგარდეთ, აი რა მნებავე.

III რძალი. კეთილდღეობას ვერ შევწირავ ვერაფერს

მსხვერპლად,

ვერც ვერაფერსა, ვერც ვერავის, ვინც უნდა იყოს.

მე მას უარყოფ, განვაცხადებ, რომ არცა

ვცნობდი,

არცა ვხლებივარ, არც ჩემს სახლში შემომიშვია.

ისიამოვნოს ვისაც ნებავე საკმევლის სუნი.

შვილი. რძლებმა უარჰყვეს, აჰყვებიან შვილებიც,

ალბათ...

რალადა სდუმხართ, თქვით ბარემლა, მორჩით

ბარემა,

რალად-მეთქი, — თუ დუმილიც უარყოფაა,

თუ თანხმობაა სულერთია რაც არის თუ რაც, —

დიდხანია უარყოფილ დელას გუშაგობთ...

და ნატრულობდით, მომკვდარიყო როგორმე

ჩუმად.

II შვილი. რას ამბობ?!

III შვილი. რასა?!!!!

III რძალი. ტყუილია!..

II რძალი. ვაგლახ, რომ არა...

აქ საუბარი მოიკვეცება, რამეთუ შემოდიან ქალი-

შვილი და საქმროი. ანთუ უკეთუ შემობრბიან

ყვავილწულელებითა; ქალიშვილს გვირგვინიც ადგას

ყვავილებისა, ყვავილებშიც ყოფილან და გახარებულან

ყვავილები, დავიწყებით თუ რა სანაღვლელები

დარჩენოდით შინა, დავიწყებოდით და შემოვლენ თუ

არა, შემობრბენენ თუ არა, უმალ — ვერც გაახსენდე-

ბათ. და თანაც კარი ჰო გაღებულია...

ქალიშვილი. დელა!..

სად არის?!

რატომ სდუმხართ?!

ან ის რა არის, ის სანთლები, ან ის ხატები,

მითხარით რამე!..

საიდან გაჩნდა, რისთვისაა, ვინ მოიტანა, —

დელა რა იქნა, დელა-მეთქი, სად არის დელა?!

შვილი. ის ციშუბია, უძველესი ღვთაება ჩვენი,

ის კოპალა, იახსარი, ლაშარის ჭვარი,

ძველ ღვთაებათა ხატებია, ძველთა და ძველთა,

ვიდრემლის ჩვენში უცხო ტომნი აირეოდნენ,

თავსმოგვავხედდნენ თავიანთს ზნეს, ხატებს

თავიანთს,

ვიდრემლის ჩვენსას დასცინებდნენ და

განაძებდნენ,

ჩვენც დავცინებდით ხატთა ჩვენთა და თავსა

ჩვენსა,

ვიდრემლის ცეცხლის თაყვანებას შევუღვებოდით,

ქრისტეს წინარე, რომადელთა, სპარსთა წინარე,

ყველა მრბველთა, გადაქმელთა წინ და წინარე,

ვიდრემლის ჩვენად გვეუფლნოდა მიწაი ჩვენი,

და რაც გავაჩნდა, იყო ჩვენი, და ღმერთიც

ჩვენნი



სხვათა ზვთაებებს ებრძოდნენ და  
უმკლავდებოდნენ;  
აი კოპალე მაგალითად, თუნდ იახსარი,  
ან თუნდაც მივყვით როგორადაც...  
ჩარიგებულან, —  
აი ციშებით...

II შვილი. ტურისტები ვგონივართ ჩვენცა,  
ციშებით იწყებს და მოატანს დღეის დღემდისა.  
ქალი შვილი. დედა რა იქნა?!  
მითხარი,  
მითხარ,  
შენ მითხარი,  
მითხარ,  
შენ მაინც!..  
გამაგებინეთ რა დღეში ვართ, გამაგებინეთ!..

III რძალი. გაღებული დავიხვდა კარი.  
ქალი შვილი. მოძებნეთ მერე, ანთუ მაინც დარეკეთ  
სადმე?!..  
III რძალი. ყველგანო, აგერ, ბრძანებენ ეს  
ვაუბატონები.

ქალი შვილი. და პასუხი არ იხმის ჭერაც?!  
III რძალი. არა იხმის რა,  
გაქვავებული ტელეფონი რიყის ქვახავით.  
ქალი შვილი. ვაითუ რამემ გაიტანა!..  
II რძალი. გავიგებდით მაგას აქამდე,  
ცოცხალი გახლავთ და გვიქადის რაღაც საშინელს.  
ქალი შვილი. ცოცხალი თუა, საშინელი რა უნდა  
იყოს?!  
რაღაც არ მესმის, ცოტა უკეთ გამაგებინეთ.  
ეგებ ცოცხალი აღარც არის, ჰა . . . . .

შვილი. ცოცხალი გახლავს, შენ დამშვიდდი, არას  
გვიქადის,  
მხოლოდ ესაა, განურიდა ჩვენს ურწმუნობას,  
ციშების მთაზე დაბინავდა მცირე სენაკში,  
იქ დაბინავდა, სად წმინდაა ჭერ სამყოფელი,  
სად წმინდა სიტყვა ჭერით ისევ წმინდად გაისმის,  
და სადით, სჯერა, მოახერხებს ჩვენს ამაღლებას.

ქალი შვილი. მაშ ცოცხალია!..  
შვილი. ცოცხალია, რაღა თქმა უნდა.  
ქალი შვილი. სხვა არაფერი აღარ მინდა,  
რაღაცას ამბობ,  
გინდა განაგრძე, გინდ ნუ იტყვი, შენი ნებაა.  
როგორ შევშინდი!..  
მეგონა, ძაძა გამოეკრა მთლად ამ კედლებსა,  
თქვენცა და მეცა შევიმოსეთ მთლად ძაძებითა.

II რძალი. ძაძა იმდენი არაფერი, ძაძას აიხდი,  
ორმოცი დღეო, ერთი წელი და მოიშორებ,  
მოდევლებულსა,  
ან მთლად უარჰყოფ, ვითარც წესსა  
არც გაიკარებ თვალში ცრემლსა, თუნდ  
იხუნტრუცებ,  
არც ვინ დაგიშლის, არც არავის გაუკვირდება,  
მაგრამ ის სხვაა, შენს ზურგთუკან რომ  
ქირჭილებენ,  
მანეს გიგებენ, გამომწვევად გეკითხებიან:  
„აბა, გვიბრძანეთ დედათქვენზე... რაო? რა  
მხნაა?“  
ეს სულ სხვა არის. რა პასუხიც არ უნდა  
გქონდეს...

საქმრო. მართლაც, იცით რა?.. — მეც ეგრევე  
მინდა ვიკითხო.  
II რძალი. აი!.. აჰაა...  
II შვილი. ჩვენც ეს არის ძლივძლივს ვერკვევით.  
ეს შეკითხვა მართლაც მძიმეა.  
შვილი. გააჩნია ვის თუ რა უმძიმეს,  
მე მაგალითად, მეტისმეტად მემსუბუქება.

II შვილი. მე მემძიმება.  
ბოლოსდაბოლოს ყველა კვდება, კვდება დედაცა,  
ბოლოსდაბოლოს მორევიან ყველას სიკვდილსა,  
დედის სიკვდილსაც მორევიან ბოლოსდაბოლოს,  
მხოლოდ ესაა, მოურევლად რომ მეჩვენება, —  
რატომ გაგვწირა, რად გაგვწირა, ვერ ამიხსნია,  
და ლამის ის ვთქვა, შვილისთვის რაც უკადრისია,  
ლამის...

შვილი. გაჩუმდი!  
ნუ შეზღაღავ დედაშვილობას,  
სხვა რამ სიკეთე ჩვენს ცხოვრებას აღარ შემორჩა,  
და ამ ერთადერთ სიკეთესაც ნულარ დავწიხლავთ.

III შვილი. ეგებ ის გვწიხლავს...  
შვილი. ახლა შენ ატყდი!  
III რძალი. რად აჩუმებ?!  
შვილი. ვინ გაგაჩუმებ?!  
III რძალი. ვერც გაგაჩუმებ,

ჩვენ თავს დავიცავთ ყველა ხერხით და  
საშვალებით,  
ჩვენი ღირსების და სახელის გადასარჩენად...  
მხოლოდ ესაა, ამით უფრო შევძრწუნებულვართ,  
ბედნიერებას თქვენსას კმუნვა რომ შევავებეთ,  
ვერ აგაცილებთ ვერაფრითა, ვერ მოგარიდეთ.

საქმრო. ასე მერჩვენა... რახან უნდა ეს მომხდარიყო;  
გატაცებაა, ტრფობაა თუ ბედნიერება,  
მხოლოდ ნათელი, მხოლოდ სუფთა ყოფილა  
მარად.  
ოდნავი ჩრდილიც გაამკრთალებს ბედნიერებას,  
ოდნავი ლაქაც გააუქმებს სიყვარულს ჩვენსას.  
არამთუ ჩვენსას, ასევ ყველას, ყველას  
სიყვარულს.

III რძალი. მართალსა ბრძანებთ, მაგრამ მაინც...  
საქმრო. ბოდიშს მოვიხდით!..  
ოღონდ ჭერ მაინც ჩავათაო, რისი თქმაც მინდა, —  
იმას ვამბობდი:  
ყველას სიყვარულს გაახუნებს ოდნავი ჩრდილიც,  
ბევრად ძლიერსაც, აღმატებულს, ვიდრე ჩვენია,  
და გახუნებულ სიყვარულში ჭია შეძვრება,  
ბედნიერებას გამოხრავს და დაღრღნის უწყალოდა.

III რძალი. მართალსა ბრძანებთ, დაღრღნის,  
ოღონდ...

საქმრო. ცოტაც მაცალეთ!..  
სჯობს სულ არ იყოს, ვიდრე იყოს  
გულგამოკმული,  
აბა, რას ვაქნევთ მერე დაღრღნილ ბედნიერებას?!  
სჯობს გეცალო თავიდანვე, ვიდრე ელოდო,  
აცა თუ როდის გაგათავებს უწყალო ჭია.

III რძალი. მოიცათ ცოტა...  
საქმრო. აკი უკვე მოგებოდიშეთ?..  
რაც უნდა ბრძანოთ, —



ბედნიერებას ვერ გავიზნოთ სააღალბედოდ.  
ასეა, რა ვქნათ, გვაშოქმედებს გარემოება,  
თავის ნებზე გვაქანავებს და გვაღაყლაყებს.  
ქალიშვილი. რაო, რას ამბობ?!  
საქმრო. ვერა ვთქვი განა?  
თქვენ დაბნეულხართ, რა იღონოთ, ვერ გაგიგიათ,  
ჩემი დაბნევაც აღარა ჰქონია, არა, მერწმუნეთ.  
ვგონებ გამიგებთ, ამაცილებთ მეტ განმარტებას,  
რაც ნათელია, ბევრი სიტყვაც არა სჭირდება.  
ქალიშვილი. რა სიხარულით ვკრეფდი ყვავილებს,  
რა სიხარულით ვწნავდი გვირგვინსა,  
რა სიხარულით დაქვროდი ველზე,  
მზეს შევხაროდი რა გატაცებით,  
ვით მაღალებდა მზეც, ყვავილებიც,  
ვით განვიცადე ძალა სიცოცხლის,  
ვით ვეზიარე სინათლეს დიადს, —  
ამისთვის, ნუთუ ამისთვის!..  
უკეთუ რისთვის, რისთვის, არ ვიცო,  
რას ამბობ მაინც... მაინც რა გინდა?!  
საქმრო. არა... ასეთი შესაშვოთი არც არა  
მითქვამს.  
განა ვთქვი რამე?! აქ არა ხართ... არა, არ  
მითქვამს;  
მხოლოდ ესაა, ერთხანს, ვიდრე გამოერკვევით,  
ვიდრე ჩაივლის, რაც ჩაივლის თუ არ ჩაივლის,  
მე გაგეცლებით. არ დაგტვირთავთ ჩემთვის  
ზრუნვითა.  
შენიანებასაც ალბათ ახლა არაფერი სურთ,  
ვიდრე ეს დარდი და ვარამი არ აეყრებათ.  
ქალიშვილი. ახ, ღმერთო ჩემო!..  
საქმრო. არა, არა... რას ვამბობ ისეთს?!  
შვილი. ისეთს არაფერს... რასაც მხოლოდ მხდალი  
იტყოდა.  
საქმრო. თქვენ ვის უბედავთ?!  
ვინ გგონივართ?!  
შვილი. ვინცა ბრძანდებით.  
ჩვენი გვეყოფა საფიქრალი, წადი, გავცილდი.  
ან ვის რას ვერჩი, ან ამხსა, ანათუ სხვასა,  
გარემოება რას გვაბრუნებს, ვერ გავიგია,  
ვინთუ გვაბრუნებს, რად გვაბრუნებს, ვერ  
გავიგია,  
ვინთუ მტერია, ვინ მოკეთე, ვერ გავიგია,  
ჩვენთვის თუ რა სჯობს, მტრისთვის თუ რა, —  
ვერ გავიგია,  
რა მახეში ვართ, კვლავ რა გველის, ვერ  
გავიგია,  
რვაასი წლის წინ დანასწავლიც ვერ გავიგია, —  
„მოყვარე მტერი ყოვლისა მტრისაგან უფრო  
მტერია“, —  
ვერ გავიგია, ვერაფერი ვერ გავიგია.  
და ერთმანეთს ვფლეთთ უაზროდა და გაუგებრად.  
II შვილი. ამით დაიწყე, ეს პირველი თავზარი  
გახლავთ,  
ქექა-ქუხილი დაერთობა მალე ზედისედე,  
და მენისტება ან ერთბაშად მოგვიღებს ბოლოს,  
ან სათითაოდ მიგვყაულებს ერთიმეორებს.  
III შვილი. მოგვექცა საქმე ჩვენდა მტერთა  
სასიხარულოდ,  
და ალბათ უკვე ისწორებენ ქაშვებს ისინიც,  
ემზადებიან ნახტომისთვის, აცვიდნენ ზევით,  
და სიამაყით გადმოგვხედონ დანარცხებულებს.

II რძალი. უკვე დაეცით?!  
III რძალი. არა და არა!..  
ქალიშვილი. რად დავიჭერე ასე ადვილად,  
აფერადებულ ველს რად მივედნე,  
რატომ მომხიბლა ყვავილთა კდემამ,  
ან მზიას ციაგმა ყვავილთა შორის,  
ანთუ ნიავის ხმამ მოაღერებამ,  
ხმამ იღუმაღმა და შორეულმა, —  
რატომ მომხიბლა, რად დავიჭერე, —  
და თუ მჭეროდა, რა ქმნილა მერე,  
ვით გამქრობია ასე უეცრად,  
ვით გამქრობია რწმენა თუ ნდობა,  
რა მეშველება ნდობა დაქარგულს?!  
შვილი. გულს ნუ გაიტეხ, დაო ჩემო, გულს ნუ  
გაიტეხ,  
ბერწად რომ დარჩე შენი დღენი, ის  
გირჩევნოდეს,  
ვიდრე ეგრეთი მხდლისაგან გეყოლოს შვილი.  
II შვილი. ეგება საქმე გამოსწორდეს, ისეთს ნუ  
იტყვი,  
სანანებელად რომ გაგიხდეს შენი ნათქვამი.  
შვილი. გაძღოლო რჩევისთვის, ოღონდ მაინც  
გაქვოდეს ჩემი,  
ისეთს არაფერს წამოვიხვირი, რომ არ შემეძლოს  
გამეორება ერთხელაცა და მრავალჯერაც.  
III შვილი. მოიცა!..  
ის ვთქვით, რა თუ როგორ გამოსწორდება,  
თუ მართლა ფიქრობთ, მართლა თუ რამ  
გამოსწორდება.  
II შვილი. რა შეიძლება მოაფრქვდეს ასეთ დროს  
ყველას?  
III შვილი. მე მეკითხები?!  
II შვილი. შენცა და სხვებსაც.  
III შვილი. მე მხოლოდ ვხედავ მეტოქეთა ანთებულ  
თვლებს,  
დაკრეპილ კბილებს, ღრენაც მესმის გაეშვებულთა,  
ერთმანეთს ფლეთენ, რომ აასწრონ ჩვენს  
ადგილებზე,  
მესმის ბრაგუნიც კიბებზე დაგორებულთა.  
შვილი. სასიეროა.  
III შვილი. სავალალო რომ არ იყოსო.  
მაგრამ ხსნას ვეძებთ...  
II შვილი. ხსნად ის გვგონია, რამაც უნდა თავზარი  
დაგვცეს,  
მაგრამ რას ვიზამთ, ვერ წაუვალთ გარდაუვალსა.  
და სჯობს, რომ დროზე ვალიართ, დროზე  
გამოვტყდეთ,  
არ დავიშუროთ არცა ღონე, არც საშვალედა,  
და ვიმოქმედოთ შესაფერად ღირსეულ შვილთა.  
II რძალი. რაც მართალია, მართალია.  
III რძალი. რაა მართალი?..  
II შვილი. ბრძანე!..  
III შვილი. რა ვბრძანე?!  
II შვილი. რაც უნდა ითქვას,  
ბოლოსდაბოლოს უნდა ითქვას, რაღას ველოდოთ?!  
III შვილი. გვიტონბას უფროსმა,  
უფროსი გახლავთ, გვირჩიოს და წავიძღვებს  
წინა.  
II შვილი. გეთანხმები.  
III რძალი. გელით. სმენად ვართ გადაქცეულნი.



შვილი. ეგრეც მელოდით, მოვიდოდი ნაჯახით  
ხელში,  
და დახშულ კარებს ნაფოტებად გადავაქცევდი,  
ვერ მოგისწართ, ვერ ავპე თქვენს  
სულმოკლეობას  
და ახლაც მიპირს აჩქარება სულმოკლეობის, —  
ქალბატონებთან მომიხდია დიდი ბოდიში,  
მე რასაც ვამბობ ქალბატონებს არ შეეხება.

III რძალი. ვინ გავყო ჩვენა?! ერთად ვდგევართ  
უფსკრულის პირას,  
ერთი ხელის კვრა და დამთავრდა ჩვენი  
ცხოვრება,

გადავფრინდებით უარაოდ, უპარაშუტოდ.  
შვილი. პარაშუტისა არა ვიცი, არც მიფრენია,  
სულმოკლეობას მოგახსენებთ...

III რძალი. რატომ გვკადრებ?!  
შვილი. ბოდიში უკვე დაგასწარი, კვლავ ბოდიშს  
ვიხდი...

„დასაშვებია მინერალური მარილების ნალექი  
„(ბუნებრივი გამოყოფა)“  
„შეინახეთ ბნელ და ცივ ადგილას“  
„დაწოლილ მდგომარეობაში“  
„დაწოლილი მდგომარეობა...“  
დიდებულია, დიდებული და სანეტარო!..  
თქვენ როგორ ფიქრობთ, მეთანხმებით თუ  
ბოდიშს მომთხოვთ, —  
ეგებ არა მაქვს უფლება, რომ თუნდ ეს  
შევნიშნო?..

დასაშვებია ნალექიცა, უკეთუ ლექი, —  
ლექი აქვს სულსაც, ამ უბედურ, გატანჯულ  
სულსაც,  
დასწესებია „დაწოლილი მდგომარეობა“.  
აჰა, გითხარით და მგონია, ეს უნდა მეთქვა.

III რძალი. არა, სულ სხვა რამ...  
შვილი. ლექის გარდა ვერაფერს ვხედავ.  
III რძალი. რასაცა ვხედავ, დაარქვი მას თუ რაცა  
ჰქვიან,  
ეპითეტებს თუ ჰიპერბოლებს ჩამოეხსენი.

შვილი. რატომ?!  
II რძალი. გეყოფათ!..

მე აგაცილებთ უთავჯამო წილადობილას:  
შეირყა იგი, გავიგოვდა, ჭკუას გადასცდა,  
აი ესაა, ჩვენ რაც უნდა ღრმად დავიჭეროთ,  
სხვებიც აგრეთვე დავაჭეროთ ასევე ღრმად.  
ახლა სასწრაფოდ მოვძებნოთ და ჩამოვიყვანოთ,  
და მივაბაროთ. სადაც ჭერ არს და ვისაც ჭერ არს  
აი ეს არის, სულ ეს არის, სხვა არაფერი,  
ხსნაც ეს არის და გასაჭირიც, ორივე ერთია.  
რა სათქმელია გასაჭირი თუ ხსნაც ის არის?!

III რძალი. რა სათქმელია!..  
ფსიქიატრებს შევატყობინოთ  
უკეთესი ხსნა არც იქნება, არც მეგულება.

III შვილი. ვგონებ და მართლაც...  
II შვილი. მაშ დავრეკოთ?..

II რძალი. რაღა თქმა უნდა.  
შვილი. არ გაბედოთ.

II რძალი. ვითომ რატომო...  
III რძალი. მე დავრეკავ. მომეც პურმილი,

შვილი. არ დარეკავ!..

III რძალი. გა-მი-ჭირ-დე-ბა...  
გადაფარე, ჭუჩაშია ბევრი მავარი  
ორკაპიკიანს ვერ ვპოულობ მხოლოდ ესაა,  
მომეცით, ვის გაქვთ, გავალ გარეთ...

შვილი. გადით ყველანი,  
გადით ჭუჩაში და მოჰფინეთ ქვეყნიერებას  
შერცხვენა თქვენი, თავის მოკრა და ლაფის  
დასხმა;  
გადით ბარელამ, ერთად გადით, გაცივიდით  
ერთად,  
ორ-ორ კაპიკად გაჰყიდეთ თავმოყვარება.

II რძალი. რიდასთვის უხმენთ?!

II შვილი. მეც არ ვიცი.

III შვილი. არ ვიცი მეცა.

III რძალი. არ ჰღირს მოსმენად.

II რძალი. საქმეს, საქმეს, საქმეს მივხედოთ.

ისევე ჩქარობენ, სწრაფობენ ისევე, ვითარც იმ ეროვნულ, მირბიან თუ რაღაც ავიწყლებათ, ერთადაც გაიქვლებიან კარებშია თუ ერთადაც შემობრუნდებიან, ან-  
თუ სათითაოდ, ანთუ ისევე სათითაოდ აესწრაფებიან, ანთუ კვლავ ერთობლივ გაიქვლებიან; რაც უნდა იყოს, ის მაინც დამეფიწყდა მეთქვა, საქმრო რომ გავიდა; გავიდოდა რაღა თქმა უნდა, აქამდის იქ აღარ დაყოვნდებოდა; აღარც ქალიშვილი დაყოვნდებოდა; სხვები ახლალა მიეშურებიან, შვილილა მოსთქვამს:

თავმოყვარებაც გაჭვიწყალდა, დედაშვილობაც;  
კჟუა-გონებაც, სისხლიც, ძვალიც გაგვწყალდება,  
გაგვწყალდება შეუწყალ კავასიონიც,  
და თამარ მეფეც, დავითიცა გაგვწყალდება,  
გაგვწყალდება ხმაში რიხი, მკლავში ძაღლიც,  
ენაი წმინდა, ენა ჩვენი გაგვწყალდება,  
გაგვწყალდება უარყოფის შესაძლებლობა,  
ავის და კარგის გარჩევანიც გაგვწყალდება,  
სახლი თუ კარი, მიწა ჩვენი გაგვწყალდება,  
გაგვწყალდება, ყველაფერი გაგვწყალდება,  
იმედიც, სწრაფაც, სურვილიცა გაგვწყალდება,  
დედაშვილობა რახან ერთი გაგვწყალდება.  
ო, ეს გავიგე, როგორც იქნა ბოლოსდაბოლოს,  
ოღონდ ეს მაინც ვერ გავიგე, ვერა და ვერა,  
რა დემარტა, რად გალაცდა ბორჯომის წყალი?!

მერე მუხეუმში ბრუნდება, სამსახურში ბრუნდება შვილი, ისევე იმ დიდი სურათის ჩამოკიდებასა ლამობს, მაშინ რომ ჩამოვარდა, — დარბაზში ხდება ეს ამბავი, რაღა თქმა უნდა, დიდ დარბაზშია; სხვა ექსპონატებიც ვერაა წესრიგში მაინცდამაინცა, ოღონდ ჭერ ამას აწესრიგებენ თუ აწესრიგებენ? — შვილი აწესრიგებს და ესმარება ახალი თანამშრომელი, სხვანი მსჯელობენ თუ ლაყბობენ, სულერთია, მთავარი ესაა, არც რომ არაფერს აკეთებენ, ამათაც რომ არ ეშველებიან.  
და ისევე:

შვილი. ეგ მომაწოდე...  
ეგრე,  
ეგრე,  
ყოჩაღ, შენ სხვა ხარ.  
მე შენს ქორწილში ვიმღერებ და ვიცავებ  
კიდეც;



მხოლოდ ასე თუ გადაგხიდი სამაგიეროს.

ოღონდ ერთსა გთხოვ, თავანკარა ღვინო შემასვი,  
გაწყალებული არც არავის დააღვინო.

ახალი. როცა იქნება...

შვილი. რა თქმა უნდა, როცა იქნება,

და გემოვნება ვიდრე კიდევ შემოგვრჩენია,  
და ჩუმად მაინც შეგვიძლიან რაღაც მოგვწონდეს,  
და ჩუმად მაინც შეგვიძლიან რაღაც ვინატროთ,  
თანაც ჭერკიდევ არცთუ ისე გაგვიპირვებია,  
ნათქვამი როა, აზნაური ჭადს არა ჭამსო,  
თუ მოშვივო, მამ რას იზამს, ჭირსაც მომჭამსო.  
გაგიგონია?.. ძველად უთქვამთ, რომ აღარც  
გვახსოვს,

როცა უფროსებს უწოდებენ თავად-აზნაურთ.  
ეგ ბაწარიცა... მომაწოდე.

ახალი. ო, ცოტა ფრთხილად!..

ამდენი ხანი ძირს რომ ეგდო, ასე მგონია,  
გვერდებდაბეუილს წყლული დასდის უძრობისა.

შვილი. ნუ გეშინიან, გამოშრება ტარანასავით.

ახალი. ...ასე მგონია წყლული დასდის...

შვილი. და გამოშრება,

ოღონდ და მაინც შედარება თუკი არ მოგწონს,  
თავისთავადაც გამოშრება, შეუდარებლად.

ახალი. ...ასე მგონია, დაბეუვა საწყალს გვერდები...

შვილი. მკედარიც ცოლოა, ცოცხალისა რომ აღარა  
ვთქვათ,

ესეც ძველია, ვიმეორებთ გამუდმებულად.  
და აღარ ვიცით, ძველი რაა, რაა ახალი,  
ძველია იგი ახალი თუ ახალი — ძველი,  
ანთუ წინ რაა, ან უკანა, არც ასე ვიცით,  
მე რომ არსად ვარ, ესდა ვიცი, მხოლოდ ეს ვიცი,  
ანთუ მაინც ვარ, ეს არ ვიცი, ეს აღარ ვიცი.

სხვანი. როგორ შეეწყვნენ?.. ჭუჭქუებენ და  
შუღრტულევენ.

— მზე და მთვარეო, ამოსდითო ერთმანეთზეო,  
სწორედ ამათზე თუ იტყვიან.

— სწორედ ამათზე...

— როგორ მოხიბლა?!

— ხმაში თილისმა და სიტყვაშიც თილისმა

მოსდევს,

ვიდრე გაიცნობ, თავბრუსხვევა არ მოგეშვება.

— გვმართებს ამ ახალ თანამშრომელს

გავაგებინოთ,

დროზე მიუხვდეს და დროზედაც ჩამოეცალოს.  
გვმართებს უთუოდ.

— გვევალება.

— რაღა თქმა უნდა!..

შვილი. სწორად დაკვიდე?..

შემოხხედე.

ახალი. ცოტა იქითა... იქით... იქით...

ასე მგონია კურცხალ-კურცხალ აფრქვევს

ცრემლსაცა.

შვილი. ეგრე გამოდის, სურათებიც ჩვენებრ

მოსთქვამენ,

უკეთ თუ ვიტყვი, ჩვენს მაგივრად აფრქვევენ

ცრემლსა,

რამეთუ ვგონებ, ცრემლიც ეგრევე გავწყალვებია,

გავწყალვებია სიხარულიც, აღფრთოვანებაც.

სხვანი. როგორ შეპყურებს, რა მგზნებარედ, რა  
აღტაცებით,

ლამის არის რომ გადაწყლაპოს ყოველი სიტყვა;

მხოლოდ ჭადოქარს შეუძლიან ასე მოხიბლოს,  
აღამიანი ვერ მოხიბლავს ასე ვერავის.

— არსებას სუსტსა ჭადოქარის ხერხიც არ უნდა.

— რაც უნდა იყოს, უნდა ვიხსნათ ჩვენი ვალია.

— უნდა ვამხილოთ, ეს იქნება ამისი ხსნაცა,

გაკვეთილიცა იმისთვისა, სხვებისთვისაცა,

თორემ ეს რაა, ამ ბოლოდროს სამსახურს აცდენს.

ყველა ერთობლივ გადაიღებს ამ ცულ მაგალითს.

— ბიულეტენი თუ ექნება?..

— როგორ, საიდან?!

— ვკითხოთ მაინცა...

— ბიულეტენი...

შვილი. ერთი დღე იყო... და ავადაც არა

ყუოფილვარ,

ბიულეტენი რანაირად წარმოგიდგინოთ?..

სხვანი. რა პასუხია?!

— კიდევაც უკვირს, წესისამებრ რომ

მოითხოვენ.

— საკვირველია, საკვირველი და საოცარი.

— ასეც იქნება დისციპლინა თუ მოიკოტლებს.

— ჩვენ ვერ დავუშვებთ!..

— ვერა... ვერა...

— ჩვენ ვერ დავუშვებთ!..

ახალი. რა მოხდა მერე... მთელი დღეც არ

გაუცდენია,

დაიგვიანა რაღაც ორი-სამი საათით.

სამაგიეროდ მუშაობდა გვიან ღამემდე.

სხვანი. შეზნებთ ერთი, გვიან ღამემდე!..

— ვინ მისცა ნება, როგორც უნდა, ისე მოიქცეს?!

— ვინ მისცა ნება დაარღვიოს შრომის

წესრიგი?!

— ვინ მისცა ნება, იმუშაოს გვიან ღამემდე?!

ახალი. არც შეეძლოო, რომ წასულიყო,

ისე ერთბაშად მოგვევლინა ბევრი ტურისტები.

სხვანი. გვიან ღამემდე?!

მაინც რაო, როგორ გავიგოთ.

გვიან ღამემდე რასა ნიშნავს, —

შუალამემდე?!

— გათენებას ეგება ნიშნავს...

ანთუ შუადღეს შუალამის და გათენების?

— თქვენ რას მკითხაობთ, ჰკითხეთ იმას, ვინც

თუ თან ახლდა,

— შუალამიდან დრო ვით გადის გათენებამდე.

— ოჰო, ვით გადის?

— რას გვიბრძანებ?!

— როგორ გავიგოთ?!

ახალი. რა მოგახსენოთ.... მე რა ვიცი... რა გნებავთ

ჩემგან?!

ო, რა თვალებით შემომყურებთ, როგორ მაშინებთ,

რაიმე მოხდა, მე მიმიძღვის დანაშაული?!

რა გნებავთ ჩემგან?!

სხვანი. არაფერი, ჩვენო კუდრაჰა!..

მხოლოდ ეს გვითხარ, რით გართობდა, როგორ

გხიბლავდა?

— როგორ არაკებს მოგიტხრობდა, როგორ

ხმაზედა?

— როგორ გაუწყა, ცოლი როგორ გამეცალაო?

— როგორ გაუწყა, ენის ზეტი არაფერი აქვს

და მხოლოდ ენით დიდხანს ვერვის შეიყოლიებს.



— როგორ აღგავსო იმედებით, ვით  
დაგითანხმა?  
— ანთუ ვინ უწყის, არ დაგინდო, ძალაც იხმარა?  
ახალი. ო, რასა ბრძანებთ, ღმერთო ჩემო, რა  
სათქმელია,  
ო, რასა ბრძანებთ, რასა ბრძანებთ, ო, რასა  
ბრძანებთ!..  
სხვანი. კაი ხვადაგი ბრძანდება და იმასა ვბრძანებთ.  
— ჩვენ უწნეობას ვერ დავუშვებთ, იმასა  
ვბრძანებთ.  
— ჩვენ შენს ცდუნებას ვერ დავუშვებთ, იმასა  
ვბრძანებთ.  
— ჩვენ გუშაგნი ვართ ნამუსისა, იმასა  
ვბრძანებთ.  
— მოვალენი ვართ...  
— მოვალენი ვართ...  
— იმასა ვბრძანებთ!..

შვილი. გეყოფათ, კმარა, დაეხსენით ვაგლახ-  
წმინდანო,  
ნულარ დასჩხავით დამშეული ყვავ-ყორანივით;  
ბოდიშს მოვიხდი, ყვავ-ყორანი თუ არ გეამათ,  
სხვა შედარება ვერ მოვძებნე და ეს იმიტომ.  
შენც დაეხსენი: სურათსაო ცრემლი ჩამოსდის,  
გვერდები სტიკია, ძირს ეგდოო... და ასეთებსა,  
ამათ ეს უკვირთ, უკვირთ ცრემლი და შეცოდება,  
თანაგრძნობანი და ტკივილის გაზიარება,  
უკვირთ სიკეთე, უკვირთ აზრი და ისიც უკვირთ  
თუ შეიძლება უანგაროდ რაიმე გწამდეს.  
უკვირთ თუ რამე გაგაჩნია, თუ არა გზიან,  
თუ დაკონილი არ დაძრწინარ, არ დატანტალებ,  
და ისიც უკვირთ ამ საცოდავთ, ამ უზადრუკებს,  
ბოდიშს მოვიხდი თუ წამოშედა რაიმე უწყსო,  
თუ მოუხერხდათ და ნიფხავი გამოიცვალეს.  
სხვა ვერაფერი მოვიფიქრე, მეპატიება.

სხვანი. რაცთუ აქამდის გეპატია, ისიც გეყოფა,  
გაყოფა ჩვენცა, კვლავ ვუსმინოთ შენებრ  
ყიამყრალს.  
— აჰ, ჩვენს ერთობლივ და ერთხმერ  
მაგლობელთ  
შორის,  
მართლაც და მართლაც შემოჰკრილხარ, როგორც  
ყორანი.  
— მოთმინებასაც აღსასრული ჰქონია ბოლოს,  
ველარ მოგითმენთ, ვერ ავიტანთ მართლაც და  
მართლაც.

შვილი. მაინცა მკერა არ გამწირავთ მართლაც  
და მართლაც,  
ალბათ საყვედურს ჩამიწერთ თუ სასტიკ  
საყვედურს,  
თუ სიტყვიერად დამაჯერებთ გაფრთხილებასა, —  
სულერთი არის, ყველგან იტყვიოთ თუ ვითა  
ზრუნავთ  
ჩემს აღსაზრდელად კოლექტიურ სულისკვეთებით,  
ყველა კრებაზე და თათბირზე გამოცხადებით,  
ჩამწერთ ყოველგვარ ანგარიშში და რევიზორებს  
წარუდგენთ ყველას, იტრაბანებთ და იტრაბანებთ.

სხვანი. ვერაფერი სატრაბანოა!..  
— შენს გადაჰიდეს საყვედურში არც ჩვენ  
აგვცდება,

ოღონდ რაც არის, რაც გველის თუ რაც  
გაგვამართლებს, —  
უნდა მივმართოთ ჩვენ გადამკრელ ღონისძიებას.  
— ახლავე!..  
— ამ წუთს!..  
— გადადება აღარ იქნება!..  
— ეს არის ახლა გამომუდგენა. და ჩვენც  
დროულად  
მოვკიდეთ ხელი ამა ნაკლის გამოსწორებას, —  
აღინიშნება ოქმში ასე, რაღა თქმა უნდა.  
— ახლა ეს ბრძანოს,  
რა მოხდა, როგორ, რა იღონა, თუ არ იღონა  
რატომ და რისთვის?.. რასა ფიქრობს?.. როგორ  
ათახებს?  
ანთუთუ დაჰგმო, როგორ დაჰგმო, ჩვენც  
მოგვახსენოს,  
ანთუ არ დაჰგმობს, რად არ დაჰგმობს...

შვილი. ვინა?!  
სხვანი. შენ იცი,  
— იცი, იცი!..  
შვილი. დედასა?!  
ვაგლახ და ვაი, რა ჰკუაზე შებრუნებულხარ!..  
ნება მომეცით ეს ვიკითხო პატივცემულნო,  
ვინა ბრძანდებით, რა უფლებით  
წამოტრუნებულხართ,  
როგორ მოითხოვთ შვილისაგან დედის  
გაკიცხვას?!  
ნება მომეცით ამასთანვე ესეც ვიკითხო,  
რა ზნეობაა ეს ზნეობა, ანთუ სად ჰპოვეთ,  
ვინ მოგაჩეჩათ, ანთუ ვისთუ გადაულოცავთ?!  
ნება მომეცით ესა გკითხოთ, სხვა არაფერი, —  
მე, ჩემდა თავად, არც პასუხის მოსმენა მინდა,  
არც ჩემი მშობლის განსჯის ნებას მიცემ  
არავის.

სხვანი. მაშინ?!.  
— დააბრალე მაშინ შენს თავსა.  
— თუ იცი ამას რა მოჰყვება!..  
შვილი. თუ გამაძევებთ არც მშიერი მოვკვდები,  
ალბათ, —  
ნათქვამიც არის, შიმშილითო არვინ მომკვდარა.  
და თუნდაც მოვკვდე, მერე რაო, ერთხელ  
ვშობილვარ,  
ერთხელაც არის უნდა მოვკვდე, ნათქვამიც არის,  
დამცირებულიც, შერცხვენილიც ერთხელ  
მომკვდარა,  
ერთხელ მომკვდარა დედამისაც მაგინებელი,  
და პოეზიის სამარცხვინოც ერთხელ მომკვდარა:  
მამას დავხვრეტო, რომ უთქვამს, და დედას  
დავახრჩობ, —  
ისიც მომკვდარა, ვინაც გაწრთვანა, მომკვდარა  
ისიც,  
ერთხელ მომკვდარა... ერთხელ კვდება ავიც და  
კარგიც.

ეს ვიცი და ვერ შემაშინებთ.  
სხვანი. ჩვენ არც გაშინებთ.  
— სულგრძელობა გვაყოვნებს ჩვენი.  
— გვაყოვნებს ჩვენი თანაგრძნობა, ზრუნვა და  
ფიქრი  
ადამიანის ბედისათვის, — უნდა გაგვიგო...







ახე მგონია, დავეღარე ბეჩრეც სახეობას,  
ახე მგონია, ესა ვარ და სხვა არაფერი,  
ეველა მიმიღებს, „ა ც ე!“ ვისაც არ მოგზრდება,  
ვიდრემდის სახრეს გაუძღვებენ ჩემი გვერდები.  
ახე მგონია... და ეგება მოვრჩე როგორმე,  
ეგება ლიბრი თვალებიდან გადამეყაროს.

ს ხ ვ ა ნ ი. და გიმჟურნალებს თვით ცხოვრება  
ბოლოსდაბოლოს.

ჩვენი სურვილი მაღამოდაც გამოგადგება,  
რჩევანი ჩვენნი აგაცილებს შემდგომ ფათერაკს.  
— ოღონდ იცოდე, აღარავინ აღარ ამხილო,  
მგელს აღარ უთხრა, მგელი ხარო, მელისა —  
მელა,  
და შენს ბეჩრეც თავს სახედარსაც ნუ შეადარებ.  
— ნუ შეადარებ ნურცა ცხენსა, ნუ გეგონება, —  
მგელი ნალბანდად დაგიდგება, — წავიდა ის  
დრო.

— სხვა რაღა გითხრათ, სხვა შენც იცი, ენას  
მოუყელ,  
ენა მტერია უძალო და უღონო კაცის,  
მხოლოდ ძლიერთა ამ ქვეყნისათ გამოხდგომით,  
შენ შენდა სამტროდ, შენდა სავნოდ  
დასასრარებ.

— სხვა რაღა გითხრათ?  
— სხვას ისინი დაგარიგებენ,  
ისინი-მეთქი, ვინც ჩვენს შემდეგ  
გაგაპანდურებს.

— ახლა მშვიდობით!..  
— რა გულსა გვტყენს ეს განშორება!..  
რა მღელვარება, რა მღელვარე, ამაჩუყები!..

შ ვ ი ლ ი. ო, რა მღელვარე!..  
გემშვიდობებით, აქა მრჩება სული და გული,  
და ლეშსა ჩემსა ამღვრეული წყალი მიათრევს.

და მიდის შვილი, დარბაზიდან ეზოში გადის, გზა  
იქითა, ძეგლთან შეჩერდება ერთხანსა. ცოტა რამ  
მანინ მომატებია ძეგლსა, მაგრამ და რაო, — მუხ-  
ლები არა აქვს. იდაყვებიც არა აქვს, თავიც არ  
აქვს, აბა თავიც არა აქვს!.. რაღაც ნატეხები კიდევ  
ჰყრია გარშემო, ოღონდ არაფერია მინამგვანი თავისა,  
მანინ ეძებს შვილი, ეძებს და ვერა ჰპოვებს. ამასო-  
ბაში ისევ ის ბრმა გადაეყრება.

ბ რ მ ა. არავინ არის, სულიერი არავინ არის,  
საით წავიდე, საით წავადგე, რა წყალს მივეცე?!

შ ვ ი ლ ი. შეჩერდი ემანდ, ამ ღორღებში არ ჩაიხინცო,  
თუ გზას ვერ იგნებ, რომ შეჩერდე უკეთესია.

ბ რ მ ა. როგორ შეჩერდე, როცა მიხმობს ჩემი  
მკურნალი,

დიდი სინათლე, სიკაშკაშე როცა მეწევა,  
როცა ვესწრაფი, ისიც მელის მოუთმენელად,  
ოღონდ ესაა, მეგზური რომ ვერ მიპოვნია.

შ ვ ი ლ ი. მე ჰო დაგპირდი...

ბ რ მ ა. შენ ისა ხარ?..

შ ვ ი ლ ი. რომ არ მეცალა, —

ახლა მცალიან, გამიძლოდ საითაც გინდა.

ბ რ მ ა. ოღონდ ფათერაკს ამაშორე, ხრამს,

ოღროზოღროს,

ვერაგთა, მგელთა, ავაზაკთა ხროს ამაილდე,  
და ამაილდე თაღლით შუქსა, მაცდურს, გარეწარს,

ოღონდ და ოღონდ. და გჭიროდის, გაგეყვან  
ველზე,

სადაც უმწიკვლო სიკაშკაშე შეგვეგებება.

შ ვ ი ლ ი. ეგ ჰო მითხარი.

ბ რ მ ა. მაშ წავიდე.

შ ვ ი ლ ი. მოიცა ცოტაც.

ბ რ მ ა. ველარ მოვიციდი.

შ ვ ი ლ ი. სულ ცოტა-მეთქი... თავს დავეძებ, ვიპოვნი  
ალბათ,

თორემ უთავოდ რა ძეგლია, ვინ რა გაიგოს,  
ვის მიამგვანოს, გმირი როგორ წარმოიდგინოს?

ბ რ მ ა. ვის როგორც უნდა.

შ ვ ი ლ ი. არ ივარგებს, ო, არ ივარგებს!

ვინ უწყის ვინმემ ზედ მოარგოს თავი ლომისა,  
ეს არაფერი, ეს იმდენი არაფერია,  
ვილაცამ ვეფხვის, ანთუ ვინმემ დათვისა თავი.  
მაგრამ ვათუ ვინმემ მგელის თავი მოარგოს,  
ვინმემ ღორისა, — ვინ რა უწყის, ღორი ღორია,  
და ღორის ჭკუით ღორის გმირიც ღორი იქნება.  
ვინმემ ძაღლისაც რომ მოარგოს?..

გვიხსენ, განგებავ!

ვერ დავტოვებ ამ ძეგლს უთავოდ,

ვერც ვერას ვპოვებ, დამსხვრეულა, გაუქექყათ.

მანინ დამაცა სულ მცირე ხანს, მანინ ვეცადო.

ბ რ მ ა. ეგ რეებს ამბობ, რისი ძაღლი, — ძაღლმა რა  
იცის?!

შ ვ ი ლ ი. როგორ არ იცის, ფეხს აიშვერს და  
მიაბილწავს  
ყოვლად სალოცავს, წარსულსა თუ მომავალს  
ერის.

ცოტა დამაცა.

ბ რ მ ა. ველარც ვიციდი, ველარც წავსულვარ.

ე ჯოხი მანინ სად დავკარგი, გზას გავიგნებდი.  
ვილაც სულელმა მაიძულა, ხრამში ჩამეგდო,

მერე თვითონაც თან გადაჰყვა ის ჭკუათხელი.

მე დამიტოვა ეს ნაწყვეტი, ქამრის ნაწყვეტი, —

მერე რა მექნა, სად დავკარგი, შენ გამომართვი?!

მომეცი ჩქარა, დამიბრუნე, რა ვქნა უმისოდ!

შ ვ ი ლ ი. აჰა!..

ბ რ მ ა. ეს რაა?!

შ ვ ი ლ ი. რაა და ქვაა.

ბ რ მ ა. რად მინდა მერე?!

შ ვ ი ლ ი. თავში დაირტყი, ან გაჩუმდი, რა

გალრიალებს, —

მე თავს დავეძებ, შენ რაღაცა ქამრის ნაწყვეტსა.

ბ რ მ ა. ეველას თავისი ეძვირფასება.

შ ვ ი ლ ი. თავი სხვა არის, —

უთავო ტანი რის მაქნისია?!

ბ რ მ ა. თუ ძირს აგდია, ქვაც ქვა არის, თავიც ქვა  
გახლავთ.

ჩემი ქამარი ვინძლო ბევრად უკეთესია.

შ ვ ი ლ ი. ნაწყვეტით...

ბ რ მ ა. ნაწყვეტი იყოს.

შ ვ ი ლ ი. გაპოვნინებ, ოღონდ მაცადე,

თუ არ დაიშლი და განაგრძობ ასე ღრიალსა,

არც გამოგვები... სხვა იპოვნე ვინმე მეგზური.

ბ რ მ ა. ვილა ვიპოვო, არ სცალიან არავის ჩემთვის,

ეველა თავის გზას მიაპობს და მიეშურება.

ისეთი ქარით ჩამივლიან, გადავიქცევი,

მივძახი, ვუხმობ და არავინ ყურად არ იღებს.

ზედ გადამდიან, მიმაგლებენ, სად თუ ვინ უწყის,



არც გაშკივხავი, არც მშველელი არ გამაჩნია.  
თუ აქამდისა ვერა ვპოვე, აწ ვილა ვპოვო,  
შენც თუ დამაგდებ?!

შ ვ ი ლ ი. მაშ დადუმდი ცოტახანს-მეთქი.  
ეს არ ივარგებს... არა, არა, არ გამოდგება.  
ესა?... არც ესა! ... ასე მაინც რომ შეკოწიწდეს?  
არა, არ არის, არ გამოდის, — როგორ დალეწეს,  
რომ თავის ქალის მინამგვანიც არაფერია,  
რომ არც სახისა მინამგვანი არაფერია,  
არაფერია, არაფერი, არაფერია!..  
როგორ დალეწეს ასე უღვთოდ, შეუბრალებლად?!

ეს?... ვგონებ!.. არა, არა, არა... საიდან სადა,  
ანთუ რა მომდის, მართლა ლიბრი ჰო არ  
მომედო?!

წავიდეთ... აჰა, გამოძეხი, მოგდევ, ვიაროთ,  
დიდ სიკაშკაშეს მივაშუროთ, დიად სინათლეს!  
ბ რ მ ა. ძლივს კაცი ვპოვე.  
შ ვ ი ლ ი. გამოძეხი.  
ბ რ მ ა. მომყე, მივდივარ.

და უცებ "ახალი თანამშრომელი გამოიჭრება მუზეუ-  
მიდან, უკეთუ შენობიდანა, თან არავინ მოსდევს,  
ოღონდ თითქოსდა მოსდევნო, არავინ გაუბრის,  
ოღონდ თითქოსდა გაუბრინო, ისე მისძახის:

ა ხ ა ლ ი. მეც წამიყვანეთ, მომიცადეთ, თქვენთან  
მოვდივარ!

შ ვ ი ლ ი. წამო!.. მოგვეყვი!..  
გაგვიძეხი.  
ვიაროთ, წამო,  
დიდი სინათლე გველოდება, ოღონდ ვიაროთ.

ესაა და ამბავიც მთავრდება, ამბავი ერთი მუზეუ-  
მის ერთი თანამშრომლისა, თუმცა მეორეც გაედევნა,  
ბრმაც შემოგვრჩა ბოლომდისა, ოღონდ ამბავი მაინც  
იმისია, ვინც დაიწყო: „აჲ დაიბადა გმირი იგი ვინც  
აღგვამალა და სულიც აქვე განუტევა დამწვდებიტა.  
მე აქ ვამთავრებ და თუ ვინმეს სურს რამე მკითხოს,  
— მე მზად ვახლავარო... და თანაც თვალს მიმოავლეთ  
კვლავ აქაობას...“ ოღონდ ამ ბოლოს ახალი თანამშ-  
რომელიც ამასვე წარმოსთქვამს, ვიდრე გამოიჭრებოდეს,  
ვიდრე მოსძახოდეს, მეც წამიყვანეთო, მერე ჰო მი-  
დიან და მიჰყავთ. და ფუთფუთებენ ტურისტებიცა, ზო-  
გი გულგრილად, ზოგი ვითომ მოხიბლულად, ზოგი  
შურითა, ტუჩაბზუებიტა, ყველა მაინც თავაზიანად,  
ანთუ ვითომ თავაზიანად და მოწიწებითა, ფუთფუ-  
თებენ და ფუთფუთებენ. და თავდება ეს ამბავიცა.

ე პ ი ლ ო გ ი  
ს ა ლ ა მ უ რ ი  
რაფიელ ერისთავისაგანა:  
სამშობლო, დედის ძმუდი  
არ გაიცვლების სხვაზედა,  
როგორც უფალი, — სამშობლო  
ერთია ქვეყანაზედა.

ჩვენი პუბლიკაცია

შალვა ღაღიანის  
უხსნობი ნაწილი

საქართველოს სს რესპუბლიკის და-  
მსახურებულ მასწავლებელს შოთა გო-  
გიტაშვილს დაწერილი აქვს სამეცნიერო-  
პოპულარული ხასიათის ნაშრომი კურ-  
ორტ აბასთუმანის ბუნებასა და ისტო-  
რიაზე. ამ წიგნზე მუშაობის დროს იგი  
მიმართავდა თხოვნით კურორტ აბას-  
თუმანში ნამყოფ გამოჩენილ ადამიანებს,  
გაეზიარებინათ მისთვის თავიანთი შთა-  
ბეჭდილებები. ერთ-ერთი ასეთი თხოვ-  
ნით 1955 წელს მან მიმართა შალვა და-  
ღიანსაც და მისგან მიიღო ქვემოთ მოყ-  
ვანილი წერილი.

დიდად პატივცემულო ამხ. შოთა!  
მივიღე თქვენი წერილი, მაგრამ რადგანაც  
29/XI-დან სომხეთს ვიყავ გაგზავნილი, ისა-  
აკიანის იუბილეზე და მხოლოდ ახლახან  
დავბრუნდი, ამიტომ მომიტევეთ, რომ აქა-  
მდე პასუხი ვერ მოგართვით.  
წერილში მეკითხებით აბასთუმანზე, თუ  
ჩემი იქ ყოფნის დროს რა შთაბეჭდილება  
მივიღე და რა მაქვს მოსაგონარი.



აბასთუმანში მე ორჯერ ვიყავი: ერთი 1907 წ. და მეორეჯერ 1923 წ. შთაბეჭდილება კი ორივეჯერ დიდი მივიღე. უწინარეს ყოვლისა იმითი, რომ საუცხოვო ადგილ-მდებარეობაში გამწყობრული და გამოწყობილი კურორტი ვნახე. სხვაგან მაშინ თვით-ბორჯომშიაც კი, საქართველოში ასეთი კურორტი არა გვქონია.

ამას გარდა ორივეჯერ დიდად გამახარა იქაურმა სამკურნალო წყლებმა თავისი სისუფთავით და რეგისტრებით.

მხოლოდ პირველი ჩასვლა მოკლე ხნით მომიხდა, რადგანაც სამკურნალოდ და დასასვენებლად არ ვიყავ ჩასული, არამედ საგასტროლოდ ორი-სამი დღით. ქუთაისიდან მყავდა პატარა დასი წყევანილი არტისტებისა წარმოდგენების გასამართავად. ქართველობა მაშინ ძალზე ცოტა იყო აბასთუმანში და შემოუსავლიანობა მოგველოდა, მაგრამ იმჟამად იქ ცხოვრობდა სახელოვანი ექიმი გოპაძე და მისი მეოხებით ჩვენ წარმოდგენებს არ უხარაღნია. როგორღაც ხალხს თავი მოუყარა და პატივისცემით გამოგვისტუმრა.

მეორეჯერ კი ვიყავ აბასთუმანში ზაფხულად 1923 წ. დასასვენებლად ერთი თვით, მაგრამ იმჟამად ჩემსობას იქ არც ჩვენებური, არც უცხოელი არავინ ისეთი შესამჩნევი არ ყოფილა, რომ თქვენს ნაწარმოებში მოსახსენებელი იყოს.

ისევ და ისევ ზაქარია ფალიაშვილი, რომელიც ამ ზაფხულზეც იქ იყო.

იმას კარგა ხშირად ვხვდებოდი, რადგანაც მას იმჟამად განზრახული ჰქონდა დაეწერა კომიკური ოპერა და ჩემს პიესა „გუშინდელნზე“ ეჭირა თვალი. თათბირის შემდეგ ჩვენ ორთავემ შევადგინეთ ოპერის ლიბრეტო შავად და დასრულებული გადავეცი კიდეც. მხოლოდ ამ ლიბრეტოს მუსიკალური გახმობა არ ღირსებია, რადგან შემდეგში ძვირფას ზაქარიას ამის განხორციელება ავადმყოფობამ არ დააცალა. ლიბრეტოს შავი კი, სამწუხაროდ, მე აღარა მაქვს.

ამას გარდა ჩვენ ორთავენი ვმუშაობდით პროექტზე, რომლის დანიშნულებაც ის იყო, რომ ჩვენი ოპერის თეატრი გაგვექართულებინა თავისი შემადგენლობით, რეპერტუარით და სხვა. უნდა შეგვედგინა სია იმ დროინდელ ქართველ საოპერო მომღერლებისა, რომ შემ-

დეგ მათთვის თბილისის ოპერაში მოგვეყარათ, გარდა ქართულ ოპერებისა შეგვეჩინათ სათარგმნელად კლასიკური და ცნობილი რუსული თუ უცხოური ოპერები. ფალიაშვილი, ცხადია, ამ საქმის ენთუზიასტი იყო, მე კი მაშინ ვმსახურებდი საქ. განათლების კომისარიატში, განვაგებდი — თეატრალურ საქმეების განყოფილებას მთელი რესპუბლიკის მასშტაბით და ამ საკითხის დამუშავება, მოგვარება და ცხოვრებაში გატარება მთავრობისაგან მონდობილიც მქონდა და მევალებოდა კიდეც.

ჩვენ ორთავემ ეს სამუშაო შევასრულეთ, ჩვენი პროექტი დამტკიცდა მთავრობის მიერ და მას შემდეგია, რომ ჩვენი ოპერის შემადგენლობა ძირითადად ქართველ მომღერლებისაგან შედგება. ოპერების ლიბრეტოებია (ტექსტის) თარგმანებიც იმ დროიდან დაიწყო.

ახლა რაც შეეხება ჩემს რომანს — „გიორგი რუსს“.

მე მას ვწერდი მთელი 10 წლის განმავლობაში და ჩემი ცხოვრების მიმდინარეობის გამო მისი წერა მიხდებოდა სხვადასხვა ალგას. ამის მიზეზი ჩემი მოუტყუელობაც იყო. ჯერ ჩემი თეატრში მუშაობა და შემდეგ სამსახური.

აბასთუმანში ყოფნამ კი დიდად ხელი შეუწყო. მთელი ერთი თვე დავყავ იქ და რომანზე ჩემი მუშაობაც უფრო უხვად გაიშალა..

სხვა რა უნდა მოგახსენო აბასთუმანზე? თქვენ თვითონ ხედავთ, რომ ამ მხრივ ჩემი მოგონებები მეტად ღარიბია, მაგრამ რადგან გსურთ ჩემგანაც იცოდეთ ცოტა რამ, ამას სიამოვნებით ვასრულებ და თან დიდ მადლობა, გიძღვნით ყურადღებისათვის.

იყავით ჯანმრთელად, დღეგრძელი და გაუმარჯოს თქვენს შრომას და კალამს.

**შალვა ღაღიანი**



# კოტე მარჯანიშვილის სახელობის

## პრემიის ლაურეატები

სპპართმელოს სსრ კულტურის სამინისტრომ და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმმა დაამტკიცეს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის მიმნიჭებელი მუდმივი კომიტეტის გადაწყვეტილება უკანასკნელი ორი თეატრალური სეზონის (1980-81, 1981-82 წლების) განმავლობაში შექმნილი საუკეთესო თეატრალური და თეორიული ნაშრომებისათვის პრემიების მინიჭების შესახებ:

პრემია 1500 მანეთის ოდენობით

ალექსიძის დიმიტრი ალექსანდრეს ძეს. მოსკოვის გოგოლის სახელობის თეატრში უ. ანუის „ჩიტუნების“, კიევის ი. ფრანკოს სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ო. კოლომიეცის „რუსული ქვის“, მ. ფ. ახუნდოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ჯ. ვერდის „ოტელოს“ დამდგმელ-რეჟისორს.

ერთი პრემია 1500 მანეთის ოდენობით

ბაჭყალიშვიტს შალვა ვლადიმერის ძეს. თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერების“ დამდგმელ-რეჟისორს.

მისსხ თამაზ ბენიამინის ძეს. რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დ. კლდიაშვილის „სოლომონ მორბელაძის“ დამდგმელ-რეჟისორს.

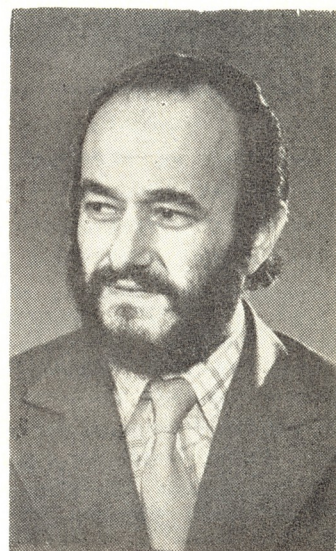
ერთი პრემია 1500 მანეთის ოდენობით

კუჭუხიძის მედეა შალვას ასულს. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ლ. როსებას „პროვინციული ამბავის“ დამდგმელ-რეჟისორს.

მხატვარმა კონსტანტინე ივანეს ძეს. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „პროვინციული ამბავი“ მუღმანის როლის შემსრულებელს.



დიმიტრი ალექსიძე

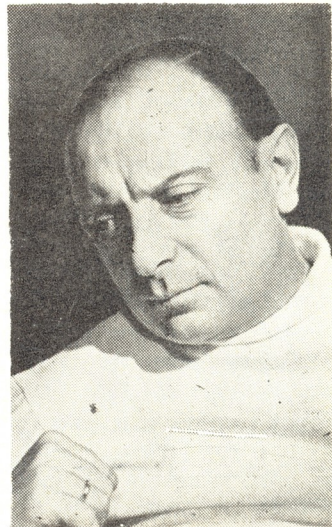


შალვა გაწერელია

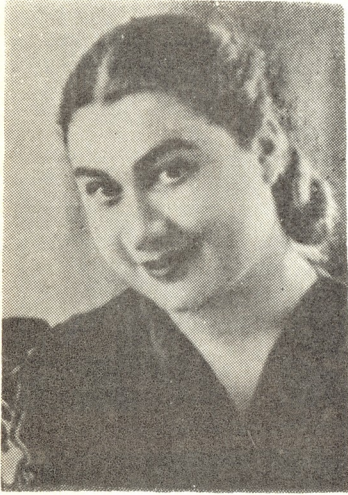
კოტე მახარაძე

თამაზ მესხი

მედეა კუჭუხიძე







მერი შილდელი

# ხმა გულისა

მერაბ თაბუკაშვილი

მერი შილდელი ათეული წლების მანძილზე ამშვენებდა ქართულ ესტრადას. საქართველოში ძნელად თუ ნახავთ ქალაქს, დაბას ან სოფელს, სადაც მერი შილდელისათვის არ მოეხსინოთ, ძნელად თუ შეხვდებით ქართველს, რომელიც მისი მაღლიანი ხმითა და სიმღერით არ მოხიბლულიყოს.

სიმღერის ნიჭი და სიყვარული ადრე გამოავლინა. თელავში, გამოჩენილი მუსიკოსის ჯაქარია ჩხიკაძის გუნდში ცხრა წლის გოგონამ წკრიალა ხმით შეასრულა პირველი სოლო, მერე მღეროდა თბილისის მეშვიდე შრომის სკოლის მოსწავლეთა გუნდში, რომელსაც ცნობილი პედაგოგი ბიძინა წულაძე ხელმძღვანელობდა. ეს გუნდი ერთ-ერთი საუკეთესო იყო. მასში მღეროდნენ მოსწავლეები ნადეჟდა ხარაძე, მერი ნაკაშიძე და მერი მიჩელაშვილი. დღეს ყველა იცნობს ნადეჟდა ხარაძესა და მერი ნაკაშიძეს. მიჩელაშვილი კი გახლავთ ქართული რომანსების შესანიშნავი შემსრულებლის — მერი შილდელის ნამდვილი გვარი.

მას მშვენიერი კონტრალტო აღმოაჩნდა და გადაწყვიტა სერიოზულად დაუფლებოდა სამომღერლო ხელოვნებას. ორი წლის მანძილზე თბილისის კონსერვატორიაში პროფესორ ევჟენი ვრონსკის კლასში სწავლობდა... მერე უეცრად დატოვა კონსერვატორია. ასეთი მოულოდნელი გადაწყვეტილების მიზეზს თვით მერი შილდელის ნამბობიდან ვიცებთ:

„1937 წელს ცნობილ მომღერალს ქეთო ჭაფარიძეს მოვუსმინე. სამუდამოდ დამატყვევა მისმა გულშიჩამწვდომმა სიმღერამ. აღფრთოვანებული მსმენელი მქუხარე ტაშით აჩილდებდა და დიდხანს არ უშვებდა მას სცენიდან. გადავწყვიტე, რადაც არ უნდა დამჯდომოდა, მასთან მივსულიყავი. ასეც მოვიქეცი, მერე დღესვე ვეახელი, გული ამოვარდნაზე მქონდა, მაგრამ მან ისე თბილად მიმიღო, რომ გეგონებოდათ დიდი ხანია მიცნობდა. მომისმინა, გულით დამარიგა და რეპერტუარიც შემირჩია.

არასოდეს დამავიწყდება ეს დღე. ახლაც თვალწინ მიდგას

მისი ნათელი, ღიმილით სავსე სახე. და თუ ცოტა რამ მაინც გავაკეთე ქართულ ესტრადაზე, პირველ რიგში, ამ შესანიშნავ მომღერალსა და სათნო ადამიანს უნდა ვუმაღლოდე“.

იმ დღიდან საოცარი გზებითა და გატაცებით შეუდგა სიმღერას. მეცადინეობდა იტალიელ მომღერალთან ანასტასია ნემეტთან, რომელსაც ყოველთვის პატივისცემით იგონებდა.

1938 წელს კომპოზიტორმა გიორგი ჩუბინიშვილმა შექმნა ცნობილი სიმღერა „მუხამბაზი“, რომელიც დღემდე განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. გ. ჩუბინიშვილის სურდა, რომ „მუხამბაზი“ ლაღო კავსაძეს ემღერა, მაგრამ ფილარმონიაში ყური მოჰკრა მერი შილდელის ხმას და უმაღლესე მოიხიბლა. გუმანით იგრძნო, რომ მის სიმღერას სწორედ მ. შილდელის ხმის ტემბრი მისცემდა თავისებურ ეშხსა და ლაჟასს. ასეც მოხდა „მუხამბაზი“. ჯერ თბილისმა, მერე კი მთელმა საქართველომ აიტაცა და ყველგან სიყვარული მოიპოვა. მ. შილდელი შთაგონებით მღე-



როდა გიორგი ჩუბინიშვილას სხვა ნაწარმოებებსაც — „ხმა გულისა“, „ერთხელ კოცნა“, „სევდა“, „ჩემო ოცნება“ და ამით ქართულ ესტრადაზე ეროვნულ საშემსრულებლო სტილსა და ტრადიციას ამკვიდრებდა.

მერი შილდელი ქართულ ესტრადაზე გზას უკაფავდა ეროვნულ რეპერტუარს — გულშინა მწვედომი მღელვარებით ასრულებდა ჯაბადარის, ყარაშვილის, კარგარეთელისა და სხვათა რომანსებს, აწვითარებდა ნატო გაბუნიახ სიმღერის ტრადიციებს, რომლებსაც მსკვალავდა ხალხური სუნთქვით, ქართლ-კახური საშემსრულებლო სტილის ნიშნებით.

დიახ, მერი შილდელი უაღრესად ინდივიდუალური სტილისა და ხელწერის მომღერალი იყო. იგი მკვეთრად გამოირჩეოდა თავისი მდიდარი ხმით, ღრმადროვნული კოლორიტით, მუსიკალურ ქმნილებათა თავისებური ინტერპრეტაციით, სიმღერის თვითმყოფადი მანერით.

1946 წელს მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად უცნობმა ახალგაზრდა კომპოზიტორმა გიორგი ცაბაძემ მერი შილდელს შესთავაზა თავისი პირველი სიმღერა „შენს სიყვარულს დავიფიცე“ (ლეკიხი ნ. ნონეშვილისა), რომელიც მერი შილდელმა დიდი წარმატებით იმღერა და ნიჭიერი კომპოზიტორს შემოქმედებითი გზა დაუღოცა.

ამ დღიდან დაიწყო კომპოზიტორისა და მომღერლის ძალზე ნაყოფიერი შემოქმედებითი თანამეგობრობა, ასე იზადებოდა გ. ცაბაძის პოპულარული სიმღერები: „შენი ღიმილი“, „ჩიტო“, „სად არ ვიყავ, სად არა“, „სალაღობო“, „დედა“, „პაემანზე“ და მრავალი სხვა, ასე აყალიბებდა მ. შილდელი ქართულ საესტრადო რეპერტუარს, რომელშიც მას დახმარებას უწევდნენ ნიჭიერი კონცერტმეისტერები ბ. ჩიტაიშვილი, ე. აგაბეკოვა-გოძიაშვილისა, დ. მაჭავარიანი.

ათეული წლების მანძილზე მერ

რი შილდელი თანამშრომლობდა საქართველოს რადიოს მუსიკალურ რედაქციასთან. რადიოს საშუალებით მისი ხმა ევინებოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეს, და დღითიდღე მისი სახელი სულ უფრო პოპულარული ხდებოდა.

1948 წელს თბილისში გაიმართა მერი შილდელის შემოქმედებითი საღამო, ცოტა ხნის შემდეგ კი მისდამი მიძღვნილი ტელეგადაცემა, რომელშიც სხვებთან ერთად მონაწილეობდა ვასო გოძიაშვილი. მან ასე მიმართა საყვარელ მომღერალს:

ჩემო მეგობარო და მომღერალო!

შენი ცხოვრების მანძილზე შენი ლამაზი შემოქმედებით, შენი ჟებარი და გულმართალი სიმღერებით დიდ სიამოვნებას ანიჭებდი ჩვენს ხალხს...

ახლაც ერთად ვიყავით კახეთსა და მესხეთში, სადაც კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ ხალხს ესმის შენი, აღიქვამს შენს მოღუღუნე ხმას და გულწრფელ სიმღერას... დავრწმუნდი, რომ მშობელ ხალხს უყვარს მერი შილდელი.

დიდია შენი დამსახურება. დიდა შენი წვლილი ქართული რომანსის დადგენასა და გავრცელებაში. ქართულ ესტრადაზე შენი დაამკვიდრე შენი ინდივიდუალობა, მიმართულება, ხელწერა.

აღმაიანს ამისათვის მიაკუთვნებენ ხოლმე არტისტის დიდსა და საპატიო წოდებას.

შენ საუკეთესო პროპაგანდისტი იყავი ჩვენი მუსიკისა, ძველი მუსიკოსებისა. ვინ იცის, რამდენი ახალგაზრდა მომღერალი მოგიყვანია ეზზე და გზა გაგიკვლევი მათთვის... შენს მიერ შესრულებული ჩუბინიშვილისეული „მუხამაზი“ სამუდამოდ დარჩება...

მერი შილდელს გულთბილად ეგონება ნანი ბრეგვაძე: „ომის მძიმე წლებში ძველი რეპერტუარებიდან ხშირად გაიგონებდით

მერი შილდელის ომხიან ხმას, რომელიც ოპტიმისტურად ეღეუდა და რწმენით, ზომავლის იმედით იყო გაცეპკოვებული. იგი ეწეროდა სამშობლოს, მამაც პატივსაცემს, შინ დარჩენილ დედას, და ომში წასულ შვილებს. მაშინ მე მომღერლობაზე არც კი ეფიქრობდი, მაგრამ, როგორც კი გავიგონებდი მის ხმას, რეპროდუქტორთან მივვარდებოდი და მის ტბელ სიმღერებს სულგანაბული ვუსმენდი. ეს განცდა არასოდეს დამავიწყდება...

სულ ახლახან საესტრადო სასწავლებელში, სადაც მერი შილდელი მუშაობდა, მიმიწვიეს სახელმწიფო გამოცდების კომისიის თავმჯდომარედ. ეს ჩემთვის დიდი პატივი იყო. შემავართომ არაჩვეულებრივმა მოკრძალებამ და პატივისცემამ, რომელიც ჩემი გამოჩენისას მერი შილდელმა შეხანიშნავმა მომღერალმა, რომელსაც ბავშვობიდანვე ვცნობდნენ, რა ცოტა დრო გავიდა მას შემდეგ... ის ჭეცხს შორის უკვე აღარ არის.

დღეს სხვათა შესრულებით იშვიათად გაიგონებთ სიმღერებს, რომლებსაც მერი შილდელი მღეროდა, ალბათ, იმიტომ, რომ მას საკუთარი სტილი ჰქონდა. ეს სიმღერები მის მიერ იყო დაბადებული, მის საკუთრებად იყო ქცეული. მისი რეპერტუარიდან განსაკუთრებით მიყვარს ერთი სიმღერა, ეს გახლავთ გიორგი ჩუბინიშვილის „ხმა გულისა“, დაწერილი ილიას ლექსზე. მას დიდი სიამოვნებათ ვასრულებდით არა მარტო საქართველოში, არამედ რუსეთშიც და საზღვარგარეთაც. და ყოველთვის თვალწინ წარმომიდგება ხოლმე ამ სიმღერის პირველი შემსრულებელი, შესანიშნავი ქართველი მომღერალი მერი შილდელი.“



# ქრონიკა

● 14 იანვარს საქართველოში ტარიციულად აღინიშნა ქართული თეატრის დღე. წელს ეს ზეიმი გაიმართა თელავში, სადაც თავი მოიყარეს ქართული თეატრის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა.

თელავის თეატრის ახალ შენობაში საღამო გახსნა საქართველოს კომპარტიის თელავის რაიკომის მდივანმა დ. აბაშიძემ. სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ. დამსწრეთ მიესალმნენ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, პროფესორი ე. გუგუშვილი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ლ. იმანოვი, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს თეატრალური განყოფილების გამგე ა. შაშლუტაშვილი, თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი ა. ქანთარია.

კულტ მარჯანიშვილის სახელობის პრემიისა და ყოველწლიური კონკურსის „თანამედროვეობა და თეატრი“ დიპლომები ლაურეა-

ტებს გადასცა თეატრალური საზოგადოების პასუხისმგებელმა მდივანმა კ. ნინიაშვილმა. დავიდლოებულთა სახელით სამადლო ბელი სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა კ. მახარაძემ.

საღამოს მეორე ნაწილში წარმოდგენილი იყო სცენები დრამატული და მუსიკალური თეატრების სპექტაკლებიდან.

ქართული თეატრის ზეიმის მონაწილენი მეორე დღეს ეწვევნენ იყალთოს, ნაფარელს, წინანდალს.

ამავე დღეს საზოგადოებრიობა შეიკრიბა კალინინის ქუჩის № 5 სახლთან, სადაც გაიხსნა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის თინათინ ბურბუთაშვილის მემორიალური დაფა.

● თეატრის დღეს მიეძღვნა თეატრალური საზოგადოების ერთდროული გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“, რომელიც მრავალ საინტერესო მასალას გვთავაზობს.

გაზეთის პირველ გვერდზე და-



ბეჭდილი წერილი მოკლედი შიპო იხილავს ქართული თეატრის 60 წელს. გაზეთში გამოქვეყნებულია კ. ნინიაშვილის წერილი „თეატრის დღესასწაული კახეთში“, ე. გუგუშვილის „გზის მანათობელი ვარსკვლავი“, მ. წულუკიძისა და ნ. ურუშაძის „საიუბილეო სპექტაკლები“, ე. გალუსტოვას „გასატროლები, შეხვედრები, შთაბეჭ-





დილებში“, ს. სერგეევას „აფხა-  
ზური თეატრი თბილისში“, ი.  
დოლბაიას „საგამოფენო დარბაზ-  
ში“, მ. მეტრეველის „ამიერკავ-  
კასიის თოჯინების თეატრების  
ფესტივალი“, ნ. ურუშაძის „რეჟი-  
სორის უფლება მხატვრულ პი-  
რობაზე“, ნ. გუნაის „ბალეტი „ხე-  
ვისბერი გოჩა“ ქუთაისში“, მ.  
ფიჩხაძის „მხიარულ ჟანრს სჯე-  
რ მომავლისა“, ლ. ბურჯანაძის  
„ამპერსტის მშენება“, ლ. ფო-  
ფხაძის „სიყვარულმა დალატი არ  
იცის“, ნ. შვანგირაძის „ხალხთა  
მეგობრობის დაუვიწყარი მავა-  
ლითი“, ნ. არველაძის „ფესტივა-  
ლი ლიტვაში“.

გაზეთში დაბეჭდილი თ. ჭილა-  
ძის წერილი „დიდი პოეტი“ გ. ტა-  
ბიძის 90 წლისთავს ეძღვნება,  
წ. კიკნაძის „ჩვენი დიდი თანამე-  
დროვე“ — ლ. კლდიაშვილის  
დრამატურგიას, გ. ხუზაშვილის  
წერილი „დაბადება“ კი ახალ სა-  
ხელმწიფო ქართულ დრამატულ  
თეატრს.

გაზეთში რუბრიკით „ველო-  
ცავთ“ სსრ კავშირის სახალხო

● უკვე რამდენიმე წელია ვ. სა-  
რაჯიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო კონსერვატორიის პე-  
დაგოგიური მომზადების კათედ-  
რის პედაგოგები კონცერტებს მა-  
როვან ექსპერიმენტული სკოლის  
„მოსწავლეთათვის, პედაგოგი-შემ-  
სრულებლები თავისებური შემოქ-  
მედებითი ანგარიშით წარდგებიან  
სოლმე კოლევებისა და აღსაზრ-  
დელთა წინაშე. ამ კონცერტებს,  
მხატვრული ღირებულების გარდა,  
აღმზრდელობითი მნიშვნელობაც  
აქვთ.

აღნიშნული კონცერტის პროგ-  
რაჟი მოიცავდა საფორტეპიანო  
ხელოვნების განვითარების თითქ-  
მის ყველა ეპოქის ნიმუშებს, უძ-  
ველესი საკლავირო პიესებიდან —  
(რომელთაგან უადრესი დათარი-  
ღებულია 1325 წლით) ქართული  
საბჭოთა საფორტეპიანო მუსიკის  
უახლეს ნიმუშამდე.

ბუნებრივია, რომ კონცერტში  
მონაწილე პედაგოგებს აქვთ სხვა-  
დასხვაგვარი საშემსრულებლო  
„შესაძლებლობები და გამოცდი-

არტისტის წოდების მინიჭებას  
ულოცავენ მ. თუმანიშვილს, რ.  
ჩხიკვაძეს, რ. სტურუას, შ. ფაჩა-  
ლიას, მ. ჩუბინიძეს; საქართვე-  
ლოს სსრ სახალხო არტისტის წო-  
დებას — გ. ქავთარაძეს, ე. კო-  
ლონიას; საკავშირო ლენინური  
კომკავშირის პრემიის ლაურეა-  
ტობას ბ. წიფურიას, „ხუთწლე-  
ლის მატიაისა“ — გ. შორდანიას.

საიუბილეო თარიღებს ულო-  
ცავენ აკ. დვალისხვილს, ი. კაკუ-

ლება, მაგრამ ამას არ დაურღვე-  
ვია კონცერტის საერთო დონე.

ძველებური მუსიკის სტილის  
შეგრძნებით გამოირჩეოდა 10 სა-  
კლავირო პიესა სუსანა ვინ სოლ-  
დის ნიდერლანდური სანოტო რვე-  
ულებიდან, კათედრის გამგის, დო-  
ცენტ მ. ავაზაშვილის შესრულე-  
ბით.

ნ. გილაურის საფორტეპიანო  
კონცერტი შეასრულა ნ. თავხე-  
ლიძემ (მეორე როიალის პარტიას  
ასრულებდა უფრ. მასწ. ა. მელა-  
ძე), რომელიც დაინტერესებულია  
ქართველ კომპოზიტორთა საფო-  
რტეპიანო ნაწარმოებების პროპა-  
განდით.

გემოვნებით, მაღალ პროფე-  
სიულ დონეზე შეასრულა პედა-  
გომა თ. აფაქიძემ ადრეული  
რომანტიზმის ერთ-ერთი თვალსა-  
ჩინო ნიმუში — ვებერის პერპე-  
ტუუმ მობილე ვირტუოზული  
სტილის დო მაჟორული სონატი-  
დან. შოპენის პოლონეზი ლაბე-  
მოლ მაჟორი დაუკრა უფრ. მასწ.  
შ. რაჟმაძემ.



ლიასა და ა. ქუთათელაძეს. აქვე  
დაბეჭდილია მოსკოველი კულ-  
ტურის მოღვაწეების შთაბეჭდი-  
ლებები სრულიად რუსეთის თე-  
ატრალურ საზოგადოებაში გამარ-  
თული მ. ჯაფარიძის მხატვრული  
კითხვის სადამოს გამო.

გაზეთი რუბრიკით „გახსენება“  
იგონებს ნ. ქუმისიაშვილს, ე. ახ-  
ვლედიანს, ე. მანჯგალაძეს, რ. მი-  
ქელაძესა და რ. ტურაბოვს.

გაზეთი უხვადაა ილუსტრირე-  
ბული.

ფრანგი იმპრესიონისტების სა-  
ფორტეპიანო ქმნილებები — დე-  
ბიუსის ვალსი და რაველის „ნავი  
ოკეანეში“ — შეასრულეს უფ-  
როსმა მასწავლებლებმა ნ. მესხმა  
და ლ. რამიშვილმა.

პერგოლეზის, ჩაიკოვსკისა და  
შერემეტევის ვოკალური ნაწარ-  
მოებები შეასრულა საოპერო თე-  
ატრის სოლისტმა ნ. კაპანაძემ  
კონცერტმეისტერი უფრ. მასწ.  
ქ. ჩხიკვიშვილი.

კონცერტმა ცხადყო პედაგოგ-  
თა პროფესიული დონე. მომავლი-  
სათვის გასათვალისწინებელია ერ-  
თი გარემოება, — რაკი კონცერ-  
ტები ძირითადად იმართება მოს-  
წავლეთათვის, სასურველია. რომ  
საკონცერტო პროგრამა შეიცავ-  
დეს პედაგოგიური რეპერტუარის  
ნიმუშებს, რათა უფრო მაქსიმალ-  
დამოიკვეთოს ამ სასარგებლო  
დონისძიების სასწავლო-მეთოდუ-  
რი გამოწვეულობა.

ლონდა სამსონიძე.



## «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 3, 1983

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

### ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПОВЫШЕНИЯ РОЛИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

В передовой статье подчеркнуто, что КПСС особое внимание уделяла и уделяет процессам развития советского искусства, особо отмечены те конкретные теоретические и практические задачи, которые возлагаются на грузинское искусство вообще, а в частности на литературно-художественную критику исходя из постановления Центрального комитета КПСС «О творческом союзе литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (стр. 2).

Нодар Мгалоблишвили, Тамаз Шилакадзе,  
Тенгиз Махарашвили

### ПО ДОРОГЕ ДРУЖБЫ

В нынешнем году исполняется 200 лет со дня подписания в Георгиевске исторического договора между Россией и Грузией. В статье речь идет о Военно-Грузинской дороге — кратчайшей трассе, соединяющей Грузию с Россией, освещается история построения дороги, авторы читателей знакомят также с сегодняшней реконструкцией трассы, с ее благоустройством и архитектурно-художественным оформлением — с задачами, которые должны завершиться к юбилейной дате (стр. 6).

### ДИСКУССИЯ. МУЗЫКА И СЛУШАТЕЛЬ

Иосиф Барданашвили

### ПЕРЕД СЛОЖНЫМИ ПРОБЛЕМАМИ

Дискуссию о проблемах музыки и слушателя продолжает композитор И. Барданашвили. (стр. 28).

Вахтанг Давитая

### МУЗА НА ОКЛАДЕ

Статья лауреата Государственной премии СССР, секретаря Союза архитекторов Грузии перепечатана из газеты «Архитектура» № 11, 1981 г. (приложение к «Строительной газете») (стр. 31).

Михаил Пятницкий

### У ИСТОКОВ ПЛАСТИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ

Автор знакомит читателей с работой выдающегося грузинского режиссера Котэ Марджанишвили над драмой без слов Вознесенского «Слезы» (стр. 35).

Нана Мирцхулава

### ТОНКИЙ МАСТЕР ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящается творчеству замечательного грузинского портретиста Кетеван Магалашвили. Автор анализирует основные произведения художницы, ее творческое кредо (стр. 47).

Ида Хеладзе

### ЭСТЕТИКА ФУНКЦИОНАЛИЗМА

В статье освещаются творческие принципы функционализма. Это направление, признающее в формообразовании первичность функции, в архитектуре и дизайне возникло в начале XIX в. Современность остро критически относится к принципам функционализма (стр. 50).



Заза Схиртладзе

## ДВА ВПЕЧАТЛЯЮЩИХ ПОРТРЕТА

В статье анализируются портретные произведения Серго Кобуладзе — «Данте Алигьери» и «Савонарола» (стр. 55).

Ладо Донадзе

## СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ШАЛВЫ МШВЕЛИДЗЕ

Автор анализирует творческие принципы и музыкальную стилистику симфонических поэм («Звнадаური», «Миндия») и симфоний известного композитора Ш. Мшвелидзе (стр. 60).

Арнольд Гегечкори

## ПОЭЗИЯ ВРЕМЕН ГОДА

В статье речь идет о «творческом таланте» природы. Иллюстративный материал дает возможность читателю еще раз увидеть прекрасные образы, тающиеся в лоне природы (стр. 73).

Тамара Абашидзе

## МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЛАКТИОНА ТАБИДЗЕ

Автор пытается выяснить роль музыки в творчестве великого поэта Г. Табидзе (стр. 78).

Ирина Мерабишвили

## ДЕЯТЕЛЬ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена искусствоведу-исследователю, критику и художнику, заслуженному деятелю искусств Грузинской ССР Бено Гордезиани. В ней освещается его плодотворная деятельность в области грузинского изобразительного искусства, а также в развитии грузинского шрифта (стр. 86).

Ирина Дзуцова

## ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ

Выставка, организованная Государственным Музеем искусства Грузии, ознакомила общественность с одной из интереснейших областей работы музея — реставрацией. Это первая выставка восстановленных произведений, над реставрацией которых работали научные сотрудники отдела реставрации музея (стр. 89).

Анна Ахматова

## АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ

Печатается перевод статьи А. Ахматовой о Модильяни, представляющую собой эссенцистический портрет художника (стр. 94).

Жан-Поль Фаржье

## «ПАСТОРАЛЬ» ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

Статья французского критика Ж. П. Фаржье о фильме известного грузинского режиссера О. Иоселиани «Пастораль» перепечатана из журнала «Кайе дю синема» (стр. 102).

## ДВЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ

Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» публикуются выдержки из рецензий английских и финских критиков, посвященных премьере «Дон Жуана» на сцене лондонского королевского театра «Ковент-гарден» и «Сельской чести», поставленной на оперной сцене «Финляндия» в Хельсинки. В этих премьерах участвовала известная певица, народная артистка ГССР, солистка ГАБТ-а Маквала Касрашвили (стр. 106).

Майя Кобахидзе

## АНГЛИЙСКИЙ АБСУРДИЗМ (ТРИ СПЕКТАКЛЯ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА)

Автор статьи знакомит читателей с английским абсурдизмом и в связи с этим анализирует три спектакля знаменитого английского драматурга Гарольда Пинтера (стр. 109).







ფანო 1 856. 70 კმ.



0500360 7617