

# საქართველო ხელოვნება

ISSN 0132-1307



9

180  
1985/2

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

1985



# ს ა ზ ჭ ჭ ო ტ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ზ ა

9 / 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ქართული

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ შურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ბაკაი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ შურაბანიძე,  
მერაბ გეგრა  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო შავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
გორაკოვსკაჟია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშპოვ ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კ კ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა  
თბილისი, 1985

180  
1985/2

შინაარსი



მოწინავე

„ალამიანში ალამიანის ალორონიზაციისთვის“

უეპტრი და  
ზრამატურგია

მერაბ კალანდაძე — ფრიდრიხ შილერის დროს კარლოსი და ისტორია . . . . . 22

მორის მეტერლინი — ზრამბე (პიესა) . . . . . 146

მუსიკა

მანანა ახმეტელი — გუსტავოპოლი სიუპრამპრეზის ხუთი საღამო . . . . . 27

მირა ფინხაძე — არღავიწუბა . . . . . 31

ნუგზარ უორდანი — ზანის როლი ბურთულ კოლიფონიურ სიმფონიაში . . . . . 36

გულზათ ტორაძე — ზამოხანელი ქართველი მუსიკათმცოდნე . . . . . 43

ფერენც ლისტი — შოპანი . . . . . 133

მხატვრობა

ნინო ქიქოძე — ბროფსვიტინალი . . . . . 141

ელენე თულაშვილი — ღვაწლმოსილი ზრამიკოსი და კიდებობი . . . . . 50

სვეტლანა კენერი — სასცენო ფართა ელვარება . . . . . 61

ეთერ შავგულიძე — საჰარო რეალური და ილუზორი . . . . . 83

ნანა ყანაველი — მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე . . . . . 88

როლენა საბანაძე — კახი ოკოლაშვილის ფერადოვანი ტილოები . . . . . 97

ირინე აბესაძე — წრფელი დიალოგი გაჟრებულთან . . . . . 100

არქიტექტურა

ვახტანგ დავითაია — მსოფლიო ბინალა „ინტარას-85“ — არქიტექტურის ზინი . . . . . 12

კინო

მარინე კერესელიძე — კინოგანხიზის ტვირთი . . . . . 65

ირინა შილოვა — შინიშენი ამერიკული კინოპროდუქციის შესახებ . . . . . 72

გიორგი გვახარია — აბტორი, გირი, იდალი... . . . . 104

ფოტოხელოვნება

ალექსი ბალაბუვი — შუქურის მსტატი . . . . . 128

კუმლიკაცია

შალვა დავიანის საარქივო მასალები . . . . . 17

გიგლიობრაფია

ო.თარ კასრაძე — მოსკოვში დაბეჭდილი ძველი ქართული წიგნები . . . . . 56

ჭაკოშო ლეოპარდი — დღიურებიდან . . . . . 114

პანოკრაძე . . . . . 96

ჭრონიკა . . . . . 156

ს ა გ ზ რ თ ე ტ  
ს ე ლ ლ ე ნ ე ნ ე ჯ

1985 წ. № 9

გარეკანის პირველ გვერდზე: ფ. ლაპიაშვილი — აფიშა-პლაკატი. კ. გამახურ-დას „ხოჯაის მინდია“ (რუსთაველის სახ. თეატრში)

გარეკანის მესამე გვერდზე: ფ. ლაპიაშვილი — „ანტიგონე“ კიევის ი. ფრანკოს სახ. თეატრში. დეკორაციის ესკიზი.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ფ. ლაპიაშვილი — გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ (რუსთაველის სახ. თეატრში). დეკორაციის ესკიზი.

საქართველოს კ კ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა  
თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 98-98-59.

# «ალამიანში ალამიანის აღორძინებისათვის»...

ახლოვდება ჩვენი პარტიისა და ხალხის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი პოლიტიკური მოვლენა — საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობა, რომელმაც საბჭოთა სახელმწიფოს ცხოვრების ახალი მიჯნები უნდა დასახოს.

ყრილობის წინ გაცხოველებული მუშაობა მიმდინარეობს ჩვენი ეკონომიკის, იდეოლოგიის, კულტურის შემდგომი აღმავლობისათვის.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის აპრილის პლენუმზე, ჩვენი პარტიის გენერალური მდივნის ანხ. მ. ს. გორბაჩოვის მოხსენებასა და გამოხსენებებში ნათლად გამოიკვეთა ის სტრატეგიული მიზნები და ამოცანები, რომელთა განხორციელებას უნდა მოჰყვეს ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარება — მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის, დისციპლინის, ორგანიზებულიობისა და წესრიგის საყოველთაო განმტკიცების საფუძველზე.

ქვეყნის დიდი მატერიალური შესაძლებლობანი, სახალხო-სამეურნეო მშენებლობის გრანდიოზული მასშტაბები, საბჭოთა ადამიანების შემოქმედებითი, მაღალშეგნებული დამოკიდებულება შრომისადმი და სოციალისტური აღმშენებლობისადმი, იმის სრული გარანტიაა, რომ უმოკლეს ვადაში კიდევ უფრო გაიზრდება წარმოების ეფექტიანობა, უფრო სწრაფი ტემპით დაინერგება მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევები, გაუმჯობესდება პროდუქციის ხარისხი, ერთის სიტყვით, შეიქმნება მტკიცე საფუძველი მთელი ქვეყნის ეკონომიკური პოტენციალის უფრო სრულყოფილი გამოვლინებისათვის.

სრულიად ნათელია, რომ მუშათა კლასი, კოლმეურნე გლეხობა, ინტელიგენცია, ახალგაზრდობა ახალი მიჯნის წინაშე დგას, რაც თითოეული ადამიანის, ყოველი კოლექტივის დიდ ფიზიკურ და სულიერ ძალისხმევას მოითხოვს.

საესებით ნათლადაა ჩამოყალიბებული ეს ამოცანა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ღია წერილში, რომლითაც მან მიმართა საქართველოს სსრ იდეოლოგიური აქტივის კრების მონაწილეებს, რესპუბლიკის კომუნისტებს, მუშათა კლასს, კოლმეურნე გლეხობას, სახალხო ინტელიგენციას: „საზოგადოებრივი განვითარების ყოველი ახალი ნაბიჯი მოითხოვს განაღებულ მდგომარეობაში ცხოვრების აქტუალური პრობლემების გადაჭრისადმი. დღეს რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციას დაუღვა ადამიანებისათვის ბრძოლის თვისებრივად ახალი ეტაპი. ამასთანავე იგი როგორც უფრო გავრცელებულია იმ მასშტაბური, დაძაბული მუშაობისა, რომელიც რესპუბლიკაში წარმოებს მას შემდეგ, რაც სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა 1972 წელს პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის თაობაზე მიიღო ცნობილი დადგენილება — ისტორიული დოკუმენტი, რომელიც საქართველოს კომუნისტებისათვის გახდა ათვლის პრინციპული წერტილი და დასაბამი მისცა რესპუბლიკაში პარტიული, სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ცხოვრების ლენინური ნორმების აღდგენასა და დამკვიდრებას“.

მართლაც, მიღწეულია თვალსაჩინო, შეიძლება ითქვას, ისტორიული მნიშვნელობის წარმატებანი საბჭოთა საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკურ-



სა და კულტურულ განვითარებაში. განვილ პერიოდში დაძლეული იქნა არსებითი განსხვავება საშუალო საკავშირო დონესთან შედარებით ყველა რიოთადი საწარმო-ეკონომიკური მაჩვენებლის მიხედვით. საზოგადოებრივი წარმოების მასშტაბისა და ეფექტიანობის ზრდის საფუძველზე თანმიმდევრულად განხორციელდა ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესების, რესპუბლიკის მშრომელი მსახურის მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნებთანაა სულ უფრო ფართო დამაკმაყოფილებელი კურსი.

საქვებით კანონზომიერია, რომ ეს წარმატებანი ზედიზედ თორმეტჯერ აღინიშნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოს, სრულიად საკავშირო ალკც ცენტრალური კომიტეტის გარდასაჯელი წითელი დროშებით.

ამ წარმატებათა ფონზე, „ადამიანში ადამიანური საწყისის აღორძინების“ („ლია წერილი“) ეითარებაში გაიმართა რესპუბლიკის იდეოლოგიური აქტივის IV კრება, რომელმაც განიხილა კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევის, სოციალისტური ცხოვრების წესისა და კომუნისტური მორალის ნორმების და პრინციპების საყოველთაო დამკვიდრებისათვის ბრძოლის შემდგომი ვაძლიერების აქტუალური ამოცანები.

შესაძლოა, ვინმეს დაებადოს კითხვა — ნუთუ ასეთი ეფექტიანობით წარმოებული ბრძოლის შემდეგ, მას შემდეგ, რაც საქართველოს კომუნისტები ასე ერთსულოვნად იბრძოდნენ ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ, რასაც მოჰყვა ჩვენი რესპუბლიკის ზნეობრივი კლიმატის გაჯანსაღება, ლენინური ნორმების აღდგენა, ადამიანში კომუნისტური მორალის საყრდენების განმტკიცება — კიდევ დგას დღის წესრიგში კერძომესაკუთრულ ტენდენციებთან ბრძოლის საკითხი?

დიახ, დგას!

ჯერ ერთი იმიტომ, რომ კერძომესაკუთრული ინტერესები დროდა დროს ჩამარხული ადამიანის ფსიქიკაში, იგი სახეს იცვლის, აქვს ადაპტაციის უნარი — მსგავსად ყოველგვარი მეშინაობისა — ხშირად გარეგნული რესპექტებლობის, მოჩვენებითი აქტიურობის, ენერგიული საქმიანობის ნიღაბით იგი მალავს თავის არსს. მეორეც — ადამიანის სულიერი სრულყოფისათვის ბრძოლა ხანგრძლივი და რთულია. საზოგადოებრივი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე კერძომესაკუთრული ტენდენციები სხვადასხვანაირად ავლენენ თავს და ბოლოს — უმთავრესი — რის შესახებაც სრულიად გარკვეულად თქვა აქტივის სხდომამზე, თავის საბოლოო სიტყვაში საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ანხ. ჟ. ი. პატიაშვილმა:

— „ჩვენს რესპუბლიკაში მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატის გაჯანსაღება, უდავოა, უკანასკნელი წლების მანძილზე საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის ერთ-ერთი მთავარი მონაპოვარი გახდა. მაგრამ ვანა შეგვიძლია გულმართლად ვამტკიცოთ, რომ საბოლოოდ მოვსებთ სოციალისტური ცხოვრების წესისაგან, ჩვენი მორალის მოთხოვნებისაგან გადახრების ნიადაგი? სამწუხაროდ, ამას ვერ ეტყვიით ცხოვრება ადესტურებს, რომ კერძომესაკუთრული და სხვა წვრილბუჩუყული გამოვლინებების დაძლევის პრობლემა ჯერ კიდევ საკმაოდ მწვავედ დგას, და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოვდუნდეთ, არ მივეცეთ თვითდამშვიდებას, არ დაეკარგოთ სიფხიზლე, თვითკრიტიკულობა შეფასებებში.

ედუარდ ამბროსის ძე შევარდნაძეს არაერთგზის აღუნიშნავს, რომ არის საკითხები, რომლებიც მოითხოვს პარტიულ ორგანიზაციათა მუდმივ დაძაბულ ყურადღებას, რომლებსაც რეგულარულად უნდა ვუბრუნდებოდეთ, არ ველოდოთ სავარგებო შემთხვევებს, სიტუაციის სავანგებო გამწვავებას. სწორედ ასეთ საკითხებს განეკუთვნება ბრძოლა კერძომესაკუთრული ტენდენციების, ჩვენს ცხოვრებაში სხვა ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ“.

17.9.56

ბურჟუაზიული პოლიტიკოსები დიდი ხანია რაც ამტკიცებენ, რომ მარქსისტულ-ლენინურ ფილოსოფიაში, კომუნისტური პარტიის პრაქტიკაში გაშორებულია ადამიანის ფაქტორი, რომ იგი მეორეხარისხოვანია საზოგადოებრივ, ზოგად-სახელმწიფოებრივი ინტერესების სფეროში, რომ ადამიანი, საერთოდ „გამოტოვებულია“ მთელს ამ პოლიტიკურ-ზნეობრივ სისტემაში. სინამდვილეში კი სწორედ ადამიანისათვის ზრუნვა — და ზრუნვა არა მხოლოდ მისი მატერიალური ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის, არამედ სულიერი ცხოვრების, მორალის სიწმინდისათვის, მაღალი იდეალებისათვის — შეადგენს ჩვენი პარტიის მოღვაწეობის, პარტიის თეორიისა და იდეოლოგიის არსს. სწორედ „ადამიანში ადამიანის საწყისის აღორძინების“, „ადამიანის ფაქტორის“ გააქტიურება განაპირობებს საბჭოთა ადამიანის შემოქმედებით, მაღალშეგნებულ დამოკიდებულებას შრომისადმი, ჩვენი საზოგადოების მატერიალური, სოციალური, სულიერი და ზნეობრივი ღირებულებების საერთო ცხოვრების ნორმებსა და პრინციპებს.

ცენტრალური კომიტეტის მოხსენებაში, რომელიც აქტივის კრების მონაწილეებს დაურიგდათ, მოყვანილი იყო ფაქტები, რომლებიც მოწმობენ, რომ კერძომესაკუთრული ტენდენციები სხვა რიგის ფსიქოლოგიურ და სოციალურ მოვლენათანაა გადაჯაჭვული. მათი წარმოქმნისა და განვითარებისათვის ფრიალ ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნის უპრინციპობა, ფორმალიზმი, მოჩვენებითობა, მომთხოვნელობის შესუსტება — ერთი სიტყვით, იქ, სადაც სოციალისტური ცხოვრების, მუშაობის ლენინური სტილი ირღვევა — ხელსაყრელი ნიადაგი იქმნება ნეგატიური მოვლენების წარმოქმნისათვის, განსაკუთრებით კერძომესაკუთრული ინსტიტუტების გაღვიძებისათვის. რადგან ისინი, საოცარ სიციცხლისუნარიანობას ამჟღავნებენ. სწორედ ეს იგულისხმება ანხ. შ. ს. გორბაჩოვის სიტყვებში: „სალი თვალით უნდა შეეხედოთ ყველა ნაკლს, ნეგატიურ მოვლენას, ყოველგვარ ხარვეზს“.

ყოველივე აქედან სრულიად აშკარაა, რომ „კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიისა და მორალის გამოვლინებათა წინააღმდეგ ბრძოლა — ეს არის, ვერ ერთი, პოლიტიკური ბრძოლა. კერძომესაკუთრულ მისწრაფებებს, მომხვეჭელობას ატანალი პიროვნება ჩვენს საზოგადოებაში გვევლინება სხვისი შრომის მიმთვისებლად, ბურჟუაზიული, ანტისოციალისტური ქცევის, მორალისა და ნორმების მატარებლად და, ამრიგად, წარმოადგენს იმპერიალიზმის იდეოლოგია იარაღს სოციალისტური ცხოვრების წესის წინააღმდეგ ბრძოლაში; მეორე, ეს არის ეკონომიკური ბრძოლა, რადგან კერძომესაკუთრულ მისწრაფებათა მატარებელი, რომლებიც უკანონოდ ითვისებენ ჩვენი საზოგადოების მიერ შექმნილ მატერიალურ დოვალას, ამით არღვევენ მის პრინციპებს განაწილების ურთიერთობაში და მათგან უმთავრესს — „თითოეულისაგან უნარის მიხედვით, თითოეულს — შრომის მიხედვით“, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს ჩვენი სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სრულყოფის, სამეურნეო მექანიზმისა და მართვის გაუმჯობესების ტემპზე, საბჭოთა ადამიანისათვის შრომითი აქტიურობისა და შემოქმედებითი ინიციატივის ჩანერგვაზე, შრომისა და საზოგადოებრივი კუთვნილებისადმი კომუნისტური დამოკიდებულების გამომწვევაზე; მესამე, ეს არის იდეურ-თეორიული, მსოფლმხედველური და ზნეობრივი ბრძოლა, ვინაიდან უშუალოდ უკავშირდება ადამიანის საზოგადოებრივი დანიშნულებისა და მისი სიციცხლის საზრდის საკითხებს, ზნეობრივად სრულყოფილი, ჰარმონიულად ვახვითარებული პიროვნების აღზრდის ამოცანებს“ („ლია წერილი“).

იდეოლოგიური აქტივის კრებამ მუშაობა დაიწყო სექციური სხდომებით (თექვსმეტ სექციაში მუშაობა წარმოებდა დარგობრივი პრინციპით). კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევის და მასთან ბრძოლის ამოცანები განხილული იქნა გლობალურად, თითქმის ყველა ასპექტით. არ დარჩენილა განუხი-



ლაე ამ მრავალპლანიანი პრობლემების არცერთი მხარე. კრებამ გვიჩვენა, რომ საქართველოს კომუნისტებს, ჩვენი პარტიული ორგანიზაციების ხელმძღვანელებს, მრეწველობის, სოფლის, კულტურისა და ხელოვნების მუშაკებს ნათლად აქვთ წარმოდგენილი ამ მანერ მოვლენის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, მისი წარმოქმნის ზნეობრივ-სოციალური ფაქტორები და მათთან ბრძოლის, მათი აღმოფხვრის გზები.

ფართო იყო იმ თემების წრე, რომლებიც სექციების მონაწილეებმა გაანალიზეს. ეს არის „კერძომესაკუთრული ტენდენციების წინააღმდეგ ბრძოლისადმი პარტიული ხელმძღვანელობის სრულყოფის პრობლემები“, „მისობრივი ინფორმაციის საშუალებათა როლი და ადგილი კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიისა და მორალის გამოვლინებათა წინააღმდეგ საბრძოლველად საზოგადოებრივი აზრის დარაზმვაში“, „ბურჟუაზიული ცხოვრების წესის სტანდარტებისა და მომხმარებლური იდეოლოგიის გავლენის დაძლევისათვის კონტროლანგანდისტული მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების ამოცანები“, „ჯანმრთელობის დაცვისა და სოციალური უზრუნველყოფის სფეროში კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევის გზები“, „მეცნიერებისა და განათლების სფეროში კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევის ამოცანები“, „აღამიანთა შეგნებასა და ქცევაში კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიის რეციდივების დაძლევაში ლიტერატურისა და ხელოვნების როლის ამაღლების ამოცანები“, „სამრეწველო წარმოების ორგანიზაციის, დაგეგმვისა და მართვის ეფექტიანობის ამაღლება, როგორც ეკონომიკურ სფეროში კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევის ფაქტორი“, „ტრანსპორტისა და კავშირგაბმულობის სფეროებში კერძომესაკუთრული ტენდენციებისა და სხვა ანტისაზოგადოებრივი მოვლენების დაძლევის პრობლემები“, „მსუბუქ მრეწველობაში კერძომესაკუთრული გამოვლინებების დაძლევის ამოცანები“, „მშენებლობისა და საქალაქო მეურნეობის სფეროში კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევა“, „სოფლის მეურნეობისა და კვების მრეწველობაში კერძომესაკუთრული ტენდენციებისა და სხვა ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერების ამოცანები“, „ევაქრობისა და მისახლეობის საყოფაცხოვრებო მომსახურების სფეროებში კერძომესაკუთრული ტენდენციების წინააღმდეგ ბრძოლის აქტუალური საკითხები“, „რესპუბლიკის საგეგმო-საფინანსო და საბანკო დაწესებულებათა ამოცანები კერძომესაკუთრული გამოვლინებებისა და ტენდენციების აღმოფხვრაში“, „კერძომესაკუთრული ტენდენციების დაძლევისათვის ბრძოლაში სამართალდაცვითი ორგანოების მუშაობის სრულყოფის აქტუალური ამოცანები“, „კომუნისტთა შორის კერძომესაკუთრული ტენდენციების გამოვლინების მიზეზობრივ-შედეგობრივი კავშირის პრობლემები“, „საზოგადოებრივ მეცნიერებათა აქტუალური ამოცანები კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიისა და მორალის რეციდივების უსწრაფეს დაძლევის გზების გამოკვლევაში და იდეურ-აღმზრდევლობის მუშაობის პრაქტიკაში ამ გამოკვლევის შედეგების დანერგვაში“.

ამრიგად შესაძლებელი გახდა კერძომესაკუთრული ტენდენციების წინააღმდეგ ბრძოლის რთული და მრავალმხრივი პრობლემის პრაქტიკულად ყველა ძირითადი მხარის გაშუქება.

პოლიტიკურ შეფასებასთან ერთად ამ მოვლენას მიეცა კლასობრივი შეფასება. ეს ბუნებრივია, რადგან პრობლემის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა იმითაცაა გამოხატული, რომ მისი წარმოშობის საფუძველი, მისი სათავე წარმოების საშუალებათა კერძო საკუთრებისადმი დამოკიდებულების სფეროში ძევს. ხალხის მიერ შექმნილი მატერიალური დოვლათის მითვისება არღვევს ჩვენი საზოგადოების სამართლებრივ, სოციალურ-ეკონომიკურ ინტერესებს, უფრო ფართოდ, ზიანს აყენებს სწორედ იმ საფუძველებს, რაზედაც სოციალისტური საზოგადოებაა აშენებული.

არ იქნა დაიწყებული იდეოლოგიური, მსოფლმხედველობრივი მომენტაც: კერძომესაკუთრული ტენდენციის ყოველგვარი გამოვლენა მიმართულია ჩვენი კომუნისტური ზნეობის წინააღმდეგ, იგი ადამიანის საზოგადოებრივი დანიშნულების ღირებულებას ხელჰყოფს. როცა ამგვარი პოზიციებიდან, ამ მასშტაბით იქნება განხილული კერძომესაკუთრული ტენდენციები — ნათელი გახდება მის წინააღმდეგ გამართული ბრძოლის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ-იდეოლოგიური მნიშვნელობა.

საბჭოთა კავშირის კვ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის აპრილის პლენუმზე გაკეთებულ მოხსენებაში მ. ს. გორბაჩოვმა აღნიშნა, რომ თანამედევრულად უნდა განვიხილოთ მატერიალური და სულიერი დოვლათის განაწილებაში სოციალისტური სამართლიანობის გეზი, კვლავ მტკიცედ გააგრძელებს პარტია ბრძოლას სოციალისტური ცხოვრების წესისათვის, კომუნისტური მორალისათვის უცხო, ყოველგვარი ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ. ეს ბრძოლა იწარმოებს ჩვენი საზოგადოებრივი და სოციალურ-კულტურული ცხოვრების ყოველ სფეროში, პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ინსტიტუტების ყოველ დონეზე. „ჩვენში დისციპლინა ერთი უნდა იყოს ყველასათვის, კანონი — ერთი ყველასათვის, მოთხოვნები — ყველასათვის ერთხაირი, და მთავარია, ყველასა და თითოეულის კეთილდღეობა მკაცრად იყოს დამოკიდებული შრომით წვლილზე, შრომის რაოდენობაზე და ხარისხზე“.

საქმე ეხება სოციალისტური ცხოვრების წესისათვის უცხო მოვლენებზე საყოველთაო-სახალხო, სრულიად პარტიული შეტევის თავისებურად ახალ ეტაპს. ამის გარეშე შეუძლებელია შესრულდეს ის გრანდიოზული ამოცანები, რომელიც წინასაყრილობო პერიოდში აპრილის პლენუმმა დაუსახა ჩვენს საზოგადოებას — წარმოების ინტენსიფიკაცია, შრომის ორგანიზაციის ახალი ფორმების შემუშავება და სრულყოფა, მეცნიერულ-პროგრესული მიღწევების დანერგვა — ელექტრო მრეწველობის, მანქანათმშენებლობის უპირატესი განვითარების საფუძველზე — ექსპერიმენტების გაბედული შემოღება და თანამედევრული ბრძოლა მიგნებული ფორმების დამკვიდრებისათვის.

აპრილის პლენუმის გადაწყვეტილებათა შუქზე კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგიისა და მორალის გამოვლინებებთან, მათგან მომდინარე სოციალისტური კანონიერების, დისციპლინისა და წესრიგის დარღვევებთან ბრძოლის გაძლიერების აქტუალურობა, მისი ამოცანების გადაუდებლობა.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის „ღია წერილში“ ნათქვამია: „უცილობელი ჭეშმარიტებაა, რომ ორგანიზაციულ-ეკონომიკური, სამართალდაცვითი ღონისძიებების მთელი მნიშვნელობის მიუხედავად ისინი თავისთავად ვერ მოგვეტანენ პოზიტიურ შედეგებს, თუ არ განხორციელდა ამ ბრძოლის შესაბამისი იდეოლოგიური უზრუნველყოფა, თუ არ იქნა ადამიანებთან ორგანიზატორული, იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის ერთიანობა. უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველა ანტიპოდური მოვლენის თავიდათავია, უწინარეს ყოველისა, ადამიანის ფსიქოლოგიისა და მორალის განმონათობი, ცალკეულ პარტია იდეური მრწამსისა და ზნეობრივი კულტურის დაბალი დონე, მათი ინდივიდუალური ცნობიერების განვითარების ჩამორჩენა სოციალისტური საზოგადოების კოლექტიური ცნობიერების ღონისაგან. ამ პრობლემის გადაწყვეტა შეიძლება მხოლოდ იმის მეოხებით, თუ სრულყოფთ მთელ ჩვენს იდეოლოგიურ, პოლიტიკურ-აღმზრდელობითს მუშაობას, თუ უზრუნველყოფთ როგორც სამეურნეო, ისე კულტურული მშენებლობის კონკრეტული და აქტუალური პრობლემების გადაწყვეტასთან, პრაქტიკასთან მის დაახლოებას“.

ღიახ, სოციალური საზოგადოების კოლექტიური ცნობიერების ღონის ამაღლება დამოკიდებულია იდეურ-პოლიტიკურ, ესთეტიკურ-ზნეობრივი სამართლებრივი კულტურის ყოველმხრივ დაუფლებაზე.



პრობლემების ცენტრში, ბუნებრივია, დგას საბჭოთა ადამიანის შემდგომი სრულყოფა, რადგან სოციალისტური საზოგადოების წინსვლას, წარმოების ინტენსიფიკაციას, მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს, საბოლოო ჯამში, ადამიანი გასახლდება.

ახალი ადამიანის, კომუნისტური ტიპის პიროვნების ჩამოყალიბების ამოცანის ყველაზე დიდი სირთულე, სწორედ ის არის, რომ იგი ძალზე მკიდროდ არის დაკავშირებული, ჯერ ერთი, ადამიანის ფსიქოლოგიასა და მორალში სოციალისტური ცხოვრების წესისასთვის უცხო გადმონათობების დაძვევასთან, მეორე, საზოგადოებრივი შეგნების იმავდროულ კარდინალურ განახლებასთან, რაც ხორციელდება კაცობრიობის იმ ყველაზე სანუკვარი ჰუმანისტური და ზნეობრივი იდეალების მისაღწევად, რომლებსაც მისი საუკეთესო წარმომადგენლები ესწრაფვოდნენ და რომლებისთვისაც იბრძოდნენ ცივილიზაციის მთელი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე.

დღეს ამ მიზნების მიღწევის დიდი მნიშვნელობა მრავალგზის მატულობს, ვინაიდან საზოგადოების ძლევამოსილი წინსვლის, საზოგადოებრივი წარმოების ინტენსიფიკაციის, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარების ერთ-ერთი მთავარი რეზერვა ადამიანის ფაქტორის გააქტიურება, ანუ საბჭოთა ადამიანის იდეურ-პოლიტიკური, ინტელექტუალური, ზნეობრივი, მორალურ-ნებელობითი პოტენცილის მაქსიმალური გამოვლენა. და ამ უმნიშვნელოვანესი ამოცანის რეალიზაციის გზა, უწინარეს ყოვლისა, არის მთელი იდეოლოგიური, პოლიტიკურ-აღმზრდელი მუშაობის სრულყოფა.

ადამიანი, რომელიც ითვისებს საზოგადოებრივ დოვლათს, რომელიც სხვისი შრომით მოპოვებულ მატერიალურ სიმდიდრეს იტაცებს — ორმაგად სამშიშა, ჯერ ერთი, იგი ანტისოციალური მოვლენაა, რომლის ბაცილები ჯანსაღ ატმოსფეროს სწამლავს. მეორეც — ის ვინც საზოგადოებას ქურდავს, იგი საკუთარ თავსაც ქურდავს, ჰკარავს მორალს, ზნეობის კრიტერიუმებს. ცუდ მაგალითს აძლევს შთამომავლობას, უჩნდება ყალბი, ავადმყოფური ამბიციები (თუ დაუსჯელობის შეგნებაც აძლიერებს მის სულიერ ხრწნას), თვითდაძვირების მახინჯი ფორმებით იწვევს და აღიზიანებს საზოგადოების პატიოსან ნაწილს, თავისი „პრესტიჟული“ ნივთებით, ქონებისმიერი „რენომეით“ ცდილობს სხვებზე მაღლა დადგეს და ამით დაფაროს თავისი სულიერი უბედურება. ჩვენი საზოგადოების ეს ხორცმეტი, ამავე დროს ადაპტაციის განსაკუთრებულ უნარს აყვავებს. მკვეთრად გაისმა აქტივის კრებიდან აშხ. ჯ. ი. პატიაშვილის სიტყვები:

„ძალზე დიდ იმედებს ვამყარებ ჩვენს პრესაზე. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებსაც უნდა ჰქონდეთ კერძომესაკუთრული გამოვლინებების წინააღმდეგ ბრძოლის, ამ პრობლემების გარშემო სწორი საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების საკუთარი, ღრმად მოფიქრებული პროგრამა. და კიდევ უხდა გვახსოვდეს, რომ პრესა, ტელევიზია და რადიო უდიდესი ძალაა, რომელიც უნდა გამოვიყენოთ უაღრესად ფრთხილად, ცოდნით, არ გადავდგათ მოუფიქრებელი ნაბიჯი, არ დავეშვათ შემთხვევითობის ელემენტები. თითოეული გამოცვლა პოლიტიკურად მტკიცე და დამაჯერებელი უნდა იყოს.

იდეოლოგიურ მუშაობებს დღეს უდიდესი პასუხისმგებლობა ეკისრებათ — პასუხისმგებლობა ჩვენი საზოგადოების თითოეული წევრის მსოფლმხედველობისათვის, შინაგანი პოზიციისათვის. ეს მეტად რთული და სარუღუნო სამუშაოა, სადაც უნდა გადაიჭრას არა ნაკლები, თუ მეტი არა, მასშტაბური ამოცანები, ვიდრე ეკონომიკაში“.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ჩვენი სახელოვნო პრესის, კულტურის დაწესებულებების, ხელოვნების მრავალგვაროვან და მრავალფეროვან ყანარებს, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ პრობლემათა ის წრე, რომელიც გადაუდებელ გადაჭრას მოითხოვს. აუცილებელია უფრო მკვეთრად გამოვიკეთოს

ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ მიმართული პოზიტიური საწყისი ჩვენი თეატრებისა და ესტრადის რეპერტუარში, კინემატოგრაფიაში, სახვით ხელოვნებაში.

გადავხედოთ, თუნდაც, ჩვენი ესტრადის რეპერტუარს — იგი სასუნა მდარე ხარისხის ოხუნჯობით, უქბილო ანგლობით, სასიმღერო ტექსტები კი — გულისამაჩუყებელი ლირიკით და გატაცებულ-დამაქრული „სულიერი აღსარებებით“ სხვადასხვა თემებზე. ქართული ესტრადიდან გაქრა მებრძოლი სიტყვა, მოქალაქეობრივი პათოსი, თითქმის ვერ გაიგონებთ პოლიტიკური შინაარსის პამფლეტებს. ასევე ქართული თეატრის რეპერტუარში არ არის მძალ-მხატვრული სატირული დრამა თუ კომედია.

ნეგატიური მოვლენის ემპირიული ჩვენება, მისი ზედაპირული დემონსტრაცია, ფაქტის კონსტატაცია არაა ნამდვილი ხელოვნების საგანი. სცენაზე თუ ეკრანზე ნაჩვენები უნდა იქნას მავნე სოციალური მოვლენის მივლი სიღრმე, მისი გენეზისი, მისი საშიშროება პატიოსანი, მშრომელი ადამიანისათვის.

აპრილის პლენუმიდან გამომდინარე რესპუბლიკის იდეოლოგიური აქტივის კრებაზე განსაკუთრებით ითქვა პირადი პასუხისმგებლობის, პრინციპულობის, ზნეობრივი მაგალითის შესახებ.

შესაძლებელია, ბევრ მოვლენას ვერ განვსაზღვრავთ როგორც უშუალოდ კერძომესკუთრული ტენდენციების გამოვლენას, მაგრამ თუ ღრმად ჩაიხედოდავთ მასში, ისეთ ნეგატიურ ელემენტებს ვიპოვით, რომ შორს არ არის ამ ტენდენციისაგან.

ავიღოთ, თუნდაც, ჩვენი თეატრების დასების საქმიანობის ფრიად მტკივნეული და დღემდე მოუგვარებელი საკითხი: მსახიობთა და რეჟისორთა დატვირთვა. გადავხედოთ, რამდენი მსახიობი იღებს მისი შრომისათვის შეუფერებელ ხელფასს. აქ საკითხს ორმაგად ვაყენებთ. ერთი, რომელიც თავიანთი ზურგით ეხიდებიან რეპერტუარის სიმძიმეს, ნაკლებს ღებულობენ, ვიდრე მათი შრომა იმსახურებს, მეორე — რომლებიც ზოგჯერ მთელი სეზონების მანძილზე სცენაზე არ გამოდიან — გაცილებით მეტს.

განა ეს არ არის შრომით მოპოვებული დოვლათის არასწორი განაწილება ნიმუში?

კარგით, გავითვალისწინოთ, რომ მსახიობი რეჟისორზეა დამოკიდებული და თუ როლი არ მიიღო, ვერც გამოვა სცენაზე (ვერც გამოვა, მაგრამ ხელფასს მაინც სრულად ღებულობს!). მაგრამ რა უნდა ვთქვათ რეჟისორებზე, რომლებიც წლიდან წლამდე, სეზონიდან სეზონამდე პიესებს არ დგამენ, შტატში ირიცხებიან, მაღალ ხელფასს ღებულობენ, ვის ხარჯზე? რასაკვირველია, სახელმწიფოს ხარჯზე! როცა ადამიანი არაფერს არ ქმნის არც სულიერ და არც მატერიალურ სფეროში — და მაინც თანამდებობის (და, ცხადია, არა საქმიანობის) შესაბამის ხელფასს ღებულობს — საკითხავია, ასეთი ადამიანი, მით უფრო პროფესიონალი — მაღალი საზომით თუ მიუღებებით — პატიოსანია? ამწყურბოდ და სავალალოდ, პასუხი უარყოფითია, და ვინც პატიოსანი არ არის თავისი პროფესიული საქმისადმი, არ შეიძლება ის მაღალზნეობრივი პიროვნება იყოს.

ხელოვანთა წრეში ძალიან გვიყვარს პატრიოტიზმზე, ეროვნულ პრესტიჟზე, თავგანწირვაზე ლაპარაკი. მაგრამ, ხშირად, მხოლოდ ლაპარაკი! ნახეთ, როგორ უჭირთ ჩვენს სარაიონო და საქალაქო თეატრებს, სწორედ რეჟისორული კადრების დაკომპლექტების თვალსაზრისით! ამ დროს კი „თბილ“ ადგილებში „მოყუჩებული“ ჩვენი ზოგიერთი რეჟისორი, სინდისის უღრტკინველად იღებს ხელფასს იმაში, რომ თითქმის არაფერს აკეთებს.

დღი ექსპერიმენტები ტარდება კავშირის მასშტაბით და ჩვენს რესპუბლიკაში, და თუ მსგავსი ექსპერიმენტი — გონიერული რეფორმის სახით — არ შეეხო ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებას, თეატრალური დასების დაკომპ-



ლემბტენას, მრავალი პრობლემა — შრომის სწორი ორგანიზაცია, სამართლებრივი ანაზღაურება, შემოქმედებითი ატმოსფერო, კოლექტიური ეთიკა — კვლავ გადაუჭრელი იქნება.

ჩვენი პარტია მოგვიწოდებს, რომ ხშირად ვმართავდეთ გულახდილ დიალოგს ადამიანებთან, ვცხოვრობდეთ მათი საზრუნავითა და ინტერესებით, დროულად ვხედავდეთ და ვამჩნევდეთ იმ სოციალურ და სულიერ პროცესებს, რომლებიც გავლენას ახდენენ ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური კლიმატის მდგომარეობაზე, ადამიანთა ქცევასა და შეგნებაში ყერძომესაკუთრული გამოვლინებისა და სხვა ვადმონაშთების წინააღმდეგ ბრძოლის მდგომარეობაზე.

ჩვენ კი თეატრისა თუ ესტრადის სცენიდან სწორედ ამ გულახდილ დიალოგს ვერ ვმართავთ, უმალ ეს არის მონოლოგი, რომელიც გამოძახილს ვერ პოულობს მათეურებელთა და მსმენელთა გულებში.

ძავენ ტენდენციებთან ბრძოლაში სულ უფრო მზარდ როლს უნდა ასრულებდნენ კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებანი, კლუბები, კულტურის სახლები, ბიბლიოთეკები, სახალხო თეატრები. ამ მიმართულებით არის გარკვეული ძერები, მაგრამ ამოცანათა მასშტაბებთან შედარებით, ფრიად მოკრძალებული.

შიმდინარე წლის ივლისში გამართულ პარტიულ-სამეურნეო აქტივზე, რომელიც მიეძღვნა კულტურულ-საგანმანათლებლო და სპორტულ ორგანიზაციათა შეთანხმებულ მუშაობას, კულტურულ-სპორტული კომპლექსების საქმიანობის ერთიანი პროგრამის შემუშავებას, საქართველოს კპ ცკ-ის მდივანმა აშხ. გ. ნ. ენუქიძემ სამართლიანად და მკაცრად გააკრიტიკა კულტურის სამინისტრო და მისდაძი დაქვემდებარებული ორგანიზაციები სუსტი მუშაობისათვის, ტრაფარეტული, ტრადიციული ფორმებისადმი გადაჭარბებული ერთგულების გამო. რესპუბლიკურმა აქტივმა დიდი ამოცანები დაუსახა ჩვენი კულტურისა და სპორტის მე.ვეურებს ადამიანის სულიერი და ფიზიკური კულტურის შემდგომი აღმავლობისათვის და ახლა დღის წესრიგში სწორედ ამ ამოცანათა კონკრეტული ირეალიზაცია. კულტურულ-სპორტული კომპლექსები — ხელოვნების დაწესებულებებთან და იდეოლოგიურ ინსტიტუტებთან ერთად, ახალგაზრდობის აღზრდის მძლავრ კერებად უნდა გადაიქცნენ. მითუმეტეს, რომ ახალგაზრდათა შორისაც შეაღწია ყერძომესაკუთრული ტენდენციების ძავენ სიმპტომებმა. ამის შესახებ პირდაპირაა ნათქვამი „ლია წერილში“: „როგორც ცნობილია, მომხვეჭელობა და დამგროველობა — ეს არის ჰიპერტროფირებული მოთხოვნილებების, დეფორმირებული ღირებულებრივი ორიენტაციების წარმოება. განსაკუთრებული გულისტკივილით აღინიშნება მეშაინური, მუშტრული ფსიქოლოგიის გარკვეული შეჭრა ჩვენი ახალგაზრდობის გარემოში ..“

უფრო მტკიცედ უნდა ვცემდეთ საკადრის პასუხს, განსაკუთრებით პრესაში, ტელევიზიით და რადიოთი, მესაკუთრეობის, ეგოიზმის, სოციალური ინდიფერენტულობისა და გაუცხოების, ცინიზმისა და მუშტრულ მ.ა.ფლმხედელობით! პოზიციებს, რომლებსაც ნერგავს მტრის პროპაგანდა ახალგაზრდობას შორის“.

პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებაზე ითქვა, რომ ბოლო წლებში საგრძნობლად გააუმჯობესეს კულტურისა და სპორტის დაწესებულებათა მართვის სისტემა. შემუშავდა და ხორციელდება საკლუბო დაწესებულებათა ხელმძღვანელობისა და საქმიანობის ცენტრალიზაციის, კულტურულ-სპორტული კომპლექსების, მასობრივი ფიზიკური კულტურის, სპორტისა და ტურიზმის განვითარების პერსპექტიული გეგმები. კომპლექსურად ინერგება ფიზკულტურულ-გამაჯანსაღებელი და კულტურულ-საგანმანათლებლო ღონისძიებანი მოსახლეობის საცხოვრებელ ადგილას. სოციალურ-კულტურული ბაზის განმტკიცების ფართო შესაძლებლობანი დასახა რაიონებში შექმნილმა აგროსამრეწვე-

ლო გაერთიანებებმა და ფოთში, რუსთავსა და ქუთაისში დანერგილმა სამეურნეო მართვის ახალმა ფორმებმა. კარგად დაყენებული მუშაობის მაგალითად აქტივის კრებამ მიიხნია მახარაძის, ხობის, ჩოხატაურის, ქობულეთის, ზუგდიდის, გურჯაანის აგროსამრეწველო გაერთიანებათა შეთანხმებული ურთიერთობა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან.

ამგვარად, ამჟამად გამოჩნდა ის დადებითი ტენდენცია, რომელიც გამოიხატა რეგიონების ეკონომიური და სოციალ-კულტურული განვითარების ერთიანობით, საზოგადოებრივი წარმოებით ეფექტიანობის ამაღლებაზე სოციალური ინფრასტრუქტურის განვითარების უშუალო დამოკიდებულებით.

აქტივის კრებამ გააანალიზა როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა, ასევე სპორტული ბაზების შეუთანხმებელი მუშაობა, არადა, სწორედ ეს ორი უძლიერესი, დიდი ტრადიციების მქონე კერა ახალგაზრდობის აღზრდის, მისი სულიერი და ფიზიკური სიმრთელის ე. წ. „ნაბაზუსეგობისაგან“ გამოწვეული საზოგადოებისა და პიროვნების დანაქარვის თავიდან აცილების უძლიერესი საშუალებაა.

მოყვანილი იყო დამაფიქრებელი ციფრები: — საკლუბო დაწესებულებათა 56 პროცენტი მუშაობისათვის უვარგის შენობაშია, ათასზე მეტი კლუბი საჭიროებს კაპიტალურ რემონტს, ხოლო 230 ავარიულ მდგომარეობაშია. კლუბების ოთხმეტი პროცენტი და ბიბლიოთეკების სამეტი პროცენტი ზამთარში არ მუშაობს. ტექნიკური აღჭურვილობით რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს საკლუბო დაწესებულებანი ერთ-ერთ უკანასკნელ ადგილზე არიან მოკავშირე რესპუბლიკათა შორის და შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენს კლუბებში მეტწილად სიცარილეა. ასევე მძიმე მდგომარეობაშია ბიბლიოთეკების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა.

უკეთ არ არის საქმე არც ფიზკულტურისა და სპორტის სფეროში, სადაც მოსახლეობის მოთხოვნილება, საკავშირო ნორმებთან შედარებით, კმაყოფილება: სპორტული დარბაზების მიხედვით — 41 პროცენტით, აუზებისა — 30 პროცენტით, ფეხბურთის მიწდერებისა — 38 პროცენტით, ფრენბურთის მოედნებისა — 20 პროცენტით.

მიუხედავად ასეთი ვითარებისა, არსებული საკლუბო დაწესებულებანი და სპორტული ბაზები ვითრვანდ არ არის გამოყენებული.

გაითვალისწინეს რა არასახარბიელო მდგომარეობა, კრების მონაწილეებმა გამოიტანეს მკაფიო დასკვნა: სოციალურ-კულტურული პროცესების მართვა შემდგომ სრულყოფას მოითხოვს.

სამუშაოთა კოორდინაციის, საშუალებათა კონცენტრაციის და ამ პროცესების მართვის სწორი, რაციონალური პოლიტიკის შემუშავების მიზნით ადგილებზე კულტურულ-სპორტული კომპლექსები იქმნება. აქტიური მუშაობა მათი ორგანიზაციისათვის მიმდინარეობს რესპუბლიკის 64 ქალაქსა და რაიონში. ეს არის ძიება, რომლის მიზანია კულტურულ-საგანმანათლებლო და სპორტულ-გამაჯანსაღებლო მუშაობის მართვაში ტერიტორიული და დარგობრივი საწყისების რაც შეიძლება ეფექტიანი შეხამება, ახალი ორგანიზაციული სისტემის გამოჩენა, რომელიც გამორიცხავს დაქსაქსულობას და დუბლირებას სხვადასხვა უწყებისა და მათი საქვეუწყებო დაწესებულებათა მოქმედებაში.

ამგვარად, როგორც ივლისში გამართული საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებაზე (საკლუბო დაწესებულებათა და სპორტულ ნაგებობათა გამოყენების გაუმჯობესებათა შესახებ), ასევე (აგვისტო) საქართველოს იდეოლოგიური აქტივის კრებაზე (კერძოდ მსაკუთრული ტენდენციების დაძლევის სოციალისტური ცხოვრების წესისა და კომუნისტური მორალის საყოველთაო დამკვიდრების გზები) ნათლად გამოიკვეთა ჩვენი პარტიის გენერალური ხაზი: ზრუნვა საბჭოთა ადამიანის ზნეობრივ და ფიზიკურ სიჯანსაღეზე, საყოველ-



თავი და შეუწელებელი ყურადღება ახალგაზრდების აღზრდის პრობლემებზე. პარტია პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს ახალგაზრდებს შორის კარდომესაკურთხეული ფსიქოლოგიისა და მორალის გამოვლინებათა გადაჭრით დაძლევის, ეინიდან საქმე ეხება ჩვენი რესპუბლიკის მომავალს, მის ხელოვნულ დღეს, სოციალიზმის იდეოლოგიურ ანტიპოდებთან ბრძოლის პერიპეტეიასა და ქმედით ფორმებს, კომუნისტური მშენებლობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანის — ყოველმხრივ პარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბების ამოცანის რეალიზაციას.

ახალგაზრდებს შორის, საერთოდ ჩვენს საზოგადოებაში, მტრული ფსიქოლოგიისა და მორალის, ანტიზნობრივი, აპოლიტიკური, ინდიფერენტული განწყობილებების გამოვლენათა დაძლევის ამოცანებზე მწვავე აუტორი გაიმართა კულტურის, ლიტერატურის და ხელოვნების სექციის სხდომაზე, რომელსაც საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ამხ. ნ. შ. ჭანბერიძე ხელმძღვანელობდა. ქართული კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცნობილი მოღვაწეების გამოსვლებში ღრმად იქნა გაანალიზებული კერძომესაკურთხეული ფსიქოლოგიის წარმოშობის გენეზისი, მისი ფორმები, მისი ანტისაზოგადოებრივი, ანტიკომუნისტური ხასიათი და მასთან ბრძოლის ქმედითი ღონისძიებების მთელი სისტემის შექმნის აუცილებლობა. საესებით სამართლიანად აღინიშნა, რომ კულტურის მოღვაწეთა ვალი მარქსისტულ და მატერიალისტურ მეცნიერებაზე დაყრდნობით ვებრძოლოთ არა შედეგს, არამედ ანტისაზოგადოებრივი მოვლენების წარმოქმნის მიზეზებს. ხელოვნების ამოცანაა ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზით გამოამკარავოს სწორედ ის ფესვები, რომელმაც წარმოშვა სოციალური საფუძველი მსგავსი მახინჯი მოვლენებისა.

ხაზგასმით ითქვა ისიც, რომ ხელოვნების მუშაკებს მიენიჭათ ნამდვილი და არა მოჩვენებითი თავისუფლება შემოქმედებითი ძიებისათვის, რის შესახებაც საუკუნის დიასქისში წერდა ლენინი თავის ცნობილ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“. ასეთ დამოკიდებულებას დაფასება უნდა, საქორთა ვუპასუხოთ მას იმავე კეთილმოსურნეობით და ყველამ ერთად ვიბრძოლოთ დიადი იდეალებისათვის. ხელოვნებისა და კულტურის მოღვაწეების, ისევე როგორც მთელი ჩვენი საზოგადოების დარაზმულობა შესანიშნავადაა გამოხატული საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ღია წერილში:

„მხოლოდ ძალების გაერთიანება, მხოლოდ საყოველთაო დინტერესება, პასუხისმგებლობა, ყოველივე იმის საზოგადოებრივი შეუწყნარებლობა, რაც ხელს გვიშლის მუშაობასა და ცხოვრებაში, შეიძლება იყოს იმის საწინდარი, რომ უკვე ხვალ, როდესაც სამშობლოს, პარტიის XXVII ყრილობას ვუპატაკებთ ჩვენს საქმეებსა და მიღწევებს, შეგვეძლოს პირნათლად ვთქვათ — დიახ, ჩვენ მივალწიეთ წესრიგს ყველგან და ყველადერში, ჩვენ გვაჯანსაღებთ საზოგადოებრივ კლიმატს იმე, რომ ყოველ პატიოსან ადამიანს შეეძლოს ღირსეულად იშრომოს და იამაყოს თავისი გარჯის ნაყოფით, რომ ფეხქვეშ ეწვიოდეთ მიწა იმათ, ვინც ცდილობს იოლად გავიდეს ფონს სხვის ხარჯზე; ჩვენ მივალწიეთ იმას, რომ ჩვენმა შვილებმა და შვილიშვილებმა იცოდნენ — ბედნიერება და კეთილდღეობა ემყარება მხოლოდ პატიოსან შრომას, ძალად იდურ-ზნეობრივ კულტურას, თითოეულის პასუხისმგებლობას კულექტივის, საზოგადოების, სახელმწიფოს საქმეებისათვის“.

# მსოფლიო ბიენალე „ინჰერახ-85“ — აკრიზაქვუჩის ზეიმი

## ვახტანგ დავითაია

მიმდინარე წლის 3—9 ივნისს ქ. სოფიაში გაიმართა, უკვე ტრადიციად ქცეული, არქიტექტურის მსოფლიო ბიენალე „ინტერახ-85“. ამ ბიენალეს ინიციატორია ბულგარეთის არქიტექტორთა კავშირი. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ სოფიის ბიენალე ყველაზე მნიშვნელოვანი საერთაშორისო არქიტექტურული ფორუმია, სადაც ორ წელიწადში ერთხელ თავს იყრიან თანამედროვეობის გამოჩენილი ხუროთმოძღვრები, წარმოდგენილია ყველაზე მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ნაწარმოებები. ბიენალე აჯამებს მსოფლიოს არქიტექტურის პრაქტიკისა და თეორიის მიღწევებს. პროგრამა მრავალფეროვანია. კონკურსები, სიმპოზიუმები, პლენარული სხდომები, სხვადასხვა ქვეყნის არქიტექტურული დელეგაციების შეხვედრები და აზრთა გაზიარება, გამოჩენილ არქიტექტორთა პერსონალური გამოფენები და მათი შემოქმედებითი ანგარიშები. არქიტექტურული ფილმების დემონსტრირება — კონკურსი, არქიტექტურული წიგნებისა და ჟურნალების გამოფენა-კონკურსები და სხვა.

ბიენალეს მასშტაბი და მისი პოპულარობის ზრდა რომ წარმოვადგინოთ, დავასახელებ რამდენიმე ციფრს: 1981 წელს, პირველ ბიენალეზე, საკონკურსოდ წარმოდგენილი იყო 101 ობიექ-

ტი, 1983 წელს — მეორეზე — 386. ხოლო ბიენალე 85-ზე — 460 ობიექტი, ანუ 400-მდე საავტორო კოლექტივი, ისიც ადგილებზე და სპეციალური რევერენტურის გადარჩევის შემდეგ. გარდა ამისა, ბიენალე — 85-ზე საკონკურსოდ წარმოდგენილი იყო 138 არქიტექტურული წიგნი 22 ქვეყნიდან, 22 ჟურნალი — 14 ქვეყნიდან, რამდენიმე ათეული ფილმი არქიტექტურაზე. გამოფენაკონკურსზე ცალკე განყოფილებად შედის კონკურსი „ნუმე 2000“ — კონკურსი მომავლის ქალაქზე, რომელიც უწყვეტდევგაგრძელდება 2000 წლამდე და რომლისთვისაც იქმნება სპეციალური საგამოფენო დარბაზი. ბიენალეს ცენტრალური მოვ-

ბიენალე-85. სხდომათა დარბაზი



ლენა რეალიზებული ობიექტებისა და პროექტების (დაახლოებით 10%) გამოფენა-კონკურსი. საერთაშორისო ყიური ბიენალეს გახსნამდე რამდენიმე დღით ადრე იწყებს მუშაობას და შედეგები ცხადდება პირველსავე დღეს, საზეიმო გახსნის ცერემონილის ყამს. ბიენალეს ყიური ინტერნაციონალურია და შედგება თანამედროვეობის თერთმეტი გამოჩენილი პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი არქიტექტორისაგან. გამოფენა-კონკურსის ყიურის თავმჯდომარეობდა საერთაშორისო არქიტექტორთა კავ-

დართულ (100 სმ. × 100 სმ) პლანშეტზეა წარმოდგენილი ყველაზე პოტენციურ ნაწარმოებს ტოვებს ყიურის განსახილველად. ამ ბიენალეზე რეფერენტურამ საკონკურსოდ დატოვა 170 ობიექტი. მაგრამ ეს როდინიშნავს იმას, რომ ყიური რეფერენტურას მექანიკურად ეთანხმება, იგი პირველ ჩამოვლზე განიხილავს საკიხს, კრამდენად ობიექტურადაა დაშვებული რეფერენტურის მიერ საკონკურსო ობიექტები. ამის შემდეგ ყიურის თითოეული წევრი ყოველ პროექტზე წერს თავის აზრს იმის შესახებ, განიხილონ თუ არა ესა თუ ის ობიექტი შემდეგ ეტაპზე. ობიექტი, რომელიც მიიღებს მხოლოდ 3 ხმას და ნაკლებს, მექანიკურად ითიშება შემდეგი ტურიდან, ის ობიექტი კი, რომელმაც მიიღო ხუთი ხმა, გადის მესამე ტურზე, ობიექტი ოთხი ხმით ხელახლა გადის კენკის საყრელად.

ბიენალე-85. გამოფენის კუთხე



შირის პრეზიდენტი, ბულგარეთის არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე, არქიტექტურულ სამყაროში უაღრესად პოპულარული პიროვნება, სახალხო არქიტექტორი გეორგი სტოილოვი. ყიურიში შედიოდნენ: ანატოლი პოლიანსკი (სსრკ), პიერ ვაგო და პოლ შემეტოვი (საფრანგეთი), ანტონიო კინტანა (კუბა), ვილჰელმ კიუკერი (გერ), ოდე სვენსონი (დანია), რანდალ ფოსბეკი (აშშ), დელიქს კანდელა (ესპანეთი), იან სედლაჩეკი (ჩეხოსლოვაკია), ჰანს გერიკე (გერ). თავისებურია ყიურის რეგლამენტი. სპეციალური რეფერენტურა შეისწავლის საკონკურსოდ წარმოდგენილ ობიექტებს, რომლებიც 2 ან 4 სტან-

ბიენალე 85-ის სიახლე იყო ბულგარეთის არქიტექტორთა კავშირის დარბაზებში მოწყობილი, გამოჩენილ ხუროთმოძღვართა პერსონალური და ცალკეული ჯგუფების გამოფენები. გაიხსნა შევიცარიელი იუსტუს ლახინდენის, მალტელი რიჩარდ ინგლანდის და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის არქიტექტორის ვაიერის პერსონალური გამოფენები: არქიტექტურული ჯგუფის „არშივარის“ (საფრანგეთი), აგრეთვე ბულგარეთის, აშშ-ის და იტალიის ნაციონალური გამოფენები. სიმპოზიუმზე შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდგნენ არქიტექტორები: იუსტუს ლახინდენი, რიჩარდ ინგლანდი, გაიერი, ჰანს აუსპლუნგი (აშშ), რანდალ ფოსბეკი (აშშ), დელიქს კანდელა (ესპანეთი). ყოველი ბიენალეს გამოფენაკონკურსზე დაწესებულია 3 უმაღლესი პრემია (გრანპრი) და 30-

მდე სპეციალური პრემიები — (ლაურეატის დიპლომი და მედალი, ფულადი ჯილდო). სპეციალური პრემიებს აწესებენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქები და სერთაშორისო ორგანიზაციები.

ბიენალე 85-ის გამოფენა-კონკურსზე განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწიეს საბჭოთა არქიტექტორებმა. მათ დაიმსახურეს 8 პრემია (წარმოდგენილი იყო 80-მდე ობიექტი), მათ შორის საქართველოდან 8. ქართველი არქიტექტორების შედეგებს თამამად შეიძლება ვუწოდებთ ტრიუმფალური. არქიტექტორებმა ირაკლი მარგიშვილმა, ლილი მჭედლიშვილმა და დავით მორბედიძემ (საპროექტო ინსტიტუტი „სოფლმშენსახპროექტი“) სომეხ არქიტექტორებთან ერთად (საცხოვრებელი კვარტალი „გორისა“) გაიყვეს ბიენალეს ერთ-ერთი უმაღლესი — ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს პრემია — („გრანპრი“) ხევისურეთის სოფელ გუდანის მშენებლობისათვის. ერთ-ერთი სპეციალური პრემია ქ. ლოვეჩისა მიეკუთვნათ არქიტექტორებს: შოთა ყავლაშვილს, გიკა ბათიაშვილს, მალხაზ ლეკვეიშვილს, თემურ ღვანაძეს და დათო ჟღენტს — თბილისის ისტორიული ზონის რეკონსტრუქციისათვის (საპროექტო ინსტიტუტი „თბილქალაქპროექტი“). სპეციალური პრემია ქ. ტოლზუინისა მიენიჭა ჩემს მემორიალს „ალგეთის ბაზილიკა“ (ვ. ი. ლენინის სახელობის საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი), რომელიც აღმართულია სოფელ ტბისში (თებრიწყაროს რაიონი) და ეძღვნება ალგეთის წყალსაცავისა და სარწყავი სისტემის მშენებლობასა და მშენებლებს. მეორე „გრანპრი“ მიიღეს მექსიკელმა არქიტექტორებმა: დავით გუნოს სუარესმა — ნაციონალური პოლი-

ტექნიკური ინსტიტუტის კომპლექსისათვის და არქიტექტორმა ხუან მირამონტეს ნახერმა რეგიონალური ანტროპოლოგიური მუზეუმის არქიტექტურისათვის. მესამე გრანპრი მიეკუთვნა ჰოლანდიელ არქიტექტორს იან ხოოგსტატს რატუშისათვის ქალაქ ლელისტადტში. ქვეყნების მიხედვით პრემიები ასე განაწილდა: სსრკ — 8, ბულგარეთი — 7, დანია, საბერძნეთი, დიდი ბრიტანეთი, გერ და უნგრეთი — სამ-სამი, ავსტრალია — 2, პოლანდია, მექსიკა, გფრ, სენეგალი, იტალია; ესპანეთი, ჩეხოსლოვაკია, ვიეტნამი — თითო-თითო.

არქიტექტურული წიგნების კონკურსზე ყოფრიმ 5 ოქროს მედალი მიანიჭა კუბელ, შვედ, იაპონელ, საბჭოთა და არგენტინელ ავტორებს; ხოლო არქიტექტურული ყურნალების კონკურსში გაიმარჯვეს „იზდანია სუმბამ“ (არგენტინა), „პროცეს. არქიტექტურამ“ (იაპონია), „არხიტექტურა ი ობშესტვომ“ (ბულგარეთი), ახალგაზრდა არქიტექტორთა გამოფენა-კონკურსზე გაიმარჯვეს ჩეხოსლოვაკიელმა, ბულგარელმა და გდრ-ის ახალგაზრდა არქიტექტურულმა კოლექტივებმა.

სოფელი გუდანი. საერთო ხედი. „გრან პრი“ 1985 წლის არქიტექტურის მსოფლიო ბიენალეზე







სოფელი გუდანი. საცხოვრებელი სახლები. «გრან პრი»

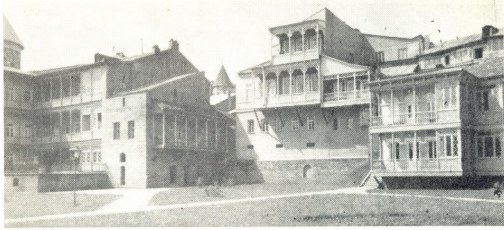
ბუნებრივია კითხვა: რამ განპირობა ქართველ არქიტექტორთა წარმატებები? თანამედროვე მსოფლიოში თანდათანობით იცვლება არქიტექტურული განწყობილება. წარმატებისათვის არ არის საკმარისი ერთგულება „ინტერნაციონალური არქიტექტურისადმი“, რომელიც მსოფლიო არქიტექტურის ძველამოსილ ტენდენციად ითვლებოდა თითქმის ოთხი ათეული წლის მანძილზე. „ინტერნაციონალურს“ თანდათანობით ცვლის რეგიონალური, ეროვნული. ბიენალე საერთაშორისო ფორუმი და, ბუნებრივია, მას არ შეუძლია არ დაიცვას საყოველთაობა; განდიდოს ერთი და მოკვეთოს მეორე, მითუმეტეს, როდესაც საქმე ეხება ხელოვნებას. ამდენად, ოფიციალურ გამოსვლებში, როცა მწვედელ აკრიტიკებდნენ „პოსტ-მოდერნს“, ყურის შეუქმნეველი არ დარჩა ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი და ერთ-ერთი ჯილდო მიანიჭა თანამედროვეობის თვალსაზრისით წინგლისელ არქიტექტორს (რომელიც მალტაში მუშაობს) რიჩარდ ინგლანდს, რომლის ნამუშევრებში „პოსტ-მოდერნისტული“ ტენდენციები

სრულიად გაშიშვლებულია. გარდა ამისა, პოლანდიელი არქიტექტორის იან ხოვგსტატის შრომატუშა ქალაქ ლელისტადტში „ინტერნაციონალური“ არქიტექტურის შესანიშნავი ნიმუშია, საინტერესო კომპოზიციითა და მიგნებებით, უახლესი სამშენებლო მასალებითა და უნიკალური ხარისხით შესრულებული. თუმცა კი საერთო სიმპათიები რეგიონალიზმის მხარესაა, მაგრამ თავისთავად რეგიონალიზმობა როდია საკმარისი, თუ მას არ ახლავს სიახლე, თავისთავადობა, პროფესიულობა. ქართველი ხუროთმოძღვრების ნამუშევრებმა ქიურის ყურადღება და სიმპათიები სწორედ ამ მაჩვენებლებით მიიპყრეს და იმიტაც, რომ ეს ნამუშევრები ზუსტად პასუხობდნენ



მეზორილი „ალგეთის ბაზილიკა“. სოფ. ტბეთი. მიენიჭა ქ. ტოლბუხინის პრემია

ბიენალეს მთავარ დევიზს: აღამიანი — საზოგადოება — ბუნება, და ბოლოს, კიდევ ერთი სიახლე: ბიენალეს საერთაშორისო საორგანიზაციო კომიტეტის წინადადებით ქალაქ თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომმა და საქართველოს არქიტექტორთა კავშირმა ბიენალე—85-ზე და შემდგომ ბიენალებზე დააწესეს ქ. თბილისის პრემია, საუკეთესო ობიექტისათვის ტრადიციისა და თანამედროვეობის ასპექტში. ბიენალე—85-ზე ქ. თბილისის პრე-



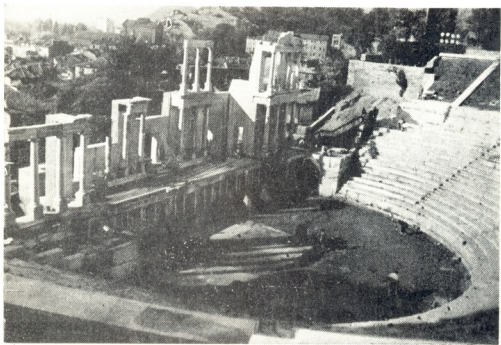
თბილისის ისტორიული  
იონის რეკონსტრუქციის  
ნიკა ქ. ლავენის პრეზენტაცია

ბია მიეკუთვნა არქიტექტორთა  
ჯგუფს ქ. პლოვდივიდან — ვერა  
კოლაროვას, როუმინა პრიკო-  
ვას, პეიკო მანოვს და ლილია  
ბატუშაროვას — ქ. პლოვდივში  
ანტიკური ამფითეატრის აღდგე-  
ნ-რეკონსტრუქციისათვის.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს  
ამ დიდი საერთაშორისო ფო-  
რუმის ორგანიზაციული მხარე.  
ბიენალეს გახსნისათვის მზად  
იყო საკონკურსო პროექტების  
ფოტოებისა და ანოტაციების  
ორივე ტომი, ასევე მესამე ტომი,  
რომელშიც დაბეჭდილი იყო დის-  
პუტის მონაწილეთა მოხსენებე-  
ბის ანოტაციები. ბიენალეს მუშა-  
ობას აშუქებდა 40-მდე ქვეყ-  
ნის 150 კორესპონდენტი, მთელი  
კვირის მანძილზე ბულვარეთის

ტელევიზიას დაწესებული ჰქონ-  
და დღიური. ბიენალეს დაეხმო  
ლუდმილა ყივკოვას სახელო-  
ბის კულტურის სასახლის დარ-  
ბაზები, ყოველდღიურად გამო-  
დიოდა ბიულეტენი; სტუმარს ყვე-  
ლა პირობა ჰქონდა შექმნილი ბუ-  
შაობისა და ქვეყნის გასაცნობად

საზეიმოდ დაიხურა არქიტექ-  
ტურის დიდებული დღესასწა-  
ული ბიენალე „ინტერარხ—85“.  
საერთაშორისო საორგანიზაციო  
კომიტეტმა იგი შეაფასა „რო-  
გორც ახალი მნიშვნელოვანი  
წვლილი მსოფლიო არქიტექტუ-  
რაში, ადამიანისთვის მარმონი-  
ული სასიცოცხლო ვარემოს შექ-  
მნისათვის ბრძოლაში, ბუნებისა  
და არქიტექტურული მემკვიდრე-  
ობის შენარჩუნების საქმეში“.



ანტიკური ამფითეატრი  
პლოვდივში. მიენიკა ქ. თბი-  
ლისის პრეზია

# გულა დალიანის საარქივო მასალები

გამოჩენილი ქართველი თეატრალური მოღვაწის შალვა დალიანის შემოქმედება ფართოდაა გაშუქებული სპეციალურ გამოკვლევებსა და წერილების კრებულებში. საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში შ. დალიანის პირად არქივში არსებობს საინტერესო, გამოუქვეყნებელი მასალები, რომელსაც მკითხველს ვთავაზობთ.

წერილში „ქართული დიქცია“ (1920 წელი) შ. დალიანი თეორიულად ამტკიცებს, რომ დიქციის საშუალებით გამოიხატება პიესის აზრობრივი შინაარსი. დიქცია მხატვრული ფორმით ურთიერთს აკავშირებს სიტყვების აზრობრივი და სულიერი განწყობის მთლიანობას.

წერილი „ღია კარი“ არის შ. დალიანის პირველი კრებულის წინასიტყვაობის დაუბეჭდავი ვარიანტი. იგი საინტერესოა პიესის სცენური კანონზონაირებების განსაზღვრით.

მოგონება „ქარგათ სახსენებელი“ მნიშვნელოვან ფაქტობრივ მასალას შეიცავს. შ. დალიანის მოგონებით ირკვევა, რომ ნ. კალანდარიშვილი გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზე მსახიობობდა და პარალელურად არაღლეგალურ რევოლუციურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა.

95671

09. VIII—20 — შინათუბა  
სათეატრო შინაგონებაში და სურამილები

## ქართული დიქცია...

— ეს კიდევ რაღა ხილიაო? — შეიძლება იკითხოს ვინმემ და ამ კითხვას ექმნება თავისი სამართლიანი საფუძველი.

ნეტა თუ მართლა არსებობს ესე ვითარი... ქართული დიქცია?

როგორც ვიცით, თუ სიტყვები აზრის სა-  
მოსელია და აზრი სიტყვის სული, დიქცია  
ამ აზრის და სიტყვების ფერთა გარიგებუ-  
ლობაა; მათი დამწყობი სარდალია, მათი  
მხატვარია, მათი მემუსიკე.

და რამდენათაც ხალხი განვითარებულია,  
რამდენათაც კულტურულათ მალაღ საფე-  
ხურზე დგას, იმდენათაც მისი დიქცია მდი-  
დარია, მისი ხმათა კილოვნება, აწევე-დაწევა,  
ამაღლება თუ დაშვება რთული და მრავალ-  
ფერი.

ჩვენს ხალხს რომ კარგა შემუშავებული  
არ ჰქონდეს დიქცია არაა ვასაკვირი, რადგან  
ამას თავისი ღრმა მიზეზები აქვს:

პოლიტიკური დაჩაგრულობა და ეკონო-  
მიური განუვითარებლობა ამაშიაც, ხელს  
შუშლის მას. არ არსებობს პარლამენტი, სა-  
მართალი არ სწარმოებს მის ენაზე. არსად

არის სახალხო ტრიბუნა, არ არსებობს არც  
ისეთი სამრეწველო დაწესებულება, საცა  
ქართულს ენას და მაშასადამე მის დიქციას  
ჰქონდეს ასპარეზი მისი განმავითარებელი  
და გამომკვართელი. მაშასადამე დაგვრჩა  
მხოლოდ ქართული სკოლა და ქართული თე-  
ატრი; რომელთაც, როგორც, თავს უნდა  
ეღვთო მისი შემუშავება.

მე არ ვიცი, ეს საგანი — ქართული დიქ-  
ცია — როგორ დონეზეა დაყენებული ქარ-  
თულ სკოლებში, ან სულ ასწავლიან თუ არა  
მას, როგორც კერძო, განსაკუთრებით სა-  
განს. მე მგონია, რომ სულ არ ასწავლიან,  
რადგან ჯერ რუსეთშიაც არ არის მგო-  
ნი ეს საგანი სკოლებში შემოღებული და  
ჩვენ ხომ მუდამ რუსებს მივჩანჩალებთ. მე-  
ორე კიდევ მე ჯერ არ მინახავს ჩვენი სკო-  
ლებიდან გამოსული ქართველი დეკლამატო-  
რი (ქართულს ენაზე) ისეთი, რომელსაც თან  
არ ახლდეს ყველა ის ნაკლი, რაც ასე ბლო-  
მად მოდგამთ ჩვენებურ დეკლამატორებსა  
და მსახიობებს.

რაც შეეხება ქართულ თეატრს, იქაური დიქ-  
ცია სწორედ გულსაკლავია. კიდევ კარგი თუ  
პიესა ქართველთა ცხოვრებიდან არის ამოღე-  
ბული და შიგ ისეთი ტიპებია გამოყვანილი,  
რომელთაც თავიანთი სპეციფიური გამოთქმა  
აქვთ (სომეხი, ურია, ქართლელი, იმერელი,

ს.ქ. სსრ კ. მარქსის  
ს.ხ. სახ. რესპუბ.  
ბრგვლით დამკა 17

მითილი და სხვ.). აქ ცოცხლობს მათი ენა და საკვირველის სისხარტით გვიხატავენ კიდევ ჩვენი ნიჭიერი მსახიობები, შემოუზღულდველნი დიქციის მხრით, ნაცნობ ტიპებს. მაგრამ სურათი სრულიად იცვლება, როდესაც პიესა წმინდა ლიტერატურულის ენით არის დაწერილი, ანდა თარგმანია: ზოგი ფრანგულათ უქცევს, ზოგი რუსულათ უმალუნებს ხმას, ზოგს თავის პროვინციალიზმი შეაქვს გამოთქმაში, ზოგიც კიდევ ვინ იცის რა სალტომორტალეს არ აცეთებს ხმისას, მხოლოდ ქართულად მაინც არას წარმოთქვამს, მის ხმათა მიხვრა-მოხვრას, მის ლირიკულ ბგერას ქართული სული არ უდგას. უთუოდ თვითონ მეც, ამ სტრეიქონების დამწერს ზოგჯერ შემიცოდნია ქართულ დიქციის წინაშე და „ფეხის ხმას ავეყოლივარ“, ზოგჯერ მეც ევროპიულათ ამომადლებია და დამიშვია ხმა, რასაც ქართულ სიტყვისათვის წაურთმევია მისი თავისებურობა, მისი სული, მაგრამ ესეც აქავე უნდა ვთქვა, რომ, მიუხედავად ამ გამოჩაყლისისა, მუდამ ვცდილობდი სიტყვები რაც შეიძლება უბრალოთ გამომეთქვა, რადგან ქართულ დიქციის მთავარი შინაარსი, ჩემის ფიქრით, საკვირველი უბრალოებაა, უბრალოება და არა სიმარტივე, თუმცა ზოგჯერ ესეთი უბათოსობა პასივში ჩამითვალეს, რადგან ეგონათ, რომ არ მომსდევდა ან ხმა, ან ცოდნა ჩვეულებრივ სათეატრო მაღალ-ცილოვნებისათვის. 1) ამასობაში ჩვენ ხალხს მაინცა აქვს თავისი დიქცია. უბრალო ფორმით, მაგრამ რთული თავის გამომეტყველებით. ამიტომ არ ვუძახი მას მარტივს. მარტივი დიქცია აქვთ პირველყოფილ ადამიანებს (ველურებს და სხვ.); რთული და მრავალ-ფერი — ქულტურულათ ამალელებულბს. ჩვენს დიქციას უბრალოებაც შესდგამს, ეს შეიძლება მისი ღირსებაც იყოს და სწორედ ამ ღირსებას უნდა წინ გამოწვევა, გამოშალაშინება, გამოკვართვა. თქმა არ უნდა დიქცია ჩვენი ხალხისა იმ დროის შექმნილია, რომელსაც, შეიძლება, „ვადა გაუვიდა“ კიდევ, მაგრამ მას მაინც საფუძვლად ჰქონდა თავისი, როგორც იტყვიან, ეთნოგრაფიული, ატმოსფერული, სოციალური, ეკონომიური და პოლიტიკური ღრმა მიზეზები, რომელთაც უსათუოდ ანგარიში უნდა გაეწიოს. მას უნდა

შეფარდება ახალ ცხოვრებასთან და ამ გვარად თავისებურზე, მაგრამ ახალსა და სწორ გზაზე გამოყვანა, თორემ კარგათ ეხედავთ თვით სოფლებშიც რა დღეს აყენებს მას უცხო ერის უწყალო და უდიერი ხელი.

ჩვენში რამდენი პროვინციაა იმდენი სხვადასხვა კილოკავია. მაშასადამე, იმდენი სხვადასხვა დიქცია: დიქციას დიდად დიდი დამოკიდებულება აქვს მწერლის ნაწარმოებთან. თვით ნაწარმოები უნდა ქმნიდეს მუსიკალურსა და სწორ-უტყუარს დიქციას თავის ენისას. მწერალს, სხვა ღირსებებთან ერთად, ნიცშესი არ იყოს, უნდა ჰქონდეს „სინდისი ყურებში“. მწერალი განსაკუთრებით სიტყვა-კაზმულ ნაწარმოებთა მოხზველი თავის ნაწარმოებს ხმა-მალა უნდა კითხულობდეს, სანამ გამოაქვეყნებდეს მას. მაგრამ ვაი რომ სკოლაში ამისას არას ვესწავლიან, ოჯახში ამისათვის არ გვამზადებენ და საზოგადოებაც ამისათვის ვერა გვეწრთის. ამიტომაცაა ლექსს თუ გკითხულობთ ვმღერით, პროზას თუ ელაპარაკობთ სხვაგანურ დიქციაზე „ეთარგმნით“.

დიდი მწიფელობა აქვს, დიქციის ხელის შეწყობაში განსაკუთრებით ჩვენთვის, ქართველებისათვის მწერლის მართლ-წერას. აკი საუბედურეთი და საუვალლოდ არც ესა გვაქვს გარკვეული და ერთ ყალიბზე ჩამოსხმული. ბევრგზის აღუნიშნავთ, რომ ჩვენში რამდენი მწერალია, იმდენი მართლ-წერა არსებობს, ამიტომაც ხშირად მართლ-მორწმუნე მსახიობმა არ იცის რა გზას დაადგეს. მაგალითად რომელს მისცეს უპირატესობა ამ ორ გამოხატულებაში:

**მოჰკალი! თუ მოკალი!**

მე რომ მკითხოს კაცმა პირველს ვირჩევიდი, თუმცა იმავე დროს დიდი მომხრე ვარ მარტივს მართლ-წერისა. მაგრამ ეს სულ სხვა მიზეზით. პირველს მიტომ ვირჩევდი, რომ ეს ეგერ უხდება სასცენო დიქციას. აბა კარგა დაუკვირდით: **მოჰკალი!** თითქო პირი ვაგემოსთ და ჰაერი ძლიერ ბგერის გამოსაცემათ განმზადდა. ამ „ჰ“-მ მაინც უშეგლებელი რიხი შემოგთავაზათ, რომ ეს მკვეთრი სიტყვა ღირსეულის ზათქითა და ზემიით წარმოსთქვათ. **მოკალი!** — როგორი უფერულია პირველთან შედარებით, თითქო ფრთებ-მოკვეცილიაო გაუბედავ, თითქო

ქურდულათ გადასრილდაო მსმენელის შეგნებაზე და მასასადამე ვერ მოახდინა პირველის გვარი სათანადო შთაბეჭდილება. რამდენია ამისთანა მაგალითი.

მინცადამინც მგონი არც ისე დიდი გა-  
საქირი იქმნებოდა, რომ ეთავებინაერთ-ერთ  
რომელმე ჩვენ საზოგადოებას ან დრამატი-  
ულს, ან წერა-კითხვისას, ან სიტყვა-კაზმულ  
მწერლობისას და ამ საგნის შესასწავლათ და  
გამოარკვევათ შემოეკრიბა მცოდნე პირები:  
ლინგვისტები, ლიტერატორები, არტისტე-  
ბი, პედაგოგები, მოძღვრები — მქადაგებლე-  
ბი და ზოგიერთი ჩვენი ორატორებიც, ვე-  
რაინ იტყვის, რომ ეს საკითხიც მომწიფე-  
ბული არ იყოს... ჩვენი სცენისთვის მაინც.

### შალვა ღაღინი

1) მერე, რათ გაბატონდა ნეტა ესეთი ყოვლად შეუწყნარებელი დიქცია ჩვენს სცენაზე? იმიტომ რომ სცენის ტენიკა თხოულობს ცოტა არ იყოს ზე-აწეულ კილოს. ის კი არა, ავრ ახლა არ იყო, რომ თვით რუსეთისა და ევროპისა საუეთესო სცენაზე გაბატონებული იყო ევეთი პათოსიანი წარმოთქმა სიტყვებისა, მხოლოდ რეალიზმმა აუგო მას ანდროძი და გააუბრალოვა, გააბუნებრივა იგი. მიუხედავათ ამისა ევროპიულ დიქციას მაინც შესდგამს მეტი პათოსი, ვიდრე ჩვენი ენას და ამასთანავე სასცენო ტექნიკა მაინც თხოულობს კილოს ზე-აწეულობას. ხელოვნურ საზღვარს იგი ვერ გადასცდება ვერასოდეს, ხოლო ეს ხელოვნება ისეთის საკვირველის უბრალოებით უნდა იყოს გადმოცემული, რომ ნამდვილი ილუზია შეიქმნას. ჩვენებური მსახიობი კი დაიბნა, მან ვერ გამოსძენდა ეგ საუტხოვო საზღვარი უბრალოებისა და ხელოვნებას შორის, ამიტომაც, სცენის ჩარჩოთი შეზღუდულმა, შეუფერი „გამომთქმელობა“ შექმნა

### ლია პარი

გულის, გულის!

(წინა კარები)

ჩემი თავი უფრო ბელეტრისტი მეგონა. ვერ აქამომდე ესეთ დიდ-ტანიან წიგნათ არასოდეს არ გამოვმუხუტებულვარ.

ამ ოცდაათი წლის მონაქვევზე კი დრამატურგათ გამოვდივარ.

იყოს ესრეთ!

ხოლო ჩემს პიესებზედაც მაქვს ცოტა რამ სათქმელი:

რაც რომ თეატრი შევიცანი სრულის ჩემის შესაძლებლობით, მეც იმ აზრის მიმდევარი ვავხდი, რომ პიესები იმდენათ წასაკითხათ არ უნდა იწერებოდეს, რამდენადაც სათეატროდ, წარმოსადგენათ.

პიესა მუდამ უნდა იყოს სათეატრო კომბინაცია და არა სალიტერატურო, რადგანაც თვით თეატრი ისეთი დაწესებულებაა, რომელიც თავის თავში იკრებს ხელოვნების ყველა სხვა დარგებს და სხვათა შორის ესე ვსთქვათ, ლიტერატურასაც.

ის იგუებს მხოლოდ სათავისო ლიტერატურას. ხოლო თუ რომელიმე დარგმა მოინდომა თეატრში გაბატონება, ეს საქმე მუდამ მარცხით თავდება ხოლმე. ესე მოულის წმინდა ლიტერატურასაც.

რადგან თეატრი ხელოვნების სხვა კეთილშობილ დარგებს მხოლოდ იწვევს დამხმარეთ და არა მბრძანებლათ, არა მზრუნველათ, თუნდაც არა მოურავადაც.

ამას უნდა გაგება. მე მგონი ამიტომაც არის დღეს ამდენი თავის მტრევა თეატრის გარშემო.

ყველა თავის კუთხიდან შესცქერის თეატრს, თავის საზომითა ზომავს და ჰგონია, რომ მე ვარ მსხნელი და პატრონი თეატრისაო.

ტექნიკოსი თეატრს კინემატოგრაფისაკენ მიაქანებს, ლიტერატორი წმინდა წყლის კაზმულ-სიტყვაობისაკენ, პოლიტიკოსი თუ სოციოლოგი ტრიბუნისაკენ, კლასები და წოდებანი მათი სამსახურისკენ.

შეიძლება თეატრი ყველა ამათი მსახურიც იყვეს, რადგან ის ერთ ვისმეს ან რასმეს არასოდეს არ აკუთვნებს, ვერ აკუთვნებს თავის თავს, ის ყველასია და არავისი. მხოლოდ მას უნდა აცდლოთ ეს სამსახური. მან უკეთ იცის როგორ მოიხმაროს ტექნიკაც, პოლიტიკაც, პოეტიც და სხვ. მას აქვს თავისი გარდუვალი კანონები, თავისი უცვლელი შინაარსი და ვინც კი მას შეუღახავს, თეატრი მას უკუაადგებს.

თუნდა ჰენოსიც იყოს ავტორი, ანუ საერთოდ მიმცემი მსახლისა.

ამის უეზარი მაგალითი:

უილდის „სალომეა“.

უსათუოდ დამარცხდა თეატრალურად. მარტო ჩვენში კი არა. განთქმულმა რაინ-პარტმაც ვერ უშველა. რათა?

პიესა ჯერ სუნთქავს თეატრის ჰაერით. ოო, თეატრს თავისი ჰაერი აქვს, ყველას იქ სუნთქვა არ უნერხდება. რალა თქმა უნდა უაილდის ჰენოსობას ამითი არა აქვდება რა და თვით „სალომეა“-ს ლიტერატურული მაღალი ღირსება ამითი სრულიადაც არ მცირდება.

ამას გარდა უაილდი დრამატურგიაშიც მუდამ დიდებული მწერალი იქნება, მარტო მისი „პადუის დედოფალი“ რაღა ღირს! ეს მართლა პატიოსანი, სათეატრო ტრაგედიაა.

„სალომეა“ კი სხვა არის. აქ მხოლოდ გაქვავებული მონუმენტებია სიტყვაში, საქციელში, ლანგარზე მორთმეულ თავშიც, განთქმულ კოცნაშიც. თვით სალომეას მოკვდინებაშიაც, ყველგან სტატუარობა, სტატიკა.

ეს ხომ სრული უარყოფაა თეატრისა. ...დიად, დინამიკა! ყველაფერში: სიტყვებში, რემარკებში.

თქვენ ეს მიეცით თეატრს ანუ უკეთ თეატრის მეუფეებს — მსახიობსა და რეჟისორს და ნახავთ რა იქნება.

ვიი თქვენი ბრალი თუ რემარკა არა გაქვთ... არა, მე იმას კი არ ვამბობ უსათუოდ პიესაში გქონდეთ რკალეებში ამოწერილი თუ პიესის რომელი გმირი რომელ ადგილას დადგა ან გავიდა, ან სხვა რამ ამ გვარი, არს! თვით ტექსტის სტრიქონებში უნდა მოსჩანდეს ეს რემარკები, ეს სამოძრაო ჰაერი, რომელიც ვენტილიატორივით მუდამ მარჯვეთ და კონტათ ბრუნავს და დარბაზში მსმენელს მოწყენას არ აკარებს.

მოწყენა!  
ანი ამდვილი და საშიშარი მტერი ყველა სახელოვნო ნაწარმოებისა საზოგადოთ და განსაკუთრებით თეატრალურ პიესისა.

ერთი დამთქარება, ორი ჩახველება და თუ მთელი პიესა არა, ის მოქმედება, ან ის ნაწილი მაინც მოქმედებისა უკვე დაღუპულია.

**არ უნდა მოსწყინდეს მსმენელს.**  
მსმენელი უწინარეს ყოვლისა თეატრში მოდის მისთვის, იხილოს მუნ უცნაური ე. ი.

ჯერ მისთვის შეუცნობი სანახაობა, რომელმაც იგი უნდა განაშოროს მის ყოველდღიურ განცდებს და აღიყვანოს მაღალს, ცრემლიანს ლოცვებში, ან თავდაყირა დაატრიპოს და სიცილ-ხარხარით დააიწყოს ქვეყნიური ვაჟამი. სურათები თუნდა მისი ნაცნობი იყვეს, ორივეჯერ, თუნდა მისი ცხოვრებაც აღწერილი, მაგრამ ეს ისეთი მაღალი ხელოვნებით უნდა იყვეს მოცემული, რომ მას ეუცნაუროს და შვება-მოსილი, განახლებული, სულიერათ ამალეებული სახლში წვაიდეს.

ასეთი ნაწარმოები უყვარს თეატრს და ასეთ ნაწარმოებს მე ვუწოდებ შეიძლება ცოტა უხერხულ სახელს, მაგრამ მე მგონია ზედ-მიწვენიოს — სათეატრო კომბინაცია.

რაც შემძლო პირველ ხანებში ინტელიციით და შემდეგ სრულის შეგნებით ასეთის მანერით ვცდილობდი ჩემი პიესები მეწერნა... და აქაც ცხადათ გამოაშკარავდა იმ აზრის სიმართლე, რომ პიესა წასაკითხათ იმდენათ არ იწერება რამდენათაც წარმოსადგენათ.

ის ადვილები წასაკითხად თითქო რომ ვარგანან ჩემს პიესებში, სცენაზე ფერმკრთალობენ, ხოლო ის ადვილები, რომელთაც კითხვაში არავითარი განსაკუთრებული მნიშვნელობა არა აქვთ, სცენაზე ელვარებენ სრულის თავიანთი, შეიძლება სუსტი, მაგრამ მაინც სასცენო ელვარებითა.

და მას შემდეგ — უფრო რადიკალურ გზას დავადექი. ეს გამოიმთქვამს კიდევ ხელოვანთა კრებულში...

**პარაბთი სახსენებელი  
(მოგონების ნამცეცი)**

ხშირად ცხოვრებაში გვერდით თურმე შესანიშნავ პიროვნებას ვერ შეამჩნევ. შეიძლება ზოგი მისი უცნაურობა ჩაგრაჩეს მოგონებაში, მაგრამ ის რომ შესასწავლი კაცი ყოფილა და დასაკვირვებელი, ეს მხოლოდ მონაქცევეზე გამოჩნდება თურმე.

ჩვენ მხოლოდ იმათ შევციციენებთ პირში, ვინც უკვე მიჩნეულია, ის კი არ ვიცით, ან არ გვახსენდება, რომ ყოველი პიროვნება ერთი უშველებელი, თავისებური განძია და ამ განძს მოვლა მართებს, გაიწობა და დაკვირვება.

ცნობილი მწერალი და ბიოგრაფი იონა მეუნარგია ამბობს დრამატურ და ვითაც ვიცოდით, თუ ამის ბიოგრაფიის დაწერა დამჭირდებოდა და ამიტომაც მასალები მის სივრცეში არ შემოვირთებოდა.

აქ იონას, მე მგონი, ეს იმიტომ კი არ მოუვიდა, რომ დავით ერისთავი დაფასების ღირსად არ მიაჩნდა, არამედ ტოლები იყვნენ ერთი-მეორისა, მეტად-მეტად გაშინაურებული ამხანაგები და „მუშტრის თვალით“ მეც. იონა დავითს არ უყვარდებოდა.

შეიძლება ასე მომივიდა მეც. და ეს საქმე ეხლა გამოუსწორებელია, მაგრამ თუ მინდა გავიხსენო კარგათ სახსენებელი პიროვნება ეს უფრო, იმიტომ, რომ ჩემ მიერ დაუტოვებელ მის საფლავს უძღვნა ერთი დაფნის ფოთოლი მაინც. თუნდაც ასე დაგვიანებით.

მე მოგახსენებთ ნესტორ კალანდარიშვილზე.

ეს ის კაცია, რომელსაც შორეულს ციმბირში დიდი რევოლუციონერის სახელი აქვს მოხვეჭილი და რომელსაც ქ. ტომსკში მშვენიერი ძეგლიცა აქვს თურმე აგებული.

ნესტორი გავიციანი ჩემი სიკაბუჯის განთიადისას. მაშინ უკვე სცენაზე ვიყავ შესული მსახიობათა და ქუჩის ფსევდონიმით, ახალგაზრდა ამხანაგებთან ერთად ვუძღვებოდი სათეატრო სეზონებს.

ნესტორი ჩვენთან უეკრად გაჩნდა. ახლაც არ ვიცი საიდან მოგვევლინა. თითქო მიწიდან ამოძვრა და მაშინვე ისე გავვიშინაურდა თითქო ბავშვობიდანვე ჩვენთან ყოფილიყო თანშეზრდილი. ხალისიანი და ტემპერამენტისანი, მარჯვე და გაგებული დღათ სამეგობრო კაცი შეგვექმნა. ჩვენს პატარა ამხანაგობას უნესტორით თავი ვერ წარმოვადგინა.

მსახიობათაც კარგი გამოვდა. შუათანა ტანის, კარგი შესახედი, მწყაზარი სახის ადამიანი ცოცხალი თვალები ჰქონდა, „ჩხია“ ცოტა წამოწითლებული, მაგრამ ბევრი ირონია იყო ამ თვალებში. თითქო ბევრი რამ იცის ამ ცხოვრებისა და ამიტომაც ზევიდან დაჰყურებს, დასცინისო. ასეთი გარეგნობა ხელს უწყობდა მის მსახიობობას, მაგრამ ძალიან ხელს უშლიდა წვერი. ლამაზი წვერი ჰქონდა, წაბლის ფერი, ხასხასა და დაგრაგნილი, ერთი მტკაველის დადებამზე.

სახის შეცვლისათვის, რასაკვირველია, წვერი არ იყო გამოსადეგი, მაგრამ ამაზე, თუ გავხუმივბოდიო, ისიც ძალიან სუსტად, თორემ ისე მოძალებას ვინ გაუბედავდა. წვერს ვერ შეეღოდა. ამას ვგრძნობდით ყველგან და რომ ვიცოდით მისი გურული სიფიცისა და სიამაყის ამბავი, ვურივდებოდით სცენაზე და სხვადასხვა როლებში მის მართლაც ლამაზ წვერს.

თუმცა ზოგჯერ გვანუგებდა: აი ჩემ საქმეებს რომ მივალავებ, საბოლოოთ სცენაზე შემოვალ და მაშინ წვერს კი არა, თუ საჭირო იქნება, წარბებსაც გავიპარავო.

და თითქო ეჩქარებოდა სადღაც, თითქო დროებით არის ჩვენთან ჩამომხტარი, თორემ უდიდესი საქმეები სადღაც სხვაგან აქვსო.

საიდუმლოებით იყო მოცული ჩემთვის მაინც მაშინ მისი გზა და კვალი. შემდეგ გაუკეთ: რომელიღაც რევოლუციურ ორგანიზაციაში მუშაობდა. ეს იყო 90-იან წლებში მეტად უჩვეულო საქმე ჩვენს ირგვლივ და მსახიობები მისდამი კიდევ უფრო მეტი ძოკრებებით გავიმსჯელებდით.

უეკრად ნესტორი მოწყდა ჩვენს ამხანაგობას. ჩვენ განსვენებულ ლაღო მესხიშვილთან განვავარდეთ ქუთაისში სათეატრო მუშაობა. ნესტორი კი დაგვეკარგა და გვენანებოდა ნიკიერი ახალგაზრდა, რომ ჩვენთან ერთად სცენაზე არ იწვრთნებოდა, მაგრამ მოულოდნელად უკვე 907-ში, როდესაც განსვენებულ ვალერიან შალიკაშვილისა და ჩემის მეთაურობით სავასტროლოთ ჩავიდა ბათუმს დასი, აქ აგვეყუდა წინ თავისებურ სიცილ-სარხარით ჩვენი ნესტორ კალანდარიშვილი.

მხოლოდ ეხლა იგი მოგვევლინა, როგორც მეცენატი ვინმე.

უკვე რომელიღაც ბანკში მსახურობდა, განთქმულ ბარცხანასთან იღუმალი კავშირი ჰქონდა, მუშებში სცენის მოყვარულთა წრეს ხელმძღვანელობდა და ჩვენ საქმეცალებს ვარედან ხელს უწყობდა რითაც კი შეეძლო: თუ ბილეთების გაერთელებით, თუ გაჭირვების დროს ფულის სესხათ შოვნით და სხვ.

# ფრიდრიხ შილერის დონ-კარლოსი და ისტორია

მერაბ კალანდაძე

ღრამამ „დონ-კარლოსი“ ფრიდრიხ შილერის ისტორიული დრამატურგიის ერთ-ერთი საინტერესო ქმნილებაა. ამ ისტორიით შილერის დაინტერესება შემთხვევით არ ვახლავთ. რეფორმაციის და კონტრრეფორმაციის ბრძოლა მისი საყვარელი თემაა. ეს ორი ბანაკი დრამაში საკმაოდ მკაფიოდ არის წარმოჩენილი და დახასიათებული, საიდანაც კარგად ჩანს, რომ შილერის სიმპათიები პროტესტანტული ბანაკისაკენ იხრება. ეს გახლავთ შილერის ისტორიული კონცეფციის ამოსავალი წერტილი, რომელიც წითელ ზოვად ვასდევს მთელ მის შემოქმედებას და ისტორიულ გამოკვლევებს.

თანამედროვე გერმანელი მეცნიერი რ. ბუხვალდი შილერის ისტორიულ დრამებში, მათ შორის „დონ-კარლოსში“, შეცდომით თანამედროვეობიდან გაქცევას ხედავს და პოეტს წარმოგვიდგენს რეალურ ცხოვრებას მოწყვეტილ, ფანტაზიორ მწერლად. შილერის დრამის „დონ-კარლოსის“ მჭიდრო კავშირი რეალურ ცხოვრებასთან, თანადროულობასთან, დამაჯერებლად აქვს ნაჩვენები გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ლიტერატურათმცოდნეებს დ. აბუსა და უ. ვერთჰეიმს.

„დონ-კარლოსი“ ერთ-ერთი საუკეთესო საბუთია იმის, რომ შილერს არასოდეს არ შეუწყვეტია ბრძოლა უზადრუკი გერმანული სინამდვილის გარდაქმნისათვის. სწორედ ამაში მდგომარეობს შილერის შემოქმედების ისტორიული მნიშვნელობა, მისი მსოფლმხედველობის პოზიტიური მარცვალი. სულ სხვა საკითხია ის, რომ შილერი, როგორც ბურჟუაზიული მოაზროვნე, არსებული ფეოდალური საზოგადოების გარდაქმნის გზების ძიებისას ყოველთვის თანამიმდევრული ვერ

იყო. „დონ-კარლოსში“ გამომჟღავნდა შილერის მსოფლმხედველობისათვის ნიშანდობლივი წინააღმდეგობები. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „დონ-კარლოსი“ ვახლავთ დაქტურად პირველი დიდი ნაწარმოები „შტურმ უნდ დრანგის“ პერიოდის შემდეგ. იუ „შეტევისა და ქარიშხლის“ პერიოდის შალერი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული გარდაქმნების მომხრეა და რესპუბლიკის იდეას წადავებს, რაც რუსოს გავლენით აიხსნება, „დონ-კარლოსში“ შილერი საზოგადოების გარდაქმნას „ზემოდან“ რეფორმების გატარებით ცდილობს და „განათლებული აბსოლუტიზმის“ იდეის მომხრედ გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში თავი იჩინა უკვე ვოლტერის გავლენამ. „დონ-კარლოსში“ შილერი არსებული საზოგადოების გარდაქმნას „ზემოდან“ რეფორმების და „განათლებული მონარქისაგან“ მოელის, რაც, რა თქმა უნდა, უკან გადადგმული ნაბიჯია „შეტევისა და ქარიშხლის“ პერიოდის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ შეხედულებებთან შედარებით. სწორედ ამ ევოლუციაში მარცხიდან მარჯვნივ, მდგომარეობს შილერის მსოფლმხედველობის შეზღუდულობანი და წინააღმდეგობანი. ყველაფერი ეს უნდა განვიხილოთ როგორც გერმანულ ჰუმანიზმში ორი ტენდენციის — რეფორმისტულის და რევოლუციურის ბრძოლა. ამ დავაში კომპრომისული რეფორმისტული ტენდენციის გამარჯვება XVIII საუკუნის „გერმანულ უზადრუკობით“ უნდა ავხსნათ. შილერმა ვერ დასძლია უზადრუკობა, რამაც განაპირობა მისი კომპრომისი გერმანულ სინამდვილესთან და განსაზღვრა მისი წინააღმდეგობა არსებული ფეოდალური საზოგადოების გარდაქმნის გზების ძიებისადმი.





XVII საუკუნეში „დონ-კარლოსის“ ისტორიის ინტერპრეტაციის ორმა ტენდენციამ იჩინა თავი. ფერარესის სახით საქმე გვაქვს დონ-კარლოსის რეალისტური ინტერპრეტაციის ცდასთან. ფერარესის თანახმად დონ-კარლოსი იყო ფიზიკურად მახინჯი, ზნეობრივად გარყვნილი და სულმოკლე პიროვნება. ესპანელი ისტორიკოსი ამტკიცებს, რომ მეფე ფილიპე II-ს არ სურდა მეგვიდრეობა ვადაცვა დონ-კარლოსისათვის. ამიტომ, ამ უკანასკნელმა გადაწყვიტა ტახტის ჩაგდებას მიზნით მოეწყო აჯანყება საყუთარის მამის წინააღმდეგ. მეფემ შეიტყო „შვილის მზაკვერული განზრახვა და ის საპყრობილეში ჩასვა, სადაც იგი ცოტა ხნის შემდეგ გარდაიცვალა. ამის შემდეგ დიდხანს არ უტოცხლია დედოფალ ელისაბედსაც. არცერთად სულ სხვა სურათს გვიხატავს ფრანგი მოგზაური და მწერალი სენ-რეალი. მან მოგვცა ამ საყუთარის რომანტიკული ინტერპრეტაცია. მის თქმით დონ-კარლოსი რომანტიკული შარავნდელი მოსილი გმირია. იგი ვეზიანი სიყვარულით არის გამქვალული დედინაცვლის ელისაბედ ვალუასადმი, რომელიც, სენ-რეალის თანახმად, თავდაპირველად დონ-კარლოსის საცოლე იყო, მაგრამ, მას შემდეგ, რაც ფილიპე II დაქვრივდა, ცოლად გაჰყვა ესპანეთის მეფეს. დონ-კარლოსის სასიყვარულო რომანი დედინაცვალთან, შეთქმულებს მსხვერპლი ჰდება, რომელშიც აქტიურად მონაწილეობენ ფილიპე II გერი, მბა დონ-ხუანი და ებოლის ქმარი — ლუი გომესი, [სახელმწიფო მდივანი — პერესი] და რაღა თქმა უნდა, თავად პრინცესა ებოლი, რომელმაც შური იძია კარლოსზე, ვინაიდან ამ უკანასკნელმა უარყო ებოლის სიყვარული. ფილიპემ უარი უთხრა კარლოსს ნიდერლანდებში წასვლაზე და იქ ჰერცოგი ალბა გააგზავნა. მაშინ, სენ-რეალის მიხედვით, დონ-კარლოსმა განიზრახა ჩუმად დაქველდულიყო ესპანეთიდან და სათავეში ჩასდგომოდა აჯანყებულ ნიდერლანდებს. უფლისწულის განზრახვა შეიტყო ფილიპე II-მ და კარლოსის დაპატიმრება ბრძანა. უფლისწული რევიზიციას გადასცეს და სიკვდილის განაჩენი გამოუტანეს. ამრიგად, სენ-რეალის თანახმად, კარლოსი დესპოტიზმის და ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლად წარმოგვიდგება. შეიძლება ითქვას, რომ ორივე აღნიშნული ტენდენცია

გვხვდება მომდევნო XVIII—XIX საუკუნეების ლიტერატურაში.

შილერის დრამები და მათ შორის, „დონ-კარლოსი“, უნდა განვიხილოთ როგორც XVIII საუკუნის მიწურულის გერმანიის ისტორიული აზროვნების წყარო. ამ მხრივ შილერის დრამა „დონ-კარლოსი“ სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებადაა შესწავლილი. შილერის დრამა არ ემყარება წყაროების კრიტიკულ ანალიზს. ეპოქის დახასიათების, მოქმედ პირობათა შეფასების დროს შილერი ძირითადად სენ-რეალის შრომად გამოიყენება. ეს ტენდენცია იგრძნობა შილერის ისტორიულ გამოკვლევებშიც. ირკვევა, რომ გერმანიაში წყაროებისადმი კრიტიკული დანოკიდებულება სუსტადაა განვითარებული. ს. VIII საუკუნის მიწურულს გერმანიაში ისტორიული აზროვნება ჯერ კიდევ სუსტადაა განვითარებული და თავის პირველ ნაბიჯებს დგამს. ამიტომ შილერის ისტორიულ დრამებში აისახება გერმანიაში ისტორიული მეცნიერების მდგომარეობა.

ვადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ დონ-კარლოსის რომანტიკული სახე თავის პოპულარობას და სიკოცხლისუნარიანობას ფერდობს შილერს უნდა უმაღლოდეს.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ შილერმა არსებითად სუბიექტურად აღიქვა ფილიპე II-ის კონფლიქტი კარლოსთან. შილერის დრამის თანახმად, უფლისწული ცხალავთ ესპანეთის მეფის ფილიპე II-ის დესპოტიზმის და ტირანიის უმანკო მსხვერპლი. ასეთ პირობებში, ცხადია, ადვილი გასაგებია, თუ რატომ აღმოჩნდა შილერის სიმპათიები კარლოსის მხარეზე. შილერმა, სენ-რეალის კვალდაკვალ, ესპანეთის ტახტის მეგვიდრე დაგვიხატა თავისუფლების მგზნებარე დამცველად, ტირანიისა და დესპოტიზმის წინააღმდეგ შეუპოვარ მებრძოლად, რომელიც მზად არის დახმარება აღმოუჩინოს აჯანყებულ ნიდერლანდებს. შილერის დრამის თანახმად ფილიპემ უარი უთხრა თავის ვაჟს ნიდერლანდების მმართველობაზე და ამ პოსტზე ჰერცოგი ალბა დანიშნა. მაშინ უფლისწულმა გადაწყვიტა გაპარულიყო ესპანეთიდან და სათავეში ჩადგომოდა აჯანყებულ ნიდერლანდებს. მეფენ შეიტყო უფლისწულის განზრახვა და ბრძანა ჩისი შეპყრობა. უფლისწულს დედოფალ ელისაბედთან გამოთხოვების დროს დააკე-



ბენ და ინკვიზიციას გადასცემენ. ასე შე  
ეწრა კარლოსი თავისი მამის, ფილიპე II-  
ის და ინკვიზიციის ექვემდებარებას, მათ დესპოტურ  
პისწრაფებებს.

უკვე XIX საუკუნეში გამოარკვეეს, რომ  
ისტორიული კარლოსი სულ სხვაგვარი იყო.  
რანკემ, პრესკოტმა, ფილიპონმა, მათერნ-  
ბრეხერმა, შმიდტმა და სხვებმა ესპანეთის სა-  
არქივო მასალებზე დაყრდნობით დამაჯრე-  
ბლად უჩვენეს, რომ კარლოსის შეფასებისას  
ფერარესი სულაც არ იყო შორს ისტორიუ-  
ლი ჭეშმარიტებისაგან. ამიტომ, შეიძლება  
ითქვას, რომ მათ ფერარესის ხაზი ვააგრძე-  
ლეს ისტორიოგრაფიაში. გერმანელმა ის-  
ტორიკოსებმა ლეოპოლდ ფონ რანკემ და  
მათერნბრეხერმა გამოკვლევაში „დონ-კარ-  
ლოსი“, საარქივო მასალებზე დაყრდნობით,  
ესპანეთის ტახტის მემკვიდრის საკმაოდ და-  
მაჯრებელი პორტრეტი დაგვიხატეს. ეს  
იყო ჩვეულებრივი ახალგაზრდა კაცი, რო-  
მელიც, რბილად რომ ვთქვათ, საკმაოდ უნი-  
ჭო პიროვნება იყო. მას ავადმყოფური ხა-  
სიათი ჰქონდა. ფილიპე II შიშობდა, რომ  
ესპანეთის ტახტზე მისი სიკვდილის  
შემდეგ არ უნდა ასულიყო ასეთი  
სუსტი პიროვნება. რანკე და მათერნბრეხერი  
მიუთითებდნენ, რომ უფლისწულს სწირად  
მოუყვიოდა ხოლმე თავში მეტად უგუნური  
აზრები. ერთ-ერთი ასეთი გეგმა, რომელიც  
ითვალისწინებდა ესპანეთიდან გაქცევას, ვახ-  
და კარლოსის დაპატიმრების საბაბი. უფლის-  
წულმა აღიარა, რომ აპირებდა მეფეზე თავ-  
დასხმას. გერმანელმა ისტორიკოსებმა წყა-  
როებზე დაყრდნობით, დამაჯრებლად გვიჩ-  
ვენეს, რომ მის საქმეს განიხილავდა არა  
ინკვიზიცია, როგორც ეს შილერის დრამა-  
შია, არამედ სავანგებო სავამომძიებლო კო-  
მისია. პატიმარი თავად ეძებდა სიკვდილს,  
როგორც შექმნილი სიტუაციიდან ერთადერთ  
გამოსავალს. იმ მიზნით, რომ დაეჩქარებინა  
სიკვდილი, ის მიმართავდა სხვადასხვა საშუა-  
ლებებს. ხან შიმშილობდა, ხან კი ზომაზე  
მეტს ჭამდა, ანდა ყლაპავდა ყინულის დიდ  
ნაჭრებს. არის ვერსია, რომ კარლოსის სიკ-  
ვდილის ნამდვილი მიზეზი იყო ზომაზე მე-  
ტი ჭამა. ცდებოდა ფერარესი, როდესაც ცდი-  
ლობა გაემართლებინა ფილიპე II. მეფე-  
მამამ არაფერი არ გააკეთა იმისათვის, რომ  
შვილის ტრაგიკული მდგომარეობა შეემსუ-  
ბუქებინა. სწორად შენიშნავს რევოლუცი-

ამდელი რუსი ისტორიკოსი მ. ნ. პეტროვიჩი  
რომ „დონ-კარლოსის ბედი მნიშვნელოვან-  
წილად აიხსნება მეფის უგულობით და სი-  
ცივით“. კარლოსის ანალოგიურ დახასიათე-  
თებას იძლევა თავის წიგნში „ფილიპე II“  
ამერიკელი ისტორიკოსი პრესკოტი. აღსანი-  
შნავია, რომ რანკე თავის სქელტანიან გამოკ-  
ვლევაში დონ-კარლოსზე არც ერთხელ არ  
იხსენიებს შილერს. მისი გულგრილობის მი-  
ზეზი შილერის მიმართ წყაროებისაღმი არა-  
კრიტიკულ დამოკიდებულებაში უნდა ვეძე-  
ბოთ. მაგრამ იგი ზედმეტად მკაცრად ხომ  
არ მოექცა შილერს, როგორც დრამატურგს?  
არ უნდა დაევიწყოთ, რომ მხატვრულ ნა-  
წარმოებს არ მოეთხოვება ისტორიული სი-  
ზადადლის შეცნეირული სიზუსტით ასახვა.  
დრამატურგ შილერს ისტორიული სინამ-  
დვილ ეყვლაზე ბოლოს აინტერესებს. ეტ-  
ყობა, რანკეს არ აინტერესებს ის ფაქტი,  
რომ შილერის დრამები, მათ შორის „დონ-  
კარლოსი“ წარმოადგენდა XVIII საუკუნის  
მიწურულის გერმანიის ისტორიული აზ-  
როვნების წყაროს. ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ  
რანკეს ისტორიული მიდგომა ცალმხრივია,  
მეტად შეზღუდულია და კრიტიკული სკო-  
ლის“ ჩართვით არ სცილდება. სწორედ ეს  
მიგვაჩინა რანკეს მთავარ შეცდომად.

როგორც ვხედავთ, ისტორიული დონ-  
კარლოსი იყო უნიჭო, უგუნური, ავად-  
მყოფური ხასიათის, ფიზიკურად სუსტი უფ-  
ლისწული და არა ფილიპე II ტირანიის  
უმანკო მსხვერპლი, როგორც ეს შილერის  
დრამაშია წარმოდგენილი. რა თქმა უნდა,  
ესპანეთის უფლისწულს არაფერი საერ-  
თო არ ჰქონდა აჯანყებულ ნიდერლანდებთან  
და სულაც არ იყო ტირანიის წინააღმდეგ  
მებრძოლი თავისუფლების ქომაგი რომან-  
ტიკული პრინცი. სხვათა შორის, ყველა-  
ცერი ეს ძალიან კარგად ჩანს შილერის ის-  
ტორიულ ნაშრომში „ნიდერლანდების გან-  
დგომის ისტორია“. ამიტომ დონ-კარლოსი-  
საღმი შილერის დამოკიდებულების შესა-  
ხებ უნდა ვიმსჯელოთ არა დრამის, როგორც  
ამას რანკე აკეთებს, არამედ ისტორიული  
თხზულების „ნიდერლანდების განდგომის  
ისტორიის“ მიხედვით, სადაც დონ-კარლოსი  
მეტად უმნიშვნელი როლს ასრულებს. რა-  
საკვირველია, საესებით ლოგიკურია, რომ  
შილერი, როგორც ისტორიკოსი, უფრო ახ-  
ლოს მივიდა ჭეშმარიტებასთან, ვიდრე ში-



ლერი — დრამატურგი, ეს გასაგებია. დრამატურგი შილერი უფრო მეტ გასაქანს აძლევს თავის პოეტურ ფანტაზიას, ვიდრე მკვლევარი-მეცნიერი. დრამაში გამოიყვანდა შილერის ლიტერატურული მეთოდის ძირითადი ნიშან-თვისება. ისტორიული წარსულის იდეალიზირება, ანუ როგორც ვფ. ენგელსი ამბობს, „შილერიზება“.

შილერის პოეტურ ფანტაზიას სენ-რეალის თხზულებასთან ერთად ფრთები შეასხა იმ გარემოებამ, რომ კარლოსის ისტორია ბურჟუაზიის იყო მოცული, ხოლო ესპანეთის არქივებამდე ხელი არ მიუწვდებოდათ. ეს მხოლოდ მოგვიანებით, XIX საუკუნეში მოხერხდა. ამიტომ ესპანეთის უფლისწულის ნახვრად ლეგენდარული სახე რომანტიკული შარავანდედით მოსილი აღმოჩნდა. დღეს კარგადაც ცნობილი, რომ არავითარი სასიყვარულო თავგადასავალი კარლოსსა და მის დედინაცვალს, ფილიპე მეორეს ცოლს ელისაბედ ვალუას შორის არ არსებობდა. როგორც ჩანს, რომანტიკული ელფერი დაპყრავს დრამაში პრინცესა ებოლის პოზიციას. ებოლის რომანი დონ-კარლოსისადმი და შემდეგ უფლისწულის მიერ უგულვებელყოფილი სიყვარულის გამო ებოლის შურისძიება გამოგონილია. არის ვერსია, რომ პრინცესა ებოლი ესპანეთის მეფის ფილიპე მეორეს საყვარელი იყო. ამიტომ ებოლის სახე ისტორიული არ უნდა იყოს და, ეტყობა, შილერის პოეტური ფანტაზიის ნაყოფია.

შილერის დრამის მთავარი დადებითი გმირია მარკოზ პოზა, თუმცა დრამატურგის თავდაპირველი ჩანაფიქრის თანახმად ეს ასე არ იყო (მხედველობაში გვაქვს პიესის პირველი და მეორე ვარიანტი). პოზას წინ წამოწევა პიესაში შემთხვევითი არაა და მისი მიზეზები შილერის მსოფლმხედველობაში უნდა ვეძებოთ. თვითონ შილერი „წერილებში“ დონ-კარლოსის შესახებ, აღნიშნავდა, რომ პირველ პლანზე მარკოზ პოზას წამოწევა დაკავშირებულია მისი პოლიტიკური შეხედულებების ევოლუციასთან. აი, რას წერდა შილერი: „საქმე იმაში გახლავთ, რომ ამ დრამაზე მუშაობის პერიოდში ძალიან ბევრი რამ შეიკვალა თვითონ ჩემში. სხვადასხვა ცვლილებები განიცადა ამ დროის მანძილზე ჩემმა გრძობებმა და აზრებმა, რომელიც აუცილებლად უნდა ასახულიყო ჩემს დრამაში. ის, რაც მიტაცებდა დრამა-

ზე მუშაობის დასაწყისში, შემდგომში დათან სუსტდებოდა და ბოლოს საცხებით გაქრა. ჩემს გონებაში წამოჭრილი ახალი აზრები ავიწროვებდნენ ძველს... „პოზას სახე შეიძლება განვიხილოთ როგორც შილერის პოლიტიკური შეხედულებების, მსოფლმხედველობის ევოლუციის ერთ-ერთი საუკეთესო საბუთი. პოზა ავტორის პოლიტიკური შეხედულებების გამომხატველია: მისი ოცნებაა დაამყაროს ახალი სოციალურ-პოლიტიკური წყობა არა ქვემოდან დემოკრატიული რევოლუციის გზით, არამედ ზემოდან რეფორმების გზით, როგორც ხალხს უბოძებს განათლებული მონარქი. შილერი „განათლებული აბსოლუტიზმის“ იდეის მომხრედ გვევლინება, რაც კოლტარის გავლენით შეიძლება აეხსნათ. არსებობს საფუძველი ვილაპარაკოთ შილერის პოლიტიკური შეხედულებების ევოლუციაზე მარცხნიდან მარჯვნივ, რაც იმაში გამოიხატა, რომ რესპუბლიკის მომხრე ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული სულისკვეთებით გამსჭვალული შილერი უარს ამბობს საზოგადოების რევოლუციური გზით გარდაქმნაზე და „განათლებული აბსოლუტიზმის“ ზემოთ რეფორმების გზით ცდილობს მიაღწიოს არსებული საზოგადოების გარდაქმნას. სწორედ ამაში მდგომარეობს შილერის მთავარი შეცდომა, რამაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა მისი მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი „ტრაგიკული წინააღმდეგობანი“. ჯერ კიდევ თანამედროვენი მიუთითებდნენ შილერს მარკოზ პოზას სახის მოდერნიზაციაზე. შილერი „წერილებში“ დონ-კარლოსის შესახებ იმართლებდა თავს და დასძინდა, რომ XVI საუკუნეში იყვნენ მსგავსი პოლიტიკური მოღვაწეები და ასახელებს ვილჰელმ ორანელსა და კასპარ დე კოლინის.

როგორი იყო შილერის დამოკიდებულება ესპანეთის სასახლის კამარილისადმი, რომელიც კონტრარეფორმაციის სული და გული იყო? ამერიკელმა ისტორიკოსმა პრესკოტმა თავის წიგნში „ფილიპე II“ დამაჯერებლად ცხადყო, რომ შილერმა საკმაოდ რეალისტურად დაგვიჩაბა ესპანეთის მეფის პორტრეტი. შეიძლება თქვას, რომ მან შექმნა ესპანეთის დღეპორტი მეფის მონუმენტური ფიგურა. მის პიროვნებაში განუწყვეტლივ ებრძვის ერთმანეთს ფილიპე ტირანი და ფილიპე ადამიანი. შილერმა თავის დრამაში



და უფრო მკაფიოდ ისტორიულ გამოკვლევაში „ნიდერლანდების განდგომის ისტორია“ დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ პირველი ხშირად ამარცხებს მეორეს. ის ფაქტი, რომ იგი ეერაგულად აკვლევინებს პოზას, ნათქვამის დასტური უნდა იყოს. პოზას სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფილიპეს სურდა „ადამიანში ადამიანობა ჩაეკლა, თავისუფლების სული დაეთრგუნა და თავისი ნების უსიტყვოდ ამსრულებელი მონები აღეზარდა. ამით შილერმა ფილიპე II დაგვიხატა როგორც რეაქციის ძალების, დესპოტიზმის ტიპური წარმომადგენელი. ტყუილად როდი მოხდა, რომ XIX—XX საუკუნეების ისტორიოგრაფიას ესპანეთის მეფის პორტრეტისათვის პრინციპული ბევრი არაფერი დაუმატებია. იგივე შეიძლება ითქვას შილერის მიერ ჰერცოგ ალბას და გრანველას შეფასებაზე, რომლებსაც XIX საუკუნის მემორიზაციონ და ლიბერალური ბურჟუაზიული ისტორიოგრაფია ხოტბას ასხამს. ჰერცოგ ალბას სახით შილერმა დაგვიხატა ფეოდალური რეაქციის ტიპური წარმომადგენელი, რომელიც გვერდს უმშვენებს ესპანეთის მეფეს და დესპოტიზმის ბანაკის ჩვეულებრივი წარმომადგენელია. ამრიგად, დესპოტიზმის ბანაკი შილერის დრამაში საკმაოდ ობიექტურადაა წარმოდგენილი, რაც წარმოადგენს შილერის თხზულების პოზიტიურ მხარეს.

შილერი თავის დრამაში სასტიკად ამხელს ფეოდალურ-კათოლიკურ რეაქციას, რომლის ტიპური წარმომადგენელია დომინიკანელი ბერი დომინგო. შილერმა დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ დომინგო არის თავისუფლების დაუძინებელი მტერი. ამიტომ, ცხადია, ადვილი გასაგებია, რომ მას კარლოსი სძულს. „გული ენთება მას ახალი სათნოებისათვის, რომელიც მტკიცე, ამაყი და თვითკმაყოფილი — სარწმუნოებას არაფერს სთხოვს: იგი აზროვნებს! ტვინი უხუტს უცნაური ჭიმერისაგან. დიდ პატივს სცემს ადამიანს“. კათოლიკურ ეკლესიაში შილერის სრულიად სამართლიანად ხედვებს ფეოდალურ-აბსოლუტური სისტემის ერთგულ დამკვამს, თავისუფლებისა და აზროვნების დაუძინებელ მტერს. დომინიკანელი ბერი დომინგო და მისი მასწავლებელი დიდი „ინკვიზიტორი“ ყველაზე კარგად გამოხატავენ რეაქციის ძალების სიმანიჩრეს და ჭეშმარიტ ბუნებას. „დონ-კარლოსში“ შილერმა სას-

ტიკი ლახვარი ჩასცა რელიგიური ინტორანტიზმის საუკეთესო ნიმუშს, ინკვიზიციას, რომელმაც საიქიოში გაისტუმრა მრავალი თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანი“. 1783 წლის 14 აპრილს შილერი რეინვალდს წერდა: „ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია, რომ ამ პიესაში (ლაპარაკია „დონ-კარლოსზე“ — მ. კ.) ინკვიზიციის გამოსახვით შური ვიძიო შეგინებული კაცობრიობისათვის. სამარცხვინო ბოძზე გავაკრა ინკვიზიციის საზიზღარი საქმიანობა. მე მსურს (თუნდაც ჩემმა კარლოსმა ამის გამო სცენა ვერ იხილოს), რომ ტრაგედიის მახვილი შიგ გულში ჩავსოს ადამიანთა იმ მოდამას, რომელსაც იგი აქამდე მხოლოდ ოდნავ კაწრავდა“. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ამოცანა ფრიდრიხ შილერმ ბრწყინვალედ შეასრულა და ინკვიზიცია სამარცხვინო ბოძზე გააკრა.

ვეფქრობთ, ზოგიერთი ლიტერატურის ისტორიკოსი აჯარბებს შილერის პიესაში ხალხის როლის მნიშვნელობას. პიესაში პოზას სიტყვები ხალხის როლის შესახებ ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს შილერი ხალხს ისტორიის მთავარ მამოძრავებელ ძალად მიიჩნევს. ხალხისადმი სიმპათიები, ჩვენი აზრით, იმით აიხსნება, რომ ამ პიესაში ხალხის მოქმედება არ სცილდება ზომიერების ფარგლებს. ხალხი ისტორიის მთავარი მოქმედი პირია და არა შემოქმედი. იგი ბურჟუაზიითან ერთად იბრძვის ფეოდალურ-აბსოლუტური სისტემის წინააღმდეგ. სწორედ ეს განსაზღვრავს ხალხისადმი შილერის სიმპათიას. როგორც კი ხალხი მოგვევლინა ისტორიის დამოუკიდებლად მოქმედ ძალად, რომელიც თავის კვალს დაამჩნევს ისტორიის მსვლელობას, შილერი ზურგს აქცევს ხალხს. ხატმებრძოლთა აჯანყებისადმი და რაკობინელთა დიქტატურისადმი შილერის უარყოფითი დამოკიდებულება ამის ნათელი ილუსტრაციაა. აქ გამოძლავნდა შილერის კლასობრივი შეზღუდულობა. იგი იზიარებდა განმანათლებელთა, მათ შორის ვოლტერისა და დიდროს ისტორიული კონცეფციის სუტ მხარეებს და მემარცხენე სოციალური ძალების გამოსვლებს უარყოფითად აფასებდა. ეს გასაგებია: შილერი თავისი დროის დიდილი შვილია და ყოველთვის როდი აღწევს თავს ისტორიული სტერეოტიპის გავლენას.

# მუსიკალური სიურპრიზების ხუთი საღამო

მანანა ახმეტელი

„მუსიკოსები ხშირობენ“ — ასე ეწოდებოდა მუსიკალურ ფესტივალს, რომელიც ამა წლის 5—9 ივნისს ჩატარდა ჩვენს დედაქალაქში.

ამ მხიარული გამოგონების წამომწყები და სულისჩამდგმელი გახლდათ გამოჩენილი მევიოლინე, საქართველოს კამერული ორკესტრის მხატვრული ხელმძღვანელი ლიანა ისაკაძე, რომელმაც უკვე მესამე ფესტივალი გამართა ამ უკანასკნელი ერთი წლის მანძილზე: ბიკვინთის კამერული მუსიკის ფესტივალს „ლამის სერენადები“, რომლის მასშტაბები ყოველწლიურად იზრდება, მოჰყვა ბახისა და ჰენდელის თბილისურ ფესტივალზე წარმოდგენილი ფრიად სოლიდური კონცერტების სერია. შუალედში კი ლიანა ისაკაძემ მოაწყო ჯერ საქართველოს კამერული ორკესტრის საიუბილეო საღამოები, რითაც აღინიშნა 20 წლისთავი ამ სახელოვანი კოლექტივის დაარსებიდან, მერე კი, ტრადიციისამებრ, საახალწლო კონცერტზეც მიგვიწვია. ამავე დროს, ეს შესანიშნავი არტისტი გასტროლებზეც იმყოფებოდა თავის ორკესტრთანაც და მარტოც.

ესოდენ ფართო მოღვაწეობა ნათლად მტყველებს ლიანა ისაკაძის ენერგიული, ინიციატიური ბუნების საოცარ მრავალფეროვნებაზე, ამასვე გვეუბნებიან საფესტივალო კონცერტებისა თუ ცალკეული საღამოებისათვის მომზადებული პროგრამებიც, რომლებიც მოიცავენ უზარმაზარ მუსიკალურ ლიტერატურას, შექმნილს ამა თუ იმ ეპოქაში, სხვადასხვა ეროვნული სკოლები-სა და ესთეტიკური მომდინარეობების მიერ. დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლიანა ისაკაძე მუსიკოსი-ერუდიტია

და რომ მისი თაოსნობით ორგანიზებულ მუსიკალურ ფესტივალები წარმოდგენენ ცოცხალ მუსიკალურ ენციკლოპედიებს.

და თუ დავუმატებთ იმასაც, რომ ამ პროგრამების შესრულებაში მონაწილეობს მრავალი სახელოვანი არტისტი (საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან მოწვეული დირიჟორები, ინსტრუმენტალისტები, მომღერლები, საფუნდო კაბელები), რომლებიც თავის მხრივაც ამაღლებენ საფესტივალო კონცერტების დონეს, დავრწმუნდებით, რომ ლიანა ისაკაძის დაუცხრომელი მოღვაწეობის წყალობით საქართველოს კამერული ორკესტრის საფუძველზე თანდათან ყალიბდება საკავშირო მასშტაბის მძლავრი, პრესტიჟული მუსიკალური ცენტრი.

ამ კერაში დღენიდავ იმართება პრემიერები, სრულდება უცნობი და ცნობილი ნაწარმოებები, ეღერს ძველი და ახალი მუსიკა, ერთმანეთს ეპაექრებიან განსხვავებული ინდივიდუალობის მხატვრები, საპირისპირო მიმდინარეობები. აქ შეუწყვეტლივ ფართოვდება ესთეტიკური თვალსაწიერი, მუსიკალური ქანრების, ფორმებისა და იდეების წრე, კამერული მუსიკირების სტილისტური საზღვრები.

რად ღირს თუნდაც „სიურპრიზების“ სახით მოწოდებული სხვადასხვა დროს შექმნილი პოპულარული მუსიკის ნაირ-ნაირი ნიმუშების მოსმენა! მათი საშუალებით აკადემიურ საკონცერტო ესტრადაზე მკვიდრდება ჯაზური ხელოვნების ფორმები, შემოდის ძველმოდური სალონური ჰანგები და კლასიკური ყოფითი მუსიკა. დღია ამ „სიურპრიზების“ მიზილულობის ძალა, რომელსაც ამოძრავებს ლ. ისაკაძის უნი-

ვერსალური და საოკრად კონტაქტური ფენომენიდან წარმოქმნილი ადამიანების აყოლების, გახარების დუოკებელი სურვილი, მათთან უშუალო, გულითადი ურთიერთობის დამყარების მოთხოვნილება.

ამ „სიურპრიზებში“ მოსჩქეფს ლ. ისაკაძის არტიკულიზმით გაცისკროვებული გამოგონებლობა, თეატრალიზა, ლალი იუმორი. აქ პოეტური გზებისა და შთაგონების მწვერვალზე აზიდული თვით ყველაზე უბრალო და ყველაზე ინტიმური მელოდია, ამიტომაც დასჩემდა მსმენელს ამ „სიურპრიზების“ სიყვარული, მათთან შეხვედრის სურვილი და მოლოდინი.

ფესტივალი „მუსიკოსები ხუმრობენ“ სწორედ ამ წინამძღვრებიდან ამოიზარდა, იგი მთლიანად საგანგებოდ გასაიდუმლოებული „სიურპრიზებისგან“ შედგებოდა.

პირველი „სიურპრიზი“ გახლდათ იუმორისტულ ტონალობაში გადაწყვეტილი საფესტივალო ანონსი, რომელიც აღვივებდა ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში მოხვედრის სურვილს. მხიარულად გამოიყურებოდა საფესტივალო აფიშაც, მოხატული ფესტივალის მონაწილეთა სამახსოვრო ავტოგრაფები.

„სიურპრიზს“ წარმოადგენდა საგანგებოდ მოწყობილი თავისებური „მინი გამოფენაც“, შემდგარი ცნობილი ინგლისელი დირიჟორისა და მხატვრის ჰოპნუნვის კარიკატურებისგან. ამ ხხარტ გრაფიკულ ჩანახატებში აღბეჭდილია მუსიკირების ესა თუ თუ ის მომენტი. ეს შარეები თავის მხრივაც გამოხატავდნენ საფესტივალო საღამოების ხასიათს.

ლიანა ისაკაძე



ასეთი გახლდათ საფესტივალო რეკლამა, რომელიც მიზნად ისახავდა ადამიანების გატაცებას ამ უჩვეულო წამოწყებით, მათ ვაღართვის უშუალო, სალალო ტალღაზე, შესაბამისი ფსიქოლოგიური განწყობილების შექმნას, რითაც ერთგვარად შემზადდა ნიადაგი ანცი ოინებით გათამაშებული მუსიკალური „სიურპრიზების“ მოსასმენად.

მუსიკალური პროპაგანდის ასეთმა ფორმამ მართლაც მოახდინა ზემოქმედება და ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილი მსმენელი ხუთი მუსიკალური საღამოს მანძილზე შეუწყნელებელი ინტერესით აწყდებოდა ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზს.

უკვე ამ ფაქტმა გაამართლა ესოდენ ორიგინალური ფესტივალის ჩატარების ცდა — საგრძნობლად გაახალისა ჩვენი დედაქალაქის მუსიკალური ცხოვრება, აქტიურად ჩართო მასში ფართო მსმენელი, მოიზიდა მუსიკის მოყვარულთა წრეებიც და სერიოზული მუსიკისადმი ზურგშექცეული ახალგაზრდობაც.

შესამჩნევად გაახალგაზრდავებული აუდიტორია თავს ბედნიერად გრძნობდა, როცა ისაკაძე — მევიოლინე და ისაკაძე — დირიჟორი, საქართველოს კამერულ ორკესტრთან ერთად, ლეთაებრივი აღმაფრენით ასრულებდა სხვადასხვა ეჟნრისა და სტილის პოპულარულ მუსიკას.

მაგრამ მსმენელი ასევე სიამოვნებით ისმენდა სხვადასხვა ეპოქის კლასიკურ მუსი-



კასაც, ვოლფგანგ და ლეოპოლდ (მამა) მოცარტების, ბეთოვენის, ლისტის, სტრავენსკის, ჩენთის უცნობი გერმანელი კომპოზიტორის ბიბერის (XVII ს) პროგრამულ თხზულებებს, ე. დენისოვისა და ა. შნიტკეს კომპოზიციებს, ახალგაზრდა ინგლისელი კომპოზიტორის, მოსკოვის კონსერვატორიის სტაჟიორის, ფესტივალის სტუმრისა და უშუალო მონაწილის მკ ბერნის მხიარულ კოლაჟაც, რომელიც ისევე, როგორც დენისოვისა და შნიტკეს ნაწარმოებები, ამ ფესტივალის შთაგონებით შეიქმნა.

თავად ფესტივალი ატარებდა ესტრადულ, თეატრალიზებულ ჩასაითს. მუსიკალური საღამოების წამყვანის როლს ასრულებდა ცნობილი მსახიობი ზინობი გერდტი. იგი იმპროვიზებულად უთავსებდა ერთმანეთს მუსიკოსი — კომენტატორისა (მუსიკათმცოდნე ე. მაჰავარიანის ტექსტის მიხედვით) და სატრიკოსი — კონფერანსიეს ფუნქციებს. მისგან იღებდა მსმენელი იუმორსაც და სერიოზულ ინფორმაციებსაც ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენისა და ნაწარმოების შესახებ. ხუმრობის, სიცოცხლის პირველი იმპულსები მოდიოდა გერდტის მწვავე პუბლიცისტური რეპლიკებიდან, რომლებიც მიმართული იყო ძირითადად არამუსიკალურ ობიექტებზე, ჩენი ყოფის ამა თუ იმ მხარეზე. და მაინც, მას უპყრა ხელთ მუსიკალური ფესტივალის კამერტონი.

ხუმრობის ტონალობაში გადაწყობის სურვილი შთააგონებდა ფესტივალის ყველა მონაწილეს: საქართველოს კამერული ორკესტრის მსახიობებსა და სოლისტებს (ე. კონიავი, ი. ლობადა), მათ სახელოვან სტუმრებს: მაღალი კლასის პიანისტებსა (ა. ლიუბიმოვი, დ. ალექსევი, ა. სლობოდიანიკი, ვ. ფელცმანი, ვ. სკანავი) და მევიოლინეებს (ტ. გრინდენკო, ვ. პიკაიზენი), რომლებსაც დრო და დრო უერთდებოდნენ დასარტყამ საკრავებზე შემსრულებელი რიტმის ჯორტუოზი ვილნიუსელი ვ. ტარასოვი, კონტრაბასისტი თ. ყურაშვილი, ვიტარისტი ანისიმოვი. ეს მაღალმატერული ანსამბლი, შემდგარი კლასიკური მუსიკის ამ შესანიშნავი ინტერპრეტატორებისა და ცნობილი „ჯაზმენებისაგან“, გატაცებით მუსიცირებდა ლ. ისაკაის დირიჟორობით



და საკონცერტო ესტრადაზე ძალზე უშუალო შემოქმედებით ატმოსფეროს ამკვიდრებდა პიანისტ-იმპროვიზატორის შესანიშნავი ნიჭი გამოავლინა ახალგაზრდა მუსიკოსმა ვაიოზ ჩოფიკაშვილმა, რომელმაც საფეხბურთო მარშის თემაზე შექმნა მუსიკალური პაროდების მთელი სერია. რაოდენ გულსატყენია, რომ ეს გ ჩოფიკაშვილის უკანასკნელი გამოსვლა აღმოჩნდა...

ერთი სიტყვით, მრავალფეროვანი იყო საფესტივალო პროგრამა. გამოდიოდნენ ნაირ-ნაირი შემსრულებლები, სრულდებოდა სხვადასხვა ყაიდის სერიოზული და „არასერიოზული“ მუსიკა, საიდანაც იფრქვეოდა ფერადოვანი, სიცოცხლით სავსე კორორიტი, შერწყმული მსუბუქი ეპროზითა! ფესტივალის საკონცერტო ნაწილს, რომელმაც მონიბლა მსმენელი მაღალი მუსიკალური კულტურით, ერწყმოდა ე. წ. „ხუმრობის განყოფილება“, სადაც ეს მუსიკოსები, ერთად თუ ცალ-ცალკე, უკრავდნენ და მსახიობობდნენ, „არასერიოზულობაში“ ასპარეზობდნენ და მოულოდნელად ჩნდებოდნენ მუსიკალურ შარკებსა თუ პაროდებში.

მაინც როგორ ან რაზე ხუმრობდნენ მხიარულუბას დაწაფებული მუსიკოსები?

ხუმრობის საბაზი გახლდათ წმინდა მუსიკალური „თავგადასავლები“, სხვადასხვა სახის აკუსტიკური კუროზები, ორკესტრის არასინქრონული მუსიცირება, პარტნიორების შეუთანხმებელი დაკვრა, ამა თუ იმ ნაწარმოებში უეცრად ამოტივტივებული, სრულიად შეუსაბამო მუსიკალური ციტატები, ამოკრეფილი საყოველთაოდ ცნობილი ხალხური თუ პროფესიული მუსიკიდან.



ესპანური ცეკვა, სოლისტი გ. ლომიძე

მუსიკოსები ხუმრობაში ატარებდნენ ავან-გარდისტ კომპოზიტორთა ექსტრაორდინარულ ცდებსა თუ „გამომგონებლობას“ (ჯონ ჯეიჯის „წყლის მუსიკა“), საშემსრულებლო ხელოვნების თანამედროვე ტექნიკურ „ნოვაციებსაც“ (დგუშინიჭ ჰაერთემონოსათვის „დამუშავებული“ ბახ-გუნოს „ავე, მარია“ — შესრულებული ავსტრიელი მუსიკოსების ჩანაწერით), კომიკურ ტონალობაში ტრანსპონირებულ ცნობილ მუსიკალურ თემებსაც (მაკ ბერნის პოპური), ფონოგრამების საფუძველზე ე. წ. „ტყუილი“ შესრულების ცდულებასაც და სხვა მუსიკოსთა ჩანაწერების მიტაცების სურვილსაც...

აქედანაც ჩანს თუ რაოდენ მახვილგონივრული ვახლდათ ფესტივალის ჩანაფიქრი, რაოდენ მდიდარია წმინდა მუსიკალური ხუმრობების წყარო.

ამას ემატებოდა შემსრულებელთა ვალაღბული, ზოგჯერ ექსცენტრიულობამდე მიღწეული საქციელი, სხვადასხვა სინამდვილიდან აღებული კოსტიუმების ცვლა. ამ კარნავალურ ორომბრალებში ჩართული იყო პანტომიმაც, ცეკვაც, სოპრტიც, გამოყენებულ იყო ბუტაფორია და რეკვიზიტიც.

საკუთრივ კომედიური მუსიკა კი საფესტივალო რეპერტუარში ნაკლებად შევიდა. შესაძლოა, იმიტომ, რომ აქ ძირითადად ხუმრობდნენ და ერთობოდნენ შემსრულებლები. ეს მათი ზეიმი იყო. ინიციატივა კომპოზიტორების ხელში რომ ყოფილიყო, „ხუმრობის ტურნირს“, ალბათ, სხვაგვარი სახე და

ხასიათი მიეცემოდა. ასეა თუ ისე, ნაწარმოებთა მეტი ნაწილი „ხუმრობის“ რუბრიკაში ვერ მოხვდა.

თვით შემსრულებლებს კი ფესტივალი, როგორც ჩანს, განუსაზღვრელ უფლებებს აძლევდა. მათ განკარგულებაში იყო თავისუფალი თამაშის წესები. ამდენად, შემსრულებელთა გემოვნებასა და ფანტაზიაზე იყო დამოკიდებული არა მარტო ხუმრობის ობიექტების არჩევა, არამედ მათი განსახიერების ფორმებიც. ამ გარემოებამ კი ფესტივალის მომხიბვლელობაც განაპირობა და, თუ გნებავთ, წინააღმდეგობრიობაც, სიჭრელეც, გრძობობებიცა და ზედმეტობებიც, რის გამოც მუსიკალურ საღამოებზე იქმნებოდა სხვადასხვაგვარი, ზოგჯერ სტიქიური და შეუსაბამო ვითარებები — წრფელსა და ლალ მხიარულებას მოსდევდა მოწყენილობის წუთები, აღმაფრენას ახლდა ჩავარდნებიც, ნიჭიერების გამონათებებს — უღიმღამო სიტუაციები, მახვილგონივრულ გამოგონებლობას — „უკბილო“ ხუმრობა ან ზედმეტად სერიოზული ტონი. იყო პოეზიაცა და „პროზაც“... ხშირ შემთხვევაში ხუმრობისაგან შორს იყო „კოსტუმირებული რეესურის“ საშუალებებით მუსიკალურ ნაწარმოებთა ილუსტრირების ნაკლებად დამაჯერებელი ცდები.

ერთი სიტყვით, „ხუმრობის განყოფილება“ აკლდა გამფილტრავი თვალი, დრამატურგიული გამიზნულობა, აკლდა რეჟისორის მორგანიზებელი ხელი, რასაც მოითხოვდა თვით ფესტივალის თემატიკა, მისი ჩანაფიქრი, რომელიც სინთეტური ფორმებისაკენ, თეატრალიზაციისაკენ მიიღტვოდა. დასაინანი ისიც, რომ მრავალი წმინდა აქუსტიკური და ჭეშმარიტად მახვილგონივრული ხუმრობა მსმენელამდე ვერ აღწევდა, რჩებოდა მისი ყურადღების მიღმა. ალბათ იმიტომ, რომ არ იყო მოქმენილი მათი მოწოდებისა თუ მინიშნების ფორმა. როგორც ჩანს, ფესტივალისთვის უნდა შექმნილიყო ზუსტი, სპეციალური სცენარიც, სათანადო რემარკებით, რეპლიკებით, დიალოგებით.

მაგრამ ასეთი გადახრები და გაუთვალისწინებლობა გარდუვალაია, როცა იბადება სა-



კონცერტო მუსიკირების ახალი ჟანრი. დიახ, ფესტივალი „მუსიკოსები ხუმრობენ“ საბაა, რომელსაც აქვს დიდი რესურსები, პერსპექტივები, აუდიტორიის მოზიდვისა შემრულეზლო ზელოვნების ახალი სახეოდა გაცეების ძალა. ყოველივე ამაში დაგნარწმუნა ამ უჩვეულო წამოწყების მთავარმა გმირმა — ლიანა ისაკაძემ, მრავალი მუსიკალური ხუმრობის ავტორმა. მისი ერთი გამოჩენა და გაღივებაც კი საკმარისი იყო იმისათვის, რომ სიტუაცია რადიკალურად შეცვლილიყო. ფესტივალის ყოველი კომპონენტი ორგანული და ჭეშმარიტად თეატრალური გამხდარიყო, ჩანაფიქრი გამართლებულიყო. იგი მთლიანად იყო გადართული სამხიართლო ტალღაზე... რაღაც სოცარი, გადამდები სიხარული გამოსჰვიოდა ლ. ისაკაძის მუსიკირების შემართული მანერრიდან, ელეგანტური პლასტიკიდან, ამა თუ იმ საოცრებო ნომრისათვის შერჩეული ჩაცმა-დახურვიდან.

ფესტივალი კულმინაციურ მწვერვალებს აღწევდა, როცა ლიანა ისაკაძე ზეაწეული ექსპრესიითა და დინამიზმით უკრავდა თუ დირიჟორობდა ვერშინისა (ნაწყვეტები ოპერიდან „პორგი და ბესი“) და სარასატე („ბოშური ჰანგები“) მუსიკას, ამერიკულ რეგტიმებს, ზანგურ სპირიტუელსა („ლოცვა“) თუ ნილს ვადეს ტანგოს („ეჭვიანობა“)...

ღვთაებრივ წუთებს განიცდიდა მის ორბიტაში მოხედრილი მუსიკოსთა და მსმენელთა სამყარო...

ფესტივალის ყველაზე დიდი სიურპრიზი სწორედ ეს იყო...

## „არღა ვინყუბა“...

მირა ფიჩხაძე

კომპოზიტორი ალექსი ჭიჭინაძე და კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე ერთმანეთს პირველად სრულიად ახალგაზრდები შეხვედნენ.

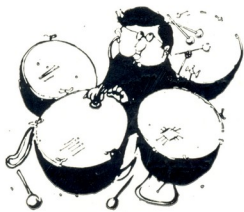
მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი ს. ცინცაძე, საგანგებოდ მივიდა ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, რათა დასწრებოდა მეოთხე კურსის სტუდენტ ა. ჭიჭინაძის კამოცდას, რომელმაც უმაღლესი შეფასება მიიღო.

ეტყობა მათ თავიდანვე იპოვეს რაღაც საერთო, თუკი პირველმა შეხვედრამ ასე დაახლოვა ისინი ერთმანეთთან. სულ მალე ეს შეხვედრა დიდ შემოქმედებით მეგობრობაში გადაიზარდა.

ა. ჭიჭინაძე ს. ცინცაძის შემოქმედების თაყვანისმცემელი გახდა — მისმა მუსიკამ სახიოვანი სამყარო გადაუშალა.

ა. ჭიჭინაძე, ამიტომაც გატაცებით ჭმნიდა ქორეოგრაფიულ პარტიტურას, აშენებდა სექტაკლს, რომლის თანასწორუფლებიანი ავტორები ხდებოდნენ ბალეტმისტერი და კომპოზიტორი.

ასე დაიბადა მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის სცენაზე ორი ბალეტი — „პოემა“ და „რივარესი“.





სცენა სპექტაკლიდან „არდაეწყება“  
ქალი — ტ. ველდედვა,  
გოგონა — ლ. ყურაშვილი

ორივემ, მთელი კოლექტივისა და საზოგადოდ, მოსკოვის მუსიკალურ-თეატრალურ ცხოვრებაში, შესამჩნევი კვალი დასტოვა.

ამ თეატრის დასის ხელმძღვანელი, მთავარი ბალეტმაისტერი ა. ჭიჭინაძე თავიდანვე ერთი იდეით იყო შეპყრობილი — შეერწყა ერთმანეთთან ტრადიციული და ეროვნული, კლასიკური და თანამედროვე. ამისაკენ მიისწრაფოდა ის, პირველ რიგში, ს. ცინცაძის ბალეტების შექმნისას.

ჯერ კიდევ ორი ათეული წლის წინათ, ს. ცინცაძის მეორე სიმფონიის მოსმენის შემდეგ, ა. ჭიჭინაძეს ახალი ქორეოგრაფიული ტილოს შეთხზვის სურვილი გაუჩნდა. ეს სურვილი შემთხვევით არ დაბადებულა — სიმფონიის მუსიკამ ბევრი რამ მისცა ქორეოგრაფს; მან გამოიწვია ხილული თეატრალური ასოციაციები, სკულპტურულად მკაფიო სახეები, სცენურ ხორცშესხმას თხოულობდა მუსიკის რიტმული სიმდიდრე, მისი შინაგანი პლასტიკურობა, გრძობათა ექსპრესია და საორკესტრო მოკაზმულობა

ბადებდა მრავალფეროვან საცეკვაო ფორმებს.

კომპოზიტორი და ქორეოგრაფი ერთსულოვანი იყვნენ თავის წისწრაფებაში: ჰარმონიულ მთლიანობაში გამოესახათ მუსიკისა და ცეკვის მდიდარი შესაძლებლობანი. მათ მიალწიეს კიდევ ამგვარ ორგანულობას. ახალი ბალეტი, რომელსაც „პოემა“ ეწოდა, ამალეღებელ მოთხრობად იქცა დალუპულთა მამაცობაზე, ცოცხლად დარჩენილთა ტკივილზე და რწმენაზე, იმათ გმირობაზე, ვისი ხსოვნაც ესოდენ ძვირფასია და წმინდა მომავალი თაობებისათვის.

„როდესაც ს. ცინცაძე მუსიკას თხზავს, განსაკუთრებით სიმფონიურს, იგი მკაფიოდ აგებს არქიტექტონიკას და ფორმას. ამ დროს, ვფიქრობ, ის, ბოლომდე ვერ ხვდება, თუ რა ხდის მის ნაწარმოებებს ესოდენ შთამბეჭდავს... მას გააჩნია ის „რალაც“, ის შინაგანი, რასაც ნიჭი ჰქვია. განგებამ უხვად არგუნა მას ნიჭი. ეს კი ფაქიზად მგრძნობიარე ადამიანის დიდი სიმდიდრეა, რომელსაც უნარი შესწევს ღრმად განიცადოს დღევანდელი დღის ცხოვრებისეული და სოციალური მოვლენები“ — ასე აფასებს ა. ჭიჭინაძე ს. ცინცაძის მუსიკას და, კერძოდ, მეორე სიმფონიას.

სამოციან წლებში დაწერილი მეორე სიმფონია, რთული, დაძაბული, წინააღმდეგობებით აღსავსე დროის ანარეკლი იყო. თანამედროვეობის სუნთქვა მის ყოველ ტაქტში იგრძნობოდა; შინაგანი ვაჟკაცობითა და ნებისყოფით აღსავსე მუსიკა, აგებული მწვავედ კონტრასტული მხატვრული სახეების დაპირისპირება-შეჯახებაზე გიტაცებთ აღტიწებით, მოქმედების გამჭოლი განვითარებით.

ომში დაღუპულ გმირებს, შინ-მოუსვლელთა ხსოვნას, ნათელ

იდეალებს უძღვნა კომპოზიტორ-მა ეს ნაწარმოები. სამამულო ომის თემატიკა იმხანად კვლავ წამყვანი რჩება ქართულ საბჭოთა მუსიკაში.

მეორე სიმფონიაში პირველად, მთელი სისრულით გამოვლინდა ს. ცინცაძის მრავალწახნაგოვანი ნიჭი; კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის ოსტატი, აქ სიმფონიატ — მოაზროვნედ გვევლინება, რომლის შემოქმედებითი სტილი საბჭოთა სიმფონიზმის საუკეთესო ტრადიციებს ეყრდნობა და ანვითარებს მათ ეროვნულ ნიდაგზე.

სიმფონიზმი, როგორც აზროვნების მეთოდი, წამყვანი ხდება კამერული ჟანრისთვისაც.

ამავე პერიოდში შექმნილი მეხუთე და მეექვსე კვარტეტები ახალი თემატიკით მდიდრდება — მათში დასმული ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები აშკარად ეხმიანება მეორე სიმფონიის შინაარსს. ორივეგან ახლებურად იაზრება ტრადიციული ფორმა. ეს ნაწარმოებები ახალი ეპოქის გამოძახილია.

პათეტიკური მღელვარებით მოგვითხრობს მეორე სიმფონიის მუსიკა ადამიანის ღრმა განცდებზე. კლასიკური ციკლის სამი ნაწილი თანმიმდევრულად ანვითარებს ერთ ძირითად იდეას; მასში გამოსჭვივის დაუცხრომელი ენერჯია, შეუწელებელი ტოკატური მოძრაობა, დამუხტული სკერცოზული ეპიზოდები ხალხური „ოდოიას“ ელემენტებით (უნებლიედ გვახსენდება კომპოზიტორის ადრინდელი კვარტეტების ჟანრულ-ყოფითი სურათები), რომელსაც აგვირგვინებს ნებისყოფით აღსავსე, წინსწრაფი, რწმენის განმამტკიცებელი მოწოდებითი ფინალი.

სიმფონიის ფორმის სისხარტე და ლოგიკურობა, ნაწილების შე-



სცენა სპექტაკლიდან „არდავიწყება“

კავშირება ერთმანეთთან ერთი ძირითადი ლაიტმოტივით, რომელსაც დიდი დრამატურგიული ფუნქცია ეკისრება, გამომსახველი ხერხების სიმღწე, აშკარად ანიჭებს მეორე სიმფონიას პოემურობის თვისებებს. მიდრეკილება ტეადი, ლაკონიური, უკიდურესად გამსჭვალული ფორმებისა-კენ ხომ თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. (კვლავ ასოციაციები კომპოზიტორის გვიანდელ კვარტეტებთან, პოემა-ბალეტ „დემონთან“.)

ამიტომაც ა. ჭიჭინაძემ და ს. ცინცაძემ თავის პირველ ერთობლივ ნამუშევარს — მეორე სიმფონიაზე შექმნილ ბალეტს „პოემა“ უწოდეს...

გავიდა დრო, ორი ათეული წლის წინათ დადგმულმა „პოემამ“ კვლავ მიიპყრო ყურადღება მუსიკის მხატვრული ღირსებებით, ქორეოგრაფიული პარტიტურის გამართულობით, სიყვარულისა და ერთგულების მარადიული თემით.

ასე შეიქმნა სპექტაკლი „არდავიწყება“ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიუ-



გოგია — ლ. ვერაშვილი,  
ქაბუცი — პ. იესუაშვილი

რი თეატრის ქუთაისის ფილიალის სცენაზე. პრემიერა თეატრმა ფაშიზმზე გამარჯვების დიად თარიღს უძღვნა.

ეს სპექტაკლი ა. ჭიჭინაძის ოსტატობის, გამოცდილების, ფანტაზიისა და სიყვარულის ნაყოფია. მან ახალი სული შთაბერა ს. ცინცაძის ნაწარმოებს, გააცოცხლა სცენაზე მუსიკალური სახეები, მკვეთრი თეატრალური პორტრეტები, ქორეოგრაფიის ენით აამეტყველა რეალისტური პერსონაჟები.

ლიბრეტოს სისხარტემ და კონკრეტულობამ, სიუჟეტური ფაბულის სიმსაფრემ, დროის ფაქტორის შეგრძნებამ განაპირობა სპექტაკლის დრამატურგიული მთლიანობა და ზემოქმედებითი ძალა.

სცენურ მოქმედებას, რომელიც აღმათვალვით ხაზით ვითარდება, გამომსახველ მუსიკას, რომელიც წმინდა თეატრალურ სახეებს ქმნის, შეუწყობავს ინტერესით აღიქვამს მაყურებელი-მსმენელი.

ტრაგიკული რეალობის გარდუვლობა და ნათელი მოვონებები, სევდით მოცული მარტოობა და ლამაზი ოცნებები, დარდი და სიხარული — ასე ეჯახება ერთმანეთს სცენაზე მწვევე კონფლიქტური სახეები და ემოციე-

ბი, ასე იწყება ეს ქორეოგრაფიული პოემა: ქანდაკებაში გაქვავებული ხუთი ახალგაზრდა მეომარი ცოცხლდება მაყურებლის თვალწინ.

მთელი თავისი სიცოცხლე შესწირა ქალმა სატრფოს ესკონას, რომელიც სულ ახალგაზრდა დაილება ბრძოლის ველზე. რა ხანმოკლე აღმოჩნდა ქალის ბედნიერება, მაგრამ ერთგული დარჩა ქაბუცისადმი — ის მისთვის მუდამ უკვდავი იქნება.

ქალის პერსონაჟი განაზოგადებს ბალეტში ნაწარმოების ძირითად იდეას, მისი შინაგანი ძალა, პლასტიურობა, შემართება ქორეოგრაფიულ პარტიტურას ამაღლებულ, რომანტიკულ ტონუსს სძენს.

შაგებში შემოსილი ქალი (მოცეკვავე ტ. ვედმედოვა) ბალეტ-მაისტერიან ჩანაფიქრის განზოგადებული იდეალია. ხან სრულიად რეალური, მიწიერი, ხან კი აზრდილივით უხილავი არსებობს, მოძრაობს, მოქმედებს, რათა სიკეთე სთესოს. და ფინალში, როდესაც ქალი სწრაფად გაემართება ავანსცენისაკენ და გულში თეთრებში შემოსილ პატარა გოგონას ჩაიკრავს, ქორეოგრაფი ლოგიკურ წერტილს პოულობს — სიცოცხლე გრძელდება, მის დინებას ვერაგინ ვერ შეაჩერებს.

ბალეტის მრავალფეროვანი საცეკვაო ლექსიკა ავლენს ა. ჭიჭინაძის მდიდარ შინაგან ბუნებასა და შესაძლებლობებს. ქორეოგრაფი ოსტატურად ფლობს სხვადასხვაგვარ გამომსახველ საშუალებებსა და ხერხებს, განსაკუთრებით კი კონტრასტის ხერხს.

შაგებში შემოსილი ქალი მოგონებებს მიეცა და მაშინვე მის ზურგსუკან გაჩნდება მეორე სა-



ხე — ახალგაზრდობის, მისი ოცნებების გაბრწყინება.

ლირიკულ-დრამატული და ეპიკულ-ყოფითი სახეების დაპირისპირება, ორი ხაზის პარალელური განვითარება, რაც მეორე სიმფონიის კონფლიქტურ დრამატურგიაში ძვეს, წამყვანი ხდება ქორეოგრაფიული პარტიტურისათვის.

ორ ძირითად მხატვრულ სახეს ეკისრება სპექტაკლის იდეურ-ემოციური დატვირთვა — ქალს და ჭაბუკს. ისინი სიყვარულის მალალ და ღრმა გრძნობას ასახავენ სცენაზე.

ა. იუსუპოვი (ჭაბუკი) — პროფესიული მოცეკვავეა. რომელმაც კლასიკური ბალეტის აკადემიური სკოლა გაიარა. ის პლასტიურია, მისი ნახტომი მსუბუქია, მხატვრული სახე შთამბეჭდავი. ლ. ყურაშვილი (ქალი) კ — სრულიად ახალგაზრდაა. — არაპროფესიონალი ბალერინაა. იგი აღმოჩენა იყო ყველასათვის. ის უდავოდ ნიჭიერია და ბევრ რამეს ინტუიციის წყალობით აკეთებს. ლ. ყურაშვილი არტისტული ბუნებით ხიბლავს მაყურებელს. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ისინიც, ვინც გატაცებით ასრულებს თავის როლს: ნ. ალექსპეროვა, ნ. კოკტევა, ი. ალფაი-

ძე, ლ. კიბიზოვა, ა. ფუტყარაძე, ვ. სვანიძე, შ. ებანოძე, გ. ტაბატაძე.

ორკესტრში კი მღელვარე თხრობას კლარნეტი იწყებს (გამომსახველად ასრულებს სოლო პარტიას მ. მკვდლიშვილი). პირველივე ტაქტებოდან, ფარდის გახსნისთანავე, მუსიკა და სცენა მთლიანობას აღწევს.

ბოლო ხანებში საგრძნობლად გაიზარდა საოპერო თეატრის სიმფონიური ორკესტრის პროფესიული დონე.

საპრემიერო სპექტაკლში ქააღირიერო პულტთან იდგა თ. ჭუმბურიძე, იგი ახალგაზრდაა მაგრამ უკვე საკმარისად გამოცდილება აქვს. მდიდარია მისი რეპერტუარი, განსაკუთრებით კი მისასალმებელია, რომ ქართული ნაწარმოებების აქტიურ პროპაგანდას ეწევა.

თ. ჭუმბურიძე გატაცებით დირიჟორობს ს. ცინცაძის ბალეტს, მას უყვარს ეს მუსიკა, სწვდება მის ხასიათს, მის ინტონაციურ სამყაროს. მკაფიოდ და გამომსახველად იკეთება ორკესტრში მთავარი ლიტმოტივის მრავალნაირი ტრანსფორმაციები, სიყვარულის მელოდის ლირიკული რემინისცენციები, მკვრივი ტოკატური ეპიზოდები, სიმ-

სცენა სპექტაკლიდან



ფონიური კულმინაციების აფეთქებები.

მხატვარმა თ. არსენიძემ სპექტაკლის შესატყვისი განწყობილება შექმნა. მან სცენაზე ერთმანეთს დაუპირისპირა სინათლე და წყვილი, მოწმენდილი, ნაზი ცა და შავი ღრუბლები, 'კოსტიუმების კონტრასტული ფერები.

ყოველივე ამას დაპყრებს ქალის სევდიანი სახე, იგონებს რა იმით, ვინც უკვე არასოდეს აღარ დაბრუნდება.

ქუთაისის თეატრის სცენაზე ა. ჭიჭინაძემ სრულიად ახალი სპექტაკლი დადგა. ღრმად და მასშტაბურად გაიაზრა ნაწარმოების კონცეფცია, თუმცა ამჯერად ნაკლები შესაძლებლობები გააჩნდა, ვიდრე ორი ათეული წლის წინ, მოსკოვსა და თბილისში. ქუთაისის თეატრში დღესდღეობით არ არსებობს სტაბილური პროფესიული საბალეტო დასი, რთულია მუშაობის პირობები.

ა. ჭიჭინაძის დიდი ენერჯის, ენთუზიაზმის წყალობით აქ განხორციელდა ორი მნიშვნელოვანი საბალეტო დადგმა — ჩაიკოვსკის „ფრანჩესკა და რიმინი“ და ს. ცინცაძის „არდავიწყება“. საჭირო იყო არა მარტო მოცეკვავეების პოვნა, არამედ სათანადო შემოქმედებითი პირობების შექმნა, შესატყვისი ტექნიკური აღჭურვილობის გამოჩანვა. მაგრამ მიუხედავად ამ სიმწელებისა, სპექტაკლი მაინც იშვადღებოდა მონდომებით, ვატაცებით. პატარა დასს გადაედო ა. ჭიჭინაძის ენთუზიაზმი, პატივისცემის გრძნობას იწვევდა მასში ქორეოგრაფის ნიჭი და ავტორიტეტი.

დიდია დასის სურვილი — თეატრის რეპერტუარი გაამდიდროს საბალეტო სპექტაკლებით.

ეს სურვილი ყოველმხრივ მხარდაჭერის ღირსია.

# ბანის როლი გურულ პოლიფონიურ სიმღერაში

ნუგზარ ქორდანია

ძარბაზი ხალხური პოლიფონიური სიმღერის ყოველმხრივი, ღრმა შესწავლა ქართული მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური პრობლემაა. აღსანიშნავია, რომ თუ, ერთი მხრივ, ქართველი და არაქართველი სპეციალისტები ხაზგასმით აღნიშნავენ ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერის უნიკალობას და მის განსაკუთრებულ ადგილს მსოფლიო ხალხური მუსიკალური შემოქმედების საგანძურში, მეორე მხრივ, თვალში საცემია ის გარემოება, რომ ქართული პოლიფონიური სიმღერა, მისი რთული შინაგანი ბუნება ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არის შესწავლილი. ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, როგორც ცნობილია, დღეისათვის ძირითადად განხილული და შესწავლილია აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების თავისებურებანი (ე. წ. „ბურღონელი მრავალხმიანობის“ ტიპი), დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური შემოქმედების მიმოხილვა კი თითო-ორი წერტილია გაფანტული. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ე. ჟენეტის შრომა „პარმონია დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში“, თუმცა, ვასაფეხისწინებელია ის გარემოება, რომ აღნიშნულ შრომაში განხილული არაა რთული პოლიფონიური სიმღერები, ურომლისოდაც შეუძლებელია დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური შემოქმედების სრული სურათის შექმნა.

არჩევანის შეჩერება გურულ ბანზე არ იყო შემთხვევითი. ბანი, რომელიც ისტორიულად ჩამოყალიბდა, როგორც შემბანებელი, მაღალ ხმებზე დამოკიდებული კომპონენტი, გურულ სიმღერაში მოგვევლინა არა მარტო პარმონიული, არამედ აქტიური მელიოდური და მეტრორიტმული საწყისის მატარებლადაც. ბანი გურული კონტრასტული პოლიფონიის სრულფუნქციანი ხმაა. მისი როლი მელიოდური ნახაზი, დიდი დიაპაზონი და შინაგანი დინამიკა აშკარად გვანდევს საშუალებას ვილაპარაკოთ გურულ ბანზე, როგორც განსაკუთრებულ მოვლენაზე ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში. წინამდებარე წერილში გვინდა განვიხილოთ გურული ბანის მელიოდურ-პარმონიული აქტივობის პარამეტრებზე და შევძლებისდაგვარად გავანალიზოთ მიზეზები, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს მის განვითარებას.

ბანის განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პირობად უნდა ჩაითვალოს დიდი, დაქტიურად თავისუფალი რეგისტრი — ბანის რეგისტრი (მიეპყროთ ყურადღება იმასაც, რომ გურულმა ხალხურმა მომღერლებმა მაღალი რეგისტრიც მაქსიმალურად გამოიყენეს კრიმანჭულის საშუალებით), რომელიც მთლიანად ბანის „მბრძანებლობაში“ აღმოჩნდა. ვარდა ამისა, ზოგიერთ შემთხვევაში ბანი არა მარტო თავის „სამფლობელოში“ ჟღერს, არამედ შუა ხმაზე მაღლაც ხმოვანებს. რა თქმა უნდა, არაა შემთხვევითი, რომ უამრავ გურულ სიმღერაში ბანის ხმის დიაპაზონი უფრო ფართოა, ვიდრე მთქმელის, შუა, ისტორიულად მთავარი, წამყვანი ხმისა (მაგ. შედარებისათვის „ალი-ფაშაში“ შუა ხმის დიაპაზონია დიდი სექსტა, ბანისა კი ოქტავა. შესაბამისად: „ხასანბეგურაში“ გვაქვს ოქტავა და ნონა, „წამოკრულში“ კი დეციმა და დუოდეციმა).

ბანის მელიოდური საწყისის განვითარებისათვის მნიშვნელოვან გარემოებას წარმოადგენს აგრეთვე ბანის პარტიაში სიტყვიერი ტექსტის უქონლობა. ამ საკითხთან დაკავშირებით გურული სიმღერის მცოდნე ა. ერქომაიშვილი წერს: „აღსანიშნავია, რომ ის სიმღერები, ან სიმღერის მონაკვეთები,

რომლებიც უტექსტოა და მხოლოდ შორსდებულზე სრულდება, გაცილებით პოლიფონიურია..., ვიდრე ის სიმღერები, სადაც ყველა ხმაში სპარბოზს სიტყვიერი მასალა..., თვით სიმღერებშიც კი ის ხმა, რომელსაც მიჰყავს სიტყვიერი ტექსტი, ნაკლებად მოძრავია სხვა ხმებთან შედარებით“<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, სიტყვიერი ტექსტი თავისებურად ზღუდავს ხმის მელიოდურ პოტენციალს. ბანის პარტია კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უმეტეს შემთხვევაში, აგებულია შეძახილებზე, ცალკეულ შინაარს-მოკლებულ მარცვლებზე (გლოსოლალებზე). უტექსტობა აქტიური მელიოდური განვითარება-გამღერების დიდ შესაძლებლობებს ანიჭებს ბანის პარტიის შემსრულებლებს და ისინიც დიდი ისტატობით იყენებენ ამ თავისუფლებას.

ცნობილია, რომ გურულმა პოლიფონიურმა სიმღერამ გაიარა კომპლექსური მრავალხმიანობის ეტაპი (შ. ასლანიშვილი). როგორც ჩანს, ბანში გლოსოლალების დიდი რაოდენობით გაჩენა დაკავშირებული უნდა იყოს სწორედ კომპლექსურიდან პოლიფონიურში გადასვლის სტადიასთან, ანუ, იმ პერიოდთან, როდესაც ბანი თავისუფლდება ზედა ხმების „მეურვეობისაგან“.

საუკუნეების განმავლობაში ხალხური სიმღერის პრაქტიკაში ჩამოყალიბდა გლოსოლალების გარკვეული სტერეოტიპები. კერძოდ, გურულ სიმღერაში ბანის, ისევე, როგორც მაღალი ხმის პარტიაში, ვხვდებით მთელ რიგ დაკანონებულ მელიოდურ საქცევებს, რომლებშიც ერთმანეთთან მტკიცედ არის დაკავშირებული მელიოდური ფრაზები და გლოსოლალების გარკვეული ტიპები. ფართოდაა ცნობილი ბანში გამოყენებული გლოსოლალების შემდეგი ტიპები: დე-ლა, ვა-დი-ლა, ჰე-ო-და, ა-ბა-დე-ლა, ჰე-ა-ვა, დე-ლა-და, ნა-ნი-ნა, და ა. შ., რომლებიც, ერთის მხრივ, გარკვეული მუსიკალური საქცევის დროს მომღერლის მიერ ინდივიდუალურად, თავი უფლად იტარება, მთარამ ამავდ დროს, შინიშნება მთელი რიგი სერითო კანონზომიერებანი, დაკავშირებული მუ-

<sup>1</sup> გურული სიმღერა. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1976 წ. № 2, გვ. 37.



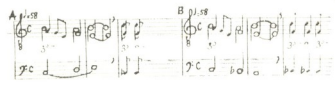




ნელოვან მომენტზე — თუ მოტივად ფრაგმენტს დაეკვირდებით, დავინახავთ, რომ მასში ზედა ხმები ზუსტად იმეორებენ პირველ ფრაზას (1-3 ტაქტები ემთხვევა 4-6 ტაქტებს) და მხოლოდ ბანის ვარირების საშუალებით ხდება ფრაზის განმეორებისას ახალი ჰარმონიული ელემენტების შეტანა სიმღერაში. აქვე შევიზიარებთ გავისვენოთ, რომ ამავე სიმღერის ზოგიერთ ვარიანტში კადანსი VI-VII-I საერთოდ იცვლება გაცილებით უფრო მრავალსაფეხურიანი სვლით IV-V-VI-VII-I (იხ. მაგ. 2).

როგორც ვხედავთ, მუსიკალური წინადადებას სხვადასხვა ვარიანტში სიმღერის ელვრადობა იცვლება, იძენს ახალ, ცოცხალ საღებავებს, რაც სწორედ ბანის მიერ საკადანსო ფორმების ვარირების გზით ხორციელდება.

ძალზე საინტერესო ჰარმონიული კოლორირების მაგალითს წარმოადგენს გურული „ზარი“. ამ სიმღერის ერთ ვარიანტში მოცემული ვეაქვს კადანსი I-II-III (იხ. მაგ. A) მეორე ვარიანტში კი ანალოგიურ მონაკვეთში ბანი აკეთებს კადანსირებას საწინააღმდეგო მიმართულებით (იხ. მაგ. B), რაც არაჩვეულებრივად ამრავალფეროვნებს სიმღერის ჰარმონიულ ენას.



ნათელია, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ბურღონული ბანისაგან განსხვავებით გურულ ბანს გააჩნია უდიდესი შესაძლებლობები სიმღერის ფაქტურაში ჰარმონიული მრავალფეროვნების შესატანად, რასაც გურულ მომღერლებთან მაქსიმალურად იყენებენ. ერთი და იგივე სიმღერაში სხვადასხვა მომღერლებმა შეიძლება სრულებით განსხვავებული პარტიები შემოგვთავაზონ. უფრო მეტიც, ბანის პარტიებში იმპროვიზაციულობას იმდენად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რომ თვით ერთსა და იმავე შემსრულებელსაც კი გაუქორღება ზუსტად გაიმეოროს თავისივე ნაშრომის პარტია.

ბანის დიდი როლი გურულ ხალხურ სიმღერაში განსაკუთრებით სრულად ვლინდება კადანების სფეროში. საკადანსო ფორ-

მას, როგორ ვიცით, სწორედ ბანი განსაზღვრავს. ძალზე მიმარავი, მელოდიურად და მულად განვითარებული ბანის მეშვეობით გურულ ხალხურ სიმღერებში მოგვეპოვება რთული, მრავალსაფეხურიანი კადანები.

აღსანიშნავია, რომ ყველაზე უბრალო, მარტივი საკადანსო ფორმების მოძებნა გურულ სიმღერებში დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. თითქმის შეუძლებელია მოინახოს წმინდა სახით გამოყენებული აღმოსავლეთ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული კადანები I-VII-I, I-VI-VII-I ფრიგიული ან კვარტული კადანსი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ რთული კადანსი (I-VI-VII-I) აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში საკმაოდ გავრცელებულია და ჩვეულებრივ აქტიური, ენერგიული საწყისის მატარებელია (ჩვენ მას ძირითადად ვხვდებით ომახიან შრომის სიმღერებში). გურულ სიმღერებში კი, ჯერ ერთი, ამ კადანსს საკმაოდ იშვიათად ვხვდებით, და ვარდა ამისა, იგი ძირითადად მღერად, ლირიკულ სიმღერებშია გამოყენებული. ფრიგიული კადანსი კი, ჩვენი დაკვირვებით, გურულ ხალხურ სიმღერას ფაქტურად არ ასახიათებს. ამ უცნაურ ფაქტს შეიძლება ერთი ახსნა მოეძებნოს: ფრიგიული კადანსი ელვრადობით ძალზე რბილია და იგი დასავლეთ საქართველოში ჩვეულებრივ ასევე რბილ და მღერად სიმღერებშია გავრცელებული (თუმცა მას გამონაკლისის სახით სხვა ტიპის სიმღერებშიც ვხვდებით). გურული ხალხური სიმღერა კი, როგორც ცნობილია, ძირითადად ომახიანი, სიცოცხლით აღსავსე და ტემპერამენტულია, რაც, როგორც ჩანს, თავისებურად ეწინააღმდეგება მასში ფრიგიული კადანსის გავრცელებას. აქვე შეიძლება აღვნიშნოს ის ფაქტიც, რომ თავისი განსაკუთრებული სითბოთი და ლირიკით საქართველოს დიალექტებს შორის მკვეთრად გამოირჩევა მეგრული სიმღერა და ვფიქრობთ, შემთხვევით არაა ის ფაქტი, რომ ფრიგიული კადანსი მეგრული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ საკადანსო ფორმად გვევლინება. რაც შეეხება კვარტულ კადანსს, ჩვენი დაკვირვებით ამ კადანსით თითქმის არც ერთი გურული სიმღერა არ მთავრდება (თუმცა მას ვხვდებით, მაგალითად, „ინდი-მინდის“ ზოგიერთ ვარიანტში). გვაქვს ისეთი შემთხვევებიც, (მაგ.



ღრის უბადლო ოსტატები: ნ. კონტრიძე, ვ. ბერძენიშვილი, ვ. სიმონიშვილი, ე. ჭანიშვილი, დ. ქარჩავა, შ. ჭყუასელი, ტ. იობაშვილი და კიდევ მრავალი სხვა. ყველა შემთხვევაში ჩამოთვლილი დიდებული ოსტატი გურული ხალხური სიმღერისა ითვლებოდა სწორედ ბანის უბადლო შემსრულებლად. შედარებისათვის შეგვიძლია გავისხენოთ, რომ არც ერთი გამოჩენილი ქართლ-კახელი მომღერალი არ იყო ცნობილი, როგორც ბანის ოსტატი (თუმცა ლაპარაკი კი ზედმეტად იმაზე, თუ როგორ შეასრულებდნენ ღედას ლევენა, მიხა ჯილაური, ილია ზაქაიძე თუ სხვა სახელოვანი მამულიშვილები ქართლ-კახური სიმღერის ბანს).

ახლა კი შეიძლება ავხსნათ ბანის დამწყებების ფუნქციებში ფართოდ შეჭრის ფენომენიც, როგორც ცნობილია, ქართულ ხალხურ სიმღერას იწყებს ერთი ხმა, და ჩვეულებრივ, ეს არის გუნდში ხალხური სიმღერის იცელოზე კარგი მცოდნე, ყველაზე გაშოკილი მომღერალი, რადგან მასზეა დამოკიდებული სიმღერისათვის ტონალობის შერჩევაც და პირველი მხატვრული შთაბეჭდილების მოხდენაც. სწორედ ამიტომაც, თუ გავითვალისწინებთ ბანით საუკეთესო გურული მომღერლების დაინტერესებას, კანონზომიერად უნდა ჩაითვალოს გურიაში ბანის მიერ დამწყებების ფუნქციის თანდათანობითი მითვისებაც.

საუკეთესო გურული მომღერლების დაინტერესებამ ბანით სხვა მნიშვნელოვანი ცვლილებაც შეიტანა გურული სიმღერის პოლიფონიურ ფაქტურაში. მივაქციოთ ყურადღება ერთ-ერთ გურულ მგზავრულ სიმღერას:



ამ სიმღერაში ბანი ისეთ აქტიურობას იჩენს, რომ თვითონ გვევლინება წამყვანი მელიორი ხაზის მატარებლად, მაღალ ხმებში კი ხდება საინტერესო მეტამორფოზა — ისინი თვით მიჰყვებიან ბანს, ასე ვთქვათ, შემბანებელ ფუნქციას ასრულებენ! როგორც ვხედავთ, აქ უკვე ბანმა „დაიმორჩილა“ ზედა ხმები და აქცია ისინი „შემბანე-

ბელ ხმებად!“ აი, რა უცნაურ შედეგად მივიყვანა ბანის „ემანსიპაციამ!“...

აქვე გვინდა მოკლედ შევეხოთ კიდევ ერთ მეტად მნიშვნელოვან პრობლემას — ხმების ფუნქციების განაწილების საკითხს რთულ პოლიფონიურ სიმღერებში. ამ მხრივ საინტერესოა მაღალი ხმების (კრიმანჭული, გამყიყიანი, წვრილი) როლი რთულ პოლიფონიზირებულ მონაკვეთებში — როდესაც ბანი მელიორი აქტივობის გარეკარგავს მუსიკალური ფაქტურის საყრდენ ფუნქციას, თავისებურ თემპენსირებას ახდენს სწორედ მაღალი ხმა, რომელიც სიმღერის საყრდენ წერტილებს ხაზს უსვამს დამახასიათებელი მელიორი-პარმონიული ნაგებობით (განსაკუთრებით — კვინტის ინტონირებით). „...სიმღერებში კრიმანჭული ჩაერთვის მხოლოდ მაშინ, — წერს გურული სიმღერის სპეციალისტი ვლადიმერ ახოზაძე — როდესაც დაბალი ხმა — ბანი განვითარებული მელიორის შემსრულებელი ხდება, ე. ი. ბანი კარგავს პარმონიული ფუნქციის ფუნქციას, ხოლო კრიმანჭული სიმღერაში ზემოდან ადადგენს თავისებურ ორნამენტულ ფიგურაციებში სიმღერის პარმონიულ ფუნქციას.“<sup>2</sup>

ბანსა და კრიმანჭულს შორის პარმონიული საყრდენის ფუნქციების განაწილების პრობლემა ერთ-ერთი აქტუალურია ქართული ხალხური პოლიფონიის საკითხებს შორის.

საჭიროა აღინიშნოს გურული ხალხური სიმღერის კიდევ ერთი პრინციპული თავისებურება: საქართველოში გავრცელებული ორპირული სიმღერებისაგან განსხვავებით ფაქტურად მარტო გურიაში გვაქვს ძალზე საინტერესო ფორმა ორგუნდინანობისა — გუნდისა და ტრიოს მონაცვლობა. რით შეიძლება აიხსნას ეს ფაქტი?

ჩვენის აზრით, გურულ ხალხურ საგუნდო სიმღერებში ტრიოს გამოყოფა უშუალოდაა დაკავშირებული მის პოლიფონიურ ბუნებასთან. კერძოდ, როგორც ჩანს, ბანმა განვითარების გარკვეულ საფეხურზე „ვერ აიტანა“ უნისონი და ბუნებრივად შეიქმნა ტრიოს გამოყოფის აუცილებლობა. სწორედ ტრიოში „გავხსნა ხელ-ფეხი“ ბანს და თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალება მიეცა. მოგეხსენებათ, რომ გუნდური, უნისონური შესრულება საერთოდ სპობს თავი-

<sup>2</sup> აპარული ხალხური სიმღერები. გვ. 23, ბათუმი, 1961 წ.



სუფალი იმპროვიზაციის ყოველგვარ საშუალებას, რაც არ შეესაბამება გურული მოძღვრების შინაგან ბუნებას. მარტივი დაკრძებებითაც კი ადვილი შესამჩნევია, რომ ორგუნდოვან სიმღერებში გუნდისა და ტრიოს ბანის პარტიებს შორის საკმაოდ დიდი განსხვავებაა. გუნდის ბანის პარტიაში წამყვანია დაკანონებული მელოდიურ-პარმონიული ფრაზები, ტრიოს ბანის პარტიაში კი, როგორც წესი, არც ერთ კულეტში არ გვხვდება არც რიტმული, არც ზუსტი მელოდიური ნახაზის განმეორება. ბანის პარტიის მრავალფეროვნება ტრიოში, რა თქმა უნდა, უკვე შემსრულებელზეა დამოკიდებული. მას.ოვს ერთი ექსპედიციის დროს შესანიშნავ გურულ ტრიოსთან შეხვედრისას (დ. ქარჩავა, შ. ჭკუასელი, ი. სიხარულიძე) სანამ ერთ-ერთ მივიწყებულ სიმღერას ჩავიწერდით, ტრიოს მომღერლებმა თავისთვის გაიმღერეს სიმღერის საწყისი ფრაზები. მაშინვე ყურადღება მივაქციეთ ბანის პარტიას და ვთხოვეთ შ. ჭკუასელს, ბანის პარტიის შემსრულებელს, ის პარტია ზუსტად ისევე ემღერა. ის სიმღერა რამდენჯერმე ჩავწერეთ და ბანის პარტია ზუსტად არც ერთხელ არ გამეორებულა. რა თქმა უნდა, ის პირველი, ჩაუწერელი ვარიანტიც ვეღარ აღვადგინეთ.

გურული ხალხური პოლიფონიური სიმღერის განვითარების ისტორიული გზის შესასწავლად, ვფიქრობთ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტრიოს წარმოშობის საკითხი. ერთი მხრივ, ნათელია, რომ ტრიოს გაჩენა ახალი რევოლუციური ეტაპი იყო გურული პოლიფონიური სიმღერის განვითარების ისტორიაში, რადგან სწორედ ტრიოში, მის თითოეულ ხმაში მთლიანადაა რეალიზებული ქართული ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი იმპროვიზაციული საწყისი. ამავე დროს, ისმება კითხვა: ტრიოს ფორმირება მოხდა დამოუკიდებლად, გარკვეული ქანრის („ცალფა“) სიმღერებში და ამის შემდგომ შეცვალა მან ორგუნდიან სიმღერებში ერთ-ერთი გუნდი, თუ ტრიო ჩამოყალიბდა ორგუნდოვან სიმღერებში ერთ-ერთი (სავულისხმოა წამყვანი) გუნდის საფუძვლზე და მხოლოდ ამის შემდგომ მოხდა ცალკე ტრიოს სიმღერების გამოყოფა?.. ეს საკითხი, ვფიქრობთ მითითოვს შემდგომ კვლევას და დაზუსტებას; ერთი

კი ნათელია — ტრიოს წარმოქმნამ ახალხური პოლიფონიის ისტორიაში დღესი როლი ითამაშა და შესაბამისად ტრიოს ჩამოყალიბება უნდა მივიჩნიოთ გურული (ქართული) ხალხური პოლიფონიური აზროვნების ახალ, პროგრესულ ეტაპად.

როგორც ვხედავთ, დასავლეთ საქართველოს (გურული) კომპლექსურ-პოლიფონიური სიმღერის განვითარების ისტორიულ პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ბანმა, დაბალმა ხმამ, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს (ე. წ. „ზურდონული მრავალხმიანობის“ ტიპის) ხალხური სიმღერის ყველაზე მდგრად, კონსერვატულ კომპონენტს წარმოადგენს. რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა ის ვარებობა, რომ ქართული მრავალხმიანობის ტიპების კლასიფიცირებისას ქართველი მუსიკოსმოდენები, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ბანის თვისებებზე უფრო აქცევდნენ ყურადღებას თვით გურული ბანის შესწავლამ საშუალება მოგვცა, ერთის მხრივ, დავედგინა მისი განვითარების ხელის შემწყობი მიზეზები, მეორეს მხრივ კი წარმოგვეჩინა მისი განსაკუთრებული როლი რთული პოლიფონიური ფაქტურის მქონე სიმღერებში. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ვნახეთ, ვლინდება როგორც მის მელოდიურ და მეტრო-რიტმულ აქტივობაში, ისე პოლიფონიური სიმღერის პარმონიული ენის გამდიდრებაში, კადანსების სფეროში მისი წამყვანი მნიშვნელობით, ფართოდ შეჰკრით სიმღერის დამწყების ფუნქციებში და ა. შ.; მნიშვნელოვან ფაქტად უნდა ჩათვალოს ტრიოს ჩამოყალიბება, რაც გურული სიმღერის პოლიფონიური წყობის განვითარების კანონზომიერ ისტორიულ აუცილებლობად უნდა მივიჩნიოთ — აღსანიშნავია, რომ გურული ბანის (დასაერთოდ, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ნებისმიერი ხმის) ანალიზი მხოლოდ ნაწილია ქართული ხალხური სიმღერის რთული პოლიფონიური ქსოვილის შესწავლის საქმეში. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ თვით გურული ბანიც შეიცავს ჩვენთვის ჯერ კიდევ მრავალ უცნობ შინაგან კანონზომიერებას, რომელთა გარკვევაც უფრო კარგად დაგვანახებს და შესაძლოა, ახალი კუთხითაც წარმოგვიჩინს ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის რთულსა და საინტერესო ფენომენს.

# გამოჩენილი ქართველი მუსიკათმცოდნე

გულბათ ტორაძე



ლადო ღონაძე

ისტორიას განსაკუთრებით უყვარს ფუ-  
ბემდებლები. იგი დიდების შარავანდედით  
ამკობს თავის რჩეულთ, საგანგებოდ აფასებს  
მათ ნამოღვაწარს. ლადო ღონაძე ასეთ რჩე-  
ულთა რიცხვს ეკუთვნის. იგი ქართული სა-  
ისტორიო მუსიკისმცოდნეობისა და მეცნი-  
ერული მუსიკალური კრიტიკის ფუძემდე-  
ბელია. ამით ყველაფერია ნათქვამი.

ღრმა ერუდიციით, მახვილი კრიტიკული  
აზროვნებითა და მტკიცე პრინციპულობით  
ლ. ღონაძემ დირსეულად მოიპოვა მაღალი  
საზოგადოებრივი და პროფესიული ავტორი-  
ტეტი.

ჩახევარი საუკუნეა გრძელდება ლ. ღონაძის  
სამეცნიერო, კრიტიკული და პედაგოგიური  
მოღვაწეობა. მან ქართული მუსიკისმცოდნეო-  
ბის შესანიშნავი სამეცნიერო, პუბლიცისტური  
და პედაგოგიური ტრადიციები შექმნა, რომ-  
ლებზეც აღიზარდნენ და კვლავაც იზრდებიან  
ქართველ მუსიკისმცოდნეთა თაობები.

ლ. ღონაძე თითქმის 4 ათეული წელი ედ-  
გა სათავეში მის მიერ 1937 წელს დაარსე-  
ბულ მუსიკის ისტორიის კათედრას თბილი-  
სის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და 10  
წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა საქარ-  
თველოს კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკის-  
მცოდნეობის სექციას. მან ღრმა, წარუშლე-  
ლი კვალი გაავლო ქართული მუსიკის ამ  
ორი უმთავრესი ცენტრის შემოქმედებით  
საქმიანობაში და დიდად შეუწყო ხელი ქარ-  
თული სამუსიკო კულტურის, პირველ რიგ-  
ში, ცხადია, მუსიკისმცოდნეობის სხვადასხვა  
დარგის განვითარებას.

ერთხელ უკვე მქონდა შემთხვევა შედა-  
რებით ვრცლად შეეხებოდი ლ. ღონაძის

მოღვაწეობასა და, კერძოდ, მის ცნობილ  
მონოგრაფიას — „ზ. ფალიაშვილი“ ყურნალ  
„საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე (სტა-  
ტია — „წიგნი ზაქარია ფალიაშვილზე“ „საბჭ-  
ხელ.“ 1972 წ. № 3). ამიტომ, წინამდებარე  
წერილში ყურადღებას ვამახვილებ ძირითა-  
დად იმ საკითხებსა და ფაქტებზე, რომლე-  
ბიც გაცვრით, ან სულ არ იყო ნახსენები ზე-  
მოსხსენებულ წერილში.

ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებისათვის  
ნაკლებადაა ცნობილი ლ. ღონაძის ბიოგრა-  
ფიის ადრინდელი პერიოდის ფაქტები. იგი  
ხომ შედარებით გვიან, უკვე მომწიფებულ  
პიროვნება (თითქმის 30 წლისა) გამოვიდა  
სამოღვაწეო ასპარეზზე (1933 წელს)...

ვლადიმერ (ლადო) გრიგოლის ძე ღონაძე  
დაიბადა 1905 წლის 5 (18) მარტს ოზურგეთ-  
ში. „მუსიკალური გენები“ მას უთუოდ  
თავისი დედისაგან — ეკატერინე მიქელა-  
ძისაგან დაპყვა. მიქელაძეების გვარი საზო-  
გადოდ ცნობილი იყო მუსიკალობით. საკმა-  
რისია ითქვას, რომ ეკატერინეს ძმის —  
სიმონის ოჯახში დაიბადა დიდი ქართვე-  
ლი დირიჟორი ევგენი მიქელაძე. თვი-  
თონ ეკატერინე შესანიშნავი სმენითა და  
ხმით იყო დაჯილდოებული და მის სიმღე-  
რას აღტაცებაში მოუყვანია მელიტონ ბა-  
ლანჩივაძე. სამწუხაროდ, იგი ძალიან ადრე  
გარდაიცვალა და თავისი ვაჟის დაფუძვლებას  
ვერ მოესწრო.

ღონაძეების ოჯახი ოზურგეთიდან მალე  
დროებით ქუთაისში გადასახლდა, შემდეგ  
კი საბოლოოდ თბილისში დამკვიდრდა. აქ  
ლადო „ქართულ გიმნაზიაში“ მიაბარეს. მის  
მასწავლებლებზე სიტყვას არ გავაგრძელებ.



ვიტყვი მხოლოდ, რომ სასკოლო გუნდს, რომელშიც იგი მღეროდა, ხელმძღვანელობდა დიდი ზაქარია ფალიაშვილი, ხოლო ქართულ ენასა და ლიტერატურას მას პეტრე მირიანაშვილი — „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს ავტორი — ასწავლიდა. პირველი ძლიერი მუსიკალური შთაბეჭდილებებიც მან ფალიაშვილის უკვდავი ოპერების გაცნობით მიიღო. ასე აღმოჩნდა უკვე აღზრდილი ეტაპზე დიდ ქართველ კომპოზიტორთან დაკავშირებული მისი შემოქმედების მომავალი მკვლევარი. მაგრამ, იმხანად, ჭაბუკის ინტერესები სხვა სფეროსკენ იყო მიმართული და 1926 წელს იგი თბილისის უნივერსიტეტის ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე შედის. სწორედ აქ ჩაეყარა საფუძველი ლ. დონაძის ურთიერთობას მის ერთ-ერთ მასწავლებელთან — პროფ. ერეკლე ტატიშვილთან (1884—1946), რომელიც შემდგომ მეგობრობაში გადაიზარდა. ე. ტატიშვილი იყო ნათელი გონების, უმაღლესი კულტურის, უნივერსალური ჰუმანიტარული განათლების მქონე ადამიანი. მან ღრმა გავლენა მოახდინა თავის მოწაფეზე. ლ. დონაძე ბოლომდე ერთგული დარჩა თავისი მასწავლებლისა. მათი უკანასკნელი შეხვედრა მოხდა 2 დღით ადრე ბატონ ერეკლეს გარდაცვალებამდე.

მე-3 კურსზე იყო ლ. დონაძე, როდესაც მოულოდნელად დაიხურა ფილოსოფიის ფაკულტეტი. სტუდენტების უმრავლესობა, მათ შორის, ლ. დონაძეც იურიდიულ ფაკულტეტზე გადავიდა, რომელიც 1931 წ. დაამთავრა. იურიდიულ ინსტანციებში სამსახური აბსოლუტურად არ იზიდავდა მომავალ მუსიკისმცოდნეს, მით უმეტეს, რომ მის გონებასა და სულს უკვე კარგა ხნის მანძილზე მძლავრად ეუფლებოდა მუსიკის სტიქია, მისი ახალი და სამუდამო გატაცება.

აქ არ შეიძლება არ ვახსენოთ ორი შესანიშნავი ქართველი მანდილოსანი, რომელთაც გარკვეული წვლილი მიუძღვით დონაძის „მუსიკალური ბიოგრაფიის“ საწყის ეტაპზე: — ქალბატონი თამარ შავერზაშვილი და განსაკუთრებით, — ქალბატონი ლარისა ქუთათელაძე. თ. შავერზაშვილი — პირველი ქართველი კომპოზიტორი ქალი — დონაძეების მეზობლად ცხოვრობდა. მის ბინაში თითქმის ყოველდღიურად იმართებოდა კლასიკური მუსიკის საღამოე-

ბი, რომელთა ხშირი და დანერგული სტუმარიც იყო ახალგაზრდა ლ. დონაძე. ეს იყო მისთვის ჩინებული სკოლა, დაფუძნებული კოლექტიური მუსიკირების მაცოცხლებელ ტრადიციებზე.

ქალბატონმა ლარისამ კი, რომელიც იმხანად კონსერვატორიის მორტექტორი და მთავარი მამოძრავებელი ძალა იყო, მისთვის ჩვეული გამჭრიახობით და საქმისადმი ენთუზიასტური დამოკიდებულებით, უმაღლესი განსჯერება სავსებით „ნელი“ მუსიკოსის უტყუარი შემოქმედებითი მონაცემები. მან წინადადება მისცა თავის „აღსასრულს“ სასწრაფოდ ესწავლა კლარნეტზე დაკვრა(!), რათა უფლება მოეპოვებინა კონსერვატორიაში მისაღები გამოცდების ჩაბარებისა: (მუსიკისმცოდნეობის განყოფილება მაშინ ჯერ არ არსებობდა). ასეც მოხდა. 1929 წ. დონაძე ჩაირიცხა კონსერვატორიაში კლარნეტის სპეციალობით. მესამე კურსიდან კი იგი მუსიკისმცოდნეობის განყოფილებაზე გადავიდა, რომელიც სწორედ ამ დროს გაიხსნა.

განყოფილება სიძნელეებს განიცდიდა კვალიფიციური პედაგოგიური კადრების მხრივ, ვის უნდა ეხელმძღვანელა ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნისათვის? ლ. ქუთათელაძემ სასწრაფოდ მოიწვია ლენინგრადიდან შესანიშნავი სპეციალისტი — მუსიკისმცოდნე ა. ს. რაბინოვიჩი, რომელმაც რამდენიმე წელი იმუშავა თბილისის კონსერვატორიაში და კეთილი კვალი დასტოვა. იგი იქცა დონაძის პირველ მასწავლებლად მუსიკისმცოდნეობაში.

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ (1934) ბუნებრივად დადგა სწავლის შემდგომი ვაგრძელების საკითხი. 20-30-იან წლებს მიჯნაზე, ძირითადად კვლავ ლ. ქუთათელაძის მეცადინეობით, თბილისის კონსერვატორიას მკიდრით ურთიერთობა ჰქონდა დამყარებელი ლენინგრადის კონსერვატორიასთან — იმხანად ჩვენი ქვეყნის საუკეთესო უმაღლეს საშუალო სასწავლო დაწესებულებასთან. ლენინგრადელი პროფესორები სისტემატურად ჩამოდიოდნენ თბილისში დროებით სამუშაოდ, ხოლო ნიჭიერი ქართველი ახალგაზრდობა (შემსრულებლები, კომპოზიტორები, მუსიკისმცოდნეები) ცოდნას იმაღლებდა ლენინგრადში. ლ. დონაძეც ლენინგრადს გაემგზავრა და გამოცდების ჩაბარების შემდეგ ჩაირიცხა ასპირანტურა-



ში. მისი ტელმძვანელი ვახდა გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე რ. გრუბერი.

პემარტ „მუსიკალურ აკადემიად“ იქცა დონაძისთვის ლენინგრადის სახელგანთქმული ფილარმონია თავისი საკონცერტო ცხოვრების ელვარე კალიდოსკოპით. საკონცერტო ესტრადაზე ერთნაწილად ცლიდნენ გამოჩენილი ევროპელი გასტროლოგები, დირიჟორები: ბ. ვალტერი, ო. კლემპერერი, ფ. შტიდრი, ფ. კნაპერტსუმი, ფ. კონეიჩი, პ. აბენდოტი, ე. ასერემე, პიანისტები ა. შნაბელი, ა. კორტო, რ. კახაძეზიუსი, ვ. გიზენგი, მევიორლე ი. ზეიფეცი და სხვა ბრავალი. ბრწყინვალე შესრულებით ეღერდა კლასიკოს კომპოზიტორთა და მე-20 საუკუნის მუსიკის კორიფეები: მალერის, რ. შტრაუსის, დებუსის, რაველის, სტრავენსკის, პინდემიტის, პროკოფიევის, ახალგაზრდა შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებები.

დაუეწიარია ლეგენდარული ი. სოლერტინსკის ფიერვერული ფილარმონიული ლექციებისგან მიღებული შთაბეჭდილებები.

ასპირანტურაში სწავლების წლებში (1934-1937) ლ. დონაძემ ცნობილი ლენინგრადელი სპეციალისტების (რ. გრუბერის გარდა, ი. სოლერტინსკის, პ. რიაზანოვის, ს. გინზბურგის) ყურადღება მიიპყრო. ახალგაზრდა ქართველი მუსიკისმცოდნის ამ პერიოდის ერთ-ერთი ნაშრომის (ივან ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებას ეხებოდა) შესახებ პროფ. პ. რიაზანოვი წერდა: „შეიძლება დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ქართულ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ანალიზური აზრი ჯერ კიდევ არასოდეს წარმომდგარა ასეთი შეგნებული მიზანდასახულობით. კიდევ მეტი — ჩვენს: მუსიკისმცოდნეების კვლეტი ნაშრომებს შორის არც თუ ისე ხშირად შეხვდებით ასეთი სიყვარულით, მხურვალე რწმენითა და ანალიზური სიღრმით დაწერილ შრომას“.

ლენინგრადში დაიწერა და დაიბეჭდა ლ. დონაძის ცნობილი გამოკვლევა შუბერტის სი მინორული სიმფონიის შესახებ, რომელმაც ყურადღება მიიპყრო შემოქმედებითი აზროვნების სიახლითა და სიღრმით, პრობლემატიკის სითამამით. ეს ნაშრომი მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენდა მეცნიერულ „შუბერტიანაში“ და დღემდე ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი გამოკვლევა, მიძღვნილი

მსოფლიო სიმფონიური მუსიკის ამ დევრისადმი. აქ დასმული და გაშუქებული ლირიკულ-დრამატული (ფსიქოლოგიური) სიმფონიზმის გენეზისისა და მისი ისტორიული ევოლუციის პრობლემა. ისეთი ცნებები, როგორცაა „მონოლოგიური სიმფონიზმი“, „სასიმღერო სიმფონიზმი“ პირველად იქნა წარმოდგენილი და ფართოდ დამუშავებული დონაძის ზემოხსენებულ შრომაში და „სამუსიკო ტერმინებად“ შევიდა სამუსიკისმცოდნეო ლექსიკონში. გავრცელება ჰპოვა შრომის ძირითადმა კონცეფციამ, რომელიც სი მინორულ სიმფონიას უშუალოდ უკავშირებს მოცარტის სოლ-მინორულ სიმფონიას. გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნის — ი. სოლერტინსკის სიტყვებით, ამ ნაწარმოებთან ღრმა შინაგანი კავშირი „კარგად არის დასაბუთებული ე. დონაძის ნიჭიერ ნაშრომში“ (ი. სოლერტინსკი, „მუსიკალურ-ისტორიული ეტიუდები“ 1956, გვ. 305).

სოლერტინსკის ზემომოყვანილი სიტყვები კარგადაა ცნობილი, მაგრამ, მგონი, არავის მიუქცევია ყურადღება იმისათვის, რომ ეს არის ერთადერთი(!) შემთხვევა მის პრაქტიკაში, როდესაც იგი კომპლიმენტარულ შეფასებას აძლევს უფრო-მუსიკისმცოდნის ნაშრომს. კიდევ უფრო საინტერესოა ის გარემოება, რომ სოლერტინსკი სხვა დროს თურმე, უფრო ერცლად გამოეხმაურა დონაძის შრომას! ერთგულ ვათვლიერებდი სოლერტინსკის ყველა შრომისა და გამოსვლის სია: (წიგნში «Памяти Соллертинского», Л., 1978. გვ. 291) და მოულოდნელად წავაწყდი ცნობას, რომელმაც ჩემი გაცემვა გამოიწვია. თურმე, 1938 წლის 10 ივნისს ი. სოლერტინსკის, როგორც რეცენზენტს, მონაწილეობა მიუღია ლ. დონაძის ამ შრომის განხილვაში ლენინგრადის კონსერვატორიის ისტორიულ-თეორიული ფაკულტეტის სხდომაზე. თვით ლ. დონაძისათვის, რომელიც იმ დროს უკვე თბილისში იმყოფებოდა, ეს ფაქტი ცნობილი იყო, მაგრამ მან არ იცოდა, რომ არსებობდა სხდომის და ე. ი. სოლერტინსკის გამოსვლის სტენოგრამა, რომელიც ინახებოდა ლენინგრადში სოლერტინსკის პირად არქივში. სასწრაფოდ დავუკავშირდი მის ვაჟს — დამიტრი სოლერტინსკის და მალე მისგან მივიღე სტენოგრამის ასლი (მისი ტექსტი მანქანაზე ნაბეჭდ 32 გვერდს შეიცავს). მკითხველს, ვფიქრობ, დაინტერესებს



სტენოგრამის ნაწყვეტები, რომლებსაც აქ მოვიყვან.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, სხდომას ესწრებოდნენ ს. ნ. ბოგოიავლენსკი (ამჟამად ლენინგრადის კონსერვატორიის საზღვარგარეთული მუსიკის ინსტიტუტის კათედრის გამგე, პროფესორი), რ. ი. გრუბერი, ი. ი. სოლერტინსკი, პ. ა. ვულფიუსი, მ. გ. გერგელევიჩი, რომლებმაც მონაწილეობა მიიღეს მსჯელობაში. (უნდა ვიფიქროთ, რომ სხდომას სხვებიც ესწრებოდნენ).

თავდაპირველად სიტყვა აიღო დონაძის სამეცნიერო ხელმძღვანელმა, პროფ. რ. გრუბერმა, რომელმაც ასეთი შეფასება მისცა მის შრომას (ციტატები მომყავს დიდი შემოკლებით):

„დონაძის მომზადებამ, ინტერესების გამიზნულობამ და, ძირითადად, უაღრესმა (громадная) შემოქმედებითმა ნიჭიერებამ, დამოუკიდებელი მიდგომის საშუალება მისცა მას რომანტიკული სტილის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პრობლემისადმი, კირძოდ კი, ე. წ. ფსიქოლოგიური სიმფონიზმისადმი. წარმოდგენილ ნაშრომში მკვლევარმა საფუძვლიანად, მკაფიოდ და სწორად ახსნა საკუთრივ შუბერტის სიმფონიზმის რიგი დამახასიათებელი თავისებურებები, ხოლო შემდეგ ძალზე თამამად და დამაჯერებლად დაუკავშირა ისინი მოცარტისა და ჩაიკოვსკის სიმფონიურ შემოქმედებას, რითაც ნათელჰყო, რომ ფსიქოლოგიური სიმფონიზმი წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად სიმფონიურ არტერიას, რომელიც მსკვალავს მე-19 საუკუნეს.

დონაძის ნაშრომის მნიშვნელობა განისაზღვრება არა მხოლოდ ძალზე ღრმა და გამჭვირავი მუსიკალური ანალიზით, რასაც დიდი და ფაქიზი მუსიკოსის ხელი ატყვია, არამედ, მნიშვნელოვანი, განმარტოვებელი დისკუსიების გამოტანის იშვიათი უნარით... ამას მე დაუშვებელი ვადმოცემის შთაგონებულობასაც. მკვლევარს მონახული აქვს მკაფიო, პლასტიკური, დიდი შინაგანი მგზნებარებით სავსე ფორმულირებები“.

ი. სოლერტინსკი: „მე ვუერთდები იმ მაღალ შეფასებას, რომლებიც აქ გამოითქვა და ვთვლი დონაძის შრომას უაღრესად ნიჭიერად და წარმატებულად... ძალზე საინტერესოა, რომ დონაძე აფართოვებს ჩვეულ კანონიკურ წარმოდგენას შუბერტის სიმ-

ფონიზმის შესახებ. „დაუმთავრებელი ფონიზმი“ ანალიზის საფუძველზე, დონაძე ადგენს რომანტიკული სიმფონიზმის ნაირსახეობას, რომელიც უპირისპირდება ბეთჰოვენის სიმფონიზმს... შრომის შემოქმედებით მხარედ მიმაჩნია გაფართოება ან უარყოფა ტრადიციული შეხედულებისა მოცარტის, როგორც ოლმპიელი კლასიკოსის შესახებ. „ერთ-ერთისეული“, პრერომატიკული ელემენტები მოცარტის სოლ მინორულ სიმფონიაში აგრეთვე დამაჯერებლადაა გახსნილი. აქ რომ, შუბერტი და მოცარტი დახასიათებულნი არიან არასტანდარტულად, არაბანალურად, არატრადიციულად... ჩემი შენიშვნები და სურვილები ამ ძალზე საინტერესო და ნიჭიერი ნაშრომის მიმართ შემდეგია: ჯერ ერთი, საჭიროა ვაკეთდეს შუბერტის მთელი სიმფონიური გზის დახასიათება, რათა გაირკვეს თუ რა ადგილი უკავია სი მინორულ სიმფონიას შუბერტის ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში და წარმოადგენს თუ არა იგი ამ შემთხვევაში გენიალურ ექსკურსს, თუ მის ყველაზე ტიპურ სიმფონიურ ქმნილებას. ამის პარალელურად, საჭიროა დასაბუთებული გარკვევა საკითხისა, დამთავრებულია თუ არა შუბერტის „დაუმთავრებელი სიმფონია“. წინააღმდეგ შემთხვევაში კონცეფცია ჰაერში იქნება დაკიდებული. მესამე — ვფიქრობ, რომ ნაშრომში საჭიროა განხილულ იქნეს მონოლოგიური ფსიქოლოგიური სიმფონიზმის განვითარება სასიმღერო საფუძველზე დასავლეთის მუსიკაში, რის დაგვირგვინებაც, ცხადია, იქნება ძალურის სიმფონიზმი, ხოლო სათავე კი — შუბერტი, და არ. ვაგნერი ან ბეთჰოვენი.

ნაშრომი, ცხადია, ყოველგვარ მხარდაჭერას იმსახურებს და უთუოდ უნდა დაიბეჭდოს (სულ სოლერტინსკის გამოსვლას 14 გვერდი უჭირავს).

აქ არა გვაქვს საშუალება სხვა გამოსვლების ციტირებისა, მაგრამ, ვფიქრობ, ესეც საკმარისია.

შრომა შუბერტის სი მინორულ სიმფონიაზე მოფიქრებული იყო როგორც დისერტაცია და მისი დაცვა სავარაუდოდ 1939 წ. უნდა მომხდარიყო, მაგრამ თბილისში დაბრუნებული დონაძე მძლავრად გაიტაცა ახალმა შემოქმედებითმა ამოცანამ — იგი იწყებს მუშაობას ფალიაშვილის „აბესალომზე“. პრინციპული მოსაზრებებით იგი თვლის,



რომ მისი დისერტაცია ქართულ მუსიკას, მის დიდ კლასიკოს უნდა მიეძღვნას! ასეც მოხდა, თუმცა სხვადასხვა მიზეზებმა კარგა ხნით გადასდეს სამეცნიერო ხარისხის „გაფორმების“ პროცედურა. შუბერტის შემოქმედებას კი მკვლევარი მრგვიანებით — 60-იან წლებში დაუბრუნდა, როდესაც მოსკოვის კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრის წინადადებით მან დაწერა ვრცელი შრომა შუბერტის მთელი სიმფონიური შემოქმედების შესახებ (მასში, ცხადია, შევიდა აღრიხდელი შრომა სი მინორულ სიმფონიაზე) ფართო პლანის კვლევითი ხასიათის, კოლექტიური ძალებით შესრულებული, წიგნისათვის „Музыка Австрии и Германии XIX века». Кн. I (М., 1975).

როგორც წიგნის შემდგენელი და რედაქტორი პროფ. ტ. ციტოვიჩი სწერდა ლ. დონაძეს, შუბერტის შემოქმედების სხვა ყანრებისადმი (კამერულ-ინსტრუმენტული, საფორტეპიანო და სასიმღერო) მიძღვნილი ნარკვევების ავტორები (გ. კრაუკლისი და პ. ვულფოუსი) სარგებლობდნენ მისი კონცეფციით, რომელმაც „საყოველთაო აღიარება და გავრცელება ჰპოვა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში“ (წერილი ინახება ლ. დონაძის არქივში).

ნაშრომი შუბერტის სიმფონიზმის შესახებ ლ. დონაძის ცენტრალური, მაგრამ არაერთადერთი გამოკვლევაა საზღვარგარეთული მუსიკის ისტორიის სფეროდან. მას ეკუთვნის კიდევ ორი, ასევე ლენინგრადში შესრულებული და ლენინგრადის მუსიკის ისტორიის კათედრის მიერ აპრობირებული შრომა: „მოცარტის ბოლო სიმფონიები“ და „კ. ვებერი და მისი ოპერა „ფრაიშუტცი“. სამწუხაროდ, ორივე შრომა (ისევე როგორც მთელი რიგი სხვა) ხელნაწერში დარჩა.

არაქართული თემისადმი მიძღვნილ ნაშრომებს შორის გამოვყოფ ლ. დონაძის ბრწყინვალე ნარკვევს პ. ჩაიკოვსკის შესახებ (დაბეჭდილია 1944 წლის № 1 და 2 „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“), რომელიც გამოირჩევა მკვლევარისათვის ჩვეული სიმძაფრით, ლოგიკური სიმტკიცით, თვითმყოფი სტილით. რად ღირს თუნდაც ხატოვანი გამოთქმა: „გერმანი ეს არის არა მარტო „პიკის ქალის“, არამედ მე-ნ სიმფონიის გმირიც“.

მაინც ლ. დონაძის სამეცნიერო ინტერესე-

ბის უმთავრესი სფერო, რალა თქმა უნდა, ქართული მუსიკაა: ახალი ქართული კალტური შემოქმედების ფუძემდებელი — დიდი ზ. ფალიაშვილი და მისი გამოჩენილი თანამედროვეები, ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების გზები, მისი უმთავრესი წარმომადგენლები. დონაძის სამეცნიერო მოღვაწეობის ყველა ეს მიმართულება ჯერ კიდევ ომის წინა წლებში დაისახა.

აუცილებელია შევეჩრდეთ ერთ-ერთ აღრიხდელ შრომაზე, რომელიც ჯერ კიდევ 1940 წ. შეიქმნა და რომლითაც ლ. დონაძე წარუდგა ფართო მუსიკალურ საზოგადოებას, როგორც ქართული საბჭოთა მუსიკის პირველი სერიოზული მკვლევარი.

1940 წლის დეკემბერში თბილისში გამართა ქართული სიმფონიური მუსიკის I შემოქმედებითი პლენუმი, რომელზედაც შესრულდა მაშინ ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების შ. მშველიძის, ა. ბალანჩივიძის, გრ. კილაძის, ა. მაჭავარიანის და სხვათა ნაწარმოებები. პლენუმზე მრავლად ჩამოვიდნენ ცნობილი კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები. ცენტრალური მოხსენება (რუსულ ენაზე) — „ქართული სიმფონიური მუსიკა“ ლ. დონაძეს დაეკლა. მართალია, არც ეს მოხსენება დაბეჭდილა, მაგრამ შეუძლებელია მისი მნიშვნელობის გადაფასება ქართული მუსიკალური მეცნიერებისა და მუსიკალური კრიტიკის ფორმირებისათვის. ეს იყო ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარების ისტორიის პირველი ძალზე მკაფიო და კომპაქტური ნარკვევი, დაწყებული დ. არაყიშვილის სიმფონიური სურათით — „ჰიმნი ორმულს“ და დამთავრებული შ. მშველიძის „წვიდაღურით“. შრომა არ იყო თავისუფალი შეფასებათა ერთგვარი ჰიპერბოლურობისაგან (კერძოდ, გრ. კილაძის „განდეგილის“ მიმართ), მაგრამ, არსებითად, სწორად და ზუსტად წარმოგვისახავდა ქართული სიმფონიური მუსიკის ვენეზისს, მის დღევანდელობასა და პერსპექტივებს. ამ შრომის დებულებები (განსაკუთრებით, ეს შეეხება მშველიძის სიმფონიური სტილის ღრმა ანალიზის შემცველ მონაკვეთს) ამოსავალ პუნქტად იქცა თვით დონაძის, აგრეთვე სხვა მუსიკისმცოდნეების შემდგომი კვლევითი მუშაობისათვის, შევიდა მის მიერ დამუშავებული ქართული მუსიკის ისტორი-



ის კურსში, რომლის კითხვაც მან თბილისის კონსერვატორიაში დაიწყო 1946 წელს.

როგორც ითქვა, ლ. დონაძის სამეცნიერო მოღვაწეობის ცენტრალურ თემად ქართული კლასიკური მუსიკის ფუძემდებლის ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება იქცა. ჯერ კიდევ 1933 წელს იგი საგაზეთო წერილით გამოეხმაურა ფალიაშვილის გარდაცვალებას, ხოლო შემდეგ (ლენინგრადში, რუსულ ენაზე) დაწერა პატარა მონოგრაფიული ნარკვევი, რომელმაც სათავე დაუდო დიდი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილ მის შრომათა ციკლს. მათ შორის გამოირჩევა თავისი კონცეფციით ორიგინალური ნარკვევი „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“ (დაუბეჭდავი) და ფალიაშვილის გარდაცვალების 10 წლისთავზე, 1943 წლის 16 დეკემბერს კონსერვატორიის მცირე დარბაზში მოხსენებად წაკითხული — „ზაქარია ფალიაშვილი“ (დაბეჭდილია 1943 წ. № 11-12 „მნათობში“).

ცხადია, რომ დღევანდელი მკითხველი სხვაგვარად აღიქვამს ამ შრომას, ვიდრე 40 წლის წინ, მაგრამ იგი ახლაც ინტერესით იკითხება, კერძოდ, მასში კონცენტრირებულია ლ. დონაძის მომავალი დისერტაციის ძირითადი დებულებები და იგი მის წინასწარ ესკიზად შეიძლება ჩაითვალოს. მეცნიერულად განზოგადებული ფორმულირებები და მტკიცე აკადემიზმი შრომაში შეთავსებულია ემოციურ მგზნებარებასთან. მთელი რიგი ფურცლები აღიქმება როგორც დიდი ქართველი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილი დიდი რამბო, ქებათა-ქება.

მიზნად ყურადღება მივაქციო კიდევ ერთ გარემოებას. ამ შრომაში პირველად ნათლად და მკაფიოდ გამოვლინდა ლ. დონაძისათვის ჩვეული ხატოვანი და ძარღვიანი ქართული, გადმოცემის ექსპრესიული მანერა. ცალკეული აზრები, ჩემის აზრით, ქრესტომათიული ეტალონის მნიშვნელობას იძენენ ენობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით. ნარკვევი „ზაქარია ფალიაშვილი“ ქართული მეცნიერული სამუსიკისმცოდნეო სტილის პირველი შესანიშნავი ნიმუშია.

მოვიყვან ორიოდ ციტატას: „ზაქარია ფალიაშვილი წმინდა მუსიკოსი იყო, შეიძლება ითქვას — მხოლოდ მუსიკოსი. მისი ერთადერთი მოვალეობა შემოქმედება იყო, ხოლო ერთადერთი წოდება — კომპოზიტო-

რი... იგი სულიერად ენათესავებოდა მე-18 და მე-18 საუკუნეების იმ ძველ ოსტატებს, რომელნიც მხოლოდ მუსიკაში ხედავდნენ თავიანთი მოწოდების აზრსა და მიზანს ოდესღაც კათოლიკეთა ტაძრის გუნდის მგალობელი, ხოლო შემდეგ, მრავალი წლის განმავლობაში, ლოტბარი და ეკლესიის ორღანისტი, ზაქარია ფალიაშვილი თავისი ცხოვრების სტილითაც ბევრნაირად ჰგავდა იმ ჩუმ და მოკრძალებულ ოსტატებს, რომელნიც მეტად დიდი წარმოდგენისა იყვნენ მუსიკოსის დანოშნულუბაზე და თვით მუსიკასაც ისე უყურებდნენ, როგორც საიდუმლოებით მოცულ ტაძარს...“ ან „ახალი საქართველოს არც ერთი მხატვრული ქმნილება არ ამკლავნებს ძველი კლასიკური კულტურის გამაღვიძებელ სულს ისე მკაფიოდ და ცხადად, როგორც „აბესალომ და ეთერი“, იგი ჭეშმარიტად ქართული კულტურის კლასიკური პერიოდის დიდებული ნაშრომის შთაბეჭდილებას სტოვებს; ამას მოწმობს როგორც ოპერის იდეური კონცეფცია, ისე მისი ფორმის კეთილშობილური პროპორციები და კონტურები. ნაციონალური კლასიკური საფუძველ აქვს „აბესალომ და ეთერის“ არა მარტო ინტონაციურ საწყისს, არამედ მის პლასტიკასა და არქიტექტონიკას. „აბესალომ და ეთერის“ როგორც მუსიკალური, ისე დრამატურული ფაქტურა ისევე მასიურია და მკვიდრი, როგორც ძველი ქართული ტაძრის მასალა და ნაგებობა“.

ფალიაშვილისადმი მიძღვნილ შრომათა წყების ღირსეულ დაგვირგვინებას წარმოადგენდა ცნობილი მონოგრაფია, რომელიც პირველი გამოცემით 1958 წელს გამოვიდა მოსკოვში და რომლისთვისაც მის ავტორს 1 წლით ადრე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი მიენიჭა. მაგრამ მკვლევარის ბიოგრაფიის ამ სასიამოვნო ფაქტებს წინ უსწრებდა ფრიად დრამატული ეპიზოდი, პირველი მათგანის შესახებ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 1948 წლის ნოემბერში, მოგვიტხოვბს მისი მონაწილე, სსრკ სახალხო არტისტი კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე. „ეს იყო მძიმე დრო საბჭოთა მუსიკისათვის. დაუმსახურებელი კრიტიკის ობიექტები გახდნენ საბჭოთა მუსიკის კლასიკოსები — ნ. მისაკოვსკი, ს. პროკოფიევი, დ. შოსტაკოვიჩი... მალე „საბროსკრიფციო სიაში“



მეც აღმოვჩნდი. კიდევ მეტი, მოხდა ისე, რომ ჩემთან ერთად მიხანში ამოიღეს ცნობილი მუსიკისმცოდნე ლადო დონაძე, რომელმაც დაწერა ვრცელი, ძალიან შინაარსიანი წერილი ჩემი სიმფონიის შესახებ. 1948 წლის გვიან შემოდგომათ კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართა ღია კრება, რომელიც უფრო სასამართლოს სხდომას წაგავდა. ცხადია, მოიძებნენ „ბროკურორები“ და მოსამართლეები“ (აი, ადვოკატები კი რატომღაც არ ჩანდნენ). ბრალდებები, ძირითადად, სტანდარტული იყო: „ფორმალიზმი, ანტიპატრიოტიზმი, კოსმოპოლიტიზმი“, მაგრამ გაისმოდა თვითმყოფი, საქმარისად ავბლდითი ფრაზებიკი. დონაძეს, მაგალითად, ბრალად ედებოდა, რომ იგი „მარშალიზებულ ევროპის წინაშე იხრის ქედს!“ კრების რეზოლუცია ითვალისწინებდა ჩემსა და დონაძის გაძევებას კონსერვატორიიდან. დონაძემ წარმოსთქვა ბრწყინვალე თავდაცვითი სიტყვა, რომელსაც დარბაზი ოვაციით შეხვდა და მაინც, ღმერთმა უწყის, რითი დამთავრდებოდა ყოველივე ეს, ბოლო მომენტში კრებას რომ არ მოვლინებოდა ანტიკუბრი ტრაგედიის *Deus ex machina*-ს მსგავსად, საქართველოს კპ ცკ მდივანი რ. შადური. მან უარპყო ჩვენ მიმართ წარმოდგენილი ბრალდებები და დაგვანახსიათა როგორც „პატიოსანი საბჭოთა მუსიკოსები“. ჩვენც შევებით ამოვისუნთქეთ.“<sup>1</sup>

1953 წლის დეკემბერში, მოსკოვის კონსერვატორიაში ლ. ქონაძემ ბრწყინვალედ დაიკვა საკანდიდატო დისერტაცია „ზ. ფალიაშვილი და მისი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. სამეცნიერო საბჭოს შუამდგომლობით იგივე შრომა სადოქტორო ხარისხის მოსაპოვებლად იქნა წარმოდგენილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ლ. დონაძე გახდა 1957 წ. (თემა „ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება“) კვლავ მოსკოვის კონსერვატორიის საბჭოზე დისერტაციის დაცვის შემდეგ. მომდევნო წელს იგი წიგნად დაიბეჭდა მოსკოვში და საკავშირო აღიარება პპოვა (მე-2 გამოცემა — 1971). დონაძის ეს მონოგრაფია ქართული ისტორიული მუსიკალური მეცნიერების ერთ-ერთი ფუძემდებლური ნაშრომია (მე ვიტყვოდი ჩვენი სამუსიკისმცოდნეო კლასიკა). მასში ღიდი სისრულ-

ლითაა განხილული ფალიაშვილის ოპერები და ქართული მუსიკალური შემოქმედების დინამური საკითხები. წიგნში თვალნათლივ გამოვლინდა ავტორისათვის დამახასიათებელი კვლევის სიღრმე, პრობლემატიკის სიმახვილე, მეცნიერული განზოგადების უნარი, წერის დინამიკური მანერა.

წიგნში ფალიაშვილის შემოქმედებასთან კავშირში ვაშუქებულია ეროვნული მუსიკალური სტილის ძირეული საკითხები. ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ კომპოზიტორმა პირველმა დაამყვიდრა კლასიკური რეალიზმის მაღალი პრინციპები ქართულ მუსიკაში და ხალხური შემოქმედების საუნჯე მსოფლიო კლასიკური მუსიკის ტრადიციებს აზიარა.

თავი, მიძღნილი „აბესალომ და ეთერის“ განხილვისადმი, შეიძლება მივაკუთვნოთ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის საუკეთესო მიღწევათა რიცხვს. აქ თითქმის ყოველი აბზაცი შეიცავს მეცნიერულად განზოგადებულ დებულებებს, რომლებიც გასაღებს იძლევიან ფალიაშვილის ოპერის დრამატურგიული და სტილისტური თავისებურებების გავებისათვის. ავტორი ხატოვნად განსაზღვრავს „აბესალომს“, როგორც „გრანდიოზულ მუსიკალურ ფრესკას“.

„დაისისადმი“ მიძღნილი ნაკვეთიც გამოირჩევა პრობლემატიკის სიმდიდრით და ანალიზური სიმახვილით. დადგენილია ოპერის წამყვანი დრამატურგიული პრინციპი, ენარული მრავალბლანიანობა, გამოკვლევულია მუსიკალური ენის ეროვნული საწყისები.

ავტორის სამართლიანი შენიშვნით, ფალიაშვილმა თავისი ოპერებით გზა გაუკაფა არა მარტო ქართულ საბჭოთა საოპერო ენარს, არამედ სიმფონიურ და ორატორიულ ენარებსაც.

ამ წიგნით ლ. დონაძემ ღირსეული ძეგლი დაუდგა დიდ ქართველ კომპოზიტორს და მისთვის ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის მინიჭება სავსებით ლოგიკურ და კანონზომიერ ფაქტს წარმოადგენდა (1971).

ღიდად საყურადღებო შრომები მიუძღვნა მკვლევარმა ფალიაშვილის სახელოვან თანამედროვეებს — მელიტონ ბლანჩივამეს, დიმიტრი არაყიშვილს, ვიქტორ დოლიძეს, ნიკო სულხანიშვილს. შემოკლებული სახით ისინი დაიბეჭდა (რუსულ ენაზე) კრებულში „ქარ-

1 ა. ბლანჩივამის მოგონება ჩაწერილია ამ წერის ავტორის მიერ.

თული მუსიკალური კულტურა“ (მოსკოვი, 1957), სრული სახით კი — სხვადასხვა დროს ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“. ეს ნარკვევებიც გამოირჩევიან პრობლემატიკის სიმდიდრით, აზროვნების კონცენტრიულობით. ერთად გამოყრილი, ისინი შევიდნენ „ქართული მუსიკის ისტორიის“ I ტომში, რომელიც 1985 წ. გამოდის გამომცემლობა „განათლებაში“.

ახალი ქართული მუსიკისადმი მიძღვნილ შრომებს შორის უნდა გამოვყოთ მონოგრაფია „შალვა მშველიძე“ (თბ. 1946), რომელშიც ღრმად არის განხილული ამ გამოჩენილი კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის ძირეული თვისებები და ეპოქური სიმფონიზმის პრობლემა.

60-იან წლებში საკავშირო გამომცემლობის შეკვეთით „სსრკ ხალხთა მუსიკის ისტორიის“ პირველი სამი ტომისათვის დონაძემ დაწერა ნარკვევები 1921—1945 წლების ქართული მუსიკის შესახებ. ეს მასალები საფუძვლად დაედო „ქართული საბჭოთა მუსიკის ისტორიის“ პირველ წიგნს („განათლება“, 1975), რომელშიც გაშუქებულია ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ფორმირების ისტორიული პროცესი, გაანალიზებულია ამ პერიოდში შექმნილი ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები. ამჟამად მკვლევარი ამთავრებს მუშაობას მეორე წიგნზე.

ლ. დონაძე ახლაც ნაყოფიერად მუშაობს, რის მაჩვენებელიცაა თუნდაც „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნებული ვრცელი, შინაარსიანი წერილების სერია — ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი პორტრეტები. ეს ვახლავთ ა. ბალანჩივაძის, შ. მშველიძის, გრ. კილაძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიული ნარკვევები, რომლებიც კვლავ და კვლავ იქცევენ ყურადღებას თავისი ღრმა აზროვნებით, სტილის თვითმყოფადობით, დახასიათებათა სისხარტით.

ლ. დონაძის ცხოვრება და, მასთან ერთად, პედაგოგიური და კვლევით-სამეცნიერო მუშაობა გრძელდება და არ გვეპარება ეჭვი, რომ ბატონი ლადო მომავალშიც თავის ძვირფას წვლილს შეიტანს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. მრავალრიცხოვანი მოწაფეების სახელით ჯანმრთელობასა და დღეგრძელობას ვუსურვებ ძვირფას მასწავლებელს.

# ლვან დომოსიდი გრაფიკოსი და პედაგოგი

ელენე თულაშვილი

შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის ვრცელი და მეტად ნაყოფიერი გზა განვლო ლადო ქუთათელაძემ. და მაინც ფართო საზოგადოებისთვის სასიხარულო მოულოდნელობად იქცა ამ რამდენიმე ხნის წინ გამართული, მხატვრის სიკვდილის შემდგომი დიდი პერსონალური გამოფენა, რომელმაც მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების შედეგი გამოამხეურა. ქართული საბჭოთა გრაფიკის სათავეებთან მდგომი ხელოვანი ფართო დიაპაზონით იყო წარმოდგენილი, — ექსლიბრისითა და შრიფტით დაწყებული, წიგნისა და დაზგური გრაფიკით დამთავრებული.

ნაწარმოებები გრაფიკული ტექნიკის მრავალ სახეობას მოიცავ-

და, თუმცა ისიც ნათელი იყო, რომ ლაღო ქუთათელაძე უპირატესობას ლინოგრაფიურას ანიჭებდა. მხატვარი მთელი გატაცებით, მგზნებარედ ელტვოდა ხეზე გრაფირებას. ამ ტექნიკით შესრულებული მისი ნამუშევრები ხშირად რვეულის ფურცლის ნახევარს არ აღემატება, ზოგჯერ კი უფრო პატარაა, მაგრამ დასრულებული, მოზრდილი სურათის შთაბეჭდილებას ქმნის. გაცივებით მცირე ზომებით მიღწეული მძლავრი, მონუმენტური ქლერადობის ეფექტი, შერწყმული ფორმათა ჰარმონიასთან და ღრმა ლირიზმთან. ამგვარ ქლერადობას, ჩვენი აზრით, მხატვარი აღწევს გრაფირების რამდენიმე სხვადასხვაგვარი ხერხის გამოყენებით. თითქოს ერთმანეთთან აბსოლუტურად შეუთავსებელი ეს მხატვრული ხერხები ჰარმონიულ მთლიანობაშია მოყვანილი. ზუსტი, რამდენადმე მშრალი კონტურით შემოხაზავს მხატვარი ნაგებობათა მოცულობებს (სერია „საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები“). ხუროთმოძღვრულ ფორმებში მკაფიოდ იკითხება კონსტრუქციული თავისებურებანი. ტაძართა სიდიადე და მონუმენტურობა ხაზგასმულია მცენარეთა დეკორატიული მოჩითულობით ფერდობებზე, რომელზეც ძეგლია აღმართული. და არა მხოლოდ ნაგებობის მასშტაბურობას უსვამს ხაზს ტაძრის ეს აყვავებული მისადგომები, კონტრასტს რომ ქმნის კედლების გლუვ სიბრტყეებთან. იგი ყოფიერების ნათელი, ხალისიანი განწყობილებითა გამსჭვალული. ცის ასახვისას, მხატვრის ოსტატობა, აქამდე რომ გარკვეულ განგარიშებას ემორჩილებოდა, შთაგონებულ სილაღეს იძენს. გამჭვირვალე ცა-ფირუზი, ხან მსუბუქი, ხანაც საავდრო ღრუბლებით

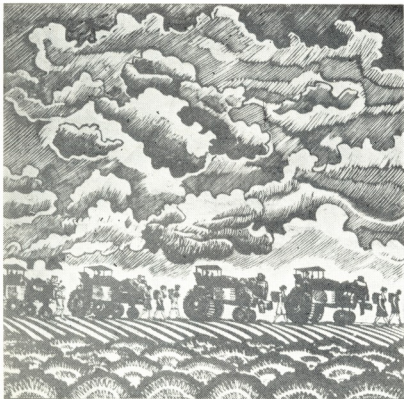
მოფენილი, მხატვრის სურათებში ემოციური გამომსახველობის მძლავრ ძალას შეიცავს. ზეციდან სხივმოფენილი ნაგებობანი, მკაცრნი და დიდებულნი, არ ითქვიფებიან ბუნებაში, ორგანულად ერწყმიან მას. გრაფიურაში „ატენი“ კადრის მთელი კომპოზიცია ტაძრის სიდიდის ხაზგასმას ემორჩილება. ქსილოგრაფიაში „გრემი“ მონოლითური სტაძარო ანსამბლი ირგვლივ ქმნის სივრცეს, რომელზეც იგი დომინირებს, წარმოაჩენს თავის გრანდიოზულობას. ამავე დროს, ძალზე ფაქიზადაა გადმოცემული ნაგებობის დეტალები, მხატვარი თითქოს ესიყვარულება ძველი ქვის წყობის თითოეულ ბზარს. ამგვარივე ხერხია გამოყენებული ქსილოგრაფიაში „ველათი“. მზის ელვარე სხივებით შენათებული პირქუში ღრუბლების ჰარალეღური მწკრივები თავს დადგომია ტაძარს. იქმნება მოულოდნელი ეფექტი: მასიური, მძლავრი ნაგებობა თითქოს ზეცისაკენ მიილტვის...

ლაღო ქუთათელაძის თითქმის ყველა გრაფიურაში ტაძარი, ადამიანის სულის შენივთებულ გამოსახულებად ქცეული, ზეცისკენაა მისწრაფებული. წარსულის დიდებულ ძეგლთა ეს სულხადგმულობა განსაკუთრებით შეგარძნობა მხატვრის ერთ-ერთ უშესანიშნავეს გრაფიურაში „სამწვერისი“. ძალზე სინტერესთა სურათის კომპოზიციის სივრცული გადაწყვეტა, — მასში ხედვის ორი წერტილია შერწყმული. დაბალი პორიზონტის რაკურსში გამოსახული ტაძარი ირგვლივ მდებარე მთავორებზეა ამაღლებული. თითქმის დაუნაწევრებელი, მასიური, იგი კუბისმაგვარ, მდგრად გომეტრიულ ფორმას იძენს და ამ სიმძლავრის შეგარძნებას ხელს

უწყობს უკიდურესობამდე განზოგადებული შუქ-ჩრდილი. ნაგებობის სილიადე ხაზგასმულია ბერების ორი პაწაწინა ფიგურით და რბილად განათებული ღრუბლების ფონით, რომელზეც სამწევრისი სილუეტია წარმოსახული. განსხვავებით სხვა გრაფიურებისაგან, ამ ნაწარმოებში ვერ შეხვდებით ფაქიზად ამოხატულ ყვავილნარს. ლირიკული ნოტის შეტანა შეარბილებდა მკაცრი დიდებულების შეგრძნებას. ეს შავ-თეთრი ქილოგრაფია უჩვეულოდ ფერწერულია, აღსავსე მდიდარი და მოციალე ვერცხლისფერი ტონებით. ამავე დროს, სურათს გრაფიკულ სიმკაცრეს ანიჭებს ლოკალური შავი ლაქები, მოცულობების გამომკვეთი უფაქიზესი თეთრი შტრიხებით, ერთნაირი სისქის კონტურებით ძეგლზე და სხვადასხვა სისქისა — ღრუბლების მასაზე.

ამ ქმნილებათა მხატვრულ შემოქმედებას არა მხოლოდ მათი სახეითი ღირსებები განაპირობებს,

ჩაის პლანტაციები



არამედ სიძველეთა სულღირების შეგრძნება, ეროვნული ღრმადი ვარული — ამ ქმნილებებში რომ არის ჩაქსოვილი. სერია „საქართველოს კულტურის ძეგლები“ არ მიეკუთვნება მხატვრის შემოქმედების ვარკვეულ პერიოდს. იგი იქმნებოდა მთელი მისი სიცოცხლის მანძილზე, ისევე, როგორც თბილისისადმი მიძღვნილი სერია. ამ ციკლის ნამუშევრებშიც ლადო ქუთათელაძემ თავისი სიტყვა თქვა — ორიგინალური და ღრმად განცდილი.

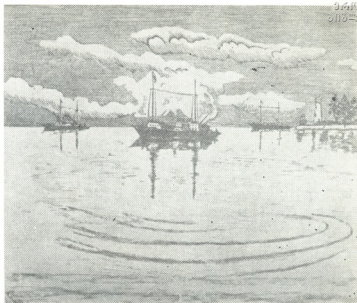
თბილისისადმი მიძღვნილი ყველა კომპოზიცია ლინოგრაფიურაშია განხორციელებული. მათში მხატვარი რამდენადმე უარს ამბობს ამოჭრის იუველირულ ტექნიკაზე და სურათებს აგებს შავ-თეთრი ლაქების დაპირისპირებით. ლაქები შემოხაზულია ფორმის გამომკვეთი ქენერგულად, მკერვივი შტრიხით. ცა კარგავს ნიუანსების სიმდიდრეს, იქმნება ერთგვარი ნეიტრალური ფონი, რომელზეც მკაფიოდ იკვეთება საქალაქო ნაგებობების არქიტექტონიკა, ხაზგასმულია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების სახასიათო კონსტრუქცია. ლინოგრაფიურაში პარამონიულადაა შერწყმული ნახატის სიმწობრე ხაზთა მლერადობასა და საერთო დეკორაციულობასთან. ჩვენთვის ესოდენ ნაცნობი ხედები ახლებურ გამომსახველობას იძენენ. ძველი თბილისის რომანტიკული სახის შექმნისას, მისი ხასიათის, სულის განწყობილების აღბეჭდვისას მხატვარი გადმოსცემს ქალაქის სახეცვლილებასაც, თანამედროვე ცხოვრების რიტმსაც. გრავიურებში, რომლებშიც ახალშენებლობებია ასახული, ძალზე ძუნწი, ლაკონიური ხერხებითაა შექმნილი განზოგადებული მხატვრული სახეები, დაფუძნებული მოცულობათა და სიბრტყეთა ურთიერთშეხამებაზე. ლინოგრაფიურა-

ში „კარლ მარქსის ხიდის რეკონსტრუქცია“ მხატვარი თუმცა ყურადღების გარეშე არ ტოვებს წვრილმანებს, სახასიათო დეტალებს, მაგრამ ეს არ ჩრდილავს საერთო კონსტრუქციის მკაცრ გარკვეულობას.

ერთდროულად, მხატვრის შემოქმედებაში ჩნდება ბუნების გარდაქმნის („სამგორის არხის მშენებლობა“), ინდუსტრიალიზაციის („რუსთავი“) თემები. გრაფიკოსი ცდილობს მხატვრულ ქმნილებებში აღბეჭდოს უმნიშვნელოვანესი მოვლენები ქვეყნის აღმშენებლობაში. ჭეტყველ რიტმულობაზეა აგებული ლინოგრაფიურა „ჩაის პლანტაციები“. მწყობრად მიმავალ ჩაის საკრეფ მანქანებს შორის ჩამწყრივებულან მეჩაიე ქალები, მათი ფიგურების ლამაზ რიტმს ეხმიანება ცაზე მწყრივებად გაწოლილი ღრუბლები, რომლებიც მძლავრი ექსპრესიული შტრიხებითაა შემოხაზული. შრომის პროცესი ამ გრაფიურებში ჩვეულებრივი ყოველდღიურობა კი არ არის, არამედ საზეიმო რიტუალია, რომანტიკულად ზეაწეული ხალისიანი ელერადობით.

ასეთივე განწყობილებას ბადებს „ბათუმი, ვემები რეიდზე“. სურათში ორი სხვადასხვა ინტონაციური საწყისია შერწყმული — მღუმარე, მიწყნარებული ზღვა და მოძრავი, აქოჩრილი ღრუბლებით დაფარული ზეცა... ღრუბლებიდან გამოსხლეტილი მზის კაშკაშა სხივები ეცემა ნაპირთან აქოჩრილ ტალღებს... მუსიკატყ წარმოქმნილი ხაზთა სხვადასხვა პლასტიკური დინებით, სახვით-გრძნობად გამოხატულებას იძენს და მაჟორულ ელერადობას ამკვიდრებს სურათში.

სიცოცხლის ხალისითაა გამსჭვალული ქსილოგრაფიაც „მარულა“. ერთიან შავ ტონალობაში მოცემული ცისა და შორეული



სეინერები

კლდოვანი პეიზაჟის ფონზე, ვაკეზე მიჰქრიან მხედრები, რომელთა მუქი, დინამიკური სილუეტები მკაფიოდ გამოიკვეთება სივრცის აღმნიშვნელი თეთრი ლაქების გარემოცვაში. ტექტონიკურად სურათის ზედა ნაწილი უფრო მძიმეა, ქვედა კი — მსუბუქი, რაც ხელს უწყობს თავაწყვეტილი ქროლის შთაბეჭდილების შექმნას. სივრცობრივ რიტმთა ექსპრესიული დაძაბულობა თვისუფლების, სილადის შეგრძნებას განაპირობებს.

ლადო ქუთათელაძის გრაფიურებისათვის ნიშანდობლივი შინაგანი დინამიკა და მკაფიო რიტმულობა ამ ქმნილებებს მუსიკალური გამომსახველობის ძალით მსჭვალავს. მხატვარს ძალზე უყვარდა და ღრმად განიცდიდა მუსიკას. სამშობლოს ნათელი სახე, მის მიერ მრავალგზის წარმოსახული, გასაოცარი პლასტიკური პარმონიულობითა და მუსიკალობით გვატყვევებს. გრაფიურის შეზღუდული, შავ-თეთრი პალიტრით მას ძალუქს ტონალური მანერით გადმოსცეს უფაქიზესი განწყობილება, შექმნას გარემო იმდენად ცხოველხატული, რომ ფერთა შეგრძნებაც კი გამოიწვიოს.



რევოლუციის ეპოქის დრამა-ტიზმი შეიგრძნობა ლინოგრაფიურაში „ლენინიანა“. შავ-თეთრის კონტრასტულ შეპირისპირებაში ხორცშესხმული საბრძოლო ქარტეხილთა ფეთქებადი ძალა, მეამბოხეთა უდრეკი სვლა. მხატვარმა შთამბეჭდავად წარმოსახა ლენინი — ხალხის ბელადი. მკვეთრი შუქით განათებულ მის სახეზე აღბეჭდილია მღელვარება, რევოლუციის მომადლის განკვერტის სურვილი.

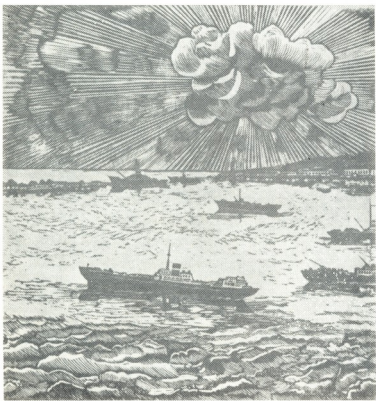
ლადო ქუთათელაძემ შექმნა ქართული და რუსული კულტუ-

რის მოღვაწეთა პორტრეტები, რომლებშიც ძალზე ზოგადად, ძუნწი შტრიხებითაა ხაზგასმული პიროვნების სახასიათო ინდივიდუალური ნიშნები. ეს პორტრეტები, ძირითადად, წიგნებისთვის შეიქმნა — გარეკანისა თუ სუპერ-გარეკანისათვის.

ამრიგად, მხატვრის შემოქმედება ორი, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ხაზით წარმართა: წიგნისა და დაზგურის გრაფიკის ხაზით. ისინი ერთმანეთს ავსებდნენ და ამდიდრებდნენ. ოცდაათიან წლებში, ახალგაზრდა მხატვრებმა — ლადო გრიგოლიამ და ლადო ქუთათელაძემ ერთობლივად გააფორმეს „ვეფხისტყაოსნის“ საიუბილეო გამოცემა. პოემის სულისკვეთება გახსნეს პლასტიკური მეტაფორებით, ეროვნული ორნამენტის შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის საფუძველზე შექმნეს უაღრესად დახვეწილი თავსართები, ბოლოსართები, სხვა დეკორატიული სამკაულები, რომლებშიც ფანტასტიკურად ნატიფი ოსტატობა გამოავლინეს.

ლადო ქუთათელაძისთვის, როგორც წიგნის გრაფიკოსისთვის, საერთოდ ნიშანდობლივია გაფორმების სხვადასხვა ელემენტის ამეტყველება ლიტერატურული ნაწარმების არსის შესატყვისად, მათში გარკვეული განწყობილების ჩაქსოვა. უაღრესად გამომსახველია მისეული თავსარ-

ბათუმი. გემი რეიდზე





თები და მეთაური ასოები, ფორ-  
ზაცი, ტიტული, შმუცტიტული...  
ყველა შემთხვევაში ამ კომპოზი-  
ციების მიმზიდველობასა და ემო-  
ციურ გამომსახველობას განა-  
პირობებს ნათელი ეროვნულო-  
ბა, — ხალხური მრავალფეროვანი  
გრაფიკული მოტივების მხატვ-  
რული ინტერპრეტაცია. საზეიმო  
ხასიათის დეკორატიულობა, დახ-  
ვეწილი, მოხდენილი ორნამენტი  
კარგად ერწყმის ლინოგრაფიურა-  
სა და ქსილოგრაფიაში შესრულე-  
ბულ ილუსტრაციებს.

ყოველი გამოცემის გაფორმე-  
ბისას მხატვარი მკაცრად იცავს  
„საწიგნო“ გრაფიკის კანონებს,  
რაც შემოქმედისგან დიდ მხატვ-  
რულ ტაქტს, გემოვნებას და ოს-  
ტატობას ითხოვს. ხეზე გრავი-  
ურამ — „ყველაზე უფრო სა-  
წიგნო მასალამ“ ხელი შეუწყო  
მხატვარს მიეღწია ფურცელ-  
სა, ილუსტრაციებსა, ორნამენტსა  
და შრიფტს შორის თანაფარდო-  
ბისათვის. გრაფიკოსი ფაქიზად  
ეკიდება ფურცლის თეთრ ფონს,  
გულდასმით გაიაზრებს გამოსახუ-  
ლებასთან მის კავშირს და ამი-  
ტომაც ყოველი კომპოზიცია —  
დიდი თუ მცირე ღებალი, კარგა-  
დაა „ჩამჭდარი“ სიბრტყეში.

დიდი გამოცდილებისა და მალა-  
ლი კულტურის ხელოვანი წარ-  
მატებით წყვეტდა საწიგნო ესთე-  
ტიკის რთულ ამოცანებს. გა-  
ფორმებაში იგი განსაკუთრებულ  
როლს ანიჭებდა შრიფტს, უამრავ  
ვარიანტს ქმნიდა და თავის ძიე-  
ბებში არა მხოლოდ მხატვარი  
იყო, არამედ მეცნიერიც, რომე-  
ლიც, ვიდრე მიაგნებდა მოხაზუ-  
ლობას და განაზოგადებდა, თან-  
მიმდევრულად იკვლევდა მის კა-  
ნონზომიერებებს. ახალ ქართულ  
შრიფტს მან დამოუკიდებელი ეს-  
თეტიკური ღირებულება მიანი-  
ჭა. სხვადასხვაგვარი შრიფტის  
(დეკორატიული, სატექსტო, მე-  
თაურ ასოთა) კომპოზიციური გა-

დაწყვეტა გვაოცებს შემოქმედე-  
ბითი ფანტაზიით, მუსიკალური  
პლასტიკურობით, რიტმულობით  
მთ ურთიერთშეხამებაში. პო-  
ლიგრაფიის თანამედროვე მოთ-  
ხოვნათა გათვალისწინებით, ლა-  
დო ქუთათელაძემ შეინარჩუნა  
ქართული კალიგრაფიის ეროვნუ-  
ლი არქიტექტონიკა. მხატვარმა  
სამოცამდე სახეობის შრიფტი  
შექმნა — გრაფიკული გაფორ-  
მებით, და ამ სამუშაოს ორმოც-  
დაათი წელი მოანდომა. ვერ მო-  
ასწრო დაესრულებინა და გამოსა-  
ცემად მოემზადებინა ალბომი,  
რომლისთვისაც შექმნა რამდენი-  
მე რთული საშრიფტო კომპოზი-  
ცია ლინოგრაფიურისა და ლითო-  
გრაფიის ტექნიკით. ეს არის ულა-  
მაზესი, შესრულების მხრივ ვირ-  
ტუოზული კომპოზიციები. მხატ-

სამწიგნოსი.



ვრის სიკვდილის შემდგომ ეს ნამუშევარი საქართველოს მხატვართა კავშირის სპეციალური პრემიით აღინიშნა.

საოცრად მოკრძალებულ, საკუთარი თავისადმი მკაცრად მომთხოვნ ხელოვანს არასოდეს უზრუნია თავისი ნამუშევრების თავმოყრისა და ფართოდ გამომხეურებისათვის. კეთილმოსურნე, გულისხმიერი პედაგოგი და მასწავლებელი, მახვილი იუმორის მქონე, იგი თავისი აღზრდობის უდიდესი სიყვარულთა და პატივისცემით სარგებლობდა. მის ადამიანურ და შოქალაქობრივ თვისებებს პატივს სცემდა ყველა, ვისაც კი მასთან ურთიერთობა ჰქონდა. ლაღო ქუთათელაძეს თვალსაჩინო ღვაწლი მიუძღვის მყარ პროფესიულ საფუძველზე ქართული ესტამპის სკოლის შექმნაში. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარ-გრაფიკოსთა მთელი თაობები — ლაღო ქუთათელაძის აღზრდილებია. მისი პიროვნებისა და მისი შემოქმედების კეთილისმოყვანილი ზემოქმედება განიცადა შემოქმედთა მრავალრიცხოვანმა არმიამ, ვინც დღეს წარმატებით მოღვაწეობს ქართულ მხატვრობაში.

ლაღო ქუთათელაძის შემოქმედებითი ცხოვრება გასაოცარი შინაგანი მთლიანობით ხასიათდება. მას არასოდეს ეშინოდა ვინმეს „ძველმოდურად“ მოჩვენებოდა, არასოდეს ცდილობდა ვინმესთან გატოლებას, თავისი მრწამსის ერთგული იყო მუდამ და წარმავალი, მოდური (ზედაპირული ხერხებისა და მანერების დონემდე არ ეშვებოდა. მისი ხელოვნება ტრადიციული იყო, ამ სიტყვის მალალი მნიშვნელობით, ამავე დროს, უაღრესად თანამედროვე — აზროვნებითა და იდეურ-ემოციური, მხატვრული ზემოქმედების ძალით.

XIX საუკუნის დამდეგისათვის მოსკოვში ქართველთა საკმაოდ ძლიერი ახალშენი არსებობდა, რომელსაც საფუძველი ჯერ კიდევ XVII საუკუნის 60-იან წლებში კახეთის მეფის თეიმურაზ I შვილიშვილის სპარსეთისაგან ნაზარალი-ხანად წოდებულ ერეკლე I, ხოლო უფრო მოგვიანებით, 1698 წელს არჩილ II და 1724 წელს ვახტანგ VI სამშობლოდან ლტოლვის შედეგად ჩაეყარა. ქართველ მოახალშენთა რიცხვი კიდევ უფრო გაიზარდა 1801 წელს ალექსანდრე I ხელმოწერილი მანიფესტის შემდეგ ცარიზმის მოხელეთა თვითნებობის გამო 1802, 1804 და 1812 წ.წ. აღმოსავლეთ საქართველოში მომხდარ აჯანყებებთან დაკავშირებით ქართლ-კახეთის უკანასკნელი მეფეების ერეკლე II და გიორგი XIII ოჯახის წევრთა რუსეთში გადასახლების შედეგად.

უცხო გარემოში მოხვედრილი მოსკოვში მცხოვრები ქართველები ნაყოფიერ ლიტერატურულ-შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწეოდნენ. თხზავდნენ ფილოსოფიური და ისტორიული ხასიათის შრომებს, პოეტურ ნაწარმოებებს, თარგმნიდნენ წიგნებს, ეწეოდნენ ძველი ხელნაწერების გადანუსხვას, ერთმანეთთან შედარებასა და ლიტერატურულ-რედაქტორულ დამუშავებას. ამასთან მათ ღირსეულად გააგრძელეს არჩილ II და ვახტანგ VI თანამედროვეთა წამოწყება—ქართული წიგნების ბეჭდვა-გამოცემა. ამ მხრივ აღსანიშნავია რუსეთის სინოდის წევრის, მოსკოვის ალექსანდრე ნეველის ეკლესიის ეპისკოპოსის ვარლამ დავითის ძე ერისთავის ღვაწლი.

1803 წელს ვარლამი მოსკოვში აარსებს საკუთარ სტამბას, რომელიც შემდეგ სინოდის დაქვემდებარებაში შევიდა, და ხელს კიდევს ქართული წიგნების ბეჭდვას. პირველი წიგნი, რომელიც ამ სტამბაში გამოვიდა, იყო ანტონ I კათალიკოსის მიერ ექსორიციის დროის ვლადიმირში თარგმნილი და „ქართულსა ენისა გრამატიკასა ზედა გამართული“ „საღვთისაწაულო“. ვ. ერისთავი ამ გამოცემის წინასიტყვაობაში წერს: „ვინაითგან უწმინდესმან კათოლიკოსმან, საქართველოსამან ანტონი, მეფის იესეს ძემან, მრავალითა შრომითა, ღწვითა და გულისმოდგინებითა, ისწრაფა განშვენა ენათა სა-

# მოსკოვში დაბეჭდილი ძველი ქართული წიგნები

ოთარ კასრაძე

ქართველისათა, და მრავალნი წიგნნი ფრიად სახმარ-სასარგებლონი თვით ჰქმნნა, და მრავალნი წიგნნი საფილოსოფოსანი, საღთის-მეტყველნი და საეკლესიონი სხვათაგან ენათა, ქართულსა ენასა ზედა გარდმოღებულ ჰყო, ფრიადითა კეთილ-შეწყობილობითა, და ვინაითგან ესეცა წიგნი სადღესასწაულო მისითა შრომითა იყო განმართული და შეწყობილ ქართულსა ენასა ზედა, ამისათვის მეცა ვერლარა კანდიერევიქმენ შეხებად და შეცვალებად რაისამე და ვითარცა მის მიერ იყუნეს გამართულ, ყოველითურთ, ესრეთ უცვალებად დაბეჭდულ იქმნა.“

მოსკოვის ერისთავისეულ ქართულ სტამბაში ოსტატად სოლომონ II მიერ ქუთაისში „წიგნთ საბეჭდავის“ მოსაწყობად თბილისიდან საგანგებოდ მიწვეულ მღვდელს გიორგი პაიჭაძეს უმუშავია, რომელიც იმერეთში ყვავილის ეპიდემიის გავრცელების გამო რუსეთში გადასახლებულა და იქ ქართველ ემიგრანტებთან შეუფარებია თავი. მოსკოვში ყოფნისას ვ. ერისთავს სამშობლოდან ლტოლვილი ღვთისმსახური თავის სტამბაში მიუყვანია და ანტონ პირველ კათალიკოსისეული „სადღესასწაულოს“ დაბეჭდვა დაუვალებია. გ. პაიჭაძეს 1804 წლიდან 1808 წლამდე ჩაუმუხლავად უმუშავია წიგნის გამოცემაზე და ამ ხნის განმავლობაში მრავალი გაჭირვება გადაუტანია. „სადღესასწაულოს“ წინასიტყვაობაში იგი გადმოგვცემს: „ვარლამძანა უწმინდესის სინოდის ჩლენის, ვარლამ არხიეპისკოპოზისაგან, მე, პაიჭაძე გიორგი მესტამებს წიგნისა ამის სადღესასწაულოს დაბეჭდუა, ვინაითგან არა იყო ქართულისა ენასა ზედა დაბეჭდილი. მორჩილ-ვექმენ ფრიადის გულის მოდგინებით. ოთხსა წელსა არა დაესცხერ შრომითა და მღვიძარებითა. თვით ანბანის მოჭრითა, გაწყობითა, ჩაკითხვითა, პლაკის ჭრითა და ყოველსავე სტამბისა ამის სახმარისა განმართვით და სრულ-ვჰყავ ძალითა ღვთისითა, და

თუ რაიმე ნაკლულევენება იხილოთ, ნუ მწყევთ, არამედ ლოცუასა ყოფდეთ ჩემ ცოდვილისათვის“.

„სადღესასწაულოს“ გამოცემაში ვარლამ ერისთავისა და გ. პაიჭაძის ვარდა აქტიური მონაწილეობა მიუღია ანტონ პირველ კათალიკოსის ნამოწაფარს, რუისის მიტროპოლიტს იოანე გაბრიელის ძე გედევანიშვილს, რომელიც იყო ავტორი ძველ ქართულ მწერლობაში „მიმოსვლის ანუ მგზავრობაში იოანე რუისის მიტროპოლიტის“ სახელწოდებით ცნობილი წიგნისა. საღვთისმსახურო დანაშაულისათვის მისთვის მცხეთის საეკლესიო კრებას ეპარქია ჩამოურთმევია, რის შედეგადაც სამღვდლოებისაგან მოკვეთილ მოძღვარს მთელი სამართლმადიდებლო აღმოსავლეთი შემოუვლია, ევროპაში უმოგზაურია და ბოლოს ძველ უფლებებში აღდგენილი 1794 წ. მოსკოვში დასახლებულა.<sup>1</sup>

თავიანთი წვლილი შეუტანიათ „სადღესასწაულოს“ გამოცემაში აგრეთვე ვახტანგ VI ძმის იესე მეფის შვილიშვილის დიმიტრი გიორგის ძე ბაგრატიონისა და თელავის სამეფო კარის ეკლესიის მღვდლის მიხეილის ძეს ილუმენ ნიკიფორეს. ამ წიგნის თავფურცელზე ვკითხულობთ: დაიბეჭდა ესე „სადღესასწაულო“ ჩუგლის მოდგინებითა, შრომითა და ღუაწითა უწმინდესისა და უმართებელისას სინოდის ჩლენისა და კავაღერის, არხი-ეპისკოპოსის ვარლამ ქანის ერისთავის, დავითის ძისათა: თანა შრომითა და ცენზურობითა, ყოვლდ-სამღვდლოს მიტროპოლიტის იოანე გედონის სარდლის გაბრიელის ძისათა: ზედამხედველობითა, საქართველოს მეფის იესეს შვილიშვილის დიმიტრი გიორგის ძის ბაგრატიონისათა: ფრიადითა შრომითა ილუმენის ნიკიფორეს თელავის კარის ეკლესიის მღვდლის მიხაილის ძის მიხაილოვისათა“.

1804-1808 წლებში მოსკოვში ვ. ერისთავისეულ ქართულ სტამბაში დაბეჭდილ „სა-



დღესასწაულოს“ ტექსტის ბოლოს დართული აქვს დიმიტრი ბაგრატიონის ლექსი, რომელიც ხაზს უსვამს აღნიშნულ მესტამბე-გამომცემელთა ღვაწლსა და დამსახურებას ამ წიგნის გამოცემის საქმეში:

„ღვთის შეწევნითა, ზესთა ზენითა  
 მოსკოვს შემზადდა სტამბა ქართული,  
 ქსნის ერისთვისა, დავითის-ძისა,  
 ვარლამის ღუაწლით არს გამართული,  
 ვინ იყო ძველად ახტალის მწყყელად,

აწ რუსთ სინოდის წევრად შართული,  
 გიძღვნით ივერთა, ამერ-იმერთა, წიგნს  
 დღესასწაულთ მბეჭდველი სრული,  
 მასთან იონა, ვინ არიოანა შრომის

მდინარე ცენძურობითა,  
 მიტროპოლიტმა განწინჯ-გაჰურითა

გედონის-ძემ ძველ-გუარობითა,  
 ნიკიფორითა მკითხველ-მსწორითა,

იგულს-მოღვინეს საკმარობითა,  
 პაიჭაძემან, ვით მესტამბემან, ჰმართა  
 ყოვლითა სახამარობითა.

სტამბის მუშაენი ითხოვენ შეტყობის  
 მოტყუებასა,

წამკითხველთაგან არ-უნებსთ კრულებით  
 სულიებასა,

მაშურალთა უხამსთ კურთხევა, ნუ  
 გარდაცვდებით მცნებასა,

სივრცე გასინჯეთ წერილთა, მაშინღა  
 ბრძანებთ ქებასა“.

„სადღესასწაულოს“ დაბეჭდვის შემდეგ, 1808 წლიდან სინოდმა ვარლამ ერისთავი თბილისში მოავლინა არქივისკოპოსად, რის გამოც მოსკოვში ქართული წიგნის გამოცემა კარგანით შეწყდა. სასულიერო ლიტერატურის ნაკლებობამ მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა ქართული ეკლესიის მესვეურნი. იწყება ზრუნვა თბილისში ეროვნული სტამბის დასაარსებლად. 1809 წლის 30 იანვარს ვარლამ ერისთავმა თხოვნით მიმართა რუსეთის შინაგან საქმეთა მინისტრს ა. კურაკინს დახმარება გაეწია მისთვის ქართული საეკლესიო წიგნების ბეჭდვა-გამოცემაში.<sup>2</sup>

ა. კურაკინმა ვარლამის თხოვნის განხილვა სინოდის ობერ-პროკურორს ა. გოლიცინს დაავალა. ამ უკანასკნელმა სასტამბო დაზგის, საშირფტო მეურნეობისა და სათანადო ხელსაწყო-იარაღების უქონლობის მომიზეზებით საკითხის საბოლოო გადაწყვეტა საქართველოს მთავარმმართველს გენერალ ტორმასოვსა და კათალიკოს ანტონ მეროვს მიანდო,

რის გამოც ეს უკანასკნელი ამიერკავკასიის მოვლენილ გენერალ-მაიორ ახვერდოვს ატყობინებდა: „ქართული სტამბის დაარსება თბილისში ნამდვილად საჭიროა... საეკლესიო წიგნების უკიდურესი ნაკლებობის გამო. მისმა უსამღვდელოესობამ არქივისკოპოსმა ვარლამმა განმიცხადა, რომ სასტამბო დაზგა მთელი თავისი მოწყობილობით მზად აქვს მოსკოვში და მათ საქართველოში ჩამოტანაზე ზრუნვას თავად იკისრებს“<sup>3</sup>. თითქმის ნახევრად გადაწყვეტილი საკითხი საბოლოოდ მოუგვარებელი დარჩა. გაურკვეველი მიზეზის გამო, ვარლამმა სასტამბო მოწყობილობის თბილისში ჩამოტანაზე რატომღაც უარი თქვა და ეს „საბეჭდავი“ უსასყიდლოდ სინოდს გადასცა. ამის გამო საქართველოში წიგნების გამოცემა 1813 წლამდე დაგვიანდა.

ვარლამ ერისთავის მიერ სინოდისათვის გადაცემულმა სტამბამ კარგახანს იარსება და მასში „სადღესასწაულოს“ გარდა სხვა მრავალი წიგნი დაიბეჭდა. 1815 წელს აქ გამოდის „ლოცვანი“. მისი გამოცემულია ვარლამის თანამოღვაწე და „სადღესასწაულოს“ დაბეჭდვის ერთ-ერთი აქტიური მონაწილე მიტროპოლიტი იონანე გედევანიშვილი. წიგნის თავფურცელზე ვკითხულობთ: „გედევანის შვილმან სარდლის გაბრიელის-ძემ მიტროპოლიტმან იონანემ დაბეჭდე მცირე ესე ლოცვნები სულის ჩემისა საოხად“.

ამ წიგნის გამოცემაში „დაზგის მმართველობითა“ და აწყობილი ტექსტის „გაჩხრეკვით“ იონანესთვის მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწევია თეიმურაზ გიორგის ძე ბაგრატიონის აღმზრდელს პეტრე ქებაძეს. იმავე თავფურცელზე ნათქვამია: „დაიბეჭდა წიგნი ესე საღმრთო ლოცვანი სამეფოსა ქალაქსა მოსკოვს... ჩაკითხვითა და სტამბაში მუშაობითა პეტრე ქებაძის შვილისათა“.

ერთი წლის შემდეგ 1816 წელს „მოსკოვის ბიბლიის საზოგადოება“ თავისი ხარჯით ვარლამისეულ სტამბაში ქართულ ენაზე ბეჭდავს „ახალ ალექსას“, ხოლო 1820 წელს იქვე ხელმეორედ გამოდის იონანე გედევანიშვილის მიერ 1815 წელს გამოცემული შევსებულ-გავრცობილი „ლოცვანი“. ამ წიგნის დაბეჭდვაში იონანესთვის ამჯერად უკვე პეტრე ქებაძის გარდა დახმარება გაუწევია გიორგი XIII თანამეცხედრის მარიაშ დედოფლის კარის მოძღვარს, ცნობილ პოეტს პარმენ დომენტის ძე წინამძღვარიშვილსა და



მღვდელ პეტრე ჭურბიძეს. წიგნს ტექსტის ბოლოს დართული აქვს მესტამბე-გამომცემელთა შემდეგი ანდერძი: „გედევანის შვილმან, სარდლის გაბრიელის ძემ მიტროპოლიტიმა იოანემ დაბეჭდულ ლოცვანი ესე სულისა ჩემისა სახსაღ... დედანზედ გამართვითა საქართველოს დედოფლის მარიამის მღვდლის პარმენ წინამძღვრიშვილის შვილისათა და პეტრე ჭურბიძისათა“.

1820 წლიდან 1825 წლამდე ვარლამ ერისთავისეულ მოსკოვის სინოდალურ სტამბაში ზედზედ იბეჭდებოდა ქართული საეკლესიო წიგნები. აღნიშნულ პერიოდში აქ სულ რვა დასახელების წიგნი გამოვიდა. მათ შორის 1821 წელს „დავითნი“ და „კონდაკი“, 1822 წელს „უამნი“ და „პარაკლიტონი“, 1823 წელს „სახარება“, 1824 წელს „გამოკრებული კურთხევანი“ ქართულ-ოსური პარალელური ტექტებით, იმავე წელს იბეჭდებოდა „დავითნი“ და „კონდაკი“.

1811 წელს ქართულმა ეკლესიამ დაკარგა ანტიოქიის მსოფლიო საეკლესიო კრების გადაწყვეტილებით ჯერ კიდევ VI საუკუნეში მიღებული ავტოკეფალიობა და იგი სინოდის დაქვემდებარებაში შევიდა. ამ საღვთისმსახურო რეფორმის გამო სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ანტონ მეორე რუსეთში გაიწვიეს და მის ნაცვლად ეგზარხოსად 1808 წელს არქიეპისკოპოსად გამოეზავნილი ვარლამ დავითის ძე ერისთავი დანიშნეს. მაგრამ დიდხანს არც ის დარჩენილა ამ თანამდებობაზე. 1815 წელს ანტონის მსგავსად ისიც მოსკოვში გაიძახეს და ეგზარხოსად კი რიაზანის ეპისკოპოსი თეოფილაქტე დამბტიცეს რუსეთის ეკლესიის მესვეურებმა ქართველ ეგზარხოსად ჯერ სინოდის საქმეების მოგვარება მიანდევს, შემდეგ კი დანილოვის მონასტრის წინამძღვრად დანიშნეს.

ვარლამის ჩასვლამ მოსკოვში კიდევ უფრო გააცხოველა იქაური ქართველების ლიტერატურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობა და წიგნების ბეჭდვა-გამოცემა. 1825 წელს იგი თავისავე ყოფილ სტამბაში ბეჭდვას ჯერ კიდევ საქართველოს ეგზარხოსად ყოფნის პერიოდში დაწერილ ორიგინალურ ნაშრომს „განმარტება სახარებისა საუფლოთა და ღვთისმშობლის დღესასწაულთა ჰსწავლანი კეთილჩვეულებათა მასწავლებლნი“.

1825 წელს იბეჭდებოდა მოსკოვში აგრეთვე ცნობილი კალიგრაფ-გადამწერების ალექსი-

მესხიშვილების საგვარეულოს ღირსეულ წინამძღვრის, თავისი დროისათვის ერთ-ერთი განათლებული ღვთისმეტყველის, მწერლისა და პედაგოგის ტარასი სოლომონის ძე ალექსი-მესხიშვილის „ქართული ანბანი სასწავლებლად ყრმათა, ხუცურისა და მხედრულისა წერილისა, მზგავსად რუსულისა შეწყობილი და დაბეჭდილი ტარასის მიერ მღვდელ მონოზონისა სოლომონ დევანოზის ძის ალექსიევისა, რომელიცა ჰსძღვნის სომეხობით კეთილ-გონიერთ ყრმათა საქართველოსათა“. ეს არის XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოსკოვში დაბეჭდილი პირველი საერო წიგნი. იგი ქართული და რუსული დამწერლობის დამოუკიდებლად შემსწავლელთა დამხმარე სახელმძღვანელოა.

ამ მხრივ საყურადღებოა 1825 წ. მოსკოვში გამოცემული „ქართული დრამატია“.

30-იან წლებში შეინიშნება მოსკოვში მცხოვრები ქართველების მისწრაფება სამშობლოში დარჩენილი თანამემამულეებისადმი დახმარების გასაწევად. ამით უნდა აიხსნას მათი ზრუნვა საეკლესიო წიგნების გარდა, სასწავლო სახელმძღვანელოებისა და პრაქტიკული დანიშნულების ლიტერატურის გამოცემაზე. ამ მხრივ საყურადღებოა 1826 წელს დაბეჭდილი წიგნები: „მოკლე კარაბადინი დარიგებისათვის ერისა. ვითარ იგი ჯერ არს დაცვად და განრიგებად თავისა თვისისა. შესაყართა სნეულებათაგან, და უმეტეს ჰირისა,“ „მოკლე კარაბადინი დარიგებისათვის ერისა, მისთვის რაგვარის ღონისძიებითაც უნდა ეცადნენ და მოაბრუნონ მდინარიდამ გამოღებული კაცი“ და „მოკლე კარაბადინი დარიგებისათვის ერისა, მისთვის თუ ვით არი ღონისძიება იხმარონ ესმასა დაშხამვისა და კენისასა ყოველთა რიგთა შხამანთა და ცოფიანთა ცხოველთაგან“. ამ სამივე წიგნის ავტორია ექიმი პეტრე კლაპიტანაშვილი. ეს კარაბადინები მას თავისი ხმარებით დაუბეჭდია და 400-400 ცალი ღარიბთათვის უფასოდ დაურიგებია.

1826 წელს პ. კლაპიტანაშვილის კარაბადინების გარდა იბეჭდებოდა კიდევ სამი წიგნი ორი საეკლესიო და ერთი საერო. ესენია „კურთხევანი“, „ლოცვანი“ და „შეკრება რუსულთა უბნობათა საზოგადოდ ცხოვრებასა შინა სახმარებელთა, დართვითა ქართულისა თარგმნისათა, სასარგებლოდ კეთილშობილთა ყრმათა“. „კურთხევანის“ ტექსტი ძველ ქარ-



თულ სტამბებში მრავალჯერ გამოცემული იგივე სახელწოდების წიგნიდანაა გადმობეჭდილი, ხოლო „ლოცვანი“ — 1820 წელს მოსკოვში მეორედ გამოსული იოანე გედევანიშვილისეული შეესებულ-გავრცობილი ლოცვების კრებულიდან. რაც შეეხება საერო შანარხის მესამე დასახელების წიგნს, ეს არის რუსული ენის დამოუკიდებელი შემსწავლელთათვის განკუთვნილი დამხმარე სახელმძღვანელო, რომელსაც თ. კლაპიტანაშვილის კარაბადინების მსგავსად პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში რუსეთში მცხოვრები ქართველებიდან სასკოლო სახელმძღვანელოების გამოცემით დაკავებული ძირითადად 1825 წელს დაბეჭდილი „ხუცური და მხედრული დამწერლობის“ შესასწავლი წიგნის ავტორი ტალასი ალექსი-მესხიშვილი იყო, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ 1826 წ. გამოცემული რუსული ენის დამხმარე სახელმძღვანელოც მას ეუთვნის.

ტალასი ალექსი-მესხიშვილს რუსულიდან ქართულად უთარგმნია და 1827 წელს მოსკოვის სინოდალურ სტამბაში დაუბეჭდია „ვრცელი კატეხიზმო, სასწავლად ყრმათა მართლ-მადიდებლობითისა მკვლელისა ქრისტიანებრივისა“.

1828 წელს იმავე სტამბაში გამოდის პ. კლაპიტანაშვილის რუსულიდან თარგმნილი ერთი პოპულარული ხასიათის სამედიცინო წიგნი „მოკლე კარაბადინი, ანუ დარბევა ადვილად წამლობისათვის მრავალთა გვართა შინაგანთა და გარეგანთა სნეულება“. მართალია იგი ორიგინალური ნაშრომი არ არის, მაგრამ არც იმავე სახელწოდების რუსული გამოცემის პირდაპირი თარგმანია, უფრო გადმოკეთებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ერთგვარად დამოუკიდებლობის პრეტენზიაც კი აქვს. მთელი რიგი საკითხები, დასკვნები, განზოგადებანი, მაგალითები მთლიანად საქართველოს სინამდვილიდანაა აღებული და ამიტომ ამ წიგნს იმ დროისათვის სამშობლოში დარჩენილი თანამემამულეთათვის ამა თუ იმ დაავადებათა წინააღმდეგ საბრძოლველად პრაქტიკული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ასეთივე დანიშნულების წიგნი იბეჭდება მოსკოვში 1830 წელს. ეს არის „შემოკლებული დასამწყველი მოძღვრება აცრისათვის წინათდამტყუელისა ძროხის ყვავილისა“, რომელიც რუსულიდან უთარგმნია ერეკლე II კა-

რის ეკლესიის მღვდელს, ცნობილი მესხიშვილი დავითის შვილს, რუსეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროს სააზიო დეპარტამენტის თარჯიმანს, ნადვორნი სოვეტნიკს, გამოჩენილ მკვლევარ-ქართველოლოგს ნ. ჩუბინიშვილს.

1830 წლის 18 დეკემბერს მოსკოვის ქართულმა სამეცნიერო და ლიტერატურულ-შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ მნიშვნელოვანი დანაჯლისი განიცადა — გარდაიცვალა დანილოვის მონასტრის წინამძღვარი ვარლამ დავითის ძე ერისთავი. ზამთრის თოვლიან ამინდში თანამემამულეებმა პატივით მიაბარეს მისი ნეშტი მონასტრის ეზოში გათხრილ ყინვისაგან დამზრალ სამარეს. დატოვა ეს საწუთისოთლო კაცმა, რომელმაც XIX საუკუნის დამდეგიდან გააგრძელა თითქმის მთელი 35 წლის მანძილზე თავმინებებული არჩილ II, ვახტანგ VI, ბაქარ და ვახუშტი ბაგრატიონების, იოსებ სამებელის, ქრისტეფორ გურამიშვილის, ათანასე ამილახერისა და სხვათა მიერ საძირკველჩაყარილი საქმე — მოსკოვში ქართული წიგნების ბეჭდვა.

ვარლამის გარდაცვალების შემდეგ მოსკოვის ქართულ სტამბაში წიგნების გამოცემა არ შეწყვეტილა, თუმცა გარკვეულ შეფერხებებს მიიწვევდა ადგილი. 1836 წელს „საიმპერატორო ფილანტროპული საზოგადოება“ ბეჭდავს პ. კლაპიტანაშვილის ნათარგმნ წიგნს „მოკლე კარაბადინი ანუ დარბევა მისთვის, თუ ვითარი ღონისძიება და შემწეობა მოიხმარონ კაცთა თავის ყამსა უცრად ჩავარდნისა სიკვდილისა მდგომარეობასა შინა“.

1837 წლიდან, ანუ ზემოაღნიშნული „კარაბადინის“ შემდეგ, 1844 წლამდე, მთელი რვა წლის მანძილზე მოსკოვში ქართული წიგნი არ გამოცემულა. 1845 წელს გამოდის თბილისის ფერცვლების მონასტერში 1842 წელს ანონიმი ავტორის მიერ რუსულიდან თარგმნილი „სიტყვა მღვდელობისათვის წმინდისა მამისა ჩუვენისა იოანე ოქროპირისა კონსტანტინეპოლელი არქიეპისკოპოსისა“. ხოლო 1846 წელს — მოსკოვში მოღვაწე მღვდლის ანდრია იოანეს ძე წიწვიანიძის „დაწყებიანი საქრისტიანოსა მსწავლანი ანუ მოკლე სამღვდლო ისტორია და მოკლე კატეხიზმო“. იმავე 1846 წელს იბეჭდება აგრეთვე „კოლექსკი სეკრეტარის“ იოანე მოძვრიშვილის „ვრცელი ქრისტიანებრივი კატეხიზმო მართლმადიდებლისა კათოლიკე აღმოსავლე-

თის ეკლესიისა<sup>4</sup>. ეს ორივე — კატეხიზმო რუსულიდან იყო თარგმნილი.

1847-1852 წ.წ. მოსკოვში იბეჭდება ექვსი დასახელების საეკლესიო წიგნი: 1847 წ. „მართლმადიდებლობითი აღსარება კათოლიკე და სამოციქულო აღმოსავლეთის ეკლესიისა. ზედა დართვითა ორთა სიტყვათა წმიდისა იოანე დამასკელისა წმიდათა ხატათვის და გარდმოცემა სარწმუნოებისა, გამოცხადებისამებრ წმიდისა გრიგორი საკვირველთ-მოქმედისა, ნოკესარიის ეპისკოპოსისა, 1848 წლის — „ლოცვანი სადიდებლად წმიდისა, თანა-არსისა და განუყოფელისა, ცხოველს-ყოფელისა, მამისა და ძისა და წმიდისა სულისა“, 1849 წლის — „ტრიოდინი, რომელ არს სამსაგლობელი“ და „შედევი ღღისა წმიდისა, პარექისა და მართლისა ბრწყინვალისა კვირიაკისა... სადიდებლად წმიდისა სამებისა“, 1850 წლის — „დავითნი“ და ტრიოდინი“.

1855 წელს მოსკოვის ლაზარევების ინსტიტუტის სტამბაში ქართულ ენაზე იბეჭდება იმხანად რუსეთში საქმოდ განმარტებული წიგნი „უქანსკენელი ყამნი ცხოვრებისა იმპერატორის ნიკოლოზ პირველისა“, რომლის თარგმანიც მიხეილ გურგენიძეს ეკუთვნოდა ეს არის დღევანდელი „გამოჩენილი ადამიანების“ სერიის მიხედვით დაწერილი პოპულარული ხასიათის წიგნი, რომელიც დოკუმენტურ პროზას უახლოვდება. ამ ყანრის წიგნი ქართულ ენაზე მანამდე არ გამოცემულა.

1853 წელს გამოსული „ვეფხისტყაოსნისა“ და 1855 წელს დაბეჭდილი „იმპერატორ ნიკოლოზ პირველის ცხოვრების“ შემდეგ, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოსკოვში საერო ლიტერატურა აღარ გამოცემულა. 1855-1856 წლებში იბეჭდება სამი წიგნი და სამივე საეკლესიო შინაარსის. ესენია: „დავითნი“, „კონდაკი“ და „ყამნი“.

ასეთი მოკლედ XIX ს. I ნახევარში მოსკოვში დაბეჭდილი ქართული წიგნების ისტორია.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობა, ტ. I, 1951, გვ. 359.

<sup>2</sup> Д. Ватеншвили, Русская общественная мысль печати на Кавказе, 1973, с. 78, 79.

<sup>3</sup> საქ. სსრ ცენტ. ისტორიული არქივი, ფ. 16, № 0933, ფურც. 7.

<sup>4</sup> ქართ. წიგნი, (მიბოლოგრაფიული აღწერა), ტ. I, 1941 წ. გვ. 97.

# სასცენო ფართა ელპარება

სვეტლანა კესნერი

ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედება თეატრალურ მოვლენა არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ საბჭოთა თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში.

იგი თითქმის ოცი წელი მოღვაწეობდა რუსთაველის სახელობის თეატრში. სხვადასხვა რეჟისორებთან (ა. ვასაძე, დ. ალექსიძე, ა. ჩხარტიშვილი მ. თუმანიშვილი, ა. დვალიშვილი, შ. აღსაბაძე, გ. პატარაია, ს. ჭელიძე და სხვ.), ამ ხნის მანძილზე ფ. ლაპიაშვილი ჩამოყალიბდა ფართო დიაპაზონის შემოქმედად, რომელსაც ძალუძს შექმნას უაღრესად მეტყველი სცენოგრაფია ნებისმიერი ყანრის სპექტაკლისათვის, იქნება ეს ტრაგედია, დრამა თუ კომედია, მუ'იკალური თუ საბალეტო ნაწარმოები.

სტილისტური პრინციპების თვალსაზრისით ლაპიაშვილის შემოქმედება შეიძლება სამ პერიოდად დაიყოს: პირველი — ადრეული (1943—1960), მეორე — მომწიფებულის (1960—1970), მესამე — განმსაზღვრელი, მხატვრის შემოქმედების მწვერვალი.

ადრეული პერიოდისთვის დამახასიათებელია ფერწერულ-კონსტრუქციული ტენდენციები, რომლებიც განსაზღვრავენ მხატვრის ესთეტიკური აზროვნების მიმართულებას. ამ პერიოდში თითქოს გრძელდება ზოგიერთი ის სტილისტური ნიშანი, რომელიც ირ. გამრეკელის ბოლო ათწლეულის შემოქმედებას ახასიათებდა და რაც საერთოდ

ნიშნული იყო ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებისათვის.

ამ პერიოდში მხატვარი ქმნის ერთიანი სურათის ტიპისა (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, 1956 წ.) და აღწერილობით-თხრობით დეკორაციებს (ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, მ. მრეველიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ი. ქავკავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“).

ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში (კიევი, ლენინგრადი, თბილისი, ტაშენტი) დადგმული სოფოკლეს „ანტიგონესათვის“ ლაპიაშვილმა შექმნა ანტიკური ეპოქის თხზვარი სახე. თუ „ოიდიპოს მეფეში“ საბერძნეთის სახე ანტიკური არქიტექტურის სახასიათო ფორმებით იყო წარმოსახული, „ანტიგონეში“ გაფორმება ფორმათა განზოგადებას ექვემდებარებოდა. ამ სპექტაკლით ლაპიაშვილმა თვალსაჩინოდ გამოხატა 50-იანი წლების მეორე ნახევრისა და 60-იანი წლების საბჭოთა და კერძოდ, ქართული სცენოგრაფიის ახალი ტენდენციები. „ანტიგონეს“ გაფორმება მხატვრის შემოქმედების ახალი ეტაპის მაუწყებელი იყო.

დ. თორაძის ბალეტ „გორდას“ გაფორმებისას ფ. ლაპიაშვილმა პირველად მიმართა კონსტრუქციულ და ფერწერულ საწყისთა სინთეზს. მხატვრის ეს ნამუშევარი 1951 წელს სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

მთელი სპექტაკლი სურათების მიხედვით იყო გაფორმებული და თითოეულს მუსიკასთან შეხამებული ფერთი ტონალობა ჰქონდა. გაფორმების ფერწერული გადაწყვეტის თავისებურება იყო ის, რომ იგი იქმნებოდა გამოჭრილი საქუსარის დაფენით მესამე ან მეოთხე პლანზე განლაგებულ ამა თუ იმ ტონალობის ფონზე. მათი ვიზუალური შერწყმით იქმნებოდა ერთიანი სურათის ილუზია. ამ ხერხს (რომელიც ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში ლაპიაშვილამდე არავის გამოუყენებია), მხატვარმა მიმართა შემდგომ სპექტაკლებშიც „დონ სეზარ დე ბაზანი“ და „დონ კარლოსი“, საოპერო სპექტაკლში „ოტელო“.

კიევის ი. ფრანკოს სახელობის თეატრში 1968 წელს დადგმულ „ურიელ აკოსტას“

კონსტრუქციულ დეკორაციებს ფ. ლაპიაშვილმა საფუძვლად დაუდო სასცენო სარკის ორ თანაბარ ნაწილად დაყოფის პრინციპი. ორნამენტირებული „ფარი“, რომელსაც არავითარი საგნობრივი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, რაბას ფარავდა ხან ზემო ხან ქვემო ნაწილში, რაც გარკვეულ რიტმს ანიჭებდა სპექტაკლს.

ფ. ლაპიაშვილის ნაყოფიერმა ძიებებმა სცენური სივრცის ორგანიზაციაში, პირველად ნ. ნუშიჩის კომედიის „ფილოლოფიის დოქტორის“ გაფორმებისას რომ იჩინეს თავი, შემდგომი განვითარება „ურიელ აკოსტაში“ ჰპოვეს და დასრულებული სახე 1973 წ. თბილისის მუსკომედიის თეატრის სცენაზე ფ. ლოუს მიუზიკლის „ჩემი მშვენიერი ლეღის“ გაფორმებისას მიიღეს.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედება მუსიკალურ თეატრში.

სავანგებო „ფარდა — ფართი“, ისევე როგორც „ურიელ აკოსტაში“, მხატვარი ფარავდა სცენის ნაწილებს. ზოგჯერ მთლიანად ათავისუფლებდა სცენის სარკეს ამ „ფარისაგან“ და სრულად წარმოაჩენდა არქიტექტონიკულ კომპოზიციას.

მიუზიკლის გაფორმება გასაოცარი ფერადონებით გამოირჩეოდა შუქის ეფექტების წყალობით. მოქმედების განვითარებისას, გაშუქებული სექციური ბრტყელი პილონების ნებისმიერ ტრანფორმაციას ექვემდებარებოდა.

მოქმედების განვითარებისას პილონები (აულ რვა) ქმნიდნენ გარკვეულ გარემოს, ნთლიანად ან ნაწილობრივ ადიოდნენ ზევით, ათავისუფლებდნენ სცენის სივრცეს და ამსხვილებდნენ პირველ პლანს.

ამ სპექტაკლების სცენოგრაფიული კონცეფცია საინტერესო მიგნება იყო ქართულ თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში.

ამ პერიოდში ლაპიაშვილი ქმნის თავის კლასიკურ ნაწარმოებებს, რომელნიც ნიშანდებულია ფერადოვანი პალიტრის განსაკუთრებული სიმდიდრით. მკაფიო ინდივიდუალობა პირველად მის შემოქმედებაში გამოვლინდა სასცენო სივრცის შევსების დეკორატიულ სისტემაში. დეკორაციებს მხატვარი აგებს არა სცენის სიბრტყეზე, არა-



მედ მაყურებელთა დარბაზისაკენ გადახრილ დაზგაზე. კიბეების, სათამაშო მოედნების, გადასასვლელების, მოცულობითი ელემენტებისაგან შემდგარი დანადგარი, ან კუთხით არის მოთავსებული სცენის სარკის მიმართ, ან განლაგებულია სცენის რამზის პარალელურად. დაგეგმვის ასეთი სისტემა ხელს უწყობდა მოქმედების რამდენიმე ადგილის ჩვენებას და პერსონაჟთა ჯგუფების განლაგებას.

ძიებებმა მხატვარი უფრო რთული სცენური მოდელების შექმნასთან მიიყვანა. ფ. ლაპიაშვილმა მიმართა ე. წ. „გადატანის“ მეთოდს, რომელიც 60-იან წლებში მსოფლიო სცენოგრაფიის მრავალი ოსტატის პრაქტიკაში დაინერგა.

ეს მეთოდი ლაპიაშვილმა გამოიყენა კლასიკური დრამატურგიის დადგმისას („ჰამლეტი“), მაგრამ იგი გაერცელდა ეროვნულ დრამატურგიაზეც („ხაბრონი“, გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ და სხვ.).

პრინციპი იმაში მდგომარეობდა, რომ პიესაში მოცემული მოქმედების კონკრეტული ადგილები სხვადასხვა აქტში, სურათში, ან ეპიზოდში, თავსდება მთელი სპექტაკლისათვის ერთიან დეკორაციულ გარემოში, ანაბათნ თვით მოქმედების ადგილები (სახალათო დეტალების მინიშნებით) საჭირო მომენტში პირობითი ფრაგმენტების სახით, უშუალოდ გამოიყოფა საერთო სივრციდან. ამ მეთოდის წყალობით მხატვარმა მიაღწია, ერთის მხრივ, სცენური სახის პოეტურ განზოგადებას, ხოლო, მეორეს მხრივ, პიესაში მოცემული კონკრეტულ ყოფით გარემოსთან მოქმედების გაუცხოებას.

მესამე პერიოდი მხატვრის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მწვერვალია და მოწმობს დეკორაციის მრავალპლანიანობის სინთეზზე მის გადასვლას. სცენური სივრცის შევსებაში იქმნება პერსპექტივა, მდიდრდება კოლორისტული პალიტრა, საფუძველი ეყრება ახალ სტილურ მიმართულებას, ქართული სცენოგრაფიის შემდგომ გზებს რომ განსაზღვრავს.

დიუმანუა და დენერის „ღონ სეზარ დე ბაზანიში“ (კიევი), ჯ. ვერდის „ოტელოში“ (კიევი) და ფ. შილერის „ღონ კარლოს-

ში“ (თბილისი) მხატვარმა დეკორაციები აავი ერთიან დანადგარზე, სურათების ცვლის ზერხით.

„ღონ სეზარ დე ბაზანის“ დინამიკურობას ხელს უწყობდა მკაფიო ფერადოვნება, „თბილი“ და „კივი“ ტონების მონაცვლეობა. შედარებით დამოუკიდებელი უყანა პლანი წარმოადგენდა მონუმენტურ-დეკორაციულ ფონს, ხოლო წინა პლანი წარმოსახავდა რეალურ გარემოს და ამძაფრებდა სპექტაკლის კოლორისტულ ხაზს, რის გამოც მთელი სპექტაკლი ერთიან სახეობრივ გადაწყვეტას ემორჩილებოდა.

ვერდის ოპერა „ოტელოს“ გაფორმებისას ლაპიაშვილი ეყრდნობა პირობით-კონსტრუქციულ პრინციპს. დეკორაციებში არ არის კონკრეტული მოქმედების ადგილი (ისევე როგორც „ჰამლეტში“). მხატვარი მიმართავს საერთო სივრცის (სადაც გაერთიანებულია „ნავსადგურიც“, „ტერასაც“, „დარბაზიც“) უშუალოდ ფრაგმენტების ზერხს. დეკორაცია და კოლორისტული გადაწყვეტა მოქმედებას გარკვეულ ეპოქასთან და გარემოსთან აკავშირებს. მხატვრის აზროვნება აქაც მკაფიო სახეობრივი განზოგადების გზით წარიმართება. იგი ქმნის რენესანსის ეპოქის არა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ სახეს, არამედ მის ზოგად ხატს, რომელიც წარმოსახულია არქიტექტურითა და მოქმედ პირთა კოსტუმებით.

უშუალოდ პარტიტურა რთულია, მისი გამა, ძირითადად, ხაზს უსვამს მოქმედების ემოციურ დრამატიზაციას.

ფერითი დახასიათება ოპერაში აქტიურია მხოლოდ კოსტიუმების კოლორისტულ გადაწყვეტაში. ისინი თითქმის წაფენება ხაერდისა და კულისების შვე ფონს და „არდევს“ საერთო სასცენო „სამოსელის“ მონოქრომულ ტონალობას.

კოსტიუმების მეშვეობით ფ. ლაპიაშვილი სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში უმაღლეს გამომსახველობას აღწევს.

სპექტაკლში „ღონ კარლოსი“, ისევე როგორც ბევრ სხვა გაფორმებაში, მხატვარს, ასევე შეაქვს ტრადიციული „ფარი“ და „სურათი“. ლაპიაშვილისეული „ფარი“, რომელიც ყველა სპექტაკლში თავისებურია

(„ანტიგონე“, „სამგროშიანი ოპერა“, „ური-ელ აკოსტა“, „დონ სეზარ დე ბაზანი“ და სხვ.), სხვადასხვა მიზანს ემსახურება: სცენას ყოფს ორ ნაწილად, ქმნის „ინტიმურ“ განკერძოებას მაყურებელთან, სპექტაკლის რიტმსა და დინამიკას, ფარავს სცენის ცალკეულ ნაწილებს, „ანტიგონეში“ კი პორიზონტალურად დამუშავებულ „ფარზე“ მიმდინარეობს მოქმედება, იქმნება სათამაშო წერტილები მსახიობთათვის.

პლასტიკის გამომსახველობითი საშუალებებით, ფერადოვანი პალიტრით, სინათლის პარტიტურით ლაპიაშვილი გადმოსცემს მოქმედების დრამატიკულ და ხსნის სპექტაკლის იდეას, აღწევს მასშტაბურ, მონუმენტურ ძეგარდობას.

ლაპიაშვილის ნამუშევრებში ყურადღებას იქცევს ის ვარეობა, რომ მხატვარი ძირითადად სამ აქრომატიულ ფერს მიმართავს: შავს, რუხსა და თეთრს („გორდა“, „ოთარანთ ქერივი“, „ჰამლეტი“, „ოტელო“ და სხვ.), რომელთაგან ზოგან ერთ-ერთი მათგანი დომინირებს, ზოგჯერ კი სამივე თანაბარი ძალისა და ინტენსივობისა.

შუასაუკუნეების ეპოქის ამსახველ სპექტაკლებში („ჰამლეტი“, „ოტელო“, „დონ კარლოსი“) აქრომატიული ფერების როლი ძალზე დიდია, მაგრამ მათზე მაინც ბატონობს მონოქრომული ფერი. აქრომატიული და მონოქრომული ფერები, ორკესტრის ბანების მსგავსად, მძლავრ აკორდებად ერწყმიან ფერთა საერთო „სიმფონიას“ და ხაზს უსვამენ ტილოთა მკაცრ რიტმსა და მონოლითურობას.

დიდ როლს სპექტაკლების სახეითი სტრუქტურის ფერადოვან და რიტმულ ორგანიზებაში ასრულებენ კოსტიუმები, რომლებიც ფ. ლაპიაშვილთან ფერწერულ-კოლორისტულ მნიშვნელობას იძენენ. ყოველ მათგანს აწევს თავისი ხასიათი და კოლორიტი, რომლის ფერთა გამა აგრძელებს, განავითარებს დეკორაციის ფერწერულ გადაწყვეტას. თითოეული მათგანი ეპოქის სტილითაა აღბეჭდილი. ეს კოსტიუმები შორსაა ყოფილობი-

საგან და პერსონაჟის ხასიათს სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის საერთო სისტემიდან გამომდინარე უკავშირდებიან.

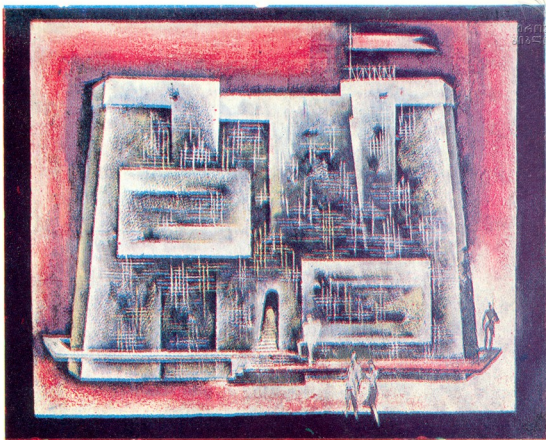
ლაპიაშვილის შემოქმედება მაღალი ესთეტიკური ღირებულებისაა, იგი ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების მწვერვალზე დგას. ხელოვანის მრავალმხრივი ძიებები შემოქმედებითი პრობლემების წარმატებით გადაწყვეტით დაგვირგვინდა.

ლაპიაშვილის შემოქმედებას არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ საერთაშორისო მნიშვნელობაც აქვს, რამდენადაც დიდია მისი წვლილი თანამედროვე სცენოგრაფიის განვითარებაში. მისი საუკეთესო ქმნილებანი ღირსეულად შევიდა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში და დეკორაციული ხელოვნების ელასიკად იქცა.

საქართველოს სახალხო მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, პროფესორი, მრავალი წელია თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის თეატრალურ-დეკორაციულ სახელოსნოს ხელმძღვანელობს. ორგანიზაციულ დაჯილდოებული შრომის წითელი დროშის ორდენით, ოქროს მედლებითა და საპატიო სიგელებით. მის მიერ გაფორმებულმა ასორმოცამდე სპექტაკლმა ფართო აღიარება პოვა.

ფ. ლაპიაშვილი რამდენიმე კინოფილმის მხატვარიცაა, მათ შორის ყველაზე საინტერესოა კ. გოლდონის პიესის მიხედვით გადაღებული ფილმი „სასტუმროს დიასახლისი“ (რეჟისორი კ. სურმავა), მხატვარმა შექმნა შთამბეჭდავი პანორამული დეკორაციები და კოსტიუმები. ამჟამად იგი რეჟისორ რ. ჩხეიძესთან ერთად მუშაობს სერვანტისის „დონ კიხოტის“ ეკრანიზაციაზე.

მხატვრის ოსტატობა და შთაგონება კვლავაც მრავალ ახალ წარმატებას გვპირდება.



„დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზოგის მინდია“ (განუზოგოცილებული)  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზოგის მინდია“ (რუსთაველის თეატრი)



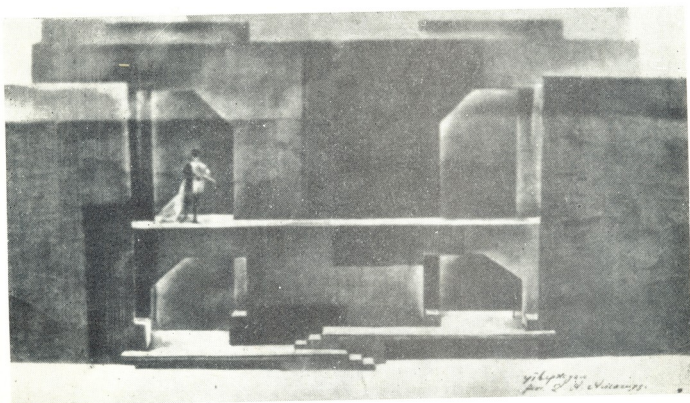


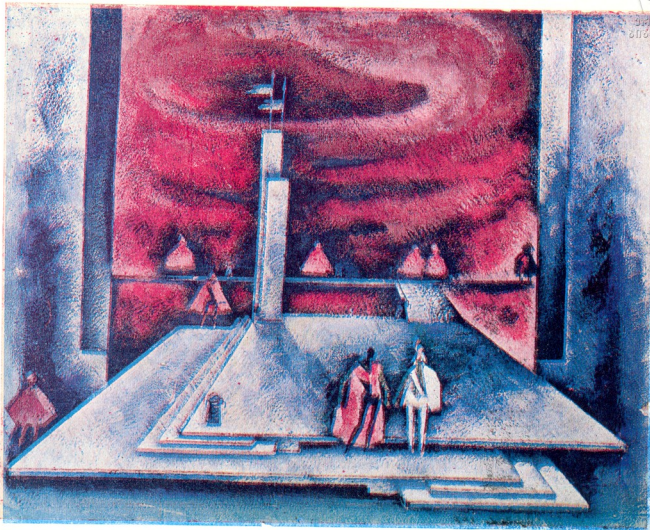
სცენა სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“.  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „პეპო“



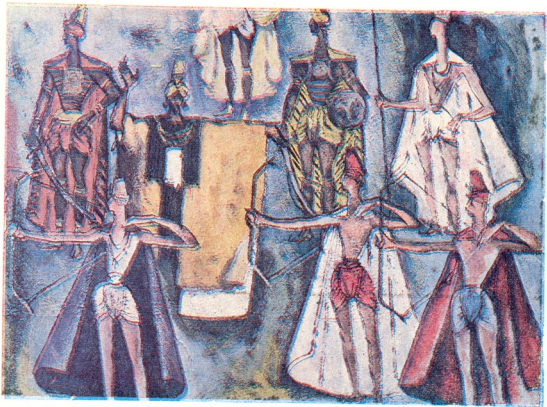


დეკორაციის ესკიზი ბალეტისათვის „გორდა“  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ურიელ აკოსტა“ (კიევი)





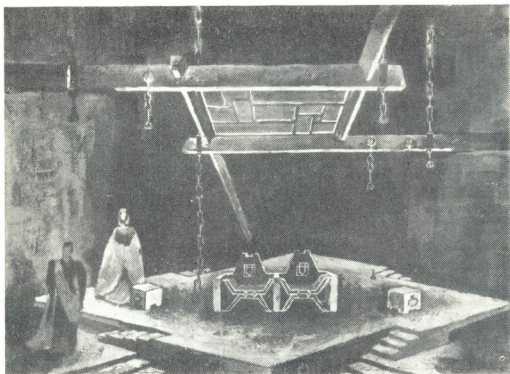
ლევან ტიკლაური საოპერო სპექტაკლისათვის „ოტელი“  
კოსტუმების ესკიზი ბალეტისათვის „გორდა“



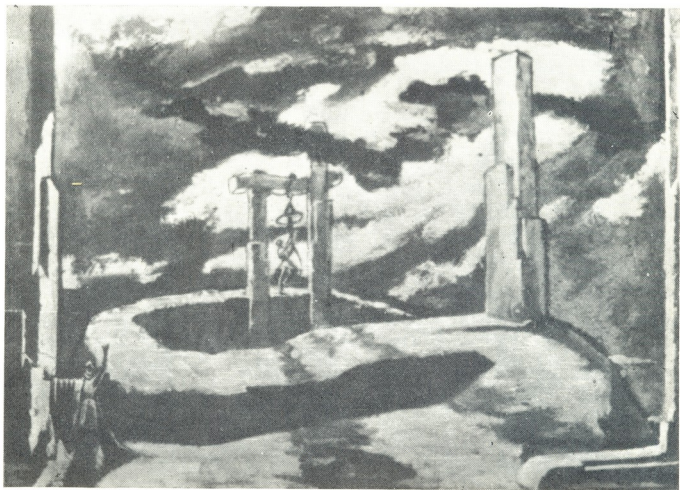


კოსტუმების ესკიზი სპექტაკლისათვის „ფიროსმანი“  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ტყევა ტყე“ (განუზოცილებელი)





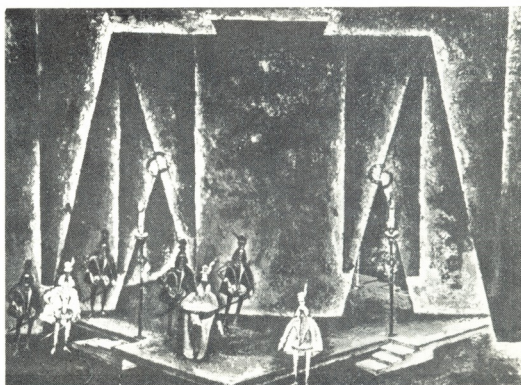
დეკორაციის ესკიზი საოპერო სპექტაკლისათვის „ოტელი“  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ზახტრიონი“





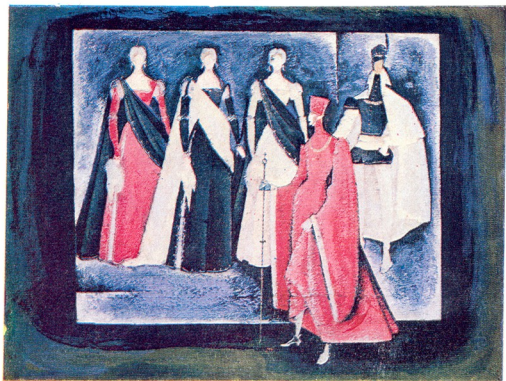


დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ანტიგონე“ (ლენინგრადი)  
დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „დონ კარლოსი“





ესკიზი სურათისათვის „გასირება“  
კონტიუმენტის ესკიზი საპერო სექტაკლისათვის „ოტელი“



# კინომსახიობის ტვირთი

მარინე კერესელიძე



ლია ელივა

დღივ ხანა მინდოდა მესაუბრა ლია ელივასთან მსახიობო შემოქმედების პრობლემებზე, მსახიობის ადგილზე კინემატოგრაფში, გამეგო როგორ მუშაობს იგი როლზე, აკმაყოფილებს თუ არა უკვე შექმნილი; მსურდა მასთან ერთად გადამეხედა მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ოცდაათწლიანი გზისათვის... ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით დაწყობილმა ფოტოსურათებმა გააცოცხლეს განვლილი ცხოვრების წლები, მეტსიერებაში აღადგინეს მსახიობის მიერ შექმნილი ეკრანული სახეები...

...ძძივე ბავშვობა არგუნა ბედმა, უღედ-მამოდ გაიზარდა. მშობლების მაგიერობას ბებია და ბაბუა უწყევდნენ. მათთან არის დაკავშირებული ყველაზე ნათელი მოგონება...

ამავე წლებში საფუძველი ეყრება თეატრალური ხელოვნებით მის პირველ ბავშვურ გატაცებას (პიონერთა სასახლის დრამატული წრე). ქვეცნობიერად იბმება ძაფები მომავალ პროფესიასთან.

პროფესიის არჩევანს მსახიობი გენეტიკურად უფრო ღრმა ფესვებს უძებნის:

„— თეატრის სიყვარულს ჩვენს ოჯახში დიდი ხნის ტრადიცია აქვს. ჩემი დიდი პაპა — ცნობილი ქართველი პუბლიცისტი, რედაქტორ-გამომცემელი და საზოგადო მოღვაწე ივანე კერესელიძე, თეატრის დიდი ქომაგი, 1854 წლიდან ქართულ დრამატულ

დასს მეთაურობდა. მისი მეუღლე ნინო უზნაძე იმ პირველ მსახიობთაგანია, ვინც ქართული თეატრის სათავეებთან იდგა. მსახიობი ქალი იმ დროს დიდი იშვიათობა იყო. ნინო უზნაძე ჩინებულად უკრავდა თარსა და დიარაზე, შესანიშნავად მღეროდა და ცეკვავდა, ივანე კერესელიძის გადმოცემით, მის ნიჭსა და სილამაზეს, იშვიათ პიროვნულ თვისებებს მოუხიბლავს ალექსანდრე დიუმა, რომელიც იმ დროს კავკასიაში მოგზაურობდა...

სკოლა რომ დავამთავრე, მეორე აზრი არ მქონდა — ამ გზას უნდა გავყოლოდი. თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში ჩავაბარე. რეჟისორ აკაკი დვალიშვილის ჯგუფში მიმიღეს. შემდეგ ისე მოხდა, რომ სწავლა მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში გავაგრძელე. უკვე დიპლომზე ვმუშაობდი (ნინო ჭავჭავაძე-გრიბოდოვეას სახე ინსტიტუტის სადიპლომო სპექტაკლში), როდესაც მოსკოვში ფილმ „ბაში-აჩუკის“ გადამღები ჯგუფი ჩამოვიდა. რეჟისორმა ლეო ესაკიამ ნინოს როლი შემომთავაზა. მაგრამ ფილმის გადაღება, სხვადასხვა მიზეზების გამო, დროებით შეფერხდა. სწორედ ამ დროს მივიღე მეორე მოწვევა რეჟისორ დავით რონდელისაგან, რომელიც მთავაზობდა მთავარ როლს ფილმში „ჩრდი-

ლი გზაზე“. სცენარისტ და ნინოს სახეც საინტერესოდ მომეჩვენა და დიდი სიხარულით დავთანხმდი. ამასობაში „ბაში-აჩუკის“ გადაღებაც განახლდა. ლეო ესაკიამ შეცვალა თავისი თავდაპირველი გადაწყვეტილება და ამჯერად სხვა, ფაქტიურად ორი როლი შემომთავაზა — ტყუპისცალები — პირიმზისა და პირიმთვარისა უნდა განმესახიერებინა.

ერთდროულად ორ ფილმზე ვმუშაობდი, დღე-ღამეს ვასწორებდი, ძალზე გატაცებული ვიყავი ჩემი ახალი ასპარეზით...“

ლ. ელიავას გზა კინოხელოვნებაში დაიწყო მაშინ, როდესაც ქართული ეკრანის ოსტატთა ძიებებში მოიჩინა ცხოვრების ახალ პროცესთა კვლევის, სირთულეებითა და წინააღმდეგობებით აღსავსე პრობლემატიკაში გარკვევის პირველი ცდები. ამ ძიებათა ერთ-ერთ წინამორბედად ქართულ ეკრანს რეჟისორ დ. რონდელის ფილმი „ჩრდილი გზაზე“ მოეცინა. ამ ფილმში მაშინ ჯერ უცნობმა მსახიობმა ლია ელიავამ ახალგაზრდა მასწავლებლის — ნინოს სახე შექმნა. მსახიობმა თავი აარიდა როლის ყოფით გააზრებას და შექმნა ლირიკულ-რომანტიკული სახე ქალისა, რომლის ხასიათის ლაიტმოტივად გრძნობის უკომპრომისო სიწმინდე იქცა. ცხოვრებაში ნინო ხელმძღვანელობს მყარი ზნეობრივი იდეალით. მსახიობმა შეძლო (იმდენად, რამდენადაც ამის

საშუალებას ფილმის დრამატურგია იძლეოდა) დაერწმუნებინა მაცურებელი თავისი გმირის სულიერ სიმდიდრეში. ეს იყო მსახიობის პირველი შემოქმედებითი გამარჯვება. პრესამ მაღალი შეფასება მისცა მის ნამუშევარს. ქართულ ეკრანზე ლია ელიავა დამკვიდრდა როგორც რომანტიკული პლანის მსახიობი.

ეს ამპლუა კიდევ უფრო განამტკიცა ლ. ესაკიას „ბაში-აჩუკში“ განსახიერებულმა პირიმზისამ და პირიმთვარისამ, რომელმაც ლ. ელიავას ქართველი მაცურებლის აღიარება და სიყვარული მოუტანა. ეს არც არის შემთხვევითი: მსახიობმა შექმნა სახე ხალხის წრიდან გამოსული „მზეთუნახავი ქალწულისა“, რომელშიც ხორცშესხმულია ეროვნული ხალხური ხასიათის იდეალური თვისებები.

1956 წლიდან მოყოლებული ყოველწლიურად ეკრანზე გამოდიოდა ფილმები, სადაც მსახიობი ქმნიდა განსხვავებული ბედისა თუ ხასიათის ქალთა სახეებს. მათ შორისაა ქეთონ. სანიშვილის ფილმიდან „ქალის ტვირთი“ (მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით) — ქართველ თავადაზნაურთა წრის წარმომადგენელი ქალი, რომელმაც ახალი იდეალებიათვის ბრძოლას შესწირა თავი. მსახიობი დამაჯერებლად გადმოგვცემს თავისი გმირის შეხედულებათა და წარმოდგენათა უღმობველ მსჯერევას, ახალი გრძნობით გამოწვეულ სიხარულს, ზოგჯერ შიშს, უმ-



კადრი ფილმიდან  
„ქალის ტვირთი“.

წეობას, სასაფარველს და ამავე დროს, ღრმა რწმენას იმისა, რომ ყოველივე რასაც ის აკეთებს, სამართლიანია.

მსახიობის შინაგანმა დაშფოთებულმა, ემოციურმა სისასქემ და გარეგანმა მომხიბვლევლობამ განაპირობა რეჟისორ ნ. სანიშვილის არჩევანი, ხოლო ლ. ელიავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დაამკვიდრა კიდევ ერთი ქალის ტიპი.

ამ ფილმს მოჰყვა „მამულქი“, „შეწყვეტილი სიმღერა“, პირველი მიწვევა სხვა კინოსტუდიაში. „ლენფილმში“ იმ დროს იღებდნენ ფილმს „ირისტონის შვილი“, სადაც ლ. ელიავამ პედაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის, კ. ხეთაგუროვის მეგობრის, ნ. ცალოცოვას სახე შექმნა.

— ამოსუნთქვის საშუალება არ მქონდა, — იხსენებს მსახიობი. — ეს იყო ჩემი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ყველაზე ბედნიერი წლები. მეგონა სულ ასე იქნებოდა... ის ბედნიერი წლები დაკავშირებულია ძველ კინოსტუდიასთან — პლენანოვის გამზირზე განლაგებულ იმ შენობასთან, რომელსაც დღესაც „სახკინმრეწვეს“ უწოდებენ. სულ სხვა ატმოსფერო იყო მაშინ სტუდიაში, თითქოს სულ სხვა სურნელი ტრიალებდა. მახსოვს ძველი პაკვილიონები, საგრიმიორები, სხვადასხვა ნივთებით სავსე სარეკვიზიტო ოთახები, ფუსფუსი პატარა მოედანზე, სადაც იკრიბებოდნენ ცნობილი რეჟისორები, მსახიობები, გადამღები ჯგუფის წევრები, მასობრივი სცენების მონაწილენი. ბევრი მათგანი დღეს ცოცხალიც აღარ არის. თბილისის ინტელიგენცია აქტიურად მონაწილეობდა გადაღებებში. თითოეულ მათგანს ეამაყებოდა და დიდი სიამოვნებით იღებდა ნებისმიერ მოწვევას სულ პატარა, უმნიშვნელო ეპიზოდურ როლზეც კი. თითოეული მათგანის ცოდნა, ერთდროულად, იშვიათი პროფესიული თვისებები ბედის საჩუქარი იყო ჩემთვის. სწორედ ეს ქმნიდა სტუდიურ ატმოსფეროს, რომელიც განუმეორებელი დარჩა ჩემთვის...

— თეატრი?..

— 60-იანი წლების დასაწყისში რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა მიმიწვია მარჯანიშვილის თეატრში. მონაწილეობა მივი-



მელიტა („ქალაქი აღრე ილიძეებს“).

ლე მის „ნოველების საღამოში“. შემდეგ რეჟისორმა ლილი იოსელიანმა დადგა „ფითორი“, სადაც პარტნიორობა გაუწეო ო. მელკინეთუხუცესს. ლილი იოსელიანსვე ჩაფიქრებული ჰქონდა „ჰამლეტის“ დადგმა. განაწილდა როლები. წილად მხვდა ბედნიერება ოფელია მეთამაში. დასი დიდი ერთუზიანობით შეუდგა რეპეტიციებს. მაგრამ მოვლენები სრულიად მიულოდნელად განვითარდა. მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრებაში კარდინალური ცვლილებები მოხდა, ამდენად ამ სპექტაკლს სცენური სიცოცხლე აღარ ეწერა. ამ მოვლენებმა დიდი ზეგავლენა მოახდინეს ჩემს სცენურ ბედზე: დასის ნაწილი რუსთავეში გადავიდა, მე კი სცინას ჩამოვმორდი... თუმცა... ერთხელ მივიღე მონაწილეობა რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ „პოეზიის საღამოში“. ეს იყო დაახლოებით თხუთმეტი-ოცი წლის წინ. რუსთაველის მცირე დარბაზი მაშინ ახალი გახსნილი იყო. „პოეზიის საღამო“ იყო ამ სცენაზე წარმოდგენილი მ. თუმანიშვილის მეორე „სპექტაკლი“. ეს არ იყო ლექსის ჩვეულებრივი კითხვის საღამო. პოეზიის მოყვარულნი ჰქმნა პოეტურ სიტყვას ნაზიარებნი გამოდიოდნენ თეატრიდან. იმ საღამოს მთავარი ფიგურა სერგო ზაქარიაძე იყო. მაშინ გაიღვა პირველად გუ-



ლელა („ზღვის შვილები“).

რამ საღარაძის, როგორც მხატვრული კითხვის ოსტატის ნიჰმა... ბატონი სერგოს გარდაცვალების შემდეგ თეატრში აღარ მივბრუნებულვარ...“

მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება ლია ელიაშვიტს კინემატოგრაფს დაუთმო. ეკრანზე შექმნა განსხვავებული ხასიათისა და ბედის ქალთა სახეები: ტყვეობაში გაყიდული ქართველი ქალი ზეინაბი („მამლუქი“), გლეხის ქალი ირმა („ჭიკოცონა“), სამხედრო ექიმი ელიკო გელოვანი („შეწყვეტილი სიმღერა“), ლეილა („ზღვის შვილები“), ომისდროინდელი სოფლის მასწავლებელი ქეთევანი („მე ვხედავ მზეს“). ეს როლები, რომლებშიც

საილი („სალამურის ხმა“).



მსახიობი დაამახსოვრდა მყურებელს, იქცა მის შემოქმედებით შესაძლებლობათა თავისებურ დათვლიერებად. ლია ელიაშვიტმა და წარმოეჩინა თავის გმირთა ხასიათის სიღრმე ეული შრეები იმ ზომით, რა ზომითაც ამის შესაძლებლობას თითოეული ფილმის რეჟისორულ-დრამატურგიული კონცეფცია და სტილისტიკა იძლეოდა. განსაკუთრებული სვე-ბედის მქონე მისი გმირები — ელიკო, ლეილა, ქეთევანი — არიან კეთილშობილი, ზნეობრივად მრთელი, ამალღებული სულის ადამიანები, რომელთაც ცხოვრების ამბავს მსახიობი ყოველგვარ ყოფითი დაწვრილმანების გარეშე, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი ლირიკულ-რომანტიკული პათოსით მოგვიტობობს. მსახიობის თამაში მოკლებულია მკვეთრ ფსიქოლოგიურ დეტალიზაციას. რომანტიკული პლანის ყველა მსახიობის მსგავსად ლ. ელიაშვიტს მთავარი „ინსტრუმენტი“ არის მისივე ფსიქოფიზიკური ფაქტურა: კეთილშობილი სილამაზე, ქალური სინაზე და მომხიბვლელობა, მოძრაობათა პლასტიკურობა. ძალზე მეტყველია მსახიობის მსხვილი ხედები. შინაგანი ტაქტი მას საშუალებას აძლევს ზუსტად განსაზღვროს თავისი ადგილი ყოველ ცალკეულ ეპიზოდსა თუ მიზანსცენაში. ამ თვისებებთან ორგანულად შეზრდილი თავდაპირველობა, მორიდება, ერუდიცია, ნატევი გემოვნება შეადგენს გარკვეულ არტიტულ ტიპს, რომელიც ქართულ კინოში, უპირველეს ყოვლისა, ლია ელიაშვიტს სახელთანაა დაკავშირებული.

უკანასკნელი თხუთმეტი წლის მანძილზე ლია ელიაშვიტს მიერ განსახიერებულ გმირთა გაღერებას შეემატა ისეთი სხანასათო სახეები, როგორიცაა ნატო („მალე გაზაფხული მოვა“), თაკუი („პირისპირ“), მელიტა („ქალაქი აღრე იღვიბებს“), მარიამი („ზღვის მგელი“), კ. ერისთავის მეუღლე („გაქცევა განთიადისას“), ანხლი დედინაცვალი („ლაზარეს თავგადასავალი“), მსახიობი ამირეჯიბი („სინემა“), უნდარმერიის ჯაშუში თიკო ორბელიანი („დათა თუთაშხია“), თინათინ დედოფალი („წიგნი ფიცისა“) და სხვ. სადაც მსახიობი ცდილობს გარეგან

მონახაზში, სულ მცირე, უმნიშვნელო  
 შტრიხებშიც კი ამოსაცნობი გახადოს  
 გმირის სოციალური ბიოგრაფია. მაგრამ  
 ეს როლები ვერ იქცნენ აღმოჩენად  
 ლია ელიავას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.  
 თუმცა მათ შორის არის ისეთი სახეები  
 (უპირველეს ყოვლისა თიკო ორბელიანი),  
 რომლებიც მსახიობის ჯერ კიდევ არარეა-  
 ზებულ შესაძლებლობებზე მიუთითებენ.

რატომ მოხდა ისე, რომ ლია ელიავას შე-  
 მოქმედებით ბიოგრაფიაში, რომელიც ასე  
 საინტერესოდ დაიწყო, 60-იანი წლების  
 მეორე ნახევრიდან საგრძნობლად იცლო, უფ-  
 რო სწორად, გაქრა პირველი პლანის რო-  
 ლები. ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ ლია  
 ელიავა ისეთი ფაქტურისა და შემოქმედებითი  
 ინდივიდუალობის მსახიობია, რომელიც თა-  
 ვისუფლად გრძნობს თავს თანამედროვე თე-  
 მაზე შექმნილი სცენარით შემოთავაზებულ  
 სიტუაციაშიც და ამასთანავე შესანიშნავად  
 წვდება კლასიკური რეპერტუარის სახეებს. ამ  
 ოციოდე წლის წინ ლია ელიავას შემოქ-  
 მედებისადმი მიჯნვილ წერილში ერთმა  
 კრიტიკოსმა მსახიობის შემოქმედებითი დი-  
 აპაზონის განსაზღვრისას, სამართლიანად  
 წარმოიღვინა იგი ლარისას („უმშბითვო“)  
 და მარგარიტა გოტიეს („ქალი კამელიებით“)  
 როლებში. სამწუხაროდ, პროგნოზი პროგ-  
 ნოზად დარჩა... ლია ელიავას შემოქმედები-  
 თი სვე-ბედის მთავარი პრობლემა — რეპერ-  
 ტუარის პრობლემა — წარმატებით არ

დაგვირგვინებულა. ამის უმთავრესი მი-  
 ზეზი ქართულ კინოდრამატურგიაში ცოც-  
 ხალ, სიხლსავსე, საინტერესო ბედის მქო-  
 ნე ქალთა ხასიათების ნაკლებობაა. ვარდა  
 ამისა, დამკვიდრდა მსახიობის შესაძლებ-  
 ლობათა ექსპლუატირების ერთგვარი სტე-  
 რეოტიპი. ლია ელიავას როლზე იწვევენ მი-  
 სი გარეგანი მონაცემებიდან გამომდინარე და  
 არ ცდილობენ მისი შემოქმედებითი ინდი-  
 ვიდუალობის რაიმე ახალი, საინტერესო,  
 მოულოდნელი წახნავის წარმოჩენას. ლია  
 ელიავა კი გაცილებით უფრო რთული ბუ-  
 ნების მსახიობია, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი  
 შეხედვით მოგეჩვენოს. მის წინაშე დას-  
 მული შემოქმედებითი ამოცანები, უპირვე-  
 ლეს ყოვლისა, უნდა შეესაბამებოდეს მის  
 ნიჭს, რომელშიც ასე თავისებურადაა შერ-  
 წყმული პოეტურობა, ღრმა ინტელიგენტუ-  
 რობა, სიკეთე, ქალის სულის ფაქიზი შერ-  
 ძნება. მას სჭირდება არა მარტო გარკვეული  
 ტიპის ფილმები, არამედ მძაფრი პოეტური  
 გრძნობით დაჯილდოებული რეჟისორები.  
 საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის  
 ამაღლების რეზერვს ლ. ელიავა ცხოვრები-  
 სეულად მართალ დრამატურგიაში, ნიჭიერ  
 რეჟისურაში, კარგ როლში ზედავს.

„— ყველა სახე, რომელიც დღემდე შეე-  
 ქმენი ეკრანზე, მისი მნიშვნელობისა თუ  
 მხატვრული ხარისხის მიუხედავად, ძვირ-  
 ფასია ჩემთვის, ვინაიდან თითოეული მათგა-  
 ნი ჩემი ცხოვრების ნაწილაცაა. რა თქმა



კალრი ფილმიდან  
 „გაქცევა განთიადისას“.

უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყველამ, უკლებლივ, კმაყოფილების გრძნობა მომიტანა. პირიქით. მე ვთვლი, რომ ჩემი მთავარი სათქმელი ჩვე არ მითქვამს მაყურებლისთვის და ამდენ მაქვს, რომ სერიოზული საუბარი როდესმე შესდგება. ვერჯერობით კი დრამატურგიული მასალა არ მამღვეს იმ ცხოვრებისეული გამოცდილების გაზიარების საშუალებას, რაც წლებმა მოიტანა.

იყო ისეთი სახეები, რომელთა ეკრანულ განსახიერებაზე ბავშვობიდან ვოცნებობდი — ძირითადად კ. გამსახურდიას ნაწარმოებთა გმირი ქალები და, პირველ რიგში, შორენა. ვფიქრობდი, რომ რომელიმე მათგანს უსათუოდ შეეხვებოდლი ვერანზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა. იყო კიდევ ერთი — ისტორიული სახე — ქეთევან დედოფალი. ვოცნებობდი, რომ ის შემოსულიყო ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, მაგრამ მანაც ამიარა გვერდი. ისე რომ, ჩემი სურვილები ვერჯერობით აუხდენელი დარჩა. რა გაეწყობა... ეს არის ჩვენი შემოქმედების სპეციფიკა. კინომსახიობის ტვირთი მიძიმეა. ჩვენი სვე-ბელი მთლიანად „განგების“ ხელთაა და დამდგმელი რეჟისორების ნება-სურვილზეა დამოკიდებული. მეც მორჩილად ველოდები „ჩემს“ გმირს, „ჩემს“ რეჟისორს.

ამ მოლოდინში კი ხშირად ცუდ ფილმებში გვიხდება გადაღება. ვილაცამ თქვა: „ჯობია ცუდად ითამაშო კარგ ფილმში,

ვასილ ამაშუველი და ლია ელიავა.



ვიდრე კარგად — ცუდში“.

ეს მწარე სიმართლეა, მაგრამ ჩემი აზრით, სახლში უქმად ჯდომისას მსახიობი პროფესიას კარგავს. ჩემი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მანძილზე შემოთავაზებულ სულ მცირე როლზეც კი არ მითქვამს უარი. ვფიქრობ, აქაც შეიძლება რაღაც საინტერესო სელის, ფერების მოძებნა, პატარა ბიოგრაფიის შექმნა (თუ, რა თქმა უნდა, დრამატურგიული მასალა სულ წყალწალღებული არ არის). ეს ერთგვარი ტრენაჟია, რომლის გარეშეც, პირადად მე, არსებობა არ შემიძლია. შესაძლოა ზოგმა ეს განურჩევლობაში და ერთგვარ კომპრომისში ჩამომართოს. მე ასე არ ვფიქრობ. ჩემთვის უმთავრესი მუშაობის პროცესია. თუმცა ისიც კარგად მესმის, რომ ცუდ ფილმში თავისთავად კარგ მსახიობო თამაშს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. რას იზამ... მე კი არ ვირჩევ, მე მირჩევენ... არჩევანის საშუალება რომ მქონდეს, საიმოვნებით ვიმუშავებდი ო. იოსელიანთან, თუმცა ვიცი, რომ იგი მსახიობს არ წყალობს; საინტერესო იქნებოდა ჩემთვის შეხვედრა ე. შენგელიასთან, ნ. მიხალკოვთან, რომელთა ფილმებში ბევრი ჩვენთვის ნაცნობი მსახიობი სულ სხვა კუთხით გაიხსნა, თავისი ნიჭის სრულიად უცხო წახნაგებით წარსდგა მაყურებელთა წინაშე. ერთი სიტყვით, ჩემთვის საინტერესო იქნებოდა მუშაობა იმ რეჟისორებთან, რომლებიც თავის ფილმებში ეხებნან დროის ცეცხალ, საჭირობოტოტო პრობლემებს. ამ პრობლემათა რკალი გაცილებით უფრო ფართო და მრავალფეროვანია, ვიდრე მას ქართული ეკრანი წარმოგვიდგენს.

რაკი სამსახიობო პრობლემებზე ჩამოვარდა საუბარი, ყურადღება მიმდა შევაჩერო ამ პრობლემასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ საკითხზე. ერთ-ერთი მათგანი სინჯაჲს ეხება. ეს ძალზე ფაქიზი მომენტია რეჟისორსა და მსახიობს შორის დამოკიდებულებაში. თუკი რეჟისორმა იცის რა უნდა და იცნობს მსახიობს, სკრუპულოზური ხინჯი მას არ დასჭირდება. მსახიობი ყოველთვის ერთგვარი შიშით და რილით არის გაწყობილი ამ პროცედურის მიმართ, რომელიც სამწუხაროდ, ზოგჯერ ფორმალურ ხასიათს



ატარებს. რამდენიმე წლის წინ თავად მქონდა ასეთი შემთხვევა: ხნიერი ქალის როლი უნდა მეთამაშა. დიდი პასუხისმგებლობით ემზადებოდი სინჯისათვის და გული დამწყვდა, როდესაც რეჟისორის ზერელე, ზედპირული დამოკიდებულება დაეინახე. ხდება ისეც, რომ ერთსა და იმავე როლზე სინჯავენ თხუთმეტ-ოც სრულიად განსხვავებული ინდივიდუალობისა და ფაქტურული მონაცემების მსახიობებს. შეიძლება ზოგმა ამას ძიება უწოდოს. პირადად მე ასეთი უსისტემოება იმას მიმანიშნებს, რომ რეჟისორს ჯრა აქვს მყარი შემოქმედებითი კონცეფცია. ასეთ შემთხვევაში რა კონტაქტზე და შემოქმედებით ურთიერთობაზე შეიძლება საუბარი?

მოსავარებელია უამრავი საორგანიზაციო პრობლემა. გადაღებისას უმეტესი დრო მიდის გადასაღები მოედნის მოწყობაზე, აპარატების გამართვაზე, რეკვიზიტის გასინჯვაზე. მოლოდინით გაწამებული, გადაქანცული მსახიობი მხოლოდ ცვლის ბოლოს დღება კამერასთან... ალბათ იქაზეც უნდა იფიქროს, ბოლოს და ბოლოს, ვინმემ, რომ მსახიობს სჭირდება სარეპეტიციო პერიოდი, სჭირდება ოთახი, სადაც იგი მოისვენებს გადაღების დაწყების წინ და მის შემდეგ.

მეტი ყურადღებაა საჭირო მსახიობის, როგორც პროფესიონალის, როგორც პირვნების მიმართ. ჩვენი კინოდან მთელი თაობები მიდიან ისე, რომ არ ხდება მათ შესაძლებლობათა გამოვლენა და სათანადო რეალიზაცია. ადამიანი ერთხელ ცხოვრობს ამქვეყნად. მისი ინდივიდუალობა მასთან ერთად ქრება. ინდივიდუალობა კი დიდი ფასეულობაა. მას გაფრთხილება უნდა...“

მსახიობი ეს ერთგვარი აღსარება, მისი ტკივილებით სავსე ფიქრები მსახიობის ადგილზე თანამედროვე კინემატოგრაფიულ სისტემაში, კიდევ უფრო ცხადად დაგვანახებს თანამედროვე ქართული კინოპროცესის ჩრდილოვან მხარეებს. მართლაც, ძალზე ცოტაა მაღალმხატვრული დრამატურგიული მასალა, საინტერესო რეჟისორული იდეები, რომლებიც მსახიობს პასიური შემსრულებლიდან კემპირიტ მხატვრად და თანაეტირად აქცევენ.



კალრი ფილმიდან „დათა თუთაშხია“.

საინტერესო მასალისა და მთავარი სატემლის მოლოდინში ლ. ელიავა განავრძობს მუშაობას, დიდ დროს უთმობს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა სტუდიებში გადაღებული ფილმების დუბლირებას და დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდება ამ საქმეს, რამეთუ კარვად ესმის მისი მნიშვნელობა. მსახიობისათვის ესეც ერთგვარი პროფესიული ტრენაჟია. კარგი მსახიობის ნამუშევროს დუბლირებისას ხდება როლის გათავისებაც, მთელი იმ შემოქმედებითი პროცესის განმეორება, რომელიც თავად შემსრულებელმა განვლო. მაღალმხატვრულ და პროფესიულ დონეზე, მისთვის ჩვეული ტაქტიკა და გეგმვებით ახორციელებს ლია ელიავა ქართული ფილმების დუბლირებას რუსულ ენაზე, რითაც თავისი წვლილი შეაქვს მათ წარმატებაში...

დიდი მღელვარებით ელის მსახიობი თავის მომავალ შეხვედრას ახალ როლთან კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე, სადაც სულ მალე რეჟისორი მ. თუმანიშვილი შეუდგება მუშაობას ჩეხოვის „ალუბლის ბაღზე“. რანეს-კაიას როლზე ლია ელიავა მიწვეული. ბოშაველი სამუშაოს მოლოდინში მიმდინარეობს შემოქმედებითი ენერჯის დაგროვების შინაგანი პროცესი. მაღალი კლასის დრამატურგია. მსახიობის ცხოვრებისეული და პროფესიული გამოცდილება საინტერესო აღმოჩენების იმედს აღძრავს...

# შენიშვნები აგერიკული კინოშიუზიკლის შესახებ\*

ირინა შილოვა

წერილში საუბარი გვექნება მხოლოდ რამდენიმე მუსიკალურ ფილმზე, რომლებიც 70-იან წლებში გამოვიდა ამერიკის ეკრანებზე და რომლებსაც, უპირველეს ყოვლისა, მწვავე, აქტუალური პრობლემურ-თემატური კვანძების ძიება აერთიანებს. ფილმები „ვედსტოკი“, „იესო ქრისტე — სუპერვარსკვლავი“, „თმები“, „ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკაა“, „უკანასკნელი ვალსი“ მოვლენად იქცა ამერიკის არა მარტო კინემატოგრაფიულ, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამ ნაწარმოებთა ავტორები მიმართავენ ისეთ სიუჟეტებსა და ცხოვრებისეულ მასალას, რომლებიც ხელსაყრელი იყო ფილმებში დასმული პრობლემატიკის რეალიზაციისთვისაც და ამავე დროს პასუხობდნენ თანამედროვე მუსიკალური კინოსანახაობის სპეციფიკურ მოთხოვნებს. შესაძლოა პირველად გამოვლინდა საჭიროება კინემატოგრაფის ჩარევისა ამ პერიოდში აღმოცენებულ მუსიკალურ-დრამატულ ჩანაფიქრთა რეალიზაციაში. ყოველივე ამან განაპირობა დასახელებული ფილმების ტრიუმფალური სელა მსოფლიოს ეკრანებზე. ეს კინონაწარმოებები (გარდა ფილმისა „ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკაა“) ეძღვნებოდა ახალგაზრდობის პრობლემებს და უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდობისავე იყო მიმართული.

რეალური მოვლენები — ახალგაზრდულ მოძრაობათა ქარტეხილები, 60-იან წლებში რომ გადაუქროლეს ამერიკას, ცხოველმყოფელ ნიადაგად იქცა. „პროტესტის დღეები“, საპროტესტო მარშები უშუალოდ იყო დაკავშირებული ამერიკულ აგრესიასთან

ვიეტნამში. ამ ომის უპერსპექტივობა, უაზრობა და უზნეობა, განსაკუთრებით ცხადი გახდა 1968-69 წლებში, რამაც ხელი შეუწყო ახალგაზრდული მოძრაობის „პოლიტიზაციას“. ეს მოძრაობა ვლინდებოდა სხვადასხვა ფორმით: საპროტესტო მარშებსა და მათგან გამომდინარე რეაქციის გამომწვევ მუსიკალურ სპექტაკლებში, დემონსტრაციებსა და მუსიკალურ ფესტივალებზე შესრულებულ პოლიტიკურ სიმღერებში.

იმ დროს, როდესაც მშობლები კითხულობენ რომანებს მრგვალი მაგიდის რაინდთა შესახებ, მათი შვილები უყურებენ მუსიკალურ ფეერია „ვედსტოკს“ 400 ათასიან როკ-კლუბზე, რომელიც მდელიოზე მხიარულებას მისცემია და იქვე პოულობს ან ამკვიდრებს საკუთარ უტოპიას. — წერდა ამ ფილმის შესახებ ამერიკელი კრიტიკოსი ჯოზეფ მორგენშტერნი. — უიკენდის მონაწილემ ერთი დღით უარს ამბობენ ძალადობაზე (მაგრამ არა თავიანთ მუსიკაში), ამბობენ კაპიტალიზმს (ღია ცის ქვეშ მოწყობილ თეატრში შესვლა უფასოა), უშობილდებიან ჯარიმკაცებს, ამარცხებენ შიმშილს (უპოვარნი ლებულობენ უფასო საკმელს), და ბოლოს, აჭარწყლებენ აბოკალიფსური საფრთხის შიშს, რასაც თვით მათი ურიცხვი რაოდენობა წარმოშობდა. სამი დღის შემდეგ ისინი, უვნებელნი, იშობიან და ტყეებში ნაკვის უზარმაზარ გროვებს და მითს საყოველთაო ურთიერთგაგების შესახებ. ეს არის მშვენიერი ისტორია შესანიშნავი მუსიკით, და თუკი გავითვალისწინებთ კინოს უნარს მსხვილად აჩვენოს მოვლენები, შეიძლება იმის მტკიცება, რომ მითმა მხოლოდ ახლა დაიწყო გავრცელება“<sup>1</sup>.

კრიტიკოსის მსჯელობა, ირონიულობის მი-

\* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

უხედავად, ოპტიმისტურია. გეგონებთ და-  
რწყო ახალი ერა...

ფილმი „ველსტოკი“ 1970 წელს გამოვი-  
და ეკრანებზე. ეს დოკუმენტური სურათი,  
რომელიც მოგვითხრობს ველსტოკში ღია  
ციხეებში გამოართულ ახალგაზრდულ დღე-  
სასწაულზე — გრანდიოზულ კონცერტზე,  
რომელშიც მონაწილეობდნენ საყოველთაოდ  
ცნობილი და მაშინ ჯერ კიდევ უცნობი შემ-  
სრულებლები (ჯონ ბაეზი, კროსბი, სტელ-  
ზი, ნეში და იანგი, ალენ ლი, ჯიმი ჰენდ-  
რიკი, ჯო ჭოკერი, პიტერ ტაუნდენი, არ-  
ლოგატრი და მრავალი სხვა) და 400 თუ  
500 ათასი მყოფი, ისეთი ძლიერი მუხ-  
ტის მატარებელი იყო, რომელმაც აღგავა  
პირისაგან მიწისა მუსიკალური კინემატო-  
გრაფის განვითარების გზაზე არსებული ყვე-  
ლა დაბრკოლება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ  
ყოველგვარი დაბრკოლება წინამორბედ პე-  
რიოდში სრულიად შეგნებულად იქმნებოდა:  
მუსიკალური ფილმი შემოფარგლავდა თა-  
ვის ტერიტორიას, აგებდა ბასტიონებსა და  
ციხე-სიმაგრეებს, რათა მისი კუთვნილი სივ-  
რცე რეალურობისაგან დაეცვა.

რეჟისორ-ოპერატორის მაიკლ უოდლის  
ფილმი (მონტაჟი — თ. შუნმეიკერისა და  
მ. სკორსეზესი) ახალი დროის ერთგვარ მა-  
ნიფესტად იქცა. თავად სინამდვილემ მის-  
ცა ძლიერი ბიძგი მუსიკალური კინემატო-  
გრაფის შემდგომ განვითარებას.

სამი საათის მანძილზე მყოფების თვალ-  
წინ გაივლის 1969 წლის აგვისტოში მაქს  
იასურის ფერმაზე მიმდინარე მოვლენათა  
ქრონიკა. საკონცერტო ნომრები, მსმენელთა  
ქცევა, ჯგუფების ხელმძღვანელთა მობოდი-  
შება („ჩვენ მხოლოდ მეორედ გამოვდი-  
ვართ“ — ასე ახსნა თავისი ჯგუფის ნერვი-  
ული აღელვება კროსბიმ), ინტერვიუ ადგი-  
ლობრივ მაცხოვრებლებთან, ფესტივალის  
ორგანიზატორებთან, პოლიციელებთან, სიუ-  
ჟეტური ამბები, სასიყვარულო თამაშობანი  
ბალახზე და ა. შ. — ყოველივე ეს ქმნი  
რთულ, დაძაბულ სტიქიას, რომლის გვირია  
„მასობრივი ემოციები სუფთა სახით,  
უფრო სწორად, მათი ზრდის პრო-  
ცესი“<sup>2</sup> ამერიკული კრიტიკა სამართლიან-  
ნად აღნიშნავდა სოციოლოგიური კვლევის

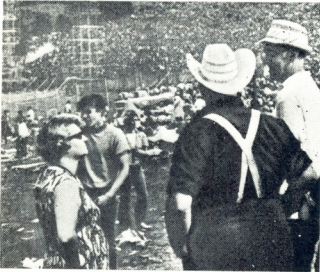


კადრი ფილმიდან „ველსტოკი“.

არასაკმარის სიღრმეს ფილმში („არაფრად  
არ ვარბა უოდლენდელი სოციოლოგი, თუმ-  
ცა დაკვირვების უნარი კი გააჩნია“ — წერ-  
და ჯ. მორგენშტერნი<sup>3</sup>), ამასთანავე აღიარებ-  
და სურათის ზემოქმედების ძალას, მისი,  
როგორც კონკრეტული ისტორიული საბუ-  
თის მნიშვნელობას.

საინტერესოა ისიც, რომ „ველსტოკმა“  
გამოავლინა ერთი საყურადღებო ტენდენცია:  
უკვე არა მარტო მუსიკალური ფილმი, რო-  
გორც სანახაობითი ხელოვნების სახეობა,  
ეძებს თეატრალიზებულ, პირობით ფორ-  
მებს, არამედ ამერიკელი ახალგაზრდობის  
რეალური პროტესტი კაპიტალისტური სა-  
ზოგადოების მარწმუნების წინააღმდეგ გამოი-  
ხატება ესთეტიზირებულ, სანახაობით ფორ-  
მებში. სწორედ ეს ფაქტი — სინამდვილის  
წიაღში აღმოცენებული კარნავალური სე-  
ტუალთა — 70-იანი წლების მუსიკალური  
კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი ხდება.  
თითქოს ცხოვრება და ხელოვნება ერთმანე-  
თისაკენ დაიძრა.

1973 წელს რეჟისორმა ნორმან ჯუსონმა  
გადაიღო ფილმი „ესო ქრისტე—სუპერვარს-  
კვლავი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ტიმ  
რაისისა და ენდრიუ უებერის ამავე სახელწო-  
დების როკ-ოპერა. სავარაუდო იყო, რომ  
თეატრი და თეატრალური ესთეტიკა, ჩვეუ-  
ლებისამებრ, თავის რეკომენდაციებს შეს-  
თავაზებდნენ კინემატოგრაფიულ ვერსიას.  
მაგრამ ფილმის შემქმნელები, გრძნობენ  
რა დროის მონაბერ სიოს ქროლვას, ცდი-



კლარი ფილმიდან „ვეფხისტყაოსნის“

ლობენ თეატრალური დადგმის ტრანსპონირებას კინემატოგრაფიულ სანახაობად.

ფილმის მიერ შემოთავაზებული საწყისი სიტუაცია ასეთია: მომავალი სპექტაკლის მონაწილეებით დატვირთული ტურისტული ავტობუსი თანამედროვე ქაზარბეგში ჩასმულ ძველ ნანგრევებს უახლოვდება. ამ უკაცრიელ ადგილას, სადაც არ არიან და არც შეიძლება იყვნენ მკურნალები, მსახიობები გაითამაშებენ სახარების ამბავს, რომელიც ამერიკელი კრიტიკოსის პოლას ოლპერსის სიტყვებით „...უფრო რელიგიურ რიტუალურ ქმედებას ჰგავს, ვიდრე სახარებას“. ისინი იმეორებენ „რიტუალს საკუთარ, საკმაოდ მარტივ, დღევანდელი პოპ-კულტურის ნიშნებით შეზავებულ ენაზე“.

ფილმის გამო წამოჭრილი გაცხარებული კამათი ეხებოდა როგორც მის ეთიკურ, ისე ესთეტიკურ მხარეს. პოლ ციმერმანი წერილში ირონიული სათაურით „ვეგებანი უდაბნოსა შინა“ წერდა: „ბროდვეული სპექტაკლის ცეკვები უდაბნოში უცნაურად გამოიყურება მიუხედავად ჯუღისის მცდელობისა შევალამაზოს ისინი შენელებული გადაღებითა და სხვა მსგავსი ტრიუკებით. უდროობის შთაბეჭდილების შესაქმნელად იგი ერთ გროვაში აქცევს ძველ ამფითეატრებს, თანამედროვე ტანკებს, ანტიკურ სამოსს, ტურისტთა ბზარსა და ტრადიციულ ჯვარცმას, მაგრამ ამ არეუ-დარევის შედეგია არა უდროობა, არამედ უაზრობა. სინურმა

პეიზაჟმა ხაზი გადაუსვა „სუპერ-ვარსკვლავის“ ძირითად თემას: — წარმოდგენის ქრისტე „როკ“-მუსიკის პოპულარულ შემსრულებლად. საეკვოა, რომ უდაბნოში მას ბევრი თავყანისმცემელი გასჩენოდა“.

კრიტიკოსი არ ითვალისწინებს 70-იან წლებში შექმნილ სიტუაციას და გამოხსენდება, თუ შეიძლება ითქვას, დოკუმენტრი მოაზრებებით. ამიტომაც ასე ამთავრებ: რეცენზიას: „ღმერთო, შეუდგე მათ, რადგან არ უწყიან რას სჩადიან“. სახარების შეუღლება თანამედროვე პოპ-კულტურასთან მისთვის მკრებელური და შეუთრაცხყოფელია.

სხვა აზრისაა კრიტიკოსი პ. ოლპერსი: „ერთ ეპიზოდში ვხედავთ უდაბნოში მუხლმოყრილ იუდას. ისმის უცნაური გრუნტინი და ბორცვზე ხუთი ტანი გამოჩნდება. დროთა აღრევის აზრს არ უფიქრდება — ეს აშკარად ვიზუალური ხერხია, სიურრეალისტური ზმანებაა, რომელიც, ამავე დროს, სრულიად გარკვევით მოგვაცხადებს თანამედროვე სამყაროს, ან ყოველ შემთხვევაში მის იმ კუთხეს, სადაც ფილმს იღებდნენ“.

ნიშანდობლივია ფილმის პროლოგის ორ-აზროვნება: თამაშდება სპექტაკლი, რომელიც მსახიობებმა თავისთვის დადგეს. შემოთავაზებულ ვითარებაში ჩათრეული მონაწილენი თავის ცნობიერებაში ინარჩუნებენ თანამედროვე სამყაროს პრობლემებსა და რიტმებს. ეს წარმოდგენს კარნავალურ იდეაზე დაფუძნებული წამოწყების ამოსავალ პირობას. ამ პირობის („თქვენს წინაშე თეატრალური წარმოდგენა“) ჩამოყალიბების შემდეგ ავტორები დაყინებით ეძებენ პარალელებს. მიმართავენ ატრაქციონებს, პაროდულ ხერხებს (ასეთია ჰეროდეს სცენა), იწვევენ ასოციაციებს. „პარადოქსი იმაშია — წერდა მ. ტუროვსკაია, — რომ ევანგელიურ მცნებებთან მიბრუნება მოხდა არა ეკლესიის წიაღში, არამედ ქუჩებსა და თეატრში, მასობრივი კულტურის ტერმინებში, პოპ-არტის ფორმებში. „იესო ქრისტე — სუპერ-ვარსკვლავი“ ხორცი შეასხა ამ უცნაურ სიტუაციას — მასობრივი სანახაობის კარნავალურ ფორმაში ქრისტეანუ-

ლი ლეგენდისაკენ ახალგაზრდების ხალი-  
 სიან მიბრუნებას.<sup>7</sup>

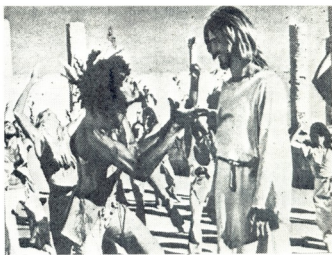
ეს პარადოქსი თავისი არსით საერთოდ  
 მიუზიკლის პარადოქსს, მის საწყის წარ-  
 მოადგენს. მიუზიკი ყოველთვის ებება  
 კლასიკურ პირველწყაროს, რათა მისი სა-  
 შუალეობით შეემორწმებინა თანამედროვე  
 პრობლემები და კოლოზები, აღმოეჩინა  
 მათთან შეხების წერტილები და განსხვავე-  
 ბანი. ჟულიონის ფილმში პირველწყაროს-  
 თან „თამაში“ იწყება ხაზგასმულად თანამე-  
 დროვე მუსიკით (რომელიც გაურბის სტი-  
 ლოზაციას) და შემდეგ ტექსტსა და ყოველ  
 პლასტიკურ, სახვით ელემენტს გადაედება.

ფილმი „ესო ქრისტე — სუპერვარსკ-  
 ვლავი“ მოიცავს ზემოქმედების ფართო დია-  
 პაზონს: აქ არის ლირიკაც, ექსცენტრიკაც,  
 პათოსიც, აღსარებისა და ქადაგების განუ-  
 წყვეტელი მონაცვლეობა, სატრუული და  
 ირონიული ინტონაციების შეცვლა საკუთა-  
 რი თავისა და გარესამყაროს გაგების მცდე-  
 ლობით. გმირთა მონოლოგებში სახარების  
 ტექსტი მოდერნიზებულია, გადაყვანილია  
 თანამედროვე ემოციათა ენაზე. მაგალითად  
 შეგახსენებთ იუდას მონოლოგს, რომელ-  
 შიც გმირი ცდილობს ამოიცნოს ჩადენილი  
 მზაკვრობის მიზეზი და აზრი:

არ ვიცი, როგორ შევიყვარო!  
 არ ვიცი, რითი ვარ მოხიბლული!  
 ის ადამიანი, მხოლოდ ადამიანი  
 მეფე არ არის, არის ისეთი,  
 როგორიც ყველა,  
 ვისაც კი ვიცნობ.

როგორ მაშინებს!  
 შექმნებ ვიცოცხლო, როცა ის  
 გაცივდება და მოკვდება?  
 განა ვუყვარვარ?  
 განა წარმოვადგენ მისთვის რაიმეს?  
 ჩემი გონება წყვილიდს მოუცავს.  
 ღმერთო, მე ხომ უბრალო მსხვერპლი  
 ვარ.

და ეს იცოდი შენ!  
 ღმერთო! მე ვერ გავიგებ  
 რატომ ამირჩიე ასეთი დანაშაულის  
 შემსრულებლად,  
 ასეთი საზიზღარი, სისხლიანი  
 დანაშაულისათვის.  
 შენ მკვლად მაქციე! შენ მე მომკალი!



კადრი ფილმიდან „ესო ქრისტე — სუპერვარსკ-  
 ვლავი“.

იუდას ფინალურ არიაში XX საუკუნის  
 ადამიანის ღალადის ისმის.

ესო, რატომ ამოირჩიე ასეთი შორეულ  
 დრო

და ასეთი უცნაური ადგილი,  
 გამოცხადებისთვის?

შენ რომ დღეს მოსულიყავი  
 უამრავ ადამიანთა დამორჩილებას  
 შეძლებდი.

მაშინ ხომ არ არსებობდა მასობრივი  
 კომუნიკაციების საშუალებები.  
 არ იყო რადიო, კინო, ტელევიზია.

ასეთი ტექსტი, ისევე როგორც ტიპაჟის  
 არჩევა, კოსტიუმების თავისუფლება, ვიზუ-  
 ალური და ეპოქალური აღრევა ჩართულია  
 ერთიან მხატვრულ ქსოვილში, სადაც მხო-  
 ლოდ პირობითობის კანონი მეფობს. ქო-  
 რეოგრაფიული სცენების უმაღლესი დონე,  
 ბრწყინვალედ შესრულებული ვოკალური  
 პარტიები (ტედ ნილი — ქრისტე, კარლ  
 ანდერსონი — იუდა, „ვიონა ელიმენი —  
 მარიამ მაგდალინელი, ჯოშუა მოსტელი —  
 პეროდე, ბარი დენენი — პილატე), გამომ-  
 სახველობითი და ფერიითი გადაწყვეტის მუ-  
 სიკალობა, მონტაჟის რიტმი, საშუალებას  
 გვაძლევს ფილმში დაინახოთ ფორმალურ  
 მიღწევათა ნიმუში, მუსიკალური კინემა-  
 ტოგრაფის წინსვლა 60-იანიდან 70-იან  
 წლებამდე.

სხვადასხვა სახის პირობითობათა შემოთა-  
 ვაზებით ავტორები სინამდვილისაგან მიჯ-



კადრი ფილმიდან „იესო ქრისტე — სუბვერსარსკვლავი“.

ნავენ მოქმედებას, და თითქოს დროის მაგიას დამორჩილებულნი, ცდილობენ დაგვარწმუნონ მომხდარას რეალურობაში.

წარმოდგენა დამთავრდა, მონაწილეებმა ტანსაცმელი გამოიცვალეს. ჭინსებში, სკიტრებსა და კაბებში გამოწყობილნი, ისინი კვლავ თანამედროვე ადამიანებად იქცნენ. სმადბალი საუბრით, ერთმანეთის მიყოლებით ისინი ავტობუსს აესებენ და ვასამგზავრებად ემზადებიან. მხოლოდ ქრისტეს როლის შემსრულებელი არ ჩანს. ის კვლავ ჯვარცმული რჩება.

გადალახა რა თეატრალური კარნაჟეტილობა, კინემატოგრაფმა ისურვა მოთხრობილი ისტორიიდან დასკვნის გამოტანა, ფანტატიკურისა და რეალურის, კარნავალისა და ცხოვრების, ატრაქციონისა და ნამდვილი (ან შესაძლებელი) ამბის შეკავშირება. ავტორები თითქოს ცდილობენ დაგვარწმუნონ, რომ დღეს თამაშს, სანახაობას, კარნავალს მხოლოდ და მხოლოდ შემსრულებელთა სისხლისა და მსხვერპლის ფასად ძალუხს შეძრას ყოველდღიური ცხოვრებისეული წარმოდგენების, სანახაობებისა და კარნავალების მონაწილე ადამიანთა გულში.

რეჟისორმა მკლომ ფორმანმა ეკრანიზაციისათვის აირჩია გახმაურებული შოუ „თმები“, რომლის თეატრალური პრემიერა სწორედ ვუდსტოკის ფესტივალის დღეებში შედგა. ფილმი „თმები“ (რეჟნი ჯერომისა და ჯესტის რადოუს მიუზიკლის მიხედ-

ვით. კომპოზიტორი — გოლტ მაკდერმოტი, ქორეოგრაფი — ტვილ ტარპი) 1979 წელს გამოვიდა ეკრანებზე და თავისებური კომენტარი გაუყეთა წინა ორი მუსიკალური ფილმის მიერ წამოყენებულ თეზისებს.

შორეული შტატიდან დედაქალაქში ჩამოდის მომავალი გმირი კლოდ ბუკოესკი: იგი ჯარშია გაწეული. ვიეტნამში ომია გაჩაღებული და იგი მზად არის აღარულის ვალი სამშობლოს წინაშე. ვანგება ბუკოესკის შეახვედრებს ახალგაზრდების ჯგუფთან, რომლებმაც უკვე გააკეთეს არჩევანი: ვასაწვევი უწყებები დაწვეს.

ბერგერი და მისი მეგობრები ახალგაზრდას მხიარულ დროსტარებაში ჩაითრევენ. ცოტა ხნით ბუკოესკი ამ მხიარული ანარქისტული ამბობის წევრი — მათი დღესასწაულების და ორგეების მონაწილე ხდება, მაღალი საზოგადოებიდან გამოსული ქალიშვილი შილაც შეუყვარდება. მაგრამ კანონს იგი ვერ არღვევს და ცხადდება ვასაწვევ პუნქტში. სადაც სამხედრო მომზადება მიმდინარეობს. წერილი, რომელშიც იგი თავის მეგობრებს უახლოეს დროში ვიეტნამში გამგზავრების ამბავს ატყობინებს, ბერგერის ჯგუფს ვადამწყეუტი მოქმედებისაკენ უბიძგებს: შილასთან ერთად ისინი მეგობრის მოსანახულებლად მიემგზავრებიან. კახარმებში შესვლა სასტიკად აკრძალულია. ბერგერი სამხედრო სამოსს გადაიცვამს და კახარმაში შეცვლის თავის მეგობარს, რათა მან შეყვარებულთან და მეგობრებთან გამომშვიდობება მოახერხოს. მაგრამ ბუკოესკის აგვიანდება და ვიეტნამში მის მაგივრად ბერგერი მიყავთ.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ეს უბრალო, თუმც მრავლისმთქმელი ამბავი, ღრმა ადამიანური პათოსით არის გამსჭვალული. პროგრამის ელემენტარულობა აშკარაა. მასში არ არის რაიმე კლასიკური პირველწყაროს მითითება. თვით ამბავი, რომელიც დაფუძვლად დაედო ჯურ შოუს, ხოლო შემდეგ ფილმს, XX საუკუნის იმ საზარელ, აპოკალიფსურ მოვლენათა რიგშია, რომლებიც, ალბათ, მომავალში განსაზღვრავენ ახალი დროის მითოლოგიას ისევე, როგორც განსაზღვრავს მის ხასიათს ომისა და უაზ-

რო სიხლისღერის წინააღმდეგ ამბოხებულ-  
ლი ნხატერის პოზიცია.

თუკი „უელსტოკი“ იყო რეალური მოვ-  
ლენის ამსახველი დოკუმენტური ფილმი,  
ზოლო „იესო ქრისტე — სუპერვარსკვლავი“ —  
ახალგაზრდული დასის მიერ გათა-  
მაშებული თეატრალიზებული სახანობა-  
საექტაკლი, ფილმი „თმები“ უფრო რთული  
მოვლენაა, რომელიც მოიცავს საერთო იდე-  
ით გაერთიანებულ ნაირგვაროვან სტიქი-  
ებს. სწორედ ეს ნაირგვაროვნება ქმნის იმ  
განსაკუთრებულ დინამიკურ პლანშას, რომ-  
ლის გამომსახველობის უზარმაზარი დიაპა-  
ზონი იძლევა განსახილველად წარმოდგე-  
ნილი პრობლემის ყველა წახნაგის „გათა-  
მაშების“ შესაძლებლობას. ამ ფილმში კარ-  
ნავალის სამყარო არაფერს არ ემიჯნება, ის  
ფართოდაა გახსნილი ნებისმიერი სფეროსა-  
თვის.

ფილმის მუსიკალური, ვოკალური და ქო-  
როგრაფიული სცენები დადგმულია და  
შესრულებულია იმპროვიზაციული, თავი-  
სუფალი მანერით, რაც გამორიცხავს აზრს  
შემსრუტელთა ზედმიწევნითი მომზადების,  
მათი თითოეული ექსტის წინასწარი მო-  
ფიქრების შესახებ. თითქოს პერსონაჟთა  
ქცევამ უნდა გამოხატოს იმ ადამიანთა თავი-  
სუფლება, რომლებიც წინ აღუდგნენ ულ-  
მობელ უნიფიკაციას, გაბატონებული წესე-  
ბისადმი ყველასა და თითოეულის ტოტა-  
ლურ დამორჩილებას. ფილმის დადგმელი  
უარყოფს დამკვიდრებულ წარმოდგენებს  
ჭუსიკალურ-დრამატული ჟანრების მოთ-  
ხოვნათა შესახებ, ანგარიშს არ უწევს სცე-  
ნური მოქმედების ორგანიზებისა და მუსი-  
კალური დრამატურგიის განვითარების ლო-  
გიკის მოთხოვნებს. ამასთან ჟანრის  
ესთეტიკურ მიწრაფებებზე ფილმის შემქმ-  
ნელთა „ძალადობას“ ამ სურათში შინააარ-  
სობრივი, აზრობრივი მნიშვნელობა აქვს.

სიუჟეტის მხოლოდ ერთი შრე, კონფლიქ-  
ტში მონაწილე ერთი ძალა, ხორცშესხმის  
ხაიითთ, შესაბამება ტრადიციული მიუ-  
ზიკლის რეგლამენტს — სამხედრო „რეკრუ-  
ტინის“ სიუჟეტზე — მწყობრი მარში, ბრძა-  
ნებები და მათი მექანიკურად ზუსტი შეს-

რულება. მაგრამ სწორედ ეს „ობიექტია“  
წარმოდგენილი სატირულ პლანში, აქ ადა-  
მიანი კარგავს ინდივიდუალობას, საკუ-  
თარ სხეებს და მარბონეტად იქცევა.

ფილმის დადგმელი მიზნად არ ესახავს  
პასუხი გასცეს თანამედროვე ყოფიერების  
ყველა ურთულეს საკითხს. იგი ცდილობს  
დასაბუთოს ერთი არგუმენტი, მხოლოდ  
ერთი, ყველაზე მარტივი, ყველასათვის გა-  
საგები მოსაზრება: ადამიანი გაჩენილია სი-  
ვოცისათვის, სიყვარულისათვის, სიხარუ-  
ლისათვის, ადამის მოდგმის გასაგრძელებ-  
ლად და არა თავის მომშთა მოსაკლავად.  
მაგრამ სიხარულს, ბედნიერებას განიცდის  
მხოლოდ ის, ვინც ბურჟუაზიული კეთილ-  
დღეობის ცდუნებებს უარყოფს: ძალზე  
დიდია თანამედროვე ცივილიზაციის სიკე-  
თეთა საზღაური.

ბერგერი და მისი მეგობრები არაფერს  
არ მოითხოვენ, არაფერს არ ებრძვიან. ისი-  
ნი კმაყოფილებიან სულ მცირეთი — სა-  
კუთარი გრანობებით, სურვილებით, რომელ-  
თა განხორციელება სავსებით შესაძლებე-  
ლია. მათ მხოლოდ დამოუკიდებლობა სურთ  
(იგივე სურდათ „უესტაბილური ამბის“ გვი-  
რებს, რომლებმაც, პოლიციასთან პირისპირ,  
დაივიწყეს ურთიერთშუღლი და მტრობა).

პირველივე სომეგრთი „იწყება მერყეუ-  
ლის ერა“. ფილმში შემოდის ბაქსური, სად-  
ღესასწაული, კარნავალური თემა. აქ შეიძ-  
ლება გაიკვიროს ნებისმიერმა სიტყვებმა,  
ისეთებმაც კი, ობიექტელის სმენას რომ  
შეუტაცხოფენ. აქ დასაშვებია სრულიად  
თავისუფალი ურთიერთდამოკიდებულება-  
ნი. აქ ბატონობს ქმობის, ურთიერთდამხა-  
რების კანონი (ეს თითქოს დროსა და სივ-  
რცეში გაფართოებული უელსტოკის ატმო-  
სფეროა).

ბერგერი შოულობს ცხენს, რათა ბუკოკს-  
კი მოწონებულ ქალიშვილს დაეწიოს: მი-  
ყავს იგი ნადიმზე, რათა მან კიდევ ერთხელ  
ნახოს შილა. ზერე რა, რომ ისინი არაის  
დაუბატყებია და რომ ისინი უცხოოდ ჩანან  
მკაცრი და მდიდრული სამიჯლისო ტუალე-  
ტების ფონზე. ისინი ზომ დემოკრატიულ  
საზოგადოებაში ცხოვრობენ! ბერგერი სიმ-  
ღერთ მიმართავს ზეპურ საზოგადოებას და





ლური წარმოდგენის ფონზე. ეს დავითი არავის ვანგმირავს. იგი თავად არის განწირული. უკვე სახელდახელო სცენის ფიცარნაგზე ჩნდება ფიგურა ცელი. უფროსთა ბრძანებით ჯარისკაცები ცეცხლს უშენენ რადიომიმღებს, კლავენ ადამიანთა ხმებს.

თანდათან, თითქოს მოვლენებს „ფეკენი-სო“, ფილმის დამდგმელი უახლოვდება შუაგულს: სიკვდილის ამ სიმბოლური გამოსახულებების მიღმა, რომლებიც არსებობენ ადამიანთა წარმოდგენაში, თანამედროვე სინამდვილეა. ჩველური ცხოვრება, სადაც სიკვდილი ჩვეულებრივი მოვლენა გამხდარა, სადაც თვით ხატი სიკვდილისა იცვლება ერთი ახლობელი, ძვირფასი ადამიანის სიკვდილით.

...ვიეტნამში გასამგზავრებლად გამზადებული თვითმფრინავის შავი ხახა შთანთქავს ცოცხალ ადამიანებს, მათ შორის ბერგერსაც. თითქოს ჩაიკეტა კარი სათავურისა, საიდანაც გამოსვლა შეუძლებელია.

...უზარმაზარი ველი, რომელიც კიდით კიდმდე ვაცხებულია ერთნაირი თეთრი საფლავის ქვებით. ეს ვიეტნამის ომში დაღუპულთა სააფლავაა. ერთი ქვა, ერთი საფლავი — ბერგერს ეკუთვნის.

მიუზიკლი ადგვს უთმობს დოკუმენტს. ექსტატიური ორგები, საკარნაჰლო თამაშობანი, თეატრალიზებული წარმოდგენები, ცეკვები და სიმღერები, კომიკური და სატირული სურათები, ხელოვნების ძალიერ გრანდიოზულ სანახაობათა რანგში აყვანონი, თურმე, ფინალის ძუნწი, სადა და ტრაგიკული კადრების მოსამზადებელი აკორდები ყოფილა. მხოლოდ კინოხელოვნებას შეეძლო აღებეჭდა სანახაობითისა და ნამდვილის ეს შეხედრა.

ფილმის ავტორებისათვის მთავარია, რომ მაყურებელმა ერთი წუთითაც არ დაკარგოს რეალურობის შეგრძნება. დიახ, გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში შესაძლებელია ცხოვრების თეატრალიზება (თეატრალიზება პროტესტის, ბუჩუაზიულ ურთიერთობათა ნორმებთან შეუფუებლობის გამო). ამ ცხოვრებისეული კარნავალის წყალობით წარმოჩნდებიან მეგობრობის, სიყვარულის, ურთიერთგაგების ის მარადიული პირველსაწყი-

სები, რომლებიც არ ემორჩილებიან დროის კონიუნქტურას; აგრეთვე საწყისები იმ ძაღლისა, რომელიც ანგრევს კარნავალის ილუზორულ სამყაროს, თესავს სიკვდილს, უთანასწორობას, განადგურებას.

სიკვდილის თემა ერთ-ერთი ლიტმოტივია ბობ ფოსის ფილმისა „ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკა“ (1979 წ., სცენარის ავტორი — არტურ ფოსი). ფილმის ავტორი, მისივე აღიარებით, ავტობიოგრაფიულ ამბავს გვიყვება. ფილმის გმირია რეჟისორი და ქორეოგრაფი, რომელმაც მთელი სიცოცხლე გრანდიოზული შოუებისა და მიუზიკლების დადგმას შესწირა. მისი პროფესიაა გარდასახვა, შექმნა, მაყურებლის აღფრთოვანება. ეკრანზე პარალელურად მიედინება ორი ცხოვრება: ის, რომელიც დაკავშებულია თეატრთან, შემოქმედებასთან და ის, რომელიც ითხოვს ყოველდღიურ პროზაულ საქმეებს — ჭამას, ძილს, ცხოვრებისეული კონფლიქტების მოგვარებას, პრობლემურებთან კამათს და ა. შ. ასეთი მოდელის პირველსახე საყოველთაოდაა ცნობილი: თავის კინემატოგრაფიულ პრაქტიკაში ბობ ფოსმა ორჯერ მიმართა ფედერაციო ფელისის შემოქმედებით გამოცდილებას — გზის დასაწყისში „კაბირიას ღამებს“ („საყვარელი ჩერეტი“, 1969) და ამჟამად „მ/ჟ-ს“. იტალიელი კინორეჟისორი ხელოვნებაში ამერიკელი კინორეჟისორი პოლონებს თანამედროვე ყოფის ანალიზის, პროგრამას, რომელიც არ კარგავს თავის აქტუალობას.

ფილმში „ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკა“ წარმოდგენილი სამყარო — შემოქმედებითი, კარნავალური მსოფლშეგრძნების პირიშოა. არა მარტო მომავალი სპექტაკლისა და უკვე დასრულებული ფილმის ფრაგმენტები, არამედ ყველა ყოფითი სცენა შემოქმედების შთაგონებული ენერგიითაა გახივლნებული. დადგმის ვადებით, დროის სწრაფლმავლობის დამატების დაუოკებელი სურვილი ითხოვენ დიდ ფიქიკურ და ფიზიკურ დატვირთვას, ფერფლავენ გმირს.

საფრთხის პირველი ნიშანი პირველივე კადრებში ჩნდება — ორგანიზმში რადიკალირღვა, გულმაც უმტყუნა. მაგრამ დრო არ ითმენს. და ეკრანზე სწრაფად ცვლიან



კადრი ფილმიდან „და ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკა“.

ერთმანეთს მოვლენები, შეხვედრები, რეპტიციები. სულ რამდენიმე წამით ჩნდება ხოლმე სინჭვიდისა და სიჩუმის კუნძულები, საიდანაც გმირს კვლავ საქმე, ახალ სპექტაკლზე განუწყვეტელი შინაგანი მუშაობა გამოვლივს.

ფილმის სათაური „ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკა“ (and all that jazz — სიტყვა-სიტყვით — „მთელი ეს ჯაზი“) შემთხვევითი არ არის. თარგმანი შეიძლება ასეც უღერდეს: „მთელი ეს ამოება“ და ამიტომ ის არა მარტო მუსიკას ეხება. დიახ, ბელოვანი, დამდგმელი, რეჟისორი, სცენაზე ქმნის თავის სამყაროს. მაგრამ ისიც და მისი სამყაროც არიან მხოლოდ ატომები იმ შეშლილ, მიმზიდველ და ამავე დროს, აუტანელ სტიქიაში, რომელსაც რეალობა ჰქვია. გიდეონიც, თავისი ნიჟის, მომზიბველობის წარმატებების მიუხედავად — მხოლოდ იმ ხოლოდ გამაზნია, დაუოკებელ ორგანოში ჩათრეული გამაზნი.

უარის წინასწარგანსაზღვრული პირობითობა ხელს არ უშლის რეალისტური ნაწარმოებს შექმნას. გიდეონი (რ. შაიდერი) სულს ლაფავს. ყველაფერი უნდა მოასწროს — გამოიწეროს უნიჭო მსახიობი, რომელიც თავად მოწონს, მორგონოს და დადგას მორიგი საცეკვაო ნომერი ისე, რომ არ დაკარგოს მომავალი ფერითული სანახაობის კონტური. ის, რაც ყოველდღიურ ფუსფუსში უცნაური, აუტანელი ან არაბუ-

ნებრივი ჩანდა, ამ თვისებებით სცენურ სახეებში, საბალეტო რიტმებში „გადასახლდება“. გმირი რეალობის პარმონიზებას კი არ ესწრაფვის, არამედ ცდილობს სცენურ სახეებში მის ადეკვატურ და ამავე დროს გამომხატველ ასახვას. წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როდესაც სანახაობა კმაყოფილებოდა იმით, რომ ჩუქნიდა მაყურებელს სიხარულის წუთებს, ზღაპრულ სიზმარში მიყავდა იგი. დღეს სანახაობას მისი ავტორის ოფლი და სისხლი კვებავს, რაც ტანჯვა-წამებისა და აგონიის ყველადღვირის გადმოცემის უფლებას იძლევა.

გმირს გულმა უმტყუნა. იგი ელარ მოასწრებს ჩანაფიქრის ბოლომდე მიყვანას, უკვე მსჯელობენ სადაზღვევო პრემიის თაობაზე: რამდენს მიიღებს პროდიუსერი. თუკი გმირი პირველ აპრილამდე მოკვდება, და რამდენს — თუკი მოგვიანებით. საავადმყოფოს ლოგინზე მიჯაჭვულ გიდეონს, როგორც იქნა, ამოსუნთქვის საშუალება მიეცა. მაგრამ შემოქმედების პროცესის შეჩერება შეუძლებელია. სიკვდილის კართან მდგომივე ვერ ვაეჭვევი საკუთარ თავს. ჯერ კიდევ შეიძლება სცადო მოატყუო სიკვდილი, პალატიდან გაიქცე. საავადმყოფოს ლაბირინთებში ხანგრძლივი ბოდილის შემდეგ, იგი ზანგ მსახურთან ერთად იმღერებს სევდიან სპირიჩუელს. სწორედ ეს არის წამი თავისუფლებისა, შინაგან და გარეგან ვალდებულებათა ზღვარის გადალახვა. მაგრამ მას იბოვნიან და პალატაში დააბრუნებენ. გიდეონი კვლავ გარბის — ამჯერად თავის უკანასკნელ ზმანებაში, ფანტასტიკურ წარმოდგენაში, საოცნებო სპექტაკლში, რომლის არა მარტო დამდგმელი, არამედ მონაწილეც იქნება.

დიდხანს ეწინააღმდეგებოდა იგი „თეთრ მანდილოსანს“, არ სურდა ამქვეყნიური ფუსფუსისაგან განთავისუფლება. მაგრამ ამჯერად იგი მზადაა გაუყეს მას. გმირის წარმოსახვაში შექმნილი, თავისი ნიჭიერებით მართლაც რომ სულისშემძვრელი სანახაობა — არის უკანასკნელი სიტყვა, შედეგი, ზებუნებრივი სრულყოფილება. თითქმის ახლად გადახდილი ის ქვეშაობრივი საზღაური, რომელსაც ნხატვისგან ხელოვნება ითხოვდა. ეს სახ-

ღაღრი — სიკვდილია. გიდეონი შედის გვირაბში, რომლის ბოლოს თვალისმოპკრეულ წუქი ანათებს.

ბ. ფოსის ფილმმა წარმოაჩინა და კარნავალის ნიღბებითა და ფსიქოლოგიურად დამუშავებული დრამატურგიით შეასხა ხორცი ხელოვანის შემოქმედებისა და ცხოვრების ტრაგიკულ პრობლემებს. ვფიქრობ, სწორედ ამან (მაღალ სანახაობით მხარესთან ერთად) განაპირობა მისი დიდი წარმატება: კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“, რომელიც ფილმმა აკირო კუროსაევს „კაგემუსისათან“ გაიყო.

70-იანი წლების მუსიკალურმა კინემატოგრაფმა, მიმართა რა ახალგაზრდობის პრობლემებსა თუ ხელოვანის ცხოვრებას, მოახდინა საერთო იდეათა, საკვანძო პრობლემათა აქტუალიზაცია და მაყურებელიც აზიარა იმ საკითხებს, რომლებიც შეუძლებელია არ აინტერესებდეს XX საუკუნის ადამიანს.

მაგრამ იცვლებოდა თვით ისტორიული სიტუაცია. ჯერ კიდევ მ. ფორმანმა, ფილმ „თმებზე“ მუშაობისას, აღნიშნა: „ჩემი ფილმით მიხდოდა შემეხსენებინა თუ როგორა ვართ დავალებულნი წინა თაობისაგან“. სწორედ წინა თაობამ აჩუქა სამყაროს კარნავალური სიტუაცია, ჯადოსნური უტოპია, რომელიც მომდევნო ათწლეულის მუსიკალურ კინემატოგრაფს ეხმოინება. 60-იანი წლების მოვლენათა აღდგენისას, ფორმანი, რა თქმა უნდა, არ ქმნიდა „რეტრო“-ფილმს. მისი სურათის პრობლემატკა დღესაც აქტუალურია. მაგრამ 70-იან წლებში უკვე გაჩნდა წარსული დროის, იმდროინდელი მსოფლშეგარძნების, ვულსტოკის ცის ქვეშ აღმოცენებული ურთიერთვაგების მწვავე ნოსტიალგია. კინემატოგრაფი თავგანწირულად ცდილობდა თავისუფლები-სა და დღესასწაულის ამ ატმოსფეროს შენარჩუნებას, ფილმიდან ფილმში მის განმტკიცებას.

„უკანასკნელი ვალსი“ (1978, რეჟისორი — მარტინ სკორსეზე) ფილმი-კონცერტია, მაგრამ როგორ არა ჰვავს ის, რაც აქ ხდება, იმას, რაც რვა წლის წინ იყო გადაღებული (სკორსეზე, „ველდსტოკზე“ მუშაობისას, მეორტაჟის ფუნქციას ასრულებდა).



კალრი ფილმიდან „და ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკაა“.

ჯგუფ „ბენდის“ (რაც უბრალოდ ორკესტრი ნიშნავს) კონცერტი 1976 წელს შედგა. მუსიკოსთა ეს უკანასკნელი გამოსვლა იყო თავი ებუტი გამოთხოვება სამშობლოში — კანადაში დაბრუნების წინ, საიდანაც წარმატებასა და დიდებას მოწყურებული ახალგაზრდები 60-იანი წლების დასაწყისში ჩამოვიდნენ. ველსტოკის მღელღებ ბ. დოლანთან ერთად განიცადეს მათ ჰემზარიტი ტრიუმფი: აქ გაკეთდა პირველი ჩანაწერები, რომლებმაც ჯგუფს დიდება მოუტანეს.

ამგვარად — კიდევ ერთი დოკუმენტური ფილმი-კონცერტი. სმერიკელი კრიტიკოსი დ. მარში წერდა: „აუდიტორია აქ არავითარ როლს არ ასრულებს“. ცნობილი მომღერლები თავიანთი თაყვანისმცემლებისათვის კი არ უკრავენ, არამედ ერთმანეთის წინაშე იწონებენ თავს. მაყურებლები მათ ხელს უშლიან“. ეს შენიშვნა მხოლოდ ნაწილობრივ არის სამართლიანი. მართლაც, სკორსეზეს ფილმი ზუსტად აფიქსირებს სიტუაციას: აქ უკვე აღარ სუფევს სცენისა და ქმაყურებელთა დარბაზის ერთიანობის ატმოსფერო. მაყურებელი კვლავ ტრადიციით დამკვიდრებულ მდგომარეობას დაუბრუნდა. მას მხოლოდ ალოდისმენტებისა და სტენის უფლება აქვს. კომფორტაბე-

ლურ სავარძელში ჩასვენებული, იგი სიამოვნებას იღებს. მხოლოდ სცენაზე ჯერ კიდევ შემორჩენილია ურთიერთგაგების სასწაულო.

ერთ-ერთი შემსრულებელი მოულოდნელად ხმას კარგავს. კამერა უღმობლად აფიქსირებს მის დაბნეულობას, თვალეში ჩამდგარ შიშსა და ტკივილს. მისი გასაჰირი უკვე შენიშნეს ჯგუფის წევრებმა. ერთ-ერთი მათგანი უახლოვდება მიკროფონს, მხარზე ხელს ადებს, ამწვიდებს და ამხნევეს მეგობარს და მის მაგივრად აგრძელებს სიმღერას, ხოლო როდესაც შოკი დაივიწყის, იგი კვლავ უთმობს მას მიკროფონს.

არა, ანსამბლის წევრები ერთმანეთის წინაშე თავს არ იწონებენ, ისინი ცდილობენ იცხოვრონ ეუდსტოკის კანონებით, შეინარჩუნონ სოლიდარობის სულისკვეთება, რომელიც ამერიკელი ახალგაზრდების ცხოვრებიდან თანდათან ქრება. ეს წინასწარგანუსაზღვრელი, სპონტანურად აღმოცენებული მოძრაობები რეჟისორს მუსიკალური ნომრების ხარისხზე ნაკლებად როდი აინტერესებს.

ეს ეპიზოდები ფილმში ენაცვლებიან ინტერვიუებს შემსრულებლებთან, ჯგუფის წევრებთან. მოთხრობების ლაიტმოტივია ამერიკის გზებზე გატარებული თექვსმეტი წელი: პირველი ძნელი, მშვიერი და ამავე დროს ხალისით სავსე წლები, განუწყვეტელი მუშაობა, „არსობის ბურის“ მოპოვება, რეპეტიციებისა და გამოსვლებისათვის შენობა-ძიება, საკუთარი თავის შეცნობა... დღევანდელი დაღლილობა, კრიზისის აღიარება და მისი დაძლევის შეუძლებლობა. ყველაზე ნაკლებია საუბარი წარმატებებსა და გამარჯვებებზე. სიმწარის განცდა გამოსქვივის ამ საოცრად სიმპათიური, ნიჭიერი ახალგაზრდების ყველა დიალოგში. მათ უკვე ძალა არ შესწევთ იფიქრონ მომავალზე. ყველაფერი წარსულს ჩაბარდა, მათ თავისი დრო მოჰპაეხს. ისინი უკანასკნელი მოპიკანები არიან... სკორსეზე ხაზს უსვამს ამ აზრს.

ფანტასტიკურია ფილმ „უკანასკნელი ვალსის“ ტექნიკური სრულყოფილება. კამერა ყურადღებით ადევნებს თვალს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს, წარმოაჩენს შემსრულებელთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, ურთიერთდამოკიდებულებათა ხასიათს, ემოციურ მუხტს, რომელიც ჯგუფის ერთი წევრიდან მეორეს გადაეცემა და აერთიანებს მათ. მუსიკალური ნომრების ცოცხალი ჩანაწერი გადმოსცემს ვოკალურ და სოარკეტრო პარტიათა ყველა ნიუანსს. რეჟისორი ქმნის თაობის პორტრეტს, აჯამებს მის ისტორიას.

ცხოვრება უკვე აღარ კარნახობს უტოპიური ძმობის შესაძლებლობას. მხოლოდ ხელოვნება — სცენის მოედანი ცდილობს შეაკავოს სასურველი იდეალი, დაცვას იგი მსხვერვისა და განადგურებისაგან. ამაზე მოგვიტხოვრობს ეს უკანასკნელი მუსიკალური წარმოდგენა. მაგრამ იქ, კულისებს მიღმა, უიმედობა სუფევს.

ამ სამსაათიან სურათში (ასეთივე ხანგრძლივობისაა „ეუდსტოკი“), რომელიც კრიტიკოსთა ნაწილის აზრით გაწეილი და მოსაწყენია, დიდ მნიშვნელობას იძენს შეპირისპირება: სცენა — მაყურებელთა და დარბაზი — არტისტული საპირფარეშო. „ეუდსტოკისა“ და „უკანასკნელი ვალსის“ შედარება საშუალებას გვაძლევს დიაგნოზ დავუსვათ მოვლენას, რომელმაც თავისი არსებობა დაასრულა.

ყოველგვარი წინააღმდეგობა უაზროა, ფილმში „იესო ქრისტე — სუპერვარსკლავი“ ერთი შემსრულებელი ჯვარზე რჩება. ფილმ „უკანასკნელი ვალსის“ გმირებს მსგავსი არაფერი არ ემართებათ, მაგრამ მათი ხედვრი არანაკლებ ტრაგიკულია. მათაც ხომ როკს შესწირეს თავიანთი სიცოცხლე, ახალგაზრდობა, ნიჭი. ახლა კი, ძალაგამოცილებულს, მოგონებადა დარჩენიან. მათი უკანასკნელი ვალსი ვერ იქცა ისეთ სულისშემძვრელ ფინალურ ფანტასმაგორიად, როგორც გილდენის („ყველაფერი ეს ცხოვრების მუსიკა“) უკანასკნელი წარმოდგენა. თავისი თეატრალურობის მიუხედავად, სანახაობა თავის არასანახაობით მხარეს წარმოგვიჩენს.

ამგვარად, 70-იანი წლების ამერიკულმა მუსიკალურმა ფილმმა ამ უანრში რთული ოპერაციები განახორციელა — ერთ მთლიანობაში მოაქცია დოკუმენტი და გამონათონი, სანახაობითი ესკაპადები და ცხოვრებისეული ფაქტები, გასართობი ფორმები და სოციოლოგიური გამოკვლევა; მოიცვა კონტრასტული, პოლარული მოვლენები და მოტივები, განიხილა თანამედროვე ცხოვრებისა და მისი ამსახველი ხელოვნების რთული პრობლემები. მხატვრებს არ აინტერესებთ ასევე წმინდა ხელოვნების მწვერვალზე, სადაც სასურველ ბალანსში წარმოგვიდგება მიუზიკლისა თუ როკ-ოპერის შესაქმნელად გამოსადეგი დისტილირებული და შერჩეული გამომსახველობითი საშუალებები. მუსიკალური კინემატოგრაფი არც მწვერვალია და არც ცალკე მატერიალი. მთელი ეს ჯახი ამავე დროს ცხოვრების ფუნქსიაა. მუსიკა, ცეკვა, ვოკალი სინამდვილის იმპულსების, ცხოვრებისეული მატერიის კანონიერი გამოვლინებაა. და ის, ვინც ხელს კიდებს ამ რთული პრობლემების, ყოფიერების უმაღლესი, ზოგჯერ ტრაგიკული სიმბტომების კვლევას — (დამდგმელი იქნება ის თუ შემსრულებელი) დროის დრამებისა და კატაკლიზმების ეპიცენტრი ხდება: მან იცის სიკვდილის ფასი, ცრემლისა და სასოწარკვეთისა, მოჩვენებითი და ქეშმარილტი დღესასწაულებისა. იგი თავად მზად არის მსხვერპლად გაიღოს სიცოცხლე, რათა მისმა აზრებმა და გრძნობებმა ყველაზე გულგრილთა ყურს მიადღწიონ.

დაარულდა ციკლი. „გუდსტოქსა“ და „ლუკანსკელ ვალს“ შორის მიუღმა ეპოქამ გაწვლო.

**შენიშვნები**

- 1 На экране Америка. М., 1978, стр. 105.
- 2 იქვე, გვ. 111
- 3 იქვე, გვ. 110
- 4 იქვე, გვ. 114
- 5 იქვე, გვ. 112
- 6 იქვე, გვ. 115
- 7 Туровская М. Три жизни чайки по имени Джонатан Ливингстон. «ИЛ», 1972, № 12, стр. 198.

# საყუარო ჩეაღრი და იღუბალი

ეთერ შავგულიძე

ახალბაზრდა მხატვრების შემოქმედებაში უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: ისინი არ კმაყოფილდებიან მდორე შემოქმედებითი საქმიანობით. ცხოვრებისაგან ვანდგომა კი არა, აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციის დამკვიდრება არის მათი მიზანი. შესაბამისად, შემოქმედებითი კრედი ხელოვნების ღრმა იდეური (და არა წმინდა ფორმალისტური) ძიებებით განისაზღვრება. რაც მთავარია, ეს ნიშანთვისება საერთო ტენდენციის ხასიათს ატარებს და არ წარმოადგენს განკერძოებულ, ერთეულ მოვლენას. ამას მოწმობს ამ უკანასკნელი სამი წლის მანძილზე ახალგაზრდა შემოქმედთა რამდენიმე ჯგუფური გამოდენა, რომელთა თავისებურ ლოგიკურ შედეგად და ვაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს მიმდინარე წლის მისში მხატვრის სახლში მოწყობილი ორი ახალგაზრდა ხელოვანის ლევან ჭოდოშვილისა და ვია ბულაძის ერთობლივი გამოდენა.

ექსპოზიცია მაყურებელს სა-

ქართველს ხატოვან მატთანეს სთავაზობდა წაკითხვისა და განცდისათვის და დაკვირვებულნი თვალი იმთავითვე გრძობდა, რომ გამოფენა არ იყო ორი მხატვრის უბრალო თანადგომა, ანდა ერთ დარბაზში მათი შემთხვევითი შეხვედრა. ისინი ურთიერთს განაპირობებენ და ავსებენ, ერთი ძირითადი სატიკვარი და სათქმელი გააჩნიათ, საერთო ძირიდან ამოდიან და საერთო მიზანს ესწრაფვიან — თითქოს ვია ბულაძე იწყებს ფერწერული ეპისტოლეს წერას, რომელსაც ლევან ჭოლოშვილი აგრძელებს.

რაც უფრო შორეულია წარსული, მით უფრო ფანტასტიკური და მითითურია იგი. ცნობიერება იღუმალების გარსში ხვევს ლეგენდებს და სასურველ ხატებს, სახეებს ქმნის. სწორედ აქ, საწყისებთან, ყველა ქართველისათვის ღვთიურ და წმინდა სამყაროში სამოგზაუროდ გვიწვევენ ვია ბულაძის ისტორიულ-მითოლოგიური ტილოები. სახეიშო კითარებაში ქლერს ცისა და მზის, მიწისა და ადამიანის მარადიული, მუდამ ახალი და ჩვენს დროს განსაკუთრებით სასურველი ჰარმონიის ფერწერული ჰიმნი, ფერის ტექტონიკა შარავანდედივით ასხივოსნებს ტილოზე შექმნილ ილუზორულ გარემოს და ფიგურებიც ამ სივრცეში განფენილნი არიან, როგორც რაღაც უსხეულო, ამორფული გამოსახულებანი. ავტორისათვის უცხოა პირველწყაროს უბრალო პედანტური ილუსტრირება, იგი ეძებს სულის ზოგადი არსის გადმოცემის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს. ჰერსინათლის გარემოში ჩაძირული ლანდშაფტი, ტონალური ლაქების ექსპრესია, კონტურის სილ-

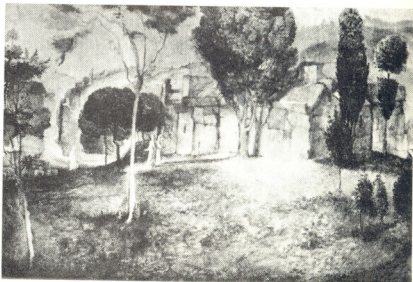
ბო, ფუნჯის მფრინავი შეხება — ყოველივე ეს ქმნის სივრცეს სივრცეში და საბოლოოდ იძლევა არსებულისა და გამოგონილის ფანტასტიკურ შენაერთს.

ფაქტიურად, ვია ბულაძის ტილოები ცალკეული მსოფლმხედველობრივი კატეგორიების ფერწერულ-ხატოვანი მეტაფორებია, რომელთა ერთობლიობა ამ ეტაპზე განსაზღვრავს ავტორის მხატვრული აზროვნების სისტემას. მაგრამ მაცდურია სიმბოლოებისა და მინიმუმების ხელოვნება — იგი ხშირად აზრობრივი მომენტების ბუნდოვანებას იწვევს. ამიტომ ვია ბულაძის მარადისობასთან თავისი კუთვნილების იდუმალეზით გასხივოსნებული ლეგენდარული ადამიანები ლევან ჭოლოშვილთან კონკრეტულ ისტორიულ პიროვნებებად იქცევიან. ცხადია, ეს ხდება რთული ასოციაციური კავშირების საშუალებით — ერის სიცოცხლე ხომ მისი სულის ისტორიულ ტრანსფორმაციაში ელინდება.

ვია ბულაძის განზოგადებული მასალა ლევან ჭოლოშვილთან უფრო მისაწვდომი ხდება პიროვნებათა დაკონკრეტების საშუალებით. ქრება განცდის კამერულო-

ბ. ბულაძე.

ციხელი



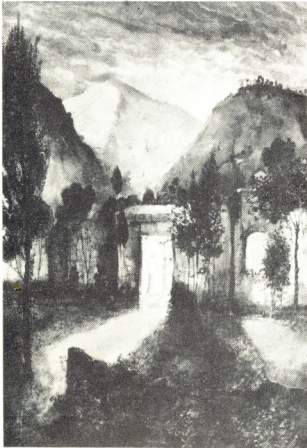


გ. ზუღაძე.

ნათლის დღე

გ. ზუღაძე.

ძელიცხოვლის ღამე



ბა, კომპოზიცია ლაკონიური და მყარია. მნიშვნელოვნებს ფიგურათა მკაფიო განლაგება, იქმნება ხედვის ასკეტური და მკაცრად განსაზღვრული სისტემა, რომელსაც ავტორის უშუალო დამოკიდებულებათა კრისტალიზაციის პრინციპი უძევს საფუძვლად. მაგრამ გარეგნული სიცივის მიღმა გრძნობთ სამყაროსადმი ლირიკოსის დამოკიდებულებას — არც ამ ავტორისთვისაა უცხო იდუმალების განცდა და თუკი იგი ირჩევს ამაღლებული სიმშვიდით სავსე ფორმულირებებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ რითიმე არ დამციროს, არ გაანადგუროს ისტორიულად უფრო ხელმისაწვდომი და მახლობელი მოვლენისა თუ პიროვნების უსასრულობაში მყოფადობა.

ისტორიული განვითარების უწყვეტობისა და უსასრულობის ეს განცდა ორივე მხატვრისათვის არსებითი მომენტია, რომელიც ლოგიკურად მოითხოვს მხატვრული აზროვნების ციკლობრივობას. ამიტომ ეძლევა მათ შემოქმედებას სერიული ხასიათი, მაგრამ ეს არ არის არც ლიტერატურული თხრობითობა და არც აღწერილობითი ისტორიზმი. ორივე ხელოვანისათვის დამახასიათებელია წარსულის თანაგანცდა თანამედროვე ცნობებების დონეზე. ამიტომ ისინი თითქოს საგანგებოდ ზრდიან მანძილს ტილოზე ასახულსა და ისტორიულ თუ მითოლოგიურ ფაქტს შორის. ამ ორი რეალობის შუაში კი თითქოს წარმოიშობა ერთგვარი სუვერენული სულიერი სივრცე — განაზრების, ცოდნის, წინათგრძნობის სამყარო იმ მხატვრებისა, რომლებიც ხელმძღვანელობენ შერჩევის, კლასიფიკაციისა და განზოგადების მკაცრი პრინციპით.

საერთოდ, გრძნობადი ინსტინქტებიდან ამოზრდილი ინტელექტუალური საწყისის წინ წამოწევა ახალი თაობის მხატვართა საერთო ნიშან-თვისებას წარმოადგენს. გამოფენის ავტორები ცდილობენ შეიმეცნონ დროის იდეა, დაფიქრდნენ ეპოქათა კავშირზე, შეაპირისპირონ აწმყო და წარსული, მოვლენათა ინტერპრეტაციაში გამოავლინონ პირადი შეფასება.

ისტორიული რეალობის გააზრების პარალელურად ეძებენ შესაბამის მხატვრულ სტილს. გია ბულაძის მანერის განვითარების დიალექტიკა ისეთივე რთული, მოქნილი და მობილურია, როგორც ამას მოითხოვს ვადმოცემული სიუჟეტის თითქოსდა აბსურდული აზრი, — „არიან ქართლი“ ნამდვილად იყო თუ არა, უცნობია, მაგრამ თვით მითის არსებობა ხომ რეალური ფაქტია?! და რაც მთავარია, თავის წილში ამ მითის წარმომშობი და მატარებელი ერი დღესაც ცოცხალი სოციალური ორგანიზმია: თითოეული ჩვენთაგანი არსებობს წარსულში და წარსული არსებობს თითოეულ ჩვენთაგანში. გია ბულაძე ცდილობს ამ პირველწყაროსთან დააბრუნოს მაცურებელი, მაგრამ არა ერთბაშად, არამედ აუჩქარებლად — თითქოს სიზმარეულ რიტმს მოჰყვება სევდიანი მელოდია და გეოფლებათ წუთიერიდან მოწყვეტისა და მარადისობამდე ამღვლების განცდა.

ლევან ჭოლოშვილი კი ნაცნობ სამყაროში აბრუნებს მაცურებელს, ცდილობს თავად ღრმად ჩასწვდეს მოვლენის არსს და ამასთანავე გაეჭკეს ჭერეტის ბანალურ ფიქსაციას, მაგრამ რაკი მისი პერსონიფიციკრებული ისტორიული გმირები უფრო „ხელ-

შესახები“ არიან, მათი მხატვრული ხატები მონუმენტურ-სიბრტყეობრივი მანერულობის წიშნებს ატარებენ — თითქოს მოქანდაკე აგებს ზოცულობათა ურთიერთი-მართებებს. ბევრი რამ აქ ინტელექტუალური საწყისის დომინანტით არის განპირობებული, მაგრამ სიუჟეტის დრამატიზმის განცდა იმდენად აღეწევს, რომ მაცურებელიც იმუხტება ამ შემოქმედებითი ძაბვით და საბოლოოდ ხდება, რომ ერთა შეხედვით ესოდენ ნაცნობი სამყარო თურმე ამოუცნობი და ამოუწურავია. კომპოზიციის გარეგნული სიმკაცრის, თავშეკავების, სიცხადის მიღმა იგრძნობა ისტორიული სინამდვილის ექსპრესიული ტრანსფორმაცია.

როგორც ვხედავთ, გარეგნული სხვაობა ორ ახალგაზრდა შემოქმედს შორის ფაქტიურად იდეის ხორცშესხმის, მის საგნობრივ ფორმად გარდასახვის საშუალებებში გამოიხატება, ხოლო თვით იდეა, მათი შემოქმედების დედაარსი ერთია: შესძლიონ წარსულის იმდაგვარი სახეობრივი რეკონსტრუქცია, რომ ჯერ თავად განიშკვალონ და მერე მაცურებელიც განმსჭვალონ გრძნობით, რომე-

ლ. ჭოლოშვილი

გამარჯვებული





ლსაც „მშობლიური მიწის ძახილი“ ჰქვია. ეს არის სწრაფვა შემოქმედებითი მაქსიმალიზმისაკენ ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ავტორები რომანტიკულ დითირამებს კი არ უმღერიან წარსულს, არამედ პროტესტს უცხადებენ ძველის უაზრო განადგურების, მივიწყების ტენდენციას, რომელიც ეროვნული ღირსების დაკნინებას მოასწავებს.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა მხატვართა ეს თავისებური პანთეონში გამორიყხავს სამშობლოს სიყვარულის ყოველგვარ პათეტურ დეკლამირებასა და ვიწრონაციონალურ შეზღუდულობას. თანამედროვე ურბანიზებული გარემოს ყველა პირობით სპირიტებს ფეხქვეშ მყარ ნიადაგს, საწყისთან კვლავ დაბრუნებას. ბულაძისა და ჭოლოშვილის შემოქმედებას ნათელი,



ლ. ჭოლოშვილი.  
ჭეთვეან დედოფალი

ლ. ჭოლოშვილი

მოგონება



პოეტური სევდა კი, შინაგანი დრამატიზმის მიუხედავად, დამამწვინებლად და განმწმინდელად შემოქმედებს ნებისმიერ მგრძობიარე მაყურებელზე — უღვივებს ეროვნულ თვითშეგნებას და უქმნის სააზროვნო სიტუაციას. უფრო მეტიც, მაგრამ კეთილმოსურნე შემფასებელმა კი მხოლოდ ერთი რამ შეიძლება უსურვოს ახალგაზრდა მხატვრებს: ვიას ეგზალტირებული მომენტების სიმცირე და მოვლენის სიღრმისეულ პლასტებში ჩასვლა, ლეეანს კი — უფრო მეტი სწრაფვა ამაღლებულისაკენ.

...და მაინც, ერთი რამ უდავოა — ადამიანის არსებობა წამიერი გაღვება და იგი თავის ქეშმარიტ აზრს იძენს მხოლოდ ცნებაში „სამშობლო“. ისიც უდავოა, რომ თავისი ხალხის წარსულის პატივისცემაში ჩანს მომავლის სიყვარული და რწმენა.

# მხაჯვარი და საზოგადო მოღვაწე

ნანა ყანჩაველი

მიმდინარე წელს 100 წელი სრულდება დიმიტრი (ტიტო, დიტო) ირაკლის ძე შევარდნაძის დაბადებიდან. ამ შესანიშნავი მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის სახელი დიდხანს თითქმის მივიწყებული იყო.

1967 წელს გაზეთ „კომუნისტი“ (15. VIII) გამოქვეყნდა შალვა ამირანაშვილის სტატია დიმიტრი შევარდნაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ სათაურით „ხელოვანის დიდი ღვაწლი“. ვრცელი, საყურადღებო სტატია დაბეჭდა ელგუჯა შევარდნაძემ მხარაძის რაიონულ გაზეთ „ლენინის დროშაში“ 1980 წელს. გულთბილად მოიგონა იგი ალექსანდრე ბარამიძემ თავის წიგნში „ახლო წარსულიდან“ (1983. გვ. 320). „მოგონებებში“ (ეურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1984) ვახტანგ ბერიძე წერს: „ჩემი ცხოვრების გზაზე იშვიათად შეხვედრია ისეთი მომაჯადოებელი ადამიანი, როგორც დიტო შევარდნაძე იყო. პატარა ტანისა, მხრებში ღრმად ჩამჯდარი თავით, თითქოს ოდნავ კუზინიც კი, მშვენიერი თეთრი შეველიურით, მშვენიერი სახით, რომლის გამომეტყველებაც ჩემთვის დიდი შინაგანი ძალის, კეთილშობილებისა და სიკეთის მაჩვენებელი იყო. დასანანია, რომ ამ კაცს, რომელმაც 1937 წელს ვერ გადმოაღწია, დღეს ისე არ იცნობენ, როგორც იგი იმსახურებს — მან დიდზე დიდი ამაგი დასდო ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ კულტურას, როგორც ქართულ ხელოვნათა პირველი საზოგადოებების დამფუძნებელმა (1916 წელს), როგორც სურათების ეროვნული გალერეის დამაარსებელმა და პირველმა დირექტორმა“.

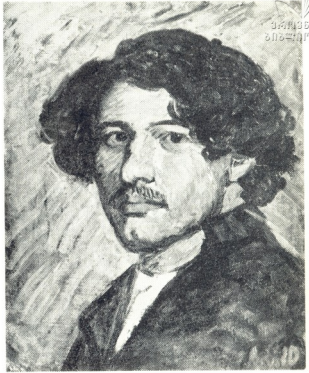
ვრცელი და დოკუმენტურად მდიდარი წერილი მიუძღვნა დიმიტრი შევარდნაძის მოღვაწეობის ერთ მხარეს (ნიკო ფიროსმანაშვილთან მიმართებით) ქეთევან ბაგრატიშვილმა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1984 წლის მეხუთე ნომერში.

დაიბადა დიმიტრი შევარდნაძე 1885 წლის 1 დეკემბერს სოფელ ბახვში (ყოფილი ოზურგეთის მაზრა). მამა — ირაკლი შევარდნაძე, ერთხანს მასწავლებლობდა სოფ. ავეთში. თავისი დროისათვის განათლებული და მწიგნობარი კაცი ყოფილა. დედა — ბაბუსი — ჰელიძის ქალი იყო.

დიმიტრის პირველდაწყებითი სწავლა ბახვის სკოლაში მიუღია. 1905 წელს, ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მიემგზავრება გერმანიაში, სადაც შედის მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში.

უცხოეთიდან დაბრუნებისთანავე, 1916 წელს, უშუალოდ მისი თაოსნობით დაარსდა ქართველ ხელოვნათა საზოგადოება, რომელმაც თავიდანვე ფართოდ გაშალა მუშაობა კულტურის ძეგლთა მოვლისა და შესწავლისათვის. პირველ რიგში გადაუღებელ საქმედ იქცა ძველი ქართული კედლის მხატვრობის პირების გადმოღება. ამ მიზნით მოეწყო ექსპედიციები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში. ერთ-ერთი პირველი ექსპედიცია, როგორც ცნობილია, მოეწყო 1916 წელს ნაბახტევში და სხვა მხატვრებთან ერთად (ლ. გუდიაშვილი, გ. ერისთავი, მ. თორძე, ირ. თოიძე, მ. ჭიაურელი) დ. შევარდნაძე მოუღწეულად იღვწის პირების გადმოსაღებად, ეროვნული მხატვრობის გადსაარჩენად.

1917 წლის იანვარში დიმიტრი შევარდნაძემ „დიდების ტაძარი“ (ყოფ. სამხედრო-ისტორიული მუზეუმი) მოაწყო ქართული კედლის მხატვრობის პირების გამოფენა. შემდეგში, მისივე ინიციატივით, სწორედ ეს „დიდების ტაძარი“ გადაეცა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას და 1920 წლის პირველ მისს აქ გაიხსნა „საქართველოს ეროვნული სამხატვრო გალერეა“, ფაქტიურად, სახვითი ხელოვნების პირველი მუზეუმი საქართველოში, რომლის ხელმძღვანელად დაინიშნა დ. შევარდნაძე. მისი თაოსნობით გალერეაში თავი მოუყარეს ირანული ფერწერისა და მინიატურების კოლექციას, დასავლეთევროპული ფერწერის ნიმუშებს, და რაც მნიშვნელოვანია, ნიკო ფრომანაშვილის ნამუშევრებს. განუზომელია დიეტო შევარდნაძის ღვაწლი ნიკო ფრომანაშვილის ნაწარმოებების მოძიებასა და მათი პროპაგანდის საქმეში.



დ. შევარდნაძე. ავტობოტრეტა

ცალკე უნდა აღინიშნოს დიმიტრი შევარდნაძის, როგორც თეატრისა და კინოს მხატვრის ღვაწლი. მან შეასრულა კოსტუმებისა და დეკორაციების ესკიზები ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმისათვის 1923 წელს. 1926 წელს მხატვრულად გააფორმა მელიტონ ბალანჩივას „თამარ ცხიერი“, — თამარ ვახვახიშვილის „მზე-თამაზე“ რუსთაველის თეატრში. იგი იყო მხატვარი ქართული კინოსურათებისა: „ქრისტინე“ (1916 წ.), „ეინ არის დამნაშავე?“ (1925 წ.); „ელისო“ (1928 წ.). „ჯანყი ბურიაში“ (1929 წ.);

1934 წელს დიმიტრი შევარდნაძის ინიციატივით დაარსდა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, რომლის დირექტორი იყო 1937 წლამდე.

კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია 1918 წელს, ივანე ჯავახიშვილისა და ექვთიმე თაყაიშვილის შეკვეთით, დიმიტრი შევარდნაძის მიერ ახლად დაარსებული თბილისის უნივერსიტეტისათვის შესრულებული ემბლემა. მხატვარს ამ ემბლემის ექვსი ვარიანტი გაუკეთებია. უნივერსიტეტის პროფესორთა საბჭოს მოსწონებია ის ვარიანტი, რომელზეც შვლისა და ნუკრის გამოსახულებაა. ემბლემის ფონს ავსებს შვლის სტილიზებული რქები და ვაზის რტოები.

ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია

აგრეთვე შევარდნაძის ხელით შესრულებული ადრესი, თბილისის უნივერსიტეტის სიბრძნისმეტყველების ფაკულტეტის საქართველოს ისტორიის სემინარში მომუშავე სტუდენტთა პირველი გამოშვებისა — ივანე ჯავახიშვილისადმი. ტექსტის შესრულებაში შეინიშნება ძველი ისტორიული საბუთების ხელწერა, ყოველი სიტყვის შემდეგ განკვეთილობის ნიშნად გამოყენებულია ორი წერტილი. ორნამენტული შემკულობა დახვეწილი ხაზებით შეტად ფაქიზადაა შესრულებული. მასში გამოყენებულია ქართული ეკლესიების ფასადების დეკორის დეტალები, თავსამკაულად — კომპოზიცია შვლისა და ნუკრის გამოსახულებით. ერთადერთ ფერადოვან აქცენტს მთელ ტექსტში ქმნის დასაწყისში სინგურით ჩაწერილი ასო „სანი“.

\*\*\*

დიმიტრი შევარდნაძის პიროვნებისა და მისი მოღვაწეობის წარმოსახენად შეტად ფაქიზადაა მისი პირადი წერილები, რომელთა ერთი ჩაწილი ინახება კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში მათგან ადრეულია ექვთიმე თაყაიშვილის ეულ მასალებში შემონახული ორი წერილი დიეტო შევარდნაძისა ექვთიმესადმი.

ორივე წერილი მიუხეხილანაა მოწერილი.  
(წერილები იბეჭდება კუპიურებით)

„17 იანვარი 1910 წ. მიუნხენი.

პატივცემულო ექვთიმე!

ბოდიშს ვიხდი, რომ აქამდის ვერ მოვახერხებ თქვენი მონდობილების. ასრულება შესახებ „ვეფხისტყაოსნის“ სურათებისა. ეხლა კი შემიძლია დაწვრილებით შეგატყობინო ყველაფერი. გუშინ მე პირადად მოველაპარაკე ერთს აქაურ ძალიან ცნობილ ცინკო-ლიტოგრაფიულ ფირმის დირექტორს. დირექტორის აზრით, სურათების, როგორც „ვ. ტ.“-ში არის (მე ვლავარაკობ იმ „ვეფ.-ტ.“, რომელიც თქვენ მიხეხნით მე გასულ ზაფხულს და რომლიდანაც მე ორი კოპია გადმოვიღე) ფერადებათ დაბეჭდვა საუკეთესო იქნება ლიტოგრაფიით. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება თითქმის სრულებით დაცულ იქმნას დედანის ფერადები.

რაც შეეხება უმთავრესს ე. ი. ღირებულებას, დირექტორის დაწვრილებით გამოანგარიშებით საქმე უმთავრესად დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენი უნდა დაიბეჭდოს.“

წერილიდან აშკარაა, რომ ექვთიმე თაყაიშვილი ფიქრობდა გამოეცა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი სპარსული მინიატურებით შემკული ხელნაწერის მიხედვით, რომლის ფერადი ასლები; წერილის თანახმად, გერმანიაში უნდა დამზადებულიყო. ამ საქმეში დიმიტრი შევარდნაძე მეტად აქტიურად ჩართულა. შესაშური გულმოდგინებით შეუსწავლია საკითხი, მათემატიკური სიზუსტით გამოუანგარიშებია წიგნის გამოცემასთან დაკავშირებული ხარჯები.

„ღიდათ პატივცემულო ბატონო  
ექვთიმე!

ბოდიშს ვიხდი თქვენს წინაშე, რომ აქამდის დაპირებისამებრ, წერილი ვერ მოგწერეთ. მიზეზი ამის ჩემი მოუწყობლობა იყო და გამოურკვეველი მდგომარეობა. ეხლა როგორც იქნა დავბინავდი ქ. მიუნხენში, დაეჭირავე სამხატვრო „ატელიე“ და შეეუდექი მონდობილ სამუშაოს.

გატყობინებთ ჩემს ადრესს და თუ რამეთ დაგჭირდით აქ, მზათ ვარ სიამოვნებით სამსახური გაგიწიოთ...

P. S. ის ორი სურათი, რომელნიც მე გადმოგხატე „ვ. ტ.“-დან, გასულ კვირას ვაჩვენე აქაურ ეტნოგრაფიულ (აღმოსავლეთის)

მუზეუმის დირექტორს პროფესორ შერმანს სურათები ძალიან მოიწონა და მოხლოვანდა შევარდნაძეს. ამ მუზეუმში ბევრი ნიმუში აქვთ სპარსული ხელოვნების, მაგრამ იმ ტიპის, რაც მე უჩვენე, არც ერთი არ აქვთ. დირექტორი მოხოვს აგრეთვე ნება მიესცე ამ სურათების ღია ბარათებათ გამოცემისა (ფერადებად რასაკვირველია). მე ჯერ მისთვის გადაჭრილი არაფერი მითქვამს. როგორ მიჩვენოთ თქვენ, შევსწიროთ ეს კოპიები მუზეუმს თუ არა? თუ ღია ბარათები დააბეჭდინა, ვეცდები ნაწილ მანც მოგვეცეს ჩვენ.

ტიტო შევარდნაძე.

ვსარგებლობ შემთხვევით და ამ წერილს ვატან მიუნხენელ ქართულს, რომელმაც ამ მოკლე ხანში აქ პოლიტექნიკუმში ჩინებულად გაათავა აგრონომიული ნაწილი; გვარი მისი — რევაზ გედევანიშვილი. გედევანიშვილი ეხლა სამშობლოში ბრუნდება. მიიღეთ ჩემგან გულითადი სალაპი.

თქვენი მარად პატივისცემული

ტიტო შევარდნაძე

მიუნხენი, 21 აპრილი“.

ექვთიმე თაყაიშვილის არქივში დაცულია ერთი საინტერესო წერილი გერონტი ქიქოძისა ექვთიმესადმი, რომელიც მან მოსწერა ექვთიმეს 1911 წლის 1 თებერვალს მიუნხენიდან. ფაქტიურად ესაა წერილი-რეკომენდაცია, საიდანაც ვეცნობით გერონტი ქიქოძის აზრს ახალგაზრდა — 26 წლის — მხატვარ დიმიტრი შევარდნაძეზე.

„ღიდათ პატივცემულო ბატონო ექვთიმე!

დღეს გაზეთში წავიკითხე, რომ საისტორიო საზოგადოებაში გადაგოწვევით ხუთასი მანეთის გადადება მონატირებში და ეკლესიებში დარჩენილი ქართული მხატვრობის გადმოსაღებათ. ამ საქმისთვის, რასაკვირველია, მცოდნე და კეთილსინდისიერი ადამიანი დაგჭირდებათ. აქ არის ერთი ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე, რომელიც სიამოვნებით იკისრებს მაგ საქმეს, თუ თქვენ არაფერი გაქვთ მის წინააღმდეგ და მიანდობთ მას. თქვენ პირადათ კვლევ იცნობთ შევარდნაძეს. ჩემის აზრით, მეტად ნიჭიერი, მცოდნე და მუსიკითი ახალგაზრდა და როგორც თქვენთვისაც, ისე მისთვის ძლიერ ხელსაყრელი იქნება თუ აეთს მნიშვნელოვანს და საინტერესოს საქმეს მიანდობთ. ის მზადაა თქვენი ცნო-

ბის მიღებისთანავე გამოემგზავროს საქართველოსკენ.

გთხოვთ შემატყობინოთ, რა აზრის იქნებით თქვენ ამ წინადადებაზე.

განსაკუთრებული პატივისცემით გერონტი ქიქოძე...“

როგორც ცნობილია, 1917 წლის ზაფხულში დიმიტრი შევარდნაძე ლადო გუდიაშვილთან, მიხეილ კიაურელთან, ანატოლი კალვინთან და ილია ზდანევიჩთან ერთად მონაწილეობს სამხრეთ საქართველოს არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, რომელსაც ხელმძღვანელობს ექვთიმე თაყაიშვილი. „ძალიან სასარგებლო თანამშრომელი გამომადგა იმ ექსპედიციაში დ. შევარდნაძე, — წერს ე. თაყაიშვილი, — რომელიც დიდი ავტორიტეტით იყო მოსილი და დიდი პატრიოტული სულისკვეთებით მუშაობდა“. „ყველაზე მუყაითი, მუდამ დაუღალავი დიმიტრი შევარდნაძე იყო... — იგონებს ამ ექსპედიციის წევრი ლადო გუდიაშვილი, — ექსპედიციის მთავარი მხატვარი, კედლის მხატვრობის კარგი მცოდნე, კეთილი მოქართულე და ქართულ ფრესკების დიდი მოტრფილვე. ჩემი ექსპედიციაში წაყვანად მწორედ დიმიტრი შევარდნაძის მეშვეობით მოხდა“.2 საქმიანი და მკიდრით კონტაქტები ექვთიმესა და დიტო შევარდნაძის შორის გრძელდება. ისინი ერთად არიან გელათის ექსპედიციაშიც. იგი ექვთიმეს ქარჯვენა ხელია. მათი ურთიერთობა, თანადგომა და თანამშრომლობა არა მარტო საზოგადო საქმიანობაში გამოიხატებოდა, — პირად საქმეშიც. მხედველობაში გვაქვს ექვთიმეს ანდერძი, დაწერილი 1917 წლის 5 აგვისტოს. ანდერძი რუსულადაა შედგენილი და ექვთიმეს ავტოგრაფს წარმოადგენს. მას ხელს აწერენ და ამოწმებენ დიტო შევარდნაძე, ილია ზდანევიჩი და იროდიონ სონღულაშვილი — ექვთიმეს უახლოესი ადამიანები.

ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია დიტო შევარდნაძის უახლოესი მეგობრის, საქართველოს სახალხო მხატვრის ქეთევან მაღალაშვილის არქივი. აქ არის მისი რამდენიმე წერილი ქეთევან მაღალაშვილისადმი. ისინი ერთმანეთს იცნობენ 1919 წლიდან, გულითადი მეგობრები იყვნენ ბოლომდე. ქ. მაღალაშვილი აღნიშნავს, რომ დიტოს უაღრესად ნათელი და პატიოსანი ბუნება, მხატვრული ალღო და დიდი ერთგულია გან-



დიმიტრი შევარდნაძე

საკუთრებით იზიდავდა ადამიანებს; რომ არაფერი ვთქვათ ქართველ ხელოვანთა შესახებ, რომელთაც იგი ფასდაუფებელ სამსახურს უწევდა თავისი რჩევითა და დახმებით, მასთან ახლო შემოქმედებითი და მეგობრული კონტაქტები ჰქონდათ რუსული ხელოვნების წარმომადგენლებსაც. ქ. მაღალაშვილის არქივში შემონახული მდიდარი ეპისტოლარული მასალა ამის ნათელი დასაბუთებაა.

ქ. მაღალაშვილის 20—30-იანი წლების წერილებიდან ვეცნობით საქართველოს სურათების ეროვნულ გალერეაში, შემდეგ „მეტეხში“ სხვადასხვა დროს მოღვაწე ახალგაზრდა ხელოვანთა და მეცნიერთა წრეს, რომელსაც მეთაურობდა დიმიტრი შევარდნაძე — როგორც იტყვიან, სული და გული ამ წრისა, რომელშიც შედიოდნენ დიტოს უახლოესი ადამიანები, თანამშრომლები და „თანამებრძოლი“ — ქეთო მაღალაშვილი, გიორგი ნათიძე, გიორგი ერისთავი, შალვა ამირანაშვილი, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი... კითხულობთ ამ პერიოდის წერილებს და გრძნობთ, რომ ყველა და ყველაფერი დიტო შევარდნაძის ირგვლივ ტრიალებს. თვალწინ წარმოგიდგებათ ცოცხალი, დაუდგრომელი ადამიანი, საქმიანი, მზრუნველი და მოამაგე და, ბოლოს, დიდი პატრიოტი. განსაკვირვებელია მისი ინტერესების სფერო და არა მარტო შემოქმედების, არამედ ურთიერთობათა დიაპაზონიც. ერთხანს დიმიტრი შევარდნაძეს უცხოვრია სამხატვრო გალერეის ქვედა სართულში, სარდაფი — სალონი მოფენილი ყოფილა ხალიჩებითა და ფარდაგებით. იდგა სავარძლები. ერთ-ერთი სავარძელი საკუთრივ დიტოსი იყო. როგორც ჩანს, აქ დახატა ქეთო მაღალაშვილმა ქართველოლოგ პროფესორ ჰანს

ფოტის პორტრეტი, რომელიც შემდგომ მხატვარმა მას აჩუქა: „მხოლოდ გუშინ იყო მზად ფოტოსალი იმ სურათისა, — სწერს პანს ფოტი 1967 წლის 9 მარტს ოსლოდან თბილისში ქეთო მალაღვილს, — რომელიც თქვენ ოცდაათოთხმეტი წლის წინ დახატეთ დიქოს სარდალში“.

დიქოს სალონის კარი მუდამ ღია იყო ნაცნობ-მეგობართა ფართო წრისათვის. აქ თავს იყრიდნენ მეცნიერებისა თუ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. ხსენებულთა გარდა, გრიგოლ წერეთელი, კიტა და ცუცა მეგრულიძეები, მიხეილ ჭიაურელი, ალექსანდრე წუწუნავა, სიმონ ჩიქოვანი... აქ საუბრობდნენ და კამათობდნენ თეატრზე, მწერლობაზე, მხატვრობაზე და სხვ. დიქო შევარდნაძის უახლოეს თანამშრომელთა და თანამოაზრეთაგან, რომლებიც მხარში ედგნენ მას, არ შეიძლება განსაკუთრებით არ გამოვყოთ გიორგი ნათიძე და გიორგი ერისთავი, „უტიტულო“ ღვაწლმოსილი ადამიანები.

გიორგი ნიკოლოზის ძე ნათიძე (1885—1963) სიცოცხლის ბოლომდე საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში განაგებდა ბიბლიოთეკას. პარალელურად მასწავლებლობდა. ასწავლიდა გერმანულ ენას უნივერსიტეტში, სამხატვრო აკადემიაში, კონსერვატორიაში, თეატრალურ ინსტიტუტში. უმაღლესი განათლება მიიღო მიუნხენში და ვენაში. განათლებით ეჭიმი იყო. მშვე-

ალექსანდრე წუწუნავა, ქეთევან მალაღვილი, დიმიტრი შევარდნაძე



ნივრად ხატავდა და ასევე მშვენივრად უკრავდა ვიოლინოზე. წლების მანძილზე (1920—1925 წწ.) ჭიჭოძეების (გაბრიელი, ელენე, ანეტა) მუსიკალურ ოჯახში იყრიდებოდნენ და კამერულ კონცერტებს მართავდნენ მოყვარული მუსიკოსები. აღსანიშნავია, რომ მათ შექმნეს კვარტეტი (ეს მაშინ, როდესაც ჯერ არ არსებობდა პროფესიონალ მუსიკოსთა კვარტეტები). პირველ და მეორე ვიოლინოზე უკრავდნენ გიორგი ჩუბინაშვილი (ხელოვნებათმცოდნე, შემდგომში აკადემიკოსი) და ვაზო ჭიჭოძე (ცნობილი ქიმიკოსი), ვიოლინელოზე — არქიტექტორი ტერ-მიქელაძე, ალტზე — გიორგი ნათიძე.

გ. ნათიძე დიდად განათლებული ადამიანი იყო, დიდი ღვაწლი დასდო საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ბიბლიოთეკას. ფაქტურად მან შექმნა იგი: „მეტეხის“ მუზეუმს გადასცა უცხოეთიდან ჩამოტანილი საკუთარი წიგნები და ამით საფუძველი ჩაუყარა ბიბლიოთეკას.

მხატვარი გიორგი ერისთავი (1891—1982) განათლებით იურისტი იყო, სწავლობდა პეტერბურგსა და კიევიში. გიორგი ნათიძის მსგავსად, ხელოვნების სიყვარულმა სძლია, მუშაობდა ძველი მხატვრობის პირების გადმოღებაზე. როგორც ვახტანგ ბერიძე შენიშნავს, რაფინირებული კულტურის ადამიანი იყო.

არ დარჩენილა საზოგადოებრივი თუ კულტურული ცხოვრების სფეროში საკითხი, რომ დიმიტრი შევარდნაძეს თავისი წვლილი არ შეეტანოს მის განხორციელებაში. 1918 წელს იგი საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფოტოსახელოსნოს გამგეა<sup>3</sup>. 1924 წელს საქართველოს სსრ შრომის სახალხო კომისარიატთან არსებული მუშათა ბინების კოოპერატიული მშენებლობის დამხმარე კომიტეტის შემადგენლობაშია გ. ჩუბინაშვილთან, მ. მაჭავარიანთან, ნ. სევეროვთან და ა. კალზომთან ერთად.<sup>4</sup> 1932 წლის 26 მარტს უცხოეთთან კულტურული კავშირის სექციის სხდომაში მონაწილეობს შალვა ნუცუბიძესთან, კორნელი კეკელიძესთან, აკაკი შანიძესთან, სიმონ ჯანაშიასთან, ალექსანდრე ბარამიძესთან, პავლე ინგოროყვასთან ერთად. სხდომა მიეძღვნა ფირდოუსის გარდაცვალებიდან 1000 წლის თარიღს, რო-



მელიც უნდა აღნიშნულიყო თეირანში 1933 წელს, ორიენტალისტთა მსოფლიო კონგრესზე. სხდომის დადგენილებით, კონგრესზე ექსპონატების სახით უნდა გაგზავნილიყო ქართული თარგმანების პირები, რომელთა გადაღება მიენდო პ. ინგოროყვას და დიმიტრი შვეარდნაძეს. ამავე სხდომაზე დიტომ წამოაყენა წინადადება ფირდოუსის 1000 წლისთავი აღნიშნულიყო ჩვენშიც.

ექვთიმე თაყაიშვილის წერილებში იროდიონ სონღულაშვილისადმი თვალნათლივ ჩანს დატოს ნამუშავევი. 1924 წლის 12 მარტის წერილში ექვთიმე თაყაიშვილი სთხოვს იროდიონ სონღულაშვილს წიგნებს, ფოტოსურათებსა და მასალებს არქეოლოგიური ექსპედიციების შესახებ და სწერს: „გადააღებინე ავრთვე წარწერები ტილოზე გაკეთებული დიმიტრი შვეარდნაძისა და სხვების მიერ; ორი დიდი ოშკის ეკლესიისა, ორი პატარა პარხალის ეკლესიისა, დ. შვეარდნაძის გადაღებული (ესენი ჩემს ბიბლიოთეკაში უნდა იყოს)... გადააღებინე ორი ტილოზე გადაღებული წარწერა გელათის მონასტრისა: ერთი ბერძნული და ერთი მხედრული, დ. შვეარდნაძის გადაღებულია“. „გულდასმით ვთხოვთ მონახო ჩემს მასალებში და ქაღალდებში ყველაფერი, ზოგაერთში გარკვევას დიტო შვეარდნაძე დაგვხმარება“, — სწერს ექვთიმე იროდიონს 1935 წლის 29 ივნისს პარიზიდან.

ქეთო მაღალაშვილი მოგვითხრობს: დიმიტრი შვეარდნაძემ პირველმა გამოთქვა აზრი საქართველოში სურათების გაღერის შექმნის შესახებ და ბევრი ძალა და ენერჯიაც შეაღია ამ იდეის განხორციელებას. მთელ საქართველოში ეძებდა და აგროვებდა ფერწერული ხელოვნების ნიმუშებს. ბოლოს, მოძიებული მასალა უკვე აღარ იტეოდა გალერეაში და გაჩნდა საჭიროება ახალი, უფრო დიდი შენობის გამოძებნისა. ისტორიული მნიშვნელობისა და ადგილმდებარეობის გამო ახალი მუზეუმისათვის შესაფერისად მიიჩნიეს მეტეხის ციხე. დიმიტრი შვეარდნაძემ მიაღწია იმას, რომ საპატიმრო გადატანილი იქნა ორთაქალაში. ხოლო მეტეხის გამოთავისუფლებული ციხის შენობა მთლიანად გადაეცა მუზეუმს. შეაკეთა ერთ-ერთი კორპუსი, რათა იქ დროებით მოეთავსებინა ნაწილი ექსპონატებისა; როცა დიმიტრი შვეარდნაძე მუზეუმის მომავალა

შენობის დაპროექტების საქმეს შეუდგა მოულოდნელად გამოცხადდა ბრიგადა მონაგრობის მამინდელი ხელმძღვანელის ნებით, რომ აეფეთქებინათ მეტეხის ეკლესია, რათა მის ადგილას რუსთაველის ძეგლი აღმართათ. დიმიტრი შვეარდნაძემ არ მისცა მათ ამის უფლება და გიორგი ჩუბინაშვილთან, ამის დროს ახმეტულთან, მიხეილ ჯავახიშვილთან და სხვებთან ერთად (ამ ფაქტზე ვრცლად მოგვითხრობს ქეთევან ჯავახიშვილი („ციცკარი“, 1981, № 12, გვ. 134). პირადად განუცხადა პროტესტი ხელმძღვანელობას.

დიტო შვეარდნაძე მოსკოვში წავიდა და მიაღწია იმას, რომ მოიპოვა სესხი — ხუთი მილიონი მანეთი მუზეუმის მშენებლობისათვის.

**დ. შვეარდნაძის წერილები ქ. მაღალაშვილისადმი**  
(იბეჭედა კუბიურებით)  
თბილისიდან [თიანეთში] „ტფილისი“  
3 სექტემბერი 1920 წ.

...სამხატვრო გალერეია აწყობს ძველი მხატვრობის სურათების გამოფენას; სურათები უნდა შეგროვდეს როგორც სახელმწიფო დაწესებულებებიდან, აგრეთვე კერძო პირთაგან. ამ გამოფენის მოწყობას დიდი მუშაობა უნდა; ამ მიზნით მომიხდება პროვინციებშიც წასვლა. მაგ შემატყობინეს, რომ წინანდალში 100-მდე ძველი სურათი არის ერთი თავადის ოჯახში. უნდა გავემგზავრო სანახავად და თუ საინტერესო დარჩა, ჩამოვიტანო გამოფენისათვის. ალბათ ამ კვირაში გავემგზავრები. რა ახლოს ვიქნები თქვენთან. მაგრამ რომ ვერ შევძლებ თქვენთან გადმობრენას! ქეთო, იქნებ თიანეთშიაც აქვს ვინმეს რაიმე ძველი მხატვრობის ნიმუშები, ეცადეთ წამოიღოთ გამოფენისათვის; ჩვენ ყველას გარანტიას ვაძლევთ, რომ არავის არ ჩამოერთმევა. ამის შესახებ გაზეთებშიც იქნება განცხადება... მე მინდა მოგაშველოთ 5. 000 მანეთი, თუ ნებას მომცემთ. გამოვგზავნი ფოსტით, ხოლო ტელეგრაფით შემატყობინეთ დროზე.

თქვენ ეცადეთ თქვენი ჯანმრთელობისათვის, დანარჩენი კი ჩემი საქმე იყოს: ისე მოგაწყობთ სამუშაოდ, რომ არაფერი ვაგიჭირდეთ. ამას წინეთ ზეთის ფერადები ვი-



დმიტრი შევაღრაძე

ყიდვებზე თქვენთვის ფეშქეშად 5.000 მანეთის. იმდენი არის, რომ კარგა ხანს გეყოფათ; ტილოებიც ხომ გვაქვს: ჩემი ატელიეც თქვენს განკარგულებაში იქნება სამუშაოდ; ასე რომ მართო თქვენი ჯანმრთელობა და ენერჯია არის საჭირო. იმედია, ამას თან ჩამოიტანთ...“

მოსკოვიდან თბილისში. 1930, 25 ნოემბერი. ...გუშინწინ 23 ნოემბერს ვავსენით ფიროსმანაშვილის სურათების გამოფენა. გამოფენა მოაწყო სამმა ორგანიზაციამ: «Всесоюзное о-во культурной связи с за-границей», «Государственная Академия художественных наук» და «Музей изящ-ных искусств».

გამოფენა მოეწყო საგამოფენო დარბაზში («Музея изящных искусств (быв-ший Музей Александра III-го) დიდი ზეინით. სიტყვები წარმოსთქვეს აღნიშნული ორგანიზაციების თავმჯდომარე-ებმა. საყურადღებოა, როგორ კარგათ და-ხასიათა ფიროსმანის შემოქმედება მუზეუმის დირექტორმა პოლონსკიმ. როცა ვაზეთებზე იქნება ამის შესახებ ცნობები, გამოუგზავ-ნი ვალერიას. გუშინ გამოფენაზედ მოვი-და გერმანიის ელჩი თავისი ცოლით და მდივანით. ერთი საათნახევარი დარჩენ და ძალიანი ინტერესით დაათვალიერეს გამო-ფენა და მითხრეს, რომ ევროპაში ძალიან მოიწონებენო და წინდაწინ გილოცავეთ გა-

მარჯვებასო. ვაზაფხულზედ ვაპირებ ქართველოში წასვლას და თქვენ მუშაუ-საც ვნახავო. ხვალ 26 ნოემბერს კიდევ მოე-ლენ გამოფენაზედ, ისე არიან დინტერესე-ბული.

გიორგი ნათიძისაგან მივიღე ტელეგრამა ფიროსმანაშვილის „ორთაჰალის ტურფა.“-ს შექმნის შესახებ, შეიძინეს თუ არა? მე მიე-წერე, შეიძინეთ მეთქი. თუ სურათი შეძე-ნილია, სუსანას უთხარო, სასწრაფოდ გადა-ილოს და სამი ცალი გამოგზავნოს მოსკოვ-ში; აგრეთვე დაბეჭდოს (აღმოჩნდა, რომ არ დაუბეჭდია) შემდეგი ფიროსმანის სურა-თები: 1) კრუხ-წიწილები პატარა და 2) კრუხ-წიწილები (დიდი) ტიცინს ტაბ. რომ ეკუთვნის, აგრეთვე 3) თონეში პურს რომ აცხობენ, გამოგზავნეთ ელისოს სახელზედ.. რადგან თუ აქიდგან წასული დავრჩი, გად-მომიგზავნიან გერმანიაში. კალუკსებთან 3-ჯერ ვიყავი საღამოს. წუხელის ღია ბარა-თი გამოგიგზავნეთ. მომიკითხე სიყვარულით თქვენები და ჩვენები: ნათლებები დამი-კოცნე. ვალერიასი ყველას მიკითხვა. ვა-ლერიის შესახებ გიორგი დაწვრილებით რა-მომწერდეს, კან იხამს. დიკო“.

ლენინგრადიდან თბილისში

[1930 წ. 128 დეკემბერი

„გამარჯობა ქეთოს! კაი ხანია შენთვის წერილი არ მომიწერია, მარა შენგან ხომ დაყურსული ვარ წერილებით. მე ეხლა ლე-ნინგრადში დრო რამდენიც გინდა იმდენი მაქვს და ვწერ წერილებს „ნარაზოვ-ნალე-ვო“.

გუშინწინ 25 დეკემბერს დიდის ზეინით გაიხსნა ფიროსმანაშვილის სურათების გა-მოფენა. მოსკოვში გამოფენის გახსნის დღე უფრო ოფიციალური იყო. აქ კი შედარებით უფრო ინტიმური და თბილი ხასიათი ჰქონ-და. მოდიოდნენ აუარება მხატვრები და მეცნობოდნენ და მადლობას მიცხადებდნენ «Вы нам устроили настоящий праздник. Как нам все надоело здесь, а Пиросма-ншвили страшно освежает и бодрит нас. Жаль, что не надоело и остаётся». ასევე ერთმა ჩვეუმა მხატვრებისა დამ-პატრია თავიანთ ატელიეში (ლუბედევთან) და ღამის 2 საათამდე მუსიფი გვექონდა მხოლოდ ფიროსმანაშვილის გარშემო.

ლენინგრადში თავს უკეთ ვგრძნობ იმ





მხრივ, რომ ბინაზედ მარტო ვარ და მოსკოვ-  
ნებით ვცხოვრობ. ისე მოსკოვში უფრო  
გართული ვიყავი, საქმეც ბევრი მქონდა და  
ნაცნობებიც მყვანდა. კალუსკები ძალი-  
ან მაკლიან აქ. პირდაპირ თავს მევლებოდ-  
ნენ და არ ვიცი სამაგიერო როდის გადაუ-  
ხადო. შენც ძალიან სიყვარულით გისხენი-  
ებენ... რა დიდი საქმეა ერთი-ორი ტკბილი  
სიტყვა მოსწერო, მე შენ გეტყვი დრო არა  
გაქვს...

უღრიხებს ჩემი ჩამოსვლა ძალიან გაე-  
ხარდათ, სულ მეხეწებთან ჩვენთან გადმო-  
ლო, მარა მე სასტუმროში ყოფნა მირჩე-  
ვნიან. ხშირად სადილად მეპატიებოდნენ. მხო-  
ლოდ ერთხელ ვიყავი... უღრიხი სამსახურ-  
ში არ არის, მაგრამ ხშირად კონცერტებზე  
იწვევენ და გვარიან ფულს აკეთებს, კარგად  
სტეპოვობენ.

2) სახლი დებარუნება ძალიან მეჩქარე-  
ბა. თუ ნარკომპროსიდან ნება დამრთეს,  
მინდა ლენინგრადიდან პირდაპირ ტფილის-  
ში დავბრუნდე და მუზეუმის საქმე მოვაგ-  
ვარო. სახლვარგარეთ წასვლის იმედი აღარა  
მაქვს ეხლა და არც მინდა. თუმცა ВОКС-ი  
დაინტერესებულია ფროსმანის გერმანიაში  
გაგზავნით და სცდილობს მოაგვაროს საქ-  
მე. მომიკითხე სიყვარულით ყველა თქვენ-  
ბი, ნათლულები დამიკოცნე. მოიკითხე აგ-  
რეთუდ ჩვენებს. აქ მოწერილი ამბავი აცნო-  
ბე. გალურეიაში დიდიდან პატარამდე ყვე-  
ლას მოკითხვა. შენი დიტო.

გრიგორი ფილიმონივიჩის<sup>7</sup> დიდი სალამი  
და მოკითხვა. თუ რამე საქმე აქვს აქ, დი-  
დის სიამოვნებით შეუსრულე.

(მოსკოვიდან თბილისში)  
(1936 წ. 3 დეკემბერი)

„ქეთო! როგორც დაბირდი მოსკოვიდა-  
ნაც მოგწერ წერილს მეთქი, ვასრულე.  
ლენინგრადიდან მოსკოვში ჩამოვედი 1 დე-  
კემბერს. ასე იმიტომ დამავიანდა, რომ ერ-  
მიტაჟში თუმც 20 ნოემბრისათვის უკვე  
მზად მქონდა გამოსაგზავნათ სამუზეუმო  
ნივთები, მაგრამ ბაგაყით გამოგზავნამ კი  
გამიშრო სისხლი. არ იქნა და არ იქნა, ვე-  
რაფრის გზით ვერ მივალბინეთ საღატოში,  
მერე როგორც იქმნა უმაღლესი ინსტანციის  
ჩარევით 29 ნოემბერს გამოგვზავნე 13 ყუთთა  
ექსპონატებისა საქართველოს მუზეუმის სა-  
ხელზე.

სხვათა შორის ერთი ახალი ამბავი უნდა  
გაცნობო, ჩემთვის ყოვლად მოულოდნე-  
ლი, — მოწვეული ვარ ლენინგრადის „Лен-  
фильм“-ში კონსულტანტთა სურათის „Путе-  
шествование в Арзрум“ და 1 იანვარს ისევე  
ლენინგრადში უნდა ვიყო. მე ძალიან უარ-  
ზედ ვიყავი. მაგრამ არ მომეშვენ, ტარე-  
გრამით უნდა გამოვვეწვიე და მადლობა  
ღმერთს თვითონ რომ ჩამოდიოთ. ტფილის-  
ში ამის შესახებ სპეციალური მომართვა  
გაუგზავნიათ. ბოლოს როგორც იქნა დამი-  
თანხმეს და რომ ჩამოვალ ტფილისში, 26  
დეკემბერს ისევე უნდა დავბრუნდე. იქნებ  
შენც მაშინ წამოხვიდე მოსკოვი და თუ  
გინდა ლენინგრადში. დღეს (3 ნოემბერს)  
„გონზაკი“ გაუთავე ჩვენი სპარსული სუ-  
რათების ჩალაგება და უცდი როდის გამომიგ-  
ზავნიან ბაგაყით ტფილისში. ეხლა კიდევ  
ერთი დიდი საზრუნავი მაქვს, როგორმე  
ორჯონიკიძის ნახვა მინდა, რომელიც არც  
ისე ადვილი საქმეა, საკონსტიტუციო ყრბ-  
ლობის გამო სრულებით არ დადის სამსა-  
ხურში... დიტო“.

[ლენინგრადიდან თბილისში]  
[1937 წ. 5 იანვარი]

„გამარჯობა ქეთოს ახალ წელს დაწყებით!  
ლენინგრადში მე ჩამოვედი ნაცვლად 30  
დეკემბრისა 1 იანვარს. ტფილისიდან მატა-  
რებელს დაავიანდა 13 საათი და ლენინ-  
გრადის მატარებლები ყველა წასული იყო,  
ასე რომ იძულებით მომიხდა ერთი დღე  
ელისოსთან დავჩენილიყავ.

ცხოვრობ სასტუმრო „Астория“-ში,  
კარგი თბილი ოთახი ვანიტ დამახვედრეს.  
მუშაობა უკვე დავიწყეთ სურათზე. ჩემი  
რჩევით სცენარი გადააკეთეს, ის ადგილები,  
რომელიც საქართველოს ეხება და მალე გა-  
დაღებასაც დაიწყებენ. შეიძლება ორი დღით  
მოსკოვში წავიდეთ ქართული სიმღერების  
ჩასაწერად, გამოვიყენებთ კაცსაძის ხოროს.  
გუშინ 4 იანვარს მოსკოვიდან ჩამოვიდა შუ-  
რა თოიძე, დააბინავეს იმავე სასტუმრო ას-  
ტორიაში. გუშინ სალამოს უკვე ვნახე. მხო-  
ვა მოკითხვა ვადმოგვე.

როდის მოვრჩები აქ მუშაობას, ვერ გა-  
მორკვეული არ არის, მაგრამ ძალიან კი  
ჩქარობენ. ამ თვის დამლევს სურათი სრუ-  
ლებით მზად უნდა იყვეს და დაგზავნილი

მთელ საბჭოში, რომ იუბილესი დღეებში უჩვენონ..“

არ შეიძლება დიმიტრი შვეარდნაძეზე ვისაუბროთ და არ მოვიხსენიოთ მისი ძმა მიხეილი (1884—1937). მას დაეკავა — ნინო, რომელიც ფრანგული ენის სპეციალისტი იყო. ორივეს მიმართ დიტო უარესად დიდ ყურადღებას და მზრუნველობას იჩენდა. მიხეილი (მიხაკო) საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში ბიბლიოთეკას განაგებდა. მეტად განათლებული, მაღალი ადამიანური თვისებებით შემკული ადამიანი იყო, როგორც აგონებს ალექსანდრე ბარამიძე. ამ ნიჭიერმა ახალგაზრდამ თავიდანვე მიიპყრო ივანე ჯავახიშვილის ყურადღება. 1917 წლის 26 ნოემბერს პროფესორთა საბჭოს პირველ წინასწარ სხდომაზე ივანე ჯავახიშვილმა საპროფესოროდ მოსამზადებლად კანდიდატურათა შორის დასახელა მიხეილ შვეარდნაძეც, როგორც ჩანს, სოციალურ-ეკონომიურ ფაქტორებზე დასატიკებლად. მაგრამ მიხეილ შვეარდნაძე არ დარჩენილა უნივერსიტეტში. მიხეილს ციურბისში მიუღია იურიდიული განათლება.

1923 წელს მ. შვეარდნაძემ მიმართა ივანე ჯავახიშვილს, რომ იგი გასცნობოდა მუზეუმის წიგნსაცავში ერთ დიდტანიან ხელნაწერს, რომლის არც შინაარსია გარკვეული და არც პატრონი ჩანსო. ივანე ჯავახიშვილმა ხელი მოჰკიდა ამ ხელნაწერის შესწავლას და დაადგინა კიდევ მისი რაობა: „ეს ხელნაწერი ჰალაშვილისეული „ქართლის ცხოვრების“ სახელით არის ცნობილი.“

„...გული მწუხარებით სავსე მაქვს, ... რომ ზღოთგან გვეცლება ისეთი პატიოსანი მუშაკი, როგორც მიხეილ შვეარდნაძე“, — სწერს ივ. ჯავახიშვილი ვარლამ დონდუას ლენინგრადში 1937 წლის 7 მარტს, — ტრამვიმ ფეხის თითები მოსწყვიტა, ამასი სისხლის მოწამვლა მოჰყვა, ამ სამი დღის

წინათ მუხლის ზევით მოაჭრეს უკვე ფეხი მაგრამ ვერც ამან უშველა“. მიხეილ შვეარდნაძე დაიცვალა 53 წლისა. ვარლამ დონდუას სწერს ივანე ჯავახიშვილს ლენინგრადიდან 1937 წლის 30 მარტს: „მლიერ სამწუხაროა მიხეილ შვეარდნაძის ასე დაღუპვა. საეჭვოა მალე მოიძებნოს მისი ტიპის და მისი შემინაცვლები მუშაკი“.

გულმზურველ პატრიოტისა და ქეშმარიტი მამულიშვილის დიმიტრი შვეარდნაძის დამსახურება სანშობლოს წინაშე ღირსეულად უნდა დაფასდეს. მხატვრისა და მოღვაწის სახელის უკვდავსაყოფად იქნებ საქართველოს სურათების გაღერებას მისი სახელი მიეკუთვნოს. რომელიმე სახლს, სადაც მას უცხოვრია (სხვადასხვა დროს იგი ცხოვრობდა ბარნოვის, ყოფ. ლუნიბის, № 23-ში, (სადაც, სხვათაშორის, დიტოს შემდეგ კარგა ხანს ცხოვრობდა ქეთო მაღალაშვილი) მემორიალური დაფა უნდა ამშვენებდეს. ეს იქნება მადლიერი შთამომავლობის მიერ ნაადრევად წასული ღვაწლმოსილი პიროვნების წინაშე ვალის მოხდა.

### შენიშვნები

- 1 ექვთიმე თაყაიშვილი, რჩეული ნაშრომები, 1968, I, გვ. 385.
- 2 ლალო გულიაშვილი, მშვენიერების ტყევაბაში — სამხრეთ საქართველოში ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად, „მეგლის მეგობარი“, 1967, № 19, გვ. 7.
- 3 რ. მეტრეველი, საქართველოს სისტორიის და საეთნოგრაფიო საზოგადოება, ისტ. ნარკვ., შსაპ. უბი, 1982, გვ. 198.
- 4 საბუთი მოგვაწოდა ხელოვნებათმცოდნე ელენე მაჭავარიანმა.
- 5 დიტო შვეარდნაძის ნათლულები იყვნენ ქეთო მაღალაშვილის ძმის — დიმიტრის შვილები — ქეთო და თინა.
- 6 ვლადიმერ ვასილის ძე ლებედევი (1891—1957) — ფერმწერი და გრაფიკოსი, რუსეთის სახალხო მხატვარი.
- 7 გრიგოლ ფილიპონის ძე წერეთელი (1870—1935) — გამოჩენილი ელვისტი, ანტიკური ლიტერატურის მკვლევარი, პაპიროლოგის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პროფესორი.

### პანორამა

#### „რომანტიზირებული ნაციზმი“

ცნობილი კინორეჟისორი ანკეი ვაია, რომელმაც პოდონეთი ქანტოვა „სოლოდარობის“ მოძრაობით გამოწვეული ანარქიის დროს, ერთხანს საფრანგეთში იღებდა ფილმებს (ჩვენი ურუნალი წერდა მისი ფილმის „დანტონის“ გამო, სადაც დანტონისა და რობეს-

პიერის დაპირისპირება საქმად გამჭვირვალე პოლიტიკურ ანალოგიას შეიცავდა). ახლა მან დახვალეთ გერმანიას მიაშურა, აქ გადილო ფილმი „სიყვარული გერმანიაში“, რომელსაც გახ. „დეილი უორლდმა“ (ამერიკელი კომუნისტების ორგანო) „რომანტიზირებული ნაციზმი“ უწოდა.

(გაგრძელება 99 გვ.).

# ფერადოვანი ტილოები

როლენა საბანაძე



კახი ობოლაშვილი  
ავტოპორტრეტი

მხატვრის სახლის საგამოფენო დარბაზი თითქმის ერთ თვეს მასპინძლობდა ახალგაზრდა ფერმწერლის კახი ობოლაშვილის პერსონალურ გამოფენას, რომელმაც დამთვარიელებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. მიუხედავად ხანმოკლე სიცოცხლისა, მხატვარმა უამრავი ნამუშევრის შექმნა მოასწრო. გატაცებით წერდა პეიზაჟურ ტილოებს, პორტრეტებს, ჟანრულ სურათებს, ნატურმორტებს... მუშაობდა ზეთით, სანგინით, შერეული ტექნიკით, ტუშით...

იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ კახი ობოლა-

შვილმა სწავლა განაგრძო რიგის სამხატვრო აკადემიაში, შემდეგ კი თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე, რომელიც 1964 წელს დაამთავრა. ამ დროიდან მისი ნამუშევრები მრავალჯის იყო ექსპონირებული რესპუბლიკურ, საკავშირო და საზღვარგარეთის გამოფენებზე.

მხატვარი ბევრს მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში, განსაკუთრებით მთიანეთში. ამიტომაც ასე უხვადაა მის შემოქმედებაში მთის პეიზაჟები, აქაურ მცხოვრებთა პორტრეტები.

მხატვრის პეიზაჟურ ტილოებში სახიერადაა გადმოცემული ამა თუ იმ კუთხის ბუნების ნიშანდობლივი თავისებურებანი, სილამაზე, წლის გარკვეული დროის სახასიათო ფერადოვნება. ფერწერულად ღრმად გამომსახველია კახი ობოლაშვილის ტილოებზე აღბეჭდილი თოვლიანი მწვერვალები თუ ღრუბლიანი ზეცა, ზაფხულის მთის ხეატი თუ სოფლის მყუდრო კუთხეები... ბუნების მშვენიერება ამ სურათებში ფართო პოეტური განზოგადების ძალას იძენს.

პეიზაჟური სურათები ხშირად გამდიდრებულია ჟანრული სცენებით, ბუნებაში ადამიანის საქმიანობის მოტივებით, რაც არა

ომლო



7. „საბოთა ხელოვნება“, № 9, 1985

მხოლოდ პლასტიკურ-ფერადოვან და აზრობრივ აქცენტებს ქმნის ნაწარმოებში, არამედ ბუნებისა და ადამიანის მარადიული პარმონიული ერთიანობის სილამაშეს წარმოგვისახავს.

თუ ადრეული პერიოდის ტილოებში მხატვარი უპირატესობას შუქ-ჩრდილებით „ძერწავს“ ანიჭებს, მოგვიანებით ფერი და ლალი მონასმი დომინირებს. ფერმწერალი ოსტატური მოდელირებით ქმნის ფაქტურის ცოცხალ შეგრძნებას.

კახი ობოლაშვილი ღრმად განიცდის ბუნების მდგომარეობას, მას ძალუქს ფაქიზად შეიგრძნოს და ტილოზე მღელვარედ გადმოიტანოს უსასრულოდ მრავალფეროვანი ფერადოვანი ქლერადობის პეიზაჟური მოტივები. გამოფენაზე წარმოდგენილმა ტილოებმა დამთვალეობებს ნათლად დაანახა ფართო შესაძლებლობის საინტერესო პეიზაჟისტი.

მაგრამ კახი ობოლაშვილი არანაკლებ ნიჭიერი პორტრეტისტიცაა. ეს ცხადყო მისმა „დედის პორტრეტმა“, ავტოპორტრეტებმა და ამ უანრის სხვა ნამუშევარმა. მყარი ნახატი, ფორმათა რბილი მოდელირება, მოდელის გარეგნულ თავისებურებათა და შინაგანი სულიერი წყობის შეცნობის უნარი თვალნათლივ ჩანს მთელრიგ პორტრეტულ ტილოებში, რომლებიც, ამასთან, კოლორისტული სიმდიდრითაც ხასიათდებიან, ავტორის ფაქიზ გემოვნებას მოწმობენ.

სამი წლის წინათ მოსკოვში (მხატვრის სიცოცხლეში) რვა ქართველი ფერმწერის ჯგუფური გამოფენა მოეწყო, მათ შორის კახი ობოლაშვილისა. კახიმ ათი ფერწერული ტილო გამოიტანა, სურათებში ერთ-ერთი შთაბეჭქდავია „დედის პორტრეტი“. ქალი საქ-



დედის პორტრეტი

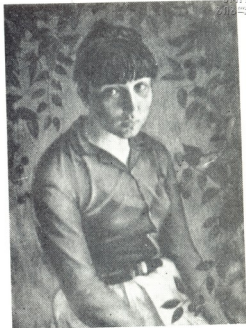
მიანობის პროცესშია გამოხატული. მუქი და თბილი ყავისფრო-ოქროსფერები სურათის საერთო განწყობილებას პასუხობს. მხატვარი დიდი სიყვარულით ძერწავს მშობლის ნათელ სახეს, რომელიც ზოგადად ქართველი ქალის, — აღმზრდელის, მშრომლის, სათნო ადამიანის პორტრეტად გვესახება.

სვანური სოფელი



გრაფიკული ოსტატობითაა აღ-  
ბეჭდილი ფანქრითა და კალმით  
(ტუშით) შესრულებული ნახა-  
ტები „სვანეთი“, „თუშეთი“,  
„ტხენები“, „ტიბაანელი მწყემსე-  
ბი“ და სხვა. ხან წერილი შტრი-  
ხებით, ხანაც ერთიანი მონახაზით  
ქმნის იგი ფორმას, გამოკვეთს  
ხასიათს, პლასტიკას.

კახი ობოლაშვილის მრავალფე-  
როვანი ნამუშევრები გვიზიდა-  
ვენ დიდი სიმართლით, პოეტურო-  
ბით, მაღალი პროფესიონალიზმით,  
საკუთარი მრწამსისა და მსოფლ-  
განცდის ერთგულებით. დღეს  
შემოქმედის ეს წრფელი, მღელ-  
ვარე სული გაცხადებულია მის  
ქმნილებებში, რომლებიც მნახ-  
ველთა წინაშე აცოცხლებენ ჩვენ-



მარიანა

გან ასე უდროოდ წასულ ნიჭიერ  
ფერმწერალს.

პანორამა

ნ. 96 გვ.

ფილმი მოგვიხსრობს გერმანელი ჩარისკაცის ცო-  
ლისა და ტყვე პოლონელის ფარულ სიყვარულზე მე-  
ორე მსოფლიო ომის დროს. ეს ფილმი „დიდი უორ-  
ლდის“ აზრით უმაღლესი გვაფიქრებს თვით ვიდას შემ-  
გულთანებულ მოტივებზე, ვიდრე მისი პერსონაჟე-  
ბის მამოძრავებელ ვნებებზე, გვაფიქრებს იმ ქეშ-  
მარტ მოზუგებზე, რის გამოც მან დასტოვა პოლონეთი,  
რათა ანტიკომუნისტური ფილმები გადაეღო.

ყურადღებს იქცევს ის გარემოება, რომ გფრ-ში  
უხვად დაფინანსეს ეს აშკარად პრინციპული ფი-  
ლმი. ჭერ კიდევ „დანტონში“ საფრანგეთის რევო-  
ლუცია მან სისხლიან ფაშისტურ „პუტჩად“ წარმო-  
ადგინა და ხაფიქრებული იყო, რომ უკვე მაშინ მია-  
ღწია ისტორიული სიმართლის დამახინჩების ზღვარს.  
მაგრამ ეს ახალი სურათი კიდევ უფრო წინ მიდის  
რეალობის დამახინჩების გზაზე. ამ ფილმში ნაციტი  
ოფიცრები, რომლებიც სამხედრო ტყვეების წამებაში  
მონაწილეობენ, ნაჩვენებია არიან, როგორც საქმოდ მიმ-  
ზიდველი, ზოგჯერ სასიამოვნო და მომხიბვლელნი,  
გულუკეთობი ნაცისტები. ისინი შემწრუნებულნი არიან  
სისხსტიკის გამოვლენის აუცილებლობის გამო და ცდი-  
ლობენ, ტყვეთა უღანაშაულობა დაამტკიცონ.

ტრაგედიის ნამდვილ წამომწყებელ მინუნდლი  
არიან არა ფაშისტები, არამედ ადგილობრივი მცხოვ-  
რებლები, უპირატესად ქალები, რომლებიც ტყვეთა  
სიკვდილით დასჯას მოითხოვენ.

გაზეთის შენიშვნით, ვაიდა, როგორც ჩანს, შეპ-  
ყრობილია რაღაც განსაკუთრებული სიძულვილით  
მსახიბადმი, რომელნიც ჭერ კიდევ „დანტონში“ წა-  
როდგენილნი იყვნენ როგორც სისხლმონუჭრებული

ვაშიპრები. იგივეა ამ ახალ ფილმშიაც, მხოლოდ აქ  
ქალები არიან გამოუვანილნი ნაციტური ტერორის  
მოთავეებად, თან განსაკუთრებითაა ხაზგასმული გმი-  
რთა „მარტვილობა“, ხოლო ადიულტერი პოლიტიკ-  
ური იდეალიზმის დონემდეა ამაღლებული.

ეს ფილმი — აბსურდული თავისი მიზნებით — ნა-  
ციტების ხელით დაღუპული მილიონობით უღანაშაუ-  
ლო დამიანის ხსოვნის უშემიხეი შეურაცხყოფაა —  
დაასკვნის გაზ. „დიდი უორლდი“.

კომიკსი იაკონიაში

ბურჟუაზიული „მასობრივი კულტურის“ ყველაზე  
დამახასიათებელი ფენომენი — კომიკსი, ეპიდემი-  
სავით მოედო ითელს იაკონიას. უკანასკნელ წლებში  
იგი პირდაპირ „ეროვნულ გატაცებად“ იქცა. ჭერ კი-  
დევ 1983 წელს კომიკსები შეადგენდნენ იაკონიაში  
დაბეჭდილი წიგნებისა და ჟურნალების საერთო ტი-  
რაჟის ერთ მეოთხედს — 4.7 მილიარდს, ხოლო რე-  
გულარული მკითხველების რაოდენობამ 30 მილიონს  
გადააჭარბა. სხვა ქვეყნებისაგან განსხვავებით, სადაც  
კომიკსებს უპირატესად ბავშვები ეტანებიან, იაკო-  
ნიაში 16% რეგულარულად გამოშავალი ჟურნალ-  
კომიკსების სამი მეოთხედი მოზრდილებისათვისაა  
განკუთვნილი.

თუ ადრე კომიკსებს მხოლოდ მამაკაცებზე ჰქონდა  
აღებული ორიენტაცია (აღწერილი იყო სხვადასხვა  
სუპერგმირების არაჩვეულებრივი თავგადასავლები),  
80-იანი წლებიდან ქალებისათვის შეიქმნა რამოდე-

(გაგრძელება 113 გვ.)

საპარტიზმლოს სსრ დამსახურებული მხატვრის შალვა მაცაშვილის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა, რომელიც ამას წინათ საქართველოს სურათების გალერეაში გაიმართა, ხელოვანის ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაზე ფიქრს აღუძრავს მნახველს, საკუთარი შემოქმედებისადმი უდიდესი პასუხისმგებლობა მიზეზი იმისა, რომ მსცოვანი მხატვრის ნამუშევრები, ერთად თავმოყრილი, პიროვლად გამოიფინა. ფართო საზოგადოებას შესაძლებლობა მიეცა თვალი გაედევნებინა შალვა მაცაშვილის შემოქმედებითი გზისათვის, თავად მხატვარს კი — ერთგვარად შეეჯამებინა საკუთარი ძიებანი.

კრძალვა და რიდი ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაში იშვიათი და შესაშური მოვლენაა, შესანიშნავი გაკვეთილია შემოქმედი ახლგაზრდობისათვის, რომელიც პერსონალური გამოფენებით თურჩეული კრებულებით ესწრავის, რაც შეიძლება მალე დაიმკვიდროს სახელი და ადგილი ცხოვრებაში. ამ სიჩქარეში, თვითდამკვიდრების უდიდეს სურვილში კი კავშირი ხელოვანისა ხელოვნებასთან ხშირად ზერეღეა, ზედაპირული, რამდენადაც არ გულისხმობს მტკივნეულ და ხანგრძლივ შემოქმედებით ძიებათა შედეგს. ხელოვნებასთან მისასვლელი ჭეშმარიტი გზის აცდენას კი ვერც ინდივიდუალურ ხელწერად მისი გასაღება ფარავს. მხოლოდ ნათელი ფორმა, გულწრფელი დიალოგი მყურებელთან, ძნელად მისაღწევი ზომიერება არის ის, რაც ხელოვნებასთან უშუალო და ხალას დამოკიდებულებას განაპირობებს და რაც, ძირითადად, პარმონიულ, მთლიან პიროვნებებს ახასიათებს.

ახლგაზრდა თაობის განსაკუთრებულ პატივისცემას და სასი-

# ნაწილი დილოგი მაცაშვილისა

ირინე აბესაძე

ამოვნი განცვიფრებასთან შეზავებულ სიხარულს იწვევს შეხვედრა სწორედ ასეთ პარმონიულ პიროვნებებთან, მათთან, რომელთათვისაც უცხოა პირადი კეთილდღეობისა და განდიდებისათვის ზრუნვა.

სიტყვები „უშუალო“ და „ხალასი“ (კრიტიკოსების მიერ არაზუსტი მისამართით ხშირად გამოყენების გამო უკვე გაცვეთილ ტერმინებად ქცეული) ზუსტად განსაზღვრავენ შალვა მაცაშვილის — მხატვრისა და მოქალაქის პოზიციას შემოქმედებასა და ცხოვრებაში. ეს, ალბათ, ბუნებრივია — იგი ხომ მალალი ზნეობის, სამართლიანობის და სათნოების გაცვეთილებს ბებიის — ეკატერინე გაბაშვილისა და მამის — ქართული მწერლობის აღორძინების მესვეურის, მწერალთა კავშირის შექმნის ინიციატორისა და პირვე-

შ. მაცაშვილი

ზიის რაჭა სოფელი ელები





ლი თავმჯდომარის, კოტე მაყაშვილის ოჯახში ეზიარა. ხელოვნების სიყვარული კი, სახვითი ხელოვნების საუკეთესო მონაპოვართა გაცნობა, დედის სახელთანაა დაკავშირებული. დედასთან ერთად მას ხანგრძლივად მოუხდა ცხოვრება საფრანგეთში, საქვეყნოდ განთქმულ სამხატვრო მუზეუმებსა, საგამოფენო დარბაზებსა და სალონებში ეზიარა მომავალი მხატვარი დიდ ხელოვნებას.

შალვა მაყაშვილი იმ მხატვართა რიგს მიეკუთვნება, ვინც ხელოვნებაში ღრმა თვითჩაკვირვებას არჩევს, საკუთარ სახელსონოში იქნება ეს თუ პლენერზე. ამა თუ იმ ჩანაფიქრისათვის ჩატარებული მოსამზადებელი სამუშაო, ესკიზების და ვარიანტების სიმრავლე მოწმობს თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდის მხატვრის ჩანაფიქრი საბოლოო განსხეულებამდე. ხშირად იგი თვითონვეა მკაცრი მსაჯულა საკუთრი ნამუშევრებისა, თუნდაც უკვე დასრულებული მხატვრული ტილოები-



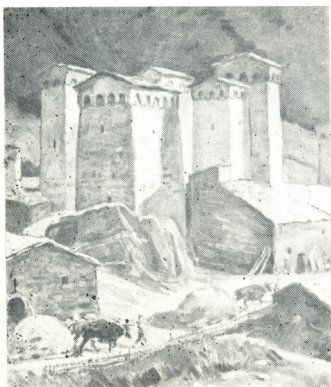
ხეესტრი გოგონა

სა, თუკი ისინი არ პასუხობენ დასახულ მიზანს.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარს ერთნაირად ხელეწიფება როგორც ფერწერა, ისე გრაფიკა, მაინც ფერით მეტყველებას ანიჭებს უპირატესობას. შ. მაყაშვილს — ფერმწერს თავისი პოეზიკა აქვს გამომსახველი ხერხების ძიებისას, ფერთა შეხამებისას. იგი გაურბის ფერადოვან კონტრასტებს, უპირატესობას ნახევარტონებს ანიჭებს. სწრაფვა ფერთა პარმონიული მთლიანობისკენ გამოარჩევს მის პეიზაჟთა უმრავლესობას. რბილი გადასვლებით, კომპოზიციური სიცხადით, სიმარტივით მხატვარი განაზოგადებს აღქმულს, მისი სულიისათვის მონათესავე აუმღვრეველ უშფოთველობას ანიჭებს მას.

მხატვარი ძირითადად მცირე-ფორმატიან ტილოებზე მუშაობს, სადაც კომპოზიციური წყობით ლაღად ასახავს საქართველოს მთაბარს, მაღალმთიანი რაიონების არაერთხელ დალაშქრისას უხილავს მხატვარ-ალბონისტს ეს ხედვები და იქვე, ეტიუდის სახით დაუფიქსირებია, მერე კი ხორცი შეუსხამს დასრულებულ მხატვრულ ტილოებში.

სენათი



„სვანეთი“, „შომღვიმე“, „ზარ-  
ზმა“, „სიონი“, „მთათუშეთი“,  
„ფიტარეთი“, — ქართული ხუ-  
როთმოდღებების დიდებული ძე-  
გლები — „სვეტიცხოველი“, „ჯვარ-  
რი“, „ანანური“ — ერთი შეხე-  
დვით, თითქოს დოკუმენტური სი-  
ზუსტით ასახული, შემოქმედის  
მღელვარე განცდილია დამუხტული  
და პოეტურ-რომანტიკული გამო-  
მსახველობის დიდ ძალას იძენს.

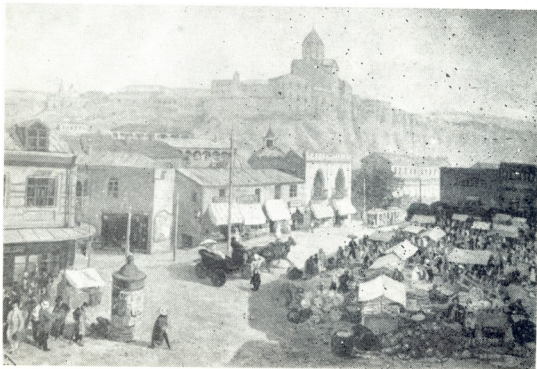
მხატვრის თვითგამოსახვა არ  
შემოიფარგლება მხოლოდ პეიზა-  
ჟით, იგი მოიცავს ნატურმორტს,  
პორტრეტს, ბატალურ-ისტორიულ  
თემატიკას, ყოფით ენარს. თავშე-  
კავებული და ნატიფი პალიტრა,  
ფერადოვანი ლაქების განზოგა-  
დება, ფაქტურის ფაქიზი შეგრძე-  
ბა ერთგვარ დეკორატიულობას  
ანიჭებს მხატვრის ნატურმორ-  
ტებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარ-  
ი მცირეფორმატიან ტილოებში  
უფრო პოულობს თავისი ჩანაფი-  
ქრის შესატყვის მხატვრულ ფორ-  
მას, ისტორიულ-ბატალური თემა-  
ტიკა მას უკვე სხვა ზომებს კარნა-  
ხობს: ფერწერული ტილოები:  
„თბილისის დაცვა ჭალალედინის  
შემოსევებისგან“, „აბულბეგის გა-  
ნდევნა თბილისიდან“, „ანთიმოზ

ივერიელი სტამბულის ბაზარზე“  
მხატვარს მასშტაბურ, ვრცელ სა-  
სურათე სიბრტყეზე გაუზარებია.  
მრავალფეროვანი კომპოზიციები,  
რეალისტურად ასახული, ყურა-  
დღებას იპყრობენ საინტერესო  
კომპოზიციური და ფერადოვანი  
გადაწყვეტით. ამ ციკლიდან სა-  
ვანგებოდ უნდა გამოიყოს ფერ-  
წერული ტილო „სულხან-საბას  
მოგზაურობა“, რომლის რამდენიმე  
ვარიანტი გამოფენაზე ესკიზე-  
ბის სახით იყო წარმოდგენილი.  
ნაწარმოები გვხვბლავს ავტორი-  
სეული ინტონაციის გულწრფე-  
ლობით. მასში განცხადებულა  
სამშობლოს ბედობლის განცდით.

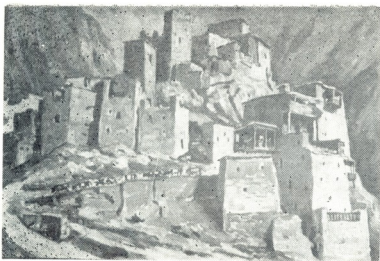
დიდი სამამულო ომის მრისხა-  
ნე დღეები ასახა მხატვარმა ფერ-  
წერულ ტილოში „ილბოიანი ნა-  
ღირობა“, საბჭოთა მეომრების სა-  
ბრძოლო შემართებაზე რომ მე-  
ტყველებს.

შალვა მაყაშვილი ნაყოფიერად  
მუშაობს პორტრეტის ენარშიც.  
ამ მხრივ გამოირჩევა ფერწერული  
თუ გრაფიკული პორტრეტები:  
მ. ძიძიშვილის, თ. ბავრატიონის,  
ეკატერინე ვაბაშვილის, მამის —  
კ. მაყაშვილის, „მთამსვლელის“,  
ნ. ლუღუშაურის, ირაკლი თოიძისა  
და სხვათა.



მეიდანე





შატლი

თუ თვალს გავადევნებთ მხატვრის შემოქმედების ევოლუციურ ხაზს ფერწერული პორტრეტების მაგალითზე, შეინიშნება ადრეული პორტრეტებისათვის ნიშანდობლივი მუქი კოლორიტისა და ლესირების ტექნიკის შეცვლა ნათელი ფერადოვანი გამოით, რამდენადმე პასტოზური მანერით. გრაფიკულ პორტრეტებში კი მსუბუქი, ჰაეროვანი მონახაზი ადგილს უთმობს მკერვიც, კონტურულ ნახატს, შუქ-ჩრდილით მოდელირებისას მკვეთრ დაშტრიხვას.

მხატვრის შემოქმედების ერთ-ერთ საინტერესო ფურცელს წარმოადგენს ბავშვური სამყაროს, პირველქმნილი სისპეტაკის წარ-

მოსახვა. ასეთია იუმორით გაჯერებული ბარი ფერწერული ტილოები: „მაია“, „ირინე“, „გოგონა“, „ელიზბარა“, „პატარა მხატვარი“ და სხვა, რომლებშიც მხატვარმა ონავარი ბავშვების პოზა და და მოძრაობა, მათი ცნობის-მოყვარე მზერა დააფიქსირა.

აქვე უნდა აღინიშნოს უკანასკნელ ხანს შესრულებული, თავისებური ფერწერული (პლასტიკისა და მონაწილეობით) ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოებების სერია, რომელსაც თითქოს ბავშვთა თვალთ დახატული ზღაპრული სამყარო ასახვრდობს. შარკული ტიპის ეს ნაწარმოებები, ერთი შეხედვით, თითქოს ამოვარდნილია მხატვრის შემოქმედების საერთო ხასიათიდან, მაგრამ როგორც ყოველი ზღაპარი, კითხვის ნიშნებით სავსე, მოზრდილსაც ბევრს უტოვებს გასააზრებელს და ამოსახსნელს.

შალვა მაყაშვილის სახელოსნოში კვლავ გრძელდება ძიება. მიუხედავად წელთა სიმრავლისა, ასაკით დამძიმებისა, შემოქმედებითი ენერგიით სავსე მხატვარი ქმნის ახალ ნაწარმოებებს, სამუშაო ესკიზებს ჭერ კიდევ განუხორციელებელი, ოცნებად ქცეული ჩანაფიქრისთვის.



ბაზარი

# ავტორი, გმირი, იდეალი

გიორგი გვახარია

ნაზარდუნიანი მხატვრულ ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს დიალოგის პრინციპი, რომელიც ხელოვნების განსხვავებულ დარგთა ერთგვარ გამაერთიანებელ ფორმად გვევლინება. ეს პრინციპი აქტიურად იწყებს გამოვლენას ჯერ კიდევ მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში, როცა ხელოვანი ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, „ესაუბრება“ მკითხველს, მსმენელს, მკითხველს, თითქმის მასთან ერთად იწყებს მხატვრული სახის ძებნას, მის მოთხოვნილებებს ითვალისწინებს. მხატვრული სახე იბადება ავტორსა და „უხილავი მკითხველს“ შორის არსებულ სივრცეში.

ეს „უხილავი“ შესაძლოა თავად ავტორის მეორე „მე“ იყოს... ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები სწორედ ამ „უხილავთან“ დიალოგში იქმნება. რეალურ სახეს კი ეს დიალოგი იძენს მოგვიანებით, როდესაც მხატვრული ნაწარმოები უშუალოდ იწყებს მკითხველზე ზემოქმედებას.

ზემოქმედების ფორმები იმდენად განსხვავებული და მრავალფეროვანია, რომ მათი რაიმე სისტემაში მოქცევა უშუალოდ შეუძლებელია, და მაინც, ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის თავისებურებას თვით ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ბუნება უნდა განაპირობებდეს.

კინემატოგრაფის სპეციფიკის ძირფესვიანმა შესწავლამ ცხადყო, რომ მეოცე საუკუნის ეს ახალი ხელოვნება განსაკუთრებით მსაფრად, უშუალოდ, იმპულსურად მოქმედებს მკითხველზე.

ლიუმერების პირველი კინოსეანების დანე ცხადი ვახდა, რომ კინოხელოვნება დამაჯერებლად ქმნის ავტორსა და მკითხველს. ეკრანულ და რეალურ სამყაროს შორის არსებული ზღვარის მოსპობის ილუზიას. შესაბამისად, დიალოგის პროცესში ისაბა დისტანცია მკითხველსა და ავტორს, მკითხველსა და გმირს შორის. ეს ბაღებს ეკრანის საშუალებით მკითხველში ქცევის გარკვეული ნორმებისა და ფორმების პოს-

ტულირების ზედმიწევნით ობიექტურ პროცესს, რომელიც, ხშირად არ არის დამოკიდებული არც ავტორზე და არც მკითხველზე.

ეკრანული სამყაროს ნატურალურობა თავად განაპირობებს იმას, რომ ქვეშეაღიდა მალამხატვრული ფილმის აღქმის პროცესში, ჩაბნელებულ დარბაზში მჯდომი მკითხველი, ხშირად, აბსოლუტურად ივიწყებს თავის თავს და ძალდაუტანებლად უერთდება ფილმის გმირს, მასთან ერთად იწყებს ცხოვრებას, მასთან ერთად განიცდის, ფიქრობს.

ამ პროცესს ორი მხარე აქვს. კომერციული კინო დიდიხანია ოსტატურად იყენებს ეკრანის თითქმის ჰიპნოზური ზემოქმედების ამ უნარს — ზარავს მკითხველს „საშინელებათა ფილმებით“, გულს უჭყუებს სანტიმენტალური მელოდრამებით, რეალური ცხოვრების პრობლემებს ავიწყებს ზღაპირული კომედიებით.

მკითხველთან დიალოგის პროცესში იზრდება ფილმის ავტორის პასუხისმგებლობა იმის თაობაზე, თუ სად, როგორ გარემოში, ვის „უეკავირდება“ მკითხველი: შენარჩუნებულია თუ არა დისტანცია იქ, სადაც ის აუცილებელია; ეძლევა თუ არა მკითხველს საშუალება ფილმის აღქმის პროცესში ანალიტიკურად მიუდგეს სურათს, თავიდან აიცილოს ეკრანული გმირის მიზართ ბრმა მიზანძვის საშიშროება.

საბჭოთა კინოში იყო პერიოდი, როდესაც იდეალური გმირის ეკრანული ასახვა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის აუცილებელ მოთხოვნად მიაჩნდათ. მკითხველს უნდა გასჩენოდა სურვილი მიებაძა გმირისთვის, მაგალითი აეღო მისგან, ეცხოვრა მისი მოქალაქეობრივი და პარტიული პრინციპებით.

ბუნებრივია, რომ გმირისადმი ასეთმა მიდგომამ, ადამიანის ხასიათის ეკრანზე ასახვისას, ერთფეროვნება, ხელოვნურობა გამოიწვია. მომრავლდნენ სქემატური გმირები



ხედმიწევნით მოგონილ სიტუაციებში: ეს პროცესი ბაღებდა დისტანციის მყურებელსა და ეკრანს შორის: მყურებელი ვეღარ ხედავდა გმირში თავის თავს, წინააღმდეგობებით აღსავსე სინამდვილეს. ამიტომაც აღარ სჯეროდა გმირის, აღარ სჯეროდა თვით ავტორის... კინემატოგრაფიული დიალოგი ავტორის ხელოვნურ, ნაძალადეგ მონოლოგად იქცეოდა.

50-იანი წლების მიწურულს, როგორც ერთგვარი რეჟისორი, საბჭოთა კინოში გაჩნდა აბსოლუტურად საწინააღმდეგო ტენდენცია, ეკრანული სამყაროსადმი მყურებლის „ნდობის“ კოსპოვეზობად, მყურებლის „შემოსარიგებლად“ კინემატოგრაფმა დაიწყო ე. წ. „ცხოვრების ნაკადის“ პრინციპების გატარება — ეკრანზე შეულამაზებელი ცხოვრების ზედმიწევნით ზუსტი ასახვა. ამ პროცესმა შეცვალა გმირის მიმართ ავტორის დამოკიდებულება: „შეულამაზებელ ცხოვრებას“ — „შეულამაზებელი“, ჩვეულებრივი, მყურებლისთვის ახლობელი გმირი სჭირდებოდა.

მას შემდეგ კინემატოგრაფმა მრავალჯერ განიცადა „ახალ სტილთა“ ზეგავლენა. მაგრამ თვით გმირის მიმართ დამოკიდებულება, ფაქტობრივად, არ შეუცვლია. საბჭოთა კრიტიკამ ერთხმად დაუჭირა მხარი შინაგანად წინააღმდეგობრივ გმირს, რომელიც ნაკლებად იწვევს მყურებლის აღფრთოვანებას და მეტად დააფიქრებს, თავის თავს და ანახებს ფილმის ალქმის პროცესში.

კინოსურათის გმირით, ან თავად ფილმის საშუალებით მყურებლის სულიერი ამაღლება, ეკრანული სამყაროთი მისი „ექსტაზური აუღვება“ (ეიზენშტეინის გამოთქმა) შეიცვალა ფილმისადმი წმინდა რაციონალური მიდგომით, განსჯით. ამან განაპირობა მყურებლის დიფერენციაცია. ჩვენს კინემატოგრაფში ჯერ არასდროს არ დასმულა ასე მტკიცებულად ე. წ. „ართული ფილმების“ საკითხი, განსჯის პროცესისათვის შინაგანად მყურებელთა ნაწილი გულგრილად ადევნებდა თვალს „წინააღმდეგობრივი გმირის“ ცხოვრებას, არ ესმოდა მისი. ამიტომაც კინოხელოვნების ქეშმარიტ ნიმუშს ამჯობინებდა იაფფასიან, მაგრამ მარტვად, სადავად აღებულ ზედაპირულ ფილმებს. კინოების

გართულებამ კვლავ დაბადა ეკრანსა და მყურებელს შორის დისტანციის გაჩენის, კინოხელოვნების ბუნებიდან გადახრის საშიშროება.

კინოების ნაძალადევი გართულების მოდამ ერთგვარად გააბუნდოვნა თვით გმირიც, და მის მიმართ ავტორის დამოკიდებულებაც. ამან შექმნა საყოველთაო სეკუტიციზმის საშიშროება. „უბრალო“ მყურებელი „უბრალო“ გმირში უთუოდ მიაგნებს ნაცნობს, ახლობელს, მაგრამ ამაღლებს თუ არა ასეთი გმირი მყურებელს, მოახდენს თუ არა რაიმე შინაგან ძვრას მის სულიერ სამყაროში?

მყურებელი უთუოდ დაფიქრდება, კრიტიკულად განეწყობა, შეიძლება თავიც გაიმართლოს... მაგრამ ასეთ გმირთან შეხვედრა მას სულიერად ვერ ამაღლებს... საქმის არის, რომ ადამიანისათვის „ვეთილისა და ბოროტის მიღმა“ არაფერი არ არსებობს. კაცობრიობამ საუკუნეების მანძილზე შეიმუშავა „ადამიანური ზნეობის“ ცნება და მყურებელშიც ბუნებრივად ცოცხლობს საკუთარ ზნეობრივ იდეალთან შეხვედრის მოთხოვნილება, ოცნება ასეთ გმირზე.

სოციოლოგები ერთობ გააკვირვა ამ რამდენიმე წლის წინ რეჟისორ ვ. მენშოვის ფილმის „მოსკოვის ტრემლებისა არ სჯერა“ მასობრივმა წარმატებამ. მაგრამ მენშოვის საკმაოდ ზედაპირულ, მხატვრულად გაუმართავ სურათში იყო სწორედ ის, რასაც მყურებელი ხელოვნებისგან მოითხოვდა და მოითხოვს — იყო იდეალი.

დიდი ხანი არ გასულა მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კრიტიკოსთა ერთმა ნაწილმა ქართულ კინემატოგრაფისტთა სურვილი მიადიწიონ ზომანტიკულ იდეალს, გაამდიდრონ ფილმი პოეტური მოტივებით — რეალური სინამდვილისაგან „გაქცევად“ მონათლა, რამაც ჩვენი პრესის ფურცლებზე მწვავე დისკუსია გამოიწვია.

მას შემდეგ ქართული კინოხელოვნება, ტრადიციებზე დაყრდნობით, კვლავ განაგრძობს საკუთარი გზით სვლას — რეალური სინამდვილის გამოხატვას არა მისი ზედაპირული ყოფითი პლასტებით, არამედ „ერთგვნილი თვალით“ — რომანტიკული ადამიანის ხედვითი რაკურსიდან. ასე უკავშირდებ-

ბა ქართულ კინოში ერთმანეთს რეალური და მოგონილი, ყოფითი და პოეტური, ასე იქმნება ზნეობრივი იდეალი ჩვეულებრივი მეოცნებისა, „ჩამუშავებრივი შერამილინი“ — დღევანდელი ქართული კინოს ერთგვარი მითოლოგიური სახე, რომელიც „ანტიგონის“ თანამედროვე მოდის საწინააღმდეგოდ, კვლავ ვითარდება და ახალ ფორმებს იძენს.

1980—1985 წლების ქართულ კინობროდუქციას რომ გადავხედოთ, დავინახავთ, რომ თანამედროვე ქართულ ფილმებში საგრძობლად შეიცვალა თავად დამოკიდებულება რეალურსა და იდეალურს, პოეტურსა და ყოფითს შორის. გართულდა ყოველდღიური ყოფის, თანამედროვე ცხოვრების მიერ წამოყენებული პრობლემები. 70-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართველ კინემატოგრაფისტთა ერთმა ნაწილმა თითქოს მიივიწყა ეს პრობლემები: იდეალი მთლიანად „მოწყდა მიწას“, თანამედროვეობას და რაღაც მოგონილ ამორფულ ფორმად იქცა. იგი აღარც რეალურ სინამდვილეს პასუხობდა და აღარც მაყურებლის სულიერ მოთხოვნილებებს.

ამ პროცესში, როცა ქართულ კინოში საგრძობლად მომრავლდა ზედაპირული, მსუბუქი კომედიები (ქარაფშუტა „შერეკილი“ გმირებით), კვლავ გაჩნდა ბარიერი მაყურებელსა და ეკრანს შორის. მაყურებელს უკვე აღზიანებდა ქარაფშუტა გმირისადმი ავტორის აღფრთოვანებული დამოკიდებულება.

80-იანი წლების დასაწყისში ეკრანებზე თითქმის ერთდროულად გამოვიდა სურათები, რომელთა ავტორები ცდილობენ ახლებურად გაიზიარონ თანამედროვეობა, ისინი მიმართავენ ჩვენი სოციალების განვითარების პრობლემებს და ამასთანავე ცდილობენ არ უღალატონ რომანტიკული გმირის ეროვნულ იდეალს, ქართული კინოსთვის უკვე ტრადიციულ-პოეტური განზოგადების, იუმორისა და ირონიის ელემენტებს. ამ მხრივ ძალზე დიდია მნიშვნელობა რეზო ჩხეიძის ფილმისა „მშობლიური ჩემო მიწავ“.

აი უკვე ორ ათეულ წელზე მეტია, რაც

რ. ჩხეიძე თავის ფილმებში თანმიმდევრულად, „ანტიგონის“ მოდის საწინააღმდეგოდ, განაგრძობს დადებითი გმირის იდეალის ძიებას, სურათში „მშობლიური ჩემო მიწავ“ ძალაში რჩება მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები: ავტორის პოეტიკის მკაფიო გამოხატვა, გმირის მიმართ დამოკიდებულებაში პათოსის ელემენტის გამძაფრება, გმირის რომანტიკულ ამაღლებულობაზე მაყურებლის კონცენტრაციის სურვილი... და მაინც, რეესიორი თავის არცერთ ფილმში არ შექმნიდა ისეთ მასშტაბურ პრობლემებს, თანამედროვე ცხოვრების ისეთ აქტუალურ საკითხებს, როგორც ფილმში „მშობლიური ჩემო მიწავ“.

თანამედროვე, პარტიული მუშაკის სახეს არაერთხელ მიმართეს საბჭოთა კინემატოგრაფისტებმა ისეთ განმარტებულ ფილმებში, როგორცაა „თავმჯდომარე“, „შენი თანამედროვე“, „პრემია“, „დუბლიორი იწყებს ქმედებას“ და სხვა. თანამედროვე ცხოვრების აქტუალური პრობლემები ამ ფილმებში გატარებულია ე. წ. „წმინდა პროზის“ სტილისტიკაში, რომელიც უარყოფს გმირის ხასიათში პოეტური მოტივების გამძაფრებას. პათოსი, ავტორის აღფრთოვანება, გმირით სურათებში ერთგვარად პლაკატურ-პუბლიცისტურ ხასიათს იძენს. ეს განაპირობებს ფილმის აღქმის პროცესში ანალიტიკურობის, განსჯის უპირატესობას გმირისადმი ემოციურ, ლირიკულ მიდგომასთან შედარებით. ამ სურათების ავტორები დამაჯერებლად აღწევენ მაყურებელთან „თანარსებობის ეფექტს“, მართავენ მასთან საქმიან დიალოგს ჩვენი ცხოვრების სერიოზულ პრობლემებზე... მაგრამ პრობლემის გათავისების მიუხედავად მაყურებელში არ ღდება თვით გმირთან შერწყმა, მისი სულიერი სამყაროს აბსოლუტური დაახლოება. თუმცა, ფილმების ავტორები ამ მიზანს არც ისახავენ. დადებითი გმირის სახე აქ 40—50-იანი წლების კინოს ტრადიციებით იძერწება: დისტანცია გმირთან სურათის ზოლომდე შენარჩუნებულია. ამიტომ მაყურებელი უფრო მეტად ფიქრობს ფილმში წამოჭრილ პრობლემებზე, მათი გადაჭრის გზებზე, ვიდ-

რე თავად გმირზე, რომელმაც ეს პრობლემები ეკრანზე გადაწყვიტა.

რ. ჩხეიძე ეროვნული ტრადიციის თანახმად, ყველა იმ საქმეში, რომელსაც ხელს კიდებს მისი ფილმის გმირი — პარტიის რაიკომის მდივანი გიორგი თორელი, უპირველესად, რომანტიკული საწყისების გამძაფრებას ცდილობს. გიორგი თორელისათვის, საქართველოს ისტორიის საუკუნეობრივი პრობლემა — აღორძინება, აყვავება — არა მარტო მოქალაქეობრივი, პარტიული მოვალეობაა, არამედ ერთგვარი **რომანტიკული ვენება**, რომელიც ჩაისახა ჯერ კიდევ ბავშვობაში, როცა მამა მშობლიური მიწის სიკეთეზე უყვებოდა. რომანტიკულობას ბაღებს გიორგი თორელის სურვილი — აღორძინოს მშობლიური მიწა, უკასუხისმგებლობისა და გულგრილობის, ბოროტისა და კეთილის მიღმა არსებული მორალის გარემოცვაში მცხოვრებ ხალხს დაუბრუნოს მშობლიური მიწის სიყვარულის განცდა.

გმირის ბუნებაში თავიდანვე გამძაფრებულია რომანტიკული, პოეტური საწყისი. არაპროფესიონალი მსახიობის, რეჟისორ თემურ ჩხეიძის თამაშში გამომსახველობით ხერხების ხაზგასმული სიძუნწე და უბრალოება ვერ ჩრდილავს თვით ავტორის პათოსს, გმირისადმი მის დამოკიდებულებას.

თემურ ჩხეიძე თავისი გარეგნობითა და თამაშის მანერის უბრალოებით, „ყოფითობით“ ეწინააღმდეგება ჩვენს წარმოდგენას რომანტიკულ გმირზე. ის ჰგავს კიდევ „საწარმოო თემაზე“ გადაღებულ საბჭოთა ფილმების „ყოფით გმირებს“, მაგრამ თვით რეჟისორის დამოკიდებულება გმირისადმი და სურათის მხატვრული გადაწყვეტა საერთოდ პათოსის ელემენტის გამძაფრებით ხასიათდება. გმირის მიმართ მსახიობებისა და რეჟისორის სწორედ ეს განსხვავებული დამოკიდებულება ეკრანზე ქმნის პოლიფონიურ მხატვრულ სახეს, ჩვეულებრივისა და გამორჩეულის, ყოფითისა და ამაღლებულის ჰარმონიას.

ამ კონტრასტული პლასტების შეკავშირება, უპირველესად მაყურებლის წარმოდგენაში ხდება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ

თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებზე გადაღებული სხვა საბჭოთა ფილმების გავლენით, რეჟო ჩხეიძემ ფილმში „მშობლიურ ჩემო მიწავ“, ერთგვარად უარი თქვა მაყურებელთან თავის ტრადიციულ დამოკიდებულებაზე, განსხვავებულად (თავის წინა ფილმებთან შედარებით) მიაღწია ავტორისეული პათოსის ზემოქმედებას მაყურებელზე.

40—50-იანი წლების საბჭოთა ფილმების მსგავსად, ფილმში „მშობლიურ ჩემო მიწავ“ რეჟისორის დამოკიდებულება გმირისადმი თავიდანვეა გაცხადებული, ავტორის პათოსი პირველივე ეპიზოდთან მოწოდებულია როგორც მაყურებელზე გმირის ზემოქმედების **ერსაღმერთი ფორმა**... იცვლება გარემო, იცვლებიან ადამიანები, ჩვენს თვალწინ წყდება თანამედროვე საზოგადოების მნიშვნელოვანი პრობლემები, ავტორის დამოკიდებულება გმირისადმი კი უცვლელი რჩება. ფილმის მსვლელობის პროცესში ავტორები გიორგი თორელის ხასიათის განსხვავებულ ნიშნებს გვაცნობენ. მაგრამ ეს, როგორც წესი, მხოლოდ „პოზიტიური ნიშნები“ა, გმირის ძალადი ზნეობის გამომხატველი თვისებები, რომლებიც გმირით აღფრთოვანების გამო, ზეაწეული ფორმითაა მოწოდებული.

თავის წინა სურათებში („ჯარისკაცის მამა“, „ნერგები“, „ლიმილის ბიჭები“) რეჟო ჩხეიძე ერთგვარად „მუსიკალურად“ გამოხატავდა თავის პოზიციას გმირის მიმართ, ამ ფილმების მსვლელობის პროცესში მთავარი გმირი თანდათან „იწმინდებოდა“ ყოველივე ყოფითის, „მიწიერისაგან“ და ჩვენს თვალწინ ყალიბდებოდა, როგორც აბშიონის **იდეალი**. ეს პროცესი მონუმენტური ჯანდაცების ძერწვის თანმიმდევრობას ჰგავდა. ამასთანავე გმირი ჩვენს თვალწინ იძრეწებოდა, ჩვენს თვალწინ იძენდა **გმირულ** თვისებებს. მაყურებელი თავად ერთვებოდა მხატვრული სახის „ძერწვის“ პროცესში, რის გამოც, გმირისადმი ავტორის დამოკიდებულება აბსოლუტურად შეესაბამებოდა მაყურებლის დამოკიდებულებას.

მაყურებელი — ავტორი — გმირი ერთმანეთს ერწყმოდა.

მაყურებელი თითქოს გმირთან ერთად მღვდობდა. თავის თავში აღმოაჩენდა „გმირულ“ თვისებებს, ავტორთან ერთად განიცდიდა აღფრთოვანებას, განწმენდის სიხარულს.

განსხვავებით რეზო ჩხეიძისაგან, რომელმაც ფილმში „შობლიური ჩემო მიწა“ რანდენადმე შეცვალა დადებითი გმირის ეკრანული ასახვის საკუთარი ხერხები, განვილილი ხუთწლედის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევარში — ფილმში „დღეს დამე უთენებია“\*, რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე თავისი ფილმებისათვის ტრადიციული სტილისტიკის ერთგული რჩება.

დიალოგი, კამათი... დიალოგი ეკრანული მოქმედების პროცესში, დიალოგი გმირისა საკუთარ თავთან, საკუთარ სინდისთან, ავტორის დიალოგი გმირთან — ლანა ლოლობერიძის შემოქმედების ძირითადი ნიშან-თვისებაა.

ფილმის ავტორები კვლავ ხაზგასმული დიალოგის ფორმით გვაცნობენ გმირს. მოხუცი ევა თითქოს ესაუბრება ახალგაზრდას, ესაუბრება საკუთარ სინდისს, ცდილობს შეაჩეროს დროის დინება, რათა მასში პირადი ცხოვრების გარკვეულ კანონზომიერებას მიაგოს.

ევას დიალოგი საკუთარ თავთან — გმირის აღსარებად იქცევა. მისი „შინაგანი მონოლოგი“ იმდენად ღრმავდება, იმდენად შორდება ზედმეტი, დროებითი, უმნიშვნელო, რომ თავად გმირი სცინდება თავის პიროვნულ საზღვრებს.

გმირის სულიერი სამყაროს „გასუფთავების“, მის მითოლოგიურ ძირებთან მიახლოების პროცესში, ჩვენ ბუნებრივად აღმოვაჩინებთ, შევგარბნობთ ამ ძირებს საკუთარ, ქვეცნობიერ სამყაროში. ევას, სახე სულ უფრო მეტად ნაცნობი ხდება მაყურებლისათვის.

დიალოგში ჭეშმარიტება იხადება... ევაც და მაყურებელიც ქვეცნობიერად (და არა გადაჭარბებული რაციონალიზმით, როგორც ლანა ლოლობერიძის ადრეულ ფილმიცში) ჩასწვდება ადამიანს, როგორც

\* ეს ფილმი უფრო დაწერილობით მაქვს განხილული წარღში „დღევანდელი დღე და მარადიული სიტყვები“ (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1985).

გუშნების ნაწილის, ცხოვრების ერთადერთი კანონი — სიუპარაშლის ძანონს. ამ კანონით ცხოვრების პროცესში ევამ შეცდომებიც დაუშვა, ობიექტელთა მიერ შეთხზულ ზნიობრივ ნორმებსაც გადაუხვია, მაგრამ სიყვარულის კანონი არასდროს დაუღრღვევია. ამიტომაც ხდება იგი ამაღლებული პერსონაჟი, რომელიც ფრანსუაზური გამომსახველობითი პრინციპებით იხატება ფილმში.

ეს ფრესკა არ არის მოკლებული მხატვრულ შესაბამიობებს, ცალკეული ეპიზოდების სტილურ უთანხმოებას, რიტორიკულობასაც კი, მაგრამ პრინციპში ის არც არის განსაზღვრული ასეთი „ახლომხედველური“ აღქმისათვის.

ლანა ლოლობერიძემ ფილმის სტრუქტურაში სრულიად გააზრებულად ჩართო მონეტალე მსახიობების თემა. ბერიკებს არა მხოლოდ ქალის ხსოვნის, მისი წარსულის ცალკეული პლასტების გაერთიანება უნდა მოეხდინათ, არამედ შეეძლოთ დროის უღმომბელ ცვლას დაპირისპირებოდნენ და ერთგვარი „უდროობის“ გამომხატველნი გამხდარიყვნენ. მაგრამ ფილმში ისინი ხაზგასმულად იცვლებიან — იცვლება დრო, იცვლება მოახოვნები, და მსახიობებიც ახალ ნიღბებს იკეთებენ. ამიტომ ბერიკები ლანა ლოლობერიძის სურათში მხოლოდ ამბის კომენტატორებად აღიქმებიან. მათი პლასტიკურ-მუსიკალური კომენტარები განუწყვეტელივ გვაცილებს ევას, ხელს გვიშლის მისი გმირის საბოლოო „გათავისებაში“

ასე იქმნება ფილმში „დღეს დამე უთენებია“ მოულოდნელი დისტანცია ეკრანსა და მაყურებელს შორის. ფრესკული კინოს პრინციპი მოითხოვს ამ ბარიერს, რათა ეკრანი დაემსგავსოს გრანდიოზულ ფრესკას, რომელზედაც ჩენი ქვეყნის, ჩენი საუკუნის მთავარი მოვლენები იქნება ასახული... და რადგანაც ფრესკის აღქმის პროცესში ბარიერი აღქმის ობიექტსა და მაყურებელს შორის შენარჩუნებულია, რეჟისორი სრულიად გააზრებულად როაკს სურათში ხაზგასმულად პირობით სცენებს. ამ ხერხებით მაყურებელს საშუალება ეძლევა გაემიჯნოს ეკრანს, საკუთარი თვლით შეხედოს ევას საქციელს და შემდეგ, ისევ შეუერთდეს მას.

კვლავ მისი ცხოვრების თანამონაწილე გახდეს. ამრიგად, ლანა ლოლბერიძე ფილმში „დღეს ღამე უთენებია“ განუწყვეტლივ ცდილობს ერთმანეთს დაუკავშიროს პირობითობა და ნატურალურობა, მაყურებელთან დისტანცია და მოულოდნელად მისი ორგანული გაერთიანება ეკრანულ მოქმედებასთან (რაც ზოგჯერ ფილმის მხატვრული სტრუქტურის დაქსაქსულობას იწვევს).

მისგან განსხვავებით, რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი სურათში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ — ფილმი-დისპუტის, ფილმი-დიალოგის მსვლელობის პროცესში, თვით მაყურებელს აძლევს საშუალებას აირჩიოს „შემაკვშირებელი“ ობიექტი, გაყვეს იმ გმირს, რომელიც მისთვის ახლობელი აღმოჩნდება.

ფილმის გმირებს — ახალგაზრდა, ენერგიით აღსავსე თამრიკოს (ნ. ჭანკვეტაძე) და დიჩკ, უკვე ასაკში შესულ არქეოლოგს სულხანს (კ. კავსაძე) განსხვავებულად ესმით ადამიანის დანიშნულება. უფრო სწორად, ისინი ცხოვრების განსხვავებულ ფორმებს აღიარებენ. მაქსიმალისტი თამრიკოსათვის უცხოა კომპრომისი და მოთმინება. იგი „მოციური“ მებრძოლია და ცხოვრების სხვა წესს საკუთარი სინდისის ღალატად თვლის. სულხანი მისგან განსხვავებით, ცხოვრების ერთადერთ პრინციპად შრომასა და მოთმინებას აღიარებს.

მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში სულხანისა და თამრიკოს თემები, თავდაპირველად, ერთმანეთის პარალელურად ვითარდება (მიუხედავად იმისა, რომ ისინი თითქოს ერთად მოქმედებენ). ამ დისპუტის პროცესში მაყურებლებს შორის ხდება ერთგვარი დიდებრენციაცია: ერთნი თამრიკოს პრინციპულობას ემხრობიან, სხვები კი — სულხანის სიღინჯესა და მოთმინებას.

მერაბ კოკოჩაშვილი მძაფრად გრძობს დიალექტიკას ძირითად კანონს, რომლის ჭეშმარიტებას, უპირველესად, დაპირისპირებულობათა ერთიანობა ქმნის. ეს რთული და წინააღმდეგობით აღსავსე პროცესი ანგერვს ყველანაირ სწორხაზოვნებას, უარყოფს საკუთარ თავში ჩაკეტვას და საკუთარი პრინციპების საყოველთაო ჭეშმარიტებად გამოცხადებას. ჭეშმარიტება მხოლოდ მაშინ

იბადება, როცა პიროვნებას შესწევს უნარი თავი დააღწიოს საკუთარ „ეგოს“ და სხვისი, თუნდაც აბსოლუტურად საწინააღმდეგო, მისთვის მიუღებელი პრინციპები გაიაზროს, გაითვალისწინოს.

ამიტომაც მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში სულხანისა და თამრიკოს ცხოვრების სამი დღე, მათი კამათი, დიალოგი სხვადასხვა ცხოვრებისეული პრინციპის „ურთიერთშეღწევას“ ემსახურება. ეს სამი დღე სულხანსაც და თამრიკოსაც ღრმად ჩააფიქრებს იმაზე თუ რამდენად სწორია მათი პოზიცია, არის თუ არა ის ერთადერთი, ჭეშმარიტი, და საერთოდ, შეიძლება თუ არა რაიმე პოზიცია საყოველთაო ჭეშმარიტების ნიმუში გახდეს.

შესაბამისად, კოკოჩაშვილის ფილმის მსვლელობის პროცესში, მაყურებელი, რომელიც თავის თავს თამრიკოსთან ან სულხანთან აიგივებს, თანდათან ტოვებს არჩეული როლის საზღვრებს და გმირებთან ერთად, მისთვის აქამდე მიუღებელ პრინციპებს იაზრებს.

განსხვავებულ „ხმათა“ თავმოყრისა და სინთეზის პროცესში იბადება ნამდვილი პარმონია არა იმდენად თვით ეკრანულ, რამდენადაც, უპირველესად, მაყურებლის სულიერ სამყაროში. ფიქრისა და „წინაბანი დიალოგის“ ამ რთულ, წინააღმდეგობით აღსავსე პროცესში — მაყურებლის ცნობიერებაში ყალიბდება სახე ზნობრივი იდეალისა, რომელიც თავის თავში ატარებს უკომპრომისობასა და მოთმინებას, აქტიურ ბრძოლასა და სიღინჯეს, სიძაქრესა და პატიების უნარს.

ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, ავტორი ამკლავებს ეროვნული მხატვრული სპეციფიკის მსაფრ შებენებას.

ეროვნული მხატვრული ზედის თაღისებურება ჩანს უპირველესად კოკოჩაშვილის კინოენის სისადაეში, ლაკონიურობაში. რეჟისორი, ერთის მხრივ, ნატურალური სიზუსტით ასახავს ეკრანზე ჩვენი ცხოვრების, ყოფის დეტალებს, ამასთანავე იგი „ასუფთავებს“ ყოფას, მხეცილი გადააქვს თავად ადამიანებზე. მეტიც, ფილმის მრავალრიცხოვან პერსონაჟებს შორის ავტორი განსა-

კუთრებზე გამოყოფს სულხანისა და თამარიკოს თემებს.

ამ თემათა სინთეზს რეციტორი და მთავარი როლების შემსრულებლები პოლიფონიური ფორმის თითქოს თანდაყოლილი, ბუნებრივი გრძნობით გამოხატავენ. მაყურებლის სულიერ სამყაროში პარმონის, როგორც ზენიობრივი იდეალის დაბადებისთვის, მათი „ხმები“ განუწყვეტლივ ენაცვლებიან ერთმანეთს — ებრძვიან, რაცდებიან, შორდებიან და კვლავ ერთიანდებიან, ზრდიან დაძაბულობას, რომელიც თითქოს „კრეშენდოს“ აღწევს მოქვიფების ნასაღარიდან გამგზავრების ეპიზოდში, როცა მარტოდ დარჩენილ სულხანს მხოლოდ თამარიკო ამოუდგება გვერდით, სულხანის ხელს მოწიწებით ეამბორება, სიყვარულით და პატვისცემით უპასუხებს უფროსი მეგობრის აღერსიან ეესტზე.

მერაბ კოკჩაშვილის კინემატოგრაფიული მუსიკალურობა იმაშიც ვლინდება, რომ იგი ფილმს „კრეშენდოთი“ როდი ამთავრებს: ამ ეპიზოდის შემდეგ, როცა დაპირისპირებულებათა ბრძოლაში შესაძლებელი გახდა ერთიანობის, პარმონის მიღწევა, რეჟისორს თავისი კინემატოგრაფიული „მელოდია“ მშვიდად მიჰყავს დასასრულისკენ, სულხანის სიკვდილისკენ. როცა თამარიკოსთან უღმობელი, მძიმე და ძალზე ღრმა დიალოგის შედეგად თითქოს გაახალგაზრდადებულს და ამასთანავე დაბრძენებული სულხანი „თავის თავის ბოლომდე დახარჯვით“ მაქსიმალურად უახლოვდება ქეშმარიტებას.

უნდა აღინიშნოს, რომ სურათის ავტორებს ზოგჯერ უჭირბო თვად გაემიჯნონ ამ თემების განვითარებას, „გვერდიდან“ შეხედონ სულხანისა და თამარიკოს ურთიერთობას და ორივე გმირს ერთნაირი თავისუფლება მიანიჭონ... ხშირად ისინი ვერ მალავენ თავიანთ ანტიპათიას თამარიკოს კატეგორიულობის მიმართ. იმ ეპიზოდებში, როცა თამარიკო პლაკატური ფრაზებით ცდილობს თავისი ცხოვრებისეული პრინციპების ჩამოყალიბებას, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ასამთავრებულ ავტორთა დამოკიდებულება ამ თაობისადმი, რომ ისინი მხოლოდ ზედპირულად უყურებენ თანამედროვე ახალგაზრდა ადამიანის ქმედებებს, უფროსებთან მათი

დამოკიდებულების ფორმებს. ეს მაყურებელში ბადებს გაღიზიანების გრძნობას თამარიკოს მიმართ, რაც ხელს უშლის თამარიკოს თემის თავისუფალ განვითარებას. ერთგვარად ამუხრუჭებს ფილმში პარმონის დაბადების პროცესს. თუმცა ეს ხარვეზი მხოლოდ ეპიზოდურად იჩენს თავს, მილიანობაში კი თამარიკოსა და სულხანის თემები იმ დიალოგში, იმ დისპუტში ვითარდება, როცა ორივე მხარეს ერთნაირი უფლება აქვს, როცა ორივე მხარე მართალია... თამარიკოსა და სულხანის ცხოვრებისეული პრინციპების შერწყმა ხომ თვით ავტორთა სწრაფვა გმირებთან ერთად მიუახლოვდნენ ქეშმარიტებას და ამ პროცესში მაყურებელი აამაღლონ.

ავტორის სწრაფვა მიიყვანოს გმირი არსებითამდე, მარადიულობამდე, მკაფიოდ გამოვლინდა რეციტორ გიორგი ლევანოვი-თემანიშვილის ფილმში „ათოვდა ზამთრის ბალებს“.

სურათის გმირი — ვაჟა (ი. ხიზანიშვილი) თავს ანებებს სამხატვრო აკადემიაში სწავლას და სოფელში მიდის სამუშაოდ. აქ ის ხედება ახალ ადამიანებს, ახალ პრობლემებს, იმას, რაზეც აქამდე არ უფიქრია.

სურათის პირველივე ეპიზოდებიდან ვაჟა ცდილობს ჩაწვდეს მოძრაობისა და უძრავის, ცვალებადისა და შეჩერებულის ბუნებას და თავის ფიქრებში, როგორმე, მათ შორის მიავკლიოს, დანახოს შუქისა და ჩრდილის მულტიპლკალბადი სამყაროს შინაგანი მდგრადობა. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ვაჟა დაუბრუნდეს ფერწერას, რეალურ სინამდვილეში სიყვარულისა და ქეშმარიტების მიკვლევის შემდეგ ექნება უნარი გამოხატოს ეს ქეშმარიტება ხელოვნების ნაწარმოებში.

თბილისიდან გაქცევის შემდეგ ვაჟას კიდევ უფრო მეტად უძნელდება სიმართლის მიკვლევა და გაგება. ამიტომაც უკანასკნელ ეპიზოდებამდე ის პასიური დამკვირვებლის როლში რჩება. თვით მშრომელ და მხიარულ ამირანთან (ჯ. კახიანიშვილი) მეგობრობა და ძველი კლუბის აღდგენაზე მუშაობა უფრო ამირანის „აკომპანიმენტად“ აღიქმება. მხოლოდ მოხუც მეთუნე ლუკასთან (თ. თათარაძე) შეხვედრა ეხმარება მას გაიგოს ის, რასაც აქამდე ეძებდა.



აფორიატებული, ენერგიით აღსავსე ამირანი გან განსხვავებით ლუკა ვაჟას მსგავსად, სულიერი ცხოვრების, ხელოვნების გზას ადგას. ოღონდ ლუკას ეს გზა უკვე განვლილი აქვს, მას სულიერი სიმშვიდე დაუფლდება. ლუკა ხდება სიმბოლო სიბრძნისა — ერთიანი, დაუქუცმაცებელი მარადიულობისა, რომელსაც ეძებდა ვაჟა.

ბრტენისთვის ყველაფერი ნათელია, ყველაფერს გრძნობს და ყველაფერი იცის. ამიტომაც წამსვე გაუგებს ვაჟას, უმად მიხვდება ამ პატიოსანი კაცის დაბნეულობისა და ურწმუნოების მიზეზს. სწორედ ლუკა აზიარებს ვაჟას თავის ხელოვნებას — რწმენითა და სიყვარულით აღსავსე კაცის ხელოვნებას.

ვაჟას წინაშე ჩნდება ის, რაც ადამიანის სულიერი სამყაროს მარადიულ, ხელშეუხებელ ნაწილს შეუქმნია. ვაჟა მზადაა კათარზისისათვის. იგი სცილდება ამოუებას, ფორიკვას, მოძრავ, შეუჩერებელ, განუწყვეტლივ ცვალებად ფორმებს, ამ მომენტრიდან ჩრდილსინათლის სამყარო მის წინაშე ახლებურად იშლება.

თოვლი ყველაფერს ათვთრებს.. თეთრ თოვლში, თეთრ მიწაზე, შორიდან — ციდან ადამიანები ერთმანეთისგან არ გამოირჩევიან უფრო სწორად, ისინი ერთიანი, დაუხაწვევები სამყაროს ნაწილად აღიქმებიან.

აქამდე დაქუცმაცებული, კონტრასტული, ქაოტური გამოსახულება და „მაჟორიანი“ ფონოგრამა ფილმში იცვლება მშორდილო, დროში ხანგრძლივი ფინალური პანორამით, რომელშიც აღარაფერია დაქუცმაცებული, კონტრასტული, კონფლიქტური... აქამდე განუწყვეტლივ ხაზგასმული სიჭრელი, ერთიანი, ფერადოვან გამაში, სითეთრეში გადადის.

ფინალური პეიზაჟი, რომელსაც ვაჟა ხედავს, თითქოს მისი ნახატია, ფერწერული ტილოა, რომლის დახატვის უნარი ვაჟას აქამდე არ ჰქონდა. ეს ეპიზოდი — კანკრეტული, აქამდე ნატურალური, დოკუმენტური სიზუსტით აღბეჭდილი მასალის მხატვრულ განზოგადებას წარმოადგენს. მისი „ფერწერული“ სტილი თვითმიზანი როდია: ვაჟას „ხილვა“ — გმირის ამბლების, განწმენდის (მისი განწმენდილი სულიერი სამყარო თითქოს ახლად მოსული თოვლით დაფარულ, ფართოდ გაშლილ მინდორს ემსგავსება),

და მასთან ერთად — მაყურებლის მსგავსება და განწმენდის კულმინაცია.

ფილმის მსვლელობის პროცესში რეჟისორი განუწყვეტლივ გვაკავშირებდა გმირს, მისი ხედვით ასახავდა სამყაროს. ვაჟასთან ერთად გვაფიქრებდა, მასთან ერთად გვახარებდა, გვაკვირებდა. გმირთან შეერთება ადვილად მოხდა იმიტომ, რომ ფილმის დასაწყისში ვაჟა ჩვენთვის ნაცნობი ჩვეულებრივი ადამიანია. ასეთი ნაცნობია ფილმში ადამიანთა ყოფა, გარემო, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. ჩვეულებრივი და ბუნებრივია პერსონაჟთა დიალოგები. დოკუმენტურ კინოში მუშაობის გამოცდილება ეხმარება რეჟისორს მაქსიმალურად მიადწიოს ყოფის ნატურალურობას, დაგვარწმუნოს, რომ ეკრანზე აღიბეჭდა ჩვენი ცხოვრების ფრაგმენტი — შეუცვლელი, „გაუფილტრავი“, ისეთი, როგორიც არის. ამის შედეგად მაყურებელი უყოყმანოდ უერთდება გმირს და თავიდანვე მნდობა ეკრანულ სინამდვილეს.

მაგრამ გიორგი ლევანოვი-თუმანიშვილის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი „ჩვეულებრივი“ ყოფისა და „ჩვეულებრივი“ გმირის ასახვით არ კმაყოფილდება. მერამ კოკჩაშვილის მსგავსად, ისიც, ჭეშმარიტების ძიების და ჭეშმარიტებასთან გმირის მიახლოების პროცესში, ყოველივე ზედმეტისაგან, შემთხვევითისაგან, დროებითისაგან ასევე მთავრდება გამოსახულებას. ეკრანულ გარემოში „მესული“ მაყურებელი განზოგადების ამ პროცესს ბუნებრივად აღიქვამს. ვაჟასთან შეკავშირებულს მასაც სურს მიუახლოვდეს არსებობს, ჭეშმარიტს, ამიტომ ვაჟასთან ერთად ისიც სულიერი ამბლებს გზაზე დგება.

ქართველ რეჟისორთა უნარი მიაგნონ პოეზიას ჩვეულებრივში, ამბლებულს — მიწიერში, და ძიების ამ გზაზე თვით მაყურებელიც დააყენონ, ძალზე თავისებურად გამოიხატა რეზო ესაძის ფილმში „წისკვილი ქალაქის გარეუბანში“.

სურათში სიტუაცია ხაზგასმით დედრამატირებულია. ადამიანები წისკვილის გაღებას ელოდებიან... ამ მოლოდინში ეკრანზე, რაიმე განსაკუთრებული ვნებები და კონკრეტული მოქმედებები როდი წარმოჩინდება. მოქმედების თავდაპირველად ძალზე მდორედ მიმდინა-



რობს, როგორც ეს სინამდვილეში ხდება ხოლმე. ადამიანები ამ მოლოდინში თავიანთი ხასიათის ერთ რაიმე თვისებას გამოამყვანებენ. თავის თავში ჩაკეტილი ქალაქელები მაინცდამაინც არ ცდილობენ კონტაქტის დაწყებას. მაგრამ დროთა განმავლობაში ადამიანები ერთმანეთს ეჩვევიან, ერთმანეთის წინაშე იხსნებიან და წისქვილის გასწვრივ დაქანებული მოლოდინი მზიარულეებით იცვლება. სურათის გმირები თავიანთ ღონიერებაში, საკუთარი ცხოვრების ეპიზოდების მოგონებებში, მთლიანად ინარჩუნებენ საკუთარ ინდივიდუალობას, კოლორიტულობას და ამასთანავე, ერთგვარად ახალ რეალობას ქმნიან.

თითოეული „ხმა“ გამოყოფას ცდილობს და ამავე დროს, „მეორეს უსმენს“. იქმნება ჯერული „კრიმინალის“ მსგავსი ძალზე რთული პოლიფონიური სისტემა, რომელიც თავისი ამ ოლუტური პარამონიულობის მიუხედავად, აღსავსეა მოულოდნელობით, იმპროვიზაციით: ფილმის პლასტიკურ-ხმოვან რიგში შეუძლებელია წინასწარ მიხედვით, თუ როგორ განვითარდება სიტუაცია.

რეჟო სენაძის ფილმის პოლიფონიურობაში თავს იჩენს ეროვნული მხატვრული ფორმის დამახასიათებელი მხარე — მისი კონტრასტულობა, განუწყვეტელი მოძრაობა, წინააღმდეგობა, პარადოქსულობა, როცა მხატვრული სახე თითქოს ჩვენს თვალწინ იცვლის „ნიღბებს“, ჩვენს თვალწინ იძვრება.

ფილმის მსვლელობის პროცესში გმირებს შორის პარამონია მყარდება და სურათის ბოლოს გმირები მოწინააღმდეგებით ერთმანეთს რაც წისქვილში შესასვლელად.

თავის დროზე, კოლექტიური პორტრეტის შექმნის პროცესში, ცნობილმა საბჭოთა რეჟისორმა ელდარ რიაზანოვმა, ფილმში „გარაჟი“ ვერ შესძლო ბოლომდე ჩასწვდომოდა თავისი გმირების არსს, მხატვრულად განუზოგადებანა საკუთარი პუბლიცისტური პათოსი. ამან განაპირობა სწორხაზოვნება ავტორის პოზიციას, სატირული ინტონაციების პრიმიტიულობა, ხელოვნურობა.

„გარაჟი“ მსგავსად, ელდარ შენგელაია ფილმში „ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ აგრეთვე გამოდის ბიუროკრატიისა და გულგრილობის, ეგოცენტრიზმისა

და ინერტულობის წინააღმდეგ, მაგრამ კოლექტივში პორტრეტის „დახატვის“ განსხვავებულ ფორმებს ვკითხვობ.

„ცისფერი მთები“ ელდარ შენგელაია არავის უპირისპირებს გულგრილობისა და ეგოიზმის იმ ატმოსფეროს, რომლითაც გაყვანილია რედაქციის ყოველდღიური ცხოვრება. მთავარი გმირი — ახალგაზრდა მწერალი სოსოც კი, რომელსაც რედაქციაში თავისი ახალი ნაწარმოები მოაქვს — ამ ყოფის, ამ ურთიერთობის წარმომადგენელია. იგი ღელავს მხოლოდ იმიტომ, რომ არავინ კიბუხულობს მის ნაწარმოებს, არავის აინტერესებს მისი შემოქმედება, სხვის მიმართ კი სოსო აბსოლუტურად გულგრილია.

„ცისფერი მთები“ ავტორი თავიდანვე უარყოფს ხასიათების გამძაფრებას, ზედმეწეწეწითი გროტესკისა და პედალირების ელემენტებს. ნებისმიერი გმირის — თვით ამ „უსაქმურობის“ ხელმძღვანელის — დირექტორის სახის ძერწვისას, ფილმის ავტორები მიმართავენ მდიდარ პალიტრას. თითოეული ადამიანი, როგორც ცოცხალი არსება, ელდარ შენგელაია თავის მანაბარნი ჰუმანდუზმის ღირსია, თანაბარ სიძვიარულს საკიროებს...

„ცისფერი მთები“ რეჟისორი განუწყვეტლივ ფიზიკობს, ცდილობს ჩასწვდეს ყველაზე მცირე, ეპიზოდური გმირების ხასიათის ნიუანსებს, გაერკვეს, თუ რამ გამოიწვია ამ, ერთი შეხედვით, კეთილ, ბოროტ ზრახვებს მოკლებულ ადამიანებში ასეთი სულიერი კვდომა, უაზრო ფუსფუსი, რა არის მათი ესოდენ ღრმა ძილის მიზეზი.

განსხვავებით რიაზანოვისაგან, რომელიც თავიდანვე პროტესტს უტყბადებს თავის გმირებს, არ ცდილობს ჩაწვდეს მათ ბუნებას და გაუგოს მათ, რის გამოც თითოეული მათგანი რაღაც არაადამიანური ეგოიზმისა და სენსაციის განსახიერებად გვევლინება ეკრანზე, ელდარ შენგელაიას გმირები ჩვეულებრივი ეპიზოდური პერსონაჟები არიან. მათი გულგრილობა — ჩვეულებრივია, მათი ინდივიდუალურობა — ნაცნობია თითოეული ჩვენთაგანისთვის.

მიზეზი იმ კატატროფისა, რომელიც დაწესებულებას ატყდება თავს, არც დირექტორის გულგრილობაა და არც თანამშრომლების უსაქმურობა... ნგრევას უფრო ღრმა სა-

ფუძველი აქვს. ის ძვეს უსაქმურობის, და-  
უინტერესებლობის ზოგად მექანიზმში, რო-  
მელიც, რა დასაძალია, ჯერ კიდევ მოქმე-  
დებს ჩვენს სინამდვილეში, ჩვენს ცხოვრე-  
ბაში, თითოეული ჩვენგანის ხასიათში, ადამ-  
იანებაში ურთიერთდამოკიდებულებაში და  
სამშინო სენივით ედება საზოგადოებას.

ელდარ შენგელია არ ემიჯნება გარემოს,  
რომელსაც ეკრანზე ასახავს, არ ცდილობს  
თავი მოგვეწონოს სხვისი მანკიერებების  
მხილებით. ავტორი თავად „შედის“ რედაქ-  
ციაში, თავად ხდება გმირთა ცხოვრების თა-  
ნამოწაწილე. ამიტომ „ცისფერი მთების“  
სარკაზმი ერთდროულად ავტორის მხიარულ  
და თანაც, ძალზე სევდიან აღსარებად იქცევა.

ავტორი — მაყურებელი — ეკრანული გა-  
რემო კვლავ უკავშირდება ერთმანეთს. ოღ-  
ონდ ამჯერად იმისთვის, რომ ჩვენს თავში,  
ჩვენს სულიერ სამყაროში აღმოვჩინოთ ის,

რასაც განუწყვეტლოვ ვაბრალეობთ სხვას.  
ამიტომაც სურათი „ცისფერი მთები“ ანუ  
დაუჯერებელი ამბავი“, რომელშიც, ფაქტიუ-  
რად, არცერთი დადებითი გმირი არ მონა-  
წილობს და რომელსაც არც ფინალი აქვს  
ოპტიმისტური (რედაქციის ახალ შენობაში  
კვლავ უწინდელი ცხოვრება ჩქედს), აგვა-  
მალლებს იმ ყოფაზე, რომელიც სატირული  
სალებავებით იხატება ფილმში.

„ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამ-  
ბავი“ დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ მხატვ-  
რული ნაწარმოები შეიძლება უშუალოდ არ  
შეიცავდეს რაიმე კონკრეტულ ზნეობრივ  
იდევას. მაგრამ თვით ავტორის ჰუმანურობა,  
მისი ხელწერის დახვეწილობა, ჰარმონიის  
განცდა, რომელსაც ავტორი თავის სულიერ  
სამყაროში ატარებს, აუცილებლად ბადა-  
მდებ მის ქმნილებას და მასთან შეხვედრა,  
უშუალოდ, სინარულს მოუტანს მაყურებელს.

**პანორამა**

ნ. 99 გვ.

ნიმე სპეციალური გამოცემა. ამ კომიქსების შინაარსი  
ძირითადი სასიყვარულო ისტორიებითაა შემოფარ-  
გული. თანაც, თუ ამ 15 წლის წინათ, გოგონები-  
სათვის განკუთვნილ კომიქსებში უბრალო კაცნაც  
კი დაუშვებელი იყო, ახლა ეს გამოცემანი სავსეა  
ურცხვი სექსუალური სცენებით.

ქალთა კომიქსების პოპულარობა იმით შეიძლება  
აიხსნას, რომ ისინი იაპონური საზოგადოების რეა-  
ლიზმიდან მოწვევების საშუალებას იძლევიან, სადაც  
ქალების ზედიერ, ძველებურად, ოქაზური დავიდარა-  
ბაა. იაპონიის ფემინისტური მოძრაობის ლიდერის  
ტერუკო ოსიტაკეს თქმით „ქალებს ყელში ამოუვი-  
დათ დებრესული რეალიები. მათთვის აუცილებელი  
გახდა ფანტაზიის სამყაროში გაქრა. ისინი ძალზე ილ-  
ლებიან ტიხათვის, რომ შესძლონ წიგნების კითხვა,  
ხოლო ტელევიზია ერთობ მოსაწყენია. რჩება ერთი  
გზა — გზა კომიქსებისაკენ“.

ამჟამად რეგულარულად გამოდის ათსზე მეტი  
კომიქსი — ურნალი ქალებისათვის. კომიქსების შედ-  
გენით დაკავებულია მათანი პროფესიონალი ქა-  
ლი — მხატვარი. ერთი მათგანის თქმით, კომიქსები იაპო-  
ნიის „ისეთივე უდიდეს ზემოქმედებას ახდენენ, როგ-  
ორც თავის დროზე მოახდინა დასავლეთში რეკლამის“.

**შანსონის დიპლომატიკაში**

დასავლეთ ევროპის და ამერიკის ტელევიზიამ, კი-  
ნემატოგრაფმა, საერთოდ აუდიოვიზუალურმა ინდუს-  
ტრიამ შეორე მსოფლიო ომისაგან მიძღვნილი  
მრავალი ნაწარმოები შექმნა, რომელთა აბსოლუტური  
უმრავლესობა აუალებს ისტორიულ სინამდვილეს,  
ყოველნაირად ცდილობს დასავლეთის მოკავშირეთა  
როლის გაზვიადებს გამარჯვებაში.

ფალსიფიკაციის ამ კარუსელში თავის წვლილი შე-  
იტანა 64 წლის „მხენ დილტანტმა“, მსახიობმა და  
შანსონიემ ივ მონტანმა, რომლის პოლიტიკურ ქაბილეო-  
ნიზმზე ჩვენი ჟურნალი ერთხელ უკვე წერდა. ივ მონ-  
ტანმა, ამ „მონიზილაგმა კონფერანსიემ“ — როგორც  
მას ირონიულად უწოდებს „ფრანკფურტერ აღგემაი-  
ნეს“ კონსპონდენტი პარიზში, უკე შიტი — ამ ორი  
წლის წინ „პირი იბრუნა კომუნიზმიდან უიღღერეს  
კონსერვატოზმისაკენ“.

ფრანგ მაყურებელს ამჯერად ნინ შესთავაზა საათ-  
ნახევრიანი პროგრამა, სადაც ფრიად ბალისან თვრებ-  
ში გააღებელი დიაპოზიტვიების მეშვეობით თოხარი-  
კით გაიარა ევროპის ომნოცწლიანი ისტორია.

უკე შიტი ვერ მალავს თავის ირონიულ დამოკი-  
დებულებას ამ ტელე-შოუს ავტორის მიმართ. კომი-  
ტატორის სიტყვებით — ივ მონტანი აღჯნებული  
ესტიკულიციით, დროადრო დამაფიქრებლად შექმუხ-  
ნული შუბლით, მთელი თავის გამომეტყველებით გა-  
მოხატავდა „თადაციითი ტრატეგიის ტელეგრაულ  
პოლტკომისარს და განსაკუთრებით დამარწმუნებელი  
სწორედ იმიტომ იყო, რომ წამაღუწმ გაიძახოდა — მე  
ამჯერა საკითხებში არაკომპეტენტური ვარო. „მე არ  
მინდა ვიყო არც გვარი და არც წიოელი, მე მსურს  
ვიყო თავისუფალი“ — ფილოსოფიურად შენიშნავდა  
იგი და „ვარსკვლავთა ომში“ ამქვეყნიური სიბრძნის  
საბოლოო გვირგვინად აცხადებდა. ჯამბაზის თვალშე-  
უვლები ოსტატობით მონტრეიბული კადრების ფონ-  
ზე — რომელსაც შიტი დოკუმენტურ ფარსს უწო-  
დებს — სინოჟატორების გულში ჩაშვდომი ხმების  
თანხლებით — იგი „პატარა ადამიანის“ დამცველის  
როლიც მოეცინა ფრანგ მაყურებელს. მართლაცაა,

(გაგრძელება 132 გვ.)

# დ ღ ი უ რ ე ბ ი დ ა ნ

დიდი იტალიელი პოეტი, სწავლული და მოაზროვნე ჯაკობო ლეოპარდი დაიბადა 1798 წელს, ანკონის ოლქის პატარა პროვინციულ ქალაქ რეკანატიში, გრაფ მონალო ლეოპარდის ოჯახში. ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივი ცნობისწადილით, ინტერესების სიღრმითა და შრომისმოყვარეობით. რვა წლისა დამოუკიდებლად იწყებს ენების სწავლას; თექვსმეტისა უკვე სრულყოფილად ფლობს ფრანგულ, გერმანულ, ინგლისურ, ესპანურ, ძველ ბერძნულ, ლათინურ, ებრაულ ენებს. ამავე პერიოდში თარგმნის ანტიკური და ქრისტიანული მწერლობის შედევრებს (პომპროსის „ოდისეასა“ და ვერგილიუსის „ენეიდას“ ცალკეულ სიმღერებს, ბერძენ ლირიკოსებს, ეკლესიის ორმოცდათხუთმეტი მამის თხზულებებს), წერს „ასტრონომიის ისტორიას“ და ისტორიულ-ფილოლოგიური ხასიათის გამოკვლევებს, რომლებიც ევროპის უთვალსაზიროეს სწავლულთა ცხოველ ინტერესს იწვევს. პირველი ლექსი რვა წლისამ დაწერა. სიკბუტეშივე იხვეწს იტალიის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტისა და პროზაიკოსის სახელს, ლეოპარდის შემოქმედებას აღფრთოვანებულ სტრიკონებს უძღვნის მისი უფროსი თანატოლრევი, დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი არტურ შოპენჰაუერი. ამ ბედნიერი შემოქმედებითი კარიერის სრულ კონტრასტად გვევლინება ლეოპარდის პირადი ცხოვრება. მწერალს პოეტო სიცოცხლის მანძილზე თან სდევს უკიდურესი გაჭირვება, სიღატაკე, მძიმე სენიულება გარდაიცვალა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა — 39 წლისა, 1837 წ. გამოუქვეყნებელი დარჩა მისი სულიერი ცხოვრების ამსახველი საინტერესო დღიურები, რომლებიც ათობით ხელნაწერ რვეულსა და ათასობით გვერდს ითვლის. ეს ფრაგმენტული ჩანაწერები უპირატესად ეხება მწერლობის, ხელოვნების, ესთეტიკის არაერთ მნიშვნელოვან ასპექტს. მკითხველს ვთავაზობთ ამ ფრაგმენტების ცალკეულ ნიმუშებს. (რედ.).

იტალიურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანან ბრამპაძემ.

**მშვენიერება** კი არა, არამედ **ქეშმარიტება**, ანუ ყოველგვარი ბუნების მიხატვა, — აი, ნატივ ხელოვნებათა მიზანი! ეს მიზანი რომ მშვენიერება იქოს, მაშინ ჩვენთვის უფრო მეტად მოსაწონი იქნებოდა ის, რაც უფრო მშვენიერია, და ასე შემდეგ, თვით მეტაფიზიკურ მშვენიერებამდე, რომელიც ხელოვნებაში არამცთუ არ მოგვწონს, არამედ ზიზღასაც კი იწვევს. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ეს მშვენიერება საკუთრივ ბუნების ფარგლებში რჩება. აქედან გამომდინარე, ტკბობას, რომელსაც ნატივი ხელოვნებანი გვანიჭებენ, ბუნებისადმი მიხატვა უდევს საფუძვლად, ვინაიდან მართლაც რომ არსებობდეს მშვენიერება თავისთავად, მაშინ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უფრო მეტად მოგვეწონებოდა ის, რაც უფრო მშვენიერია; ასე მაგალითად, იდეალური სამყაროს მშვენიერების აღწერა უფრო მეტ სიამოვნებას მოგვანიჭებდა, ვიდრე ჩვენი სამყაროისა. ხოლო იმას, რომ თვით ბუნებისეული მშვენიერებაც კი არ გახლავთ ნატივ ხელოვნებათა ერთადერთი მიზანი, თვალნათლივ გვიჩვენებს ყველა დიდი პოეტი, უწინარეს ყველას კი — პომპროსი. წინამდებეგ შემთხვევაში, ყველა ქეშმარიტი პოეტი ეცდებოდა ყველაზე დიდი

მშვენიერება დაეძებნა ბუნებაში, მაშინ როდესაც პომპროსმა გაცილებით უფრო ნაკლები მშვენიერებით შემოაბა აქილევსი, ვიდრე შეეძლო შემოსა, ისევე, როგორც ღმერთები და სხვ. მაშინ ანაკრონტი უფრო დიდი პოეტი იქნებოდა, ვიდრე პომპროსი და ა. შ. ჩვენ ვგაძინობთ, რომ აქილევსი უფრო მოგვწონს, ვიდრე ენეასი და ა. შ. შეიძლება იქნებოდა, ვერგილიუსის პოემა პომპროსის ეპოსზე უფრო დიდ ქმნილებად მიგვეჩინა და ა. შ. ხომ მახინჯია ვნებათა მძვივარება, სიკვდილი, გრაგლის ბოძოქრობა და სხვა მიხთანანი, მაგრამ ჩვენ მაინც მოგვწონს, და ძალიანაც მოგვწონს, მხოლოდ და მხოლოდ იმის წყალობით, რომ სრულყოფილად ახახვა პოეტის ნიშნაძველობითს ხელოვნებაში. და თუ მაშინაც პოეზიაზე მსჯელობისას, მართალია, როცა ამტკიცებს, რომ ადამიანისათვის ყველაზე მეტად საძულველია მოწყენილობა, მაშასადამე, თვითეულ ჩვენგანს სიამოვნებას უნდა ანიჭებდეს სიახლე, თუნდაც ეს უკანასკნელი თავისთავად მახინჯიც იქოს. ტრაგედიის, კომედიის, სატირის საყანი სიმბინჯეა, ხოლო დავა იმის თაობაზე, ეკუთვნიან თუ არა ისინი პოეზიას, მხოლოდ სიტყვიერ-

რი დღეულია და სხვა არაფერი. საქმარისა ითქვას, რომ ყველა პოეზიად მიიჩნევს ნათ, ეგრძოდ, არისტოტელეს და პორატოსის<sup>5</sup>. და რომ მე, პოეზიაზე მსჯელობის დროს, ყოველთვის ვკვლიხმობ მის ზემოხსენებულ სახეებსაც.

ნატივ ხელოვნებათა სრულყოფილება მშვენიერების ხარისხით კი არ გაიზომება, არამედ მიბაძვის სისრული ხარისხით. მაგრამ თუ ყოველი საგნის ქემ-მარტივ სრულყოფილება, არსებითად, სხვა არა არის რა, თუ არა სრული შესატყვისობა ამ საგანსა და მის დანიშნულებას შორის, რადა იქნება მაშინ ნატივ ხელოვნებათა დანიშნულება?

სარგებლობა არ არის პოეზიის მიზანი, თუმცა ის შეიძლება სასარგებლოც იყოს. პოეტს შეუძლია გავრცელებას კი ისტრაფოდეს მიხედვით, რომ სარგებლობა მოუტანოს ხალხს და აღწევდეს კიდევ მიზანს (როგორც, შესაძლოა, იქცეოდა თვით პომპროსიც), მაგრამ, ყოველივე ამის მიუხედავად, სარგებლობა არ არის პოეზიის მიზანი. ამ მავალითად, გულმდ შეუძლია ნაჯახით გაჩიქნოს მიწა და თესლი ჩაუაროს შიგ, ან არხოს სიმინდის უანა, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნაჯახი სახინსა და ნაშგ-ლადაც გამოსადეგი. პოეზია შეიძლება მხოლოდ არა-პრდაპირ იყოს სასარგებლო, ისევე როგორც ნაჯახს შეუძლია აქრას სიმინდი და, ამრიგად, ნაშგლის მავ-გოვრობა გასწიოს; მაგრამ სარგებლობა არ არის პოეზიის ბუნებრივი მიზანი, რომლის გარეშეც ვერ იარსებებდა, როგორც ვერ იარსებებდა იმ შემთხვე-ვანო, სიამოვნებას რომ არ გვანიჭებდეს, რადგან მხო-ლოდ სიამოვნებაა პოეზიის ბუნებრივი დანიშნულე-ბა.<sup>6</sup>

### ნატივ ხელოვნებათა სისტემა

მიზანი — ტკობა; მეორეული მიზანი (ხანდახან) — სარგებლობა; საგანი და მიზნის მიღწევის საშუალება — ბუნების, და არა უცილობლად მშვენიერების მიბაძ-ვა; პირველმიზეზი იმისა, რომ ამ საგანსა, ან ამ საშუალებამ შეიძლება მიზანს მიღწეოს — განვიყო-რება. ყოველივე განსაკვირებლის ზემოქმედების ძა-ლა და მისივე სწრაფვის სურვილი, ზემოქმედების ძა-ლია ადამიანისათვის. ჩვენი მიდრეკილება — გვჯამ-დენა და ვენდობოდეთ განსაცვიფრებელს.<sup>7</sup> განვიყოფ-ვას რწივის მშვენიერებისა თუ ყოველივე ამის მიაძ-ვა, რაც ქემარტივად არსებობს, ან შეიძლება არ-სებობდეს. აქედან — ტრავდლით და სხვ. ტკობა, რასაც გვანიჭებს არა უშუალოდ მისაბძი ნიშნში, არამედ თვითონ მიბაძვა, რომელიც იწვევს განვიყო-რებას. მქორეხარისხიანი და მიბაძვის სხვადასხვა საგანთან დაკავშირებული მიზეზები — მშვენიერება, აღზრდა, ყურადღება იმის მიმართ, რასაც ყოველ-დღეობს ცხოვრებაში ვერ ვაძინებთ. პირველმიზეზი ტკობისა, რასაც მიბაძვა და სხვ. გვანიჭებს, აგრეთვე სიამოვნებისა, რასაც ნატივ ხელოვნებანი გვაჭმ-ნობინებენ, — ადამიანის ბუნებრივი შიში მოწყვენი-ლობისა და სხედის წინაშე. ამ შიშის მიზეზთა ძიება და ა. შ. ნატივ ხელოვნებათა ნაკლისა თუ ჯადის მიზეზი — შეუსაბამობა, შეუფერებლობა, ყოველ-გვარი უადგილობა, სწორად ემარე დაიყვანება (მათი მტკიცების საპირისპიროდ, ვისაც ჰგონია, თითქოს ამგვარ ნაკლს მხოლოდ ის გარემოება განაპირობებს,

რომ ხელოვნების ერთადერთ საგანად მშვენიერება გვეცოდნება) ყველა იმისათვის ჯადი თუ ხარვეზი, როგორც გორციან მავალითად, სიმდაბოდ, სიმახნვე, სურცხ-ვე, სისატრეე, სიმინძურე და სხვა მისთანანი, რომ-ლებიც, მართებულად გამოხატულნი და თავ-თავითან ადგილას განიყენებულნი, სრულიადაც არა სტოვებენ ნაკლოვანებისა თუ მავიერების მოთავსილდე-ბას, პირიქით, სიამოვნებას გვანიჭებენ და, მიბაძვის წყალობით, ჩვენს განვიყოფრებას იწვევენ; და მხოლოდ იმის, როცა უადგილოდ მჩინა ნახმა-რი, უდაო ნაკლად აღიქმება ჩვენს მიერ, როგორც მავალითად, ანაკრეონტიკაში — კიკლოპის ფიგურა, ეპიკურ პოეზიაში (უპირატესად) — ი. ხინჯის ფიგურ-რა და ა. შ., მიბაძვა განიყოფრება და განიყოფრება ნატივ ხელოვნებათა სხვადასხვა საგანისა თუ დარგის მიხედვით, როგორც მავალითად პოეზიის სხვადასხვა გვარისა, რომელთაგანაც თვითთული მით უფრო ღირსებულია და კეთილშობილური, რაც უფრო ღირ-სებულია მისი საგანი, რის გამოც ის გვარი, რომლის საგნადაც სიმახნვე გვევლინება, ნაკლებად ფახე-ლია და ვერ შედრება, ვთქვათ, ეპიკურ პოემას, თუმ-ცა, ახვა თუ ისე, ნიაც პოეზიის გვარად ითვლება, რაკილა ჯანციფრებას იწვევს და სიამოვნებას გვანიჭე-ს.

ორმაგი ექვი ადმეძვრის ხოლმე სულში ნატივ ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან დაკავშირებით. ჭრ-ერთი, შეუძლია თუ არა ხალხს ჩვენს დროში, ხე-ლოვნების ნაწარმოებთა მსახული იყოს? და მეორეც, შეიძლება თუ არა, რომ მშვენიერების პირველსახე თვით ბუნებაში გვევლდებოდეს და ადამიანთა შეხე-დულებებსა თუ ჩვეულებებზე დანიკიდებულად არ ვთვლიდეთ, როგორც შეადგენს ჩვენს ბუნებას? თუ პირველ კითხვასთან დაკავშირებით რაიმე საგუ-ლისხმოდ აზრი დამებადა თავში, ალბათ, ოდესმე ჩა-ვიწერ; რაც შეეხება მეორეს, მინდა მოგახსენოთ შემ-დეგი: ამა თუ იმ საგნის შესატყვისი და შესაბანიის ჩვენ გვგონია მხოლოდ ის (მთელი მშვენიერება კი, შეიძლება ითქვას, სხვა არა არის რა, თუ არა შეხა-ბამისობა), რასაც, ჩვეულებრივ, ვხედავთ მასში, და პირიქით, შეუსაბამო — ის, და ა. შ. ამიტომაც მშვე-ნიერად ნივინებთ მხოლოდ იმას, რაც ამას და ამას შეიცავს, მახინჯად, ანუ ნაკლის მქონედ და მახიე-რად კი იმას, რაც მას არ შეიცავს. ახე მავალითად, ჩვენს მახინჯი გვეჩვენება ამა თუ იმ გიშის ძაღლების გა-ჩვენება, როცა მათ მორილი აქვთ ყურები და ა. შ. მოიღის ძაღლისილება იმ მხრივ, რაც ეხება ქაღების სილაპაჯეს და მომხიზველობას და ა. შ. ჩემის აზრით, ბუნებაში არსებობს მხოლოდ მშვენიერების ესკოტი, ვთქვათ, პარმონიის, თანაზარმოიერების და სხვათა და სხვათა, მოკლედ, ის, რაც განუყრელი უნდა იყოს ყოველი მშვენიერი საგნისაგან, როცა მას აშუქებ-ს მხოლოდ ბუნებრივი ნათელი. რაც შეეხება მისი მშვე-ნების უფრო მეკვთრად წარმოჩენას, შეუჩრდილის თამაშით მის შემკობას და ა. შ., — ყოველივე ეს მხოლოდ ჩვენს შეხედულებებზეა დამოკიდებული. ამ აზრის დასტურად შეიძლება მოგვემოა ურიცხვი სხვადასხვა მავალითი, რომლებსაც მე ორად ვაჭგუ-ფებ: პირველი ჩგუფის მავალითები გვიმოწმებენ აზ-რთა სხვადასხვაობას ბუნებრივ საგნებთან დაკავში-რებით, მეორისა კი მიბაძვის, ანუ ნატივ ხელოვნება-

თა სხვადასხვა დარგის საგნებთან მიმართებით ცხად-ყოფენ ამას.

ბევრ ვერულამელმა ამბობს, სულის ყველა უნარი, რომელიც ხელოვნურ ჩვევამდე დაეყვანება, უნაყოფო ხდება. ვიდრე მოკლედ გაიყვარება ეს სახეობით მართალი აზრი, როგორცა, კერძოდ პოეზიას მიუხედავებ. უნაყოფო ხდება ყველა უნარი, როცა ისინი ხელოვნურ გაწაფულობად იქცევიან, ესე იგი, როცა აღმინები ვეღარ პოულობენ ვერაფერს მათ გასაღრმავებლად და გასავითარებლად, როგორც პოულობდნენ ადრე, როცა ჭრ კიდევ არ განაჩნდათ არც დასრულებული ფორმა, არც სახელი და არც საყოფარღო წესები. ტორკვატო ტასოს თქმისა არ იყოს, ჩემს შეხსიერებაში იკვეთება ამ უნაყოფობის ამხსნელი და განმსაჯვრელი ოთხი მიზეზი. ჭრ ერთი, კაციშვილი არ უჭირბობს იმაზე, თუ როგორ დახვეწის კიდევ უფრო მეტად თავისი უნარი, როცა ის უკვე ჩამოყალიბდა, დასრულებული სახე მიიღო, განმტკიცდა და როცა თვით ამ უნარის მიღობელს სრულყოფილი ჰგონია იგი. ამიტომ ყველა სჭრდება მიღწეული და გულდაშევიდებით ფიქრობს, რომ თავი ქუდში აქვს. მაგრამ ეს მხოლოდ მას შემდეგ ხდება, როცა ბუნებრივი უნარი ხელოვნურ გაწაფულობად იქცევა, რადგანაც ყველა, ვისაც მისი სრულყოფა უცდა, თავს იტყვრევდა იმაზე, თუ როგორ გაიდრმავებინა და გაემდიდრებინა იგი, ვინაიდან ჭრ კიდევ არავის დაეჭილდოვებინა თვითონ ის ხელოვანის, ხოლო მისი უნარი — ხელოვნების სახელით. ხოლო როცა ის, ბოლოს და ბოლოს, იღებს ამ ჩილდს, ასე ჰგონია, რომ ვეღარაფერს მიუმატებს თავის უნარს, თუნდაც ეს უნარსაქნელი ოდენადაც არ გაზრდილიყოს. მეორეც (ეს მიზეზი უპირატესად პოეზიას ეხება), იმითა უმრავლესობა, ან თითქმის მთელი ბრბო ამ ხალხისა, ვისაც პოეზია გაუხდია თავის ხელოვნებად (თუმცა შეიძლება დაახლოებით იგივე ითქვას სხვა ხელოვნების მიმდევრებზედაც), ვერ ბედავენ ვერცერთი დადგინილი წესის დარღვევას, უმინა, თუნდაც ერთი ნაბიჯით გაღუხვის წინამორბედთა მიერ გაკავალულ გზას, რადგანაც ნამდვილი ასოკრიტისათვის ფიქრობს, რომ ვერცერთს სკკარს ვერ დაწერს, თუკი შემოსხენებულ წესებს არ დაიცავს. ერთის სიტყვით, ეს მეორე მიზეზი გახლავთ პედანტიზმი. მესამე მიზეზი, რომელიც უპირატესად ნიშნულია გონიერი, ჰკუადამჭდარი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, თვით მაღალინიჭიერი ხალხისთვისაც, არსებობდა, სხვა არა არის რა, თუ არა ჩვეულება, რასაც ვერცერთი ვერ აღწევს თავს, სულერთია, საკუთარ ჩვეულებას ეხება საქმე თუ სხვისას. საკუთარს — იმიტომ, რომ, რაკილა შეჩვევიან გამუდმებით ერთი და იმავე ხალიათის ლექსები, ტრაგედიაში და ა. შ. წერონ, ისინონ და იკითხონ, უკვე აღარ შეუძლიათ სხვაგვარად წერა, მიუხედავად იმისა, რომ არავითარი ცრურწმენით არ არიან შებოკილი და ხელ-ფეხ შეარტული. სხვისას — იმიტომ, რომ ვერ ბედავენ დაკონონებული ჩვეულების დარღვევას, და თუმცა წინასწარ აკვირებულ არუბებს როდღ ენონებთან, მაგრამ ლექსის წერიხას მაინც შიშობენ, ვითუ თავებლიობაში ჩამოგვართვან, თუ ღღემდე არახებული და არგავინებით ჩანაფიქრის ხორცშესხმას მოვიწოდებთო. დრამის დაწე-

რას ან სცენაზე დადგმას რომ დააპირებენ, მხოლოდ ერთი საფიქრალი აქვთ: თუ მხოლოდ წარნოსახვის უნარს თამაშს ავეყვებით და უარს ვიტყვით ჩვეულ ფორმებზე, მასხნად აგვიგდებენ და სიცოცხლე დაკვარიანო ეპიური პრემიის წერიხას. ფიქრობენ და არცთუ უსაფუძვლოდ ფიქრობენ, რომ თუ ფორმის ძიებისას გატყენილ გზას გადაუხვივს, სახელწოდების თვითნებურ შეცვლასა და ლამის ყალბისმქმნელობაში დასღებენ ბრალს, რადგანაც არავინ აღიარებს ეპიურ პოემად იმას, რაც ასე თუ ისე განსხვავდება იისი საყოველთაოდ აღიარებული ფორმისაგან. მართლაცად, თუ ვინმე თავის ქმნილებას ტრაგედიათს დაარქმევს, პუბლიკა მოეღის იმას, რაც, ჩვეულებრივ, ამ სახელით აღინიშნება, და თუ ამის სიძულად სულ სხვა რამ შესთავაზებს, გაცილავს სიცოცხლე მოსკეება და, კაცმა რომ თქვას, არცთუ უმოხეზოდ. ჩვენი დროის ნამდვილი უბედურება ისაა, რომ პოეზია უკავ ხელოვნურ გაწაფულობად იქცა და თუ გსურს ქეშმარიტად ორიგინალური იყო, თამაზად უნდა დაარღვიო და დაამხხვიო დაკანონებული წესები, ხელაღებით უარყო და უსაუგლო დრომოკუმული ფორმები, დახვეწილი ჩვეულებები, მაგრამ რაკი ამ წესებს უკვე მოკალექობის უფლება აქვთ მოპოვებული, ეს სითამამე ძალიან ძვირად დაუჭდება უყვადის. ასე რომ, თვით ბრძენაცაც კი აღარ ჰყოუნის განებდაობა, და, ღმერთმანი, ვერც გაამტყუნებს. რადგანაც ჩვეულებებს განსაუკორებულ პატებს უნდა ვცემდეთ ყველაფერში, რაც, პოეზიისა არ იყოს, ხალხისათვის იქნება, და არ შეიძლება ხალხის ნოტყუება ყალბი და თვითნებურად შერქმეული თუ გადარქმეული სახელებით. თუმცა ისიც ნართებულ იქნებოდა, რომ ლექსისთვის სულაც არ დაგვერქმია სახელი, თუკი პოეზიის ჩვენთვის ცნობილ ვარიეტოს ეარს ვერ დავცენსებოდით და, მაგრამ საინიორდ საქირთა სიმამაც, რომელიც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე როდი გვხვდება, ისევე როგორც მრავალი არსებითი და არა უმნიშვნელი ან წარმოსახვითი დაბრკოლებისა თუ წინააღდგობის დაძლევის უნარი. ნოითხე — ყველაზე ძლიერი, ყველაზე მნიშვნელივანი მიზეზი შემდეგი გახლავთ: თვით ქეშმარიტმა პოეტმაც რომ გადაწვიტოს ზურგი აქციოს გარედა შეთვისებულ ყველა იდეას, ხელი აიღოს ყველა ჩვეულ ფორმაზე, აზრითარი პირობითობას აღარ გაუწიოს ანგარიში და ისე დაიწიოს ლექსების თხზვა, როგორც თვითონ ეარინაბდა, ისიც კი ვერ იქნება ქეშმარიტად ორიგინალური, ან იმდენად ორიგინალური მაინც, როგორც იყენენ ძველი პოეტები, ვინაიდან ყოველ წამს, თავისდა შეუმჩნეველად, თავისდა განსაკვირებლად და გასაშემაგებლად, ხელახლა მოეხვევა თავს იგივე ფორმები, იგივე ხერხები, იგივე საშუალებები, იგივე წესები, იგივე სახეები, იგივე პოეტური ეარნები და ა. შ. ასე დამშრალი ნაკალდების კალაპოტში მიშვებული მეორე ნაკალდი, რამდენიც უნდა ეცალო გადაუღობო ან გაუმრულო გზა, მაინც დაივინებით მიიწევს ძველი სადინარისაკენ, რათა ერთხელ და სამუდამოდ გაკავლული გზით განაგრძოს ღენა. რა თქმა უნდა, ბუნება თვითონვე გვათავაზობს ახალ-ახალსა და ერთმანეთისაგან განსხვავებულ იდეებს, და ერთბაშე პოეტმა საერთოდ რომ არ იცოდეს მეორე, ალბათ, არც მოიძებნებოდა ერთნაირი ნაწარმოებების შემქ-

მწელი ორი პოეტია, ვინაიდან ეს შეიძლება მომხ-  
დარიყო მხოლოდ შემთხვევით, შემთხვევა კი, როგორც  
ამას თვალნათლივ ხედავს ყველა, არც ისე ხშირად  
უწყობს ხელს ამნაირ დაძვინჯვებს. ამიტომ, როცა  
ნიმუში ცოტა იყო, ან საერთოდ არ იყო, ესეივინ, მა-  
გალითად, თვითონვე იკონებდა ტრაგედიის ხან ერთ-  
სა და ხან მეორე სახეს, და რაკი არც დაკანონებული  
ფორმებია თუ ტრადიციული წესებია გახლდათ  
შეზღუდული, მხოლოდ თავის ბუნებას მიხედვდა,  
მხოლოდ თავის გულისხმას უღებდა ყურს და ყოვე-  
ლი ახალი ნაწარმოების შექმნას თვითნებურად იც-  
ვლიდა ფორმის.<sup>9</sup> ასე, ჰომეროსი, თავისი პოემების  
თხზვისას<sup>10</sup> თავისთავად დაეხმებოდა წარმოსახვის  
უკიდრგანო ტრამაღზე და ხარბად ისრუტავდა ყველა-  
ფერს, რაც კი მოეპარებოდა, ვინაიდან უველაფერი  
ქემპარიატად თვალწინა ჰქონდა, და მთელი სინამდვი-  
ლე თითქოს ხელისგულზე ედო, რაკიდა წინამორ-  
ბედმა მიერ შექმნილი სახეები როდი უხშობდნენ და  
უხინდადვდნენ შერგას. ამრგად, ძველი პოეტები თითქ-  
მას ძალაუვნებურად უნდა ყოფილიყვნენ და იყვნენ  
კიდევაც ორიგინალურნი, და თუ ხანდახან მაინც ერთ-  
მანეთს ჰკავდნენ, ეს აიხსნება მხოლოდ შემთხვევითო-  
ბით, დღეს კი, როცა ლამის წავკვლეოს ჩვეულებების,  
ფორმების თუ კანონების სირაფდემ, როცა ამდენ-  
ნია ცოდნა, განსაზღვრება, გამოცდილება, როცა ამ-  
დენს კიბულბოძენ და ა. შ., პოეტი, კიდევაც რომ  
არ უნდოდეს გატკეპნილი გზით სიარული, ძალაუ-  
ნებურად უბრუნდება მას, და რაკი ბუნება უყვე ადარ  
მოქმედებს დამოუკიდებლად და თავისთავად, პოეტის  
სულზე უცილობელსა და გარდუვად ზემოქმედებას  
ახდენენ შექმნილი თუ შეთვისებული იდეები, რომ-  
ლებიც ზღუდავენ ბუნების ძალმოსილებას და აჩლუნ-  
გებენ წარმოსახვის ძალას, რომელიც, ასე რომ არ  
იყოს საქმე, წინამორბედ ბუნებათა მთელი სირაფლის  
მიუხედავად, თავისთავად, შეუნებრივად და ძალდაუტა-  
ნებლად (მე ვგულისხმობ ქემპარიატ პოეტის წარ-  
მოსახვას) დღესაც კი აღმოაჩნდა ბევრ ისეთ რასმე-  
რასაც ჭერ კიდევ არაიენ არ შეგებია, ან სხვა-  
ნაირად შეგებია და ა. შ.

სასაცილოს გვიტახავდნენ როგორც ძველი, ისე თა-  
ნამედროვე კომიკოსები, ძველ ავტორებში ვგულის-  
ხმობ ბერძენებსაც და რომაელებსაც, — ლუკიან-  
ენ<sup>11</sup> და სხვ., თანამედროვეებში: კი უპირატესად  
ფრანგებს. მაგრამ ამ ორ გამოხატულებას შორის  
უფარმაზარი განსხვავებაა, რომელიც ადვილი გამო-  
საცნობია და თვალში საცემი. მაგრამ თუ გამოვიკ-  
ვლეთ და განვსაზღვრავთ მას, ამ განსხვავების არსი,  
ჩემის აზრით, შემდეგნაირად წარმოგვიჩნდება: ძველი  
ავტორებისათვის სასაცილო თვით საგნებშივე იყო  
მოცემული, თანამედროვე კომიკოსებისთვის კი —  
სიტუაქეში (თანამედროვეებმა მე ვთვლი უველაწე  
უხელსი კომედების, სატირების და სხვა მისთანა  
ავტორებს, რადგანაც გოლდონისათვის,<sup>12</sup> მაგალითად,  
უცხო რდოი იქნა ატიყური მახვილგონიერება, ისე-  
ვე როგორც ჩვენი ძველი კომიკოსების, ვიქვათ, ბერ-  
ნისა<sup>13</sup> და სხვათათვის, ძველი დროის ფრანგი ავ-  
ტორების, მაგალითად, ბუალოსა და მისი თანამოკალ-  
მებისაგან განსხვავებით). ძველ ავტორთა ქმნილებებ-  
ში სასაცილო ყოველთვის ხელშესახები იყო; მათ შე-  
ძლიათ სრულყოფილად გამოეხატათ და ჩვენს თვალ-

წინ გაეცოცხლებინათ მისი ხორცსუნსხმული ხატება,  
მამინ როდესაც თანამედროვენი გვიხატავენ მწიფე  
მის ღანდსა თუ აჩრდილს, გარკვეილ კვამლსა თუ  
ნიმულს. სასაცილო, რომელსაც გვიხატავდნენ ძველი  
კომიკოსები, მთლიანად გათქვევლი იყო სიცილში,  
მამინ როდესაც თანამედროვეთა ქმნილებებში სი-  
ცილს უღმრამადო დილილი ცვლის, სასაცილო ძველე-  
ბისა მყარია იყო, ახლებსა — მყიფია და მსწრაფლ-  
წარმავალი. ძველებისათვის ეს იყო გულიანი და გა-  
დაძლები სიცილის უშრეტი წყარო, ახლებისათვის —  
მხოლოდ წარბიო საბაბი. ძველი ავტორების სასაცილო  
ხორცსუნსხმული იყო სახეებში, ხასიათებში, შედარე-  
ბებში, მოქმედების განვითარებაში, მოკლედ, საგნებ-  
ში, თანამედროვეებისა კი, ზრგადად რომ ვიქვათ,  
გამოკეთლთა სიტუაქეში, და მას საუფძვლად უღევს  
პოეტებთან თავისებური წყობა, ორპირავენი, ნარ-  
თაული (ანიშნებები, სიტუაქეებისა და თვით ერთი  
სიტუაქის თვითმზნური თამაში და ა. შ. გამოიკცებთ  
ნართაული მინუშებები, ჩამოაშორეთ ორპირავენება,  
დაშალეთ და ახალი წყობით დააკვირებთ გამოთქ-  
მები, შეცვალეთ ერთი სიტუაქე მეორით, და სასაცილო  
თვალსა და ხელშევა გაქრება. პირქით, სასაცილო  
ბერძენი და რომაელი ავტორებისა ესოდენ მსუბუქ-  
პარტოვანსა და მოუხელთებელ გარსში როლი მოქცე-  
ული, ის მყარია, თითქმის ნივთიერი და ხელშესახებად  
საგრძნობი. (მაგალითისათვის ავიღოთ ლუკიანე, როცა  
ის თავის „მხილებულ ზევსში“<sup>14</sup> პარკას<sup>15</sup> თითოსტარზე  
მატულის ფთილებივით დაკიდებულ ლმერთებს მეთე-  
ვის ანექსზე ჩამოკონწილებულ ლიფსიტებს ადარებს.  
ბერძენი და რომაელები უჩვეულო მახვილგონი-  
ერები, ენამოსწრებულბობითა და გულუხვობით სთა-  
ვარობდნენ შეიხებულს ამნაირ სახეებს; ისინი პოუ-  
ლობდნენ სასაცილოს ისეთ იდეაშლსა და თვანკარა  
წყაროებს, რომ დღეს ამის დაჭერბაც კი გვიკრიბ...  
სასაცილოს სიხლმე სახეების ჩვეულებრივი არ გაზ-  
ნებთ ძველი კომიკოსებისათვის, და ეს სიხლმე მათი  
კომიკური ტალანტის ძალით იყო განპირობებული.  
მამინაც კი, როცა ამნაირ სახეებით, შედარებებითა  
და სხვა მისთანებით არ ანებებრდნენ შეიხებულს.  
მათი გამკლიავი სიტუაქე მაინც უფრო მკვეთრად საგრძ-  
ნობი, თითქმის ხელშესახებად განვითებული და გასა-  
ნებული იყო, ვიდრე ჩვენი თანამედროვე ავტორებისა,  
მაგრამ ბევრ ჩვენგანს და, მით უმეტეს ფრანგებს  
„ურჩავლესობას“, შესაქლოა, — შესაძლოა კი ზრგ-  
სწორედ ასე, — მეტიმტვად ტლანქი ეჩვენება ის:  
რაც ოდესღაც ატიყური მახვილსიტუაქეების შინად  
და ლახვლად ითვლებოდა, და რაც ასე მოსწონდათ  
ბერძენებს — ძველი დროის ამ ყველაზე განაღებულ  
ხალხს — და რომაელებს. თუმცა, ვგონებ, დაახლო-  
ვით ასეთივე ზრისა იყო მორაციოსები, რომელიც დი-  
დად როდ სწავლობდა პლატუსის<sup>16</sup> — რომაელთა  
შორის სიცილის ამ სანიმუშო ოსტატის — მხიარულ  
ოხუნჯობებს; ალბათ, არცაა გასაკვირი, ვინაიდან მო-  
რაციოსის „სატირებისა“ და „ეპიკოლეებისათვის“  
უცხო ის ლდი გონებაშახვილობა, რაც ახასიათებს  
ძველ ბერძენსა თუ რომაელ კომიკოსებს, თუმცა,  
მისი გონებაშახვილობა არც ისე დახვეწილია, რო-  
გორც ჩვენი თანამედროვეებისა, დღეს პარწმინდა  
მახვილსიტუაქეობისა თუ ენკვიმარტობის წყალობით  
თვით სააცილო კი უჩვეულოდ მჩატე გახდა. წარ-



მოუდგენიდა დაიხვეწა, დაკინდა, დახეულდა და დაი-  
ლია, ასე რომ, წყალ-წყალად და წყალად კი არა,  
მეტრც, ეთერად, ორთქლად, ნისლად იქცა. თუმცა  
სწორედ ამნაირი სასაცილო იოლებად დღეს დახვე-  
წილი გემოვნების, კარგი ტონის, გასხვილი თავზი-  
ანობის უტყუარ ნიშნად, (ნაღლი საზოგადოებისა თუ  
განათლებული ხალხის თავშექცევის ღირსად და სა-  
კადრისად. ძველდებურ კომედებში სასაცილო უპირა-  
ტესად განპრობებული გახლდათ მოქმედებით, რო-  
მელიც სცენაზე უნდა გაეთამაშებინათ გმირებს; აქ  
თვით მოქმედების განვითარება გვევლინებოდა მას-  
ვილგონირების, სიხალისის, სიცილის წყაროდ. ასე-  
თა, მაგალითად, ძველდებური მახვილსიტყვაობის ნამ-  
დვილი პარკალიტის — მათეის<sup>16</sup> კოქლეის „ცერე-  
მონიების“ ის ადგილი, სადაც ორცივი რის ვივაგა-  
ლახით ცლილობს გადაჭრებს ფანქრიდან, რათა თავი  
დააღწიოს მის კარზე თავშეხალი ხალხის მიხალდე-  
ბას. არსებობს კიდევ ერთი განსხვავება სასაცილოს  
ძველებურსა და თანადროულ გამოსატლებებს შო-  
რის: პირველი სასაცილოს ძირს ედებდა ხალხის უო-  
ველდებურ ცხოვრებაში და არა საზოგადოების  
უპოდურებად ვადაქიზებულ-გააზიზებული ფენის ყო-  
ფაში, რომელიც, ცაცმა რომ თქვას, მაშინ არც არ-  
სებობდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, ისე დახვეწილი  
და რაფინირებული მაინც არ იყო, როგორც დღეს  
გახლავთ, მაშინ როდესაც ნეორე (უპირატესად ეს  
ნება ფრანგებს) დაჟინებით ტრიალებს მაღალი სა-  
ზოგადოების წრეში და წამოთავ არ ტრავებს ფუფუნე-  
ბის, სიმდიდრის, ქარაფუტობის გარემოს. ამიტომ  
ძნელი კომპიკიების თქლით დანახული სასაცილო  
გაცილებით უფრო ხორციელი, უფრო საგნობრივი,  
უფრო ნივთიერი იყო და იმ იარაღს ჰკავდა, რომელ-  
საც პირი არც ისე მაგრა აქვს ალესილი, მაგრამ სწო-  
რედ ამიტომ უკეთა ძლებს და უფრო დიდხანს ენ-  
ახებოდა პატრონს, მაშინ როდესაც პირბაბის ხან-  
ჯალი (ეს სიხარე დროებით და ხალხის ხასიათზეა  
დამოკიდებული) სწრაფად ბლავდება, ჩლუნდება  
და უბრალო ხალხი ვეღარც გრძნობს მის დარტყმას,  
ისევე როგორც პარსეხას პირველ წაშს ვერც კი  
ფერძნობთ, როგორც ვახსიერავს ბასრი სამართებელი  
სახეს.

ყველა ხელოვნება ბუნებას ბაძავს და ბუნებასვე  
გამოსატავს, საიდანაც დასაბამს იღებს გრძნობელთა-  
ბა; მუსიკა კი მხოლოდ გრძნობასა ბაძავს და გრძნო-  
ბასვე გამოსატავს, ხოლო ამ გრძნობას ბუნებისგან  
კი არ იღებს, არამედ თავისივე თავისგან. აი, რა-  
ტომ ამბობს დე სტალი („კორინა“, წიგნი ა, თავი  
ჰ) „ნათე ჭელოვნებაოვან ყველაზე უშუალოდ  
სწორედ მუსიკა მოქმედებს სულზე. დანარჩენები ამა  
თუ იმ იდეის მიმართ მოაქცევენ მას, მხოლოდ მუსიკა  
კი მოიტყუა ჩვენი არსებობის ყველაზე იღუმალი,  
ყველაზე ცხოველმყოფელი წყაროს მიმართ და მთლი-  
ანად ცვლის ჩვენს შინაგან განწყობილებას“.

სიტყვას პოეზიაში და ა. შ. არ შეუძლია ასე ძა-  
ლულად გამოხატოს გრძნობის უსაზღვროება და უსას-  
რულობა, რადგანაც ის დავკვირებოდა საგნებთან  
და სწორედ ამიტომ ახდენს ყოველთვის მეორედულ,  
არა ესოდენ უშუალო შთაბეჭდილებას; ვინაიდან  
სიტყვებს, ისევე როგორც ნიშნებსა და ფერწერულსა  
თუ სურათურულ სახეებს პარკვეული და სასრუ-

ლი მიხედულობა აქვთ. ამ შპრივ, არქიტექტურულ-  
ტათი მაინც უსაზღვრებდა მუსიკას, მაგრამ არა განაჩინებდა  
ზემოქმედების ისეთივე მყისიერება და უშუალობა.

ძველი პოეტები და მხატვრები, უწინარეს ყოვლი-  
სა, ბერძენები, განუბრუნებლად იყავდნენ ერთ წესს: უცი-  
ლობლად უფრო მეტ საფიქრალს უტოვებდნენ მსმე-  
ნელსა თუ მაყურებელს, ვიდრე თვითონვე უშუალოდ  
გამოსატავდნენ... ამის მიზეზი სხვა არა არის რა,  
თუ არა სისხადავე და უბრალოება, რომელთა წყალო-  
ბითაც ისინი არას დაგიდევდნენ წერლობანებს, ჩვენი  
თანამედროვე წერალებისგან განსხვავებით, რომელთა  
ძალისხვევაც ყოველ წაშს აშკარა ხდება იმით, რომ  
არაფერზე მარტივად არ ლაპარაკობენ და არც საგ-  
ნებს გვიხატავენ ისე, როგორც მათ გვილენს ბუნე-  
ბა, გამუდმებით იქეპებინა წვრილნაგებში, აღუწე-  
რელს არ ტრავებს არანაირ ვითარებასა თუ გარემო-  
ებებს, უსაშველოდ წელავენ და აკიანურებენ თხრო-  
ბას, ერთის სიტყვით, წელბებურ ფეხს იდგამენ, რომ  
როგორც თავი მათწონის მტობველს; მაგრამ ყოვე-  
ლივე ეს მხოლოდ ააშკარავებს ნათი ჩანაფიქრის  
საწინარეს, ძირშივე ჰკლავს ბუნებრივ სილადეს, უშუა-  
ლობას და დაუდევრობას და შიშველი სახით წარმო-  
გვიჩენს ხელოვნებასა თუ ხელოვნურობას; მოკლედ,  
ლექსებში თვით პოეტი უფრო მეტს ლაპარაკობს, ვი-  
დრე მათი საგანი..

ამნაირი ჩვეულების შედეგათა შორის — იდახ, შე-  
დგოა და არა მიზეზთა, რადგანაც ძველები არას  
დაგიდევდნენ არავითარ შედეგს, მათ მხოლოდ ზემოხ-  
სენებული მიზეზი: სისხადავე და უბრალოება ამოძ-  
რავებდათ, — უთუოდ ყველაზე ღირსშესანიშნავი  
იყო შედეგი: ნათი პოეზიაში და ნატვის ხელოვნე-  
ბანიც უსასრულობის შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ, მა-  
შინ როდესაც თანადროული ხელოვნება გვიტოვებს  
მხოლოდ სასრულობისა და საზღვრულობის შეგრძ-  
ნებას. მიზეზი ნათელია: ფუნქცია თუ კალმის ორი-  
ოდე მოსმით რომ გვიხატავდნენ საგანს და მხოლოდ  
ნაწულობრივ გვიჩვენებდნენ მას, ძველი მხატვრები  
საშუალებას აძლევდნენ წარმოსახვას, თავისუფლად  
ებრობდა იმ ბავშვურ, ბუნდოვანსა და გაუქცევლ  
იდეებს შორის, რომლებსაც ნულის არცოდნა ბა-  
დებს. ასე მაგალითად, სოფლის სურათის აღქმისას,  
რომელსაც ჩვენს თვალწინ ორიოდ მოჩანდა ხათით აცოხს-  
ლებდა ძველი პოეტი, ისე, რომ აზრადაც არ მოს-  
დიოდა საგულდაგულოდ დაემუშავებინა და დახვეწე-  
ყველა წერილმანი, — წარმოსახვა უშუალოდ გრძნო-  
ბადა და ვარსილდა ბუნდოვან იღუმათა უჩვეულო  
მოზღვავენას, რომლებიც ფრთხილვდნენ და ციცი-  
თელიბივით ციმციმებდნენ იმ უცნაური იღუმალობითა  
და ქაღალქული ხიბლით, რასაც ბავშვობაში არა-  
ერთხელ აუკუსია ჩვენი სული განცვივრებათ და ად-  
ტაცებით. თანამედროვე მხატვრები კი, მთელი სიმყ-  
ვერობითა და სისრულით რომ წარმოგვიჩინენ საგან-  
საც და მის საზღვრებსა თუ განსაზღვრულობასაც, სა-  
ერთოდ ვეღარ ვგაგრძნობინებენ და განგვაკვირებ-  
ბენ ამ უსასრულო მდელვარებას, ხოლო რასაც გვაგ-  
გრძნობინებენ, ის უკვე აშკარად საზღვრულია და  
სასრული, ვინაიდან მთლიანი საგნის ცოდნისაგან  
იღებს დასაბამს; ის მხოლოდ მოწიფულობის სასი-  
თვისაა ნიშნული; ნისთვის უცხობა ყოველგვარი





უცნაური იდუმალება, ისევე როგორც ბავშვობაში განცდილი ტკბობა ბუნდოვანი ოცნებებითა და წარმოდგენებით.

უკვე არავითგლ შეუნიშნავთ, რომ თუ სამეცნიერო აკადემიებმა, შესაძლოა, ხელის შეუწყვეს მეცნიერებათა განვითარებას, ისევე როგორც ახალ აღმოჩენებს და ერთგვარად გააიოღეს კიდევ ისინი, სამაგიეროდ ლიტერატურულ აკადემიებს ზაინის მეტი არაფერი მოუტანიათ მწერლობისათვის<sup>18</sup>. მართლაცაა, საინტერესო აკადემიები არასოდეს არ იფარგლებოდნენ ერთი რომელიმე ფილოსოფიური სისტემით, არამედ თავისუფალ ასპარეზს ტოვებდნენ ქემშარბატების ძიებისათვის; მათთვის მისაღები გახლდათ ყოველგვარი სისტემა, რომელიც ამ ძიებას უწყობდა ხელს. განსაკუთრებით ძნელი იყო ერთადერთი სისტემით შემოგარტვლა ბუნების კვლევისას, რადგანაც აქ აუცილებელია ხელსაყრელი პირობები შეუქმნას ახალ აღმოჩენებს, რომელთა ხორკეისხმობის ერთადერთ საფუძვლად რეალური სინამდვილე გვევლინება, და უოვლად შეუძლებელია იმის წინასწარ განჭვრეტა, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს შედეგად ამა თუ იმ აღმოჩენას, ან რომელი ფილოსოფიური სისტემის შეიძლება შევუთანხმებთ ეს შედეგი. ერთადერთი სისტემით რომ ეხელმძღვანელოთ, სამეცნიერო აკადემიები ისეთივე ზაინს მოუტანდნენ მეცნიერებას, როგორც ლიტერატურულმა აკადემიებმა მოუტანეს მწერლობას, მართალია, მწერლობას თავისი საკუთარი წესები აქვს, მაგრამ მას არასოდეს დაჰყარა ხეირი, როცა ცდილობდნენ წყაროდ განესაზღვრათ ეს წესები, სავალდებულო ნორმებად გამოცხადებინათ და კანონთა კოდექსებად ექციათ ისინი. ყველა დიდი ბერძენი პოეტი არისტოტელემდე ცხოვრობდა, ყველა დიდი რომაელი პოეტი — პორაიუსამდე, ან მისი თანამედროვე იყო. კი მაგრამ, განა სასარგებლოდ არ უნდა ვთვლიდეთ ყოველგვარ ცდას, რომელიც მიზნად ისახავს დახვეწილი გემოვნების გამოუმუშავებას, მას განზოგადებისა და ყოველი ლიტერატურული ქმნილებისათვის სავალდებულო ნორმად გამოცხადებას? რა თქმა უნდა, დახვეწილი გემოვნება საკუთრა ხალხისთვის, მაგრამ მას უნდა ფლობდეს უკლებლივ ყველა და არა მხოლოდ კედანათა მცირერიცხოვანი ჯგუფი, რომელიც წერლობაში ხელი იგდებს საკანონმდებლო ძალაუფლებას და ნამდვილი დიქტატორივით თავის ნებას კარნახობს მას.

ჯერ ერთი, ძალიან ძნელია ხელი შეუწყო გენიალურ ნაწარმოებთა შექმნას. სახელი, პატივი, დიდება, გავლენა, ტაშისცემა, შემოსავალი, რა თქმა უნდა, მძლავრი საშუალებები არიან, რომლებიც ნიადაგს უშვადებენ მათ გამოჩენას, მაგრამ არა ის პატივი და დიდება, რასაც მწერალს ტაშისცემით მივაგებს ესა თუ ის აკადემია. ძველი ბერძენები და რომაელები საკაროდ მართვადენენ ლიტერატურულ ასპარეზობებს, და პერსოლტ<sup>19</sup> იმ განწარხებით წერდა თავის ისტორიას, რომ ხალხისათვის წყევითა იგი. ყოველივე ეს გაცილებით უფრო მძლავრი სტიმულია, ვიდრე მცირერიცხოვანი ჩრეული საზოგადოებაზე ფიქრი, რომელიც მძლიანად ყველაზე განათლებულ და ნაკიბი პიროვნებებისაგან შედგება, და რომელზედაც შეუძლებელია ისეთივე შთაბეჭდილების მოხდენა, როგორცაც ახდენენ

ხალხზე. ეგეც არ იყო, კრიტიკისათვის თავის ნიწონების მიზნით წერენ: ა). შინით, ეს კი დამლუპველად (ბ). მიტისმეტ. გაუმოდგინებით, ესე იგი, ცდილობენ, მათ ქმნილებებში რაღაც შეიძლება მეტი იყოს უჩვეულო, დახვეწილი, მახვილგონივრული და ა. შ. ერთის სიტყვით, ათასგვარი წვრილმანი. მხოლოდ მაგონ, როცა მსმენელი იქნება ხალხი, ეს შეიძლება ხელშეწყობი აღმოჩნდეს ნაწარმოების ორიგინალურობის, სიდიადის, ბუნებრიობისათვის. მორცეც, თუ გენიოს დახარება ფუჭი საქმია, თუ დეზები არაფერს არ აძლევს მას, სამაგიეროდ, ლეგამი ნამდვილად ჰქვავს, იე ვგულისხმობ სხვების მიერ და არა თვით მისივე საკუთარი თვადპერტობით ამოდებულ დაგანს.<sup>20</sup> ხლო თუ არ არსებობს გენია, მაშინ ყოველგვარი წაბალი, ყოველგვარი ნაწარმელი საშუალება შედგება. მწერლობაში კუის დარიგებასა და წყადებას კი ჯერ არავისთვის შეუძენია და შეუძენია ლიტერატურული ღირსება, როცა არ არსებობს არავითარი სასიკეთო წინაშეუღლება (მე ვგულისხმობ სად არისა და ნატივ გემოვნებას). მაგრამ თუ გემოვნება გარყვნილია, განა სარგებლობას არ მოგვიძინს ყოველგვარი ცდა, რომელიც მიზნად ისახავს მის გაქანსაღებას და გაოსწორებას? მოგვიტანს, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რომ აკადემიების მცდელობისა და მეკალინიების წყალობით, შეიძლება ცუდად აღარა წეროს; მაგრამ თუ ჰგონიათ, რომ ვინმეს კარგად დაწყებინებენ წერას, თავს იტყუებენ მხოლოდ და მხოლოდ. არკადია<sup>21</sup> იმ მიზნით იქნა დაარსებული, რომ მთლიანად აღმოეფხვრა და ამოეძირკვა მეჩვიდმეტე საუკუნის ლიტერატურაში დაშვიდებული წერის მანერა. ამოძირკვა კიდევ, მაგრამ „არკადიული სტილი“ თავის მხრივ, სათრველ მეტახეულად იქცა; იტალიაში „არკადიულს“ უწოდებენ ყოველგვარ ლექსს, რომელზედაც შეიძლება ითქვას: „არც წყალი და არც ღვინო“. მაშ, რადა საშუალება მოეძებნებოთ დღეს გადაგვარებული გემოვნების წინააღმდეგ საბრძოლველად? იმსვე ეკუთმეობრებ, რაც ჩემი მსკლიობის დასაწყისში ვიქვე ვაგონა განათლებულ ხალხს ჰქონია თავისი ოქროს საუკუნე, რასაც მოჰყვა დაცემის ხანა და ხალხებმა რის ვივაგალობით დააღწიეს თვით ამ ნამდვილ უბედურებას. მაგრამ მას შეიძლე ქემშარბატად დიდი მწერლების რიცხვმა უჩვეულოდ იკლო უწინდელ დროსთან შედარებით (მე ვგულისხმობ საკუთარი ლიტერატურას და არა აზროვნებას, ფილოსოფიას და ა. შ.), ერთის სიტყვით, ოქროს ხანის აღორძინების ნიშნებს ჯერ კიდევ ვერასადა ვხედავ. ბდენიერი საუკუნეების დიდ მწერლებს თვალწინ ედგათ სიკეთის ნიშნები, რისთვისაც უნდა მიებათ, და, არა უკეთობებისა, რისთვისაც ზურგი უნდა ექციათ. მე ვგულისხმობ შემიძევს. თუ მაშინ საერთოდ არსებობდნენ ცული მწერლები, ყოველ შემთხვევაში არ არსებობდა მათი ამჟარი, და პირადად ნაოჯ. ზოგადად და დაახლოებით, მხოლოდ ის იყო ცნობილი, რომ ისინი არავის არ მოსწონს, და არა მიუხეზები იმისა, თუ რატომ არავის არ მოსწონს ისინი, მათი მანიკერების ნუსხა დაზუსტებული არ გახლდათ, მათი ნაკალი — საითათად განხილული და გამოწველივით განალიზებული, [თუმცა, სინამდვილეში, ჩვენ ვხედავთ, რომ თვით გენიალური მწერლებიც კი ბავშვურ შეცდომებს უშვებენ ხოლმე. ერ-



თის სიტყვით, მოძღვრება იმის შესახებ, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი, ჭრ კიდევ არ იყო დეტალურად დამუშავებული და საბოლოო სახით ჩამოყალიბებული. დაცემის ხანის მომდევნო პერიოდის წერლობაში სრული გაუგებრობა და დაბნეულობა სუფევს. თავს იჩენს ათასგვარი ეჭვი, შიში, წერილობრივი ანგარიშინობა, უკლავფერო ათასგვარი ოზონება და იწონება, ვინაიდან აღარაფერს აღარა სჭერა, რომ ბუნებრივი გემოვნებაც საქმარისია, ხელოვნებისა და კრიტიკის გავლენა დღითიდღე იზრდება, ბუნება თავის ძალ-ისილებას კარგავს (შესაძლოა, დაცემის ხანაში მას მეტი ძალა ჰქონდეს, ვიდრე მომდევნო პერიოდის მწერლობაში), იქმნება ნაწარმოებები, რომლებიც შეიძლება სრულყოფილი იყვნენ, მაგრამ მშვენიერებისა კი არა სცხიათ რა.

წარმოსახვის ძალმოსილება და ნაყოფიერება ორი სხვადასხვა რაღა გახლავთ. მძლავრი წარმოსახვა ჰქონდათ მომეროსსა და დანტეს; ნაყოფიერი — ოვსიდიუსს და არისტოსს. ყოველთვის უნდა ვახსოვდეს ეს განსხვავება, როცა პოეტსა თუ სხვა ვინმეს წარმოსახვის გამო აქებენ. მძლავრი წარმოსახვა უბედურების ადამიანს, აღრმავებს მას გრანობელობას; ნაყოფიერი კი პირიქით, ახარებს მას, ახარებს თავისი მრავალფეროვნებით და სიმსუბუქით, რომლითაც ის თავს დაჰფრენს და დაჰფარავტებს ყველა სავანს, ანდა უკუიქცევა მისგან, — ანუ, რაც იგივეა, თავშეიქცევის სახაბოა, სიუხვით. აქედანვე იღებს დასაბანი ხასიათთა სხვაობაც. პირველისათვის ნიშნულია სიმკაცრე, გრანობების სიღრმე, ვნებების უჩვეულო სიმძაფრე; ყოველთვის პირქუში და, გულმობრძობდრ (მით ურეტეს, ჩვენს დროში) ცხოვრებას აღიქვამს როგორც მძიმე სატანჯველს. მეორისათვის — სიმართა, სილადე, სიმსუბუქე, დაუდგრომლობა, პირუმიტოცობა, ენაკვიპატობა; მას არ შეუძლია თავდავიწყებით ან დიდხანს უუკარდეს ვინმე, მწუხარება ახლოს არ მიიქვს გულთან, თვით ყველაზე დიდ უბედურებაშიაც ადვილად ინუგუმებს თავს და ა. შ. დაუკვირდით ამ ორ ხასიათს: ერთი დანტეა, მეორე კი ოვიდიუსი, და თქვენ დარწმუნდებით, რომ მათი პოეზიის ურთიერთგანსხვავება ზუსტად შეესაბამება მოთვე ბუნების სხვადასხვაობას. იმასაც დაუყოქრდით, რა სხვადასხვანაირად განიცდიდნენ და იტანდნენ დანტე და ოვიდიუსი თავიანთ განდევნილობას. ასე, სულის ერთი და იგივე უნარი ორ სრულიად სხვადასხვანაირ ვნებასა ბადებს, ჩვენი შინაგანი ბუნების შესაბამისად, რომელიც ამ ერთსა და იმავე უნარს მუშაობს ორ სრულიად სხვადასხვა უნარად აქცევს. წარმოსახვის სიმძაფრე, ჩემის აზრით, მაინცდამაინც სრულად როდი ითვისებს და ითავსებს სიზამაცეს, რადგანაც ცოცხლად, ოვალნათივე ვაჩვენებს და წარმოგვიდგენს ათასნაირ განსაცდელს, საფრთხეს, სიკვდილს და ა. შ., გაცილებით უფრო ცოცხლად, ვიდრე აზროვნება, ვინაიდან ეს უკანასკნელი მხოლოდ და მხოლოდ მოხრობელია, წარმოსახვა კი — მხატვარი, გამბედავადამიანთა წარმოსახვა, რომელიც ასე თუ ისე, მეტად თუ ნაკლებად, ნიშნული უნდა იყოს მათთვის, რადგანაც შთაგონება ყოველთვის წარმოსახვას ახ-

ლავს თან და მისგანვე იღებს დასაბამს, — ჩემის აზრით, უფრო მეორე ტიპს, მეორენაირ ბუნებრივ ელემენტს.

მონტესკიეს<sup>22</sup> სიტყვებიდან („ცდა გემოვნების შესახებ. სულის კმაყოფილებისათვის“, გვ. 360—370) გამოიტანე შემიძლია დასკვნა: ლიტერატურისა თუ ნათე ხელოვნებათა წესები არ შეიძლება ზოგადი და ყველასათვის განმოსდგვი იყოს. მაგრამ ისიც უპიკველია, რომ ადამიანის არსებობის ფორმა, ძირითადი და არსებითად, საერთოა ყველა ჩვენთვისათვის, და ამიტომ ჯამული სიტყვიერებისა და ნათე ხელოვნებათა უმნიშვნელოვანესი წესებიც საერთო და ზოგადი ხდება. არსებობს მხოლოდ უმნიშვნელო და არარსებითი განსხვავება ხალხებს, ცოცხელ პირთაგანებსა და, უწინარეს ყოვლისა, საუკუნეებს შორის. ყველა ადამიანი ზოგიერთი თვისებით ბეცი რომ იყოს, არქიტექტურის არაერთ დარგსა თუ ნაწილს ათასნაირი რელიე ქენებოდა და საქირი გახდებოდა მისი ნაკრული გარდაქმნა, ანდა პირიქით, ახლა კი ის ნაკლის მქონეა მხოლოდ ბეცათვის. აღმოსავლელი კაცის სული უფრო ცოცხალი, უფრო ფიცხი, უფრო ნაყოფიერი იყო და არის, ვიდრე ევროპელისა. რამტომ გრძობათა უჩვეულო სიკარბე და სიუხვე, რომელიც ნიშნულია აღმოსავლური პოეზიისა თუ ხელოვნების სხვა დარგებისთვის, და რომელიც უფრო ნაკლებად და მანკიერებად ჩაგვეთვლებოდა ჩვენ — ევროპელებს, შეიძლებოდა საერთოდ არ მიგვეჩინა, ან გაცილებით უფრო ნაკლებ მანკიერებად მიგვეჩინა იმ ხალხისათვის, რომელიც უნარი შესწევს უფრო გულსხმიერი იყოს პოეტის მიმართ და უფრო უკეთ უგებდეს მას. იგივე შეიძლება ითქვას სიბნელის, ბუნდოვნების, მეტაფორების სიუხვის, ათასგვარი წერილობის თუ ზედმეტობის, მაღალფაროვნების და სხვა მისთანათა მიმართ. ასევე განსხვავებულ თვისებებსაგან ევროპელი ხალხები, და ნუ დაგმობთ ერთ-ერთის წარმომლობას იმის გამო, რომ არა ჰქავს მეორისას, რომელიც კლასიკურადაა მიჩნეული, არ არსებობს მშვენიერების ზოგადი ტიპი თუ ფორმა, ის სხვა არა არის რა, თუ არა შესაბამისობის იდეა. ის აზრი, თითქოს საგანთა იდეები არსებობენ თვით საგნებამდე, და თითქოს ამ უკანასკნელთ თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ, პლატონის ზმანება გახლავთ (იხ. მონტესკიე, იქვე, თ. I, გვ. 366). სინაღვილელო, საგანთა არსებობის ფორმა, მონტესკიეს მტკიცებისა არ იყოს, თვითნებურადა და მხოლოდ მათ შემოქმედზეა დამოკიდებული.<sup>23</sup> ჩვენ ვიცნობთ მხოლოდ ერთადერთ მიზეზს იმისას, თუ რატომ არიან საგნები მაინცდამაინც ასეთნი და არა ისეთნი: ეს გახლავთ მათი შემოქმედის ნება. ვინ იცის, არსებობს თუ არა საგანთა სულ სხვა სისტემა, ან ურიცხვი სხვა სისტემები, რომლებიც ისეთნაირად განსხვავდებოდა ჩვენი სისტემებისაგან, რომ თვით მათი წარმოდგენაც კი ჩვენს შესაძლებლობას აღემატებოდა მაგრამ თვით მას შემდეგაც კი, რაც უარყვავით პლატონის ზმანება, ჩვენ კვლავინდებურად ვიცნობთ მშვენიერების ერთგვარ წარმოსახულ არქიტექტურ (იხ. ჯ. ბოსის<sup>24</sup> „მსჯელობანი“ „ოიტალიურ ბიბლიოეკაში“). მაგრამ თუ შესატყვისობის იდეა საყოველთაოა, ხოლო კრიტიკული მსჯელობა იმის შესახებ, თუ

რომელი საგნები შესატყვისებიან ერთიმეორეს, შეხედულებებზე, ხასიათებზე, ჩვეულებებზე და სხვა მისთანებზეა დამოკიდებული, აქედან უშუალოდ გამომდინარეობს შენდევნი დასკვნა: მართალია მწერლობა და ხელოვნება, თავიათი არსით, ზოგადასა და საყოველთაო წესებს ექვემდებარებიან, მაგრამ სხვა მხრეც გამოდგებიან უნდა იცვლებოდნენ არა მარტო ბუნების, არამედ ადამიანის იმნარი თვისებების შესაბამისადაც, როგორცაა გემოვნება, ზენ-ჩვეულებები და სხვა მისთანანი, რომლებიც სხვადასხვანაირი იდეის სახით წარმოგვიჩენენ ფარდობით შესატყვისობას.

ერთმანეთისგან უშდა ვახზავებდეთ მუსიკალურ ბგერას და პარმონიას, ბგერა მუსიკის მასალა თუ პატარია, ისევე როგორც საღებავი — ფერწერისა, მარმარილო — ქანდაკებისა და ა. შ. ბუნებრივი და საერთო ზემოქმედება, რასაც ჩვენზე ახდენს მუსიკა, პარმონიის შეგრძობა კი არ გაზლათ, არამედ ბგერისა, რომლის ფაგონებისთანავე უჩვეულო მდლვატრებით გვეხება სული, მაშინაც კი, როცა იგი ერთგვაროვანია და მონოტონური.

სწორედ ესაა ძირითადი თავისებურება, რომელიც მუსიკას ეველა სხვა ხელოვნებისაგან განსხვავებს. მართალია, ლამაზი და ნათელი ფერც თავისებურ ზემოქმედებას ახდენს ჩვენს სულზე, მაგრამ არა ისოდენ ძლიერს. ერთი და მეორეც მშვენიერება კი არ არის, არამედ ბუნებრივი ზეგავლენა და ზემოქმედება. პარმონია ცვლის ბგერის მოქმედებას და ამ მხრეც (სწორედ ეს ერთადერთი მხარე მიეუთვნება ხელოვნებას) მუსიკა არ განსხვავდება ხელოვნების დანარჩენი დარგებისაგან, რადგანაც პარმონიის ღიხება ბუნების მიბაძვით განიზომება, თუკი ხორც-შესხმულად წარმოგვიჩენს რაღაც განსაზღვრებას, ანდა ბგერის ბუნებასთან მისადაგებულ შესატყვისობისა თუ შესაბამისობის იდეის მხებდვით, იდეისა, რომელიც თვითნებურია და სხვადასხვა ხალხში — ერთმანეთისაგან განსხვავებული. ამიტომ ადვილად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ ბგერა თავისებურ ზემოქმედებას ახდენს ცხოველებზედაც, თუმცა არც ეს ზემოქმედება აუცილებელი და არც ის, რომ მაინცადამაინც იმ ბგერებით იყოს განპარობებული, რომლებიც ზეგავლენას ახდენენ ადამიანის სულზე (ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ზოგიერთ ხალხს სიამოვნებას ანიჭებს ისეთი ბგერები, რომლებიც სრულიად არ ჰკვანან ჩვენსა და, ალბათ, აუტანელიც იქნებოდნენ ჩვენთვის). ცხოველთა ასოები და, ამისგან დამოუკიდებლად, მათი არსებობის ფორმა აჯარად განსხვავდებიან ჩვენი ასოებისა და არსებობის ფორმისაგან, და ჩვენ წარმოდგენაც არა გვაქვს, სა შედეგი მოხდეს ამ განსხვავებას. თუ ეს განსხვავება არც ისე დიდია, და თუ ჩვენ და ცხოველებს, სულ მცირე, რაღაც საერთო მაინცა გვაქვს, ბგერა უცნობლად შესწრავთ ამ უთანასწორობას, როგორც მათგალითად, დელფინებს, ანდა გველებს (იხ. შატობრიანი).<sup>26</sup> მაგრამ პარმონია — მშვენიერებაა, ხოლო მშვენიერება დამოუკიდებელი კი არ გაზლათ, არამედ შესატყვისობისა თუ შესაბამისობის იმ იდეითაა განსაზღვრებული, რომელზედაც ეველის თავისებურ წარმოდგენა აქვს. მაშასადამე, ცხოველებს გარკვეუ-

ლი, თუნდაც უადრესად განენებელი წარმოდგენაც რომ ჰქონდეთ პარმონიაზე, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ პარმონია და მშვენიერება მათთვისაც იგვემდებარება და იყოს, რაც ჩვენთვის. ამრიგად, ზოგიერთ ცხოველზე მუსიკა, როგორც ხელოვნება კი არ ახდენს თავისებურ ზემოქმედებას, არამედ მისი მასალა თუ მატერია, ანუ ბგერა. მართლაცადა, რა უფლებაც გვაქვს დაიჩემოთ, რომ ცხოველები უფოოდ უნდა ტბებოდნენ პარმონიით, როცა ის ახდენ ადამიანსაც ვერ ანიჭებს სიამოვნებას? რე ვგულისხმობ ბგერ ჩვენგანსაც და მთელ ხალხებსაც, როგორც მაგალითად, თურქებს, რომელთა მუსიკაც ესოდენ არაკეთილმინიერი და პარმონიისაგან განმარცვლილი გვეჩვენება. ერთადერთ გმონაკლისად ჩათვლება ის ქმნილება, როცა ცხოველის გუნება თუ განწყობილება შეძლება იმდენად დაემთხვეს ჩვენსას, რომ მან, მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც იგრძნოს ის პარმონია, რასაც ჩვენა ვგრძნობთ, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პარმონია ნიონიის ის, რაც ჩვენს აღქმასაც პარმონიად ესახება. მართალია, ამნაირი მოქმედების წარმოდგენა უფორ ძნელია, ვიდრე ბგერის ზემოთ აღწერილი მოქმედებისა, მაგრამ სრულიად უშეძლებელი მაინც არ არის. ბგერისა და პარმონიის ეს ურთიერთგანსხვავება, რომელთაგანაც პარველი ბუნებრივად, ანუ ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლად მოქმედებს და საერთო ზეგავლენას ახდენს ეველა ჩვენგანზე (იგულისხმება ბუნების თვითნებური მოქმედება, რომელიც განენებელი სახით სულაც არ არის აუცილებელი და გარდუვლი), ხოლო მეორის ზემოქმედებას შეიძლება განენებელი სახით — ბუნებრივად და მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში ხელოვნებაზე დაიკიდებულად ვთვლიდეთ. — დაგებმარებათ იმის გარკვევაში, თუ რაომაა, რომ ცხოველები, რომლებზედაც ხანდახან თავისებურ ზეგავლენას ახდენს მუსიკა, არცერთი სხვა ხელოვნების ზემოქმედებას არ განიცდიან. საქმე ისაა, რომ მუსიკის მასალა, თვით თავისი ბუნებით ისე ძალშიად და გაუფრთხლად მოქმედებს ადამიანზე, რომ გასაკვირი არ იქნება, თუკი მისი ზემოქმედება, ასე თუ ისე, ვრცელდება სხვა ცოცხალ არსებებზედაც, რომლებიც თავიანთი აღქმის უნარიო, შესაძლოა, ეველაზე ახლოს დგანან ადამიანებთან. სხვა საქმეა დანარჩენ ხელოვნებათა მასალა, სადღებების გამოვლებით, რომლებიც ბუნებრივ ზემოქმედებას ახდენენ ადამიანზე და ჩემი ვარაუდით, რომელიც ანალოგიის იანონიდან იღებს დასაბამს (მე დასაშვებად მივიჩნევ ამ კანონის არსებობას, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ბუნება უცილობლად უნდა მისდევდეს მას, არამედ მხოლოდ იმდენად, რადენადაც ჩვენ ვხვდავთ, რომ მისი ევანი, ასე თუ ისე, მაინც საგრძნობია სინამდვილეში), შეიძლება გარკვეულ სიამოვნებას ანიჭებდნენ ცხოველებსაც, რასაც, ალბათ, თავისი მავალითობიც მოეჭებება. ხელოვნების დანარჩენი დარგები კი, რომელთა მასალაც თავისთავად ვერავითარ ზემოქმედებას ვერ ახდენს ცხოველებზე. — რადგანაც მხოლოდ მუსიკის მასალა, მხოლოდ ნუსიკის მატერია ფლობს ზემოქმედების ბუნებრივსა და ხელოვნებისაგან დამოუკიდებელ ძალას. — იმისი ვერც თვითონ ახდენენ ზეგავლენას ცხოველთა სულზე, მით უმეტეს, რომ ცხოველებს სულ სხვანაირი წარმოდგენა აქვთ მშვე-



ნიერებაზე, ვიდრე ჩვენ, და თვით ჩვენს შორისაც არმდენი სხვადასხვანაირი წარმოდგენა არსებობს მასზე. რაც შეეხება სინანულის მიბაძვას, რომელიც ჩვენში განციფრების ბუნებრივ გრძნობას იწვევს, შესაძლოა ის, ჩვენდა შეუმჩნეველად, ამავე გრძნობას აღვიძებს ცხოველებშიც, ან, შესაძლოა, ისინი ვერც ეს გრძნობენ მიბაძვას და ხელოვნური ქიმიკატებში ასახულ საგნებს ბუნებრივ საგნებდავ თვლიან. და ბოლოს (ეს უნანსენსელი ვარაუდი უფრო სარწმუნო ჩანს) არც ისაა გამორიცხული, რომ ხელოვნების საგნებზე მათ მხოლოდ ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვთ, რომელიც მერყეობს ბუნებრივი საგნისა და რომელიც სხვა — ნიხი მსგავსი საგნის ორ სხვადასხვანაირ აღქმას შორის, რაკიაა არაფერი იციან, იმაზე; რაც ჩვენ ვიცით, არაფერი იციან ბუნდოვნებაზე, მის მანერაზე, მიბაძვის ათასნაირ სინდელზე და ა. შ. და ა. შ., ერთის სიტყვით, იმაზე, რაც საყოველთაო განციფრების მიზეზად გვევლინება. მართლაც, თქვენ შეგიძლიათ საკუთარი თვალით დარწმუნდეთ იმაში, რომ მიბაძველობითი ხელოვნების მშვენიერი ნიმუშები არამთოუ ჩვენსავით არ აციფრებენ ვეღურებს, არამედ, ალბათ, არ შეცდებით თუ ვიტყვით, რომ ნაკლებად ენებიან მათ სულსა და გულს.

სხვა მხრივ, რაც შეეხება არა მარტო მშვენიერებას, არამედ ყოველივე დანარჩენსაც, რასაც ხელოვნებას ვაკუოვნებთ, ყოველივის უნდა გვახსოვდეს, ყოველივის ანგარიშს უნდა ვუწვედეთ არსებობის სხვადასხვანაირ ფორმებს წყვილობს, ასახვის, აგზნების, შთაგონების სხვადასხვა უნარს, და სწორედ ამით ვხელმძღვანელობდეთ, როცა ერთმანეთს ვადარებთ არა მარტო ადამიანსა და სხვა ცოცხალ არსებებს, არამედ თვით ცალკეულ ადამიანებსაც. ისიც გაუმართლებელია, რომ აუცილებლად, აბსოლუტურად და, მამასადამე, საყოველთაოდ ვთვლიდეთ იმას, რაც თვითნებური და ფარდობითია როგორც ადამიანში, ისე ნებისაირ სულდღეობშიცა, და ამიტომ სხვა არსებებში შეიძლება საერთოდ არ არსებობდეს, ან სულ სხვანაირი სახით არსებობდეს.

საიშოვნება, რასაც ბგერა განგვაცდევინებს, მშვენიერების კატეგორიას რომელ განეკუთვნება; ის იმ საიშოვნების მსგავსია, რომელსაც რაღაცის გემოსხილვით, სურნელის აღქმით თუ სხვა მისთანადა წყალობით განვიცდით ხოლმე. ბუნებამ ყველა გრძნობას საიშოვნების საუთარო წყარო უბოძა. მაგრამ ბგერის თავისებურება ის გახლავთ, რომ მისი ზემოქმედება თავისთავად უფრო სულიერია, ვიდრე საქმლის. სურნელის, შეხებით საგრძნობი საგნებისა და ა. შ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ სურნელუბა, მართალია, ვაცილებით უფრო ნაკლებ, მაგრამ მაინც ისეთივე თავისებურებას ფლობს, აღვიძებს ჩვენს წარმოსახვას და ა. შ. მამასადამე, თვით ბგერის სულიერება ჩვენი სულილის ასოთა შერჩენების შედეგი გახლავთ, მართლაც, აქ საჭირო არ არის სულის ყურადღება, ვინაიდან ბგერა უშუალოდ იზიდავს მას და მთელი მდღვარება თვით ბგერისგანვე იღებს დასაბამს, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა სული თითქმის ვერ ამჩნევს მას. მაშინ როგორც მშვენიერება, სულიერია, ბუნებრივი თუ ხელოვნური, საერთოდ ვერ ახდენს ზემოქმედებას, თუკი სული საგანგებოდ

არ განწყუო, ან არ მოეშადა მის აღსაქმელად. ამიტომ მშვენიერება აღმით მონიკებულ საიშოვნებას გარკვეული აზრით, რაციონალურად უნდა ვთვლიდეთ. სწორედ ეს გახლავთ იმ უშუალობის უშთაერსი მიზეზი, რომელიც ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებთო მუსიკის ზემოქმედებას ახასიათებს.

მე დამაჭერებლად მეჩვენება ის მიზეზი, რომელსაც მოიხმობს მონტესკიე („დაც გემოვნების შესახებ. სიმეტრიით მოგვარილი საიშოვნებისათვის“), რომლებს ვვისნისი, თუ „რატომ უყვარს სულს სავანთა უმრავლესობაში თავისებური სიმეტრიის კვრცა“, რაც; მისი აზრით „გარკვეულ წინადადვებობას შეიცავს“. „ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი საიშოვნებისა, რომელსაც სავანთა კვრცტისას განიცდის სული, სხვა რა არის რა, თუ არა სიმსუბუქე, რომლითაც მას შეუძლია აღიქვას ისინი. სიმეტრიაც სწორად იმითომ მოსწონს სულს, რომ ის ზემდელოდ შრომისაგან თავისუფლებს და ენაბრება, ხელს უწყობს მას, ზოგავს მის ენერგიას და, შეიძლება ასე ითქვას, სანახრობდ მინც უიოლებს საქმეს.<sup>27</sup> აქედან გამომდინარეობს ზოგადი წესი: ყველგან, სადაც სიმეტრია სასარგებლოა სულისათვის და მხარსი უდევს მის ქმედობას, ის სასაიშოვნო და სასურველია ჩვენთვის; მაგრამ იქ, სადაც სიმეტრია უსარგებლოა, ის ყოველთვის მტკნარი გვეჩვენება, ვინაიდან მთლიანად აქარწყლებს მრავალფეროვნებას. ამრიგად, საგნები, რომლებსაც ჩვენ თანმიმდევრულად აღვიქვამთ, მრავალფეროვანი უნდა იყვნენ, ვინაიდან თვითოეულ მათგანს სული ადვილად მოიკვას მუტრია, და პირაქით, იმ საგნებს, რომლებსაც ჩვენ ერთბაშად, ერთის შეხედვით აღვიქვამთ ხოლმე, როგორც, ვთქვათ, ვასას, პარტებს თუ ტაძარს, — ყოველივის ცდილობენ სიმეტრიულბა მინიჭონ, რაც ესოდენ სასაიშოვნოა სულისთვის იმ სიმსუბუქის გამო, რომლითაც სიმეტრია საშუალებას აძლევს მას ერთი შეხედვით მოიკვას მთელი სავანი“, მაგრამ საკითხავია, რატომბა, რომ სულის სანახების, ბუნებრივი თუ მხატვრის ტილოზე ასახული ლანდშაფტის და სხვა მისთანათა კვრცტისას, რომელითაც ერთის შეხედვით აღვიქვამთ ხოლმე, ისევე როგორც პარტებს, — მიუხედავად იმისა, რომ საგნები აქაც და იქაც ერთი და იგივენი არიან, ლანდშაფტში მრავალფეროვნებას მიეღტვის თვალი, პარტებში კი — სიმეტრიაზე? რატომბა, რომ ინგლისურ პარტიკულბა, ზუსტად ასევე, ირავლეროვნება უფრო მოგვწონს, ვიდრე სიმეტრია? კუშმარტი მიზეზი შემდეგია: ყველა ზემოხსენებული საიშოვნება, ისევე როგორც, საერთოდ საიშოვნება, რომელსაც მუტრა გვანებებს, მშვენიერების სფეროს განეკუთვნება. მშვენიერება შესატყვისობასა თუ შესაბამისობაზეა დამოკიდებული, სიმეტრია კი იგივე რდლია, რაც შესატყვისობა, ის მხოლოდ მისი ნაწილია თუ სახესხარობა, რომელიც თავის მხრივ, დამოკიდებულია შეხედულებებზე, გემოვნებათა სიჭრეტლეზე და სხვა მისთანებზე, რომლებიც, თავიანთი მხრივ, განსაზღვრავენ შესატყვისობისა თუ შესაბამისობის იდეას და ა. შ. ასე რომ, ყველგან, სადაც ჩვენი გემოვნება, ყოველგვარი თანდაყოლილი თუ საყოველთაო იაზეზებისაგან დამოუკიდებლად, შესატყვისად თუ შესაბამისად მიიჩნევს სიმეტრიას, იქვე მოიხმობს მა-



საც, ხოლო სადაც შესატყვისად არა თვლის, იქ არც მოითხოვს; და ბოლოს, სადაც შესაფერისად ესახება მრავალფეროვნება, იქვე ჩნდება მრავალფეროვნების მოთხოვნებიც. ეს იმდენად უეჭველია, რომ თუკი ჩვეულებრივ ამბობენ, სოფლის ხედის უპირველესი ღირსება მისი მრავალფეროვნებაა, მაგრამ რკივი ამნარი გემოვნებაც ფარდობითია, ისეთი ხალხიც მოიძებნება, ვინც სოფლურ ღანძრავებში სიმეტრიას ამკობენებს, როგორც მაგალითად, ტოსკანელიები, რომლებიც ქალაქგარეთ ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ერთნაირი წესით და რიგით გაშენებულ ბაღებსა კვრატენ. ასევე ჩვენც, ჩვეულებისამებრ, გვიყვარს ვენახებში მწკრივად ჩაყოლებული ვაზის რიგები, ღორიგით სწორი ხეივანები, თანაბარი სიდიდის კვლები და ა. შ., მაშინ როდესაც თვალსაწიერის მიერ შესაფერისად უფრო გვეხატებოდა. რა შუაშია აქ სასარგებლო და უსარგებლო? რატომღა, რომ თავიანთი ბუნებით ერთნაირ სახეებში სიმეტრია მხოლოდ ხანდახან იჩენს თავს, ხანდახან კი არა? ან, იქნებ, ამნარი მონაცვლეობა მხოლოდ ზოგიერთ ჩვეყვან მოსწონს, ზოგიერთს კი არა? მეტიც, ერთი და იგივე ხეები ჩვენ მაშინაც მოგვწონს, როცა მსწრავად იზრდებიან ხელოვნურად გაშენებულ ქალაქში და მაშინაც, როცა უწყობრივად არიან ალუფხულნი უსიერ ტყერში. სიმეტრია და მრავალფეროვნება — ხელოვნების მოქცევა და ბუნების მოქცევა — მსვენებების ორი სხვადასხვა სახეა. თავ-თავიანთ ადგილას ჩვენ ერთიც მოგვწონს და მეორეც. არათანაბარზომიერება ხელოვნების ქმნილებებში იმიტომ გვაცხებებს ხოლმე (იმათი გამოკლებით, რომლებიც ბუნების უშუალო მიბაძვად გვეუბნებიან, მაგალითად, ინგლისური პარკები), რომ მათგან საპირისპირო რამეს მოგვევლით. თანაბარზომიერებას კი ვიწვევთ იმ საგნებში, რომლებიც მხოლოდ მათი ბუნებრივი სახით მოგვწონს, რადგანაც ჩვენ გვგონია, რომ თანაბარზომიერება არ შეშვენის ბუნებას, თუკი ტოსკანელიებით შეჩვეულინი არა ვართ/ანს.

კომპოზიციის და დანტემ თავიანთი ღრვის კვალბაზე მტისმეტად ბევრი დღოდნენ, თქვენ წარმოადგინეთ, უფრო მეტი, ვიდრე ჩვენი განათლებული ოაჩმდეროვეების ერთმე წაწილმა; ესე ჭგო, იარა მართო თავიანთ ეპოქსთან შედარებით, არამედ ყოველგვარი შედარების გარეშეც; უპირბოდვე უნდა განვასხვავოთ ორგვარი ცოდნა: საგნობრივი და ფილოსოფიური, ფიზიკური და მათემატიკური, მოვედნათა ცოდნა და მიზეზთა ცოდნა. პირველი აუცილებელია მდიდარი და ნაყოფიერი წარმოსახვისთვის, სიჭუსტის, სიმართლის, თვალსაჩინოებისა და შეწოქმედებითი ძალმოსილების გამოსავლენად. მეორე მხოლოდ შეიძლება ვნებდეს პოეტს. მაშასადამე, განათლება ძალზე სასარგებლოა პოეტისათვის, მაშინ როდესაც მიზეზთა არცოდნა საშუალებას აძლევს მას, არა მარტო სხებზე, არამედ თავის თავზე მსჯელობის დროსაც, ყველა მოვლენა, რომლებსაც ხედავს ან იცნობს, იმ მიზეზთა შედეგად გამოაცხადოს, რომელთა გამოგონებლადაც მისი წარმოსახვა გვევლინება.

გენიალური ქმნილებები, მაშინაც კი, როცა შემამრწუნებელი ძალით გვიხატავენ ყოველივე არსებუ-

ლის უზადრუკობას და თვალნათლივ გვიჩვენებენ და ვგაგრძობინებენ ამქვენიურ ცხოვრებაში უზადრუკობის გარდუვალობას, მაშინაც კი, როცა მათში ჩანს მხოლოდ საშინელი სასოწარკვეთა, თქვენ წარმოადგინეთ, მაინც მალამონავით ეცხებთან მალად და კეთილშობილი სულის ქრალმებს და კიდევაც ანუგეშებენ მას, თუნდაც ეს უკანასკნელი უიადრუკად და დიარგუნელი, სასომბილი, ყველფერზე ხელჩაქნელი, მძიმე სვედით გულგასენილი, ცხოვრების წინაშე შიშით შემკრალი, სინჭრითა თუ სიკვდილის საფრთხით წარდაცემული, გათელილი და მიწასთან გასწორებულიც იყოს (სულთრია, მაშურა და ბობოქარი ვენება ამის მიზეზი თუ სხვა რაან). სიკვდილიც რომ გახლდეთ მათი ერთადერთი თემა, ეს ქმნილებები მაინც ხელახლა ადაგუნებენ მას და წაით მაინც ადვილებენ მის არსებაში სიცოცხლის თითქმის სამუდგომოდ ჩამქრალბა და ჩადრფილი სურვილს, ყოველივე ის, რასაც სინამდვილეში ვხედავთ, აძრწუნებს და აკვინებს სულს, ნაგამ როცა მთელს ამ საშინელებას უშუალოდ ჩვენს გარემომცველ სინამდვილეში კი არა, გენიალურ ქმნილებებში მიბაძვის თუ სხვა რამ გზით ასახულს ვხედავთ (მე ვგულისხმობ, კერძოდ, ღორიკს, რომელიც სასურთი მიბაძვად როდ გვევლინება), ნაშინ ის ცოტა ხნით მაინც აცოცხლებს სულის უდაბნოდ ქცეულ სამყაროს. როგორც ჩანს, ავტორი, ესოდენ შთამბეჭდავი ძალით რომ აგვიწერს და მთელის არსებით ვანიციდის ილუზიათა უსარგულო ამოებას, სულის სიღრმეში მაინც ინარჩუნებს მათ გარკვეულ მარაგს, რასაც თვითონვე თვალნათლივ გვიმოწმებს და გვიდასტურებს თავისი დილესტატური ხელოვნებით, რომელიც სასომბილბა და ილუზიებისგან განძარცვულ მეოხველს, ვისაც კიოხვა კიდევ უფრო ცხადად წარაოთუნებს ყოველივე არსებულის უზადრუკობას, უხანოხასა და მსწრადღწარმალობას, — ბოლოს და ბოლოს; მაინც თავს ახევის ავტორის სულის უდრეშავლს სიღრმეში მოვედმარე ილუზიებს. ზუსტად ასევე, ყოველივე მსვენების, ამაღლებულისა და დიადის უნუგეშო და უცილობელი საოებისა თუ სიყალბის შეწინაა მაინც მსვენებებისა და სიდიადის თავისებური შეგრძნებით განწონის ჩვენს სულს, როცა გენიალური ქმნილებების კიოხვისა ვეუფლებით და ვეზიარებით ამ ცოდნას. და ბოლოს, ნთელი სინამდვილის, მთელი სამყაროს უზადრუკობის კვრეტა ამ ქმნილებების ფურკლებზე აგრეთვე ამაღლებს მეოხველის სულს და საშუალებას აძლევს მას ერთგვარი კმაყოფილებაც კი მოკვოს თავის უზადრუკობაში და საყოფიერი სასოწარკვეთილებით დატკებს. ესაა დიად საქმე, შინაგანი ტკობისა და აღტაცების წყარო; ესაა პოეტის ქმედითობის მთავარი ძალა, რომელსაც შეუძლია შთაგონებით ადავის მეოხველის სული და უფრო მაღალ წარმოდგენა შეუქმნას თავის თავზე, თავის ამაოებაზე, თვით თავის უსახოხასა და უშეშობაზე. ამ განციდის გარეშე უშეშობისა და უზადრუკობის გრძნობა არაფრით არ განხვავდება სიკვდილისა და არაოების შეგრძნებისგან. მაგრამ თუ იგივე გრძნობა ცოცხალია, მისი ცხოველყოფელი ძალა მეოხველის სულში უფროდ დაჩრდილავს ყოვლის უზადრუკობისა და ამაოების განციდს, ჩვენი უნუგეშობის ამ უმთავრეს მიზეზს, ასე რომ, სული, თუნდაც სულ მცირე ხნით, ისევე მძაფრად შეგრძნობს სიცოცხლეს,



როგორც ადრე ყოველივე არსებულის განუწყვეტელ კვდომასა და თვით თავის საყუთარ სიკვდილსა გრძნობდა. საყოველთაო უნადრუკობის ცოდნას უკიდურესად მტანჯველი და სავალლო შედეგი მისდევს: სრული უგრძობლობა და გულგრილობა თვით ამ უნადრუკობის მიმართ, რასაც უშუალოდ უნდა იწყვედეს და იწვევს ჩვენში ეს ცოდნა. კოხვა, ანუ გენიალურ ქმნილებათა ქვარეთით შემეცნება, ჩანასახშივე ახშობს ამ უგრძობლობას თუ გულგრილობას და თანაგრძობით განვწყვეტის ყოველივე არსებულის უნადრუკობის მიმართ. სწორედ ეს გახლავთ ჩემს მიერ აღწერილი მოვლენის ძირითადი მიზეზი.

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ეს მოვლენა გაცილებით უფრო იშვიათად იჩენს თავს ჩრდილოელთა პირქუში ლექსების, განსაუთრებით, ჩვენი თანამედროვეების, ვიქვით, ლორდი ბაირონის ქმნილებების კოხვისას, ვიდრე სახმრთელთა ლექსების კოხვის დროს, რომელთა თვით უველაზე პირქუშსა და უველაზე უსასოო ქმნილებებშიც კი დროდადრო მაინც გაერთება იწეის და სინათლის სხივი. პეტრარკას, კერძოდ, მისი „ტრიუმფები“, პრიამოსისა და აქილევსის საუბრის, ანდა კიდევ „ვერთერის“ კოხვა გაცილებით უფრო ადვილად ახდენს ამნაირ შემოქმედებას, ვიდრე ვთქვათ, „გიაურის“ ან „კორსარისა“.<sup>78</sup> თუმცა ისინიც ავტოწერენ და გვიხატავენ ადამიანთა ასეთსავე უბედურ ზვიდრს და ყოველივე არსებულის ამაოებას.

შესატყვისობა თუ შესაბამისობა, რომელიც დასაბამს აძლევს მშვენიერებას, მარტოდენ ყოველი საგნის ნაწილებზე როდი ვრცელდება. ბუნდა საგანი ისე მარტოა, რომ ნაწილები არა აქვს, ანდა რა ნაწილებზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა საქმე ეხება ზნეობრივსა თუ ყველა სხვა მშვენიერებას, რომელიც გრძობილებით როდი აღიქმება? შესატყვისობა და ციული უნდა იყოს, ერთის მხრივ, თვით საგნის შიგნით — მთელსა და ნაწილებს შორის, მეორეს მხრივ კი საგანი უნდა შეესაბამებოდეს იმას, რაც მის გარეშეა: თავის მიზანსა თუ დანიშნულებას, სარგებლობის მოთხოვნილებას, ადგილსა და დროს, ყოველნაირ ვითარებასა თუ გარემოებას, ისევე როგორც მოქმედებას, რომელსაც ასრულებს, ან უნდა ასრულებდეს და შ. წარმოვიდგინოთ დაშნა, რომლის წვერსაც პაკიოსანი თვალის აგვირგვინებს; ეს თვალის მარტონიულადც რომ ირწყუოდეს იარაღის მთელს შემკულობას, მის ზომას, ფორმას თუ მათალს, დაშნა მაინც მახინჯი იქნებოდა და ამ სიმახინჯეს განაპირობებდა არა ნაწილთა ურთიერთშეუფერებლობა თუ არათანაზომობა, ან მათი დისპარმონიული ურთიერთშერწყმა, არამედ საგნის დანიშნულების მიმართ ერთ-ერთი ნაწილის შეუსაბამობა. ურცხვ სხვადასხვა შემთხვევაში იგივე ითქმის მშვენიერებისა თუ სიმახინჯის მიმართ, რომლებსაც არა მარტო გრძობილებით, არამედ გონებითაც აღვიკვამთ, იქნება ეს ზნეობრივი მღერატურული ან სხვაგვარი სიმბოლური თუ მშვენიერება.

წარმოსახვასთან წილნაჟარი შემოქმედებითი ძალის მისილება სულნა ნიშნული იყო მხოლოდ ძველი ხალხებისათვის. მას შემდეგ, რაც ადამიანი უსასრუ-

ლოდ უბედური გახდა და, რაც გაცილებით უარსა, გაიგო კიდევ ეს, რითაც კიდევ უფრო გამაღრმავებელი გადარბაჟა თავისი უბედურება; მას შემდეგ, რაც უფრო სრულად შეიცნო თავისი თავისა და სიცოცხლისა თუ სინაშედლის არსიც; მას შემდეგ, რაც ეს ჩვენი „მე“ მსოფლიო ფილოსოფოსი გახდა.<sup>79</sup> — ქეშმარიტად მშაპარი, მდიდარი და ნაყოფიერ წარმოსახვა ბავშვებს თულა ახასიათებს, ან კიდევ გამოუვლელსა და გაუნათლებელ ადამიანებს, რომლებთანაც ამჭრად არავითარი საქმე არა გვაქვს, მართალია, მწერლისა თუ პოეტის სული დააბლებოთე მდიდარია ნებით, ზნეობით, აღტაცებით, ოცნებებით თუ ზმანებებით, მაგრამ თავს აღარ იწუხებს და ინდაბლობს ძველებურად შთამბეჭდავი და თავბრუდამხვევი სახეების შექმნით, ანდა, თუ მაინც იწუხებს, მხოლოდ თავისი შეცვლილი ან, თუ გნებავთ, განსაზღვრული ბუნების საპირისპიროდ, განჯრახ, ძალისძალიად, ძალდატანებით, თავისი ნების მბრძანებლური კარნახით, ესე იგი, მხოლოდ მაშინ, როცა ემორჩილება ძალას, რომელიც უშუალოდ წილნაჟარი კი არა არის წარმოსახვასთან, არამედ სრულიად უცხოა მისთვის. ამნაირი სულის ძალისიძლიად, როცა ის ენთუზიაზმს ემორჩილება, რაც აღწევს უკვე საქმად იშვიათი მოვლენა გახლავთ, ყოველთვის ვნების, გრძობილობის, სევდისა თუ მწუხარების მხარეს მიდრეკება: ჰომეროსსა თუ არიოსტოს ადგილი აღარ დაჩრათ ჩვენს დროში და, ჩემის აზრით, არც მომავალში. ამიტომ სხვა ხალხებმა, სავსებით გონივრულად და ბუნებრივად, პოეზიაში წარმოსახვა კი არ აქციეს ნთავარ შემოქმედებით ძალად, არამედ გრძობა; აქციენ ამნაირი გადაწყვეტება ახსოვლტურად აუცილებელი იყო და თვით ადამიანის სახეცვლილებითა თუ ფერისცვალებით გახლდათ განარბობებული. გარკვეული აზრით, ეს ჭერ კიდევ რომში დაიწყო, გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ოვიდიუსი. იტალიამაც, თავისი პოეზიის საწყის ეტაპზე, როცა მას ჰყავდა ქეშმარიტი პოეტები — დანტი, პეტრარკა, ტასო (ერთადერთი გამონაკლისია არიოსტი), დროულად იგრძნო ამ ცვლილების აუცილებლობა და კიდევაც დაემორჩილა მას, ნეტაც, თვითონვე მისცა მაგალითი სხვა ხალხებს. მაშ, ახალ რატიმდა ბრუნდება უკან? დროის უკან დაბრუნება რომ შეიძლებოდას?! მაგრამ ჩვენი უბედურება კი არ მცირდება, პირიქით, სულ უფრო და უფრო იზრდება, ისევე როგორც ჩვენი ცოდნა, რომლითაც ლამის ჩაუვლამით მთელი სამყარო და რომელიც, შესაძლოა, სულაც არ არის საკირო ჩვენთვის რა დავემართა, რატომ უნდა ვაკეთოთ იგივე საქმე, რასაც აკეთებდნენ ჩვენი წინაპრები, თუმცა ასე ძლიერ განვსხვავდებით მათგან? რატომ ვცდილობთ წინ აღუდგეთ საგანთა ბუნებას? რატომ გვიკირავს თავი ისე, თითქოს იმ უნარის მფლობელი ვიყოთ, რასაც არა ვფლობთ, ან რაც ვმთა ვითარებაში დავკარგეთ, ანდა დროის დინებად დაწერეს, გამოეცხა და უნაყოფოდ აქცია? რატომ მიველტვით ჰომეროსისას იმ ეპოქაში, რომელსაც აღარავითარი შერჩა ჰომეროსული? მაშინ კეთილ-ღინებოთ და ისევე მოვიქცეთ, როგორც იქცოდნენ მაშინ, ვიცხოვროთ ისევე, როგორც ცხოვრობდნენ მაშინ, დავივიწყოთ ის, რაც არ იცოდნენ მაშინ და თავის გამოსაცდელად ვიტვიტროთ იგივე შრომა, გავუძლიოთ იმავე ქაანუვტებას, ოფლის დრასა

თუ თვითწერისას, რაც ყველას უნდა ეტვირთა და რისთვისაც ყველას უნდა გაუძღო მამინ. ხოლო თუ ყოველივე ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა ჩვენთვის, იქნებ მაშინ მაინც ვირწმუნოთ, რომ ცხოვრებასა და ფიზიკურ გამძლეობასთან ერთად სულიც შეიცვალა და რომ მეორის ცვლილება პირველთა ცვალებადობის მუდმივი და გარდუვალი შედეგია. ალბათ მეტყვიანი, იტალიელის თვითაიო მავისა და ბუნების წყალობით უფრო ღლიდარი წარმოსახვა აქვთ, ვიდრე სხვა ხალხებს და რატომაც მათმა წარმოსახვამ უფრო ღიბხან შეინარჩუნა შეროქმედებითი ძაღმოსილებათ, ნეტავი ასე იყოს. მაგრამ სიყრმადან სიკბაბუეზე, ხოლო სიკბაბუელადან მოწიფულობის ასაკზე გადახვლასთან ერთად, ჩემი პირადი გამოცდილება მარწმუნებს და სხვა, თვით ყველაზე სახელგანთქლულ კომეტებზე დაკვირვებითაც ვხედავ, რომ სინანდილთა სულ სხვაგვარადაა საქმე. თუ ამას ამტკიცებენ უცხოელები, რაღა თქმა უნდა ედებიან, როგორც ყოველთვის ცდებიან დამიანები რადაც უცხოისა და შორეულზე მტკილიბისას, რომელიც შორიდან გაცილებით უფრო მშვენიერი და მწინუნლოვანი ჩანს, რაკიდა მას, ჩვეულებრივ, წარსულს ადარებენ და, ასე ვთქვათ, წარსულთანაც კი აიგვივებენ, ალბათ, იმტომ, რომ წარსულად შორისა ჩვენგან. სინამდვილეთი კი ვამთა მსველლობამ არც იტალიელთა წარმოსახვას დააკლო ხელი, ისიც დასუსტდა, დაწირიდა და მანერად იქცა, ხოლო შემოქმედებითს ძაღმოსილებას მხოლოდ იმდენად ინარჩუნებს, რაწდენდაც ნების კარახხსა და დამიანის ბრძანებას ემორჩილება; თავისთავად კი აღარც რაიმეს შექმნის უნარი შესწევს, აღარც ძალა მოსდგამს და აღარც თავი აქვს.

## შენიშვნები

1 ხელოვნების, როგორც ბუნების მიბაძვის კონცეფცია დასრულებულ სახეს იღებს არისტოტელეს „პოეტრიკაში“, თუმცა მისი პირველსაწყისი პლატონისხსნა და, უფრო ადრე, პითაგორისშეშაიცი იძებნება.

2 ამ ძველსძველ პრობლემას, რომელიც დასძველია ვერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტრიკაში“, თავისებურად წყვეტს პლუტარქე კვირთხიელი (დაახლ. 50—125): ბუნებრივი სიმბიჩჩე, რომელიც ხელოვნების საგანი ხდება, მისი აზრით, შეუძლებელია მშვენიერებად იქცეს, მაგრამ მხატვრული ისტატობის წყალობით, რომელიც ხელოვნური მიბაძვის განუყოფელ ელემენტად გვევლინება, სიმბიჩჩე თავისებურად გარდაქმნება და ხელოვნების ქმნილება ერთგვარი მეორეული, ანუ „არეული“ მშვენიერების ილუზორულ განცდას იწვევს (იხ. პ. გილბერტი და პ. კენი, ესთეტის ისტორია, მოსკოვი, 1960, გვ. 122).

3 პარინი ვუზეე (1729—1799) — იტალიელი პოეტი, კრიტიკოსი და პუბლიცისტი, ღიბხანს კითხვობადი ორატორული ხელოვნების კერის მიღანის უმაღლეს სასწავლებლებში.

4 „ჩვენს სულს, რომელსაც უპირატესად მოქმედება და მოძრაობა უყვარს, ყველაზე მეტად ეშინია მოწყენილობის, ამიტომაცაა, რომ სიამოვნებით ეძლევა

ყოველიანი საგანსა თუ საქმიანობას, რასაც შეუძლია ისე შესძრას და ააღვლვოს, რომ არა აფნოს რა, ხოლო ამ შემთხვევაში, როცა არაფერს უფრთხვობს, არც არაფრის შიში არა აქვს, ის სიამოვნებას იღებს როგორც მხიარული, ისევ სვედიანი სანახაობისგანაც“ (პარინი, „მეორე მსჯელობა პოეზიაზე“).

5 იგულისხმება არისტოტელეს „პოეტრიკა“ და პორაციუსის „პოეტური ხელოვნებისათვის“.

6 ლეოპარდის ამ ფრაგმენტში აშკარად იგრძნობა იმანერო კანტის ესთეტური მოძღვრების გავლენა, მოძღვრებისა, რომლის ერთ-ერთ ცენტრალურ მომენტადაც ე. წ. უანგარო, დაუნტერესებელი, ანუ წმინდა სიამოვნება და ანგარებანარევი სიამოვნების ცნება გვევლინება, ინგლისელი ესთეტისკონი გილბერტი და კენი წერენ: „ჩვენ ზოგჯერ განვიციდით წმინდა სიამოვნებას, რომელსაც არ ურეგია არავითარი ანგაზოვნობა, ჩვეულებრივ, სიამოვნებას წინ უსწარბს სურვილი, გულისტკბა, მოთხოვნაობა. მაგრამ ის მოთხოვნობადი, რასაც განიცდის დამიანი ცხოველურა სამყაროს დანარჩენ წარმომადგენელთა მსგავსად, ისევე როგორც ცხოველური სამყაროს მძლეობი ინსტინქტები იხსენებენ ორგანიზმის საასუბო რაქციით მისი გარემომცველი სინამდვილის მიმართ. დამიანის მოთხოვნობადი, იმდენად, რამდენდაც ის ეყუთვლინება ცხოველთა სამყაროს, ბუნებრივ მიზნებზე გვევლინება და გარდუვალად იწვევენ ბუნებრივ შედეგებს. ამ შემთხვევაში დაქმყოფილება წმინდა სიამოვნებად ვერ ჩაითვლება. ასე მაგალითად, სიამოვნება, რასაც გვანიჭებს ჭკამა, როცა მშვირბით ვართ, მიზნობა და შედეგთა მწკრივით განისაზღვრება. სიამოვნება, რასაც გვანიჭებს ფორმის განცდა — ლამაზად გამოვლილ სუფრის ჭკრება — შეიძლება მინერულ იქნეს უანგარო სიამოვნებად, ანუ ფორმით წმინდა ტკბობად. სიამოვნება, რომელიც მგრძნობელობას უკავშირდება, ცხოველური და ამიტომ ანგარებანი სიამოვნებაა. პირიქით, მშვენიერი სხეულის რიტმიკოსა და პლასტიკის ჭკრებთ გამოწვეული ტკბობა თავისუფალი, წმინდა იქნება. კანტი ამბობს, რომ უანგარო სიამოვნება, „მიღრთილების ინტერესი“, არს დაგიდევს საგნის რეალურ არსებობას, მაშინ რამდენსაც ანგარებანი სურვილი ფლობასა და დაქმყოფილებას მიეღრტის... ტკბობა, რასაც ჩვენ გვანიჭებს, ვთქვათ, ბერძნული ლანკის ჭკრება, ამ ლანკის შექმნის სურვილით კი არ უნდა იყოს გამოწვეული, არამედ გონებრივი პროცესით, გრძნობების თამაშით, რომლებიც გვაღვლევენ და სიხარულით გვაგვივებენ, ლანკის ჭკრებისა. „მშვენიერებაზე მსჯელობა, რომელსაც ურეგა თუნდაც სულ მცირე ინტერესი. უკვე აღარ არის გემოვნების წმინდა მსჯელობა“ (ესთეტისკის ისტორია“, გვ. 353—354). ხელოვნების ქმნილებითა და, საერთოდ, ხელოვნებით მონიჭებულ სიამოვნებას კანტი განიხილავს როგორც წმინდა, უანგარო, თავისუფალსა და დაუნტერესებელ სიამოვნებას.

7 თავისი „დღიურების“ სხვა ადგილას ლეოპარდი წერს: „განსაკვირვებელი და უჩვეულო სისამოვნობა, თუმცაღა მისი განსაკუთრებული თვისება სისამოვნო საგანთა არცერთ გვას არ მიეკუთვნება. სული ყოველთვის სიამოვნებას განიცდის, როცა სავსეა (მხოლოდ არა ტყილით) და ყოველგვარი ცოცხალი და სრული განყენება მისთვის თავისთავად არის სია-

მოგება, ისევე როგორც დასვენება შრომის შემდეგ მსიამოვნება ჩვენთვის. საქმე ისაა, რომ ამნარი განყენება სურვილისაგან განთავისუფლება და დასვენება. ობიექტთა გამოწვეული გარინდებისა არ იყოს (რაც, ამასთანავე, უმშაბრტ უბედურებათა დაცეკეების საშუალებასაც იძლევა), მსიამოვნება ის გარინდება, რასაც განიცდივართ, სახალე, უჩვეულობა იწვევს“.

8 ბეკონ ვერულამელი — ფრენის ბეონი (1561—1626) — დიდი ინგლისელი ფილოსოფოსი. ლეონარდოს მოაქვს მისი სიტყვები ცნობილი იტალიელი პოეტისა და მეცნიერის ჯოვანი ვინჩენცი გრაინას (1664—1718) თხზულებიდან „ტრავერსიათის“ (1715).

9 ესქილეს (525—455 ძვ. წ. ა.) ლოპარდისეულ შეფასებას მთლიანად იზიარებს თანამედროვე მეცნიერება: ცნობილი რუსი ელისიტი ა. ი. პოტროვსკი თავის წარბაზში „ესქილეს ტრაგიკული თეატრი“ (იხ. წიგნი — ესქილე, ტრაგედიათა, მოსკოვა-ლენინგრადი, 1939, გვ. XXI) წერს: „სტილისტური განსხვავება ესქილეს ჩვენამდე მოწვეული ტრაგედიათაგან უძველეს „სპარსელებსა“ (დაიდგა 472 წ.) და სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე შექმნილ „ორესტასს“ (458 წ.) შორის ძალზე დიდია. ის გარემოება, რომ „სპარსელების“ შექმნილია ორმოცდაათ წელს გადაბეჭდული პოეტის მიერ, გვიჩვენებს, თუ რა დაძაბულად ხეწდა უკვე ხანში შესული ესქილე თავის ხელოვნებას და რაოდენ გრძელი შემოქმედებითი გზა უნდა გაეკვლო ჯერ კიდევ „სპარსელებამდე“. ეს გზა მიემართებოდა ფეოდალური ლირიკულ-ეპიური ქმედებიდან დრამის განვითარებული ხელოვნებისაკენ, ამ აზრით, ესქილეს პოეტური დეწული ჩვენ წარმოვიდგება ტრანსფორმირება, კაცობრიობის ისტორიაში დრამის, როგორც ხელოვნების განათავისუფლების პირველი ცდა. ესქილეს ამ შემოქმედებითი როლის შესახებ მოკლედ და სხარტად ლაპარაკებს არისტოტელე თავის „პოეტკაში“. „ესქილემ ერთიდან ორამდე გაზარდა მსახიობების რიცხვი, შეამკირა ქორის მნიშვნელობა და ჰორატუსობა მიანიჭა დილოგს“. ის ნიშნავს, რომ მან შექმნა დრამა იმისაგან, რაც ჯერ კიდევ არ იყო დრამა“ (იხ. აგრეთვე იქვე, გვ. 22-28).

10 ლუკიანე სამოსატურის (II ს. ჩვ. წ. ა.) — ცნობილი ბერძენი სატირიკოსი.

11 გოლდონი კარლი (1707—1793) — სახელგანთქმული იტალიელი დრამატურგი.

12 ბერნი ფრანკესკო (დაახლ. 1497—1535) — ცნობილი იტალიელი პოეტი, ავტორი ეპიური პოემისა „შეყვარებული როლანდი“.

13 ბუალი ნიკოლა (1636—1711) — ცნობილი ფრანგი პოეტი და ხელოვნების თეორიტიკოსი.

14 ვარკა — პარკები — რომაულ მითოლოგიაში იგივეა, რაც ბერძენული მოირობი, პედისწერის ქალღირთები.

15 პლატონის ტიტუს მაკიუსს (დაახლ. 250 — 184 ძვ. წ. ა.) — რომაელი კომედიოგრაფი. პორაციუსს არ მოსწონდა მისი კომიზმი (იხ. „პოეტური ხელოვნებისათვის“, 270—273)

16 მათეი შიპიონე (1675—1755) — იტალიელი დრამატურგი.

17 დესტალი მადამ (1766—1817) — ცნობილი ფრანგი მწერალი ქალი.

18 XVII—XVIII საუკ. იტალიის სოციალურპოლიტიკური და კულტურული ცხოვრება უჩვეულოდინადად ხის განიცილის. ამ დროიდან, ფრანკესკო დე სანკტისის თქმით, „იტალია მოწვევტილი იყო თანადროულ სამყაროს და უფრო მეტად წააგავდა ცვილის ფიგურების კაბინურს, ვიდრე ცოცხალ ადამიანთა საზოგადოებას“ (იტალიური ლიტერატურის ისტორია“, ტ. II, მოსკოვი, 1964, გვ. 258). მეცნიერული, ლტერატურული და, საერთოდ, კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლების მიზნით, იტალიის დიდსა თუ პატარა ქალაქებში ერთი მეორის მიყოლებით იქმნებოდა ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა დარგის აკადემიები. შედარებით უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდა სამეცნიერო აკადემიების არსებობა, სადაც მოღვაწეობენ იმ დროის ყველაზე თვალსაჩინო სწავლულნი, მეცნიერ საფუძველს რომ უყრიან კვლევის ექსპერიმენტულ მეთოდს (ასეთია, მაგალითად, „აკადემია დელ ჩიმენტო“, დაარსებული ფლორენციაში 1657 წელს). სამეცნიეროდ, ლტერატურული აკადემიების საქმიანობა აშკარად ანაკონისტული ხასიათი მიიღო; კვლავ დაიწყო ანტიკური მწერლობის დროშოპეული ფორმებისა და ენარების აღორძინება, რომლებიც უკვე აღარადღერს აღარ ეუბნებოდა არც გონებას და არც გულს. ლტერატურა ხატავდა „მოჩვენებით ცხოვრებას, უკიდურესი ზედმეტობით, სიტყვაშაველობითა და იფანტისინა რელიგიური, პატრიოტული და ზნეობრივი პერონიზმით, რადგანაც სიტყვებს მიღმა აღარ იდგა შინაარსი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ პოეზიისა და დახვეწილი გემოვნების ასაღორძინებლად საკმარისი იყო ზოგიერთი წესის დაცვა, — ექიმების რიცხვი სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა, მაშინ როდესაც ავადმყოფი უკვე მეტადი იყო“ (ფრანკესკო დე სანკტისი, იქვე, გვ. 258, 260). ეს სიტყვები, უწინარეს ყოვლისა, ეხება „არკადიასს“ — რომის ლტერატურულ აკადემიას, რომელიც დაარსებულ იქნა 1690 წელს და ფორმალურად 1925 წლამდე იარსება.

19 პეროდოტე (დაახლ. 484—425 ძვ. წ. ა.) — დიდი ბერძენი ისტორიკოსი. გადმოცემით, თავისი „ისტორიის“ ზოგიერთი ნაწილი მას საკაროდ წაუკითხავს ათენში, ოლიმპიაში, კორინთოში (იხ. თ. ყუხჩიშვილი, „პეროდოტე და მისი „ისტორია“, წიგნი — პეროდოტე, ისტორია, ბერძენულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და საძიებელი დაუთობი თინათინ ყუხჩიშვილი“, ტ. I, თბ., 1975, გვ. 10).

20 შდრ. ფსევდო-ლონგინე, ამაღლებულისათვის, II „ამაღლებული ყოველთვის თანაბრად საკურობებს არა მარტო დეზებს, არამედ სადავესაც“.

21 ა რ კ ა დ ი ა — იხ. აქვე, შენ, 18.

22 მონტესკიე შარლ (1689—1755) — სახელგანთქმული ფრანგი მწერალი და ფილოსოფოსი. ლეონარდი გულისხმობს მის სიტყვებს: „ჩვენი მზერა რომ უფრო სუსტია და ზუნდებიან იყოს, აღარაფრად დავკვირდებოდა ნატიფ სამაჟულთა სიხვევ და არქიტექტორულ დეტალთა მრავალფეროვნება; ჩვენი მზერა რომ უფრო მკაფიო იყოს, ხოლო სულს შეეძლოს ერთბაშად მოიკვას საგანთა მეტი სიზრავლე, არქიტექტურას უფრო მეტი სამაჟული მოეთხოვებოდა; ჩვენი ყური რომ ისევე იყოს აგებული, როგორც ზოგიერთი ცხოველსა, ბევრი ჩვენი მუსიკალური ინსტრუმენტის ვადლითება მოგვიჩვენებოდა. მე მესმის, რომ





საგანთა ურთიერთთანაფარდობა უწინდებური დარჩე-  
ბოდა, მაგრამ რაკილა შეიცვლებოდა მათი თანაფარ-  
დობა ჩვენს მიმართ, ამიტომ ზოგიერთი მათგანი,  
რომლებიც ახლანდელ მდგომარეობაში ვარკვეულ ზე-  
მოქმედებას ახდენენ ჩვენზე, უკვე აღარ მოახდენდა  
მას, ხოლო რაკი ხელოვნების სრულყოფილება ისაა,  
რომ იმ სახით წარმოგვისახოს საგნები, რა სახითაც  
ისინი ყველაზე მეტ სიამოვნებას მოგვანიჭებენ, აუ-  
ცილებელი შეიქმნებოდა ხელოვნების ცვლილებაც,  
რაკილა შეიცვლებოდა თვით უშუალო უნარი ჩვენთ-  
ვის სიამოვნების მონიჭებისა“.

23 პლატონის მიხედვით, როგორც მშვენიერ, ისე  
ყველა სხვა საგანთა პირველმოზუნი, მათი საწყისი და  
საბოლოო მიზანი არის იდეა, რომელიც თავისთავად  
არსებობს, ხოლო საგანს მასთან ზიარების წყალობით  
ენიჭება თავისი არსიცა და რაობაც. მონეტესკიე არ  
იზიარებს ამ აზრს და ამტკიცებს, რომ „მშვენიერის,  
კეთილის, სასიამოვნოს და სხვა მისთანათა პირველ-  
წყარო თვითონ ჩვენშია“. მშვენიერებაზე უპირატესს  
ლეოპარდი უპირატესად ამ სენსუალისტურ კონცეფ-  
ციას ემყარება.

24 მ. ი. კუხუტე (1777—1813) — იტალიელი მხატ-  
ვარი-კლასიციტი. ლეოპარდი გულისხმობს მის  
„მსჯელობას ლეონარდოს „საიდუმლო სერობის“ შე-  
სახება“, რომელიც 1810 წელს გამოქვეყნდა.

25 მუსიკალური ბეგერის ზემოქმედების ამ მყისიერ  
ფექტს შემდეგნაირად ხსნის პოლ ვალერი: „...სმენა  
ჩვენ ვახიარებს ხმაურთა სამყაროს. ყური ისრუტავს  
ურიცხვ შერგმნებას, რომლებსაც ნებისმიერი წესრი-  
გით ალაგებს და რომლებშიაც ოთხ სხვადასხვა თვისე-  
ბას გამოყოფს. ჯერ კიდევ ძველმა დაკვირვე-  
ლებმა და ადრინდელმა ექსპერიმენტებმა საშუალება  
მოგვცა ხმაურთა სამყაროდან გამოვყოყო ბეგერათა  
სისტემა, ანუ სამყარო; ესაა განსაკუთრებით წმინდა და  
ადვილად გასარჩევი, კომბინაციებდ თუ ასოციაციე-  
ზად დაჯვრებების განსაკუთრებული უნარის მქონე  
ყველა ის ხმაური, რომელთა სტრუქტურას და ურთი-  
ერთობას, მსგავსებებს თუ განსხვავებებს მათი  
წარმოქმნისთანავე აღიქვამს ყური. ესენი არიან წმინ-  
და ელემენტები თუ წმინდა, ანუ ადვილად გასარჩევ  
ელემენტთა შენაერთები. ისინი მკვეთრად გამოხატულ-  
ნი არიან და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია,  
ხალხმა მიაკვილია მათი უცვლელი და იდენტური სა-  
ხით წარმოქმნის საშუალება ინსტრუმენტების მეშ-  
ვეობით, რომლებიც ზომის ჭეშმარიტ ინსტრუმენტე-  
ზად გვევლინებიან. მუსიკალური ინსტრუმენტი ისე-  
თი ინსტრუმენტი გახლავთ, რომელიც შეიძლება დაპ-  
ყო და ააწყო იმნაირად, რომ გარკვეული მოქმე-  
დებანი უცვლელად იწვეოდნენ გარკვეულ ეფექტს;  
და, აი, სმენის სფეროს ამნაირი ორგანიზაციის თვალ-  
საჩინო შედეგ: რაკი ბეგერათა სამყარო მკვეთრად  
გამიჯნულია ხმაურთა სამყაროსაგან, და ჩვენი ყური  
ნაჩვევია იმას, რომ მკაფიოდ განახსვენავს ისინი, ამი-  
ტომ, როცა გაისმის წმინდა, ანუ მეტ-ნაკლებად იშ-  
ვლითი ბეგრა, მყისვე იქმნება რალაც განსაკუთრე-  
ბული ატმოსფერო, მთელს ჩვენს მგრძობობაზე ბუნე-  
ბას რალაც უჩვეულო მოლოდინის გრძობა ეუფლება,

და ეს მოლოდინი თითქოს ისწრაფვის დასაბამი მხრეც  
თავიანი არსითა და სიწმინდით იმნარისავე შეგრძელებ-  
ბებს, როგორცაა გამოწვეული შეგრძელება. რაჭვენიცაა  
დარბაზში გაისმის წმინდა ბეგრა, ჩვენში ყველაფერი  
წამსვე იცვლება; ჩვენ მუსიკის მოლოდინად ვართ  
ქცეულნი, და, პირიქით, როცა, ვთქვათ, კონცერტის  
დროს დარბაზში გაისმის ხმაური (სკანის ბრაზხენი,  
ვილიკის წამოძახილი ან ჩახველება), ჩვენ ვგრძობთ,  
რომ რალაც ჩავწყვედა; რომ დაირღვა ერთგვარი სუბს-  
ტანციის მთლიანობა თუ ერთგვარი ასოციაციური  
კანონი, იმსხვერფა მთელი სამყარო, ხიბლის მთელი  
ძალა ქარწყვდება“ (რჩეული პროზა, თბ., 1983, გვ-  
187—188).

26 შატო ბრიანი ფრანსუა-არენე დე (1768 —  
1848) — დიდი ფრანგი მწერალი. ლეოპარდი გულისხ-  
მობს მისი წიგნის — „ქრისტიანობის გენიის“ ერთ  
პასაჟს (წიგნი III, თავი II), სადაც მწერალი მოგვი-  
ხიბობს, ამერიკაში ჩემი თვლით მინახავს, მა მორ-  
ჩილად მისდევდა ჩხრილა გველი მთებზე დაქ-  
ვრელსაო.

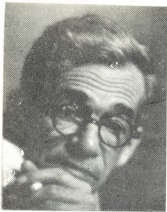
27 სიმეტრიის შესახებ იხ. ლ. ტარასოვის საინტე-  
რესო წიგნი „ეს განსაკვირებელი სიმეტრიული სამ-  
ყარო“, მოქვ. 1982.

28 რაჯინდ უცნაურიც უნდა ჩანდეს, ლეოპარდისა-  
თვის მიუღებელი იყო მისი დიდი თანამედროვე ინგ-  
ლისელი პოეტის ჯორჯ გორდონ ბაირონის (1788 —  
1824) შემოქმედებითი პრინციპები (იხ. ინგლისელ-ამე-  
რიკელი მწერალი ჯალის არის ორიგოს „ლეოპარდი“  
იტალიური თარგმანი პალა იოეტისა მილანი, 1974,  
გვ. 297—298).

29 შრდ. პოლ ვალერი (რჩეული პროზა, თბ. 1983,  
გვ. 389): „ცივილიზაციის აუცილებელი შედეგი ისაა,  
რომ თვითეულ ჩვენგანს თავზე ახვევს ზოგადადამიანუ-  
რი გამოცდილების მთელს სიმძიმეს და სიკეთეს“.

30 შრდ. პოლ ვალერი (იქვე, გვ. 78—79): „ჩვენი  
პიროვნების, ჩვენი აზრების, სიკვდილისა თუ სიყვ-  
რულის ჩვენშიგირი განდის უინტიმურსი და უღრმე-  
სი სუბსტანცია სხვა არა არის რა, თუ არა ჩვენი  
წინაპრების გულუბრყვილობა, მათი ხატოვანი ლულ-  
ული, მათი ზიზღი, მათი უმწეობა ფსიქოლოგიური  
მოვლენების სფეროში, მათი ენობრივი სილატაქე და  
ა. შ. ხოლო ჩვენ ვაგრძელებთ ამ უზადრტე წანამძღ-  
ვრებს, ვაგრძელებთ მათ ჩვენი სიჩქარით, ფაციფუციით,  
ართანმიმდევრულობითა და ჩვენი უცნაური და ნერვი-  
ული დროის ეგზომ ბოროტად გამოყენებით“.

(ვაგრძელება შემდეგ ნომერში)



ავტორ ტრეტე

სამოცი წელი მიუძღვნა საქმეს უხუცესმა ფოტოოსტატმა დავით დავიდოვმა. მისი ცხოვრება ფოტოგრაფიის ხელოვნების უანგარო მსახურების შესანიშნავი მაგალითია.

დავიდოვის შემოქმედება მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა არა მარტო მხატვრულ ფოტოგრაფიაში, არამედ რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში.

უკანასკნელი წახევარი საუკუნის მანძილზე ფოტოგრაფიაში ბევრი რამ შეიცვალა: სრულყოფილი კონსტრუქციის ახალ-ახალმა აპარატებმა, ფერისა და შუქის მაღალი მგრძობიარობის მქონე ფოტომასალამ და ქიმიკატებმა, ახალმა ტექნიკურმა ხერხებმა მნიშვნელოვნად გააფართოვეს ფოტოგრაფიის სახეით შესაძლებლობები.

სხვა ხელოვნებათა დარად ფოტოგრაფიაშიც გაჩნდა თავისი „იშემები“ — მოდა ამა თუ იმ ხერხის გამოყენებაზე, რაც ზოგჯერ თვითმიზნურიც ხდებოდა.

ოპტიკის გამოყენების სფეროში ეს იყო „მკვეთრად მხატვარი“ ობიექტივი, რომელიც ხაზს უსვამდა მოდელისა თუ პეიზაჟის ფაქტურას; „წარხოცილი“ გამოსახულების მისაღებად მიმართავდნენ რბილ ოპტიკას; გრძელფოკუსიანი ოპტიკა ასახა სივრცის სიბრტყეობრიობას ანიჭებდა; ფართოკუთხიანი ობიექტივი ხაზს უსვამდა სიღრმეს; ე. წ. „თე-

ვზის თვალი“ კი სივრცის ჰიპერტროფირებული გამოსახულების შექმნის შესაძლებლობას აძლევდა მხატვარს.

იყო გატაცება ტონისა და შუქის, სხვადასხვაგვარი გრადაციებით — რბილი რძისფერიდან გრავიურისებურ კონტრასტამდე. ფართოდ იყენებდნენ „სოლარიზაციის“ მეთოდს.

შავ-თეთრი გამოსახულებიდან ფერზე გადასვლას მოჰყვა პირობით-პლასტიკური იზოქრომული ფოტოგრაფიის გამოგონება.

მოდაში იყო „შეჩერებული წამიერების დინამიკა“ და მრავალი სხვა გატაცება, რომელთა ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა.

გავიდა წლები. მოდური „ილეთები“ დაიწყებდას მიეცა. ზოგი სამუდამოდ დამკვიდრდა ფოტოხელოვნების ხერხების სავანტურში.

დავიდოვი არასოდეს აპყლია „მოდის“ ფეხის ხმას. იგი „კონსერვატორად“ დარჩა და მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე 20-იან წლებში შეთვისებულ ხერხებს ერთგულებდა. ხელოვანი-სათვის მთავარი იყო არა ტექნიკა, როგორც თვითმიზანი, არამედ საბოლოო რეზულტატი — თავისი ნაწარმოებების გვირისა-აღნიშნის გამოსახულება.

20-იანი წლების დასაწყისში, ჯერ კიდევ თეატრში რეჟისორის თანაშემწედ მუშაობისას, მან სერიოზულად მიჰყო ხელი ფოტოგრაფიას. 1928 წელს ახალგაზრდა ხელოვანმა პირველად მიიღო მონაწილეობა ამიერკავკასიის ფოტომოყვარულთა გამოფენაში და იმთავითვე წარმატება მოიპოვა. მისი ნამუშევარი აღინიშნა პირ-

ველი პრემიით — უცხოური ფოტოაპარატით „ცეისით“.

დავიდოვის ფოტოსურათები მალე პრესაშიც გამოჩნდა. მას შემდეგ მის ნამუშევრებს სისტემატურად აქვეყნებდნენ „კომუნისტის“, „ზარია ვოსტოკას“, „ბოლშევისტსკაია პუტიოვკას“, „რაბოჩაია პრავდას“ ფურცლებზე. კინოშიც მიიჭია ახალგაზრდა ფოტოხელოვანის ყურადღება. თბილისის კინოსტუდიაში იგი ჯერ ფოტოგრაფად, შემდეგ კი კინოჟიჟორნიკორად მუშაობდა.

პირველი ხუთწლებების პერიოდში, ახალ მშენებლობათა გადასაღებად, ამიერკავკასიის სახკომმაბჭოსთან შეიქმნა სპეციალური ფოტოლაბორატორია, სადაც დ. დავიდოვიც მიიწვიეს. წლების მანძილზე იგი მუშაობდა „სლიუზფოტოში“, რომელიც რუსუბლოის პრესას ემსახურებოდა.

ფოტოხელოვანი ბევრს მუშაობდა, ხეწდა და სრულყოფდა თავის ოსტატობას. მისი ნამუშევრები იბეჭდებოდა ცენტრალური პრესის ფურცლებზეც, ჯერძოდ ჟურნალში „სსსრ ნა სტროიკეში“.

მისმა ობიექტივმა აღბეჭდა პირველ ხუთწლედთა გმირები, პირველი ქართველი სტახანოველები, ინდუსტრიალიზაციის დამკვირვებელი მშენებლობები.

მსიფლიო გამოფენაზე (პარიზი — 1937, ნიუ-იორკი — 1938) ექსპონირებული იყო საქართველოს სუბტროპიკების შესანიშნავი ფოტოსურათები, რომელთა ავტორი დავით დავიდოვი გახლდათ.

თეატრში გატარებულმა წლებმა თავისებური გავლენა იქონია ფოტოხელოვანის შემოქმედებაზე. ჯერ კიდევ თეატრში მუშაობისას იგი გაზეთებისათვის იღებდა „თბილისის მუშათა თეატრის“, მოგვიანებით კი რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლებს.

თეატრალურ სფეროს დავიდოვი შემდგომშიც არ ტოვებს და

სისტემატურად ფორზე აღბეჭდავს მარჯანშვილისა და გრიბოედოვის სახელობის თეატრების დღემებს. ქართული სასცენო ხელოვნების მატთანე იქცა დავიდოვის შესანიშნავი თეატრალური ფოტოსურათები, რომლებიც თეატრალურ მუზეუმებსა და თეატრების არქივებშია დაცული.

დავიდოვი იყო რესპუბლიკური და საკავშირო გამოფენების, აგრეთვე უცხოეთში გამართული ექსპოზიციების მუდმივი, აქტიური მონაწილე. მრავალჯერ მიეწეო მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენაც, ხელოვანი არაერთგზის დაჯილდოებულია პრემიებითა და დიპლომებით.

დავიდოვის ნამუშევრები ფართოდაა ცნობილი არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. მისი სურათები გამოქვეყნდა პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში, აშშ, იტალიაში, საფრანგეთსა და სხვაგან.

არაერთი შესანიშნავი ნამუშევარი დაიბეჭდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე. ფოტოხელოვანი წლების მანძილზე აქტიურად თანამშრომლობდა ამ ჟურნალთან და სიცოცხლის ბოლომდე მისი შტატგარეშე ფოტოკორესპონდენტი იყო.

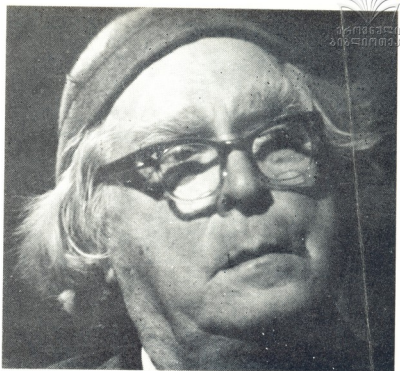
დავიდოვის საყვარელი ჟანრი პორტრეტი იყო. მისი ნამუშევრები გამოირჩევა ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმა წვდომით.

ფოტოპორტრეტი, ფერწერული პორტრეტის მსგავსად, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნა, მისი ხასიათის ხორციელება. ფოტოპორტრეტში ყველაფერი ეს შუქწერის ენითაა გადმოცემული. პირველი მოთხოვნა აქაც, ისევე როგორც ფერწერაში, — მსგავსებაა. ეს, ერთი შეხედვით უბრალო საკითხი, სინამდვილეში ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული. ჭეშმარიტად მხატვრული

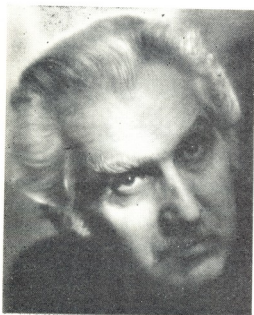
პორტრეტი არა მარტო მავანი ადამიანის გარეგნობას აღბეჭდავს. სახის ნაკეთების უზუსტესი გადმოცემა როდია პორტრეტული მსგავსების გარანტია.

დავიდოვმა წლების მამძილზე გამოიმუშავა ინდივიდუალური ნიშან-თვისებათა თავისებურებებში გარკვევა, სახის გამომეტყველების უნატიფესი ნიუანსების ამოცნობის უნარი. იგი ცდილობდა, რომ მის ნამუშევრებს ღრმა კვალი დაეტოვებინათ მაყურებლის მეხსიერებაში.

ფერმწერისაგან განსხვავებით ფოტომხატვის სამუშაო პირობების სპეციფიკურ თავისებურებას შეადგენს ის, რომ მისი კონტაქტი მოდელთან ძალზე ხანმოკლეა, რაც ქმნის სირთულეს.



ნიკოლოზ კანდელაკა



ფარნაოზ ლაბიაშვილი

„ყოველთვის მინდა აღბეჭდო ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი აზრები, მისი სულიერი მდგომარეობის თითოეული ნიუანსი. მაგრამ გადაღებისათვის განკუთვნილი დრო, სამწუხაროდ, ძალზე ხანმოკლეა, სწორედ აქ მეხმარება გამოცდილება, ინტუიცია, გაწაფული ხელი...“ — წერდა დავიდოვი („სოვეტსკოე ფოტო“ № 9, 1965).

ხანგრძლივი შემოქმედებითი

გზის მანძილზე დავიდოვმა შექმნა უამრავი პორტრეტი — სხვადასხვაგვარ ხასიათთა გალერეა, თითოეული მათგანი გამოირჩევა დავიდოვისეული ხელწერით.

„ძირითადად ვმუშაობ გრძელფოკუსიანი, „რბილად მხატვრი“ ობიექტივით. მკვეთრი ობიექტივით არ იძლევა მოცულობითობის ეფექტს და მხოლოდ ხაზს უსვამს უწვრილეს სახის ნაოქსს, მკვეთრად გამოკვეთს ბაგეებს. რბილად მხატვრი ობიექტივი პირიქით, მეტ მოცულობითობასა და პლასტიკურობას ანიჭებს ყველა დეტალს“ (იქვე).

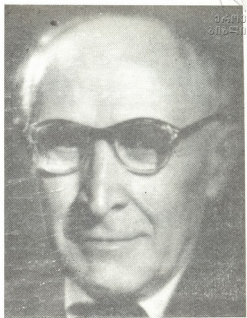
დავიდოვი ყოველთვის მუშაობდა ფართოფორმატიანი კასეტური აპარატებით (9×12) შტატივზე, ჰქონდა შესანიშნავი თანამედროვე კამერები „ლიეცი“ (24X36) და „ეკსპერტა“ (4 1/2X6), მაგრამ არ უყვარდა ისინი, რადგან მიაჩნდა, რომ ისინი ხელს უშლიან ფოტომხატვის დისციპლინირებას. გადაღების მრავალჯერადი გამეორების შესაძლებლობა ადუნებს ყურადღებას მუშაობის დროს. დავიდოვი, ჩვეულებრივ იღებდა ერთხელ, და

მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევაში იმეორებდა კადრს.

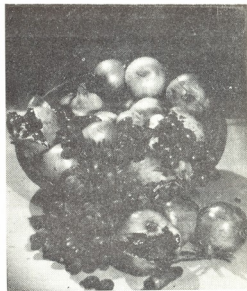
„რაც შეეხება კადრს, იგი გადაღებამდე გაცილებით ადრე მაქვს მოფიქრებული და იშვიათად მიხდება ჩანაფიქრის შეცვლა“.

„ზოგს მიაჩნია, — ამბობდა ფოტოხელოვანი, — რომ შემთხვევით მოხელთებულ მომენტში მეთია ცხოვრებისეული სიმართლე, ბუნებრიობა“. ამ აზრს დავილოვი არ იზიარებდა და მიაჩნდა, რომ ჭეშმარიტმა მხატვარმა უნდა ეძებოს სიმართლე და ბუნებრიობა. ეს ბეჭითი და მძიმე შრომაა. უნდა იწვალე მოდელზე ან კომპოზიციაზე მუშაობისას, იზოვო სახის ისეთი გამომეტყველება, თავის ან სხეულის ისეთი ბრუნე, რომ მაყურებელს იგი შემთხვევითი ეგონოს.

პორტრეტის ყანაში მუშაობისას დავილოვი ეძებდა ახალს, საინტერესოს. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვანს ყოველთვის აინტერესებდა კონკრეტული ადამიანი, უკანასკნელ წლებში იგი გაიტაცა ზოგადად ადამიანმა, მისმა გრძნობებმა, განცდებმა, ხასიათმა. მან შექმნა ნაწარმოებთა სერია, რომელსაც პირობითად შეიძლება „განწყობილებათა პორტრეტები“ ვუწოდოთ. ოსტატისათვის არა აქვს მნიშვნელობა ვინ იქნება მოდელი. მას სულ

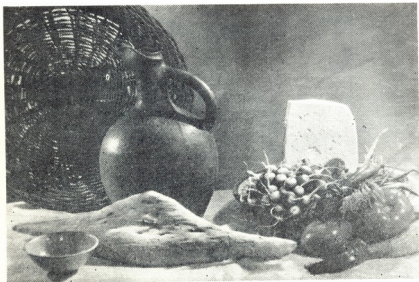


სიმონ ჩიქოვანა



შემოდგომის ნატურმორტი

ჩაბლი და პური — კეთილი გული



სხვა რამ აინტერესებს. უბრალო, ყველასათვის გასაგები გრძნობები დავილოვის ნამუშევრებში ზოგადსაკაცობრიო, ფილოსოფიურ ძღერადობას აღწევენ.

დავილოვი მხატვრის თვლით ხედავდა მოდელს და აფასებდა ცხოვრებისეულ მოვლენებს, დაჯილდოებული იყო შერჩევის ტიპიზაციის იშვიათი უნარით.

დავილოვის მუშაობაში მთავარი იყო დამოკიდებულება შემოქმედებისადმი, ადამიანისადმი. მხატვარს უყვარდა თავისი საქმე, ადამიანი, თავის სურათებს იგი გულთ კმნიდა.



განა ფრანგებს გული არ აუჩუყდებოდათ, როცა იხილავდნენ თუ როგორ შეხვდებიან ახალი, პარიზული „სოპ-წინააღმდეგობის“ შიდაწილები — გორგოლაქიანი და მინი-მავნიტოფონებიანი გოგო-ბიჭები — გონებაჩლუნგ, სასტიკ მტრებს — პლაკატებით ხელში?!

როგორც ჩანს, იმ მონტაჟი საკმაოდ დახლოვდა ამგვარი პროგრამების შედგენას. მისი ეკონომიკურ-პოლიტიკური შოუ „გაუმარჯოს კრიზისს!“ მიზნად ისახავდა ზილონობით ფრანგთან ერთად გაესერინა ეკონომიკური პრობლემების „სოგად ადგილებში“ და მათთან ერთად ეპოვნა ადვილად გადასაწყვეტი გზები. შმიტი აქაც ირონიულად შენიშნავს — მან მაუერებელთა გულები თუნდაც იმით მოიგო, რომ მას კრიზისთან არავითარი კავშირი არ აქვს. „ტელევიზორი მამაკაცის მოუკრიბებელი მოხიბვლელთა თავისთავად მტკიცელება მაკაცი სინამდვილის რეალობაზე. ნუ-თუ ჩვენ გვეკრძება მიწიერი „ვარსკვლავები“ იმისათვის, რათა ოზივატელები ზეციურ „ვარსკვლავთა ომის“ სტრატეგიის აუცილებლობაში დავარწყველო? შესაძლოა მონტაჟის კინონაციონალური მითი ილუზიური თავშესაფრია მათთვის, რომლებსაც არ ძალუძთ გაიგონ თანამედროვე სამყაროს პოლიტიკური მშვეკრობა და სამხედრო უფსკრულები?“.

პარკმა ათეული

ამერიკის ოფიციალური პროპაგანდა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი ყოველნაირად ცდილობენ დაარწმუნონ მსოფლიო საზოგადოებრიობა „ახალი პატრიოტიზმის“, „ამერიკული აღორძინების“, „ამერიკის გაჯანსაღების“ — ამ მითიური პროპაგანდისტული ლოზუნგების — რეალობაში.

ამერიკულმა ჟურნალმა „იუნაიტედ სტეის ნიუს ენდ უორლდ რიპორტმა“ და „ესეკვირმა“ საზოგადოებრივი აზრის გამოკითხვის შედეგად დაასკვნეს, რომ ამერიკელები თავიანთ ბედნიერებას ხედავენ წარმატებაში, კარიერაში. „წარმატება ამერიკისათვის — შენიშნავს „ესეკვირი“ — ეს არის 80-იანი წლების რელიგია“.

როგორც ჩანს, მემარჯვენე ძალებსა და აღმინისტრაციის მიერ მიღებული ღონისძიებების შედეგად, გარკვეული ძვრები მოხდა ახალგაზრდა ამერიკელთა შეგნებაში, ისინი მუშაუნარი ინდივიდუალობის ჩიხში მოქმედდნენ ეს ვითარება დაადასტურა გამოკითხვა ახალგაზრდათა შორის: „ვინ არის თქვენი გმირი? ანუ როგორი საზოგადო მოღვაწე მიგანიათ მსოფლიოში უკველი მშობრეულად და ვინ იწვევს თქვენში მიზანუის სურვილს?“

დამახასიათებელია, რომ ახალგაზრდა ამერიკელებმა თავიანთ კერპებად აირჩიეს ყველაზე მდიდარი, დიდი კარიერის აღმანაენები. „გმირთა“ ათეულში შევიდა ოთხი მსახობი, რეისორი სპილბერგი (ფანტასტიკური ტრილერის „უბების“ რეისორი), ორი მომღერალი. ადგილები ეს ასე განაწილდა: 1. მსახობი კლინტ ისტუუდი, 2. მსახობი ელი მერფი, 3. პრეზიდენტი რეიგანი, 4. მსახობი ჭეინ ფონდა, 5. მსახობი სელი ფილი, 6. კინორეისორი სპილბერგი, 7. პაპა იოანე პავლე II, 8. დედა ტერეზა, მისიონერი, 9. როკ-მუ-

სიკის მომღერალი მაიკლ ჯექსონი, 10. მომღერალი ტინა ტერნერი.

აღსანიშნავია, რომ საუკუნის პირველ ნახევარში გმირები იყვნენ „წარმოების კერპები“, 50-იან წლებში ახალგაზრდობას ოზიდავა ისტორიის საკესოსან მღვარი დიდი პიროვნებები. 1960-70-იან წლებში სოციალოგებმა აღნიშნეს „უგმირო პერიოდი“ (მიზეზი: ვიტანამის შემდეგ მიყენებული ეროვნული ტრავმა და უოტერგეიტის სირცხვილი).

ოფიციალურმა პრესამ ხმაური ატეხა ახლანდელი „სასიბარულო ცვლილებების“ გამო. მაგრამ ცნობილი სოცილოგები და ფსიქოლოგები არ იზარაბდენ ესოდენ ოპტიმისტურ შეფასებას. განსაკუთრებულ შემფოთებას იწვევს გართობის ინდუსტრიის წარმომადგენელთა სიმარჯვე „გმირთა“ ამ საიში. „დღევანდელი გმირები უპირატესად ნედლისამყაროს, უპირატესად კინოსა და ტელევიზიის მიერაა შექმნილი. მე არ მჭერა, რომ ეს სახელგანთქმული პირები „გმირები“ არიან — შენიშნა სოცილოგმა ს. ელერმა — ისინი „მომხმარებელთა საზოგადოების კერპები არიან“.

ახალგაზრდებმა თავიანთი არჩევანი იმით ახსნეს, რომ მათ იზიდავს ძალა, წარმატება, სიმდიდრე („ედი მეროც ფენომენალური წარმატების ბედნიერი სიმბოლოა“).

თუ, ერთის მხრივ, ამ გამოკითხვის შედეგების მიხედვით „ი. ს. ნიუს ენდ უორლდ რიპორტი“ დაასკვნის, რომ „ქვეყანა აღმავლობას განიცდის... ჩვენ რეფლექსირება არა გვსურს და ჩვენ კარგ დროებას ვუვიმობით“, მეორეს მხრივ, უფრო საღ აზრის გამოსთქვამს „ნიუ-რიპაბლიკი“: „ახალგაზრდებზე უგავჯილანს ახდენს რეიგანის იმიჯი და არა მისი იდეოლოგია“, „ახალგაზრდობა რეიგანის სოციალურ პროგრამას ჰუმობს და არ იწონებს მის კავშირს მემარჯვენე რელიგიურ ორგანიზაციებთან“.

ჯორჯტაუნის უნივერსიტეტის სოცილოლოგიისა და პოლიტიკურ მეცნიერებათა პროფესორის ნორმან ბირნბაუნის აზრით: „...პრეზიდენტმა მედიდურობის გამაყრუებელი სიჩენები აახშიანა. თუ საბუჟოა კავშირი — ბოროტების საუფლოა, ამერიკა — სიყვითის რესპუბლიკაა. ეს მორალური თვითკაცოფილება, რომელიც განუსტრელად არის დაკავშირებული კალივინიზმის ყველაზე პრიმიტიულ გამოვლინებასთან, ახლა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა.“ — „პატრიოტიზმი“, რომელსაც ხშირად მიმარჯვის თავის გამოსვლებში პრეზიდენტი, „ცარიელი ფრაზა და უნეო ბუკი-ბუკი. პრეზიდენტმა თავისი ინტერესებისათვის მარჯვედ გაიოიყენა ამერიკელთა ერთ-ერთი მთავარი ფსიქოლოგიური განწყობა — შიში „ხელმოცარულთა“ (იგულისხმებიან შავკანიანები და ეროვნული უმცირესობანი), საერთოდ, ღარიბთა წინაშე. აქ არის საძიებელი „პარმონის“ სათავე პრეზიდენტის პიროვნებასა და ამერიკელთა ეროვნულ მიდრეკილებათა შორის.

მაგრამ, თვით ის ფაქტი, რომ ერის ახალგაზრდობის „პატრიოტიზმი“ გამოხატვენ „ნოხარების კერპები“ — ადასტურებს სულიერი სიცარიელის და პრეზიდენტი კრიზისის ფრიალ საშუი სიმპტომებს.

# შოპენი

(შოპენის შემოქმედების ზოგადი ხასიათი)

ვაქვეყნებთ ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე დიდი კომპოზიტორის ფერენც ლისტის წიგნს „შოპენი“, რომელიც მსოფლიოს მრავალ ენაზეა ნათარგმნი და მუსიკალური კუბლიცისტის შესანიშნავ ნიშნულს წარმოადგენს.

შოპენი! პარმონის ნაზი გენია! შოპენისადმი სიყვარულით ანთებული ყოველი გული, მასთან დანათესავებული ყოველი სული ისევე ათროლდება ამ სახელის გაგონებაზე, როგორც რომელიმე უზენაესი არსების ნოგონებისას ათროლდებოდა, ვისთან შეხვედრითაც ხანდახან გაგვაბედნიერებს ხოლმე განგება! მაგრამ, როგორც არ უნდა გლოვობდეს შოპენს ყველა ხელოვანი და უამრავი მისი მეგობარი, შეიძლება მაინც გაგვიჩინდეს ეჭვი, ნამდვილად დადგა თუ არა უამი იმ ადამიანის საყოველთაოდ სწორი და ღირსეული შეფასებისა, ვის დაკარგვასაც ასე მძაფრად განვიცდით. მართლა გაირკვა თუ არა ის მაღალი ადგილი, რასაც მომავალი უმზადებს შოპენს.

თუ ცხოვრებაში არაერთხელ დადასტურებულა ქეშმარტება — „არა არს წინასწარმეტყველი შეურაცხება, გარნა სოფელსა და ნათესავთა თანამედროვეებს წინასწარმეტყველი?.. თუმცა, განა სხვაგვარად შეიძლება მომხდარიყო?.. თუ იმ სფეროებამდე არ აღვმალდებით, სადაც გონება გარკვეულწილად გამოცდილებას დაუდგებოდა თაღდებად. შევეცდებოდით დაგვეტკიცებინა, რომ ხელოვნების ნებისმიერ დარგში ყოველი გენიოსი — ნოვატორი, ყოველი შემოქმედი, ვინც უარს ამბობს თანამედროვეობის მასაზრდოებელსა და აღმაფრთოვანებელ იდეალებზე, ტიპებსა და ფორმებზე, თავისთავად უკვე ახალ იდეალს სახავს, ახალ ტიპებსა და მანამდე უცნობ ფორმებსაც ქმნის — რითაც თანამედროვე თაობის გაღიზიანებას იწვევს. ამ შემოქმედის აზრსა და გრძნობას მხოლოდ მომდევნო თაობა თუ ჩასწვდება. ახალგაზრდა მხატვრები, ნოვატორის მოგონებები და მომდევრები, ტუულიად ილაშქრებენ ხოლმე რეტროგრადთა წინააღმდეგ, ვინც, მარად და მარად, ცდილობს ცოცხალთა ღმერთი დარჩობას, მუსიკაში კიდევ უფრო ჭიუტად, ვიდრე ხე-

ლოვნების სხვა რომელიმე დარგში — მხოლოდ დროს, და ისიც ყოველთვის არა, შესწევს ძალა სრულად გამოავლინოს ახალი შოაგონებებისა და ახალი ფორმების მთელი სილამაზე და მნიშვნელობა.

ხელოვნების მრავალფეროვანი ფორმები — თავისებური ჭადო სიტყვებია; ხელოვნების უაღრესად განსხვავებული ფორმული ხელოვნებისავე ჭადოსნურ სამყაროში იმ გრძნობათა და ვნებათა გასაცოცხლებლადაა გამიზნული, რომელიც ხელოვანმა უნდა განგვაკლდევიოს, დაგვანახოს, მოგვასმენინოს, გარკვეული თვალსაზრისით, ხელშეხსებებიც კი გახადოს ჩვენთვის და თან მთელი მათი შინაგანი თროლოვით გამოხატოს კიდევ; გენიოსისათვის საკუთარი თავის გამოკლენა ახალი ფორმების აღმოჩენას ნიშნავს, ეს ფორმები კი ზოგჯერ ხელოვნების ჭადოსნურ სამყაროში მანამდე არარსებულ გრძნობებსაც უკავშირდება ხოლმე. მუსიკაში, არქიტექტურისა არ იყოს, აღქმა ემოციას აზრისა და გონების შუამავლობის გარეშე უკავშირდება, განსხვავებით ორატორულ ხელოვნებისაგან, პოეზიისაგან, ქანდაკებისაგან, ფერწერისა თუ დრამისაგან — სადაც შინაარსის ცოდნა და გაგება აუცილებელი პირობაა, ეს კი გონებით უფრო ადრე მიიღწევა, ვიდრე გულით. განა ამიტომაც არ უშლის ხელს მუსიკალურ ნაწარმოებთა უშუალო გაგებას უჩვეულო ფორმებისა თუ ხერხების გამოყენება?.. უჩვეულო, ახალმა შოაგედილებებმა, რასაც იმ ნაწარმების გამოხატვის, იმ ფიქრებისა და გრძნობების გამოთქმის მხნერა იწვევს, რისი არსი, მომხიბვლელობა და იდუმალეობაც ჭერ კიდევ ამოუხსნელია — შეიძლება გაოგნოს და დაქანცოს მხმენელი; ამგვარი ნაწარმოებები ხშირად უცნობ ენაზე დაწერილი მჭონიათ ხოლმე, თვითონ ენა კი, ბარბაროსულად ეჩვენებათ.

ასეთ ნაწარმოებს ყურაც ძნელად ეჩვენება — მართლაც ძნელია ბოლომდე გაეკრეპი მიზნებში, რაც ძველი წესების შეცვლას, მათ თანდათანობით სპეცვილილებას იწვევს, თანაც იმ გარემოებათა კარნახით, ძველი წესების შემოღების ეამს საერთოდ რომ არც არსებობდნენ — ყოველივე ეს, სავსებით საკმარისია



მრავალთა და მრავალთა დასაფრთხილებად. და ამ დამფრთხილებად კი უნდა ამბობენ უარს ახალი ნაწარმოების შესწავლაზე, არც აინტერესებთ, რისი თქმა სურდა ან რატომ არ შეეძლო სათქმელი შესხივალური მითხველების უძველესი ტრადიციების დაურღვევლად ეთქვა. ასე აპირებენ სუსთა, ლავარჯივანი ხელოვნების წინადასტურებელნი წარსულის სახელგანთქმელი ოსტატების შემრყენელი უხეში უარგონის განქვენას.

მსგავსი, წინადაწინვე შემუშავებული შეხედულებანი უფრო მეტად კეთილსინდისიერი ბუნების ადამიანთათვისაა დამახასიათებელი, ვისაც უნდა ჭკვიის ფასად რაღაც შეუსწავლია, ბოლომდე ჩასწვდენია და თავისი ცოდნა დღემდე ურწყუნია, ურომლისოდაც ათარა ვითარი სხს არ არსებობს; ხოლო როცა გენიოსი ნოვატორი ახალი ფორმების უაღბლივ ჭრავს გამოუთქმელ გრძნობებს ჩამოსახსნ ხოლმე, საკუთარ სიმართლემ უფრო მეტად რწყენდებიან. მაშინ გენიოსს ორბა ბრალდებას უყენებენ: არ იციხ ხელოვნება რაზე და როგორ უნდა ლაპარაკობდეს.

მუსიკოსებს, მხატვრებისაგან განსხვავებით, იმედი არ უნდა ჰქონდეთ, სიკვდილი ერთბაშად რომ ამაღლებს მათი ნამოღვაწარის ღირებულებას, ვერც ერთი მათგანი ვერ გაიმეორებს თავიანთი ხელნაწერების საკეთილდღეოდ იმ ერთ-ერთი უდიდესი ფლამანდელი ოსტატის ეშმაკობას, რომელმაც სიცოცხლეშივე მოისურვა მომავალი დიდების ხილვა და ცოლის თავისი სიკვდილის ანბავი გაავრცელებინა: ასე უნდა იმ ნახატების ფასი აეწია, წინადაწინვე რომ გამოფინა სახეტოსნოში. თუმცა, ამა თუ იმ ოსტატის სიცოცხლეშივე ღირსეულად შეფასებას სახეით ხელოვნებაშიც აღუდგება ხოლმე წინ სკოლათა მიკერძობული შეხედულებანი. ვინ არ იცის, რომ რაფაელის თაჯანოღებული თაჯანისმცემლები მიქელანჯელოს წვეტლარკუთვით იკლდებნენ; ჩვენს დროშიც ვეცერს დიდხანს არ აღიარებდნენ ენგერის დამსახურებას, ვისი მომხრეიც დელარუას არ აკლებდნენ აღმანდაც; გერმანიაში კარლფრუის მიმდევრები ანათემას უგზავნიდნენ კონტრაბასის მოწაფეებს და არც ისინი რჩებოდნენ ვალში. მაგრამ ფერწერაში სკოლათა დაპირისპირება უფრო ადრე პოპულარ ხოლმე სამართლიან დასასრულს: ნოვატორის მიერ გამოფინილი ნახატისა თუ ქანდაკების ნახვა ყველას უშუალოა; მასის თვალს ეჩვენა ნოვატორის ქმნილებებს ხოლო მოაზროვნე, მიუდგომელ კრიტიკოსს (თუკი საერთოდ არსებობს ასეთი!) არავინ უშლის ამ ქმნილებათა კეთილსინდისიერი შესწავლას, იდეებისა თუ ჭრჭრებობით უჩვეულო ფორმების რეალური ღირებულების აღმოჩენას. კრიტიკოსის ვერავინ აუკრძალავს ამ ქმნილებათა ხელახლა ნახვას და (თუ სურთელი ექნა) იმის განსწავლვას, არის თუ არა მათში შინაარსისა და ფორმის სრული შესატყვისობა.

სულ სხვა საქმეა მუსიკა. ძველი ოსტატებისა და მათი სტუდენტების კოუტი მიმდევრები მიუდგომელ გონებას ახლოს არ აკარებენ ახლადამოცენებული სკოლის ქმნილებებს. ყოველნაირად აფერხებენ ამ ქმნილებათა გატანას მსმენელის სამსწავროზე, ხოლო თუ ვინმე მაინც დაპირებს ახალი სტილით დაწერილი რომელიმე ნაწარმოების შესრულებას, საკუთარი ბეკედვითი ორგანოების გააფთრებულ თავდასხმებას არ სკრდებიან და ნებისმიერი საშუალებით ცდილობენ

ხელი შეუშალონ მსმენელს მათ გაცნობაში. ეს ხალხი საკუთარი გავლენის ქვეშ აქცევენ ორკესტრებს კონსერვატორიებს, საკონცერტო დარბაზებსა და საუნებს, ყოველი ავტორის წინაშე, ვისაც აღარ სურს მიმბაძველი იყოს, აკრძალვათ რთულ სისტემას ლემარაჟს ხოლმე, რაც ვირტუოზთა და ღირიოროთა გემოვნების ჩამოშლისგან კეთილმადიდებელი სკოლებიდან იწყება და მსმენელთა გემოვნება აღსარებლად გამოიწველი გაკეთილებით, ლექციებით, საქარო თუ სოპანო, ინტიმური კონცერტებით მთავრდება.

მხატვარი და მოქანდაკე არასოდეს ჰკარგავენ იმედს, თანდათანობით საკუთარ რწყენებში რომ მოაქცივენ მიუდგომელ თანამედროვეებს, ვის მოქცევაზეც არც შური უშლის ხელს, არც გაბორცება და არც წინადაწინვე შექმნილი შეხედულებანი: მათი ნაწარმოებები საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომია და უნარიც შესწევთ ზეგავლენა მოახდინონ ყველაზე, ვისაც წრფელი სული გააჩნია და ვინც მხატვრულ დაჭკუფებათა წერტილან კივლაობაზე მალა დგას. ნოვატორი თუ სიკოსი კი ბედისაგან განწყრულია — მომავალი თაობებს უნდა ელოდოს, რათა ჭერ მოუსმინონ, ხოლო შემდეგ გაუფროს კიდევ. იმის იმედად ვერ იქნება, სიცოცხლეშივე რომ მოიპოვებს მსმენელს თვარის გარეთ, რომელსაც თავისი პირობები, კანონები და ნორმები ახასიათებს (მათზე აქ არ შეეჩრდებიან), საკუთარი თვლით რომ იხილავს, მისი მუსიკის ყოველი წამკითხველი მთლიანად როგორ ამოხსნის ამ მუსიკის საიდუმლოს, ნათლად წარმოადგენს ავტორის შთამაგონებელ გრძნობასაც, აღმაგნებელ ნებასაც და წარმართველ უარსაც. მუსიკოსმა წინასწარვე, ვაჟაკურად უნდა თქვას უარი იმედზე, რომისმე რომ მოესწრება საყველთაო აღიარებასა და თანსწარბი მხატვრების მიერ იმ ფორმათა მნიშვნელობისა და სილამაზის სათანადო შეფასებას, რა ფორმებშიც საკუთარი აზრისა და გრძნობის მოქცევის შეეცადა — აღიარებაცა და სათანადო შეფასებაც მხოლოდ მეოთხედი საუკუნის შემდეგაა მოსალოდნელი, — სხვაგვარად თუ ვიტყვი, მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ, გარდაცვალების შეფასებათა თვალნათელი ცვლილებაც მოსდევს, — იქნებ იმიტომ, აღარაფერი რომ უშლის ხელს ადგილობრივი შულის გაბორცებულ, წერტილან ვენებს მიღერი რეპუტაციების დაკინებაში, შერყევასა და გაკაცტეერებაში, სწორხატვანი პროდუქციისათვის იმათი ნამოღვაწარის დაპირისპირებაში, ვინც ამჟვენიდან სარაღისოდ გადასახლებულია. თუმცა, ჭრ მანის და შორას ამგვარი რტორის პექტიული, შურის მიერ სამართლიანობისაგან ნასესხები აღიარება კეთილგანწყობილი, ალალი, სიყვარულითა და აღტაცებით ნასაზრდოვები გაგებისაგან, რასაც გენიოსი თუ არაყველმბრივი ნიჭის კაცი იმსახურებს!

არადა, იქნებ რეტროგრადები მუსიკაში იმდენად დამნაშავენიც არ არიან, როგორც იმათ მიანიათ, ვის გარკავაც რეტროგრადები აქარწყლებენ, ვის წარმატებასაც წინ აღუდგებიან ხოლმე, ვის დიდებასაც აფერხებენ; იქნებ მართლა უჭირთ თვითნათვის სუცხო სილამაზის აღქმა, იმ ღირსებათა დაფასება, რომელთაც ასე კრუტად უარყოფენ? მხედველობათთან შედარებით, სენა ვაკილებით უფრო მახვილი, ნერვული და ფაქიზი გრძნობაა: როცა სენა ჩვეულებრივ





საყოფაცხოვრებო საკითრებას არ ემსახურება და ტენის ბეგარი შეგრძნებასთან დაკავშირებულ ემოციებს, სხვადასხვა ბეგართი სახეებით (მელოდის, რიტმისა და პარამონის შემქმნელ ბეგართა თანაზღვრებით, დაჭვავებით, ურთიერთშეთანხმებით) გამოვეყვალ აზრებს აწვდის, ასეთ ბეგარი ახალ ბეგართ ფორმებთან შეჩვევა გაცილებით უფრო აწვდის, ვიდრე ახალ მხედველობით ფორმებთან. თვალის გაცილებით უფრო ადრე ეგუება ნახსა თუ უფრო კონტურებს, კუთხოვანსა თუ მოპრეგადებულ ხაზებს, ფერის მოჭარბებასა თუ უკიდურეს უგულბებელყოფას და, ამანერის შემეგობობის ჩასწვდება ხოლმე მხატვრის ჩანაფერის სიმკაცრესა თუ პათეტიკას; ყური პირებით, ძმულად ეჩვევა ძრწოლის მომგვრელ დისონანსს, რადგან მის მოტივირებას ვერ ჩასწვდენია, ძმულად ეჩვევა თავისი სიბრძნით თავგრძობაზე მოლოდინობასაც, რადგან ნიღულავიანობა ვერ ამჩნევს ერთდროულად ლოკატორსა და ესთეტიკურ ფარულ კავშირს. სწორედ მსგავსი მოვლენა იჩენს ხოლმე თავს ამა თუ იმ არქიტექტურულ მოტივთან დაკავშირებითაც: ერთი სტილისათვის მისხარები და პათეტიკა მოტივი, მეორისათვის შეიძლება სრულად წარმოუდგენელი იყოს, თანაც ის მისხარები, რომლებიც რუტინული პირობითობებისაგან განთავისუფლებას ცდილობენ, ხელოვნების სხვა დარგების მსახურებზე მეტად საკვიროებენ დროის თანადგომას, რადგან მათი ხელოვნება, დაკავშირებული ადამიანის გულის უნაზეს სიმებთან, ხშირად ტანჯვასა და ტკივილსაც აყენებს ხოლმე ამ გულს, თუკი მოკადაობა და აღფრთოვანება არ შეუძლია.

ძველი ფორმებისა და ამ ფორმებით გამოხატული გრძნობების ხიბლისაგან (რაც მასშივე კი პათეტიკურად ღრისა, როცა ძველით მოხიზვლა ტირანულ ხასიათს იძენს), უფრო ადვილად ყველაზე ახალგაზრდა, ყველაზე ცოცხალი ბუნების ხალხი თავისუფლდება; ცნობისმოყვარეობით სხვებზე ადრე თვისუფლებით, მეორე გაუნებელი ენით უჩნდებათ ახალი ენის შეცნობისა, რომელიც, ბუნებრივია, როგორც არსით, ისე წყობითაც ახალი ეპოქის ახალ იდეალს, ახალ ტონს შეესაბამება, შექნილს წინამორბედის შესხარებაზე და მდგარ ეპოქაში.

ან ახალგაზრდა ენთუზიასტთა თვანგების წყალობით, იმათთვის რომ იბრძვიან თავამოიდებით, ვინც მათ შობაქედლებებს აღწერს და მათ წინათგომობებს ანიჭებს სიცოცხლეს — ახალი ენა საზოგადოების მოვლემარე ნაწილშიც ვრცელდება; ენთუზიასტთა წყალობით საზოგადოება, ბოლოს და ბოლოს, ჩასწვდება კიდევ ან ენის აზრს, მნიშვნელობას, წყობას და ადარც ეწინაა დამსახურებისამებრ მიაგოს პატივი ენის ღირსებებსა და მასში ჩაბუდეულ სიმდიდრეს.

რა პაპულობითაც არ უნდა სარგებლობდეს ის სტილის ნაწარმოებთა გარკვეული ნაწილი, ვინც სიკვდილამდე დიდი ხნით ადრე მოსტება ტანჯვამ და ვისზედაც ჩვენ ვპირებთ საუბარს, მაინც გავებუდვით და ვიწინასწარმეტყველებთ, რომ მისი ქმნილებები ოცდამეათი თუ ოცდაათი წლის შემდეგაც გაცილებით უფრო ღრმად და საკმარისად იქნება შესწავლილია და შეფასებულიც, ვიდრე დღესა. მუსიკის მომავალი ისტორიკოსები სათანადო — და თან საკმაოდ მნიშვნელოვან — ადგილს მიაკუთვნებენ ადამიანს, ვინც ასე-

თი იშვიათი მელოდიური გენიით იყო დაჭლოლებული, ვინც ადენი შესანიშნავი აღმოჩენით გაამდიდრა რიტმიკის სფერო, ვინც, ჩვენდა საბედნიერად, ამ ბრწყინვალედ გააფართოვა პარამონული ქსოვილი; შოპენის მიღწევებს სამართლიანად მიანიჭებენ უპირატესობას უპირატეს, მრავალრცხვან ორკესტრთა მიერ შესრულებულ და ცნობილ პრიმალდონათა მიერ ნამდირ უფრო დიდი მოცულობის მქონე ნაწარმოებთან შედარებით.

შოპენის გენია საქაოდ ღრმა, ამაღლებული და, რაც მთავარია, მდიდარი ვახლდით ნაიმიზნა, რათა აქაოდანვე მოეცუნა ხოსნოდ ადვილი საორკესტრო ხელოვნების ვრცელ სფეროში. მის მნიშვნელოვან, დასრულებულ, ტყვედ ნუსკალურ აზრებს უნარი შესწევდათ მდიდარი ინსტრუმენტარების ყველა რაოდენ შევესთ. როცა პედანტები პოლიფონიის უმარობას საყვედურობდნენ, შოპენს დიმილით შეეძლო ეპასუხა, რომ პოლიფონია, ნუსკალური გენიის ერთ-ერთი აქვლაზე უფრო განსაცვიფრებელი, მძლავრი, ჭადრსწარმეტიველი და დიდი საშუალებად, საბოლოო გამაში მაინც მხოლოდ ერთ-ერთია ხელოვნების სტილისტურ ფორმათაგან, გამომსახველობის უპირატეს ხერხთა და საშუალებათაგან; პოლიფონია დამახასიათებელია ამა თუ იმ ავტორისათვის, უფრო ჩვეულებრივ მოვლენაა ამა თუ იმ ეპოქაში, ამა თუ იმ ქვეყანაში, რადგან სწორედ კონკრეტული ავტორის ეპოქისა თუ ქვეყნისათვისა აუცილებელი გრძნობათა უკეთ გამოხატავად, ხელოვნება სრულდებოდაც არ ესრავდის შემოქმედებაში რამე ხერხის თვითმიწნურ გამოყენებასა თუ ფორმის თვითმიწნურ აღიარებას. — აქედან გამომდინარე, მხატვრისაც უფლება აქვს შეხედულებისამებრ მიზართოს ფორმასაც და ხერხსაც, სწორედ ვერა გამოყენების ესა თუ ის ფორმა და ხერხი, როცა ერთიცა და მეორეც სასარგებლო ანდა აუცილებელი გახდება შემოქმედის აზრისა თუ გრძნობის გამოხატვისათვის. ხოლო როცა შემოქმედის გენიის ბუნება და არჩეული სიუჟეტის არსი არც ამ ფორმას მოითხოვს და არც ამ ხერხს საკმარისებს, ისევე ამბობს მათზე უარს, როგორც ფილმის, ბას-კლარნეტს, დიდ დოლბა თუ ვიოლ და აშარეს უარყოფდა, თუკი ეს საკრავები ვერა გამოყენი წაადგებოდნენ.

ხელოვანის გენიოსობაზე, რაღა თქმა უნდა, სხვებთან შედარებით ძნელად მისაღწევი მხატვრული ეფექტების სიჭარბე არ მტკუვლებს. ხელოვანის გენია მუდუნდება გრძნობაში, რომელიც სიმღერას უბრძანებს, ხოლო მისი საზოგადოებრივი მოვლენა — კეთილმოვლენა; საბოლოო გამაში, გენია გრძნობისა და ფორმის იმდენად სრული ერთიანობით ვლინდება, რომ ერთი მეორის გარეშე წარმოუდგენელი ხდება, თითქოს ერთი წერის ბუნებრივ საზოგადოებრივ ირადიკალად იქცევა ხოლმე. შოპენის უბრწყინვალესი, განსაცვიფრებელი შთაგონებების თავისუფალი საორკესტრო გამაშეგებანის ნაოლად მოწმობს, რა ადვილად შეეძლო კომპოზიტორის თავისი ჩანაფიქრები ორკესტრისათვის მიწნოდ, და თუ მაინც არახდებოდა მინარტავდა სიმფონიურ მუსიკას საკუთარი ჩანაფიქრების ხორცშესახსმლად, მხოლოდ იმიტომ, სურვილი რომ არ გააჩნდა; ეს კი, ალბათ არც ცრუ თავმდაბლობით აიხსნება და არც გაუმარალებელი უგულბებელყოფით — უბრალოდ, ესა გამოვლინება სწორედ იმ ერთადერთი ფორმის ნათე-



ლი და უტყუარი შეცნობისა, რომელიც საუკეთესოდ ეხამებოდა შოპენის გრძნობას; ერთადერთი სწორი ფორმის შეცნობის უნარი კი — გენიის ერთ-ერთი არსებითი ატრიბუტთაგანია ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, განსაკუთრებით — მუსიკაში.

როცა შოპენი ნებაყოფლობით მხოლოდ და მხოლოდ ფორტპიანოს სფეროში შემოიფარგლა, დიდი შემოქმედის უძირფარესი თვისება გამოავლინა, რაღა თქმა უნდა, ძალზე იშვიათი საშუალო ავტორთათვის: სწორი შეფასება ფორმისა, რომელშიც ხელოვანი უზენაესი ოსტატობას უნდა აჩიაროს, თუმცა, რასაც ჩვენ შოპენს ღირსებად ვუთვლით, გარკვეული ზეინაც კი მოუტანა მის დიდებას. ასეთივე მაღალი მგლობლიური და პარონიული ნიჭით დაჯილდოებული ნებისმიერი სხვა ხელოვანი, ალბათ ძნელად და გაუძღვებდა ხმის კეთილშობიანებაში, ფლიტის იდუმალებაში, ორკესტრის გრავირებასა და იმ საყვირის ელერაში ჩაუბღვრულ ცდუნებებს, დღემდე უძველესი ქალღმერთის ერთადერთი მაცნედ რომ მიგვაჩნია, ვისი უყვარი მოქალაქების იმედითაც იღვწის ყოველი ჩვენგანი. რაოდენ დრამა გააზრებული რწმენით უნდა ეხელმძღვანელა შოპენს, რათა ბოლომდე ერთადერთი დაჩინილიყო, ერთი შეხედვით, უნაყოფო ნიდაგისა, და თავისი გენიისა და რუღუნების წყალობით დაუღალავად უზარდა ის ნაყოფი, რომელიც სრული აყვავებისათვის თითქმის სულ სხვა გარემოსა და პირობებს მოითხოვდა! საოცარ ინტელუტურ მიხვედრილობას ავლენს ეს არჩევანი: კომპოზიტორმა ჩვეული ეფექტები გამოავლინა ორკესტრს, ჩამოაცილა მათ ხმოვანი წიდა და უფრო შეუღლდულ, მაგრამ ამავე დროს უფრო იდეალურად სუფერში მოუნახა ადგილი. ლამის საყოველთაოდ გავრცელებული ჩვეულებიდან ნებაყოფლობითი განდგომისას შოპენს თავისი რჩეული ინსტრუმენტის მძაფრადი შესაძლებლობების ურყევი რწმენა ასულდგმობდა, მაგრამ, ისიც ვასაგებია, ზოგიერთებს უაზრობად თუ მიჩნდათ ასეთი გრცელი აზრების წართმევა ოდინდელი, ნაყოფი განმმართველებისათვის, მართლაც, განსაკვირებელია ის იშვიათი ზრუნვა მშვენიერებაზე, რამაც თავად მშვენიერებისავე საყიოდღედოდა, შოპენს ხელი ააღებინა ასობით პულტს შორის მგლობლის დაქუცმაცების თითქმის სავალდებულოდ განზარა მიდრეკილებაზე. შოპენმა ხელოვნების საშუალებანი გაამდიდრა და იმ საშუალებების უფრო მციერი სივრცეში კონცენტრირებაც გვასწავლა.

შოპენი არ განიცდიდა ლტოლვას საორკესტრო გვირგვინისადმი, შექმლო მზლიანად შეეცხა ხორცი თავისი ჩანაფიქრებისათვის ფორტპიანოს სპილოს ძლიოს კლავიშებზე და ამით კმაყოფილიც იყო: მიზნს ისე ადევნდა, თითქმის არაფერს აკლბდა გამოხსახველობით ენერჯის და ამავე დროს, არც საორკესტრო ეფექტების იმედად იყო და არც დეკორატორის ფუნქცისა. შოპენის ნატივი ჩაქურთმის ხაზები ჭერაც არაა დირხებდა, საქმიანად და დავიკრებით შესწავლილი თუ შეფასებული. ჩვენს დროში დიდი კომპოზიტორებად რატომაც მხოლოდ იმათ თვლიან, კინც, ყველაზე ცოტა, ათამდე ოპერას, ამდენივე ორატორიას და სიმფონიას მაინც დაუტოვეს შთამომავლობას, ის კი არა, კომპოზიტორისაგან უფრო მეტსაც ელიან ხოლმე. უნდა არსებობდა თვისობრივი მოვლენა და ალბათ არ უნდა იყოს მართებული მისი შეფასე-

ბა ნაწარმოებთა მოცულობისა თუ რაოდენობის ხედავით.

ესიურ მომღერლებს, ფართოლანინი დიდი ნაწარმოებების ავტორებს, ქვეშარტი უპირატესობასა და ღირსეულ დიდებას არავინ ეცილებია. მაგრამ ურიგო არ იქნებოდა მუსიკაშიც უყოფილო შემოღებული ისეთივე შეფასებანი, რაც სხვა ნატუხ ხელოვნებებში არსებობს გაყვანი პროპორციებისათვის: ასე მაგალიათ, ფერწერაში ოცი კვადრატული დუმიის ზომის ტილოს, ვთქვით „უჩეიელის ხილვას“, ანდა რეისხალის „სასაფლას“ იმ შედეგრთა შორის უკავით დირსებული ადგილი, რომელთაც გაცილებით უფრო მაღალი შეფასება აქვთ დამსახურებული, ვიდრე ბევრ, შედარებით უფრო დიდი ზომის სურათს, რუბენისა იქნება თუ ტინტორეტოსი, განა ლიტერატურაშიც ლაროშფუკო პირველხარისხოვანი მწერალი არ არის, მიუხედავად იმისა, საცირად ვიწრო ჩარჩოში რომ ატევადა თავის „აზრებს“? განა ულანად და პეტრფი ეროვნული პოეტები არ არიან, თუმცა ანტიური გასცდენია ღირსეული პოეზიისა და ბალადის ფარგლებს? განა თავის დიდებას პეტრარკა სინეტებს არ უნდა უშადლოდეს? განა ბერკმა, იმათაც კი, ვინც ზეირად იმეორებენ პეტრარკას კალისნურ სტრაქონებს, იცის მისი პოემა „აფრიკის“ არსებობის შესახებ?

ფიქრობთ, მალე აღმოიფხვრება ცრურწმენა, სათუოდ რომ ხდის ხელოვანის, ნარტოდენ ფრანც შუბერტისეული თუ რობერტ ფრანცისეული სიმღერების შემქმნელის უპირატესობას იმ კომპოზიტორთან შედარებით, ვინც სწორხაზოვანი მგლობლებისაგან საოპერო პარტურებს აკონიწებს, რომელთა რიცვიც უსასრულოა და რომელთა ჩამოთვლასაც აქ არ შეუვადგებით. ბოლოს და ბოლოს, სხვადასხვა ხანის მუსიკალურ ქმნილებებშიც გაითვალისწინებენ პოეტის მიერ აზრთა და გრძნობათა გამჟღავნების უნარსა და ოსტატობას, მიუხედავად ნაწარმოების მოცულობისა თუ გამოყენებული ხერხებისა.

ვინც ყურადღებით შეისწავლის და გაანალიზებს შოპენის ნაწარმოებებს, აუცილებლად აღმოჩენს უმაღლესი რიგის სილამაზეს, სრულიად ახალ გრძნობებს, ორიგინალურსა და დახვეწილ პარონიულ ქსოვილს. შოპენთან სითამავე ყოველთვის გამართლებულია, სიმდიდრე, თვით უსაზღვრო სიუხვეც კი, არასოდეს გამორიცხავს სიხებადს, თავისებურება უცნაურობად არ იქცევა, ნაწარმოების სამაჯლის სინატრულ მუდამ კანონზომიერია, ორნამენტაციის სიჭარბე არ ამძიმებს ძირითად ხაზების დახვეწილობას. შოპენის საუკეთესო ქმნილებები იმგვარი შესამებებითაა აღსავსე, რომელნიც შეიძლება ითქვას, მუსიკალური სტილის დაუფლებლის თვალსაზრისით, ახალ ეპოქას უდებენ სათავს. თამამი, ეღვარე, ბრწყინვალე, ნომაქადოგებელი ნაწარმოებები იღრმებსა და ოსტატობას ისეთი უყიდურესი გრაციისა და მომხიბველობის საფარველქვეშ მალავენ, მხოლოდ დიდი ჭაფის ფასად თუ დავაღწევთ თავს მათ მიმხიდეველ ხიზლს და მერედა განვსჯით თეორიულ დარსებებს ცივი გონებით. ეს ღირსებები კი უკვე არაერთმა ხელოვნებაშიც დიდმე დაინახა, თუმცა, ჭერ კიდევ მრავალი და მრავალი მხარე უნდა გამოვიდეს სამზოგზე, ვიდრე თავისი ეპოქის

ხელოვნების წინაშე შოპენის დამსახურების ყურადღებით შესწავლის ამაი დადგებულს.

სწორედ შოპენს უნდა ვუმაღლოდეთ როგორც ერთდროულად მწერელ, ისე არაქცირებულ და ტექნიკურად განლაგების უფრო ფართო ფორმას; ქრომატიკულ და ენაჩარჩონული მიგნებებს, რისი განსაკუთრებული მაგალითებითაც სავსეა შოპენის ნაწარმოებები; „შემამკობელ“ ნოტთა პატარ-პატარა ჯგუფებს; ნამის წვეთებით რომ ეპყრებიან მულოდური ფიგურას. ამგვარ სამკაულებს (რომელთა წინააღმდეგობა, სიმღერის ძველი, დიდი იტალიური სკოლის ფიორტურები თუ ჩაიფიგურა), ადრე სტერეოტიპულად, ერთფეროდ და მონურად რომ მძავედენ ფორტპიანოზე ადამიანურ ხმას, შოპენმა მოულოდნელობა და ადამიანის ხმისთვის წარმოდგენილი მრავალფეროვნება მიანიჭა. მანვე გამოიგონა გასაკარისი პარჩონიული სექვიციები, ისეთ ქაშისებებსაც რომ ასერიოზულდებენ, რომელთაც, სიუჟეტის სიმსუბუქის გამო, თითქოს პრეტენზიაც კი არ უნდა ქონოდათ არავითარი სერიოზულობისა.

მაგრამ, განა საქმე სიუჟეტია? ნთუო სიუჟეტში გაბრწყინებული იდეა, გამჟღავნებული გრძნობა, თავად სიუჟეტსაც არ აკეთილშობილებს და არ ადიადებს? ჩრამდენი სევდა, აზრი, მიხედვრელობა, უსიკრეველს უყოლისა კი, როგორი ხელმოგება გამოსიკვირის ლაფონტენის შედევრებში, რომელთა სიუჟეტებიც უღრესად ჩვეულებრივია, ხოლო სათაურები — ხაორღად უბრალო! ეტიუდი და პრელუდიაც უბრალო სათაურადაა, არადა, ასე დასათაურებულ შოპენის პიესები, საერთოდ უველა მისი ქმნილების დარად. პოეტური გენიით აღბეჭდილი, შოპენის მიერ შექმნილი ვარსის სრულქმნილ მაგალითებად დარჩებიან. ლამის შემოქმედებითი ზღის დასაწყისში დაწერილი შოპენის ეტიუდები იმ ქაბუკური გუნებითა დაღდასმული, რომელიც ზოგაერთ მომდევნო, უფრო დამუშავებულ, დასრულებულ; დახვეწილ ნაწარმოებში თანდათანობით ინახლება, ხოლო უჩანსკელ ქმნილებებში, ფაქიზი მგრძნობიარობის ელფერი რომ დაჭრავთ, რის გამოც ბევრნი ამ ქმნილებებს მტისმეტად დაგუნებულად, აქედან გამომდინარე კი — ხელოვნურებადაც თვლიდნენ, თითქმის ნოლიანად ჭრება. და მიანიც, თანდათანობით რწმუნდებიან, რომ ნიუანსთა დახვეწილი ფლოვაც და განსაკუთრებული სიზუსტეც უნაზუსტ საღებავებისა თუ ყველაზე მწილად თვალშესავლები კონტრასტების გამოყენებისას, მხოლოდ გარგველულად ჰკავს საკუთარივე თავის გამანადგურებელი შემოქმედებითი ძალის მტკნველ ძიებებს. შემდგომი კვლევისას იძულებული ხდები აღიარო ხშირად ინტუიტური აღმოჩენაც კი გრძნობისა და აზრის იმ მონაცვლეობას, რომელიც მართიათ, სინამდვილეშიც არცაა, მაგრამ ჩვეულებრივი ხალხი ისევე ვერ ამჩნევს, როგორც გაუწავავი თვალი ვერ აღიქვამს ფერის ყველა მონაცვლეობას, საღებავთა სრულ გამას, რაც შეადგენს კიდე ბუნების ენითუთქმელ სილამაზესა და განსაკუთრებულ პარჩონისა.

ჩვენს მიზანს საფორტპიანო მუსიკის განვითარებაზე სასკოლო ენით ლაპარაკი რომ შეადგენდეს, აუცილებლად გაუარჩევით ამ მშვენიერ ქმნილებებს, რომელნიც დაკვირვებისათვის საუკეთესო ასპარეზს გვიშლიან. აუცილებლად გამოვიკვლევდით მოულოდნელი და წარ-

მოუდგენელი პარჩონიული მიგნებებით აღსავსე ნოტიურებს, ბალადებს, ექსპრომტებსა და სერენადებს. მსგავს პარჩონიულ მიგნებებს შოპენის პოლონებში, მასურებში, ვალსებში და ბოლეროებშიც აღმოჩენილი. მაგრამ, ახლა არც გრძნობა და არც ადგილი ამგვარი კვლევასთვის, რაც მხოლოდ კონტრასტებისა და გენერალბის თაყვისანსკედილებისათვისაა საინტერესო. შოპენის ნაწარმოებები გრძნობთაა აღსავსე და სწორედ ამ გრძნობის წყალობაა მათი ესოდენი გავრცელება და პოპულარობაც; ესაა რომანტიული, უღრესად ინდივიდუალური გრძნობა, აკრომისთვის ნიშანდობლივი და უდიდესი სიმშაბისაა გამოჩენილი არა მარტო შოპენის სამშობლოში, ერთხელ კიდევ რომ უნდა უმაღლოდეს დიდებს, არამედ განდევნის ვაებისა და სიყვარულის ნეტარების განმცდეულ ნებისმიერ გულში.

შოპენს ყველოვის როლი აქმაყოფილებდა ის ჩარჩოები, რომლის ფარგლებშიც შექმლო ჩაებატა ასე ბედნიერად მიგნებული კონტრები — დროდღროს საკუთარ ჩანაფიქრს კლასიკურ მიგნებშიც მოქცევადა ხოლმე. შოპენმა შესანიშნავი კონცერტები და სონატები შექმნა, მაგრამ ამ ქმნილებებში უფრო ნებისყოფის გამოვლინება მოჩანს, ვიდრე შოგონებისა. შოპენს მძლავრი ფანტაზია და სტიკური შთაგონება ახსიათებდა, რაც სრულ თავისუფლებას მოითხოვდა. ჩვენი აზრით, შოპენი ძალას ატანდა თავის გენიას ყველა იმ შემთხვევაში, როცა გენის დაქვემდებარებას ცდილობდა წესების, კლასიფიკაციებისა თუ წესრიგისათვის, რომენიც თანაბრად არაბუნებრივი იყვენ მისთვის და არც მისი სულის მოთხოვნებს შეესაბამებოდნენ. სულსა — ყველაზე მძივრად სწორედ მაშინ რომ ვგავრობებს, როცა საქედამსხვრეულ და აქებდალენილ ხომალდსა ჰკავს.

ორივე სფეროში წარმატების მიღწევის სრული შოპენს, შეიძლება, მიგვობის, მიცქვირის მაგალითიც გაუღვდა; მიცქვირმა ხომ ჭერ პირველსა ჩუქსა საკუთარ ერს მშობლიურ ენაზე შექმნილი, რომანტიული პოეზიის რამდენიმე ნიმუში, „ძაიდელოთა“ და ფანტასტიური ბალადებით INIX წლიდან სწორედ მან დაიღო სათავე პოლონურ ლიტერატურაში მთელ სკოლას, შემდგომში კი, „გრაფინასა“ და „ვალენდრისა“ დაწერის შემდეგ, დაამტკიცა იმ სიძნელეთა დაძლევა რომ შექმლო, რასაც კლასიკური ფორმის ხუნდები უქმნიან შოგონებს, დაამტკიცა, მამინაც რომ არ დაღატოდა ოსტატობა, როცა ხელში ანტიკური პოეტების ლირას იღვდა. შოპენის ანალიტიკური ცდები, ჩვენი აზრით, სრული წარმატებით არ დავირგვიენებულა. შოპენს არ შექმლო სწორი და მკაცრი ჩარჩოები შემოფარგლთა თავისი არამყარი, ბუნდოვანი კონტრები, ავტორის ჩანაფიქრის მთელ მომხიზვლელობას რომ განაპირობებდნენ. არ შექმლო ამ ჩარჩოებში ჩაქედა დანისლული, შენიღბული განსუხადრელობა, ყველა მიჯნის, ყველა ფორმის წაწმენილი, რომელიც ისე მიჯვებს ამ ფორმებს თავის გრემელ ნაკეცებში, როგორც ნისლის ბოლქვებში, ოსიანის ლამაზმანებით, დაგრაგნილი დრუბლებით გარშემორტყმული რომ უჩვენებენ ხოლმე მოყვდავთ საკუთარ ნამაქადობებულ სახეს.

თუმცა, შოპენის კლასიკური სულისკვეთებით განსუხავალული ცდებიც ბრწყინავენ იშვიათი კეთილშობი-



ლებით და დიდად საინტერესო ადგილებსაც შეიცავენ, ხშირად — განსაკვირვებელი სიღაღით აღბეჭდილებსაც; არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ *adagio* მეორე კონცერტიდან, ეტუგოა, თავად ავტორის მიერ გამოჩენილი, რადგან შოპენი ხშირად ასრულებდა მას: ამ ადაჯიოს გარე სამკაულები (*les dessins accessoires*) — უბრალოდ აღვნიშნოთ შოპენური სტილით არის შესრულებული; მთავარი თემა — საოცრად წილნარია; მთავარი თემა მინორულ რჩინტატის ენაცვლება ხოლმე, რომელიც თავის მხრივ თითქოს ანტიტრადიციულ გვევლინება, მთელი მონაკვეთი — სრულყოფილების კუთვნილობა იდეალთა. გრძნობა, რითაც ადაჯიო განმსჭვალული — ხან გაიცხროვნივლი, ხან კი სევითი აღსავსე — წარმოდგენაში შუქით განათებულ მწვენიერ სიკაზავს აცოცხლებს, სადაც, ბედნიერ ტემპის კვლევზე, რომელიც მწუხარ ამბის თუ სულისმომგვრელ სცენის ასპარეზად აურჩევია. ბუნების შეუდარებელი ბრწყინვალეების შემხედვარე ადამიანის გულს, თითქოს გარდაუვლი, უსაშველო წუხილი დაუფლებია. ამგვარ კონტრასტს კიდევ უფრო აძლიერებს ბგერათა შერწყმა და უნაზეს საღებავთა მონაცვლეობა; სურათის მთლიანობით გამოწვეულ ამალევებულ შთაბეჭდილებას არ არღვევს არცერთი მკვეთრი და უხეშო ხაზი; აქ დაბინდული სიხარული და გაიცხროვნივლი სევდა სუფევს.

დუმილით ვერ აუვლით გვერდს ვერც სამგლოვიარო მარშს შოპენის პირველი სონატიდან, სეციალურად რომ იქნა ინსტრუმენტობული და შესრულებული შოპენის დაკრძალვის სამგლოვიარო ცერემონიის დროს. მართლაც შეუძლებელია ალბათ სხვა ბგერათა კონა იმ სულისშემკვრელი გრძნობის, იმ კარმის გამოხატავდა, რომელთაც უკანასკნელი განსაზღვრებლისკენ უნდა გაეცილებინათ ადამიანი, ვინც ასე სრულყოფილად მიხვდა, როგორც უნდა გამოიგლოვონ უდიდესი დანაკარგები!

ერთხელ, შოპენის ერთმა ახალგაზრდა თანამემამულემ ჩვენი თანდასწრებით თქვა: „ამ მუსიკას მარტო პოლონელი თუ დაწერდა!“ მართლაც, ყველა არაჩვეულებრივი, გასაოცარი გრძნობა, რაც კი შეიძლება დასაყრდენად დაღუპვის გამოგლოვებისას გასჩენოდა მთელი ერის ძაბითნოსილ კორტეხს, თითქოს ამ კორტეხს თანხმობდა სამგლოვიარო ზარში იურის თავს. სამგლოვიარო მარშში შევადგებდა მისტიური იმედის გრძნობებიცა თუ კეთილმოშიში დადადისიც, აღღვნილი ზედადამიანური სიკეთისადმი, უსასრულო გულმოწყალებისადმი, სამართლიანობისადმი, რომელსაც ყველა საფლავი და ყველა აკვანი აქვს დათვლილი. ვედრებითა და უნუგეშობით აღსავსე სიმღერაში გაკირვებისა და მწუხარების შარავანდელით მოსიხის ანდენი ქრისტიანი მოწყობის გიორული, ეგზალტირებული მორჩილება გაიმხის, ყოველივე სეტყა, წმინდა, უდრტივიველი, ცოლებისა და შვილების გულში შემოტრიალილი მთელი რწმუნა და იმედი აქა თავმოყრილი, აქ ძებრს, აქ სცენს ენითოქმელი თრთოლვით. კაცს ისეთი გრძნობა გეუფლებოა, თითქოს ერთი გმირის სიკვიდის კი არ დასტირან, ვინც სისხლის ასაღებადაც ქვეყნად სხვა გმირები რჩებიან, არამედ მთელი თაობა გაწვეტილია და ქალები, ბავშვები და ღვთისმსახურნიდა დარჩენილან ცოცხლად. მწუხარების ანტიკური გაგება შოპენთან მთლიანად

გამორჩეულია. არაერთი მოგვაგონებს ქაინდრის სიშმავეს, პრაიმოსის თვითგვემას, მეკუბას უსულოობასა თუ ტროელ ტყვე ქალთა სასოწარკვეთილებას. აღსასრულებელ მოთქმას წამითაც არ არღვევს არც უყრისწამლები ყვირობი, არც ხმაჩახლილი გმინვა, არც უწმარუი გმინვა და მჭვინვარ წყულობა. ამ ქრისტიანული ილიონის ცოცხლად დარჩენილ მცხოვრებათა გულში ტანჯვის სიმწარესა და სულმოკლე ქმუხვარებას ამაყი რწმუნა სპობს, მათი ნაღველი ყუადგვარ ადამიანურ სისუბტესა მოკლებული. ის სისხლითა და ცრემლით გაუდენილ მიწას წყუდება ცაში იჭრება და უზუნავეს მსაჯულს ისეთი მხურვალე ვედრებით მიმართავს, მსმენელებს ღამის გულში დაუკრდეთ თანავგრძნობისაგან. სამგლოვიარო სიღვრე, მიუხედავად საოცარი ნაღველიანობისა, ამალევებელი უწყინარობითაცა აღსასე და კაცს არააქვეყნიურადაც გვეჩვენება. თითქოს შორთვის შუქით გაბრწყინებული ბებერი ზეცაში, ღვთაების ტატს შემოტარულ ანგლოსთა სიმღერას ჰგვანან და მსმენელს უზუნავეს მოკრძალების გრძნობით განმსჭვალავენ. თუმცა, ალბათ, სწორი არ იქნება იმის ფიქრი, თითქოს შოპენის ყველა ქმნილება აკლდეს ამ შოაგონებულ ნაწარმოებში უარყოფილი ძლიერი ემოციები; იქნებ ადამიანს არც ძალუბს დიდი ხნით დაუმორჩილოს ასეთ ადრტიკინებას სრული თავანწრივით, სიმშვიდითა და უდრტივივლობით. დაგუბებულ რისხისხისა თუ ჩახშული გულისსურამის კვალი შოპენის მრავალ ნაწარმოებში შეიძწევა. ზოგიერთი მისი ეტაული და სერცო ხან ირონიული, ხან კი ამაყი მჭვინვარებითა და სასოწარკვეთით სუნთქავს. ოლონდ, შოპენის მუზის პირქუშ გამოვლინებებს შედარებით ძნელად ამჩნევდნენ და უარესადაც იგებდნენ ხოლმე, ვიდრე უფრო მწედი კოლორატის პოემები. ბევრმა მსმენელმა როდი შეაღწია გრძნობათა სფეროში, სადაც მჭვინვარება და სასოწარკვეთა იხადება, ბევრი როდი იცნობს უზადო სიღამაზით აღბედილ, ამგვარი სულისკეთებით განმსჭვალულ შოპენისეულ ქმნილებებს. ეტაობა, შოპენის პიროვნული თავისებურებანიც უაუოდ უნდა გაითვალისწინოთ: მისი კეთილგანწყობილების უფლოების, უკრადღებიანობის, სიმშვიდისა და მზიარულების შემხედვარე, ძნელად თუ ივარაუდებო, რა ფარული შინაგანი ძრწოლა ჩაბუდებულიყო შოპენის არსებაში.

შოპენის ხასიათის ამოცნობა არ იყო იოლი საქმე, რადგან ათასობით ერთმანეთზე გადაკობილი, ერთმანეთის უშენიღველი ელფერისაგან შედგებოდა, რომელიცა შენგნავდა წარმოუდგენელი ხდებოდა *a prima vista* (ერთი შეხედვით). შეიძლება ადვილად მოკუთუბლოყვი, ვერ ამოგებსხა შოპენის აზრის ქუშმარტი მნიშვნელობა, როგორც საერთოდ ხდება ხოლმე სდავებთან შეხედარისას, ვისი გულახდილობაც, ექსანსიორობაც, ბუნებრიობაც და მანერების მიმზადველ *desinvolura* (უშუალობა) ოდნავადაც არ გულისხმობს ნდობასა და გულის ვადაშლას. მათი გრძნობები, დახვეული გველის რკალებივით, ერთმანეთითაა დაფარული და მზოლოდ დაკვირვებელი თვალთ თუ დაინახვს კავშირს ამ რკალებს შორის. სდავების თავაზიანი კომპლიმენტებისა და ეგრეთ წოდებული თავმდაბლობის წმინდა წყლის ქეშმარიტებად მიჩნევა, გულბურყვილობა იქნებოდა. ამგვარი თავაზიანობისა და თავმდაბლობის გამოხატვა



აღმოსავლეთით დიდი ხნის ურთიერთობის აშკარა ბეჭდით დაღდასმული ჩვევების ანარქლია. მართალია, სლავებს ოდნავადაც არ გადასდებიათ მუსულმანთა სიტყვაძვირობა, მაგრამ ეკვიანი გულჩაოხრობილობა ყოველდღე იმის მიმართ, რაც გულის დელიკატურ და ინტიმურ სიმებს უკავშირდება, მაინც შეისისხლბორცეს. როდესაც საუთარო თავზე ლაპარაკობენ, შეგიძლია დარწმუნებულყო იყო, არასოდეს იტყვიან საოქმდოს ბოლომდე, რისი წყალობითაც, მუდამ მოსაზრებზე მაღლა დგანან როგორც გონების, ასევე გრძნობის თვალსაზრისითაც; არასოდეს მოჰყენენ ნათლეს ამა თუ იმ გარემოებას, არასოდეს გააზოხლებენ ამა თუ იმ საიდუმლოს, რაც ან გაოცებას გამოიწვევდა, ან თანამოსაზრებს მათდამი პატოვისცემის გრძნობას შეესუსტებდა, სლავებს სიამოვნებასაც კი ანიჭებს ამ საიდუმლოს ემპატიობა, კითხვის გამოხატვებით ღმობის მიღმა დაძაღვა, ხშირად დაცინვის ოდნავ შესამჩნევ ელფერიც რომ დაჰკარავს ხოლმე. ნებისმიერ, უღრავად გონებაშეხილურ და მხიარულ, თუ პირიქით, მწარედ და პირქუშ სიხარულან დეკავშირებით მისტერიაკოსიად-მი მიდრეკილებებაში, ჭაცინვისადმი ღტობაში — სლავები ეტყობა ზოგლის ფორმას ხედავენ იმ თავ-მომხვეული ჩაგვირისადმი, რასაც მართალია აღიარებენ, მაგრამ მონდონებით, ჩაგრულთა ეშმაკობით მალავენ კიდევ.

ბუნებრივი სისუსტე შოპენს საშუალებას არ აძლევდა ენერგიულად გამოეხატა საუთარო გრძნობები და ამბობდაც, შეგობრები ამ გრძნობათა მხოლოდ ერთ განზომილებას აჩვენებდნენ — სიმშვიდეს და სინაზს. დიდი ქალაქის ალიაქოზა და ფაცაფუცაში, როცა არავის რჩება დრო სხვის პიროვნების საიდუმლოს ამოსინსა, როცა ყველას გარტანობით აფასებენ, — ცოტა ვინმე თუ გამოჩნდება ისეთი, მოყვანის ხასიათის სიღრმეში ჩახვება რომ მოახერხოს. თუმცა, ვისაც პოლიტიკა მუსიკოსთან უფრო ცხოველებს და ახლო ურთიერთობა ჰქონდა, ხშირად გახდებოდა მოწმე მისი დაუფარავი წყენისა ყველა იმ შემთხვევაში, როცა ძალიან იოლად და სწრაფად უჭრებდნენ ხოლმე სიტყვებზე. სამწუხაროდ, არისტოტელური იყო უფრო ეძია ადამიანისათვის... შოპენს საიმისოდ მეტად სუსტი განმრთობლობა ჰქონდა, რათა ფორტპიანოზე განეხატა საუთარო აღშფოთება, ამიტომ გა-ცილებით დიდი კმაყოფილებას განიცდიდა, როცა მის ნაწარმოებებს სხვები ასრულებდნენ, განგებისაგან მისთვის შესაშური ძალით დაჩაღდებულნი, ვისაც შეეძლო არსულყოფილად წარმოეჩინა ამ ნაწარმოებებში ჩახლებული ტყვილი. ადამიანის დაუოკებელი რისხვა, გამეღავენისაც რომ ერიდება და ისე მოულოდნელად ამოვტანვდება ხოლმე, როგორც დამსხვრეული გემბანის ნაფოტები აღშვებით მორთული და დახალადად განწერილი ფრეგატის ირგვლივ.

ერთხელ, საღამო ხანს, სამწი ვისხედვით შოპენთან. მასპინძელი დიდხანს უქრავდა. პარიზის ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი მანდილოსანთაგანი მთავრად-ნებით ისეთი მოკრძალებით განმსჯელებდა, თურქეთის ტრამპლებზე მიმოფანტული, სიმწვანესა და ყვავილებში ჩაფლული საფლავების ხილვისას რომ ეუფლებოდა გაცეცხულ მგზავრებს. ქალმა ჰკითხა შოპენს, თუ საიდან იღებდა სათავეს ის უნებელი თაყვანისცემა, მას რომ განჩინებდა ერთი შეხედვით ნაზი და ნატოფი

ძველების მიმართ; რა დაარქვა თავად შოპენმა არჩევულებრივ გრძნობას, რომელიც საუთარო მოგებში ისევე ჩაედო, როგორც ენესტა დებენს ზესად მორთულ ალბასტრის მშვენიერ ურნაში? შოპენს საერთოდ ნაკლებად ახასიათებდა უშუალობა, რადგან ვასილარ სიფრთხილეს იჩენდა ყოველივე იმის მიმართ, რაც საუთარო ქმნილებების თვალს-მომკრებელ ზარბაზებში დასულ ინტიმურ რელიკვიებს ეხებოდა, მაგრამ ახლა ქალის მშვენიერ თვალბზე სომდარ ციფრდეს ვერ გაუძლო და აღარა — თქვენი გული არ შემდარა, როცა სევდა და წუხილი იგრძნობა; ვეულო სწრაფწარმავალი სიხარულის მიუხედავად, შოპენს ხომ არასოდეს სტოვებდა ერთი, განუყოფრბელი გრძნობა, თითქოს მისი გულის ნაწყისთა ნაწყის რომ შეადგენდა; ამ გრძნობის სახელს სოვნა მხოლოდ მოზოლიურ ენაზე შეეძლო, რამდენადაც პოლონური زال-ის თანაბარმნიშვნელოვანი სიტყვა არცერთ სხვა ენაში არ არსებობს. მართლაც, შოპენი ამ სიტყვას ხშირად ინიერებდა, თითქოს დახარბებულ იყო მის ელერადობას, ამ ბგერებში მისთვის გრძნობათა მრეული გამა იყო თავ-ლოკი — წუხილიც, სინაზლიც, სიძულვილიც — საერთო, მწარე ფესვზე ამოზრდილი მრავალნაირი ნაყოფი, სხარგებლობა და ცანებელიც.

zal მართლაც უჩვეულო სიტყვაა, საოცრად მრავალფეროვანი მნიშვნელობითა და კიდევ უფრო ვასა-ოცარი ფილოსოფიით დატირთული. როცა მოვლენებთან თუ საგნებთან დეკავშირებით იმხარება, მორჩინო, უღრტვინეული სინაზლით გამოწვეულ გულის აჩუყებას, თვინიერ სიმშვიდეს ნიშნავს, თვინიერ შეგუებას ფიერ წოდებული წინასწარ განსაზღვრულ სვედრის გარდუვალობასთან. ასეთ დროს zal შეიძლება თარგმნოს როგორც „უნებელი წუხილი აუნდალურებელი დანაკარის გამო“. მაგრამ, უკვე ადამიანთან მიმართებით ნახმარი, წამსვე სახეს იცვლის და აღარც რომანულ და აღარც გერმანულ ენაში შორის მოქცევა რაიმე უნდასტავისი. უფრო მაღლა უფრო კეთილშობილური, უფრო ფართო გრძნობას გამოხატავს. იღრე ფრანგული gr:ef (ჩივილი, უკმაყოფილება) და, ამავე დროს, დვარძლის, აღშფოთების, საყვედურის, შურისძიების, ხან სამაგიეროს მიზლის იმედით ათებებელი, ხან კი უნაყოფო სინაზლით გაუდენთილი, გულის სიღრმეში დატრევილი უმოწყოლო მუქარის ფერინტესაც შეიცავს. ეს სიტყვა და მასში ჩაქსოვილი გრძნობა ზოგჯერ მიხერცხ-ნილსობურ, ზოგჯერ ელვარე ცეცხლისფერი ტონებით აფერადებს შოპენის ყველა ქმნილებას. ამ გრძნობისაგან თვით შოპენის უნაზესი ხილვებიც კი არაა დაცული.

შოპენს უკანასკნელ ნაწარმოებებში ასახულმა ამ შთაბეჭდილებებმა კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინეს. უკანასკნელ ნაწარმოებებს სულ უფრო მეტად დაკრავთ ავადმოყოფრი გულფეცხობის ელფერი, ხშირად აღგზნებულ მდღეღარეობა ვაღზრ-დილი და განსაუთრებით თვალშისაცემი, რაც გაოცებას კი არ იწვევს — უფრო ამჟღერებს შთაბეჭდილებას. შოპენს ღამის აღრჩობდა ჩახშობა აფეტების უდელი, ხელოვნებას მხოლოდ იმიტომღა მიმართავდა, თვითონვე უყო რომ გაოყვეულო პიანო აღგზრევის ტრავედიოზა და თუ აღრე საუთარ გრძნობებს

უმღეროდა, ახლა იმავე გრძობებს გაშმაგებული ფლეთით. ამგვარი სულისკვეთებით შექმნილ შოპენის სულ ნაწარმოებებში შეიქმნა გარკვეული მსგავსება ვიოლოთ უან პოლისა უცნაურ ხილვებთანაც — უან პოლი ბუნების მოვლენებში არაჩვეულებრივობის და ნახვას ცდილობდა, მოკლენათა ბუნებრივ, ამოუცნობ დინებაშიც სულისმძებრელი საშინელების განცდას ეძებდა, წარმოსახვის ავადმყოფურ უკიდურესობებს იკვლევდა მალუტინაციით შეპარობილი — ასე კი იმიტომ იქცეოდა, როგორმე რომ შეეძრა ვნებებით დაქანებული და ტანვით გამამაღარი გული.

ამ დროიდან მოყოლებული შოპენის მელოდია ნატანჯის იერს ატარებს. ნერვიულ, მოუსვენარ მგრძნობიარობას მოტივთა გადაკეთება მოსდევს, რაღაც მძვივარე სიჩიუტით, რაც ისეთივე მძიმე საცქერია, როგორც სასიკვდილოდ განწირული სულისა და სხეულის ტანჯვა. შოპენი ავადმყოფობის მსხვერპლი ხდება; წლიდან წლამდე გაძლიერებულმა ავადმყოფობამ აკი სრულიად ახალგაზრდა ჩაიყვანა კიდევ სამარეში. შოპენის უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებებს ისევე ატყვიათ გაუნელებელი, მარადიული ტანჯვის კვალი, როგორც მშვენიერ სხეულს — მტაცებელი ფრინველის კლანჭებისა, მაგრამ, განა შოპენის ქმნილებები ამის გამო მშვენიერებას კარგავენ? განა უკვე აღარ განეუთვნებია მალადი ხელოვნების სფეროს ან ქმნილებათა შთამაგონებელი გრძნობები და ამ გრძნობებით გაჩენილი ფორმები? რა თქმა უნდა, სუფთა და უმანკო კეთილშობილებით აღნებედილი ეს სულისშემძვრელი სევდაცა და ეს უაურნებელი მწუხარებაც ადამიანის გულის ყველაზე მაღალ მისწრაფებებს განეუთვნებია; მათი გამოხატვის ფორმა არასოდეს სცილდება ხელოვნების ვერსიარტიუნის ფარგლებს; აქ ვერ შეხვდებით ვერც ვულგარულ მომბოხვებლობას, ვერც უტრირებულ, თეატრალურ წამოახილს, ვერც მახინჯ კრუნჩხვას. ხოლო რაც შეეხება ტექნიკურ ოსტატობას, უნდა ვაღიაროთ, რომ მარმონიული ქსოვილი, ხარისხის შეუბღალავად, თავისთავად სულ უფრო და უფრო სანტერესო ხდება და დაკვირვებულ შესწავლასაც იმსახურებს.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

**შოპენის შესახებ:**

- 1 ლეგენდარული შოტლანდიელი მომღერალი, ვისი სახელითაც ინგლისელმა პოეტმა ჯეიმს მაკფერსონმა მელანქოლიური ხასიათის პოემა-ბალეტები შექმნა.
- 2 ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, ოლიმპოს ძირას გადაშლილი ველი.
- 3 ივულისხმება ფრანგი მწერალი ჟული გრაფინია მარი დ' აგუ (1805—1876), ლისტის მეგობარი „ბეტალის წლებში“ და მისი სამი შვილის დედა.
- 4 ლერმანელი მწერლის იოჰან პაულ რიხტერის ფსევდონიმია; ამ მწერლის შემოქმედებას დიდად აფასებდნენ რომანტიკოსები (შუმანი, ე. თ. ა. ჰოფმანი და სხვ.).

თარგმნა **ზაზა პილაძე**.



ამ რამდენიმე წლის წინ საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში ჩატარდა გამოჩენილი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის ხსოვნის საღამო, მიძღვნილი მისი დაბადების 75 წლისთავისადმი. ამ საღამოზე წარმოიშვა ახრი შექმნილიყო ამ შესანიშნავი დირიჟორის პირადი ფონდი, რისთვისაც თხოვნით მივმართეთ მისი თაობის მუსიკოსებს, პროფილური არქივებსა და მუზეუმებს, რათა მოგვეძია საინტერესო მასალები. ასე დაგროვდა მნიშვნელოვანი მასალა, რომლის საფუძველზე გამოსაცემად მზადდება დოკუმენტური კრებული. ამ მიზნით ლენინგრადში შევხვდით ე. მიქელაძის ყოფილ მოწაფესა და კონცერტმეისტერს, ცნობილ ქართველ მევიოლინესა და დირიჟორს ვანტანგ ნეიმიან-ბარნაბელს.

იგი ცხოვრობდა ორად გადატვირულ თბახში, ქალიშვილთან და შვილიშვილთან ერთად. მარათალია, 75 წელს იყო მიტანებული, მაგრამ, როგორც ჩანს, ავადმყოფობას უფრო მოეტეხა, ვიდრე ასაკს. სუნთქვავ უჭირდა და ლაპარაკიც. მაგრამ მინც დიდი სიხარულით მიგვიღო, დინტერესდა საქართველოს მუსიკალური ცხოვრებით, მოიგონა თბილსში გატარებული დღეები, კონსერვატორიაში სწავლების წლები, საოპერო თეატრის სპექტაკლები, სიმფონიური ორკესტრის კონცერტები, ყველას და ყველაფერს დიდი სიყვარულით ივონებდა, თბილსში დაბრუნებაზე ოცნებობდა. მან თავისი არქივი გაგვაცნო. სათუთად გვიჩვენებდა თითოეულ რეცენზიას, პროგრამას, აფიშასა და სხვა დოკუმენტებს, დეტალურად გვიამბობდა გარდასულ დღეთა ამბებს.

# პროფესიონალი

ნინო ქიქოძე



ვახტანგ ბარანაბელი (ნეიმანი)

აშკარად ჩანდა, რომ ეს ფერდაკარგული ფურცლები მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო.

შევთავაზებთ მისთვის ეს ძვირფასი განძი გადმოეცა საქართველოს არქივისათვის. ერთ-ბაშად თანხმობა არ მოუცია, ვიფიქრებო. როცა მეორედ შევხვდით, გვითხრა: „თანახმა ვარ, მასალები საქართველოში უნდა დაბრუნდესო“. ფონდის შესყიდვაზე სასტიკი უარი განაცხადა, გაბრაზებით თქვა: „ჩემს დახეულ და გაყვითლებულ ქაღალდებს სახელმწიფოს არ მიეყიდიო“. კარგად დაწყებული საქმე კინალამ გავაფუჭეთ და ბოდინის მოხდით ძლივს შემოვირიგეთ, დავამშვიდეთ. მასალების გარკვეული ნაწილი გამოვატანა, დანარჩენი თვითონ გადმოგვიგზავნა. მაინც გამოვუყავით გარკვეული თანხა, რაზეც მივწერეთ კიდევ. ვთავაზობთ რამდენიმე ამონაწერს მისი წერილიდან: „ვახტანგ მოსეს მისადმი (არქივის დირექტორი ვ. გურგენიძე) მიმართვაში ჩემი კმაყოფილება გამოვხატე იმის შესახებ, რომ საშუალება მომიცია მას ვაცნობოდი, მადლობა მეთქვა მისთვის და აგრეთვე თქვენთვის და დალი ეჯიბაძისათვის (არქივის განყოფილების გამგე), საშუალება რომ მომიცია მქონოდა არქივში პირადი ფონდი. ამას ეთელი ყველაზე დიდ პატივისცემად და სიხარულად... რაც შეეხება ფულს, კვლავ ვთვლი და ვიმეორებ, რომ დავამთავრე 3 კონსერვატორია, (თბილისისა და ორჯერ ლენინგრადის), ვიყავი სტიპენდიანტი, ჩემი განათლებით მე დავალებული ვარ საბჭოთა ხელისუფლებისაგან და ამიტომ მისგან ფულის აღება მეუწინებულა...“ (ც. 116, აღწ. 1, საქ. 33,

ფურც. 3). რა თქმა უნდა, ამის შემდეგ საბოლოოდ დაერწმუნდით, რომ ფონდის შესყიდვაზე ლაპარაკი შეურაცხყოფად მიჩნდა, ამ თემაზე საუბარი აღარ გავგივრძელებია. დაერჩით უაღრესად მადლიერნი.

რამდენიმე თვის შემდეგ ვახტანგ ბარანაბელი გარდაიცვალა. ამ ქვეყნიდან წავიდა შესანიშნავი პროფესიონალი და რაინდული სულის ადამიანი, რომელსაც წელს 80 წელი შეუსრულდებოდა. მიზანშეწონილად ჩავთვალე ფართო მკითხველისათვის გამეცნო ვ. ბარანაბელის ფონდში დაცული დოკუმენტები, რომლებიც ნათელს ჰფენენ ამ შესანიშნავი პიროვნების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამა თუ იმ მხარეს.

ფონდში დაცული მასალებიდან ჩანს, რომ მისი სახელი კარგად არის ცნობილი საქართველოს მუსიკალური საზოგადოებისათვის. ამ ნიჭიერი მუსიკოსის აქტიური საშემსრულებლო მოღვაწეობა დაიწყო 20-იან წლებში, ჯერ გამოდიოდა როგორც მევიოლინე, 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან კი სიცოცხლის ბოლო დღეებამდე ლენინგრადში მოღვაწეობდა როგორც დირიჟორი. გარდაიცვალა ვ. ნეიმანი 1979 წელს. ამ სამწუხარო ფაქტის გამო ქართულ პრესაში გამოქვეყნდა სრვ სახალხო არტისტის კომპოზიტორ თ. თაქთაქიშვილის წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „ვ. ნეიმანი იყო მომხიბლავი ადამიანი, მას ფანტიკურად უყვარდა საქმე, რომელსაც ემსახურებოდა. ამ თვისებებით მან დიდი გავლენა მოახდინა მასთან დაახლოებულ ადამიანებზე, რომლებიც მას პატივს სცემდნენ და აფასებდნენ როგორც შესანიშნავ პიროვნებასა და ერთდირებულ



მუსიკოსს“ (ვახ. „ვეჩერნი თბილისი“, 12 მარტი, 1979 წ.). მართლაც, თუ გადავხედავთ მის პირად არქივს, ადვილად დავრწმუნდებით ამ შესანიშნავი მუსიკოსისა და მოქალაქის მაღალ პროფესიულ ოსტატობაში, სანიმუშო პიროვნულ თვისებებში.

ვ. ნეიმანი (40-იანი წლების შემდგომ ბარნაბელი) დაიბადა 1905 წელს ხაშურში. იმხანად საშუალო სკოლის პედაგოგის, შემდგომში გამოჩენილი მთარგმნელის, ქართულ და რუსულ სიტყვათა სინონიმების ლექსიკონის შემდგენელის, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის, ალექსანდრე ნეიმანის ოჯახში. 1506 წელს ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა. საშუალო განათლება ვახტანგმა თბილისის ქართულ გიმნაზიაში მიიღო. პარალელურად სწავლობდა ვიოლინოზე დაკვასა, 1921 წელს ჩაირიცხა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში პროფესორ მ. ლედნიკის ვიოლინოს კლასში, რომელიც 1926 წელს დაამთავრა. ამავე პერიოდში ვ. ნეიმანმა მუშაობა დაიწყო კონცერტმასტერად ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების ორკესტრში და კონსერვატორიასთან არსებულ საოპერო სტუდიაში. პერიოდულ პრესაში უკვე მაშინ გამოქვეყნდა პირველი შეფასებანი სტუდენტ ვ. ნეიმანის შესახებ.

1925 წლის 28 ნოემბერს გაიმართა ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა და მომღერალთა კონცერტი, რომელშიც ვ. ნეიმანი მონაწილეობდა როგორც მევიოლინე და სიმებიანი კვარტეტის წევრი. ამ კონცერტის შესახებ ვახ. „ზარია ვოსტოკა“ წერდა — „შეუძლებელია არ მივესალმოთ საქართველოს ახალგაზრდა მუსიკოსთა საზოგადოების კვარტეტის პირველ გამოსვლას, რომლის შემადგენლობაში არიან ვ. ნეიმანი, მ. ძიძიშვილი, შალვა და გიორგი თაქთაქიშვილები. სულ ერთი თვეა, რაც ეს

კოლექტივი დაარსდა და გვეჩვენება, საკმაოდ გავარჯიშებულია...“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 5).

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ვ. ნეიმანი ეწეოდა აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას. მის გამოსვლებს ყოველთვის მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მუსიკოსებიც და პრესაც.

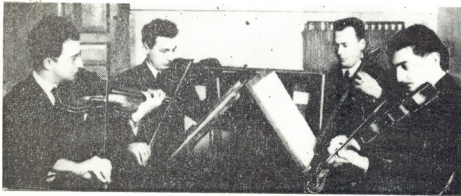
20-იანი წლების გაზეთებში ვითხულობთ: „...სოლისტად გამოვიდა ვიოლინოზე დამკვრელი ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსი ვახტანგ ნეიმანი, კარგი იყო მის მიერ შესრულებული გლუკის მელოდია, რომელიც მან ძალიან ფაქიზად და გულწრფელად გადმოსცა.“ (ვახ. „მუშა“, 27 მაისი, 1927 წ. ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 14).

საგულისხმოა კომპოზიტორ კ. მელღინეთუხუცესის აზრი:

„...დიდის გემოვნებით, ნაზი გამომეტყველებით და ტექნიკური სისუფთავით უკრავს ვიოლინოზე ახალგაზრდა მუსიკოსი ვ. ნეიმანი, რომლის ნიჭი განიცდის წინმსწავლობას.“ („კომუნისტი“, 22 თებერვალი, 1928 წ., ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 195, ფურც. 28).

იგივე ავტორი მოგვიანებით წერს: „მშვენივრად ასრულებს ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსი ვ. ნეიმანი ვიოლინოსათვის სპეციალურად გამოცალკეებულ პარტიას ჩაიკოვსკის „მელანქოლიურ სერენადაში“ (ვახ. „კომუნისტი“, 13 მაისი, 1928, ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 31).

1928 წელს საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატმა ვ. ნეიმანი სწავლის გასაგრძელებლად გაგზავნა ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც ჩაირიცხა პროფ. ნალბანდიანის კლასში. სწავლის პერიოდში იგი არ სწყვეტდა კონტაქტს საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრთან. საზღვრული არდადეგების პერიოდში



საქართველოს სიმებიანი კვარტეტი: ვ. ნეიმანი, ნ. პოლოსოვი, ლ. იაშვილი, გ. თაქთაქიშვილი



კონცერტებით გამოდიოდა თბილისში, ბორჯომში და სხვა ქალაქებში.

1930 წლის 9 სექტემბერს გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“ წერდა: „ვ. ნეიმაწმა უკანასკნელ წელს მიღწია თვალსაჩინო წარმატებებს, მის მიერ ჩაიკოვსკის რთული კონცერტის შესრულება იყო ნამდვილად აკადემიური. ნეიმაწს დიდად აქვს განვითარებული მუსიკალური ინტუიცია. იგი ვრძნობს ნაწარმოების ყოველ ცალკეულ ბგერას და მხატვრულ გადმოცემაში აღწევს დიდ ოსტატობას, ჩვენ არ შეეცდებით, თუ მას უწოდებთ დასრულებულ მუსიკოსს.“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 32). აღსანიშნავია, რომ ამ კონცერტს დირიჟორობდა ა. მელიქ-ფაშაევი.

ამავე კონცერტის შესახებ 1930 წლის 9 სექტემბერს გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა ირაკლი ანდრონიკაშვილის ერთ-ერთი პირველი რეცენზია, სადაც იგი წერდა: „სოლისტად გამოვიდა ვახტანგ ნეიმაწი. მან დიდი მხატვრული ადმაფრენით შეასრულა ჩაიკოვსკის საეილიონო კონცერტი, რაც უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ მასზე, როგორც არაჩვეულებრივ მუსიკოსზე, რომელმაც ბრწყინვალედ გავრთა თავი კონცერტის ტექნიკურ სირთულეებს და ზოგ ადგილებში გაგვაოცა ხმის („კანცონეტა“) მხატვრული დამუშავებით...“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 33).

1930 წლის 2 სექტემბერს გაიმართა სიმფონიური კონცერტი, რომელსაც დირიჟორობდა ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტი ევგენი მიქელაძე. შესრულდა ქართული მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშები: ზ. ფალიაშვილის, ვ. დოლიძის, შ. თაქთაქიშვილის, ი. გოკიელის, გრ. კილაძის, ი. ტუსკიას ნაწარმოებები. ამ კონცერტს კვლავ გამოეხმებოდა ირ. ანდრონიკაშვილი, რომელიც გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე წერდა: „ანდრანტი ჩელას თემაზე“, „მარში“, შესავალი დრამა „ლამარსათვის“ ი. ტუსკიას ეს აღრეული, მაგრამ სავსებით დასრულებული ნაწარმოებები, ასახვენ მის შემოქმედებით ზრდას. თბილისში ჯერ არ შესრულებული „პიესა სოლო ვიოლინოსათვის“ დაკვირვებულად და ჩაღრმავებით დაუკრა ვახტანგ ნეიმაწმა, ლენინგრადში პირველად. ნეიმაწმა გამოაყენა კომპოზი-

ტორის ახალი, მდიდარი შესაძლებლობანი, მისი მიღწევები პოლიფონიურ ოსტატობაში (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 195, ფურც. 35).

1931 წელს ვ. ნეიმაწმა, როგორც მევიოლინემ დაამთავრა ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1933 წლის გაზაფხულზე იგი მიიწვიეს კონცერტმაისტრად და დირიჟორად თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრსა და სიმფონიურ ორკესტრში. გარდა ამისა, იგი თანამშრომლობდა საქართველოს რადიოკომიტეტის სიმფონიურ ორკესტრთანაც და უკრავდა საქართველოს სიმებიან კვარტეტშიც (პირველი ვიოლინი).

1933 წელს „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა ლალო დონაძის სტატია „სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის შესამე კონცერტის გამო“, რომელშიც ვკითხულობთ: „ორკესტრის სოლისტებს შორის უთუოდ სერიოზულ ძალას წარმოადგენს კონცერტმაისტერი ვ. ნეიმაწი, თავისი სასიამოვნო ტონით, მუსიკალურობით და სერიოზული ტექნიკური აპარატით.“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 38).

ამავე წლის დეკემბერში ე. მიქელაძის დირიჟორობით დიდი წარმატებით ჩატარებულა კიდევ ერთი სიმფონიური კონცერტი, რომლის შესახებ გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ წერდა: „მკვეთრად და რელიეფურად აქედრდა თემა ვარიაციებით პ. ჩაიკოვსკის შესამე სიუიტადან, რომელიც ბრწყინვალედ შეასრულა ორკესტრის კონცერტმაისტერმა ვ. ნეიმაწმა...“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 27).

საყურადღებოა აგრეთვე 1935 წლის 27 ივლისს ამავე გაზეთში გამოქვეყნებული სტატია „სიმფონიური კონცერტები ბორჯომში“, რომელშიც ვკითხულობთ: „შესამე დირიჟორი და ამავე ორკესტრის კონცერტმაისტერი ვ. ნეიმაწი — დიდად ნიჭიერი მუსიკოსია, მშვენიერი სადირიჟორო მონაცემებით, მან უდიდესი წარმატებით ჩატარა ქართული მუსიკის სლაში.“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 105, ფურც. 39).

1936 წელს ვ. ნეიმაწი კვლავ ლენინგრადის კონსერვატორიის სტუდენტია. ამჯერად იგი სწავლობს სადირიჟორო ფაქულტეტზე პროფ. ი. ალტერმანის კლასში, რომელსაც ამთავრებს 1939 წელს. ჯერ კიდევ სტუდენ-



ანდრო სეანიძე, ვანო გოციელი და ვახტანგ ნეიშანი

ტობის დროს მან წარმატება მოიპოვა (ლაურეატის წოდება და მესამე პრემია) ლენინგრადის სახელმწიფო ფილარმონიის მიერ მოწყობილ ახალგაზრდა დირიჟორთა კონკურსში. კონკურსის პირობების თანახმად ვ. ნეიშანმა ღია კონცერტი გამართა ლენინგრადის ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრთან. კონცერტის I განყოფილებაში შეასრულა ნაწყვეტები ზ. ფალიაშვილის ოპერებიდან „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“, აგრეთვე ა. სპენდიაროვის „ყირიმის ესკიზები“. II განყოფილება მთლიანად დანთმო ჯ. ვერდის შემოქმედებას, შესრულდა არიები „რიგოლეტოდან“, „ტრაავიატადან“, ფრაგმენტები „აიდადან“. ცნობილი მუსიკისმცოდნე პროფ. ს. გინზბურგი წერდა (1939 წლის 13 იანვარი გაზეთი „კრასნაია გაზეტა“): „ახალგაზრდა დირიჟორმა ვახტანგებთან პრაქტარა პროგრამა, მისი ექსტი ნათელია, შესრულება ტემპერამენტული: საცეკვაო ნომრებში დებიუტანტმა შესანიშნავად გამოავლინა ნაწარმოებთა რიტმი, მთელი პროგრამა ჩაატარა მწყობრად და დამაჯერებლად“. (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 1).

ამ კონცერტის შემდეგ ვ. ნეიშანი მიწვეულ იქნა ლენინგრადის ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრის დირიჟორად. იმავე წელს იწყებს მუშაობას ვ. ანდრეევის სახელობის ხალხურ საკრავთა ორკესტრში. 1940 წლიდან იგი ამ ორკესტრის მთავარი დირიჟორია. ამავე წელს ორკესტრი წარმატებით გამოვიდა მოსკოვში ლენინგრადის ხელოვნების დეკადაზე, სადაც დაჯილდოვდა მედლით „შრომითი წარჩინებისათვის“.

1940 წელს გაზეთ „პოლარნაია პრავდაში“ გამოქვეყნდა წერილი — „მალალი ოსტატობის ორკესტრი“, სადაც ვკითხულობთ: „ორ-

კესტრის მთავარ დირიჟორს ვახტანგ ნეიშანს ხელის კარგი მოძრაობა აქვს, სადირიჟორო ექსტრის კონკრეტულობა გვეხმარება მუსიკალური ნიუანსების აღქმაში. დირიჟორის მოქნილი ხელი კარგად გადასცემს ორკესტრს ხმების გაძლიერებასა და შესუსტებას...“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 5).

დიდი სამამულო ომის წლებში ვ. ნეიშანი იმყოფებოდა თბილისში, სადაც მან დაჰყო 1947 წლამდე. მთავარ დირიჟორად მუშაობდა კ. მარჯანიშვილის სახელობის და ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრებში. ამასთან ერთად დირიჟორობდა საოპერო სექტაკლებს, სიმფონიური ორკესტრის კონცერტებს, გამოდიოდა საქართველოს რადიოკომიტეტის სიმფონიურ ორკესტრთანაც.

ვ. ნეიშანის პირად ფონდში დაცულია სსრკ სახალხო არტისტის, გამოჩენილი მევიოლინის დ. ოისტრაზის დახასიათება. აი, რას წერს იგი: „1944-1945 წწ. თბილისში გამოვიდი ორკესტრთან საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, რომელსაც დირიჟორი ვახტანგ ალექსანდრეს ძე ნეიშანი ხელმძღვანელობდა, ვახტანგ ალექსანდრეს ძე ნეიშანი ბრწყინვალე მუსიკოსია, მას აქვს მალალი პროფესიული ოსტატობა და გემოვნება, მახვილი სმენა, სადირიჟორო ტექნიკა, ორკესტრში ამკვიდრებს დისციპლინასა და წესრიგის ატმოსფეროს, მას ღიდად ეხმარება ანსამბლსა და ორკესტრში დაკვრის გამოციდილება... ჩვენს ერთობლივ კონცერტებში ვახტანგ ალექსანდრეს ძემ თავი გამოამყვანა გულისხმიერ, ფაქიზ ანსამბლისტად! (1950 წლის 25 აპრილი. ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 54. ფურც. 1).

თუ როგორ უძღვებოდა ვ. ნეიშანი თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის სექტაკლებს, ვიკებთ ცნობილი მუსიკათმცოდნის პ. ჭუქუას ტექნიკიდან „საბექტაკლზე „მსახიობის სიყვარული“ (1945 წლის 6 მარტი გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“): „თეატრის პატარა ორკესტრი სტოვეებს კარგ შთაბეჭდილებას ჟღერადობის სისუფთავითა და გამომსახველობით. ამაში ღიდა თეატრის მთავარი დირიჟორის ვ. ბარნაბელის დამსახურება, რომელიც დაბეჭითებით ხელმძღვანელობს საბექტაკლის



მუსიკალურ მხარეს“. (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 10).

ამავე სექტაკლს 1945 წლის 10 მარტს გამოეხმაურა გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“: „როცა მუსიკალურ ღირსებაზე ვლაპარაკობ, არ შეიძლება არ შეენიშნოთ ღირიყორ ვ. ბარნაბელის მიერ ორკესტრის წარმართვა მხატვრული გემოვნებით. იგი ფლობს არა მხოლოდ მუსიკალურ ტექნიკას, სექტაკლის სტილსაც, მუსიკის ლირიკულ ქლერას ღირიყორი ფაქიზად უფარდებს კოლექტივის ვოკალურ შესაძლებლობას და საშუალებას იძლევა მუსიკის სურნელებასთან ერთად რელიეფურად შევიგრძნოთ აქტიორის ზოგჯერ ნაკლებად მათეთ სიტყვა“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 11).

1946 წლის 26 მარტს კი გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ გამოქვეყნდა რეცენზია სექტაკლზე „ცუგრუმელა“, სადაც ვკითხულობთ: „მუსიკალური კომედიის თეატრის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ღირიყორ ვ. ბარნაბელის ხელმძღვანელობით მას შესანიშნავად დაუძღვია ერვეს მუსიკალური პარტიტურა. ზომიერი მხატვრული ტაქტი არის ორკესტრირებული მთელი რიგი სცენები, განსაკუთრებით მეორე მოქმედების ფინალი“. (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფ. 14).

პრესამ უყურადღებოდ არ დასტოვა არც სექტაკლი „ნიტში“ (1946 წლის 13 მაისი გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“), რომლის შესახებ წერდა: „...დაბოლოს, კარგად დაუტრა თეატრის მეორე ორკესტრმა, რომლის ხელმძღვანელია ახალგაზრდა ნიჭიერი ღირიყორი ვ. ბარნაბელი — მისი მუსიკალური და მხატვრული გემოვნება შესამჩნევად ეტყობა სექტაკლის მუსიკალურ მხარეს“. (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 15).

1946 წელს ვ. ბარნაბელი ბრუნდება ლენინგრადში. სადაც მუშაობას იწყებს კინოფიკაციის სამმართველოს სიმფონიური ორკესტრის მთავარ ღირიყორად. იმავე წელს იგი დაჯილდოვდა მედლით „დიდ სამამულო ომში შრომითი მამაცობისათვის“. 1954-1965 წლებში იგი სრულიად რუსეთის საგასტროლო-აკონცერტო გვერთაწინების ლენინგრადის ვანკოვების სიმფონიური ორკესტრის ხელმძღვანელია. ამყარებს რა კონტაქტებს ლენინგრადის კომპოზიტორთა კავშირთან, ვ. ბარნაბელი ასრულებს ახალ ნაწარმოებებს, აწყობს შეხვედრებს, ატარებს

ლექცია-კონცერტებს, პროპაგანდას უნივერსიტეტების, როგორც ცნობილი, ისე ახალგაზრდა კომპოზიტორების საუკეთესო ნაწარმოებებს. წლების მანძილზე ვ. ბარნაბელი ხელმძღვანელობდა კინოთეატრების („ხულოფესტევის“, „ველიკანი“) სიმფონიურ ორკესტრებს.

„ახლანდელი ლენინგრადში“ (1948 წლის 26 ნოემბერი) გამოქვეყნდა დ. ლვოვის სტატია „მუსიკა კინოთეატრის ფოიეში“. აი, რას წერს რეცენზენტი: „კინოთეატრ „ხულოფესტევის“ ფოიეში გამოდის სიმფონიური ორკესტრი ვ. ბარნაბელის ხელმძღვანელობით. მისასაღმებელია ამ ორკესტრის ინიციატივა და გამოიმგონებლობა. კონცერტებში მშვენივრად ქლერს კლასიკოსთა და საბჭოთა კომპოზიტორთა მუსიკა, რომელიც იშვიათად სრულდება და რომელსაც ალბათ სხვაგან ვერ მოისმენ...“

ორკესტრის რეპერტუარში ძირითადი ადგილი უჭირავს რუსულსა და მსოფლიო კლასიკურ მუსიკას. მისი პროგრამა უფრო დიდ ორკესტრებსაც კი დაამშვენებდა. წარმატებით სრულდება გლინკას „ვალსი და ფანტაზია“, „ანდანტე“ ჩაიკოვსკის მეხუთე სიმფონიიდან, მისივე „იტალიური კაპრიჩიო“ და ბეთჰოვენის უვერტიურა „გემონტი“, არიები რიმსკი-კორსაკოვის ოპერებიდან და მისივე „ესპანური კაპრიჩიო“... (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 18).

გაზეთი „სმენა“ (1950 წლის 19 ივლისი) სტატიაში „სენსის დაწყების წინ“ წერდა: „კინოთეატრ „ველიკანში“ გამოდის 30 კაციისაგან შემდგარი სიმფონიური ორკესტრი ვ. ბარნაბელის ხელმძღვანელობით. ორკესტრი ასრულებს დიდ, მრავალფეროვან საკონცერტო პროგრამას, სადაც გლინკას ოპერის „რუსლან და ლულმდისა“ ბრწყინვალე უვერტიურის გვერდით თბილად ქლერს ლირიკული ვალსი გლიერის „ბრინჯაოს მხედრიდან“, ხოლო ღუნაევსკის პოპულარული ოპერეტის „ლალი ქარის“ უვერტიურას მოსდევს „კრაყოვია“ გლინკას „ივანე სუხანინიდან“. ორკესტრი გვახარებს თავისი ოსტატობითა და ქლერადობით. გულდასმით შესრულებულ ყოველ ცალკეულ ნაწარმოებში იგრძნობა გამოცდილი ღირიყორის ხელი“ (ფ. 116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 20).

კინოთეატრ „ხულოფესტევის“ სიმფონიური ორკესტრის 20 წლისთავის აღსანიშნავად გაზეთ „ვეჩერნი ლენინგრადში“ (1967

წლის 4 იანვარი) გამოქვეყნდა წერილი „ორ-  
კესტრი აღმზრდელი — ორკესტრი პროპა-  
განდისტი“, რომელშიც შეფასებულია ორ-  
კესტრის მუშაობა და აღინიშნულია ვ. ბარნა-  
ბელის ღვაწლი: „ვ. ბარნაბელის ხელმძღვანელობით არსებული ორკესტრი ხშირად  
გამოდის ჩვენი ქალაქის საესტრადო-საკონ-  
ცერტო დარბაზებში, კულტურის სახლებსა  
და სასახლეებში, სტუდენტურ კლუბებში,  
წარმებებესა და ჭარის ნაწილებში, გარეუბ-  
ნებში. მას ხალხისათვის მოაქვს სიხარული,  
ზრდის ფართო აუდიტორიის გემოვნებას  
ამაშია მისი მთავარი დამსახურება... კარგი  
იქნება თუ ამ კოლექტივს უფრო მეტად გა-  
მოვიყენებთ მუსიკალურ-პროპაგანდისტულ  
მუშაობაში, განსაკუთრებით ზაფხულის  
დროს და გამოვიყვანდით მას ლენინგრადის  
მასობრივი დასვენების ადგილებში“. (ფ.  
116, აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 30).

1967 წელს გაზეთ „ვეჩერნი ლენინგრად-  
ში“ ცნობილ მუსიკათმცოდნეს მ. ბიალიკს  
თავის სტატიაში „საკონცერტო მიმოხილვა“  
მოჰყავს კომპოზიტორ ა. პეტროვის ციტატა:  
„ვ. ბარნაბელის ხელმძღვანელობით არსებუ-  
ლი სიმფონიური ორკესტრი ერთ-ერთი საუ-  
კეთესოა ლენინგრადის მსგავს კოლექტი-  
ვებს შორის. ანსამბლური ელერალობის მა-  
ღალი ხარისხი შეხამებულია ესთეტიკური  
პროპაგანდის მრავალნაირ ფორმებთან: თე-  
მატური პროგრამები, კონცერტი-საუბრები,  
კომპოზიტორთა საავტორო კონცერტები. ძა-  
ლიან დიდია ასეთი მუსიკალურ-საგანმანათ-  
ლებლო მოღვაწეობის ეფექტი“ (ფ. 116,  
აღწ. 1, საქ. 106, ფურც. 32).

ვ. ბარნაბელის დაბადების 60 წლისთავის  
აღსანიშნავად ლენინგრადში ჩატარდა შემო-  
ქმედებითი საღამო. იებილარს, სხვებთან  
ერთად, მიესალმა ქალაქის აღმასკომის კულ-  
ტურის სამმართველო, რომლის ადრესში  
ნათქვამია: „შესანიშნავი მუსიკოსი ვ. ბარ-  
ნაბელი ფლობს მაღალ პროფესიულ ოსტა-  
ტობას, კოლექტივში ქმნის კუშიარტიკულ შე-  
მოქმედებით ატმოსფეროს... მისი მუშაობა  
ყველგან და ყოველთვის აღინიშნებოდა შე-  
მოქმედებითი შთაგონებით, მაღალი გემოვნ-  
ებით, მახვილი სმენით, კარგი სადირიცორო  
ტექნიკით“.

ასეთია ჩვენი სახელოვანი თანამემამულის  
ვახტანგ ბარნაბელის შემოქმედებითი გზა.

# ს ა გ ჯ ო თ ა № 9 ს ე ლ ო მ ნ ე ზ ა 1985 წ.

მორის მეტერლინკი

## ბ რ მ ე ბ ი

წ ი ნ ა თ ა მ ა

აპოკალიფსური ხილვების სამყაროში გადაჰყავს  
მკითხველ მეტერლინკის „ბრმებს“: ვინ არიან ღრა-  
მის გამრბები?, საიდან მოდიან, ან საითკენ უღვეთ  
გზა?, რას ელოდნ, ან რისი იმედი აქვთ?. ამ კითხვებს,  
რომლებიც პიესის საფუძველში ძვეს, მეტერლინკი-  
წმინდა აბსტრაქციის სფეროდან გამოიყვანს და თითო-  
ეული ჩვენგანის პირად პრობლემად, საჩილდათ ქვა-  
აქცევს. მისი პიესა, ერთდროულად, ადამიანის გო-  
ნებასაც და გულსაც მიმართავს — ბედურულ უსინათ-  
ლოთა ტრაგიზმის შეცნობასაც ითხოვს და თანდგომი-  
საქენ მოწოდებასაც გაისმის. ღრამის ზერსონა-  
ები უსაშინესეს სატანჯველით იტანჯებიან — ამას  
„მოლოდინით ტანჯვა“ ჰქვია... ადამიანური ბედნიერე-  
ბა, სინათლე, თბილი და მყუდრო საფანე საღმრ-  
ტო შორს დარჩა. წინ რაღაა?... და აჲ, უნებლიედ, ბრეი-  
გელის ცნობილი სურათი გახსენდება: უფსკრულში  
პირას მიმდგარი ბრმები, საკუთარი ცოდვებით დამძი-  
მებული და მრეკვე წყვილადში, ხელის ცეცებით მთა-  
რული კაცობრიობის შემაზრუნეი ხატია—ბრმას ბრმის-  
თვის ჩაუვლია ხელი და არყოფნის სამეფოში ეზი-  
დება თანამომქმედ. მეტერლინკის პიესაში ხედვის  
კოზმე იცვლება. ცხატა ფერებში აქვს ჩაუქმებული,  
ავტორის ნებით ჩრდილი და სიცოცე მეტა, ვინემ  
ნათელი და სითბო. ყოველი მხრივ ზღვით შემოსაზ-  
ღურულ პატარა კუნთულზე, ადამიანთა მცირერიცხო-  
ვანი ჯგუფი ჩაყარგულა. გარშემო წყვილია... ადა-  
მიანთა სულელებში უფრო და უფრო მეტად ისადგუ-  
რებს სიბნელე და კმუნვა. ვინ დააბრუნებს მათ იმ  
მხარეს, საიდანც მოვიდნენ? მეგზური არა და არ  
ჩანს. ხსნის ერთადერთი იმედი რწმენა იყო, ხოლო  
ამ ბრმა რწმენის სიმბოლო მათი წინამძღოლია. ჰოდა,  
ისიც აქვია, მკადარი, გახევებული და ახლა უკვე,  
მათსავით თვალუდახშული. სინათლის მტრქალი სხივი,  
რომელიც ეამოქმედ უფრო მეტად უსინათლო ყმაწი-



ელი ქალის თვალთა წყვილიად, ჩაქრა... და როცა უბედურების წრე შეიკრა, როცა ადამიანი უსასობის კედლებს მიეხალა, მიიწვ ისევ და ისევ იმედი რჩება მამველ რგოლად. ჩვილის ტრილი, რომელიც მეტერ-ლინის პრისის ფინალში სცენას ავსებს, მოლოდინის, გამართლების, ხსნისა და განახლების მიცნედე ევლინება ბედისგან განწირულ საყვაროთ. ეს დაოსებელი კაცის გოდებაცაა და ზეცისა და ბედის უსამართლობის წინა აღმდეგ მიმართული ადამიანური პროტესტიც. გამო-ეპასუხება ვინმე ამ ძახილს? ამ კითხვას ჩვენ, პრისის მკითხველებმა უნდა გავცეთ პასუხი, რამეთუ მეტერ-ლინის პრისა გამოწვევა, ფიქრისა და განსჯისკენ მოწოდება...

ხანი გამოხდება და ამ „მარადიულ კითხვებს“ კი-დევე ერთხელ მიუბრუნდება თანამედროვე თეატრ-ამის დასტურად სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინ-

შიც“ ეკმარებს. აქვე ლოდინი და იმედი იმისა, პრისის შეიძლება ღმერთმა წყალობა მოიღოს და გზააბნეულს, ფუქი და აზრისგან დაცლილი სიტყვიერი კონსტრუქციების ლაბირინთში გახილულ ადამიანებს, რომელ-თაც იმედის გარდა, ადამიანური არც არაფერი შერ-ჩენით, დახმარების ხელი გამოუწოდოს. აღბერ კა-მიუს პრისა „გაუფერობაც“ ღმერთის მიმართ მოთხოვნა და ეს დემოლი ღმერთის სიკვდილის მო-მასწავებელია... ადამიანურ სამყაროში ადამიანე-ბრჩებთან და საკუთარი ბედის მოწესრიგებაც მათივე ნების და ძალისხმევის საქმეა, ადამიანს ისევ ადამიან-თუ იხსნის — მეტერლინის, ბეკეტისა და კამიუს -დემოლის მეტაფიზიკა? დღევანდელ მკითხველს ამ მარადიულ კვებმარტებებს შეახსენებს.

მთარგმნელი

მთარგმნელი პირენი

- მღვდელი
- პირველი ბრძანებითი
- მორა ბრძანებითი
- მესამე ბრძანებითი
- ხინარი უსინათლო მამაკაცი
- მხუთე უსინათლო
- მეექვსე უსინათლო
- სამი მშობელი უსინათლო
- ხინარი უსინათლო ქალი
- უსინათლო ქალიშვილი
- უსინათლო გიჟი ქალი

დადაბერი

ჩილი უწევს. მეექვსე ახალგაზრდა; გრძელი და ხშირი თმა თითქმის მთელ სხეულს უფარავს. მამაკაცების მსგავსად, ქალებსაც დართო და უსახური მონასხამები მოსავს. თითქმის ყველას მკლავები მუხლებზე დაუყრდნია, თავი ხელებში ჩაურგავს და რაღაცის მოლოდინში ხმა გაუქმენია. არც ერთ მთგანს გან-ძრევის თავი არა აქვს და ქუნძულის გულკვეველს მშფოთვარე ღამეულ ხმებსაც არც უგოებს ყურს. დატოტილი, მძლავრი ხეები ბრძმებს თავზე გადათარბიან. ხეების ქვეშ უკონი სიბნელოა. მღვდლის ჯერ-რდით ასღლოლებს მეჩხერი ბუჩქია. სცენაზე ბნე-ლა, თუმცა კი მოვარის შუქი ცოტად ებრძვის გადა-ხლართულ ტოტებს.)

- პირველი ბრძანებითი. ხომ არ დაბრუნებულა?
- მორა ბრძანებითი. ძილს ნუ მიფრთხობთ!
- პირველი ბრძანებითი. მიც მქინა.
- მესამე ბრძანებითი. მეც რულმა წამართვა თავი.
- პირველი ბრძანებითი. ხომ არ დაბრუნებულა-მეთი?
- მორა ბრძანებითი. ფეხის ხმა არ ისმის.
- მესამე ბრძანებითი. დროა თავშესაფარში დავბრუნდეთ.
- პირველი ბრძანებითი. გერ ის გავარკვიოთ, სად ვიმყოფებით.
- მორა ბრძანებითი. რაც იგი წაიდა, კიდე უფრო მტად ავიდა.
- პირველი ბრძანებითი. ჩვენი ადგილსამყოფელ უნდა გავარკვიოთ-მეთი.
- ხინარი უსინათლო მამაკაცი. ვინმე თუ იცის, სად ვართ?
- ხინარი უსინათლო ქალი. დავი ხანი კი ვიარეთ. თავშესაფრიდან კარგა შორს უნდა ვყოთ.
- პირველი ბრძანებითი. ქალები ჩვენს წინ სხლან?
- ხინარი უსინათლო ქალი. დიახ, თქვენს წინ ვსხედ-ვართ.
- პირველი ბრძანებითი. დამაცადეთ, ახლავე

(ჩრდილოეთის ძველისძველი, უღრანი ტყე; ტყის თავზე, ვარსკვლავებით აკრავებული ცის თალი. სცენის შუაგულში, ფართო, შავ მოსასხამში გახეული „მიხრწნილი მღვდელი“ უკანდაღაფებული და არაბუნებრივად გაშვებული თავი დღურთოვანი მუ-ხისთვის მიუყრდნია. ცილისფერი სახეზე გაღორჯე-ბული ტუჩები უჩანს; ღუცვ თვალებს, რომლებშიც სიკოტლის ნიშნუყალიც აირი ირელება, უთვალავი უბეჭურბოსა და მრავალჯის დაორილი ცრემლების, კვალი ატყვია. ნაერისფერი თმები ბლუჭა-ბლუჯად ჩამოშლია სახეზე. მთვარის შუქი ღვდელს სახეზე იცემა და ამტომავს, მისი სახე სცენის ყველაზე ნა-თული წერტილია. გახეებული ხელები ბარძაყებზე მიკრული გეონებთ. მის ხელმარჯვენა, ქვებზე, კუნ-ძებსა და მკლავი ფოთლების გროვანე ექვსი მოხუც-ბრმა მამაკაცი ზის. ხელმარცხნივ ექვსი ბრმა ქალია. მათ შორის წაქცეული ხე და ლოდის ნამსხვრევებია. სამი ქალი გაუთვებლად ლოცულობს და საწყალობ-ლად მოთქვამს. ქალებიდან ერთი ძალზე მოხუცია მეხუთეს, სულით სნეულს, მუხლებზე მიძინებულ

გვერდით მოგიგებთ. (დგება და ხელის ფათურით მიღს) სად ხართ? ხმა ამოიღეთ, ეგებ, უფრო ადვილად მოგაგნოთ. საით წვადენ?

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** აქვე ვართ. ქვეზე ხსენდვართ.

**პირველი ბრმადუმილი.** (დაცემულ ხის ტანს და ლოდის ნამსხვრევებს წამოედება)

ჩვენს შორის რაღაცა...

**მეორე ბრმადუმილი.** უმჭობესია, ადგილიდან ფეხი არ მოიკვალათ.

**მესამე ბრმადუმილი.** სად ვსხედვართო, რა თქვით? ჩვენსენ ხომ არ გადმოხვალთ?

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** წამოდგომას ვერ ვებღავთ.

**მესამე ბრმადუმილი.** კი, მაგრამ რატომ გაგვაცალევა?

**პირველი ბრმადუმილი.** ქალების მხარეს ვილაც ლოცულობს.

**მეორე ბრმადუმილი.** სამი ბერუხანაა.

**პირველი ბრმადუმილი.** კარგი დრო კი გამოუჩნახეთ...

**მეორე ბრმადუმილი.** ეი, თქვენ, ეგ თქვენი ლოცვა შინისთვის შემოინახეთ. (ქალები ლოცვას აგრძელებენ)

**მესამე ბრმადუმილი.** ის მაინც მაცოდინა, ვის გვერდით ვჯივარ?

**მეორე ბრმადუმილი.** თუ არ ვცდები, მე უნდა ვიყო.

**მესამე ბრმადუმილი.** ერთმანეთს ვერ ვეგნებით. (ხელებს გარშემო აფათურებენ.)

**პირველი ბრმადუმილი.** თანაც რა ახლო-ახლო ვჯივარ. (ხელჯობს მეხუთე უსინათლოს წამოსდებს, რომელიც ყრულ ამოიყენებს.) ყრუც ჩვენს გვერდითაა.

**მეორე ბრმადუმილი.** ყველას ხმა არ მესმის. ეს წუთია ექვსნი ვიყავით.

**პირველი ბრმა.** მე მგონი ვხედები... მოდი ერთი ქალებსაც დავეკითხოთ: რაღაც უნდა ვიღონოთ. გულხელდაკრფილი ხომ არ ვიჯდებით?! ის სამი ქალი ისევ ლოცულობს. ერთად სხედან?

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** ჩემს გვერდით სხედან, ქვების გროვავე.

**პირველი ბრმადუმილი.** მე მკვდარ ფოთლებზე ვჯივარ.

**მესამე ბრმადუმილი.** ღამაში ბრმა სადღაა?

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** მლოცველების გვერდით ვის.

**მეორე ბრმადუმილი.** გიჟი ქალი და მისი ბავშვი? უსინათლო ძალიშვილი. ბავშვს სძინავს, ნუ გააღვიძებთ.

**პირველი ბრმადუმილი.** რა შორს ყოფილხართ! მგონა, გვერდით მეჭკითო.

**მესამე ბრმადუმილი.** ახლა თითქმის ყველაფერი ნათელია. რაღა დაგვარჩენია: ცოტა წავისაუბროთ და ამასობაში ისიც დაბრუნდება.

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** აჟი დაგვიბარა, ჩუმიად იუაჯიოთ.

**მესამე ბრმადუმილი.** ეკლესიაში ხომ არ ვართ?

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** თქვენ ხომ არ იცით, სად ვართ.

**მესამე ბრმადუმილი.** როდესაც ვლუმფერ, შიში მიპყრობს.

**მეორე ბრმადუმილი.** ხომ არ იცით, მღვდელს სად წავიდა?

**მესამე ბრმადუმილი.** ასე მგონია, საუკუნეა რაც მიგავტოვა.

**პირველი ბრმადუმილი.** რას იზამ? დაბერდა და გამოჩურჩულდა. ამ ბოლო დროს თვალის ჩინიც დააშალა. ვამხვას ვერ მეღვას, ვაი-თუ, ვინმე აღგოს შემეცილოსო. მე მგონი, ვეღარაფერს ხედავს ახალი მეგზური გვიპირდება. ჩვენს რჩევას უურადაც არ იღებს, თანაც უკვე ბევრი ვართ და საქმეს ვეღარ აუღის. თავშესაფარი თვალხილული მხოლოდ ეს ჩვენი მღვდელია და კიდევ სამი მონაზონი. ყველა მათგანი ჩვენზე ხნიერია. ეკვიც არ შეპარება, რომ გზა აერია და ახლა, ვინ იცის, აშოღ გვექვს. მაინც, საიი წვადენა? რა უფლებით მიგვგალო ღვთის ანაბარა?..

**ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი.** გრძელ გზას დაადგა. მე მგონი, ქალებს გაენლო.

**პირველი ბრმადუმილი.** კაცებს ლაპარაკის ღირსადაც არ გვთვლის? მაშ, ჩვენ რაღას წარმოვადგენთ? თუ ასე გაგრძელდა, უნდა ვიჩივლოთ.

**ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი.** ვისთან?

**პირველი ბრმადუმილი.** ჭერ არც მე ვციო. მაგრამ ეგ არაფერი, ჭინჭის გამოვჩნახეთ. მაინც სად უნდა წასულყო? ქალზე, თქვენ გეკითხებით.

**ხნიერი უსინათლო ძალი.** სიარულმა დაღალა. ერთი წუთით ჩვენთან ერთად ჩაიმოხუბა. ამ ბოლო დროს უქიფოდა. ჩანმაც უმტყუნა. ექიმის სიკვდილის შემდეგ, შიში ვერა და ვერ მოიშორა. მარტო დარჩა ხმის გამძვინვარე არავინ ვგულდა; არ ციცი, რა ემართება, დღეს დაიფინა, გინდა თუ არა, გარეთ უნდა გავიდეთ. ისიც თქვა, სანამ ზამთარი არ დაშდგარა, მზის სინათლეზე უკანასკნელად შევაკვებ თვალს კუნძულსო. როგორც ჩანს, გრძელი და სუსხიანი ზამთარი გველის: ჩრდილოეთში ყინვამ დაიჭირა. ძალიან კი სწუხდა: ამბობენ ამას წინათ გადავლილმა ქარიშხალმა და ნიაღვრებმა მდინარეები ააღიდა და ჭებრები მოანგრიაო. იმასაც ამბობდა, ამ დროს ზღვაც საშინო ხედებაო. დიდი დღევა იცის და მისიოდენა: ტალღები კუნძულის კლდეებს თავს ეკლემბაო. სურდა და საუკუთარი თვალთ ეხილა, ჩვენ კი არაფერი გვითხრა. ახლა კი, მგონი, გიჟი ქალისთვის წყლისა და პურის მოსატანად წავიდა. შორი გზა მაქვსო. ეს კი თქვა... უნდა დაველოდოთ.

**უსინათლო ძალიშვილი.** წასვლისას ხელები ჩამქიდა. ხელები უთრთრდა, ფიქრებელით, რაღაცის ეშინიაო. მეტი მომეხვია და მკოცა...

**პირველი ბრმადუმილი.** დაბე, დაბე!

**უსინათლო ძალიშვილი.** რა მოგვით-მეთქი, დავეკითხე. თვითონაც არ ვიციო, — მიპასუხა, მეტი ისიც დაამატა, ეტყობა, მოხუცების მეფობას სადაცაა ბოლო მოედებაო...

**პირველი ბრმადუმილი.** ამით რის თქმა სურდა?

**უსინათლო ძალიშვილი.** ვერც მე მიუხვდები. ეს კი მოთხრა, შეუქურას მხარეს მივდივარო.

**პირველი ბრმადუმილი.** კუნძულზე შეუქურა?

**უსინათლო ძალიშვილი.** საღვაც იქით ყოფილა,



ჩრდილოეთისკენ. აქედან არც თუ ისე შორს. მიღწე-  
ლი ამობდა, მისი შუქი აქამდეც აღწევსო. ასეთი  
სევდიანი არასოდეს ყოფილა. იმასაც ვატყობდი, ეს  
ბოლო დღეებია სულ ტირის. არ ვციცო, რატომ, მაგ  
რამ, მეც ვატირდი. მისი წასვლა არ გამიგია. მეტი  
არაფერი მითიხაზს. ვგრძნობდი, რომ მიღმობდა. მეს-  
მობდა, როგორ მიღულა თვალები, მერე კი გაუხლდა...  
პირველი ბრმაღვთობილი. ჩვენთან ამის შესახებ  
კრინტიც არ დაუძრავს!  
უსინათლო ძალიშვილი. ყურს მინც არ უგდებთ...  
ხნიერი უსინათლო ძალი. როცა გელაპარაკებათ,  
ერთმანეთს ეჩურჩულებით.  
მეორე ბრმაღვთობილი. „ღამე ნებისია“ — ერთი  
ეს გვითხრა წასვლისას.  
მესამე ბრმაღვთობილი. ახლა კარგა შეღამებული  
უნდა იყოს.  
პირველი ბრმაღვთობილი. რამდენჯერმე გაიმეორა  
„ღამე მშვიდობისაო“, თითქოსდა ძილს ეპირებოდა.  
ვგრძნობდი, რომ მიუყურებდა და თან ამ სიტყვებს  
იმეორებდა... როცა ვინმეს დაეინებოთ მიაჩრდები,  
ხმაც გეცვლება.  
მესამე უსინათლო. მოიღეთ მოწყალება, შეიბრა-  
ლეთ საბრალო უსინათლო!  
პირველი ბრმაღვთობილი. ვინ ურატალებს?  
მეორე ბრმაღვთობილი. ყურს რომ აკლია, ის უნდა  
იყოს.  
პირველი ბრმაღვთობილი. ეი, თქვენ, ხმა გაკმინდით!  
რა დროს მთხოვრობათ!  
მესამე ბრმაღვთობილი. პურს და წყალს სად იშოვ-  
ნის?  
ხნიერი უსინათლო ძალი. ზღვისკენ წავიდა...  
მესამე ბრმაღვთობილი. მის ასაკში ზღვასთან ჭიდი-  
ლი სახიფათოა.  
მეორე ბრმაღვთობილი. ზღვასთან ახლოს ვართ?  
ხნიერი უსინათლო ძალი. თუ გაჩუმდებით, ტალ-  
ღების ხმას გაიგონებთ...  
მეორე ბრმაღვთობილი. ბებრუხანების ჩიფჩიფის  
მეტი, არაფერი მესმის.  
ხნიერი უსინათლო ძალი. კარგად დაუგდეთ ყური  
და ლოცვასთან ერთად, ზღვის ხმაურსაც გაიგონებთ.  
მეორე ბრმაღვთობილი. სწორია, რაღაცის ხმა მესმის,  
მგონი, არც ისე შორს უნდა იყოს.  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. იფიქრებ, ზღვაშ  
ეს-ენა გაიღვიძაო.  
პირველი ბრმაღვთობილი. აქ არ უნდა მოვეყვანეთ...  
ეს ხმა მაშინებს...  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. კარგად მოგხსენე-  
ბათ, ჩვენი კუნძული პატარაა... თავშესაფრიდან გამო-  
ხვალ თუ არა, ზღვის ხმაური წამს ყურში გეცემა.  
მეორე ბრმაღვთობილი. ზღვის ხმაურს პირველად  
ვისმენ.  
მესამე ბრმაღვთობილი. ასე მგონია, ხელის გაწვდ-  
ნაზეა, სწორედ ეს მაშინებს.  
მეორე ბრმაღვთობილი. მეც მეშინია. ბოლოს და  
ბოლოს თავშესაფრიდან გამოსვლა ჩვენ არ ვვითხო-  
ვთ!  
მესამე ბრმაღვთობილი. აქამდე არასოდეს მოვსულ-  
ვართ, ჰოდა, არც ახლა უნდა მოვსულიყავით.  
ხნიერი უსინათლო ძალი. მშვენიერი დილა იყო.  
მას სურდა, უკანსკელი მზიანი დღეებით დავტკბა-

რიყავით. სადაცაა ზამთარი დადგება და თავშესაფ-  
რიდან ფეხსაც ვერ გამოვდგამთ.  
პირველი ბრმაღვთობილი. მე თუ მკითხავთ, თავშე-  
საფარი უნდაჩვენას ვამოკნივები.  
ხნიერი უსინათლო ძალი. ისიც თქვა, კუნძული  
უნდა გაგაცნოთო. ეტყობა, არც თვითონ იცნობს  
კარგად. კუნძულის მთაზე ჩერ არვინ ასულა, ხეობე-  
ხასაც უფრობის ხალხი, მღვიმეებში კი აკიცივობს არ  
შეუღაბოს ფეხი. ბოლოს ისიც თქვა, ხომ არ შეიძ-  
ლება ჩაბნელებულ ოთახებში, მზის ლოდინში ამოგ-  
ვხდეს სულიო. სურდა ზღვის ნაპირთან მივეყვანეთ.  
ეტყობა, მარტო წავიდა...  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. სწორადაც მოიქცა,  
ჩვენ კი ახლა იმაზე უნდა ვიფიქროთ, თუ როგორ  
ვიცხოვროთ.  
პირველი ბრმაღვთობილი. თავშესაფრის გარეთ სა-  
ნახაევო არაფერია.  
მეორე ბრმაღვთობილი. მზის გულზე ვსხედვართ?  
მეამჰხმა უსინათლო. არა მგონია; ვფიქრობ, კარგა  
გვინაა.  
მეორე ბრმაღვთობილი. რომელი საათია?  
დანარჩენი ბრმაღვთობილი. არ ვიცის... არც არვინ იცის...  
მეორე ბრმაღვთობილი. ჭერ კიდევ დღენათელია?  
(მეამჰქსე უსინათლოს) სად ხართ? თქვენ მინც გვით-  
ხართ! ჩვენზე მეტს ხომ ხედავთ?!

მეამჰხმა უსინათლო. მგონი, დაღამდა. როცა მწუ  
ანათებს, თაღებში ღურჭი ზოლი მიდგას. ის ზოლი  
კარგა ხნის წინ გაქრა. ახლა მეც ვეღარას ვხედავ.  
პირველი ბრმაღვთობილი. მე ერთი ვიცი: თუ მომ-  
შვიდა, ესე იგი გვინაა. ახლა კი მშია.  
მესამე ბრმაღვთობილი. ზეცას ახედეთ! იქნებ რამე  
გაარჩიოთ.

(სამი ბრმაღვთობილის გარდა, რომლებიც მიწის  
ჩასჩერებთან, ყველანი მაღლა სწევენ თავს)

მეამჰხმა უსინათლო. ისიც კი არ ვიცი, ღია ცის  
ქვეშ ვარ, თუ არა.  
პირველი ბრმაღვთობილი. ჩვენი ხმა ისე გუგუნებს,  
გეგონება, გამოკვებულში ვზოვართ.  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ასე იცის ღამით.  
უსინათლო ძალიშვილი. ხელებზე მთვარის შუქს  
ვგრძნობო.  
ხნიერი უსინათლო ძალი. მგონი, ვარსკვლავებიც  
აინთო. მათი ხმა მესმის.  
უსინათლო ძალიშვილი. მეც მესმის.  
პირველი ბრმაღვთობილი. მე კი ჩქამაც არ მესმის.  
მეორე ბრმაღვთობილი. მე მხოლოდ თქვენს სუნსაც  
მესმის.  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ფიქრობ, ქალები არ  
უნდა სცდებოდნენ.  
პირველი ბრმაღვთობილი. ვარსკვლავების ხმა არა-  
სოდეს მომისმენია.  
დანარჩენი ორი ბრმაღვთობილი, არც ჩვენ.  
(ხეების ტოტებზე ღამეული ფრინველები-  
გუნდი ჩამოსხდება.)

მეორე ბრმაღვთობილი. უსინეთ, უსინეთ! ეს რა-  
ღაა, ჩვენს ზემოთ? გესმით?  
ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ზეცასა და ჩვენს  
შორის რაღაცამ ჩაიჭროლა.  
პირველი ბრმაღვთობილი. ვერ გამიჩრევია, რა ხმა-  
ურობს. შინ დაბრუნება მინდა.



მომრე ბრმაღვოზილი. ჭერ ის უნდა გავიგოთ, სად ვართ.

მეამჰხვე უსინათლო. ფეხზე წამოღვომა ვცადე; მაგრამ ვერაფერს დავურადენი — გარშემო ეკლებიან მებე არაფერია. ხელის გაწვედნაც მუშინია.

მისამე ბრმაღვოზილი. უნდა გავიგოთ, სად ვიმყოფებით.

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. მერედა როგორ?

მეამჰხვე უსინათლო. სახლიდან შორს უნდა ვიყოთ. უცნობი ხმები მესმის.

მისამე ბრმაღვოზილი. ეს ერთი ხანია მკვდარი ფოთლების სუნი მკვებს.

მეამჰხვე უსინათლო. ვინმეს თუ უნახავს ადრე კუნძული? იქნებ გვიტხარას, სად ვართ.

ხნიერი უსინათლო ქალი. თავშესაფარში რომ მოვდივით, ყველანი ბრმები ვიყავით.

პირველი ბრმაღვოზილი. კუნძული არც ერთ ჩვენგანს არ უნახავს.

მომრე ბრმაღვოზილი, ტუფილი წულის ნაყუა! სადაცაა დაბრუნდება, ცოტაც დაველოდოთ. ერთი კია: ამიერდან ასე ადვილად ვეღარ აგვიოლოდებს.

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. მეგზურის გარეშე რისი მაქნისები ვართ?

პირველი ბრმაღვოზილი. სულ ნუ გამოვალთ და ეს იქნება. მე ასე მიჩვენია.

მომრე ბრმაღვოზილი. თავშესაფრიდან გამოსვლა არცერთს არ გვინდა. დღესაც არავის უთხოვია.

ხნიერი უსინათლო ქალი. დღეს კუნძულზე ზეიშია ამ დღეს ჩვენ მუდამ გარეთ გამოვდივართ.

მისამე ბრმაღვოზილი. მძინარეს, მხარზე ხელი დამკრა და მითხარა: „აღვიძეთ, დროა, რა ხანია გათენდა“. მეც დავუჭერე, აბა, რა შექნა? მზე არასოდეს მინახავს.

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. მე ბავშვობაში მინახავს მზე.

ხნიერი უსინათლო ქალი. მეც, მაგრამ იმის შემდეგ მეგრმა წულმა ჩაიარა. მაშინ ბავშვი ვიყავი. ახლა უკვე აღარაფერი მახსოვს.

მისამე ბრმაღვოზილი. ერთი ეს მითხარით, მზიან დღეებში რატომ გამოუყვართ გარეთ? ჩვენთვის ხომ სულერთია, დარია თუ ავდარი? ეს კი არა და, დღე და ღამე ვერ გაგვიჩენია.

მეამჰხვე უსინათლო. მე შუადღით სეირნობა მიჩენია. რაღაც შუქს ვხედავ და ასე მგონია, სადაცაა თვალი ამეხილება-მეთქი.

მისამე ბრმაღვოზილი. მე კი ჩვენს ღუმელთან ჩქომახს არაფერი მიჩოხბ... აი, დღესაც დიდი ცეცხლი დაანთეს...  
მომრე ბრმაღვოზილი. თუ მაინც და მაინც, ეზოში გვახიაროს. იქ კედლები გვიფარავს და თავი ქულში გავქვს. გარეთაც ვერ გახვალ და ეზოშიც ვერავინ შემოვა... ქიშკარს მუდამ გულდაგულ ვკეტავ... მარცხენა ხელზე რატომ მეხებო?

პირველი ბრმაღვოზილი. მე არ გეხებოთ, ან კი აქედან როგორ მოგწვდებით?

მომრე ბრმაღვოზილი. ვიღაცამ ხელი შემახო.

პირველი ბრმაღვოზილი. ჩვენიან არ უნდა იყოს... ხნიერი უსინათლო ქალი. ღმერთო ჩემო! ვიცოდეთ მაინც, სად ვიმყოფებით.

პირველი ბრმაღვოზილი. მეორედ მოსვლამდე ხომ ვერ დაველოდებით?

(სადაც, შორს, საათი თორმეტს ჩამოჰყრავს) ხნიერი უსინათლო ქალი. რა, რა შორს წამოვსულვართ!

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. შუალამეა! მომრე ბრმაღვოზილი. არა, შუადღეა! ხომ არ ცვდები? ხმა ამოიღეთ!

მეამჰხვე უსინათლო. არ ვიცი, მაგრამ, ვფიქრობ, საქმაოდ ბნელა.

პირველი ბრმაღვოზილი. დავთარი ამერია, ეტყობა, კარგა ხანი მძინა.

მომრე ბრმაღვოზილი. შოია! დანარჩენი ბრმები. ჩვენც გვშია და გვეწურია!

მომრე ბრმაღვოზილი. დიდი ხანია, რაც აქ მოვდივით?

ხნიერი უსინათლო ქალი. ასე მგონია, საუწყუნეა!

მეამჰხვე უსინათლო. მე მგონი, ვხვდები, სადაც ვართ...

მისამე ბრმაღვოზილი. სამრეკლოსკენ უნდა ავილოთ გეზი...

(ღამის ფრინველები ერთხმად ახმაურდებიან.) პირველი ბრმაღვოზილი. გესმით? გესმით?

მომრე ბრმაღვოზილი. მარტონი არა ვართ?

მისამე ბრმაღვოზილი. ეს ერთი ხანია, მეც ამას ვეკვობ. ვიღაც უნდა გვისმენდეს. ხომ არ დაბრუნდა? ხომ არ დაბრუნდა?

პირველი ბრმაღვოზილი. ვერ გამოგია, რა უნდა იყოს! ის კი ვიცი, რომ ჩვენს თავს ზემოთა...

მომრე ბრმაღვოზილი. სხვებს არაფერი გაუგიათ? რას გაჩუმებულხართ?

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ვაყურადებთ.

ბრმა ქალიზვილი. ფრთების შრიალი მესმის.

ხნიერი უსინათლო ქალი. ღმერთო მაღალო! ბოლოს და ბოლოს, გვიტხარით, სად ვართ!

მეამჰხვე უსინათლო. მე მგონი, ვხვდები... თავშესაფარი მდინარის გაღდამა, ჩვენ ძველი ხიდი გამოვივართ. მღვდელს კუნძულის ჩრდილოეთი მიყვავდივით... მდინარე აქვე უნდა იყოს... უფროს თუ მიყვადებთ, ეგების, გავიგოთო კიდევ. თუ არ დაბრუნდა, მდინარეზე უნდა მივიღოთ... მდინარეზე დიდი გემები დაცურავენ აღმა-დაღმა. იქნებ ვინმე მეზღვარშიმ გვეღოს თვალი... შეიძლება შუაგულ ტუქში ვართ? ტუქ შუქურას გარშემო ერთმის... თუ ასეა, აქედან როგორ გავაღწევთ, აღარ ვიცი. იქნებ ვინმე გამომეყვს?

პირველი ბრმაღვოზილი. სჯობს, აქვე დაველოდოთ! მდინარისკენ გზას მაინც ვერ გავიკვდივთ. უკველ ფეხის ნაბიჯზე კაობი და წუქმეა. აქ დაველოდოთ! იგი აუცილებლად დაბრუნდება, დაიხ, დაიხ, ვალდებულება დაბრუნდეს!

მეამჰხვე უსინათლო. ვინმემ თუ იცის, რომელი მხრიდან მოვდივით? მღვდელი გზა-გზა გვისინდა კიდევ...

პირველი ბრმაღვოზილი. არ ვიცი, უფროს არ ვუბლებდი...

მეამჰხვე უსინათლო. არვის მოუსმენია?

მისამე ბრმაღვოზილი. ამიერდან უფრადლებილი ვიქნებით!





მეამჟნა უსინათლო. ჩვენს შორის კუნძულის ბინადარი თუ არის ვინმე?

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. განა არ იცით, რომ უკვლანი ჩამოსულები ვართ?

ხნიერი უსინათლო ძალი. ზღვის გადაღმელები ვართ.

პირველი ბრმაღვრილი. გემზე სული კინალამ გამძრა.

მეორე ბრმაღვრილი. მეც მაგ დღეში ვიყავი. ჩვენ ერთად ვიმგზავრეთ.

მესამე ბრმაღვრილი. სამივენი ერთი მრევლისი ვართ.

პირველი ბრმაღვრილი. ჩვენი ცელესია, კარგ ამინდში, აქედანაც მოსჩანს. ჩრდილოეთისკენაა, სამრეგლო არა აქვს...

მესამე ბრმაღვრილი. აქ შემთხვევით მოვხვდით...

ხნიერი უსინათლო ძალი. ჩვენ სულ სხვა მხრინდან მოვედით...

მეორე ბრმაღვრილი. მაინც საიდან?

ხნიერი უსინათლო ძალი. გაფიქრებაც კი მეშინია! როცა მოსაბლურ მხარეზე ვლანარაკობ, თითქმის ვერაფერს ვიხსენებ... რა დრო გავიდა?! ჩვენთან უფრო ციოდა...

უსინათლო ძალი. მე შორიდან ჩამოვედი...

პირველი ბრმაღვრილი. სად არის ეგ თქვენი შორეთი?

უსინათლო ძალი. ვერაფერს გეტყვით... ანდა, როგორ ავიხსნათ? აქედან ძალზე შორისაა...

ცხრა მთას იქით... უზარმაზარი ქვეყანა... ხელით კი მიგანიშნებდით, მაგრამ აბა, რას დაინახავთ? დიდხანს ვიხეილდ... ვინ იცის, რა არ ვნახე: მზე, წყალი, ცეცხლი, მთები, ადამიანების სახეები და უცხო უკავილები... ჩვენს კუნძულზე ამის მსგავსი არაფერი შეგულება... აქ წვედიალი და სიცოცხლე... რაც თვალის ჩინი დეკარტე, სურნელებებსაც ვეღარ ვარჩევ...

ზღვის ნაპირზე ვთამაშობდი... ის კი მახსოვს, რომ თვალხილვით ვიყავი... ერთხელ, მთის თავზე თოვლი დაინახე... სვეგამწარბეული ადამიანების გარჩევაც ვისწავლე...

პირველი ბრმაღვრილი. ეგ როგორ?

უსინათლო ძალი. უბედურ ადამიანს ხმით ვარჩევ... იცით, ზოგი ისეთი მოგონებაც მაქვს, რომ რაც უფრო ნაკლებს ვფიქრობ მათზე, მით უფრო ხშირად მახსენებენ თავს...

პირველი ბრმაღვრილი. მე არაფერი მაგონდება...

(ხეთა კენწეროებს ვიცილით გადავკლებამ ჩიტები)

ხნიერი უსინათლო ძალი. აი, ახლაც რაღაცამ გადამიქროლა...

მეორე ბრმაღვრილი. აქ რამ მოგაყვანათ?

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ვის ეკითხებით?

მეორე ბრმაღვრილი. ჩვენს ახალგაზრდა დს.

უსინათლო ძალი. მითხრეს მოგარჩენს...

მანაც იმედი მომცა... ერთ მშვენიერ დღეს სინათლე დაგიბრუნდებაო, — მითხრა. მოდა, თუ ასე მოხდა, წამსვე წავალ აქედან...

პირველი ბრმაღვრილი. ჩვენც ამის იმედი გვაქვს.

მეორე ბრმაღვრილი. სამარადისოდ აქ დარჩენა გვიწერია!

მესამე ბრმაღვრილი. მღვდელი ცალი ფეხით წასარეშა. ჩვენს განუურნებას ვეღარ მოასწრებს.

უსინათლო ძალი. წაწამებს ვერ ვხსნი, თორემ თვალბეჭედი უწინდებური სხივი მიდგას.

პირველი ბრმაღვრილი. მე კი წაწამები ღია დამარჩა.

მეორე ბრმაღვრილი. მე თვალღია მძინავს.

მესამე ბრმაღვრილი. თვალბეჭე ნულარ ვილაპარაკებ!

მეორე ბრმაღვრილი. ეტუობა, ახალბედა ხართ...

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ერთ საღამოს, ლოცვისას, ქალღმერთს მხარეს, ახალი ხმა მომესმა. მივხვდი, ახალგაზრდა უნდა ყოფილიყავით... ძალიან მსურს დაეახოთ და გისინოთ...

პირველი ბრმაღვრილი. დახე, მე კი არაფერი შემომჩნევია.

მეორე ბრმაღვრილი. მღვდელი არასოდეს არაფერს გვანობდა...

მეამჟნა უსინათლო. თქვენზე ამბობენ, ზღაპრულ ფერიასავით მშვენიერიო.

უსინათლო ძალი. საკუთარი თავი არასოდეს მინახავს...

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ჩვენ ერთმანეთს აროდეს გვიხილავს. ერთი ეს არის, კითხვებს ვცვამთ, ან პასუხებს ვიძლევი. ერთად ვცხოვრობთ, მუდამ ერთად ვგერდევრდ ვართ, ერთმანეთისა კი არა ვიცით რა. მარტოოდენ შეხებით აბა, რას გაიგებ... ხელი ვთავთან რას მოვა?!

მეამჟნა უსინათლო. ზოგჯერ მზეზე რომ დგებართ, თქვენს ჩრდილებს ვხედავ...

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ის სახლიც არასოდეს გვინახავს, სადაც ახლა ვცხოვრობთ. კედლებს და ფანჯრებს თითებით ვვხებით, მაგრამ ასე აბა, რას გაიგებ? წარმოიდგინეთ, ისიც არ ვიცით, სად ვცხოვრობთ!

ხნიერი უსინათლო ძალი. ამბობენ, ერთი ბელი პირქუში და უსახური ციხე-კოშკიაო. დღის შუკი მღვდლის ოთახში თუ შემოიჭრება დრო და დრო.

პირველი ბრმაღვრილი. სინათლეს რა თავში ვიხილით?

მეამჟნა უსინათლო. ცხვრის ფარას რომ ვმწვემსავ თავესაფრის ახლოს. იმ სინათლის დანახვაზე, ცხვრეთ თავისით ბრუნდებიან უკან... ერთსაც კი არ აუხენვა გზა.

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. ვინ იცის, რამდენი წელია, რაც ერთად ვართ?! ერთმანეთის ნახვა კი ერთხელაც არ გვღირსებია. ასე მგონია, მუდამ მარტო ვარ!... ადამიანი რომ შეუყვარო, ჯერ უნდა დაინახო...

ხნიერი უსინათლო ძალი. ზოგჯერ მესიხმრება, რომ ვხედავ...

ხნიერი უსინათლო მამაპაპი. მეც მხოლოდ სიზმარში ვხედი თვალხილული...

პირველი ბრმაღვრილი. მე კი სიხმრებს შუალამისა ვხედავ ხოლმე...

(უეცრად ქარი დღებრავს და ფოთლებს გრვა-გრვოვად ჩამოხეტს ხეებიდან)

მეამჟნა უსინათლო. ვინ შემხობ ხელი?

პირველი ბრმაღვრილი. ჩვენს გარშემო რაღაც ცვივა...



ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ჰო, მაღლიდან ეცე-  
მა... რა უნდა იყოს?  
მისუთი უსინათლო. ვინ შემეხო-მეთქი? ძლივს  
ჩამეძინა, თქვენ კი ძილი დამიფრთხეთ.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. თქვენთვის არავის  
უხმა ხელი.  
მისუთი უსინათლო. ვინ ჩამვლო ხელი? ხმამალა  
ილაპარაკეთ, ცოტათი უფრო მაკლავ.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. აბა რა გითხრათ?  
ჩვენ თვითონაც არ ვიცით...  
მისუთი უსინათლო. შეიძლება ვინმე მოვიდა ჩვენს  
წასაყვანად?  
პირველი ბრმაღვრილი. ამაოდ ვირჩებით, არაფე-  
რი ესმის.  
მისამ ბრმაღვრილი. რაც მართალია მართალია,  
ურუხე უბედური კაცი არ მეგულება.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ჭლომით დავიღალე-  
მეაქვს უსინათლო. მე კიდეც ერთ ადგილზე უფ-  
ნამ მომსახვიათ.  
მეორე ბრმაღვრილი. მეჩვენება, რომ ერთმანეთს  
უსაშველოდ დავშორდი... ახლოს მოიწით... ხომ  
გრძნობთ, რაღაც აცივდა...  
მისამ ბრმაღვრილი. წამოდგომასაც ვერ ვებდავ!  
უშვობესია, ჩვენ—ჩვენს ადგილებზე დავრჩეთ!  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ისიც კი არ ვიცით,  
ჩვენს შორის რა არის.  
მეაქვს უსინათლო. ასე მგონია, ხელები სისხლში  
მაქვს. წამოდგომა ვცადე და...  
მისამ ბრმაღვრილი. შეხმის ჩემსკენ იხრებით.  
(ბრმა გუი ქალი გამეტებოთ ისრებს თვალებს  
და წამოდაუწუმ მკედარი მღვდლისკენ აბრუნებ-  
თავს)  
პირველი ბრმაღვრილი. რაღაც ხმა შეხმის...  
ხნიერი უსინათლო ქალი. მე მგონი, ჩვენი საბრა-  
ლო და თვალებს ისრებს...  
მეორე ბრმაღვრილი. ასე იცის მაგ უბედურმა,  
ღამით მოსვენება არა მაქვს...  
მისამ ბრმაღვრილი. გიჟია, რაც აქ ვართ, კრინ-  
ტიც არ დაუძრავს.  
ხნიერი უსინათლო ქალი. რაც ბევრეც ეყოლა, ხმა  
არ გაუღია. მუდამ რაღაცას უფრთხის.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. თქვენ არაფრის გე-  
შინიათ?  
პირველი ბრმაღვრილი. ვის ეკითხებით?  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. უველას!  
ხნიერი უსინათლო ქალი. გვეშინია, ძალიან გვე-  
შინია.  
უსინათლო ქალიშვილი. ეს შიში დიდი ხანია ტან-  
ში გაგვიქდა...  
პირველი ბრმაღვრილი. რატომ გვეკითხებით?  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. თვითონაც არ ვიცო...  
მგონი, ვიღაც ტირის...  
პირველი ბრმაღვრილი. არაფერია, გუი იქნება...  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. არა, საქმე მხოლოდ  
ტიროლში არ არის... სხვა რაღაცისა მეშინია... დიახ,  
დიახ, სხვა რაღაც უნდა იყოს... თვითონაც ვერ გამო-  
გია...  
ხნიერი უსინათლო ქალი. ბავშვს ძმუნს რომ აძ-  
ლევს, მუდამ ასე მოსთქვამს.

პირველი ბრმაღვრილი. ამგვარი ტირილი მხო-  
ლოდ მან იცის...  
ხნიერი უსინათლო ქალი. იმასაც ამბობენ, უამ-  
ნამ თვალის ჩინი უბრუნდებაო...  
პირველი ბრმაღვრილი. სხვები არ ტირიან...  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. რომ იტირო, უნდა  
ხედავდე.  
უსინათლო ქალიშვილი. ფოთლების სუნი მცემს...  
პირველი ბრმაღვრილი. მე კი მიწის სუნის გარდა,  
ვერაფერს ვგრძნობ.  
უსინათლო ქალიშვილი. ირგვლივ ყვავილები  
ყრია...  
მეორე ბრმაღვრილი. მიწის სუნის გარდა, ვერა-  
ფერს ვგრძნობ...  
ხნიერი უსინათლო ქალი. ნიავს ყვავილებს სურ-  
ნელი მოაქვს...  
მისამ ბრმაღვრილი. მიწის სუნის გარდა ვერა-  
ფერს ვგრძნობ...  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. მგონი, ქალები არ  
კლებიან.  
მეაქვს უსინათლო. სად არის ყვავილები? რომ  
მივაგნო, დავერეფე.  
უსინათლო ქალიშვილი. თქვენს მარჯვნივ... აბა  
ერთი, წამოდეთ!  
(მეაქვს უსინათლო ნელა დგება; ხელის ფათე-  
რით მიიწევს წინ, გზად ხეებსა და ბუჩქებს ეხ-  
ლება, მერე ასფოთლების ბუჩქს გადაყურებ-  
და ფეხებით თელავს)  
უსინათლო ქალიშვილი. გავიგონე, როგორ გადა-  
ტებთ ნორჩი ღეროები. შეჩერდით! შეჩერდით!  
პირველი ბრმაღვრილი. ყვავილების დარდი  
გაქვთ?! უკან დაბრუნებულე იფიქრეთ!  
მეაქვს უსინათლო. ჩემს ადგილს ვეღარ ვპო-  
ულობ!  
უსინათლო ქალიშვილი. დამაცადეთ! ადგილზე  
იდექით! (წამოდგება) რა ცოცია მიწა! დეჟობა, მო-  
ყინავს. (თამამად მიდის უცნაურ და ფერმკრთალ  
ასფოთლებთან, მაგრამ ზედ ყვავილებთან, მიწაზე  
დაცემული ხე გადაუღობავს გზას). აი, ყვავილები.  
მაგრამ, რომ ვერ ვწვდები? თქვენ უფრო ახლოს  
ხართ.  
მეაქვს უსინათლო. მგონი, მივწვდი. აი, ვკრეფ  
კიდევ.  
(ხელს აცივებს, გაფანტულ ყვავილებს კრეფს და  
ქალიშვილს აწვდის. ღამის ფრინველები ხეები-  
დან აფრინდებიან.)  
უსინათლო ქალიშვილი. თითქოს ადრეც მინახვს  
ეს ყვავილები... აი, მათი სახელი კი არ მაგონდება...  
დამკენარან, ... რა სათუთი ღეროებია... არა, ვერ  
ვიხსენებ... მგონი, მიცვალებულთა ყვავილებია...  
(ასფოთლებს თამაშ იწნავს)  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. თქვენი თმების  
შრიადი მესმის.  
უსინათლო ქალიშვილი. ყვავილები ირწვვიან...  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ჩვენ ვერასოდეს  
დაგინახვთ...  
უსინათლო ქალიშვილი. ვერც მე ვხედავ საკუთარ  
თავს... მცოცა.  
(ამისობაში ქარი ამოვარდება და ზღვა ქალმულ  
შემოუტევს ახლო კლდეებს)



პირველი ბრძანებები. გესმით, დასჭეკა!  
 მეორე ბრძანებები. ქარიშხალი ამოვარდა.  
 ხნიერი უსინათლო ძალი. ზღვა უნდა იყოს.  
 მესამე ბრძანებები. ზღვაო, ამბობთ? ნუთუ  
 მართლა ზღვაა? მაშ, სულ ახლოს ყოფილა, თითქოს-  
 და გარს ვვარტყია არა, სხვა რამ უნდა იყოს.  
 უსინათლო ძალიშვილი. ტალღა ფეხებს მილო-  
 კავს.  
 პირველი ბრძანებები. მგონი ქარი აშრიალებს  
 მკვდარ ფოთლებს.  
 ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ქალები მართალს  
 ამბობენ.  
 მესამე ბრძანებები. აქამდე ამოაღწევდა?  
 პირველი ბრძანებები. ქარი საიდან უბერავს?  
 მეორე ბრძანებები. ზღვიდან.  
 ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. აქ მუდამ ზღვაური  
 უბერავს. ჩვენც ახლა ქარის შუა გულში მოვყევით.  
 სხვა მხრიდან ვერც დაუბერავს.  
 პირველი ბრძანებები. ზღვაზე ნულარ ვილაპა-  
 რავებთ.  
 მეორე ბრძანებები. სადაცაა წაგვკვავებს; მოდი  
 და ნუ იფიქრებ.  
 პირველი ბრძანებები. დარწმუნებული ხარო,  
 რომ ნამდვილად ზღვაა?  
 მეორე ბრძანებები. ხმა ისე მკაფიოდ მესმის  
 თითქოს ზედ ნაპირთან ვიდგე... აქაურობას უნდა გა-  
 ვეცადოთ; ვინ იცის, იქნებ ტალღამ აქამდეც ამოა-  
 ღწიოს.  
 ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. სად წავიდეთ?  
 მეორე ბრძანებები. სულერთია სად... წყლის  
 ხმაურს ვეღარ ვიტანს წავიდეთ, აქაურობას გავეცა-  
 დოთ!  
 მესამე ბრძანებები. მე მგონი, კიდევ რაღაც ხმა  
 ისმის. უკრი უგდეთ!  
 (შორიდან ჩქარი ნაბიჯების ხმა ისმის. ვიღაც  
 მკვდარ ფოთლებზე მოაბიჯებს.)  
 პირველი ბრძანებები. ვიღაც მოდის!  
 მეორე ბრძანებები. მოდის, მოდის, დაბრუნდა!  
 მესამე ბრძანებები. ნაბიჯებს ხშირ-ხშირად ად-  
 გამს; გეგონება, ეს-ესაა ფეხი აიდგაო...  
 მეორე ბრძანებები. მოდი, დღეს ნუ გავუწყრე-  
 ბით!  
 ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ადამიანის ფეხის ხმა  
 არ უნდა იყოს.  
 (ტყევი ვეებერთელა ძალი შემოდის და ბრმების  
 წინ ჩაივლის, სიჩუმეა.)  
 პირველი ბრძანებები. ვინა ხართ? რომელი  
 ხართ-მეთქი? შეგვიბრადეთ, რომ იცოდეთ, რამდენი  
 ხანია ველოდებით!... (ძალი შეჩერდება, ჩაცუქდება  
 და წინა თათებს ბრმებს მუხლებზე ჩამოადებს).  
 ვინაა? მუხლებზე რა დამადეთ? რა უნდა იყოს?  
 ცხოველია? მგონი, ძალია... ასეა, ძალი უო-  
 ფილა! თავშესაფრისა იქნება. აქ მოდი მხსენ-  
 ლად მოგვევლინა და ესაა აქ მოდი-მეთქი!  
 დანარჩენი ბრმები. მოდი, მოდი, ნუ გეშინია!  
 პირველი ბრძანებები. ეს ძალი თუ გადავარ-  
 ჩენს! ჩვენს კვალს გამოუვა... ხელებს მონატრებული-  
 ვით მილოკავს.  
 დანარჩენი ბრმები. მოდი, პო, მოდი!

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. შეიძლება, ვინმე  
 თან ახლავს?  
 პირველი ბრძანებები. არა, მარტოა. ნაბიჯების  
 ხმაც არ ისმის. სხვა მეგზური არც ვინდა... სათავე  
 მოვისურვებთ, იქით წავიძვებო! თანაც, დამჯერე და  
 მორჩილა...  
 ხნიერი უსინათლო ძალი. მე ვერ ვენდობი.  
 უსინათლო ძალიშვილი. ვერც მე.  
 პირველი ბრძანებები. ვითომდა რატომ? ჩვენც  
 უკეთ ხომ მინც ხედავს?  
 მეორე ბრძანებები. ქალებს ნუ ავევებით!  
 მესამე ბრძანებები. ცაში რაღაც შეიძვალა;  
 ჰაერი დაიწმინდა და სული აღარ მეხუთება.  
 ხნიერი უსინათლო ძალი. ზღვაურის ბრლია...  
 მამაკაცი უსინათლო. სათლება, მგონი, მზე ამოდის...  
 ხნიერი უსინათლო ძალი. ვფიქრობ, აცივდება...  
 პირველი ბრძანებები. ახლა გზა აღარ აგვერევა.  
 აი, სადაღც მიმათრევს. სიხარულით ხტის. ვეღარც კი  
 ვაკვირებ... მომყევით! სახლში ვბრუნდებით!  
 (დგება, ძალი გაეხეებულ მღვდელთან მიიყვანს  
 და ჩერდება.)  
 დანარჩენი ბრმები. სად ხართ? სად მიიხიხართ?  
 ფრთხილად იუკითხეთ!  
 პირველი ბრძანებები. დაიცადეთ! ჭერ ნუ გა-  
 მოწყვებით! მე დავბრუნდები. აი, შეჩერდა. ეს რა-  
 ლაცა ციხე შევებე!  
 მეორე ბრძანებები. რას ამბობთ? თქვენ ხმას  
 ძლივს ვარჩევთ.  
 პირველი ბრძანებები. რაღაცას ვეხები-მეთქი.  
 ადამიანის სახე უნდა იყოს.  
 მესამე ბრძანებები. რას ამბობთ? ვერაფერი გა-  
 ვიგე! რა გემათებთ? სად ხართ? ნუთუ ასე შორის  
 წახვედით?  
 პირველი ბრძანებები. ჭერ არც მე ციცი, რა  
 არის ჩვენს შორის მიცვალებულია!  
 დანარჩენი ბრმები. მიცვალებული? სად! აქ, ჩვენს  
 შორის? სად ხართ, ხმა მოგვაწვდინეთ!  
 პირველი ბრძანებები. დიახ, დიახ, მიცვალებუ-  
 ლია-მეთქი. მკვდრის სახე მომხვდა ხელთ! მიცვალე-  
 ბულის გვერდით სხედხართ! ვინმე ჩვეინა იქნება.  
 ეტყობა, მოულოდნელად გარდაიცვალა! ხმა გაშეცით!  
 იქნებ ასე მინც მივხვდეთ, რომელია. პეი, სად ხართ?  
 ხმა ამოიღეთ! ყველა ერთხმად მოასხუთ!  
 (ბრმები, გიჟი ქალისა და ყრუს გარდა, ეკასხუ-  
 ბიან. ქალებმა ლოცვა შეწყვიტეს.)  
 თქვენს ხმებს ვეღარ ვარჩევ! ხმები გიჯანკალბეთ და  
 ერთნაირად ლაპარაკობთ!  
 მესამე ბრძანებები. ორს არ გაუღია ხმა... სად  
 არიან?  
 (ხელოვნით ეხება მეხუთე ბრმას.)  
 მესამე უსინათლო. ჩამძინებია. თავი დამანებეთ!  
 მამაკაცი უსინათლო. ცოცხალია... გიჟი ქალი ხომ  
 არ მომკვდა?  
 ხნიერი უსინათლო ძალი. ჩემს გვერდით ზის...  
 ცოცხალია...  
 პირველი ბრძანებები. მე მგონი... მგონი, მღვდე-  
 ლიაა ფეხზე დგას! აქ მოდიო!  
 მეორე ბრძანებები. რაო, ფეხზე დგას?  
 მესამე ბრძანებები. თუ ასეა, მკვდარი არ ყო-  
 ფილა!

ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი. სად არის?

მიპაპე უსინათლო. მივიდეთ და ვნახოთ!

(გოცისა და მეხუთე ბრძის გარდა, ყველანა-  
დგებიან და ხელის ცეცებით მკვდრისკენ მიდიან.)

მამრამ ბრამაღმომილი. აქ არის? ეს არის?

მისამ ბრამაღმომილი. ჰო, ვიცანი, ეს უნდა იყოს!  
პირველი ბრამაღმომილი. ღმერთო ჩემო! რაღა  
გვეშველება!

ხნიერი უსინათლო ძალი. მამო, მამო, თქვენ  
ხართ? რა დაგეპართათ? გვიპახუბით! ყველანი აქ ვართ,  
თქვენს ირგვლივ!

ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი... წყალი მოიტანეთ!  
შეიძლება, ჭერაც ცოცხალია...

მამრამ ბრამაღმომილი. ვიცოდით... იქნებ შესძლოს  
და თავშესაფარაშდე მაინც შეგვიყვანოს.

მისამ ბრამაღმომილი. გვიანა... გული აღარ  
უყვებ... სხეულიც გაიყვებია.

პირველი ბრამაღმომილი. სიკვდილის წინ, სიტყვაც  
არ დანსცდენია...

მისამ ბრამაღმომილი. გავფრთხილებინეთ მაინც.  
მეორე ბრამაღმომილი. რა მიხრწნილი უყოფილა!

პირველი ბრამაღმომილი. მის სახეს.  
მისამ ბრამაღმომილი. (ხელს უსვამს გეამს) ჩვენზე  
მალაღია...

მამრამ ბრამაღმომილი. თვალთა მისვენებულა, ხე-  
ლები გულზე აქვს დაკრეფილი.

პირველი ბრამაღმომილი. რისგან უნდა მომკვდარ-  
იყო?

მამრამ ბრამაღმომილი. არა, ფეხზე არ დგას, ქვაზე  
ზის...

ხნიერი უსინათლო ძალი. ღმერთო ჩემო! მე კი  
ვერაფერს მივხვდი! დიდი ხანი იავადმყოფა...

ეტუობა, დღეს ძალიან გაიტანჯა... ერთიც არ  
დაუჩივლია... ეს იყო, ყველას ხელი ჩამოგ-  
ვართვა... აბა, რას მივხვდებოდით? აღამიანები ხში-  
რად ერთმანეთს ვერ უგებენ, ვერც ვერასოდეს გაუ-  
გებენ! მუხლი მოვიყაროთ და სულათანა ვუგალო-  
ბოთ!

(ქალები ოხვრით იჩქებენ.)

პირველი ბრამაღმომილი. მეშინია... ვერ დავიჩო-  
ქებ...

მამრამ ბრამაღმომილი. ისიც არ ვიცო, მუხლები რას  
დავაბჯინო...

მისამ ბრამაღმომილი. ავად იყო? ჩვენთვის რომ  
არაფერი გაუმხელია?

მამრამ ბრამაღმომილი. გზაში ვილაცას ერჩურღუდე-  
ბოდა... მგონი, ჩვენი ახალგაზრდა და იყო... ნეტავ,  
რა უთხრა?

პირველი ბრამაღმომილი. ქალიშვილი ხმას არ  
იღებს...

მამრამ ბრამაღმომილი. ჩვენთან ლაპარაკი არ სურს?  
სად ხართ? ხმა გაგვეცით!

უსინათლო ხნიერი ძალი. თქვენ იგი გტანჯით!  
თქვენ მოკვლით იგი! სიარული გუზარებოდათ... ერთი  
სული გქონდათ, სადმე ქვაზე ჩამომტდარიყავით და  
კუბი ამოგვესოთ... მთელი დღე ბუზღუნებდით...  
მე მესმოდა, როგორ მძიმედ ოხრავდა... ბოლოს  
ეტუობა, მოთმინების ძაფი გაუწყდა და ყველაფერზე  
ხელი ჩაიჭინა...

პირველი ბრამაღმომილი. ავად იყო? თქვენ ეს იცო-  
დით? მოხარით, იცოდით, რომ ავად იყო?

ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი. ჩვენ კი არაფერი  
ვიცოდით... ნახვითაც არასოდეს გვიანახავს იგი... აბა  
ჩამქრალი თვლებით, რას დიანახავ? თვითონ კი  
სამღურავს არ ამბობდა... ახლა უკვე გვიანა... სამი  
კაცის სიკვდილს შევსწრებოვარ, ასეთი რამ კი პირ-  
ველად გავიგე... ახლა ჩვენი ჭერი დგება...

პირველი ბრამაღმომილი. მე არაფერ შუაში ვარ...  
ერთხელაც არ შევკამათებოვარ.

მამრამ ბრამაღმომილი. არც მე მიღვეს ბრალი მის  
სიკვდილში. სიტყვის უთქმელად ვემორჩილებოდი.

მისამ ბრამაღმომილი. გიჟი ქალისთვის წყლის მო-  
სატანად დავადა...  
პირველი ბრამაღმომილი. რა გზას დავადგეთ? საით  
წავიდეთ?

მისამ ბრამაღმომილი. ძალი სადაა გადამიარა?  
პირველი ბრამაღმომილი. აქ არის; ცხედარს არ  
შორდება.

მისამ ბრამაღმომილი. გვამს უნდა მოვაცილოთ!  
პირველი ბრამაღმომილი. ჭიუტობს, ფეხს რ იცე-  
ვებს.

მამრამ ბრამაღმომილი. ცხედართან ხომ არ ვიუერ-  
უტებთ! ამ წყარაშში სული ამოგვხდება.

მისამ ბრამაღმომილი. ერთად ვიცოთ! ნუ დავიფან-  
ტებით! ერთმანეთს ხელი ჩავვიდეთ და ამ ქვაზე  
ჩამოვკდეთ! სხვები სად არიან? აქეთ მოდეთ!

ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი. სად ხართ?  
მისამ ბრამაღმომილი. აქვე ვართ. ყველანი შევგ-  
როვდით? ჩემსკენ მოიწით! ხელი მომეცით; ძალიან  
ცივა.

უსინათლო ძალიშვილი. უნებლივით ცივი ხელები  
გაქვთ.

მისამ ბრამაღმომილი. რას აკეთებთ?  
უსინათლო ძალიშვილი. თქვენი ხელები თვალზე  
ზე ავიფარე... ასე მეგონა, წამიც და თვალი ამეხი-  
ლებდა-მეთქი...

პირველი ბრამაღმომილი. ასე გულამომტდარი ვინ  
მოსტავამს?

ხნიერი უსინათლო ძალი. გიჟი კვითინებს.

პირველი ბრამაღმომილი. იცის სიპართლე?  
ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი. ყველანი აქ მივა-  
ბარებთ უფალს სულს...

ხნიერი უსინათლო ძალი. ვინ იცის, შეიძლება ვინ-  
მე გადაგვეყაროს...

პირველი ბრამაღმომილი. თავშესაფრის მონახვნები  
მოკვებინა.

ხნიერი უსინათლო ძალი. ბინდისას ისინი ცხვირ-  
საც არ გამოყოფენ გარეთ.

უსინათლო ძალიშვილი. ის კი არა, საერთოდ არ  
გამოდინა თავშესაფრიდან.

მამრამ ბრამაღმომილი. ეგების, შუქურას ზედამხედ-  
ველმა შეგაგმინოს...

ხნიერი უსინათლო მამბაპაცი. ისინი კოშკში ათე-  
ნებენ და აღამებენ.

მისამ ბრამაღმომილი. ხომ შეიძლება, იქიდანაც  
დაგვიანახონ?

ხნიერი უსინათლო ძალი. კი მაგრამ, როგორქერბ  
თავად ზღვისკენ უქირავთ თვალს...

მისამ ბრამაღმომილი. ცივა!



ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. მკვდარი ფოთლები  
ტყაყუნე მესმის — მგონი მოყინა.  
უსინათლო ქალიშვილი. მიწაც რა დამზრალა.  
მისამ ბრმაღვრილი. ხელმარცხნივ რაღაც ხმა-  
ური მესმის, ვერ გამოგია, რა უნდა იყოს.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ზღვა თუ ეხლებ-  
ვალიდებს...

მისამ ბრმაღვრილი. მე შეგონა, ქალები იყვნენ...  
ხნიერი უსინათლო ქალი. ტალღა უინულს ამტყ-  
რვს...

პირველი ბრმაღვრილი. ვიღაც ჩვენგანი სიცოცხეს-  
გან კანკალებს... ქვა აქეთ-იქით ირწევა, ლამისაა  
გაღმოვარდეთ.

მეორე ბრმაღვრილი. თითები წამყვინა.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ისევ ის უცნაური  
ხმაური მესმის...

პირველი ბრმაღვრილი. რომელი კანკალებს-  
მეთქი? ქვა ირწევა, გესმით თუ არა?

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ქალებიდან იქნებ:  
ვინმე...

ხნიერი უსინათლო ქალი. მგონი, გიჟი ქალია.  
მისამ ბრმაღვრილი. ჩვილის ხმა არ ისმის.

ხნიერი უსინათლო ქალი. ეტყობა, ძუძუს წოცს.  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. მხოლოდ მან იცის,  
სად ვართ.

პირველი ბრმაღვრილი. ჩრდილოეთის ქარის ხმა  
მესმის.

მეამჰხე უსინათლო. თითქოს ვარსკვლავებიც ჩაქ-  
რა, უთუოდ მოთოვს.

მისამ ბრმაღვრილი. ვინმეს თუ ჩასთვლიმა, უნდა  
გავადვიძოთ.

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ძილი მერევა.

(ქარი მკვდარ ფოთლებს პაერში დაატრიალებს)  
უსინათლო ქალიშვილი. მკვდარი ფოთლების შრი-  
ალი თუ გესმით? ვიღაც მოაბიჯებს.

მეორე ბრმაღვრილი. ქარია, არ გესმით?

მისამ ბრმაღვრილი. აქ აღარაფერ მოვა!

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ძლიერ ეინებებს  
დაიქერს...

უსინათლო ქალიშვილი. შორიდან ნაბიჯების ხმა  
მესმის.

პირველი ბრმაღვრილი. მე კი ფოთლების შრი-  
ალის მეტი, არაფერი მესმის.

უსინათლო ქალიშვილი. ნაბიჯების ხმა შორიდან  
მოდის...

მეორე ბრმაღვრილი. ჩემამდე მხოლოდ ჩრდილო-  
ეთის ქარის სტვენა აღწევს...

უსინათლო ქალიშვილი. მე კი გეუბნებით, ვიღაც  
გვიახლოვდება.

ხნიერი უსინათლო ქალი. ვიღაც მძიმე-მძიმედ  
მოაბიჯებს...

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. მგონი ქალები მარ-  
თაღს ამბობენ!

(მიწაზე თოვლის ღიდრონი ფანტელები ეცემა.)

პირველი ბრმაღვრილი. რაღაც ცივი დამეცა  
ხელზე...

მეამჰხე უსინათლო. თოვლი მოდის...

პირველი ბრმაღვრილი. ერთმანეთს მივეკრათ!  
უსინათლო ქალიშვილი. გესმით ნაბიჯების ხმა?

ხნიერი უსინათლო ქალი. ღვთის გულითგან  
მით მაინც იუუჩეთ!

უსინათლო ქალიშვილი. ახლოვდება, გესმით? ახ-  
ლოვდება! აბა, უფრო უდავით!

(ერთბამად, სიბნელეში, ჩვილის ტირილი გაის-  
მის.)

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ბავშვი ტირის?  
უსინათლო ქალიშვილი. ხედავს, ხედავს! ეტყობა,  
რაღაცას ხედავს და იმიტომაც ტირის!

(ბავშვს ხელში აიტაცებს და იქითენ მიდის,  
საღანაც ნაბიჯების ხმა ისმის; დანარჩენი ქალ-  
ბიე ადუცრდებიან და გარს შემოეჭვევიან.)

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. ფრთხილად!  
უსინათლო ქალიშვილი. რა გულამოშდარი ტი-  
რის! რა დაგვმართა? ჩუ, ნუ სტირის! ნუ გეშინია!

განა ჩვენ აქ არა ვართ? ნუ გეშინია-მეთქი! კმარა  
ტირილი! ნეტავ, ასეთს რას ხედავ? გვითხარი, რას  
ხედავ?

ხნიერი უსინათლო ქალი. ვიღაც აი, იმ მხრიდან  
გვიახლოვდება. თქვენც ხომ გესმით?

ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. კაბის ბოლო მკვდარ  
ფოთოლს ედება...

მეამჰხე უსინათლო. ქალია?  
ხნიერი უსინათლო მამაკაცი. განა ეხ ნაბიჯების ხმაა?  
პირველი ბრმაღვრილი. შეიძლება მკვდარი ფოთ-  
ლები ტალღამ ააშრიალა.

უსინათლო ქალიშვილი. არა! ნაბიჯების ხმაა!  
ნაბიჯებია-მეთქი, გესმით?

ხნიერი უსინათლო ქალი. ახლავე გავიგებთ. აბა,  
მკვდარ ფოთლებს უსმინეთ!

უსინათლო ქალიშვილი. გესმით, მოახლოვდა! ხმა  
საღაც აქვეა, სულ ახლოს. უსმინეთ (ბავშვს) რას  
ხედავ? გვითხარი, რას ხედავ!

ხნიერი უსინათლო ქალი. საით იცქირება?  
უსინათლო ქალიშვილი. ფეხის ხმას აუოლებს  
მზერას. აი, უუურეთ! შემოვებარუნე, ის კი, მაინც  
იქით იუურება. ხედავს! ხედავს! ეტყობა, რაღაც უც-  
ნაურს ხედავს!

ხნიერი უსინათლო ქალი. (წინ გამოდის.) თავს ზე-  
მოთ ასწინეთ! უცვთ დაინახავს!

უსინათლო ქალიშვილი. უკან მიდექით! დაიწიეთ!  
(ბავშვს მაღლა სწევს.) გესმით? ნაბიჯების ხმა ჩვენს  
გვერდით მიწუდა...

ხნიერი უსინათლო ქალი. აქ არის, ჩვენთანაა!  
უსინათლო ქალიშვილი. ვინ ხართ?

(ღუმლი)

ხნიერი უსინათლო ქალი. ო, შეგვიწყალოთ!  
(ღუმლი: ჩვილი ტირილს უმატებს.)

ფ ა რ დ ა

ფრანგულიდან თარგმნა გიორგი ჯიჯიშვილმა

# ქრონიკა

## ბახსენება

● დიდი სამამულა ომის მრისხანე დღეებში, როცა გერმანელები კავკასიას მოუახლოვდნენ, მარუხთან ბრძოლებაში დაიღუპა თბილისის სამხატვრო აკადემიის მეორე კურსის სტუდენტი, 19 წლის კაკო (ავთანდილ) თომაშვილი.

დიადი გამარჯვების 40 წლის-თავზე თბილისის „მხატვრის სახლში“ მოეწყო გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ავთანდილის დანატოვარი — ის, რაც მან თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების საწყის ეტაპზე მოასწრო და რაც შემოინახეს მისმა მეგობრებმა და ახლობლებმა, ამ დანატოვარში ნათლად ჩანს მომავალი პერსპექტიული მხატვარი, მრავალმხრივი ნიჭისა და ინტერესების მქონე, მახვილი ხედვისა და ფაქიზი იუმორით დაჯილდოებული შემოქმედი. ექსპოზიციაში იყო პორტრეტები და პეიზაჟები, თეატრალური დეკორაციების ესკიზები, მეგობრული შარუები, ფანქრით ჩანახატები, ნატურმორტი...

ბავშვობიდან ხატვდა, წარმატებით მონაწილეობდა ბავშვთა ნახატების გამოფენებზე, უფროს

კლასებში უკვე ფერწერულ ტილოებსაც ეპიღებოდა, განსაკუთრებით იტაცებდა ისტორიული თეატრია — ცოტავე დადიანისა და თარნიკე ერისთავის ცხოვრების ეპიზოდების ასახვა, დიდი სიყვარულით უმუშავნია „ეფთხის-ტუაონის“ დასურათებზე, პუშკინის, ილიას და აკაკის პორტრეტებზე, მათი თხზულებების ილუსტრაციებზე... ამის შეახებ იუწყება იმდროინდელი პრესა, მოგვითხრობენ ქაბუკი მხატვრის ახლობლები.

1940 წელს ავთანდილ თომაშვილი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შედის ფერწერის ფაკულტეტზე, ამ პერიოდში სწავლობდნენ აქ და ავთანდილთან მეგობრობდნენ აშუამად ცნობილი შემოქმედნი: ოთარ ლითანიშვილი, გრიგოლ ჩირინაშვილი, მიხეილ ყიფიანი, გიორგი ცვიტიშვილი (არქოლოგი), შოთა კუპრაშვილი და სხვ. დამწყები კურსის სტუდენტი უკვე მშვენივრად ხატავს, კარგად ქრძნობს პლასტიკურ ფორმას, აგებს რთულ ფიგურულ კომპოზიციებს. ლალი და თავისუფალი მონახმებით გამოირჩევა მისი ფერწერა, რომელშიც ძირითადად მოუკვისფრო-ნაცრისფერი ტონები კარბობს.

ინტერესებს თეატრალური მხატვრობაც, უნივერსიტეტის სახალხო თეატრის თხოვნით ასრულებს ესკიზებს ლერნორტოვის



ძველი თავლა

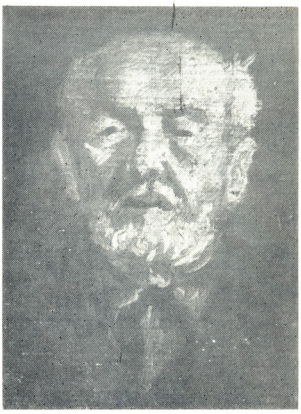
„დემონისათვის“, პუშკინის „ქვის სტუმარის“, აკაის „პატარა კახისათვის“, ესკიზები მეტყველებს მის სასცენო ალლოზე, თეატრის სპეციფიკის გრძნობაზე, მათში შექმნილია კონკრეტული, რეალური გარემო.

კაბუკი მხატვრის მახვილი თვალი და თბილი იუმორი განოსტავის მეგობრულ შარებში, რომელსაც იგი დიდი სიყვარულითა და გატაცებით ასრულებს. ამ თანრში მის განსაკუთრებულ მონაცემებს ცხადყოფს მრავალი ჩანახატი, ამა თუ იმ პიროვნების სახის ინდივიდუალური თავისებურების სხარტი და ლაიკონური მინიშნებით. თანაკურსელებსა და მეგობრების, პროფესორ-მასწავლებლების მეგობრულ შარებში ადვილად ამოიცნობა მხატვრის მოდელი. პორტრეტისტი უნარი ვლინდება ცალკეულ ნაუცბათვე ჩანახატებშიც, რომლებსაც იგი ნატურიდან აკეთებდა.

საომარი ქართველების დროსაც არ შეუწყვეტია ავთანდილს ჩანახატების გაკეთება და წერილებთან ერთად რაჯს უგზავნიდა.

თანამოკლევი მეგობარი ალ. ნარსია იგონებს: როცა 1942 წლის სექტემბერში მარუხზე, უნებებისა და ქარიშხლის გამო, კავშირი სასურსათო ბაზასთან შეწყდა, მებრძოლები თხელ შინელებში და უსურსათოდ დაჯიჩქა: ჩვენი დამხმარე ავიაციის მიერ ჩამოგდებული ტომრები ხშირად უფსკრულის ნაპარლებში ცვიოდა. ერთხელ ბედმა გაგვიღიმა — გზავნილი მისამართზე დაცვა. დავესიეთ ტომრებს, ეხსნიდით და სულმოუთქმელად მივიკითხვედით ორცხოობილას. შიმშილი როცა დავიცხრეთ, მხოლოდ მაშინ შევნიშნეთ, რომ ავთანდილი შორიახლოს ქვაზე ჩამოშვდა და რაღაცას სწრაფად იხატავს ალბომში, რომელსაც ვანუყრელად თან ატარებდა. ჩანახატებში შევიცანიეთ საკუთარი თავი, მეტად სასაცილო მოვებში... ამ კაბუკში შემოქმედების ძალამ შიმშილის გრძნობა დასძლია...

რამდენიმე დღის შემდეგ, მარუხის უღელტეხილის კარიბჭესთან ერთ-ერთ ცხარე ბრძოლის დროს ავთანდილი დაიღუპა.



შალვაშვილის პორტრეტი

დაიკარგა მარუხის ბრძოლენის ამსახველი ძვირფასი ჯარისკაცული ფურცლებიც — ავთანდილი თონაშვილის ჩანახატები, შინ კი დარჩა რამდენიმე დაუმოკავრებელი ნამუშევარი — ფერწერული ტილოები, ავტოპორტრეტი, გრაფიკული ნახატები...

ორმოცი წლის შემდეგ ეს ნამუშევრები იხილა ფართო საზოგადოებამ, იხილა თვარეტეწი წლის კაბუკის მიერ დანახული ბუნება, ადამიანები, მშობლიური სამყარო... მეგობრებისა და სკოლის ამხანაგების პორტრეტული ჩანახატები, დის პორტრეტები, აკადემიის კედლებში მსხრბოლებული მოდელები, თეატრალური ესკიზები, შარები და მრავალფეროვანი კომპოზიციები.

...თბილისის სახელწიფო სამხატვრო აკადემიაში, ომგადახდილ და შინაომსკვლელ მხატვრისტულდენტთა შორის მარადიულად მოიხსენიება ავთანდილი თონაშვილიც, დაცემული მარუხის მთაზე, რომელსაც მის პატივსაცემად ქართველმა ალბონისტებმა „მხატვრის მთა“ უწოდეს.

რუსულადან ლაზნი.



ი. მღებრიშვილი გობელენი

„მხატვრის სახლის“ საგამოფენო დარბაზში ექსპონირებული იყო მხატვარ-კერამიკოსის იზა მღებრიშვილის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა. წარმოდგენილია მრავალფეროვანმა, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის ნაწარმოებებმა მხატვრის ფართო ინტერესებსა და შესაძლებლობებზე მიუთითა: კერამიკა, გობელენი, ფერწერა, გრაფიკა — ყველა ამ სფეროში იზა მღებრიშვილი გამოავლინა ტექნიკური ოს-

ტატობა, ფაქიზი გემოვნება საკუთარი ხედვა.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულმა (1963) იმთავითვე მხატვრობის სხვადასხვა დარგში მოსინჯა თავისი ძალები. კერამიკულ ხელოვნებაში მუშაობის პარალელურად თეატრითაც დაინტერესდა: თეატრალურ ინსტიტუტში გააფორმა ორასადილომო სპექტაკლი, იმუშავა სპექტაკლების შექმნაზე თბილისის თოჯინების თეატრშიც.

მღებრიშვილის დეკორატიული კერამიკული კომპოზიციების თემა ძირითადად ბავშვებს ეძღვნებათ, ხოლო გობელენის შოტივეები თანამედროვე სინამდვილითაა შთაგონებული, უმღერის სიცოცხლის სიღამაზეს, შრომას, სამუშაოს ფერადოვან სიმდიდრეს.

ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებში, ასევე, ასახავს პოეზიებს ჩვენს თანამედროვეობაში: პორტრეტები, პეიზაჟები, ნატურმორტები გადაწყვეტილია საღად, საგანგებო მხატვრობა ხერხების გარეშე. ისინი გვიხდვენ ცხოვრებისეულობითა და პოეტურობით, მუარი პროფესიონალიზმითა და გულწრფელობით.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»**  
 («СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)  
 № 9, 1985  
**ЖЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ**  
**ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Передовая статья номера посвящена проблемам, которые были выдвинуты на собрании идеологического актива республики 3 августа 1985 года (стр. 2).

**Вахтанг Давитая**  
**ПРАЗДНИК АРХИТЕКТУРЫ**

Статья знакомит читателей с итогами всемирного биенале «Интерарх-85», проходившего в Софии 3—9 июня. На выставке-конкурсе больших успехов добились грузинские архитекторы, которые завоевали 8 премий (стр. 12).

**АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ**  
**ШАЛВЫ ДАДИАНИ**

Под рубрикой «Публикация» печатаются три статьи писателя и театрального деятеля Ш. Дадияни, в которых речь идет о проблемах драматургии и сценического искусства. Автор также вспоминает игру на сцене Кутаисского театра известного революционера и героя Гражданской войны Нестора Каландаршвили (стр. 17).





## Мераб Каландадзе

### ДОН КАРЛОС ШИЛЛЕРА И ИСТОРИЯ

Автор статьи знакомит читателей со взглядами Фридриха Шиллера на историю и пытается установить насколько достоверно, с исторической точки зрения, реализовалась в его драме жизнь и деятельность Дона Карлоса и его эпоха (стр. 22).

## Манана Ахметели

### ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ СЮРПРИЗОВ

Знаменательным событием в музыкальной жизни столицы Грузии стал фестиваль под названием «Музыканты шутят», проводившийся 5—9 июня сего года в Большом концертном зале филармонии. Инициатором и вдохновителем этого веселого начинания была выдающаяся грузинская скрипачка, лауреат международных конкурсов и премии им. Руставели, художественный руководитель Камерного оркестра Грузии Лиана Исакадзе (стр. 27).

## Мира Пичхадзе

### ВЕЧНАЯ ПАМЯТЬ

Рецензируется балетный спектакль Кутаевского филиала Тбилисского театра оперы и балета им. Палиашвили «Вечная память» (композитор — Сулхан Цинцадзе, хореограф-постановщик — Александр Чичинадзе), премьеры которого состоялась в дни празднования 40-летия Великой победы советского народа над фашизмом (стр. 31).

## Нугзар Жордания

### РОЛЬ БАСА В ГУРИЙСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ

В статье дан анализ баса, достигшего высшей фазы своего развития в гурийской народной песне, где он стал полноправным голосом контрастной полифонии, гармонически обогащающим песню, определяющим кадансы, а часто — и носителем мелодии (стр. 36).

## Гулбат Торадзе

### ВЫДАЮЩИЙСЯ ГРУЗИНСКИЙ МУЗЫКОВЕД

Статья печатается в связи с 80-летием известного грузинского музыковеда-теоретика, публициста и педагога Ладона Донадзе (стр. 43).

## Елена Тулашвили

### САМОБЫТНЫЙ ГРАФИК, ПЕДАГОГ

Статья о творческой и педагогической деятельности талантливого графика, представителя старейшего поколения грузинских художников Владимира (Ладона) Кутателадзе. Мастер шрифта, книжной графики, автор пейзажных листов — таким он предстал перед зрителями на большой персональной выставке (посмертно) в «Доме художника» (стр. 50).

## Отар Касрадзе

### ДРЕВНЕГРУЗИНСКИЕ КНИГИ, НАПЕЧАТАННЫЕ В МОСКВЕ

В статье излагается краткая история древних грузинских книг, напечатанных в Москве во второй половине XIX века (стр. 57).

## Светлана Кесснер

### СНЯНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ КРАСОК

Статья о творчестве известного мастера грузинской сценографии — народного художника Грузии, лауреата Госпремии СССР, профессора Парнаоза Лапишвили (стр. 61).

## Марина Кереселидзе

### СУДЬБА КИНОАКТРИСЫ

Портрет-интервью знакомит с творчеством популярной грузинской киноактрисы, народной артистки Грузии Лии Элиава (стр. 65).

## Ирина Шилова

### ЗАМЕТКИ ОБ АМЕРИКАНСКОМ МЮЗИКЛЕ

В статье речь идет об американских музыкальных фильмах 70-ых годов («Вудсток», «Исусе Христосе — суперзвезде», «Волосы», «Весь этот джаз», «Последний вальс») ставших событиями не только кинематографической, но и общественной жизни Америки. (стр. 72).

## Этери Шавгулидзе

### МИР РЕАЛЬНЫЙ И ТАИНСТВЕННЫЙ

В «Доме художника» экспонировались работы двух молодых живописцев Гии Бугадзе и Левана Чогошвили. Художники разного



творческого склада и жанровых интересов на выставке представили полотна, очень своеобразные по замыслу и художественному решению (стр. 83).

**Нана Канчавели**

**ДМИТРИЙ ШЕВАРДНАДZE**

Статья освещает жизнь, творчество и общественную деятельность художника-живописца Дмитрия Шеварднадзе (1885-1937), внесшего значительный вклад в дело сохранения и популяризации памятников грузинской культуры (стр. 88).

**ПАНОРАМА**

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 96).

**Ролена Сабанадзе**

**КРАСОЧНЫЕ ПОЛОТНА**

В «Доме художника» экспонировалась посмертная выставка работ молодого живописца Кахи Оболашвили. Представленные пейзажные и портретные полотна художника свидетельствовали об его незаурядном даровании, искреннем и правдивом отображении жизни народа, природы, родного края (стр. 97).

**Ирина Абесадзе**

**ИСКРЕННИЙ ДИАЛОГ СО ЗРИТЕЛЕМ**

Статья о творчестве маститого живописца, представителя старшего поколения грузинских художников Шалве Макашвили (стр. 125).

**Георгий Гвахария**

**АВТОР, ГЕРОИ, ИДЕАЛ**

В статье под рубрикой «На встречу XXVII съезда КПСС», речь идет о проблеме положительного героя, о рождении идеала в грузинских фильмах 80-ых годов (стр. 104).

**Джакомо Леопарди**

**ИЗ ДНЕВНИКОВ**

Журнал начинает публикацию отдельных фрагментов из «Дневников» великого итальянского поэта, ученого и мыслителя Джакомо Леопарди в переводе с итальянского и примечаниями Бачаны Брегвадзе (стр. 114).

**Алексей Балабуев**

**МАСТЕР СВЕТОПИСИ**

Статья о творчестве старейшего мастера искусства фотографии Давида Давыдова (стр. 128).

**Ференц Лист**

**ШОПЕН**

Книга Ференца Листа печатается в переводе Зазы Чиладзе (стр. 133).

**Нино Кикодзе**

**ПРОФЕССИОНАЛ**

Статья повествует о жизни и творческом пути известного грузинского скрипача и дирижера Вахтанга Неймана-Барнабели (стр. 140).

**Морис Метерлинка**

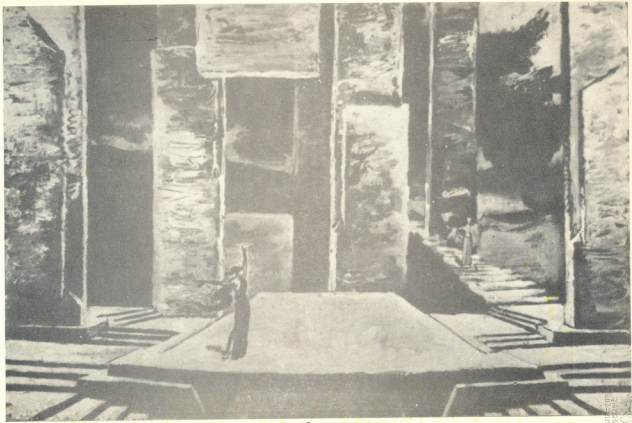
**СЛЕПЫЕ**

**(Пьеса)**

Перевел с французского Георгий Экиашвили (стр. 146).

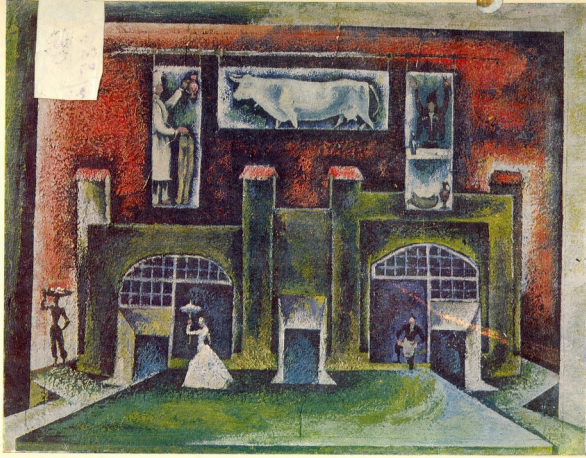
გადაეცა წარმოებას 26. 07. 85 წ.  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19. 08. 85 წ.  
 საბეჭდი ქაღალდი 5,25  
 ქაღალდის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
 საარტიტხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75  
 შეკვეთა № 1678. უფ 05350. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,  
 პ. შევჩენოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



7/1/04 19

5000 1 806 76 003



060000 76177