

საბჭოთა სელტენიკა

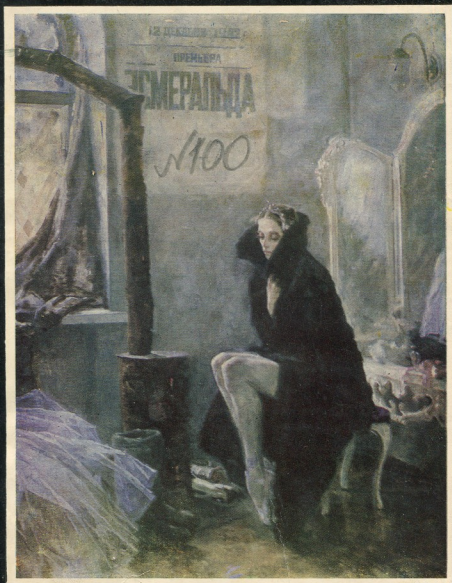
ISSN 0132-1307
ეროვნული
კიბლიოთეკა

7

1984

საპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

180
198



ს ა ჯ ო რ თ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ჯ ა

7 / 1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ვარციხე,
ნოდარ გურაბანიძე,
ჯუმაბერ თეთრთაძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჭარაძე,
ვივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავვაშაძე,
ნოდარ ჯანაბანიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვეტიცხოველი

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984

მიხეილ ულიანოვი — ადამიანზე ზემოქმედება	2
ზურაბ კაკაბაძე — მეზოსტინციური კრიზისის კროგლემა	5
საბაზაფხული გამოცემა	14
ელგუჯა ამაშუკელი — მიმდევრად ზრდაობა	24
პანორამა	36
ლადო დონაძე — ოთარ თაქთაქიშვილის ზემოქმედება	37
მანანა ხეთისიაშვილი — ოთარ თაქთაქიშვილის ორატორიები	50
ალექსანდრე ლორია — კონსტანტინ ჩილდოსათვის ორკესტრთან ერთად	61
ლელა ოჩიაური — ამირანის ზღაპრები	64
გივი მაღულარია — უხეზობა და სიყვარული	70
პანტომიმური ვარიაცია	75
ნოდარ გურაბანიძე — ქეთევან მამაგვიშვილი — სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტთა სადიპლომო ნაშუადღევ- ების გამოცემა	81
ნანული კაკაურიძე — თომას მანის რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მუსიკალური არქიტექტონიკა	85
დავით შულღიაშვილი — ნიკოლოზ ბარათაშვილის კორტაბტი	96
მანანა აბშეტელი — დიდი ცხოვრების კვლადკვალ	102
მიხეილ სოკოლოვი — არიტორიკული ავანგარდი	112
ვახტანგ ბერიძე — მოგონებები	121
კონსტანტინ გამსახურდია — დავით აღმაშენებელი (პიესა)	139
პრონიკა	157

7100

ცეცხლოთა
გელომენება

1984 წ. № 7

გარეკანის პირველ გვერდზე: ს. ხირვენიც-ხიკალო — „1942 წლის თეატრალური ხელონია“ (კიევი).

გარეკანის მესამე გვერდზე: რევაზიშვილი, „გაზაფხული“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: მ. შერაზიშვილი, პ. ბაგრატიონის ძეგლი თბილისში.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,

380096, თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

ალამიანზე ზემოქმედება

მიხეილ ულიანოვი

მმართველობა და დრამატურგია მუდამ ცხოვრებას უნდა შეესაბამებოდეს. აისახება თუ არა სცენაზე ის, რაც დღეს სახლების ფანჯრებს მიღმა ხდება? რანაირ გმირებად ვზრდით მაყურებელს? სკკპ ცენტრალური კომიტეტის უკანასკნელმა პლენუმმა კულტურის მოღვაწეების წინაშე უდიდესი მიზნები და ამოცანები დასახა. ამ პლენუმს მე ვესწრებოდი, როგორც სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ცენტრალური სარევიზიო კომისიის წევრი, ვცდილობდი არ გამომჩინებოდა არცერთი სიტყვა, არა მართო იმისათვის, რომ მომესმინა გამოსვლების ტექსტები, რომლებიც შემდეგ პრესაში გამოქვეყნდებოდა, არამედ იმისათვის, რომ ჩვეწვდომოდი პლენუმის არსს. ძირითადი ტენდენცია ჩემთვის მე შემდეგი სიტყვებით განვსაზღვრე (ამ ჩემს ფორმულირებას არა აქვს უტყუარობისა და აბსოლუტურობის პრეტენზია): რეალურად დაეინახოთ ცხოვრება ისეთი, როგორც არის, ვეძიოთ ისეთი ფორმები, რომლებიც დაგვეხმარებინან ჩვენი ძირითადი ამოცანების გადაწყვეტაში.

შემოქმედებითი მუშაეები ჩვენი ცხოვრების მოწინავე რიგებში დგანან. ამაზე ხშირად ვლაპარაკობთ, ამასთან, ხშირად ვიმეორებთ ერთსა და იგივეს. დღეს პარტია მოგვიწოდებს ვეძიოთ პრობლემების, ადამიანის სულზე, გულსა და გონებაზე ზემოქმედების ახალი ფორმები.

რა უნდა გავაკეთოთ? ჩემს თავზე ვერ ავიღებ ამ ამოცანის ამოხსნას, მაგრამ რამდენიმე მოსაზრება მაინც მინდა გამოთქვა.

გაზეთებსა და პარტიული მუშაეების გამოსვლებში ლაპარაკია იმაზე, რომ აუცილებელია შრომის ნაყოფიერების გაზრდა. პარტია აყენებს ამ საკითხთა საკითხს. არ კმარა მუშახელი, სუსტია ურთიერთშეთანხმებულობა სამინისტროებსა და უწყებებს შორ-

ის, რთულია ტრანსპორტის, სოფლებიდან მოსახლეობის წასვლის პრობლემა. ამას ჩვენთან თითქმის არავითარი კავშირი არა აქვს, მსახიობთა შრომის ნაყოფიერება მაღალია მაგრამ ეს მსახიობური შრომის ნაყოფიერება მიმართული უნდა იყოს, უპირველეს ყოვლისა, არა სასცენო-ეკონომიკური, არამედ ჩვენი საზოგადოების ზნეობრივი პრობლემების გადასაწყვეტად.

სამწუხაროდ, ჩვენს პიესებში დროდადრო ვწყვეტთ მხოლოდ ეკონომიკურ პრობლემებს, ვასრულებთ გეგმას, ვიღებთ მოსავალს — სცენაზე და დრამატურგის კალმის წყალობით ეს იოლია. მაგრამ ჩვენ არ ვაკეთებთ მთავარს, არ განვსაზღვრავთ შრომის ნაყოფიერების ჩამორჩენის ზნეობრივ მიზეზებს.

რატომ ხდება, რომ დღისით მოსკოვში თავისუფლად ვერ გაივლი, მუშახელი კი გვაკლია? რატომ მოდის დღესაც ახალგაზრდობა სოფლიდან? ათასი ზნეობრივი კითხვა წამოიჭრება, რომლებზეც უნდა ვუბნახუთ არა მრავალრიცხოვან თათბირებზე, არამედ სცენიდან, მაყურებლის თვალწინ.

მანქანის შესაკეთებლად ზეინკალთან მივედი. მან მითხრა: „რაიმე წარმოდგენის ნახვა მინდაო“. შევთავაზე: „ვთხოვთ, მოზრბანდით, გინდათ „რიჩარდ III ნახვა?“ არ სურს! „დიდ თეატრში გინდათ?“ არც ეს სურს! „მე „სპეისებზე“ წავიდოდიო“, მითხრა. ძლიერ შეიწუხდი, გულის ტკივილი ვიგრძენი რომ ამ კარგ, საკმაოდ ჭკვიან ახალგაზრდას აცხს ჩვენს თეატრში არაფრის ნახვა არ სურს. მაინცდამაინც „სპეისი“ უნდა. რომ ვთქვა: რა ცუდი ახალგაზრდაა-მეთქი — ეს ყველაზე იოლი გამოსავალი იქნებოდა. საჭიროა ჩაუფიქრდეთ: შესაძლოა, ჩვენ ერთსა და იმავეს ვიმეორებთ, შესაძლოა, ჩვენ არ გავაჩნია ის გრძობები, სიტყვები, ზასიათები, ნიჭი-



რება, სახეები, რომ ასეთმა ახალგაზრდებმა ჩვენთან იარონ და არა „სპეისებზე“.

პიესების არჩევისას უნდა ვიხელმძღვანელოთ არა მხოლოდ მათი საყოველთაოდ აღიარების ფიციტით, ეს სასაცილოა, და ყურადღების გამახვილებაცაა საჭირო, როდესაც გაუთავებლად იფიციციან, მაგალითად, დედის სიყვარულს. აღიარების გარდა, თანამედროვე გმირის, დადებითი სახეების ძიების მიზნით პიესის შერჩევისას უნდა დავეყრდნობით იმას, რაც ცხოვრებამ წარმოშვა, რაზეც თეატრის კედლებს იქით ლაპარაკობენ, რითაც ადამიანები ცხოვრობენ, რაც მათ აღელებთ, რაც ხელს უშლით. ხოლო როდესაც ჩვენი დადებითი გმირები ლაპარაკობენ იმაზე, რაც ცხოვრებისაგან შორსაა ან მეორეხარისხოვანია, მაყურებელზე ზემოქმედებას ვერ ახდენენ, და თუ ახდენენ კიდევ, იმის საპირისპირო შედეგს ვიღებთ, ვიდრე გვინდა, რომ მივიღოთ.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე ლაპარაკი იყო საქმეში დილექტანტიზმის გამოვლენაზე, მაღალკვალიფიციური კადრების უყოლობაზე. ვფიქრობ, ეს როგორღაც ჩვენც გვეხება. ჩვენთანაც საკმაოდ დილექტანტიზმი გავრცელდა ჩვენ ბევრი რეჟისორი გვყავს, სინამდვილეში კი რეჟისორები არ გვყოფნის, ადვილად არ არის, მაგრამ არც რეჟისორები გვყავს — დროის პარადოქსია. ჩემის აზრით, იმაზე უნდა ვიფიქროთ, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებს უფრო აქტიურად მივცეთ ვასაქანი ცხოვრებაში, თორემ მე საერთოდ ვერ ვხედავ ჩვენი თეატრის ცნობილი ოსტატების ცვლას. აქაც თავისი სიტყვა უნდა თქვას კრიტიკამ — ჩაწიდას ჩვენი დროის ტენდენციებს, არ შეუშინდეს რომელიმე გვარის დასახელებას, რომელიმე თეატრის წყენინებას, მიუთითოს იმ მიზეზებზე, ხელს რომ გვიშლიან ნორმალურ განვითარებაში.

მე არ მომიწონა ი. ვერგასოვას სტატია ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის გასტროლების შესახებ მოსკოვში. მიმაჩნია, რომ ნებისმიერი კოლექტივის შემოქმედების პრინციპული გარჩევა მისი ტენდენციების, მისი წარმატებებისა და წარუმატებლობის თვალსაზრისით, ლოგიკური, ბუნებრივი და სწორია. მაგრამ რა საჭირო იყო კრიტიკული „ლაშქრობის“ დაწყება ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრით? შემიძლია ათობით თეატრის დასახელება, რომ-

ლებიც უფრო მეტად იმსახურებენ მკვიდრი ობიექტურ შეფასებას. კრიტიკოსი ი. სოლოვიოვა კი „ლიტერატურნაია ვაზეტაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ვერგასოვას გვარის დაუსახელებლად ლაპარაკობს. იმაზე, რომ „განდა მოსაზრებანიო“. მაგრამ, როგორი მოსაზრებანი? როდესაც დასახელებულია გვარი და ეკამათებიან ან ეთანხმებიან მას კონკრეტულად, მიუკბ-მოუკიბავად, მაშინ ჩანს სწორედ ავტორის პოზიციის სიზუსტე. ასე რომ, ი. სოლოვიოვა ან უნდა დათანხმებოდა ან არ დათანხმებოდა ვერგასოვას და არ უნდა ჩაეხრჩო კონკრეტული შეფასება ანონიმურ „განდა მოსაზრებებში“.

პარკია მოვეიწოდებს დაიდგეთ მკვეთრ პოზიციებზე, ჩვენ კი ძალიან ხშირად თავს ვიძვრნთ და გვიშინია ვუთხრათ ერთმანეთს ყველაზე მინიმალური სიმართლეც კი. დამისახელებთ რომელიმე სერიალული, ღრმა სტარტია ამა თუ იმ თეატრის განვითარებაზე! ჩვენი კრიტიკა ტრიალებს მხოლოდ დრამატურგების, მსახიობების, რეჟისორების ირგვლივ. საშიშია, ამ ხმაურიან კრიტიკულ დილექტანტიზმში არ დავკარგოთ თეატრის ხმა.

სინამდვილე ყოველთვის ნაკლებად სუსტენერებია, ვიდრე დრამატული ნაწარმოები, სინამდვილე ბლომად მიდის. ჩვენ კი ფარხმალს ვყრით მის წინაშე. გვიშინია: რა საჭიროა, რას იფიქრებს მაყურებელი? აღმზრდელითი თვალსაზრისით რა უფრო უკეთესია — რეალურ ბოროტებასთან ბრძოლის შეგრძნება თუ შელამაზებული სცენები? ჩვენ გვესაჭიროება დადებითი გმირი. სრულიადაც არ არის აუცილებელი, ეს იყოს მეფოლადე ან კოსმონავტი. მაშინ როგორად მოიქცენ მილონები? არამეთოლადები? რად მიიჩნიან თავიანთი თავი? არა, ჩვენ ვვინდა ცოცხალი, პატიოსანი ადამიანი, რომელიც მხოლოდ თავის თავზე კი არა, სხვებზეც ფიქრობს, სწუხს, მაგრამ რაღაც მაინც ხომ უნდა გაძულდეს. და მაშინ, როცა ამ სიძულვილს ვუჩვენებთ, მაყურებლები თავად გახდებიან გმირები სცენაზე ნაჩვენებ არამზადებთან დამოკიდებულებაში. გმირის იდეალი შეიძლება ვიჩვენოთ სიცოცხლის საშუალებით, საჭირის გზით. ვკვირდება რთული ბუნების გმირი, რომელიც ჩააფიქრებს მაყურებელს ცხოვრებაზე. მაყურებელს ნაკლებად უნდა ვუჩვენოთ შელამაზებული სურათები, რომლებსაც იგი ზურგს შეაქცევს

და პირდაპირ „სპეისებს“ მიაშურებს. ადამიანის აღზრდა უნდა შეეძლოს პრობლემების ჩვენებით და მაშინ ვახდება თეატრის მეორე უნივერსიტეტი. ეს ყოველთვის ახასიათებდა რუსულ ეროვნულ თეატრს. ერთი სიტყვით, უნდა ავალორძინოთ რუსული ეროვნული თეატრალური სკოლის ტრადიციები.

დღეს ზომ ვლასარაკობთ შესანიშნავ ქართულ სამსახიობო სკოლაზე. რა ეროვნული თავისებურება, კოლორიტი, მშობლიური ფერები ახასიათებს მას. ამ სკოლის წარმომადგენლები ყველანი საბჭოთა მსახიობები არიან, მაგრამ ისინი უპიროვნულად ქართველი მსახიობები არიან, თავისი ვარჯით, თავიანთი ფესვებით, თავიანთი კულტურის ძეგლებით. ჩინებულია, რომ ჩვენს ქვეყანაში არსებობს ყირგიზული კინოსკოლა, სომხური ფერწერა და ასე შემდეგ, მაგრამ სად წაიკითხავთ დღეს რუსული აქტიორული სკოლის შესახებ? სად არის ეროვნული აქტიორული ოსტატობა? — სოციალურად საბჭოთა, ეროვნულად კი — რუსული აქტიორული სკოლა?

ჩემი პირადი დაკვირვებებისა და გამოცდილების საფუძველზე მინდა ვთქვა, რომ თეატრისადმი ინტერესი თანდათანობით, მაგრამ ნელა და ნამდვილად ეცემა. მაყურებელი აღარ დადის თეატრში. სწორად წერდნენ „ლიტერატურნაია ვაზეტაში“, რომ დროა პასუხი მოვთხოვოთ არა მოლარეებს, რომლებსაც ცუდი სპექტაკლების ბილეთებს ვასაღებინებთ სხვადასხვა „დამატების“ სახით, არამედ, ვინც ასეთ სპექტაკლებს აკეთებს. დროა სერიოზულად ჩავუფიქრდეთ ამას, წარმატებას წარმატება ვუწოდოთ, მარცხს კი მარცხი დავარქვათ და კარგი სპექტაკლის ხარჯზე არ ვწვლით უღიმღამო დადგემბი ყველაფერი ეს თვით თეატრისათვისაა საჭირო. როდესაც სპექტაკლებს ყველა ბილეთი გაყიდულია, ძნელია დაუმტკიცო ჩინოვნიკს, რომელი მათგანი გაიყიდა „დანამატით“ და რომელი იქნა ბრძოლით მოპოვებული. როდესაც ბოლო მოეღება ასეთ ყალბ, მშვიდ ყოფას, დრამატურგებს, რეჟისორებს და მსახიობებს ცოტა კი გაუჭირდებათ, მაგრამ, სამაგიეროდ, პატიოსნად იცხოვრებენ. მაყურებელი თავად აირჩევს სპექტაკლს. თუმცა, მართალია, მაყურებელიც სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ეს უკვე სოციალოგიური საუბრის სხვა თემაა. ყოველთვის

არ შეიძლება ითქვას, რომ ის სპექტაკლი, რაზეც მაყურებელი დადის, უემქველად კარგია. ქვეშაირი შემოქმედებაში კარგის უმეტესად რადიო ყოველთვის იარსებებს სუსტი, უფერული სპექტაკლები.

თვითეულ ჩვენგანს აქვს სურვილი თავისი ძალებისა და შესაძლებლობის მიხედვით სარგელობა მოუტანოს თავის ხალხს, თავის სახელმწიფოს, მაგრამ ტყუილად როდი ამბობენ: „გზას მაგზავრი გაივლისო“. არასოდეს არ უნდა გვეშინოდეს პასუხისმგებლობისა, არ უნდა გვეშინოდეს ვუჩვენოთ მაყურებელს ის, რაც მშვიდ ცხოვრებას დაუფრთხობს მას. ამისთვის საჭიროა ცხოვრებას მაჯისცემას ვუსინჯავდეთ, ვგრძნობდეთ კონკრეტული ცხოვრებისეული პრობლემების მწვავე აუცილებლობას.

ახლახანს არბატზე მივიდიოდი და დავინახე: კვლავ უჩვენებენ ფილმს „თავმჯდომარე“. გამახსენდა, ამ სურათმა თავის დროზე დიდი კმათნი გამოიწვია; ერთნი მასში ნამდვილ ხელოვნებას ხედავდნენ, მეორენი — ცუდ ფილმად სთვლიდნენ, მესამენი — სინამდვილის დამახინჯებად მიიჩნევდნენ. აკადემიკოსმა ვინოგრადოვმა დაწერა სტატია: „განა ასე უნდა ვუჩვენოთ სინამდვილე?“ სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობდა ხელოვნების შემოქმედებაზე. მაგრამ სურათმა გამარჯვა. ზოგიერთები მას „მავნებლურსაც“ კი უწოდებდნენ. მე კი ერთმა ახალგაზრდა კომუნისტურმა გამომიგზავნა, რომელიც მატყობინებდა, რომ ფილმის ნახვის შემდეგ განცხადება შეიტანა პარტიის რიგებში შესასვლელად.

რა უფრო სასარგებლოა ჩვენთვის: სიმშვიდე უასეთნაწარმოებოდ თუ ასეთი ახალგაზრდები? ფილმსა და ცხოვრებაში გამოვლენილი ასეთი რწმენა?

დღეს გვესაჭიროება არა სტერილური ნაწარმოებები, არამედ ისეთები, რომლებიც აღძრავენ მწვავე და რთულ საკითხებს — საბოლოო ანგარიშში, სწორედ ასეთი ნაწარმოებების გავლენით წამოიჭრება იმის მსგავსი „გულწრთელი“ გადაწყვეტილებანი, რაზეც ის ახალგაზრდა კაცი მწერდა.

აი, მთავარი ამოცანა, რომელიც დგას წინაშე ჩვენს წინაშე, კულტურის მოღვაწეთა წინაშე.

„სოვეტმენაია დრამატურგია“ № 1, 1984.



გეზინგანდირი კრიზისის პრობლემა*

ზურაბ კაკაბაძე

თანამედროვე მოაზროვნეები საოცარი ერთსულოვნებით აღიარებენ იმას, რომ ბურჟუაზიული ეპოქა კრიზისშია. დღეს დასავლეთის აზროვნებისა და მხატვრული შემოქმედების ძირითადი ინტონაციაა რადიკალური ტრაგიზმი. ჩვენს დროის ფილოსოფიურ მიმდინარეობათაგან პოზიტივიზმს ყველაზე ნაკლებად ახასიათებს ტრაგიკული ტემპერამენტი, მას საერთოდ ნაკლებ აღედევს კაცობრიობის ბედ-იბდობლი, მიუხედავად ამისა, ნეოპოზიტივიზმის უფავალსაჩინოებსა წარმომადგენელმა ბერტრან რასელმაც კი თავისი ეპოქა „ჩაძირულად“ ცნო.¹

ლიტერატურისა და ხელოვნების ქმნილებები ხაზგაშვებით „აპოკალიფსური“, კომპარულ-კატასტროფული ჩვენებები. ცნობილი შვეიცარიელი დრამატურგი ფრიდრიხ დიურენმატი თვლის, რომ თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების უპირატესი ფორმა გროტესკია და ამ უკანასკნელს განსაზღვრავს, როგორც „უსახური სამყაროს სახეს“². აბსტრაქციონისტული ხელოვნების ფუძემდებელი და თეორეტიკოსი კანდინსკი წერდა: „რაც უფრო საშინელი ხდება სამყარო (და სწორედ ახლა ის ისეთი საშინელი, როგორც არასოდეს ყოფილა), მით უფრო აბსტრაქტული ხდება ხელოვნება, მაშინ, როდესაც ბედნიერი სამყარო რეალისტურ ხელოვნებას ქმნის“³. ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი გაბრიელ მარსელი განმარტავს: „თანამედროვე ხელოვნება თავის უადრესად შემაცხუნებელ გამოსახვის ფორმებში ლაპარაკობს იმაზე, რასაც თვით-გაუცხოება უნდა ეწოდოს... თვითგაუცხოება ჩემთვის ის ფაქტია, რომ აღმაიანს თავისი თავი, თავისი საქუთარი არსება სულ უფრო მეტად გაუცხოებულად ეჩვენება... ყველაფერი ხდება ისე, თითქმის ხელოვნებას, მაგალითად, პიკასოს ხელოვნებას, სურს წარმოადგინოს და ხელშეხახები გახადოს დეფორმირებული და თითქმისა უცნობი სახე, რომელიც ჩვენს შინაგან სარკესა არეკლი. მართლაც ძნელია სერიოზულად დაეთანხმო იმას, რომ ამგვარი დეფორმაცია თვითნებურადაა დასახული მიზნად, რომ ის იმის შედეგია, რასაც ზოგჯერ მოთამაშე ცნობიერებას უწოდებენ“⁴. ამგვა-

რი გამონათქვამები უსასრულოდ ბევრია. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ამ გამონათქვამების გარეშეც, ბურჟუაზიული ხელოვნების უშუალო გაცნობისა და ანალიზის საფუძველზეც შეიძლება გამოავლინოთ მისი ძირითადი მოტივი — ეპოქის რადიკალური კრიზისი.

მეოცე საუკუნის დასავლურ ხელოვნებაში ძირითადად ორი ხაზი შეიძლება განვასხვავოთ: ერთია უბრალოდ ფორმათა თამაში, შინაარსისა და აზრისაგან დაუღლი ფორმების თავისუფალი კონსტრუირება, ე. ი. ფორმალისტური არტიზმი, მეორეა ფანტასტიკურ-საოცარი და შემწარავი შინაარსის გამოსახვა, ე. ი. რადიკალური გროტესკი. ამ ორ ხაზს ხშირად ერთი და იგივე ხელოვნების შემოქმედებაში ვხვდებით, ისინი უშუალოდ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან, ერთმანეთში გადადიან. ცხადია, რომ ამ განსხვავებულ ესთეტიკურ პოზიციებს ერთი და იგივე შინაგანი მოტივი აქვს: შემწარავი სამყარო, გაუცხოების სამყარო, ფორმალისტიკაში საშინელ სახეთა დევიწყების ცდა, ე. ი. საშინელი შინაარსისაგან გაქცევა და განთავისუფლება. გროტესკი შემწარავი გამაუცხოებელი სამყაროს უშუალო გამოსახვაა. აზრდაკარგული სიცოცხლე, მარტოობა, ადამიანთა გათიშულობა, „არაკომუნიკაციულობა“, „მეტაფიზიკური მოწყენილობა“, გაუცხოებულობა ადამიანი — აი თანამედროვე ბურჟუაზიული მხატვრული შემოქმედების მთავარი თემა. ხელოვანი კი სწორედ ის ადამიანია, რომელიც თავის გრძნობებსა და წარმოდგენებში ასახავს იმას, რაც საზოგადოებისათვის არსებითი და ტრაიურია.

თანამედროვე დასავლეთის მოაზროვნეები და ხელოვნების წარმომადგენლები ერთსულოვანნი არიან არა მარტო ეპოქის კრიზისის ფაქტის აღიარებაში, არამედ ამ კრიზისის კონკრეტული შინაარსის გაგებაშიც. თანამედროვე ეპოქის კრიზისის ისინი „ტექნიკურ გაუცხოებაში“ ხედავენ.

გაუცხოება საერთოდ ადამიანის ისეთი მდგომარეობაა, რომელიც ადამიანის საკუთარი მოქმედება მის წინააღმდეგაა მიმართული. ადამიანი აკეთებს და აწარმოებს რაღაც ისეთს. რაც უპირისპირდება და აფერხებს მისი საკუთარი სიცოცხლის განხორციელებას; ადამიანის მოქმედების, შრომის პროდუქტები გადაიქცევიან მისთვის მტრულ ძალებად. რაც უფრო მეტია

* სტატია მოგვარდა აწ განსვენებული მეცნიერის მეუღლემ, კონოპოდნე ნათია ამირეჯიბიძე, რისთვისაც მას მადლობას მოვასხსენებთ (რედ).

ადამიანის მიერ წარმოებული პროდუქტი, მით უფრო დაკნინებულია ადამიანი, რაც უფრო მეტს წარმოებს ის, მით უფრო ნაკლებად ბედნიერი. ასეთია გაუცხოების სიტუაცია.

მარქსი განიხილავდა მუშათა თვითგაუცხოებას კერძო საკუთრებაზე დამყარებული კაპიტალისტური წყობის პირობებში და აღნიშნავდა, რომ მუშა მით უფრო იმე საკონულად იქცევა, რაც უფრო მეტ წარმოებს იქნის, ნივთთა სამყაროს ღირებულების ზრდის შესატყვისად იზრდება ადამიანთა სამყაროს გაუფასურებას მუშის თვითგაუცხოება მის პროდუქტში მარტომ ის კი არ ნიშნავს, რომ მუშის შრომა გადაიქცევა საგნად, იძენს გარკვეულ არსებობას, — შენიშნავს მარქსი, — არამედ იმასაც, რომ მუშის შრომა მის გარეშეა, მისგან დამოკიდებულია და რომ ეს შრომა გადაიქცევა მისამდე დაპირისპირებულ დამოუკიდებელ ძალად. რომ სიცოცხლე, რომელიც მიანიჭა მან საგანს, ილაშქრებს მის წინააღმდეგ როგორც მტრული და უცხო რამ.

მარქსის ამგვარ გამოთქმებში დახასიათებულია თვითგაუცხოების ფენომენი. ამავე დროს მარქსს მხედველობაში ჰქონდა თვითგაუცხოების გარკვეული, კონკრეტული სახე: ესაა მუშის თვითგაუცხოება კერძო საკუთრებაზე დამყარებული კაპიტალისტური წყობილების პირობებში. მარქსის მიერ აღწერილი თვითგაუცხოება არ არის კაცობრიობის ტოტალური გაუცხოება. თვითგაუცხოება ეხებოდა მხოლოდ საკუთრებასმოკლებულ მუშებს, შექმნილები კი სწორედ მუშათა ხარჯზე ცხოვრობდნენ. მუშათა გადატყვება იმნიშავდა შექმნილებულთა გამდიდრებას, პირველთა სიცოცხლისა და ბედნიერების კლება — მეორეთა სიცოცხლისა და ბედნიერების ზრდას. რა თქმა უნდა, შრომა ქმნის საუბორო ნივთებს შექმნილებლათვის, — შენიშნავდა მარქსი — მაგრამ მასვე მოაქვს გადატყვება მუშისათვის.7 თუ მუშის მოქმედება მისთვის ტანჯავა, — წერდა მარქსი, — ვიღაც სხვას ამ მოქმედებას უნდა მისცეს სიამოვნება და სიცოცხლის ხალისი.

იმ დროს ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და ბურჟუაზიული ეპოქის წინააღმდეგობები ჯერ არ იყო მისი უკიდურესობამდე, ადამიანის თვითგაუცხოებას არ ჰქონდა ქვეშაობი ტოტალობის მასშტაბები. ჯერ არ არსებობდა, მაგალითად, ატომური ბომბი, რომელიც მთელი კაცობრიობის ცხოვრებას ემუქრება.

თანამედროვე დასავლეთის მოაზროვნეები უნივერსალური კატასტროფის გრძობით არიან გამსჭვალული და ამ კატასტროფას ჰქვია „ტექნიკური გაუცხოება“. ეს გაუცხოება ეხება მთელ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. საზოგადოების მიწაგამა წინააღმდეგობამ მიაღწია უკიდურეს ზღვარს და საზოგადოების ეკლავა წევრი საშინელი ხიფათის წინაშე აღმოჩნდა.

რა არის „ტექნიკური გაუცხოება“?

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ რა არის გაუცხოება საერთოდ. გაუცხოება ადამიანის მდგომარეობაა, როცა მისი ძირითადი მოქმედება საკუთარი სიცოცხლისა და ბედნიერების წინააღმდეგაა მიმართული, როცა ადამიანის შრომის პროდუქტები ხელს უშლიან და აფერხებენ მისი სიცოცხლის განხორციელებას. „ტექნიკური გაუცხოება“ — ესაა ადამიანის თვითგაუცხოება, რომელიც წარმოიშობა მისი ტექნიკური საქმიანობის შედეგად. უფრო სწორად, წარმოიშობა იმის გამო, რომ კაცობ-

რიობა თავის ძირითად საქმიანობად ტექნიკურ საქმიანობას მიიჩნევს და ავითარებს მას სწორედ კუთვნილი ძირითად საქმიანობად. „ტექნიკური გაუცხოება“ ნიშნავს ადამიანის თვითგაუცხოებას ტექნიკის კულტურა და ფიტიზაციის საფუძველზე.

ტექნიკა ადამიანის მიერ ხელოვნურად შექმნილ საშუალებებშია, რომლებიც ეხმარებიან მას შრომაში საშუალებები და მოწყობილობები, რომლებიც ადამიანის ნაცვლად ასრულებენ სამუშაოს. როგორც შეუძლია მას შეუშალოს ხელი ადამიანის სიცოცხლე და ბედნიერებას? თუ ადამიანები ძირითად ტექნიკის განვითარებით არიან დაკავშირებული, რადგან მართლაც, რომ უკვლავ მნიშვნელოვანი სასიცოცხლო პრობლემა გადაწყვედა მხოლოდ ტექნიკის საფუძველზე, რომ ტექნიკა არის საქაო საფუძველი და საქაო გარანტია ადამიანის სიცოცხლისა და ბედნიერებისა, მაშინ ზღბა ტექნიკური საქმიანობის ახალუტორეა, ამან კი მართლაც შეიძლება მიგვიყვანოს კატასტროფამდე, ამგვარი საშიშროების უკვლავ შეუძლებელია და ამხთანვე, ალბათ, რამდენიმე ზედპირული მაგალითთა ატომური ბომბი.

უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით. სახიფათოა ტექნიკა არა თავისთავად და არა უკველი აზრით, არამედ ტექნიკა, რომელიც გადაიტეულია ძირითად საზოგადოებრივ საქმიანობად, ე. ი. სახიფათოა ტექნიკის კულტურა ამას უნდა დავუმატოთ ერთი მოსაზრება: ტექნიკა ადამიანთა ძირითად საქმიანობის როლში სახიფათოა მისი განვითარებისა და მლიანად ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების სწორედ თანამედროვე დონეზე. ოდესღაც ტექნიკა სწორედ როგორც კაცობრიობის ძირითადი საქმიანობა არ იყო სახიფათო ადა მიანისათვის. პირიქით, ტექნიკის მიღწევებს კაცობრიობისათვის ქვეშაობი ბედნიერება მოჰქონდა. და ამაში არაფერია საკრეველი. კაცობრიობის ცხოვრების განვითარება ხომ ზოგადაა. კაცობრიობა პართუელად იღებს გარკვეულ გეზს, შემდგომ ამ მიმართულებით მოძრაობს შესაძლებლობებს ამოსწრავს და იძულებულია გეზიც შეცვალოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ჩიხში მოქცევა. გეზის შეცვლა, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს სრული უარის თქმას ტექნიკურ საქმიანობას და მის მიღწევებზე. კაცობრიობას არ შეუძლია და არც ევალება უარი თქვას ტექნიკაზე იმის შემდეგ, რაც ერთხელ მოიხმარა მისი ნაყოფი. გეზის შეცვლა ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ ტექნიკური საქმიანობა მეორე პლანზე გადავა, შეიზღუდება და დაემორჩილება რაღაც სხვა საქმიანობას.

ამრიგად, ფიქრობენ, რომ ტექნიკურ საქმიანობას, როცა ის ადამიანის ძირითად საქმიანობადაა მიჩნეული, კაცობრიობა თვითგაუცხოებაზე მიჰყავს. მაგრამ რაში გამოიხატება ვაგბოლუტებული ტექნიკის გამაუცხოებელი ბუნება, რაში გამოიხატება „ტექნიკური გაუცხოება“?

გამაუცხოებელი მოქმედება ისეთი მოქმედებაა, რომელიც მიმართულია ადამიანის ცხოვრების არსებით — ფუნდამენტურ ტენდენციათა წინააღმდეგ. ვაგბოლუტებულ ტექნიკურ საქმიანობას ჩვენ გამაუცხოებელ მოქმედებად ვთვლით, ამიტომ მიგვიჩნია, რომ ის მიმართულია ადამიანის ცხოვრების ზოგიერთი არსებითი ფუნდამენტური ტენდენციის წინააღმდეგ. მაგრამ, რათა ვირწმუნოთ ვაგბოლუტებული ტექნიკური საქმიანობა-

ზის გამაჟღერებელი ბუნება, პირველ ყოვლისა, შეძლებისდაგვარად, უნდა გავიგოთ, თუ რა არის ადამიანის ცხოვრების არსება. უნდა დავხვათ კითხვა: რა არის ანებთაოდ ადამიანის სიცოცხლე?

ადამიანის სიცოცხლე არსებითად მოქმედებაა. მარქსს სიცოცხლე ესმოდა სწორად როგორც მოქმედება⁹. ეს სახეობით მარტივი, თავდაპირველი სიხედაღის მჭიდვითარებაა. რა თქმა უნდა, მოქმედებაში აქ არ ფიგურირებდა მისი რომელიმე სახე. ადამიანის მოქმედება სხვადასხვაგვარია. ქამა, სმა, სქესობრივი აქტი და ა. შ. ადამიანის მოქმედების სახეობა, მაგრამ ისინი არ ამოწმობენ ადამიანის მოქმედებასა სისტემას. მაქვს აღნიშნავდა, რომ ქამა, სმა, სქესობრივი აქტი და ა. შ. ნამდვილი ადამიანური ფუნქციონია, მაგრამ ანსტრატეგიაში, რომელიც მათ წყვეტს სხვა ადამიანური მოქმედების წრიდან და აქცევს მათ საბოლოო და ერთადერთ სასრულ მიზნებად, მათ აქვთ ცხოველური ხასიათი.¹⁰ ადამიანი სრულიადც არ ისარდებდა მხოლოდ ათვისებით, მოხმარებით, ის აწარმოებს, ქმნის, შემოქმედია. ცხოველაც აწარმოებს, — წერდა მარქსი, — ის იშენებს ბუდეებს ან საცხოვრებელს, როგორც ამას აკეთებენ ფუტარკი, თახვი, ქიანქველა და ა. შ. მაგრამ ცხოველი აწარმოებს მხოლოდ იმას, რაც უშუალოდ ესაჭიროება მას ან მის საშვირს; ის აწარმოებს ცალმხარეად, მაშინ როდესაც ადამიანი აწარმოებს უნივერსალურად; ის აწარმოებს მხოლოდ უშუალო ფიზიკური მოთხოვნილებების ზეგავლენით, ადამიანი კი აწარმოებს მაშინ, როდესაც თავისუფალია ფიზიკური მოთხოვნილებებისგან და ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით ის აწარმოებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც თავისუფალია ამ მოთხოვნილებებისგან, ცხოველი მხოლოდ თავის თავს აწარმოებს; ადამიანი კი მთელი ბუნების რეპროდუქციას ახდენს; ცხოველის პროდუქტი უშუალოდაა დაკავშირებული მის ფიზიკურ ორგანიზმთან, ადამიანი კი თავისუფლად უპირისპირდება თავის პროდუქტს. ცხოველი აფორმებს მატერიალს მხოლოდ ამ საბუთის საშუალებით და მოთხოვნილების შესატყვისად, რომელსაც ის ეყუთვნის, ადამიანი კი შეუძლია წარმოება ნებისმიერი სახეობის საზომის შესატყვისად და ყველაგან შეუძლია მიუყვაროს საგანს შესატყვისი საზომი, ამიტომ ადამიანი აფორმებს მატერიალს აგრეთვე სილამაზის კანონების შესაბამისად.¹¹ მაშ ასე, ადამიანის სიცოცხლე მოქმედებაა. ადამიანის მოქმედება გამოიხატება იმაში, რომ ბუნებას, როგორც რაღაც „ნედელ მასალას“, ადამიანი აძლევს გარკვეულ სახეს, რომელიც გარკვეულ „საზომს“ შეესაბამება. ადამიანის სიცოცხლე ბუნების მფორმებელ-გარდაქმნელი მოქმედებაა. ბუნება, როგორც დანიშნავს მარქსი, არის, ჭარბ ერთი. ადამიანის უშუალო სახიცოცხლო საშუალება, მეორეც, მისი სახიცოცხლო მოქმედების მატერია. საგანი და იარაღია¹²... ადამიანი ბუნებით ცხოვრობს. ის ნიშნავს იმას, რომ ბუნება არის მისი სხეული, რომელთანაც ის მუდმივი ურთიერთობის პროცესში უნდა იყოს, რათა არ დაიღუპოს. ამ წარმოების წყალობით, — შენიშნავს იქვე მარქსი, — ბუნება აღმოჩნდება ადამიანის ქმნილება და სინამდვილე¹³.

ადამიანის სიცოცხლე მოქმედებაა. ეს მოქმედება მუდამ გარე სამყაროსკენა მიმართული. გარე სამყარო უპირველეს ყოვლისა, არის გარკვეული სხეულებრივი

რამ, ბუნება. ბუნება ადამიანისთვის არის რაღაც „ნედლი მასალა“, მისი მოქმედების საგანი და იარაღი. ბუნებისთვის, როგორც ნედლი მასალისთვის, ადამიანი გარკვეული მფორმებელ-გარდაქმნელი ფაქტორია. ამ აზრით ბუნება „ადამიანის ქმნილება“.

ადამიანის სიცოცხლე ბუნების მფორმებელ-გარდაქმნელი მოქმედებაა. მაგრამ ადამიანის სიცოცხლის თავისებურება არ ამოიწურება ანით. ცხოველი, მარქსის თანახმად, არ ანსხვავებს საერთო თავს თავის სახიცოცხლო მოქმედებისგან. ის არის ეს სახიცოცხლო მოქმედება. ადამიანი კი თავის სახიცოცხლო მოქმედებას თავისი ნებისა და თავისი ცნობიერების საგნად აქცევს.¹⁴ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანის სიცოცხლე, როგორც ნებისთანა და ცნობიერებისთან დაკავშირებული მოქმედება, თავისუფალი მოქმედებაა, აქტიუობაა.

რა არის ადამიანის ნებელობით-ცნობიერი, ე. ი. თავისუფალი მოქმედების არსება, რა არის ადამიანის თავისუფლება? ადამიანი „უნივერსალურად აწარმოებს“, ცხოველი აწარმოებს მხოლოდ უშუალო ფიზიკური მოთხოვნილების ზეგავლენით, ცხოველის პროდუქტი უშუალოდაა დაკავშირებული მის ფიზიკურ ორგანიზმთან, ადამიანი კი თავისუფლად უპირისპირდება თავის პროდუქტს. ადამიანი, ცხოველისგან განსხვავებით, შეუძლია წარმოება ნებისმიერი სახეობის საზომების შესატყვისად. მარქსის ამ სიტყვებში მოცემულია გახალბედი თავისუფლების არსების გახალბედა.

ადამიანის მოქმედების თავისუფლება გამოიხატება იმაში, რომ ეს მოქმედება არ არის შეზღუდული და შეზღუდული რაიმე ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, უცვლელი მნიშვნელობის მქონე გარკვეული ვითარებით. ადამიანი აწარმოებს არა რაიმე ერთი გარკვეული, მარადიული მნიშვნელობის მქონე „საზომით“, არამედ სულ ახალი და ახალი „საზომებით“, ე. ი. აწარმოებს „უნივერსალურად“. აზორგანული, ფიზიკური სხეული ერთნაირ პირობებში ყოველთვის ერთნაირად, ერთი „საზომის“ შესატყვისად „იქცევა“. ის თავის „იქცევას“ ცვლის არა თავისი „ნიციატით“, არამედ მხოლოდ გარემო პირობების ცვლილებების გამო. როგორცაა პირობები, ისეთვეა ფიზიკური სხეულის „იქცევა“. ამ აზრით მისი „იქცევა“ სახებთან გარემო პირობებზეა დამოკიდებული და გარედანა განპირობებული. ერთნაირ პირობებში ის იქცევა რომელიც გარკვეული, ერთნაირ, იგივემარტივი „საზომების“ შესატყვისად, სახელმძრო, გარემო პირობებში „ნაარსებები“ და „ნაარსებები“ საზომების შესატყვისად. სწორედ ამიტომ, რომ ჩვეულებრივად ფიზიკურ სხეულს ახასიათებენ როგორც არა-თავისუფლსა და ინერტულს. ცხოველი ამ მიმართებით რამდენადმე განსხვავებულია აზორგანული, ფიზიკური სხეულისგან. ის მთლიანად კი არაა დამოკიდებული გარემო პირობებზე, არამედ ზოგიერთი თავისუფლსა და ინერტულს. ცხოველი ამ მიმართებით რამდენადმე განსხვავებულია აზორგანული, ფიზიკური სხეულისგან. ის იკავიფილებს მათ და მშვიდდება. შემდეგ კვლავ იყვებს მოქმედებას იგივე მოთხოვნი-



ლებების დაქაყოფილებასთან და მოქმედებს ძველებურად, იმერებს თავის კაცებს. მას არ ეხადება ახალი მოთხოვნები, იმუღლები და მისწრაფებები და ამიტომ იქცევა ერთნაირად, უცვლელი „საზომების“ შესატყვისად. ცხოველი იმდენადაა შეზოკილი ამ შეზღუდული მოთხოვნებით, რომ სრულიად არ შესწევს ძალა შეიკავოს თავი მათგან და მათ შესატყვის მოქმედებათაგან; ცხოველის მოქმედება არ არის დაკავშირებული ნებისა და ცნობიერებასთან, ცხოველს არა აქვს ნება და ცნობიერება ამ სიტყვათა ნამდვილი მნიშვნელობით.

ადამიანს კი, ცხოველისაგან განსხვავებით, არ ბოჭავს ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული, უცვლელი, ერთნაირი მოთხოვნები. მას ძალუბს თავი შეიკავოს ნებისმიერი მოთხოვნებისაგან, სიცოცხლისათვის აუცილებლისაგანაც კი. მას შეუძლია თავი მოიკლას. თუკი ის ცოცხლობს, ცოცხლობს თვითმკვლელობის შესაძლებლობის ფონზე, ე. ი. ცოცხლობს საკუთარი ნებისა და საკუთარი ცნობიერების დასტურით, ცოცხლობს იმიტომ, რომ მოახდინა არჩევანი სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. სწორედ ესაა თავისუფალი მოქმედების არსება. მოქმედება შეკავების შესაძლებლობის ფონზე, ე. ი. მოქმედება საკუთარი ნებისა და საკუთარი ცნობიერების დასტურით. მოქმედება მოქმედებასა და უმოქმედებას შორის არჩევანის საფუძველზე არის სწორედ ადამიანის სიცოცხლე რაგორც თავისუფალი აქტივობა. ამრიგად, სიკვდილისა და სიცოცხლის შესაძლებლობათაგან ადამიანი სიცოცხლეს ირჩევს და ამის გამო იძულებულია მიიღოს გარკვეულ სასიცოცხლო მოთხოვნები. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ სიცოცხლის არჩევანს გამო ის უკვე მისდევს მუდამ ერთნაირ მოთხოვნებებს და აშენდა, ცხოველის მსგავსად, მოქმედებს მუდამ ერთნაირი, ერთი და იგივე „საზომების“ შესაბამისად? არა. იმის საფუძველზე, რომ ადამიანი მისდევს თავის სასიცოცხლო მოთხოვნებს და აწარმოებს მათ შესაბამის პროდუქტებს, ის თავის თავში სულ ახალსა და ახალ მოთხოვნილებებს და მისწრაფებებს ბადებს. საბოლოო ანგარიშით, ადამიანი მიიღობს არა მარტო გარკვეულ მისწრაფებების განხორციელებისაკენ, არამედ სულ ახალი და ახალი მისწრაფებების გამოვლენისაკენ. ადამიანი მუდამ მოქმედებს მომავალი „სხვაგვარად-მოქმედების“ შესაძლებლობის ფონზე. ადამიანის, როგორც სწორედ თავისუფალი არსების, ლტოლვა სულ ახალ და ახალ მისწრაფებათა გამოვლენისაკენ, ე. ი. გარე სამყაროს სულ ახალ და ახალ გაფორმება-გარდაქმნისაკენ, მისი ფუნდამენტური ტენდენციაა. ადამიანს არ შეუძლია დაქაყოფილება და შეიზღუდოს ერთი და იგივე მოთხოვნებითა და მისწრაფებებით, მათი შესატყვისი მოქმედებებით. ამიტომ ადამიანი არ მოქმედებს ერთნაირი „საზომებით“, ის მუდამ ცვლის მათ. ადამიანის მოქმედება არსებითად შემოქმედებითი მოქმედებაა.

ამრიგად, ადამიანი აკეთებს არჩევანს სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის და ამით ირჩევს თავისი მოქმედების მუდმივ ცვალებადობას, რადგან სიკვდილი, არსებითად, ინერტულობის უკიდურესი შემთხვევაა, ხოლო სიცოცხლე ამ უთანასწოების სწორედ საწინააღმდეგო რამაა. ჩვენს მიერ უარყოფილი სიკვდილი ჩვენთვის სხვა არაფერია, თუ არა ერთნაირი პირობებთან

სავსებით ერთნაირი მიმართებების შენარჩუნება, რაც არარაგანული ფიქიური სტრუქტურისათვისაა შესაბამისობები. სიკვდილი კაცების ერთი და იგივე „საზომებით“ აბსოლუტური შეზოკვაა, არჩევანის, ე. ი. „სხვაგვარად-მოქმედების“ შესაძლებლობის აბსოლუტური მოსაზრა. სწორედ ამ აზრით ითქმის, რომ სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის სიცოცხლის არჩევანი ადამიანი სულ ახალ და ახალ „სასიცოცხლო მოქმედებას“ ირჩევს. სიცოცხლის არჩევით ადამიანი ირჩევს მოქმედების ერთი და იგივე „საზომებით“ შეუზღუდავობას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანი თავისუფლად ირჩევს სიცოცხლეს და ამით ირჩევს არჩევანს შემდგომ თავისუფლებას, თავისუფლად „სასიცოცხლო მოქმედებას“, სულ ახალი და ახალი „საზომების“ შესატყვის „სასიცოცხლო მოქმედებას“.

ადამიანი უარყოფს სიკვდილს და ამით ირჩევს თავისუფლებას, ე. ი. ირჩევს „საზომების“ და მათი შესაბამისი მოქმედებების მუდმივ ცვალებადობას. „საზომებისა“ და მათი შესაბამისი მოქმედებების ერთფეროვანი გამეორება, მხოლოდ იმის ერთფეროვანი გამეორება, რაც, არსებობს, უკვე იყო ერთხელ, სიკვდილთან მიახლოებაა. ამით უკვე დასასულია ადამიანის „სასიცოცხლო მოქმედების“ მიმართულება და ორიენტაცია; ადამიანი ირჩევს გზას თავისუფლების სულ უფრო მეტი და მეტი შესაძლებლობებისაკენ, ე. ი. გზას, რომელსაც მივყავართ „საზომებისა“ და მათი შესაბამისი მოქმედებების ცვალებადობის სულ უფრო მეტსა და მეტ შესაძლებლობებთან. ადამიანი თავისუფლად ირჩევს სიცოცხლეს და ამით ირჩევს მოქმედებას, რომელიც თავისუფლების სულ უფრო მეტ შესაძლებლობების ქმნისაკენაა მიმართული. ადამიანის „სასიცოცხლო მოქმედება“, თავისი არსებითი ტენდენციით, არის თავისუფალი მოქმედება, რომელიც გარდაქმნის სამყაროს თავისუფალ-შეუზღუდავ მოქმედების სულ უფრო მეტი შესაძლებლობების უზრუნველყოფის მიმართულებით.

შემდეგ, ადამიანი ირჩევს სიცოცხლეს სიცოცხლისა და სიკვდილის შესაძლებლობათა შორის და ირჩევს „უკვადებას“, რაც ნიშნავს სიცოცხლეს უსასრულობის პერსპექტივით. მაგრამ ადამიანის „სასიცოცხლო მოქმედება“, საბოლოო ანგარიშით, არის გარე სამყაროზე შემოქმედება სხეულის საშუალებით. ადამიანი ზემოქმედებს გარემოზე სხეულით, რომელიც „მოქმედი ორგანიზა“ა. მაგრამ ანგვარ ზემოქმედებას ხომ საზღვარი აქვს, ეს „მოქმედი ორგანიზა“ ხომ ოდნელად წყვეტს მოქმედებას. როგორია ასეთ პირობებში „უკვადების“ შესახებ? „უკვადების“ შესახებ ასეთია: ადამიანი სხვა ადამიანებთან დასახლებულ სამყაროში ცხოვრობს. ადამიანები ახალ თაობებს ბადებენ. ადამიანი წყვეტს მოქმედებას საკუთარი სხეულის საშუალებით, მაგრამ მას აქვს შესანიშნავი გარკვეული მოქმედება სხვათა სხეულის, სხვა ადამიანების საშუალებით. მაგრამ ასეთი შესახებ და შესახებ იმ შემთხვევაში, თუ მისი „სასიცოცხლო მოქმედება“ თანხმობაშია სხვათა ნამდვილსა და შესაძლებელ „სასიცოცხლო მოქმედებებთან“, თუ ის თავისი შემდგომი თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობათა პირობების ქმნის დროს სხვა ადამიანებისთვისაც ქმნის ასეთივე პირობებს, თუ მის მიერ შექმნილი პირობები ხელს უწყობენ სხვა ადამიანების, სხვა თაობების თავისუფალი მოქმედების

ამგვარი პირობების შემდგომ კმნას. სხვა ადამიანები და სხვა თაობებია სარგებლობენ ამ ადამიანის გარდა-
მკმენელი მოქმედებით თავისი შემდგომი გარდაქმნელი
საქმიანობისა და ამით აგრძელებენ ამ ადამიანის
მოქმედებას, სიცოცხლეს. თავად ეს ადამიანი, როგორც
მოქმედება, გრძელდება სხვა ადამიანთა მოქმედებებში.
ადამიანის „უკვდავების“ შესახებ კაცობრიობის უკ-
დავებია. სხვაგვარად რომ უთქვამთ, ადამიანს, რო-
გორც ინდივიდს, უკვდავების შესახებ აქვს მხოლოდ
იმ შემთხვევაში, თუ ის კაცობრიობის სიცოცხლესა და
უკვდავებას წარმატებით ემსახურება.

მაშ ასე, ადამიანი სიცოცხლეს ირჩევს და არა სიკ-
ვლილს და ამით ირჩევს ზრუნვას სხვათა სიცოცხლე-
ზე, ირჩევს თავისი „სასიცოცხლო მოქმედების“ კე-
შის და თანხმობას სხვათა, ე. ი. კაცობრიობის, „სა-
სიცოცხლო მოქმედებასთან“. მაგრამ უნდა გავსოფ-
დეს, რომ ადამიანთა და თაობათა „სასიცოცხლო მოქ-
მედების“ თანხმობა არ ნიშნავს ერთი და იგივე მოქ-
მედების ერთფეროვან გაშროვებას სხვადასხვა ადამი-
ანებისა და თაობების შიერ. როგორც ვთქვით, ადა-
მიანის სიცოცხლე სწორედ თავისუფალი აქტივობაა,
ე. ი. მოქმედება ნამდვილი და შესაძლებელი „სხვა-
გვარად მოქმედების“ მუდმივ ფონზე. ამიტომ შემთხ-
ვევითი როლია, რომ ერთფეროვანი მოქმედების დროს
ადამიანს ეუფლება მოწვევნილობა, ე. ი. მოუსვენრობა
ერთფეროვნების გამო. არც ისაა შემთხვევითი, რომ
ჩვენ მუდამ აუგად ვიხსენებთ მიმამაჩვიელობას, „ეპი-
გონობას“, ე. ი. სხვათა მოქმედების მხოლოდ გაშო-
რებას. ადამიანი ირჩევს სიცოცხლეს როგორც თავი-
სუფალ აქტივობას და ამით ირჩევს, უიარაღობას
აქვლეს მას, რაც განსხვავებულობის, ინდივიდუალო-
ბის მქონეა. მეორე მხრივ, ადამიანი სიცოცხლეს ირ-
ჩევს და არა სიკვდილს, ე. ი. „უკვდავებას“ ირჩევს,
ამით კი, თავისი ინდივიდუალობისა და განსხვავებუ-
ლობის შენარჩუნებასთან ერთად, ირჩევს საკუთარი
მოქმედების თანხმობას სხვათა მოქმედებასთან. ადამი-
ანი თავისი მოქმედებისათვის ირჩევს ორიენტირს:
ესწრაფვის იყოს განსხვავებული, ინდივიდუალური და
ამავე დროს კაცობრივი და თანხმობაში იყოს საზოგა-
დოებასთან, კაცობრიობასთან.

ახლა ჩვენ ვიცით, თუ რა არის ადამიანის სიცოცხ-
ლეს არსება. ადამიანის სიცოცხლე, არსებითად, არის
თავისუფალი მოქმედება, აქტივობა, ე. ი. სამყაროს
მეორეხარისხი-გარდაქმნელი მოქმედება, რომელიც სა-
კუთარი არჩევანისა და გადაწყვეტილებების შესატყვი-
ობა, ესაა ინდივიდუალური, მარად ცვალებადი და
ამავე დროს საზოგადოების, კაცობრიობის მოქმედ-
ებასთან შეთანხმებული მოქმედება. ახლა ჩვენ უფრო
კონკრეტულად გვესმის, თუ რას ნიშნავს თვითგაუც-
ხოების მდგომარეობა. ამ მდგომარეობაში ადამიანი
აიორციელებს მოქმედებას, რომელიც სულ უფრო და
უფრო ბოჭავს მის თავისუფლებას, აქტივობას, მის
მოძრაობას ინდივიდუალობისაკენ, ცვალებადობისაკენ
და ამასთანავე კაცობრიობასთან თანხმობაში ყოფნისა-
კენ.

ახლა გახარკვევია „ტექნიკური გაუცხოების“ კონკ-
რეტული შინაარსი. „ტექნიკური გაუცხოების“ შესა-
ხებ ლაპარაკი ნიშნავს იმის აღიარებას, რომ ტექნიკურ-
ი საქმიანობა, რომელიც თანამედროვე საზოგადოე-
ბაში უფროაღებდა როგორც ძირითადი საზოგადოებრი-

ვი საქმიანობა, სულ უფრო მეტად ბოჭავს ადამიანის
თავისუფლებისა და აქტივობის შესაძლებლობებს, ინ-
დივიდუალობისაკენ, ცვალებადობისაკენ და აგრეთვე
დროს კაცობრიობასთან, საზოგადოებასთან თანხმო-
ბისაკენ მისი მოძრაობის შესაძლებლობებს. მაგრამ რა
აქვს ტექნიკურ საქმიანობას ისეთი, რომ როგორც კი
ის იქცევა ძირითად საქმიანობად, უმალ იწყებს ადა-
მიანის აღნიშნული ტენდენციების განხორციელების
შეფერხებას?

ტექნიკა ნიშნავს იმ გარკვეულ საშუალებათა სის-
ტემას, რომლებიც ადამიანის ნაცვლად ასრულებენ
სამუშაოს. თავიდანვე შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ტექ-
ნიკას მისი გაახლოვებისას ნამდვილად შეუძლია
შეაფერხოს ადამიანის სიცოცხლე როგორც თავისუფა-
ლი მოქმედება. მართლაც, როცა მე ვიჩივებ სიცოცხ-
ლეს, ამით ჩემ მიმართ მოქმედებს, ჩემგან გამოშინა-
რე მოქმედებას ვიჩივებ, ვიჩივებ ჩემი მოქმედების მუდ-
მივ ცვალებადობას, ვიჩივებ სულ ახალი და ახალი
„საზოგადოებრივი“ შესატყვის ჩემს მოქმედებას. ტექნიკური
იარაღის მოქმედება კი არის არა ჩემი მოქმედება,
არამედ მოქმედება ჩემს ნაცვლად. ამავ დროს ტექ-
ნიკურ იარაღს შეუძლია იმუშაოს და იმოქმედოს, სა-
ბოლოა ანაგრაშით, გარკვეული ერთნაირი, უცვლელი,
იგივეობრივი „საზომებით“. ტექნიკის გაახლოვებუ-
ბა ნიშნავს იმ თვალსაზრისის გაზიარებას, რომლის თა-
ნახმადაც ყველა მნიშვნელოვანი სასიცოცხლო პრობ-
ლემა შეიძლება და უნდა გადაწყვეთ ტექნიკის საშუა-
ლებით. ამგვარი თვალსაზრისი ადამიანებს იმის იმედ
აქვთ, რომ ყველა სასიცოცხლო საჭიროებას ტექნიკის
განიხარებას დახმარებით დაიკაყოფილებენ. მათ
ავიწყდებათ, რომ ადამიანის ყველაზე ფუნდამენტური
მოთხოვნილებაა სწორედ თვითმოქმედება და ამ თვითმოქ-
მედების „საზომების“ მუდმივი ცვლა. შეუძლიათ კი ტექ-
ნიკურ საშუალებებს, რომლებიც მოქმედებენ ჩვენს
ნაცვლად და ერთი და იგივე „საზომებით“, დაემა-
ყოფილონ ეს ფუნდამენტური მოთხოვნილება? თუკი
ადამიანი და კაცობრიობა ამგვარი წარმოქმნის აბ-
სურდულობაზე არ დაფიქრდება, რა თქმა უნდა, შეიძ-
ლება მოექცეს ჩიხში. თუკი ადამიანი ზედმეტად დატ-
ვირთავს სიცოცხლეს ტექნიკით და სულ უფრო მცირე
ადგილს დაუტოვებს თავის მოქმედებას, მან ბოლოს
და ბოლოს, თავისად შეუშინებლად, შეიძლება დაკარ-
გოს სიცოცხლე როგორც თავისუფალი მოქმედება.

შეცდომას ჩავიდენთ, თუ ვიფიქრებთ, რომ რახან
ადამიანის არსება თავისუფალი მოქმედებაა, ის არა-
ხოდენ არც განავითარებს თავისი თავისუფლების შემ-
ოპქველ მოქმედებას. განა წყავს ის საკუთარი არსების,
თავისი „კანონის“ წინააღმდეგ? საკუთარი ყოფნის
„კანონის“ დარღვევა ხომ შეუძლებელია. გარკვეული
არსების მქონე და გარკვეულ კანონებს დაშორებულ
ბოლოს ფიზიკური სხეულები ხომ არასოდეს არ არღ-
ვევენ და უძლურნი არიან გადაუზვიონ ამ კანონებს.
მაგრამ საქმე ისაა, რომ ადამიანს, ფიზიკური სხეულე-
ბისაგან განსხვავებით, სწორედ ისეთი არსება აქვს,
რომლის წინააღმდეგაც ზოგჯერ ძალმუხე წავიდეს,
ადამიანს ისეთი თავისებური „კანონები“ აქვს, რომ-
ლებიც მას ზოგჯერ შეუძლია დარღვევას; განა ყველა
არ დაეთანხმება იმ ზარს, რომ ფაზისტური საქმიანობა
ადამიანის არსების წინააღმდეგ იყოს მიმართული, ზო-
გიერთი ადამიანი კი ეწეოდამე ამ საქმიანობას. ადამი-

ნებს ყოველთვის სრული ესმით კარგად საქათვლის არსება; ამას ხელს უწყობს ის გარემოება, რომ თავის არსების შესატყვისად მოქმედებისას მათ პერიოდულად უნდა შეეცადონ თავისი მოქმედების გეზი. ისინი ზოგჯერ მოძრაობის ისეთ გეზს იჩვენებენ, რომელიც ერთი შეხედვით ადამიანის არსების შესატყვისი გვეგონებათ, ნამდვილად კი ამ არსებას ეწინააღმდეგება. ყველა საზოგადოებრივ-მასშტაბური უბედურება, — რა თქმა უნდა, აქ არ იგულისხმება სტიქიური უბედურებანი — ადამიანთა „სიბედისი“ შედეგია, მათი არსებობა თავად ადამიანების დანაშაულია.

აქვე უნდა დავუთხროთ, რომ ადამიანის სიცოცხლის არსებისადმი დაპირისპირებული ფაზისტური ტრალიტარული რეჟიმი ნაწილობრივ ტექნიკური პროგრესის ჩვევთა შედეგია. ტექნიკური პროგრესი იაზრებს და სახავს მოქმედებას, რომელიც შესატყვისია გარკვეულ ერთი და იგივე მუდმივი „საზოგადოებისა“, წესების. ერთი და იგივე ამოწმარა-საყოფელთაო „პროგრამისა“. ტრალიტარული რეჟიმიც ხომ სავსებით ერთი და იგივე, უცვლელი, სტანდარტული „საზოგადოების“ შესატყვისი ცხოვრება, სავსებით ამოწმარაგ-საყოფელთაო პროგრამის შესაბამის მოქმედება, რომელიც ადგილს არ უტოვებს თავისუფალი ინდივიდუალური აქტივობას. ტრალიტარული სახელმწიფო — ესაა მანქანა, რომელსაც უშუაშეხებული აქვს საზოგადოების ყველა წევრის ყოველგვარი მოქმედების აბსოლუტურად ამოწმარაგი პროგრამა.

ტექნიკის აბსოლუტიზაციის, კულტის საფუძველი ნატურალისტური მსოფლმხედველობაა. რა არის ამ მსოფლმხედველობის არსება?

ნატურალისტურ, პოზიტივისტურ მსოფლმხედველობას აქვს სამყაროსთან გარკვეულ შემეცნებითი მიდგომა და ამ მიდგომის შესაბამისი წარმოდგენა სამყაროზე.

პოზიტივისტი თვლის, რომ შემეცნება გარე-გრძნობადი ცდით იფარგლება. შემეცნებითი პოზიტივიზმი განეყნება უნდა მოვხდინოთ სამყაროსადმი ჩვენი მიმართებისაგან, ჩვენი პრეტენზიებისა და ინტერესებისაგან და ამგვარად დავაკვირდეთ გრძნობადი აღქმის მონაცემებს, ე. ი. იმას, რაც გვეძლევა როგორც თავიანთი დანახული, ყურით მონახენილი და ა. შ. ის, თუ რა მნიშვნელობა აქვთ ამ მონაცემებს ჩვენთვის ჩვენი პრეტენზიების და ინტერესების დაქმარაგების თვალსაზრისით, ის, თუ როგორ უახლოვდება ისინი ჩვენს ინტერესებს, მხედველობაში არ მიიღება. ჩვენ უნდა დავწეროთ გარე-გრძნობადი ცდამში მოცემული საგნების ურთიერთმიმართებანი და ამ დროს ანგარიში არ ვაფუძვლოთ მათ მიმართებას ჩვენთან, ჩვენს მიწარაგებებთან, განცდებთან და ინტერესებთან. ამგვარ პოზიტივიზმი ჩვენ აღმოვაჩენთ, ერთი მხრივ, ცვალებად მიმართებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ზოგიერთ მყარ, უცვლელ და განმეორებად მიმართებას ნივთებასა და მათ ელემენტებს შორის. ჩვენ დაინტერესებულნი ვართ მომავალი მოვლენების განკვეთილი და აბსოლუტ ვაფიქსირებთ მყარ, უცვლელ, განმეორებად მიმართებებს. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ჩვენს დაკვირვებებში უცვლელად განმეორებული მიმართებები მომავალშიც მუდამ განმეორდებიან. ამგვარი ვარაუდი ინდუქციური დასკვნაა. ჩვენ ვაგებთ ინდუქციურ ვარაუდს, ე. ი. ვაფიქსირებთ გარკვეულ მიმართებას, როგორც

მუდმივად განმეორებადს, ამავე დროს აღმოვაჩენთ ამ მიმართების გარკვეულ წევრს და ვამტკიცებთ, რომ ნავარაუდები მიმართება ამ კერძო შემთხვევებში განმეორდება, მაშასადამე, მოცემული აღმოჩენების მიმართებას სხვა წევრებში; ჩვენ ასე ვმსჯელობთ: A-ს მუდამ მოსდევს B, ე. ი. თუ არის A, მაშინ აგრეთვე არის B. A მართლაც არის. მაშასადამე, არის აგრეთვე B. ეს დედუქციური დასკვნაა. ინდუქცია და დედუქცია ეურდნება იმის რწმუნას, რომ არსებობს მიმართებათა ერთგვაროვანი განმეორება.

ინდუქციური და დედუქციური დასკვნები იმის საშუალებას გვაძლევენ, რომ ზოგიერთი მიმართების განმეორებადობის საფუძველზე წინასწარ განკვეთილ ერთ მომავალი მოვლენები, მოვლენათა ინდუქციური დედუქციური წინასწარი განკვეთების ძირითადი პრინციპი ასეთია: როგორც იყო მოვლენათა მიმართებები აქამდე, ისეთივე იქნებიან ისინი მომავალშიც.

დაკვირვებისას ნივთები და შესაბამისად, ნივთების ელემენტები კავშირი არიან გარკვეულ გარემოსთან, ე. ი. გარკვეულ პირობებთან. ინდუქციის საფუძველზე ჩვენ გამოვყოფთ და ვაფიქსირებთ იმ პირობებს, რომელთა არსებობის დროსაც არსებობს მოცემულ საგანი, მოცემული მოვლენა. ამგვარ პირობებს ჩვენ ვუწოდებთ მიზეზებს, ხოლო მოცემულ ნივთს, მოვლენას — შედეგებს. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ამგვარი პირობებში შედეგის სახით ყოველთვის წარმოიქმნება ამგვარი მოვლენა. ჩვენ მივჯანყობთ, რომ ყოველ მოვლენას აქვს თავისი მიზეზები, ე. ი. თავისი უცვლელბელი მიმართები. ყოველი მოვლენის ახსნას ჩვენ ვეძებთ მის მიზეზებს.

მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი არის მოვლენებს შორის არსებული კავშირი, რომელიც ნავარაუდებიან პროგრეს ერთნაირად განმეორებადი. ამავე დროს მოვლენები უნდა წარმოვადგინოთ როგორც გრძნობადი აღქმის მონაცემები. იგულისხმება, რომ ჩვენ არა ვაკვებს რაიმეს ყოფიერების აღქმის სხვაგვარად ვარაუდებთან გრძნობადი აღქმისა. ჩვენ შეგვიძლია დავუწეროთ ზოგიერთ, გრძნობადი თვალისაგან დამალულ ძალთა, მიზეზთა არსებობა, მაგრამ ამგვარ დაშვებას მხოლოდ მაშინ აქვს შემეცნებითი მნიშვნელობა, როცა ეს დამალული მიზეზები და შესაბამისი შედეგები წარმოდგენილია გრძნობადი აღქმის ზოგიერთი მონაცემის სახით და ამ მონაცემთა განმეორებადი მიმართებით. აქ მთავარია ის, რომ შეგვიძლია ორიენტირება გრძნობადი აღქმის მონაცემთა მიმართებების განმეორებათა საშუალებით. გრძნობადი აღქმაში მოცემულობის გარეშე არ შეგვიძლია დავწმუნდეთ რაიმეს არსებობაში, მიმართებათა განმეორებებზე ორიენტაციის გარეშე არ შეგვიძლია განვსაზღვროთ რაიმეს არსებობა მომავალში. მართალია, ჩვენი ვარაუდები ზოგიერთი მიმართების განმეორების შესახებ ზშირად არ მართლდება, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი ვარაუდები არასდროს გამართლდებულა ერთად და სამუდამოდ, არ არიან უცვლელი. მაგრამ საქმე ისაა, რომ მომავალი მოვლენების განკვეთბა შეგვიძლია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ვივარაუდებთ მიმართებათა განმეორებადობა, და მხოლოდ იმდენად, რამდენად და როდემდეც გამართლდებულა ეს ვარაუდი. თუ ზოგიერთ მოვლენათა შორის მიმართებათა განმეორებადობა საიქვია, თუ ჩვენი აზრით



ეს მიმართებები განუმეორებელია, მაშინ ჩვენ არავითარი შესაძლებლობა არა გვაქვს განვეკრიტოთ მომავალი მოვლენები ამ სფეროში. ჩვენ უკავშირდა განვსაზღვროთ მომავალი მოვლენები მხოლოდ იმ სფეროში, სადაც ერთნაირად განმეორებად მოვლენათა სიჭარბეა და სადაც, მაშასადამე, ვარაუდები განმეორების შესახებ გამართლებულია. მოვლენათა ის სფერო კი, სადაც განუმეორებელი მოვლენების მნიშვნელოვანი სიჭარბეა და სადაც, მაშასადამე, ვარაუდები განმეორების თაობაზე გაუმართლებელია, არ იძლევა მოვლენათა წინასწარი განჭკვრეტის შესაძლებლობას და ამდენად არსებობს შემეცნება.

მაშ ასე, შემეცნება სჭრდება დაკვირვებას გარეგანგრობაში აღმშენების საშუალებები და შესაბამისი მონაცემების ინდექსირებას ინდექსირებას. აქ აღსანიშნავია საჭირო. გარეგანგრობაში აღმშენების ნივთების ზოგიერთი მუდამ განმეორებადი მიმართება შეიძლება ამოვარჩიოთ ფანტაზიის საშუალებით, აქტუალური ცდის გარეშე. ესაა გარეგანგრობაში აღმშენების საშუალება უკვე საფრანგისათვის საერთო მიმართებაში. ჩვენ ფანტაზიის საშუალებით აღმოვაჩინეთ ამ მიმართებებს და გამოვიყენებთ მათ როგორც რეალური მოვლენების, აქტუალური ცდის მოვლენების განსაზღვრების წესებს. ასეთია სწორად მიმართებები, რომლებიც გამოვლენილია მათემატიკისა და ფორმალური ლოგიკის მიერ. შემეცნებითი საქმიანობის ერთ-ერთი ამოცანაა ფანტაზიის საშუალებით გამოავლინოს ნივთების საერთო მიმართებები, რომლებიც ინდექსირებად ინდექსირების ლოგიკური აპარატის როლს შესასრულებენ.

აღიანი და ადამიანთან დაკავშირებული მოვლენები კი პოზიტვიზმისათვის ამ შემეცნებადია, ანუ შემეცნებადია იმავე „ობიექტურ“ მეოთხედის საფუძველზე. რამდენადაც ადამიანის შინაგანი ცხოვრება, მისი განცდები და ზრახვები არ გვეძლევა გარეგანგრობაში აღმშენებად, იმდენად შემეცნების თვალსაზრისით ადამიანი არის სხვა ადამიანი, რომელიც ეძლევა ჩემს განსაზღვრებად ზედვას როგორც გარკვეული სხეული და გარკვეული სხეულებრივი მიმართებები: ამ, ისევე როგორც სხვა, შემთხვევებში ჩვენ უნდა აღვჭეროთ განსაზღვრებად აღქმული სხეულის მიმართებები, დავაფიქსიროთ განმეორებადი მიმართებები, ავაგოთ შესაბამისი ვარაუდები მათი მართიადი განმეორებადობის შესახებ და ამის საფუძველზე წინასწარ განჭკვრით მომავალი მოვლენები. ჩვენ უნდა გამოავლინოთ ადამიანის ქცევის მიზეზები, რომლებიც გარე სხეულებრივი პირობების სახეს ატარებენ, და ამის საფუძველზე წინასწარ განჭკვრით ადამიანის შესაძლებელი სხეულებრივი ქცევა მომავალში. ადამიანთან დაკავშირებული მოვლენების შემეცნება ამით ამოიწურება.

დასაბუთებთ ასეთია ნატურალისტური, პოზიტვიზმის ტური შემეცნებითი პოლიცია სამყაროს მიმართ. ასეთ შემეცნებით პოლიციას კი შეესაბამება სამყაროს გარკვეული სურათი. სამყარო მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ჭკვიანა. უკვლავურს აქვს თავისი მიზეზი, თავისი საქმიანობა საფუძველზე გარკვეულ სხეულებრივ გარეპირობებში. ყოველი არსებულის ქცევა წინასწარ განსაზღვრულია გარკვეული პირობებით. ყოველი ნივთი პასიური და ინერტულია იმ აზრით, რომ მუდამ ინარჩუნებს ერთი და იგივე მიმართებას ერთი და იმავე პირობებთან და თუკი ცვლის თავის ქცევას, ეს გარე-

პირობების ცვლილებების გამო ხდება. ადამიანი არ არის გამოწვეული. მისი ქცევა ასევე განსაზღვრულია გარეგანი მიზეზებით, სხეულებრივი პირობებით, სხეულებრივი და ინერტულია. ის არსებითად რიგითი სხეულებრივი-ობიექტური სუბიექტია, რომელიც წარმოიშობა და ისპობა უსასრულო მიზეზ-შედეგობრივი მოვლენების რიგში.

უზარმაზარსა და უსასრულო სხეულებრივ სამყაროში ადამიანს, კაცობრიობას ძალზე მეტად ადგილი უკავია. სამყაროს სხეულებრივ მოვლენათა სელაში ადამიანს არა აქვს არავითარი უპირატესი როლი, მას საერთოდ არავითარი უპირატესობა არ აქვს სხვა სხეულებრივი მოვლენების მიმართ. ადამიანი ქრება ისევე უკვალოდ, როგორც ყველა სხვა სხეულებრივი ორგანიზაცია. ის წარმოიშობა გარკვეული მიზეზების გამო და ასევე ისპობა გარკვეული მიზეზების ძალით, აღარ მონაწილეობს მიზეზ-შედეგობრივ მოვლენათა შემდგომ სელაში. საერთოდ სამყაროს მოვლენათა სელას არა აქვს გარკვეული მიმართებება, თუმცა ერთნაირი მიზეზები მუდამ იწვევენ ერთნაირ შედეგებს, ერთნაირ პირობებში მუდამ ჩნდება ერთნაირ შედეგები, მაინც პირობები, ვითარებები ურთიერთკავშირითა უსასრულო ვარიანტებში, გარკვეულ ქმნილებათა წარმოქმნის თუ მოსპობისას, სრულიადაც არ „სახავენ“ გარკვეულ გეგმას. ამ აზრით სამყაროს ყოველი ქმნილება შემთხვევითია. შემთხვევითია ადამიანი და კაცობრიობა.

მსოფლმშენებელია ადამიანის ცხოვრების ორიენტაცია. რას წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრების პოზიტვიზმ-ნატურალისტური ორიენტაცია? ადამიანს უნდა გამოაშაქაროს მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები და იხელმძღვანელოს ამ კავშირების ცოდნით. ეს ხელმძღვანელობა ნიშნავს იმას, რომ ხელმძღვანურად შევქმნათ პირობები, რომლებიც უზრუნველყოფენ ადამიანისათვის საჭირო შედეგებს. მაგრამ როგორი შედეგებია მისთვის საჭირო? ამ მხრივ ის უნდა ედგოს თავის ინსტინქტს და თავის წარსულ გამოცდილებას. თუ ეს არ იქნება საჭირო, ის უნდა დააკვირდეს სხვა ადამიანებს და გამოავლინოს ზოგიერთი „ობიექტურად“ დაკვირვებით, გაცრცელებული, ერთნაირად განმეორებადი მოთხოვნები. ასეთებად, პირველ ყოვლისა, წარმოსდგებიან სხეულებრივ-ფიზიოლოგიური მოთხოვნები. ადამიანისათვის ერთადერთი მნიშვნელოვანია სხეულებრივი კეთილდღეობა, კომფორტი: სმა-კანა, სქესობრივი აქტი, სივრცული გადინაცვლება და ა. შ. ადამიანმა მხოლოდ ამ კეთილდღეობაზე უნდა იზრუნოს. ამის ერთადერთი გზაა სხეულებრივი სამყაროს კანონების აღმოჩენა, ადამიანის სხეულებრივი ორგანიზმისა და გარეპირობების ურთიერთობის კანონების დადგენა, სხეულებრივი ქმნილებების კანონთა აღმოჩენა და ამგვარ აღმოჩენათა საფუძველზე სხეულისათვის სასარგებლო და მოხერხებული ნივთების შექმნის უნარი. ადამიანს ყოველი გასაქირი, წუხილი, უბედურება სხვა არაფერია, თუ არა სხეულებრივი კეთილდღეობის ნაკლი. ასეთი კეთილდღეობის დამყარების ერთადერთი გზაა სხეულებრივ ქმნილებათა კანონებზე დამყარებული შემოქმედებითი მოქმედება, ე. ი. ტექნიკური საქმიანობა. ტექნიკური საქმიანობა არის სწორედ კომფორტის ნივთების ხელყოფნის ქმნა სხეულებრივი სამყაროს კანონებზე დაყრდნობით. ადამიანის ყველა სასიცოცხ-

ლო პრობლემა დაიკავებდა კომფორტის პრობლემასაც და ამიტომ ეს პრობლემები უნდა გადაწყველეს ტექნიკური საშუალებებით, წმინდა სხეულებების ქმნილებების გამოყენების გზით. ტექნიკური საშუალებები უპირველეს ყოვლისა აღრიცხვის მათემატიკური წესებია. ყველა სასიცოცხლო პრობლემა უნდა გადაწყვედეს მხოლოდ მათემატიკური აღრიცხვის გზით. კეთილდღეობისაკენ სწრაფვის პროცესში კაცობრიობა ავიტარებს თავის ტექნიკურ საქმიანობას და ქმნის კეთილდღეობის უმაღლეს საშუალებებს — მანქანებს, რომლებიც მის ნაცვლად აზროვნებენ, საერთოდ მის ნაცვლად ასრულებენ ყველა გონით საქმიანობას. ადამიანი აღწევს ისეთ კეთილდღეობას, რომ ათავისუფლებს თავს ყოველგვარი შრომის, ყოველგვარი მოქმედების „მძიმე უღლისაგან“. მაგრამ რამდენადაც ადამიანის სიცოცხლემ მოქმედება, ის ბოლოს და ბოლოს ათავისუფლებს თავს... სიცოცხლისაგან.

ნატურალისტური მსოფლმხედველობა ადამიანს „გახანებულს“ სახით, ფიზიკური სხეულის ანალოგიურად წარმოედგინოს და ამით მისი თავისუფალი აქტივობის პარალიზებას ახდენს. ამას ვამბობთ არა მხოლოდ იმ აზრით, რომ ტექნიკის კულტი, გაპრობებული ნატურალისტური მსოფლმხედველობით, აბსოლუტურად აუქმებს ადამიანის თვითქმედებას, რამდენადაც ადამიანის მოქმედებას მანქანით ცვლის. ნატურალისტური მსოფლმხედველობა ცხოვრების ამგვარი ავტომატიზაციის ვარქმევს პასიურობას და ინერტულობას არცაა ადამიანს იმით, რომ მას შთაგონებს აზრს მისი თავისუფლების მოჩვენებითობის შესახებ. მართლაც, თუკი ადამიანი მიზნუ-შედგობრივ მიმართებების რიგითი რგოლია და თუკი, მასხადავ, ყველაფერი დამოკიდებულია მის ზურგსკაპან მოქმედ მიზეზებზე, თუ ყველაფერი წინააღმდეგობა მის გარეშე, გარეგანი მიზეზების, გარე პირობების ძალით, მაშინ მას არ ძალუბნ შეცვალის რაიმე, თავად გააკეთოს რაიმე. ყველაფერი მოხდება ისე, როგორც უნდა მოხდეს გარეგანი მიზეზების, მოქმედების ზეგავლენით. ადამიანის ნება აქ არაფერ შუაშია, ადამიანს არავინ არაფერს ეთხოვს. ადამიანის ცხოვრება რთვადინდება. შეიძლება ადამიანი არ აეთვლებდეს ცოდნე თვითდასჯურ დასკვნებს ნატურალისტური მსოფლმხედველობიდან და ასეთ რადიკალურ ინერტულობას არ იჩენდეს, მაგრამ ის იფარგლება წმინდა შემგებლური მოქმედებით. ის მხედველობაში იღებს მხოლოდ ზოგიერთ „ობიექტურად“ დაკვირვებად, ერთნაირად განმეორებად მიზანდასახულობას, ე. ი. ფიზიკოლოგიურ მითოზინდებებს და მხოლოდ მათი დაქაუყოფილების სიძვივის იღწვის. ნატურალისტური მსოფლმხედველობა ადამიანს ართმევს ეთიკურ პათოსს, რადგან „ბუნების კანონები“, მათ შორის ფიზიკოლოგიური კანონები, სრულიადე არ შთაუფერგვენ ადამიანს „მუყაბის“ სიყვარულს. ადამიანი კარგავს ყოველგვარ უპირობეს ღირებულებას, რადგან ის მხოლოდ რიგითი რგოლია სხეულებრივ მოვლენათა მიზნუ-შედგობრივ რიგში, რადგან უზარმაზარ სხეულებრივ საშუალებას მას ძალზე უმნიშვნელო ადგილი უკავია. თუ ადამიანი მაინც არ აეთმებს ამგვარ დასკვნებს ნატურალისტური მსოფლმხედველობიდან და განაგრძობს ზრუნვას კაცობრიობის ბედზე, განაგრძობს სასოვალდობრივ მოღვაწეობას, მაშინ მას, ამ მსოფლმხედველობის ზეგავლენით, ერთად-

ერთ საქმიანობად ტექნიკის განვითარება ესახება. მაგრამ, როგორც ითქვა, ცალმხრივად განვითარებული გააბნობული ტექნიკა ადამიანის ბედნიერების წინააღმდეგაა მიმართული. ის ქმნის ბოშებს, რომელთაც შეუძლიათ ააფეთქონ ადამიანის შენება, ქმნის მანქანებს, რომლებიც იმონებენ ადამიანებს, ართმევენ მათ დამოუკიდებლობას. ის, ბოლოს, ადამიანს წყვეტს „მედდაბუნებისაგან“ და ა. შ. ტექნიკის, რომელიც უღმრთე გულმოდგინებას იჩენს, დაფარს სამსახურს უწევს თავის თავს და კაცობრიობას. ნატურალისტურ-ტექნიკისტურად ორიენტირებული კაცობრიობა ჩიხში ექვედა.

მეტყობამეტყობა საუკუნიდან, ნატურალისტურ-ტექნიკისტური მსოფლმხედველობის გაფურჩქვნის პეროდი. დან, ევროპას სულ უფრო მეტად აწუხებს სასწრაფო საფრთხეს განძობა. ევროპის გამოჩენილი მოაზროვნეები ბრძოლას უწყებდნენ ნატურალისტურ-ტექნიკისტურ მსოფლმხედველობას. კირკეგორი, დოსტოევსკი, ვაგნერი, ნიცშე და სხვები მძაფრად ილაშქრებენ თავისი დროის მსოფლმხედველობაზე რადიკალურ წინააღმდეგ. ნატურალისტური მსოფლმხედველობის საპირისპიროდ იხინი ხაზს უსვამენ იმას, რომ ადამიანს არსება ფიზიკური ნათობისათვის დამახასიათებელი გარე-მიზეზობრივ გაპრობებულილობაში კი არ ვლინდება, არამედ სამყაროსადმი ნებით მიმართულობაში. ის, რასაც უნდა დემონსტრირებდეს ადამიანი, შეიძლება იყოს რაღაც „მშალი ნება“ და არა ფიზიკურ-ფიზიოლოგიური კანონები. ფიზიკურ-ფიზიოლოგიური კანონების მორჩილებისაგან თავისუფლება ნიშნავს იმას, რომ იმოქმედო თავად შენ, იმოქმედო რაღაც გარეპირობების ბრძანების გარეშე, იმოქმედო ისე, როგორც არ იყო წინააღმდეგ განსაზღვრული გარეშე მიზეზებით, გარემო პირობებით და მონოტონურად განმეორებადი ელემენტარული მოთხოვნისგან.

მთელი საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ნაკადი, რომელიც ნიშნავს იწყება და მკვებრად ილხუკრებს ნატურალისტური მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ, „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ სახით ჩამოყალიბდა (პ. ბერგსონი, ვ. დილთაი, ო. შუენგლერი და სხვ.). „სიცოცხლის ფილოსოფია“ ურდადლებს ამხედველებს სიცოცხლის პრობლემაზე, განსაკუთრებით კი ადამიანის სიცოცხლეზე, და ხაზს უსვამს ამ უკანსკელობის არსებით თავისებურებას. სიცოცხლედ, ფიზიკურ პროცესებისაგან განსხვავებით, არსებითად შემოქმედებითი პროცესია. ფიზიკური პროცესები ემორჩილებიან რაღაც მყარ, უცვლელ კანონებს; ფიზიკური ნივთები ერთნაირ პირობებში ერთნაირად „იქცევიან“, იხილიან გარედან არიან გაპრობებული. ფიზიკურ პროცესებში არ იქმნება არაფერი სავსებით ახალი, ფიზიკური მოვლენები არსებითად მეორდებიან. ამისაგან განსხვავებით წინსიცოცხლედ ცვლის თავის „კანონებს“, ის, არსებითად არამედ იმეორე ქმნდება და არა უცვლელი მიმართებით სისყარარ არსებობა. ამ აზრით, სიცოცხლედ არის „ეკო-სიულუცია“, შემოქმედება და ისტორია. ცოცხალი არსებობა ცვლის თავის მიმართებებს ერთნაირ პირობებთან. ნელის თავის ქვეყნში არ არის წინააღმდეგ განსაზღვრული გარე პირობებით. სიცოცხლედ ამ მხრივ სავსეა მოუძღვლოდნელობით. სასიცოცხლო პროცესებში მუდამ შორიქმნება რაღაც ახალი, ყალიბდება ახალი მიმართებები; სიცოცხლის სვლას ვერ განვკერებთ წინააღმდეგ, თუ თავს

მიმართებათა განმეორება ვივარაუდებ. ასეთი სი-
ციცხლე, ხანამ ის სიცოცხლე რჩება, მაგრამ მის შეე-
ცის სიყვლილი, თუ კაცობრიობა გეხს აიღებს სრულ
ავტომატიაკიანეზე, თუ ის ხელოვნურად დააბრკოლებს
სიცოცხლის შემოქმედებით იმპულსებს. ისევე შენ-
გლერი თვლიდა, რომ ევროპულმა კაცობრიობამ აიღო
გერ ტექნიკაციისა და ავტომატიზაციისაკენ, ის უკვე
ვევარ შეძლებს ამ პრაქტისის შეჩერებას და ამიტომ
გარდუვალი დაღუპვისაკენ მიდის. „სიცოცხლის ფლო-
სოფისი“ ყველა წარმომადგენელი როდღე ეთანხმება
შენგლერის სიმეჩივს, მაგრამ ყოველი მათგანი მიიჩ-
ნებს, რომ ადამიანის სიცოცხლე არსებითად შემოქმე-
დება; წინასწარ განსაზღვრული ქმნა და რომ სი-
ციცხლის სრული ავტომატიზაცია, შემოქმედების
სრული დაკარგვა, ცხოვრება ერთხელ და სამუდამოდ
დადგენილი ფორმებისა და „ცხრილების“ მიხედვით
კაცობრიობის სიკვდილს, დაღუპვას ნიშნავს.
„სიცოცხლის ფილოსოფიის“ წარმომადგენლების
თანხმად, ადამიანმა არ უნდა შეზღუდოს თავისუფალი,
აქტიური შემოქმედებითი ნება, არ უნდა შეზღუდოს ის
ჩაბმე დადგენილი კანონებით, არ უნდა დააბრკოლოს
ნების უფალი იმპულსებით. გონება მათთვის ტექნი-
კური გონებაა. ამიტომ ისინი გვირჩევენ, არ გავუგო-
ნოთ გონებას, განვთავისუფლებთ მისგან. სიცოცხლის
ფილოსოფია“ ამ აზრით ირაციონალიზმია და როგორც
ასეთი ანარქიული ამბოხია არაადამიანური ტექნიკურა
წესრიგის წინააღმდეგ. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“
წარმომადგენელი ყველაფერზე იტყვის „მოს“, ოღონდაც
სიცოცხლე არ გაიყინოს მკვდარსა და მონოტონურ
წესრიგში, ოღონდაც ადამიანს ჰქონდეს თავისი ნების,
საკუთარი თავისუფლებისა და აქტივობის გამოვლენის
გაცემა. უნდა იმოქმედო, აწესო, ანგარი არა იმ კა-
ნიონების თანახმად, რომლებსაც წარმოშობს უბრალო
ეთილდროზზე „გონიერი ზრუნვა“, რაც ელემენ-
ტარული მოთხოვნებიდან დაქვეითდება გულის-
ხმობს, არამედ თავისუფალი ნების ცვალებადი „კანო-
ნების“ თანახმად. უნდა იმოქმედო არა რაღაც ერთხელ
და სამუდამოდ დასწავლილი, „ინფინიტური“ წესე-
ბით, არამედ შემოქმედებითი ინტუიციით, რომელიც
გვიხსნის ნებით იმპულსების სულ ახალ და ახალ, მო-
ულოდნელ პიროვნობებს. ასეთია სიცოცხლე თავის
სტაქიაში და მისი მომწვევდა მეშინაური კეთილდღე-
ობისა და ტექნიკურ-ინფინიტური წესრიგის ვიწრო ჩარ-
ჩებში მისი დაღატი იქნება. სიცოცხლის პარადი-
კოს ადგენელ გაყინვის უსაბედ მოპოვებული სიმშვიდე
ყო არ არის, არამედ შემოქმედებითი ნების მარადუ-
ლ მოსუვენობაა.

ამგვარი ჩანაი ბურჟუაზიულ-მეშინაური კეთილ-
დღეობისა და ანგარიშისა, „ბურლატრული“ გონების
წინააღმდეგ ვლინდება არა მარტო ფილოსოფიაში,
არამედ ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც. ლუნჩარ-
სკის მოპყავს სიურეალისტო პოეტების სიტყვები: „ჩვენ,
სიურეალისტებს, ყველაზე მეტად გვაძებს ბურჟუაზია.
ბურჟუაზია ცუდება, მაგრამ ნელა და თავისი გამარჯ-
ნელი სუნთქვით წამლავს პაერს ჩვენს გარშემო. რა
არის ჩვენთვის, ინტელგენტებისთვის, ყველაზე სა-
რუდელი და სასიკვდილო ბურჟუაზიულ ელემენტებს
შორის? ესაა ბურჟუაზიის რაციონალიზმი, ბურჟუაზი-
ის სწამს გონებისა. ის გონიერად მიიჩნევს თავის
აზს, ის თვლის, რომ მიიღილი საშარო აგებულია მისი

საშინდა ვიწრო და პროზაულად უფერული გონების
პრინციბთა თანახმად. საშარო თითქოსდა ბურჟუაზი-
ის გონებას დაემორჩილა. სინამდვილეში კი გონებე-
ბის უკან იმალება გიგანტური და იდეალური სტიქიო-
რობა, რომლის ხილვასაც თავისებური უნარი ცხარეო-
რება და რომელსაც გონების თვალთ ვერ დაინახავ-
ამიტომ ვჭადაგებთ ინტუიციის პრინციბს. ხელოვნან
შეუძლია და ეცადება დაინახოს საგნები მათი ზეირე-
ალური მნიშვნელობით... თუკი ჩვენ ტრამაის ბედა-
ტებშია უნდა გავყოფილო, დეა, დავიღუპოთ—ოღონდ
ჩვენთან ერთად დაიღუპოს გონება, ანგარიში, ბურ-
ჟუაზიულობის სასიკვდილო, ყველაფრის დამავიწროე-
ბელი საწყისი“.¹⁵

შეგრძობს, ხელოვნების წარმომადგენლები გვირჩე-
ვენ გავარდით ანგარიშიანი, ყველაფრის ზუსტად
აღმრცხველი გონების ვიწრო ჩარჩოები და თავისუფ-
ლებს მივანიჭოთ სიცოცხლის ქვეცნობიერ იმპულსებს,
თავისუფლება მივანიჭოთ „ინტენიერების ნაკლებ“, რო-
გორც რაღაც უშუალოს. მაგრამ მალე ისინი საქმის
მეორე მხარესაც ხედავენ: გონებისაგან მოწყვეტილი
და გონებათან დაპირისპირებული ბრმა ნება სიცოცხ-
ლეს აბრძენს ყოველგვარი მიმართულებისა და ამით
ადამიანის საშაროს ქაოსად აქცევს. ქაოსურ საშარო-
როში ადამიანის ყოფიერება ძალზე სუსტდება, ადა-
მიანის სიცოცხლე კარგავს განხორციელების შანსებს,
იმის პერსპექტივას, რომ ის გავრემლდება. ამით ადა-
მიანი კარგავს ბედნიერების შანსებს და სიცოცხლის
გამარჯვება სასიკვდილო წესრიგზე საგნებით შეუძლე-
ბელი ხდება. ადამიანს აინტერესებს თავის სიცოცხლის
არა მხოლოდ „ინტენიურობა“, არამედ „ექსტენსი-
ობა“ც, ე. ი. აინტერესებს, რომ ურდვევი დარჩეს
რაღაც ის, რასაც შეიცავს მისი სიცოცხლე. ადამიანი
ვერ ურიგდება იმ აზრს, რომ ის უკვალოდ გაქრება
კარში. ამის შეხებზე სწორად წერდა ფრანკ კაჟკა:
„ადამიანს არ შეუძლია იცხოვროს, თუ არ ექნა მყარი
რწმენა იმისა, რომ მის სიცოცხლეში არის რაღაც ურ-
დვევი“. ¹⁶ ცხოვრება გონიერი მიმართულების გარეშე,
გონების ყოველგვარი ორიენტაციების გარეშე, ყოველ-
გვარი წესრიგის გარეშე, უკვდავების ყოველგვარი შან-
სების გარეშე არ არის ადამიანური ცხოვრება. გონე-
ბისაგან მოწყვეტილი ნება ვერ ვანახავებს ერთმა-
ნეთისაგან სიეთისა და ბოროტებას. კაჟკას გვირჩევი
თანამედროვე ევროპელთა მდგომარეობა გამოხატული,
მათ ტანჯვათ არაადამიანური, ნივლიერებისა და სტან-
დარტიზაციის მიმართულებით მოქმედ კანონებს
და ამავე დროს იმის შეტანება, რომ შეშარტიან ადამი-
ანური კანონების წვდომა შეუძლებელია.

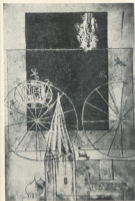
„სიცოცხლის ფილოსოფია“ ვერ იძლევა სიცოცხ-
ლის კეშმარტი ორიენტაციას. მან გააღმარა ვიწრო
ფიციკალურ, ფორმალურ-ლოგიკური გონებისა და რა-
ციონალიზმის წინააღმდეგ, ამავე დროს ვერ იპოვა გო-
ნებისა და გონის უფრო ფართო ცნება, ამიტომ უბ-
რალოდ თავისუფლება მიანიჭა სიცოცხლის ელემენტარ-
რულ სტიქიას. ნებითი საწყისებიდან ამოზრდილ სი-
ციცხლეს და ამით საფუძველი შექმნა აგრესიული ინ-
ფილიტალიზმის განვითარებისათვის. „სიცოცხლის
ფილოსოფიის“ მიერ მოწოდებული სიცოცხლე კარგავს
გამაერთიანებელ, მარმონის დამამყარებელ ასპექტს,

(გაგრძელება მე-17 გვ.)



2. მანუელი
 3. კობახიძე
 4. გიგოლაძე
 5. მარკიანი

პირველი
 მუზეუმის
 კოლექციის
 ფონდის
 აღწერა



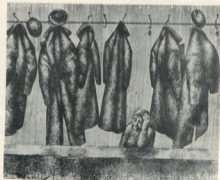
1. მანუელი
 2. კობახიძე



საგაზაფხულო



გამოფენა



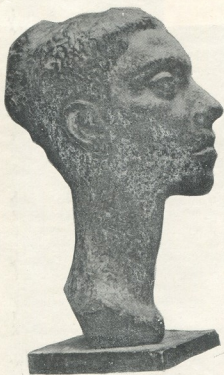
6. ნიკო
 7. ქავთაძე
 8. გიგოლაძე

მუზეუმის
 მუშაობის
 განხორციელება



წლიდანდელი ტრადიციული საგაზაფხულო გამოცე-
 ნა საქაოდ უხვი იყო ექსპონატებით. სხვადასხვა თა-
 ობისა და სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელმა ქართველმა მხატვრებმა დამთავლიერებლებს შესთავაზეს
 როგორც იდეურ-მხატვრულად დასრულებული, ისე
 უოველგვარი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებით შექმ-
 ნილი ეტიუდური თუ ექსპერიმენტული ხასიათის ნა-
 მუშევრები. თემების, ჩანაფიქრის საინტერესოდ, ას-
 ლებურად გააზრების სურვილი ჩანდა მთელ რიგ სკულ-
 პტურულ, გრაფიკულ თუ ფერწერულ ნაწარმოებებში.
 გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებში. ექსპოზიციამ
 ნათელყო ცალკეულ ავტორთა შემოქმედებითი ზრდა
 ახალგაზრდა მხატვართა გარკვეული წარმატებანი
 პროფესიონალიზმის ამაღლებისა და საკუთარი თვალ-
 თახედვის გამოხატვის გზაზე. მაგრამ აქვე გამოფენილი
 იყო სადავო, მხატვრულად ნაკლებმეტყველი, უფერუ-
 ლი ნამუშევრებიც, რაც საერთო შთაბეჭდილებას
 ასუსტებდა.

- ი. ფარჯიანი ნინელი ჭანკვეტაძის პორტრეტი
 ბ. ციხაძე ბალერინა
 ა. მონახელიძე საპატარძლოს ვასინჯე



კარგავს უსარსულობის პერსპექტივას, არის „ყველაში იგი ყველა წინააღმდეგ“. ეს ბედებს სწორედ ქრისტიანული თვალსაზრისის აღდგენის ტენდენციას. ევროპული აზრი ვერ ეცლება ტექნიკური გონების „წესიერებას“, ამავე დროს მას შეგებულად აქვს აგრესიული ინდივიდუალიზმის კატასტროფული შედეგები. ამიტომ ზოგჯერ ის სასოებით სავსე მზერას აქვს ქრისტიანულ ღმერთის მიპატივების ხოდზე. თავად ფრედრიხ ნიცშე — ქრისტიანული მსოფლმხედველობის რადიკალური კრიტიკოსი და ინდივიდუალური ავტორული „ძალაუფლების ნების“ პათეტური პროპაგანდისტი, არ იყო თავისუფალი ღმერთზე რეწებისაგან ნიცშეს თხზულებებში აღვირაბნული „ძალაუფლების ნების“ მძლავრ მარს ზოგჯერ თან ახლავს ღმერთის დაპირვით გამოწვეული განუქურნელი სევდის „ობერკონები“. ნიცშე უღმერთოა, მაგრამ ღმერთს მოწუწურებულ უღმერთოა. „იხივად ჩამენიარად თავის კომპანიონად ჰყოლია ღმერთი, ხასხასით არ განუცლია ის, რაც განვიცადე მე როგორც მარტოობა. ახლა მთელი ზემოცხვარების აზრი იმის სურვილია, რომ ყველაფერი სხვაგვარად იყოს, ვიდრე ეს მე მგონია; რომ ვინმე უარი მათქმევინოს ჩემს უკმარისებებზე“¹⁷. — წერდა ნიცშე თავისი ცხოვრების ბოლო წლების ერთ-ერთ წერილში. იმავად აღნიშნავენ, რომ ნიცშეს ფსიქიკური დაავადება და უღმერთი გარდაცვალება მხოლოდ ზედიზედ კომპეტენციითა შემაჯავლი მიწვებით როდეს იხსნება. ივანე კარამაზოვის მსგავსად, მან ვერ გაუძლია თავისი ტრაგიკული „უქმშობილებების“, თავისი ტრაგიკული მსოფლმხედველობის უსომო სიმძიმეს და დაიღუპა.

გამოსავალი თანამედროვე კრიტიკული სიტუაციიდან ხელისხმობის ადამიანთა ცხოვრების პარმონიულობის მიღწევას, თანაც ისე, რომ შენარჩუნებული იყოს ადამიანის, სწორედ როგორც პიროვნების, უფლებები, თავისუფლების, აქტივობის, შემოქმედების უფლებები. მაგრამ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას ხომ ამ მხრივ არსებობდა არაფერი არ შეუძლია მოგვცოს. მას ხომ კვლავ და კვლავ პასიურობისა და ინერტულობისაკენ მივყავართ. ყველაფერი შექმნილია ღმერთის მიერ, ადამიანის დაუმხარებლად, ყველაფერი ხდება და უნდა მოხდეს ღმერთის ნების შესაბამისად, ადამიანის ჩაურევლად. ადამიანის ჩარევა აკრძალულია. იქ, ვინც ნიშნდება ამ აკრძალვებს, სამოთხეში უნდა მაგრამ სამოთხეში ცხოვრებაც წარმოუდგენიათ როგორც რაღაც ნეტარ-ინერტული მდგომარეობა. ქრისტიანული მსოფლმხედველობით ორიენტირებული ადამიანის ბედური პასიურობა და ინერტულობაა. ადამიანი ქრისტიანული მსოფლმხედველობისათვის, საბოლოო არ ანგარიშით, გარედან გაპირობებულია, „საგნდობა“ კაცული. სწორედ ამიტომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობითი იდეალი არ გამოადგება თანამედროვე კრიტიკული სიტუაციის დაძლევის საშუალებად.

დოსტოევსკის მოღვაწეობა ქრონოლოგურად მეცნიერებულ საუკუნის მიეკუთვნება, მაგრამ მისი შემოქმედება უდიდეს ზეგავლენას ახდენს მეოცე საუკუნის ლიტერატურაზე, ხელოვნებასა და ფილოსოფიაზე. თანამედროვე ბურჟუაზიული აზროვნება უსომოდ დანერტრესებულია დოსტოევსკის შემოქმედებით. გარკვეული აზრით ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ბურჟუაზიული ლიტერატურის გაბატონებული მიმდინარეობა

თითქონდა „ვარიაციებია დოსტოევსკის თემებზე“, როდესაც დასავლეთის მოაზროვნე ფიქრობს ადამიანის პრობლემაზე, კაცობრიობის ბედზე, ავტორიტეტულ აუცილებლად დოსტოევსკი ეგულება. დიდი ფიზიკოსი ალბერტ აინშტაინიც კი არარეაქციონერ აღნიშნავდა: „დოსტოევსკიმ მომცა უფრო მეტი, ვიდრე რომელიმე მოაზროვნემ, უფრო მეტი ვიდრე გაუსმა“. რა თქმა უნდა, უაზრო იქნება დავუშვათ (როგორც ეს ხდება ზოგჯერ),¹⁸ თითქოს დოსტოევსკი მოაბინა უსოფლო გავლენა აინშტაინის სპეციალურ-ფიზიკური იდეების აღმოჩენაზე. არა, აინშტაინის ადამიანის ნებისმიერი მოქმედების უმაღლეს სტიმულად და, მაშასადამე, სპეციალურ-მეცნიერული მოღვაწეობის სტიმულადაც, ეთიკური პრობლემა მისთვის ყველა პრობლემათა შორის უმთავრესი იყო და სწორედ ამ სფეროში აძლევდა ის უფო უპირატესობას დოსტოევსკის. მაგრამ როგორ ესმოდა დოსტოევსკის ადამიანის პრობლემა, როგორ იყო მისი თვალსაზრისი ადამიანის არსებობაზე? ამ თვალსაზრისისათვის შეიძლება ვეწოდებინა ანტი-ნატურალიზმი“ და „ანტიფიზიკალიზმი“. გავისწოროთ, მაგალითად, მძებნი კარამაზოვი“¹⁹.

მოკლეს მოხუცი კარამაზოვი. დაქმებენ მკვლელს, ავტორი ისე უყვება ამავეს, რომ შეიხებელი მკვლელად ხან დიმიტრის მიჩინებს, ხან სმერდიაკოვს, ხან კი ივანეს. ბოლოს აღმოჩნდება, რომ მკვლელია სმერდიაკოვმა ჩაიღინა, მაგრამ ამავე დროს ის არ არის მთავარი მკვლელი, მთავარი დამნაშავე: მკვლელი-საკუნ მას სხვამ უბიძგა და ამ პიროვნებას ის ივანეს თვლის. მამის მკვლელია სმერდიაკოვს ივანემ შთააგონა. მაგრამ როგორ? ივანეს პირდაპირ არ უთქვამს სმერდიაკოვისათვის, მამა მოკალიო. ის სმერდიაკოვს საკუთარ მსოფლმხედველობას ანდობდა მხოლოდ. ამ მსოფლმხედველობიდან კი მამის მოკლის იმპულსი გამოიძინარებოდა. როგორია ივანეს მსოფლმხედველობა?

ივანე ერეკვა მეცნიერების საკითხებში, მეცნიერების, კერძოდ კი მის დროს გაბატონებულ ბუნების მეცნიერებათა, გავლენას განიცდის. ის იზიარებს თავისი დროის აზროვნების ტენდენციას და შესაბამისად აღიარებს მხოლოდ ბუნებრივი, ფიზიკურ-ქიმიური კანონების მოქმედებას, ადამიანის სამყაროს ის ნატურალისტური თვალსაზრისით უღებდა. ამიტომ ის ვერ პოულობდა იმის საბუთებს, რომ ადამიანს უნდა უყვარდეს მეორე ადამიანი. ივანე თვლიდა, რომ ბუნების კანონები, კერძოდ ფიზიკურ-ქიმიური კანონები, სამყაროს ერთადერთი კანონებია, ხოლო ბუნების ისეთი კანონი, რომ ადამიანს უყვარდეს კაცობრიობა სულად არ არსებობს“²⁰. „ფიზიკალისტური“ ჩვევის გამო ივანე კარამაზოვი ადამიანს მხოლოდ მისი შესაძლებლობების თვალთახედვით განიხილავდა და ამიტომ თვლიდა, რომ ადამიანისთვის შესაძლებელი იყო ნებისმიერი ნებადართული, ყოველი შესაძლებელი ერთნაირად ნებადართულია. დიმიტრი კარამაზოვი გადმოცემს მსოფლმხედველობას, რომელიც გაბატონებულია იმ დროს და რომელსაც პროპაგანდას უწევს ივანე, და შენიშნავს: „ქიმიია, ძმობი, ქიმიიაა ვერაფერს ვაწყობს. თქვენო მაღალღირსებაზე, ცოტა ჩაიწიეთ, ქიმიია მოდის... მას გამოდის, რომ ახლა ყველაფერი ნებადართულია, ყველაფერი შეიძლება ვაკეთოთ“²¹ ახეთი მსოფლმხედ-

კ. მარქსის ს.ხ. საქ. სსრ
სახელმწიფო ბ. საცუბლიკი.



ველობა, საბოლოო ანგარიშით, სატანადან, ეშმაკიდან მომდინარეობს. საშინელი მოჩვენებების სახით გამოცხადებული ეშმაკი ივანეს ეუბნება, — მე და შენ ერთი ფილოსოფია გვაქვს.²²

„ეშმაკის“ გმირები, რომელთაც სულ კატასტროფული პირობებია მოაქვთ ადამიანებისათვის, სახვებით გარკვეულად ემხრობიან ნატურალისტურ თვალსაზრისს. აგებული მსოფლმხედველობა. ასეთია, მაგალითად, შემდეგი პრინციპები: „ყველა თავისებურ კომფორტს ეძიებს“, ანდა: „რა თქმა უნდა, ყველაფერი არსებობისათვის ბრძოლა და სხვა არაფერი“ და ა. შ.

მაშ ასე, დღესდღეობის თანხმად ნატურალისტური მსოფლმხედველობა ეშმაკის იარაღია, რომელსაც დღემდე მწიფე უბედურება მოაქვს და ადამიანის ცხოვრება კატასტროფამდე მიჰყავს.

ეს კონცეფცია სხვადასხვა ვარიანტით უსარსოლოდ მეორედება მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა თანამედროვე ბურჟუაზიული პროზის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის თომას მანის შემოქმედელი რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“. რომანში აღწერილია კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის პიროვნებისა და შემოქმედების კატასტროფა: რომანის ფონი გადმოგვიცემს ლევერკიუნის თანამედროვეთა, მეოცე საუკუნის ადამიანთა, არსებობისა და კულტურის კრიზისს, იმ საზოგადოების კრიზისს, რომელმაც გადაიტანა პირველი მსოფლიო ომი და მიექანება მეორე მსოფლიო ომის სისხლიანი სასიკლოსაკენ.

ამ უბედურებათა საფუძველი ავტორისათვის სრულიად არაორაზროვნად ნატურალისტური მსოფლმხედველობაა. ნატურალისტური მსოფლმხედველობა თომას მანის თხზულებაშიც ეშმაკივით იარაღს მნიშვნელობას იძენს.

რომანი შეგნებულად ბადებს ასოციაციას შუა საუკუნეების ლეგენდასთან დოქტორ ფაუსტუსის შესახებ. რომანი ლეგენდის მოტივს იმერებს. ლეგენდის დოქტორ ფაუსტუსი ბუნების მცინეობებებითა და ტექნიკური აღმოჩენებით უზომოდ გატაცებული ადამიანია. მას მხოლოდ ბუნების კანონების აღმოჩენა და ამ საფუძველზე ტექნიკური ცოდნის მოპოვება აინტერესებს. მოკლედ, დოქტორ ფაუსტუსი ვაზილი ბუნებისმეტყველი და ტექნიკოსი ყველა შესაბამისი ჩვეულებითა და ჩვეულებებით. ამიტომ ის ხელში ჩაუვარდა ეშმაკს, ამ უკანასკნელის მსახურად იქცა და ჭოჯობით დაიშინა.

მანის რომანის გმირმა კომპოზიტორმა ადრიან ლევერკუნმა იგრობა კატასტროფის მოახლოება, თავი მოუყარა მეგობრებს და მათ თავისი გულისდაღები გააძლეს. ის გამოუტყდა მეგობრებს, რომ კავშირი ჯანონდა სატანასთან, თანაც დაასახელა მაცდუნებელი, რომელმაც მართლაც გზას ააცილნა და ცოდვამდე მიიყვანა — ეს, მისი თქმით, იყო „პეტელა, ჰრელი ფარ-დანა“ — „Hetaera Esmeralda“. უფრო ადრე რომანში ლაპარაკი იყო იმაზე, რომ ადრიან ლევერკიუნის ტრაგიკული კანტატის — „ფაუსტუსის“ — შელოდვასა და პარამონის წარმართვის ასოტროს სიმბოლოა heaces, ე. ი. Hetaera Esmeralda, რომელიც თითქოს ყოველთვის გამოჩნდება მაშინ, როდესაც საქმე ეხება შეთანხმებას და სისხლით ხელმოწერას. Hetaera Esmeralda უტყველად ცოდვიანია, სატანური ძალის

სიმბოლოა. მაგრამ კონკრეტულად რა იმედოდ ამ ხელში?

ახალგაზრდობაში ადრიანის შემთხვევით „მოხვედნის“ საბოლოო, შეუფარდა მეტაფი ქალი და მისგან ვენეროლი სწეულდება გადაეღო. ადრიანმა თავადიწვე აღიქვა ეს ქალი მაცდუნებელ ძალად და მას Hetaera Esmeralda უწოდა. მასხანადამე, მისთვის ეს სახელი ნიშნავდა მაცდუნებელ, ცოდვის მომტან ძალას.

ბავშვობაში ადრიანს ზნორად მოუხმენია ხოლმე მამის საუბარი. მამას უყვარდა ფიქრი და ბჭობა ბუნების მოვლენებზე, „ეღემენტებზე“. ის გატაცებული იყო ბუნებისმეტყველებით, აინტერესებდა ბიოლოგია, ფიზიკა, ექსპერიმენტული ქიმია, ზნორად ესაუბრებოდა: ამ თემებზე თავის მეუღლეს და ბავშვებს. ის განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა იმას, რომ რთული ფიზიკური და ბიოლოგიური ქმნილებები, რომლებიც წინასწარგანზრდად, მიზანდასახული და განიერი მოქმედების შედეგები შეიძლება გვეგონონ, წინამდვილეში თავად ბუნების ძალით, ფიზიკური და ქიმიური მიზეზობრივი კანონების ძალით არიან წარმოქმნილი. ბუნების ამგვარი ქმნილების ნათელ მაგალითად მამას თავის საუბრებში მოჰყავდა პეტელას გარკვეული სახე — Hetaera Esmeralda. ადრიანისათვის Hetaera Esmeralda იყო ძალი, რომელმაც შთააგონა არჩი, რომ ამ სამყაროში ყველაფერი აიხსნება ფიზიკისა და ქიმიის კანონებით, ე. ი. იყო ძალი, რომელმაც განაპირობა მისი ნატურალისტური მსოფლმხედველობა. მამის საუბრების ზეგავლენით ადრიანს დაეუფლა აზრი ფიზიკისა და ქიმიის კანონთა უნივერსალულობის შესახებ. ამ თვალთ დაინახული ადამიანი და ადამიანთან დაკავშირებული მოვლენები მისთვის სხვა არაფერი იყო, თუ არა ბუნების მარტივი, ჩვეულებრივი ქმნილებები. „შენი Homo dei პრატიკა ბუნების ნაჭერია, რომელსაც პოტენციური ზემოთგონების ძალზე მცირე მარჯვ განიანი“²³ „მასხანადამე, ჩემი ზემოინსტიური Homo dei — შემოქმედების ეს მწვერვალი, მთელი თავისი სულიერი მოთხოვნილებებით სხვა არაფერია, თუ არა რომელიდაც მეზობელ მნათობის ნაყოფიერი ეპოხის გაზის პროდუქტი...“²⁴ — ეუბნება ადრიანს თავის მეგობარს. ადრიანის გატაცებული იყო მათემატიკით, უზარმაზარი კოსმოსის მათემატიკური აღრიცხვით და ამ გატაცების შესატყვისად მას სულ უფრო მეტად იპყრობდა სტეისონი, ირონია, ცინიზმი და სესიმოზმი ადამიანის მიმართ.

მაშ ასე, Hetaera Esmeralda ეშმაკის მოციქული სიმბოლოა, კონკრეტულად კი ის ნატურალისტური მსოფლმხედველობის ნიშნავს. ეშმაკი, რომელიც (ივანე კარამაზოვის წინაშე მოვლენილი ეშმაკის მსგავსად) წარსდგება ლევერკიუნის წინაშე, თავისი მრწამსის სახით სავსებით გარკვეულად გამოთქვამს ადრიანისა და მისი მამის ნატურალისტურ დებულებებს: „ჩადოქტორის მთელი არსება ოსროსი, სითვის დიფუზია, პროფილტრაცია“²⁵. „ჩემო კარგო, ყველაფერი მოდის ის-მოსისაგან, რომლის სასაცილო ამონაყარითაც ერთობოდ შენ ბავშვობაში“²⁵.

ნატურალისტური მსოფლმხედველობის ზეგავლენით ადრიან ლევერკიუნი შემოქმედით კომპოზიტორად ტექნიკოსად გადაიქცა. მან დასცალა თავისი მუსიკონიდურ-ემოციური შინაარსისაგან, გამოიმუშავა მარტივი კონსტრუირების გარკვეული წესი, ფიზიკური



ელმენტების ორგანიზაციის წესი. ამიტომ მისმა მუსიკამ დაქარაჯა მუსიკალობისა და მხატვრობის სუბსტანცია. ადრიაწი ერთნაირად იღუპება პიროვნება და კომპოზიტორი.

ოთხს მანი ადრიაწი ლივერკუნის ტრაგედიას უკავშირებს მთელი ერის, მთელი საზოგადოების და, საბოლოო გაშში, მთელი თანამედროვე კაცობრიობის ტრაგედია, იმ ტრაგედიას, რომელიც გამოვლინდა მეორე მსოფლიო ომის ხისხლად სახელაოზე. ყოველივე ამის მიზეზად მას, საბოლოო გაშში, ნატურალისტური მსოფლმხედველობა მიაჩნია.

ეპოქის კრიზისის შინაარსის ამგვარი გაგება ფართოდა გავრცელებული მეოცე საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. შეიძლება, მავალითად, გავისენინო ბლოკის დაუმთავრებელი პოემა „სამაგიერო“. პოემაში აღწერილია რუსული აზნაურული ოჯახის ისტორია, მისი დაცემის ამავი. ამ ოჯახის ბედს პოემაში განზოგადოებული ხასიათი აქვს, ის მთელი თანამედროვე კაცობრიობის ბედის ამსახველია. პოეტი მიაჩნებებს იმ ძალეებს, რომლებიც დაღუპვის მიზეზებია: ცტა ზვეთ პოემაში ნათქვამია:

«И нигилизм здесь был беззлобен
И дух естественных наук
(властей ввергающих в испуг)
Здесь был религий подобен»²⁶.
ცტა ზვეთ პოემაში ნათქვამია:
«А человек? — Он жил беззлов:
Не он — машины, города»²⁷.

წერილში „ირონია“ ბლოკი იმავ მეცხრამეტე საუკუნის შესახებ წერდა: „ეს ბრწყინვალე და დაკრძალვის საყურეა, რომელმაც ადამიანის ცოცხალ ხახს შექმნილი, პოზიტივიზმის ფარჩის საფარველი გადააფარა... რომელმაც ადამიანის ხმა მანქანათა გუგუნში დასაფლავა“.²⁸

მეც ვაგვანალიზეთ დოსტოევსკის „მშები კარამაზოვები“ და თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ და ვამოვიდინეთ, რომ ეს მწერლები ეპოქის კრიზისის საფუძვლად პოზიტივისტურ-ნატურალისტურ მსოფლმხედველობასა და „რეტენიურ გაუცხოებას“ მიიჩნევენ. ეს შეიძლება გარკვეულ ცალმხრივობად მოიჩვენოს ვინმეს. სამეი ისა, რომ დოსტოევსკი და თომას მანიც თავის გმირებთან ერთად ტრაგიკულად განიცდიდნენ არა მარტო „ევროპის დაჩის“ (როგორც იტყოდა შენდერი), რ იმელსაც საფუძველი ჰქონდა ბუნების მეცნიერული გონებისა და ტექნიკისტური წესრიგის გახატონებაში, არამედ ამ უკანასკნელთა დაკავშირებულ ფიზიკულ ინდივიდუალიზმის საწინელ თარეში. ივანე კარამაზოვს სრულიად მართებულად მიიჩნევენ ნიუტონს ბიოგრაფიკობადა, ადრიაწი ლივერკუნის ბიოგრაფია კი სავსებით შეგნებულად ნაწილობრივ ნიუტონს ბიოგრაფიისაგანა ნახსენები. მსოფლიო ომისა და ჰიუგო დამნაშავეის — გერმანელ ერის — ტრაგედიის თომას მანი შეგნებულად უკავშირებს „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ წარმომადგენლის ფრიდრიხ ნიუშეს მსოფლმხედველობას. ნატურალიზმი მის ორ დონეზე, პ. ა. „ფიზიკალისტური“ ნატურალიზმი ბიოლოგიურ ნატურალიზმთან კავშირში, დოსტოევსკისა და თომას მანის კონცეფციებში ეპოქის კრიზისის შინაარსადაა სავსელი. ეს საერთოდ თანამედროვე დასავლური სოციალისტების მეტად დამახასიათებელი ნიშანია. დავენთ

იმასაც, რომ კრიტიკული სიტუაციიდან გამოსვლა ძებნიას ორივე მწერალი შეეცადა მიემართა ტრადიციულ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი იდეალისათვის. დოსტოევსკი ამას აკეთებდა გარკვეული იმედით, რომელსაც ერთვოდა ღრმა ეჭვი, თომას მანი კი რადიკალური ეჭვით. ესეც თანამედროვე დასავლური აზროვნების ძალზე დამახასიათებელი ნიშანია.

თანამედროვე დასავლური აზროვნება კაცობრიობის დეზორიენტაციის შთაბეჭდილების ქვეშაა, იმ დეზორიენტაციისა, რომელიც ადამიანისა და მისი ცხოვრების მცდარი გაგების შედეგია. ტრადიციულმა აზროვნებამ, როგორც არსებობდა „ობიექტივისტურმა“ აზროვნებამ, გაახლოლება და გაააფთოება ადამიანისადმი გარკვენი უყოფერება, ადამიანს გარკვეული გარგანი ფაქტორებისადმი მორჩილება შთააგონა. ამის გამო ადამიანი აღმოჩნდა „გასავნებული“, გაუცხოებული საკუთარი არსებისაგან, რომელიც გულისხმობს სუბიექტურად ყოფნას.

ფილოსოფიამ უნდა იპოვოს ცხოვრების ახალი ორიენტირე. სწორედ ამიტომ აყენებს თანამედროვე ევროპული ფილოსოფია ამოცანას — დაიძლიოს გარკვენი უყოფერების ფეტვიშიწი. ის ახლენ ხედვის შემობრუნებას გარგანიდან შინაგანისაკენ, ობიექტიდან სუბიექტივისაკენ. ადამიანის პრობლემა ძირითად ფილოსოფიურ პრობლემადა იქცევა. სამყარო ადამიანთან მიმართებაში განიხილება. ამ ტენდენციით თანამედროვე ფილოსოფია აგრძელებს და ავითარებს „სიცოცხლის ფილოსოფიას“. მაგრამ ის ცდილობს უფრო ღრმად ჩასწვდეს ადამიანის ცხოვრების არსებას, არ შეჩერდეს იმ ფენებზე, რომლებიც „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ წარმომადგენლებმა გამოავლინეს.

თანამედროვე დასავლეთში საოცრად პოპულარული თანადივი ფილოსოფიის სორენ კირკორს, რომელიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობდა, ასე წერდა: „ქეშმარიტებაა შენთვის მხოლოდ ის ქეშმარიტება, რომელიც სულთ გამოდგება“.²⁹ კირკორი ასევე წერდა, რომ ყოველგვარი მეციერება, რომელიც სულთ არ გვაშობლებს, „არაადამიანური ცნობისმოყვარეობის სახეა“. ცნობილი თანამედროვე ფრანგი მწერალი და ფილოსოფოსი ალბერ კამუ ასე მსჯელობს: „არსებობდა სულ ერთია, დედამეცა ბრუნავს შვის გარშემო თუ მეც დედამეცის გარშემო... უფრო სწორად ეს უმნიშვნელო კითხვა... ყველა საკითხებს შორის ყველაზე აქტუალურია საკითხი ცხოვრების საზრჩის შესახებ“.³⁰ ეს გამოჩინიკვამიბი მეტად მნიშვნელოვანია თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიური აზროვნებისათვის.

შემეცნებითი მოქმედების წარმომხიბლად და განვიტარება ადამიანის გარკვეული მოთხოვნებით იყო მოტივირებული. ის გაჩნდა და განვითარდა ადამიანის რაღაც ინტერესის საპასუხოდ. ეს ინტერესი, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება დაიკვეთო უბრალო ცნობისმოყვარეობაზე. შემეცნებითი მოქმედება, საბოლოო გაშში, პასუხობს ადამიანის უფრო უფლდამენტურ ინტერესებს. ადამიანის უფლდამენტური ინტერესები და კავშირებულია მისი ყოფიერების არსებისა და საზრჩის რეალიზაციასთან.

ცნობისმოყვარეობა არის ინტერესი ომის მიმართ, რაც განიხილება თავისთავად, განიხილება ისე, რომ მხედველობაში არ არის მიღებული ამ საგნის მნიშვნე-

წელობ. ადამიანისათვის ამ უკანასკნელის ყოფიერების არსებისა და საზრისის განხორციელების თვალსაზრისით: ადამიანი, რომელიც უსომო ცნობისმოყვარეობას იჩენს და ამავე დროს არ სვამს კითხვას იმაზე, თუ არა ნიშნავს მისთვის ეს ცნობისმოყვარეობა, თავის არსებას ვერ ახორციელებს, „არაადამიანურ“, „გაცხოველებულ“ მდგომარეობაში ექცევა. მეცნიერებასაც, თუკი ის დაქარაგვს ყოველგვარ კარგობას ადამიანის ფუნდამენტურ ინტერესებთან, მაშინაც „არაადამიანური ცნობისმოყვარეობის“ სახე ექნება. რა თქმა უნდა, სპეციალურ მეცნიერებას შეუძლია არ დასვას საგანგებოდ კითხვა ადამიანის ცხოვრების საზრისის, ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტური ტენდენციების შესახებ, არ იკითხოს, თუ რას ნიშნავს რომელიმე საგანი ადამიანისათვის, რეალურდება თუ არა მისი დახმარებით ადამიანის ყოფიერების არსება და საზრისი. სპეციალურ მეცნიერებას შეუძლია შეიზღუდოს იმის გარკვევით, თუ რას წარმოადგენს რომელიმე საგანი თავისთავად. მაგრამ ამ დროს უნდა იგულისხმებოდეს, რომ გარკვეულ ადგილზე და გარკვეული ადამიანის მიერ დასმულთა კითხვა ცხოვრების საზრისის შესახებ და რომ ამ კითხვაც გაცემული აპსუხებით მოწესრიგდება ამ მეცნიერების შედეგების ათვისება. წინააღმდეგ შემთხვევაში მეცნიერება თავისი შედეგებით შეიძლება ხელი შეუშალოს ადამიანის ცხოვრებას და ამით აზრი დაქარაგოს. ყველა პრობლემა შორის თავისი მნიშვნელობით პირველი ადამიანის პრობლემაა, რადგან მის გადაწყვეტასა და გამოკვლევასა და ამოკიდებულთა ადამიანისა და მისი შემეცნების ბედი.

თანამედროვე ფილოსოფიაში ადამიანის პრობლემამ არა მარტო მოიპოვა განსაკუთრებული აქტუალობა, არამედ პრობლემა „რიგში“ პირველი ადგილი დაიკავა, ე. ი. ექვამოსავალ, საწყის პრობლემად, რომელიც სხვა პრობლემებს აუფრთხვებს. ეს ამგვარად მართლდება: ფილოსოფიის ხომ რაღაც უშუალო-ჟაქტორივად მოცემულიდან ამოსვლით უნდა დაიწყო. მე უპირველეს ყოვლისა შეძლება ჩემი სიცოცხლის საწყარო, რომელიც გარს მარტოა, ჩემთან უფიქრობაშია და შესაბამისი მნიშვნელობათა დატვირთული. ამ მნიშვნელობათა სისტემაში, პიროვნულ-შეფასებით მნიშვნელობებთან ერთად, მონაწილეობენ ჩემს მიერ შექმნილი მეცნიერული წარმოდგენები საწყაროზე, იმაზე, თუ როგორია ის თავისთავად, ჩემგან, ჩემი სასიცოცხლო ინტერესებისაგან განუყვანებელი სახით. მაგრამ ამ წარმოდგენების შინაარსები ჩემი სიცოცხლის მთლიანი საწყაროს მხოლოდ გარკვეული ფენაა, რამდენადაც ამ საწყაროს ისიც ახასიათებს, რომ მას მიმართებათ აქვს ჩემს ყოფიერებასთან. მე ხომ ჩემზე ამოკიდებული მნიშვნელობებით ვმონაწილეობ მასში. მე, როგორც ფილოსოფიის, უფროა არა მაქვს უპირატესი წინამძღვრება ჩავთვალო ეს მეცნიერული წარმოდგენები და ჩემი მსჯელობა მათზე დავაფუძნო, რამდენადაც მე უნდა გამოვიკვლიო სწორედ ყველა ჩემი წარმოდგენის, მათ შორის მეცნიერული წარმოდგენების, საფუძველი. ის, თუ როგორია „საწყარო თავისთავად“, შეიძლება დავანახოთ არა ნებისმიერი, არამედ მხოლოდ გარკვეული პოზიციიდან. მე, როგორც ფილოსოფოსმა, უნდა გამოვიკვლიო ის პოზი-

ცია, რომელიც ჩემს წინ იხსნება „საწყარო თავისთავად“ და იქმნება შესატყვისი მნიშვნელობებს მე უნდა დავიკავო ეს პოზიცია და აღვწერო/ჩემყარო ამით ჩემი მეცნიერული წარმოდგენები, ე. ი. წარმოდგენით „საწყაროზე თავისთავად“, დასაბუთდება. მაგრამ მე, როგორც ფილოსოფოსი, არ უნდა დავემაყოფილო „საწყარო თავისთავად“ სურათის, — თუნდაც დასაბუთებული სურათის შექმნა. ეს ხომ ჩემს სიცოცხლის საწყაროს ცალმხრივი სურათი იქნება. უნდა შევქმნა ჩემი ცხოვრების მთლიანი საწყარო სურათი, რომელიც შეიცავს ჩემს თავსაც და ჩემს ყოფიერებაზე დამოკიდებულ მნიშვნელობებსაც. სწორედ ამიტომ არ უნდა დავიწყო მე „თავისთავად“ საწყაროს პრობლემიდან, ამ საწყაროს შესაბამისი პოზიციის არჩევადან: ეს პოზიცია მხედველობიდან მაკარგვინებს საკუთარ თავს და შესატყვის საწყაროს მნიშვნელობებს: როცა ვიწყებ ფილოსოფიისათვის „თავისთავად“ საწყაროდან, მე ამით ფუნდამენტურ შემეცნებით პოზიციად მივიჩნევ საწყაროსთან ჩემი მიმართების გამოართვას და, ბუნებრივია, ამგვარ საფუძველზე აგებული შემეცნება უკვე ვერ მოვა ჩემამდე. საწყაროსთან ჩემს მიმართებაში. საწყარო „თავისთავად“ არის საწყარო, რომლისგანაც გამოიქცეულია ჩემი მთლიანი სუბიექტური ყოფიერება და შესატყვისი მნიშვნელობები. ის, როგორც ასეთი, არ შეიცავს ჩემთან მიმართებას და ჩემზე მითითებას. როცა „თავისთავად“ საწყაროდ აღწერილი ვიწყებ ფილოსოფიის ხომ, მე მასში ვერ ვპოულობ მიმართებას ჩემს ყოფიერებასთან, არ შემიძლია ლოგიკურად, რაღაც მითითებების გზით გადავიდე ჩემი სუბიექტური ყოფიერების გამოვლენასა და აღწერაზე. თუკი მე ამოვადგავ ჩემი მთლიანი სიცოცხლის საწყაროდან და მისი კორელატის სახით ვაღწერ ჩემს თავს როგორც მთელს, მაშინ მე შემიძლია ლოგიკურად (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), გამოვივანებელი მითითებების გზით „გადავიდე „თავისთავად“ საწყაროს გამოვლენასა და აღწერაზე. მე როგორც მთლიანი სუბიექტი ხომ სხვა არაფერი ვარ, თუ არა საწყაროსთან გარკვეული მიმართებების სისტემა, რომელიც სხვა მიმართებათა შორის შეიცავს მიმართებას „თავისთავად“ საწყაროსთან.

როცა ვიწყებ „თავისთავად“ საწყაროს განხილვით, ე. ი. იმ საწყაროს განხილვით, რომლისგანაც გამოიქცეულია მიმართება ჩემთან, ამგვარ საწყაროში მე ვერ ვპოულობ არა მარტო ჩემს თავს და ჩემთან მიმართებას, არამედ ვერ ვპოულობ ვერც სხვა ადამიანებს და მათთან მიმართებას. და ეს იმიტომ, რომ მეორე ადამიანი, როგორც სუბიექტი, როგორც ცნობიერება არ შეიძლება უშუალოდ, საკუთარი თავის გამოვლენისა და მხედველობაში მიღების გარეშე. ჩემთან მიმართების გარეშე განხილული საწყარო — ეს არის საწყარო, რომელიც გარეგანი გრძობიერება დაწახული და როგორც ასეთი მხოლოდ სხეულებრივ ობიექტებს შეიცავს. ამიტომ საკუთარი თავის, როგორც კონკრეტული პიროვნების, გამოვლენისა და მხედველობაში მიღების გარეშე, ჩვენ არ შეგვიძლია გამოვაჯიღოთ და მხედველობაში მივიღოთ სხვა ადამიანები, და მაშასადამე „ადამიანი საერთოდ“. საკუთარი თავის როგორც კონკრეტული პიროვნების გამოვლენითა და მხედველობა-



მე მიღებთ მე მძიმედა შეხსაძლებლობა საკუთარი თავის საფუძველზე გამოვადგინო სხვა ადამიანები, საბოლოო ჯამში „ადამიანი ხაეროლი“.

მასხადამე, ფილოსოფიების დაწვება ადამიანის პრობლემით ნიშნავს იმას, რომ დავიწყეთ საკუთარი კონკრეტული პრობლემების პრობლემით. მასში შეიძლება ვიპოვო ყველა სხვა პრობლემის საფუძველი. პირველბათ თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის ცენტრალურ და ამოსავალ პრობლემად იქცევა.

ყოფიერების, როგორც ფუნდამენტური პრობლემის, განხილვისას ტრადიციული ფილოსოფია იწყებდა ღაპარაკს ლმერთზე ანდა ყოფიერების სხვა მიზეზებზე, რომლებიც ადამიანის მიმართ გარკვეულად არიან; ის იფიქრებდა ადამიანს. „ონტოლოგიაში“ მასზე არ ღაპარაკდნენ. ყოფიერების ფილოსოფიურ პრობლემას სვამდენ და განიხილვდნენ ადამიანისაგან სრულიად განიწყველად. ადამიანი არ ითვლებოდა ისეთ ფაქტორად, რომელიც გარკვეულ სახებს აძლევდა სამყაროს. ტრადიციული ფილოსოფია შეუმჩნეველად ეურდნობოდა წინამძღვარს, რომლის თანახმადაც სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველად. ადამიანი არ ითვლებოდა ისეთ ფაქტორად, რომელიც გარკვეულ სახებს აძლევდა სამყაროს.

ტრადიციული ფილოსოფია შეუმჩნეველად ეურდნობოდა წინამძღვარს, რომლის თანახმადაც სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველად. ადამიანი არ ითვლებოდა ისეთ ფაქტორად, რომელიც გარკვეულ სახებს აძლევდა სამყაროს. ტრადიციული ფილოსოფია შეუმჩნეველად ეურდნობოდა წინამძღვარს, რომლის თანახმადაც სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველად. ადამიანი არ ითვლებოდა ისეთ ფაქტორად, რომელიც გარკვეულ სახებს აძლევდა სამყაროს.

ადამიანის უფლებებისაგან ხავეზებით დამოუკიდებელი რაიმე, და ამიტომ ადამიანს სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა ის, რომ მიხვევს ამ გარეგან წინამძღვარს. მაგრამ ტრადიციული ფილოსოფიის ამგვარი ნაწამძღვარი ეწინააღმდეგებოდა ადამიანის სიცოცხლის ფუნდამენტურ ტენდენციას, თავისუფალი აქტივობის ტენდენციას. მართლაც, თუკი სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველად მოცემულია რაღაც გარეგან, ადამიანისაგან დამოუკიდებელ ფაქტორში, მაშინ ყველაფერი, რაც სხვას ამ სამყაროში, ადამიანისგან დამოუკიდებლად ხდება. ადამიანს არ შეუძლია ჩაერიოს სამყაროს მოვლენებში, რამდენადაც ეს მოვლენები და, მასხადამე, თავად ადამიანიც მთლიანად გაპირობებულია ამ გარეგანი საფუძველით. მაგრამ თუკი ადამიანი თავისუფალი აქტიური არსებია და თუ ის თავის ნებით მონაწილეობას იღებს სამყაროს ყოფიერების ხაერს ქმნასა და გარდაქმნაში, მაშინ უნდა ითქვას, რომ ვერცერთი ფაქტორი, რომელიც ადამიანისადმი გარეგანია, ვერ იქნება სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველი და, მასხადამე, შეუძლებელია დავსვათ ონტოლოგიური პრობლემა ადამიანისაგან განყენებით. ტრადიციული ფილოსოფიის ფუნდამენტური შეცდომა ის იყო, რომ ის სამყაროს ყოფიერების საქმე საფუძველად ეძებდა გარეგან ფაქტორებში, „მიზეზებში“ და ამით უგულვებელყოფდა სუბიექტის როლს სამყაროს გარდაქმნაში, უგულვებელყოფდა თავისუფალ აქტივობას როგორც ადამიანის სიცოცხლის არსებობას. ტრადიციულმა ფილოსოფიამ თავისი კულმინაცია ნატურალიზტურ თვალსაზრისში პოვა და ამით ადამიანს გეზს აძლევდა პასიურობისა და ინერტულობისაკენ. „ფილოსოფოსებმა ძილად სხვადასხვანაირად განმარტავენ სამყაროს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი შეცვლად იქნეს“.

მე ასე, ადამიანის თავისუფალი აქტივობა ჩათვლიდა სამყაროს — არსებობის გაფორმება-გარდაქმნის ფაქტორად. ამით ადამიანის პრობლემა, ადამიანის თავისუფალი აქტივობის პრობლემა „ონტოლოგიურ“ პრობლემად იქცევა. ტრადიციული ფილოსოფიის წარმომადგენლის მწერა გარეთ იყო მიპყრობილი, ის აღ-

მოაჩენდა ხოლმე მის გარეთ და მისგან დამოუკიდებლად არსებულ რაიმე ფაქტორს და ამ უკანასკნელს მიიჩნევდა მთლიანად ყოფიერების და, მასხადამე, აგრეთვე საკუთარი ყოფიერების საქმე საფუძველად. ამის გამო მისი ფილოსოფია გეზს იღებდა გარეგან ძალებისადმი მორჩილებაზე, ადამიანის ხვედრს დედა პასიურობა და ინერტულობა. თანამედროვე ფილოსოფიამ მწერა შინაგანისაკენ, ადამიანისაკენ, ინდივიდისაკენ გადაიტანა. ის ანალიზებს თავისუფალი აქტივობის შესაძლებლობებს და იხის იმდენ აქვს, რომ იპოვის კაცობრიობის სწორ ორიენტაციას.

ადამიანის თავისუფალი აქტივობა იმას ნიშნავს, რომ ის გარკვეულად აწრთ შეშლვდა და ვალდებულია არ დემორჩილოს გარეგან ფაქტორებს. მაგრამ რას ნიშნავს ეს — „არ დემორჩილოს გარეგან ფაქტორებს“? განა ადამიანს შეუძლია დაარდვოს საგანთა მიწვეობრივი კავშირები, კანონები? განა ადამიანს ძალუძს ისეთი რამ მომოქმედლოს, რომ, ვთქვათ, ხატები აღარ იზიდავენ ერთმანეთს და, მასხადამე, ასრლილი ქვა აღარ ვარდებოდეს? დიახ, ადამიანს, რა თქმა უნდა, არ ძალუძს უმართლოდ გააუქმოს ხუნების მიწვეობრივი კავშირები, მას, ცხადია, არ შეუძლია ისეთი რამ გააკეთოს, რომ აგდებული ქვა აღარ ვარდებოდეს, მაგრამ, სამაგიეროდ, მას შეუძლია საკუთარი ინიციატივა გამოიჩინოს, თავად აისროლოს ქვა, მაშინ როცა ასეთი რამ სულაც არ შეეძინა დამოუკიდებლად მოქმედი მიზეზების „პროგრამაში“. მას შეუძლია ჩაერიოს მოვლენათა მსვლელობაში და რაც მთავარია, მიზეზ-შედეგობრივ მოვლენათა მსვლელობაში ჩაერიოს ის მოქმედებს არა როგორც ჩვეულებრივი „მიზეზი“, არა როგორც მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვის რიგითი რგოლი, არამედ როგორც სავსებით განსაკუთრებული ძალა, სახელდობს, როგორც თავისუფალი ნება. რიგითი მიზეზი თავადაა გაპირობებული სხვა მიზეზებით, რომლებიც მის „ჭურჭს უკან“ დგანან. ამიტომ მისი შემოქმედება სხვა მიზეზებითაა წინასწარ განსაზღვრული. ამ აწრთ მისი მოქმედება არ არის მასზე დამოკიდებული, მას არ შეუძლია არ იმოქმედოს ისეთ როგორც მოქმედებს, მას არ შეუძლია სხვაგვარად იმოქმედოს. თავისუფალი ნების მოქმედება ყოველთვის იშლება „სხვაგვარად მოქმედების“ შესაძლებლობის ფონზე და, მასხადამე, არ არის ყოველმხრივ წინასწარ განსაზღვრული და გაპირობებული ისეთი რამით, რაც ნების აქტის მიღმა და ამ აქტისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, რა თქმა უნდა, თავისუფალი ნების მოქმედება მუდამ მოტივირებულია, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მოტივაცია არსებითად განსხვავდება ხუნების მოვლენათა ბუნებრივი გაპირობებულობისაგან; ნება მისდევს მოტივს იხე, რომ ამავე დროს შეუძლია არ მისდიოს მას, ნივთი ეს რაღაც მიზეზის წევრად ნივთი გარკვეულად იქცევა და სხვაგვარად მოქმედებს არ ძალუძს. ნების შეუძლია თავი შეიკავოს და არ მიხვევს მოტივს. გარდა ამისა, და ეს მთავარია, უპირველესი მოტივი არის ის, რომ მან არ მისდიოს მუდამ ერთი და იგივე მოტივს, მუდამ ცვალობს იხინი და ამის შესაბამისად ცვალობს გადაწყვეტილებებში, მოქმედებებში, ცვალობს გარკვეული მიმართულებებით. ეს მიმართულება ასეთია: მან უნდა გარდაქმნას სამყარო და შექმნას ისეთი პირობები, რომლებიც უზრუნველ-

ყოფენ შემდგომი გარდაქმნებისა და შემოქმედების პირობებს. ცხადია, ადამიანის წარმართული ზოგიერთი მოტივი და შესატყვისი მოქმედებები მეორედებიან, მაგრამ ადამიანი, როგორც სწორედ თავისუფალი აქტიური არსება, თავის მთლიანობაში იცვლის მოტივებს და მოქმედებებს, ვითარდება. ზოგჯერ ადამიანის ცხოვრება ერთობ ერთფეროვანი ხდება. მეორდება, განვივარდება წყვეტს, მაგრამ ამგვარი მდგომარეობა ხომ ნაკლოვან კითარებად განიცდება. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ სრული მონოტონობა და მოქმედებათა ერთგვაროვანი განმეორება შიოფერინის გარკვეული სიმპტომია.

ადამიანის თავისუფალი ნება მუდამ გარემოს პირობებზეა მიმართული. ეს პირობები მას მოქმედების შემდგომლობებს უქმნის. მაგრამ ნება თავის მოქმედებისას არ არის სახეებით განსაზღვრული გარემო პირობებით, არ არის განსაზღვრული იმ აზრით, რომ ერთნაირ პირობებში შეუძლია სახეებით განსხვავებულად მოქმედოს. უფრო მეტიც, ის მოწოდებულია მუდამ იცვლოს თავისი მოქმედებები და ამით მუდამ გარდაქმნას გარემო პირობები. ადამიანის სიცოცხლე როგორც თავისუფალი აქტივობა, აქტივობა ნების საფუძველზე, არ ხასიათდება უცვლელი მიმართებებით. ფიზიკური პროცესებისაგან განსხვავებით მას არა აქვს ერთხელ და სამუდამოდ მნიშვნელოვანი, მყარი და უცვლელი კანონები. მისი არსება სწორედ მიმართებათა მარადიული ცვალებადობაა; მარადიული ქმნა და განვითარება.

ამიტომ ადამიანს, როგორც სამყაროს ყოფიერების გამფორმებელ-გარდაქმნელ ფაქტორს, სახეებით განსაკუთრებული ადგილი უკავია, მას სახეებით განსაკუთრებული შემეცნებითი მიდგომა ესაპირობა.

თუ ადამიანის სიცოცხლეს ვიკვლევთ ფიზიკის მეთოდოლოგიით, ე. ი. მეთოდოლოგიური კომპლექსით, რომელიც შედგება „ობიექტური დავიერების“, ინდულქციისა და დედულქციისაგან, ის შეუძლებელია არსებითი დამახინჯების გარეშე იქნეს შემეცნებულნი. ინდულქცია და დედულქცია ხომ ზოგიერთი მიმართების ერთგვაროვანი განმეორების რწმენას ეყრდნობა, ადამიანის სიცოცხლეს კი სწორედ რომ არ ახასიათებს ასეთი რამ; ადამიანის სიცოცხლე, მის მთლიანობაში, არსებითად გამეორებებში კი არ ხორციელდება, არამედ სწორედ ახალი მიმართებების წარმოქმნით. თუ ობიექტური დავიერებებით შევივლევდებით, ჩვენ არაფერი დავკრჩება, გარდა იმისა, რომ განსაზღვრით ადამიანის სიცოცხლე ინდულქციისა და დედულქციის გზით, ე. ი. განმეორებებზე ორიენტაციის გზით. ჩემი სიცოცხლის ახალი სტადია არ იქნება და უნდა იყოს წარსულ სტადიათა განმეორება და ამიტომ მე არ შემიძლია განვსაზღვრო ეს სტადია წარსულ სტადიათა განმეორების დაშვებით. მაგრამ ჩემი სიცოცხლის ახალი სტადია მოცემულია ჩემში, როგორც ჩემი პოტენცია და ტენდენცია. ამიტომ მე შემიძლია აღმოვაჩინო ის, თუკი მუხრას ჩემს შიგნით გადავიტოვებ და ჩემს ში-

ნაგან პოტენციებსა და ტენდენციებს გავაახლოვებ; გარდა ამისა, როცა ცვდილობ გავერთიანებ სხვა სიცოცხლესთან და საზოგადოების სიცოცხლესთან, სხვა სილოკო კამში კი კაცობრიობის სიცოცხლესთან, შეუნდა გამოვავლინო სხვათა სიცოცხლის მიმართულეობა. მაგრამ სხვათა შინაგანი ცხოვრება არ ავლენს თავს „ობიექტური დავიერების“ მონაცემთა სახით. მე ეს ცხოვრება საკუთარი თავის საფუძველზე უნდა განვსაზღვრო. სხვათა შინაგანი ცხოვრება ჩემი ცხოვრების მსგავსად ვლინდება გარეგან ქცევაში, რომელიც „ობიექტური დავიერებას“ ეძღვება. შინაგან ცხოვრებას გარკვეული გარეგანი ქცევა შეესაბამება. მაგრამ იმისათვის, რომ გარეგან ქცევაში, როგორც გარკვეულ სხეულებრივ პროცესში, დავიხასოთ შინაგანი ცხოვრება, ცნობიერების სიცოცხლე, არ არის საკმარისი გრძნობადი „თვლილი“ და „ობიექტური დავიერება“. იმისათვის, რომ სხვათა გარეგან ქცევაში აღმოვაჩინოთ სხვათა შინაგანი ცხოვრება, საკმარისი არ არის ამ ქცევის მხოლოდ დავიერება, ამას უნდა დაერთოს აგრეთვე საკუთარი თავის დავიერება. მე როგორც თავისუფალ არსებას მაქვს გარკვეული შინაგანი ცხოვრება და ამის შესატყვისად მახასიათებს გარკვეული გარეგნული ქცევა, მაგრამ არსებითად მე შემეძლო მეცხოვრა სხვა შინაგანი ცხოვრებით და ამის შესაბამისად, შეიძლებოდა სხვაგვარი გარეგნული ქცევა მქონოდა. მე შემიძლია წარმოვიდგინო ჩემი თავი როგორც სხვა ცხოვრებისა და ქცევის მქონე. ამ აზრით, სხვათა ყველა შესაძლებელი შინაგანი ცხოვრება და შესატყვისი გარეგანი ქცევა ჩამალულია ჩემში ჩემი „შინადა პოტენციების“ სახით. მე ობიექტურად ვაკვარდები სხვათა გარეგან ქცევას და ამავე დროს მშეჩაის მივაყვრობ საკუთარ თავს, ვაანალიზებ ჩემს „შინადა პოტენციებს“. ამის საფუძველზე კი შემიძლია განვსაზღვრო, თუ როგორ შინაგან ცხოვრებას, რომელ განცდებს, მისწრაფებებსა და მოწოდებებს შეესატყვისება ჩემს დავიერებაში მიცემული სხვათა ქცევა. ე. ი. შემიძლია გამოვავლინო სხვათა შინაგანი ცხოვრება და მისი მიმართულება.

მაშ ასე, ადამიანის ცხოვრების კვლევა მოითხოვს ნსტროსექციის (რეფლექსიის, თვითანალიზის), შთაგრძნობისა და ინტერპრეტაციის მეთოდების გამოყენებას. თანამედროვე დასავლური ფილოსოფია ამ მეთოდებს ფუნდამენტურ-ფილოსოფიური მეთოდებად მიიჩნევს, რადგან ადამიანის პრობლემას ფილოსოფიური-ონტოლოგიური პრობლემატიკის ცენტრში სვამს.

უნდა შევნიშნოთ, რომ დასახელებული ფილოსოფიური მეთოდები გარკვეული აზრით ნაკლებ „ზუსტნი“ და ნაკლებ „დეტექტორია“, ვიდრე ფიზიკა-ქიმიის სფეროებში მოხმარებული ინდულქცია-დედულქციის მეთოდები; ამ უკანონოება გამოყენება საშუალებას გვაძლევს ჩამოვაყალიბოთ ფორმულები, რომლებიც ამოწმდებიან ითვალისწინებენ მოვლენათა უსასრულო რიგის არსებით მახასიათებლებს. ზემოთ დასახელებული

ფილოსოფიური მეთოდები ნაკლებ ეფექტური არიან იმ აზრით, რომ მათი საშუალებით ჩვენ ვერ შევძლებთ ადამიანის ცხოვრების ამგვარი ფორმულების ჩამოყალიბებას. მაგრამ, ჭერ ერთი, ეს გაპირობებულია თავად სიცოცხლის მოვლენათა თავისებურებით; კაცობრივის ცხოვრების უსასრულო რიგი არ შედგება ერთგვარად გამორჩევისაგან და ამიტომ შეუძლებელია დავადგინოთ რაღაც ერთხელ და სამუდამოდ მნიშვნელოვანი მიმართებები. გარდა ამისა, ამგვარი „არაეფექტურობა“ ამ შემთხვევაში დასახლებულ მეთოდთა ღირსებაა და არა ნაკლი. სიცოცხლის მოცემული სტადიის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს გამოავლინოთ და განვსაზღვროთ სიცოცხლის პროცესის მხოლოდ უშუალოდ შემდგომი სტადია, სხვა მომავალ სტადიებში კი გავრცეველი რჩება. ამ სტადიებს ჩვენ პირველად აღმოვაჩინეთ და განვსაზღვრავთ მხოლოდ მათ წინამავალ სტადიებზე. როგორც ჩანს, კაცობრიობა არასოდეს არ შეწყვეტს აღმოჩენას და შეიქმნება, ე. ი. ადამიანის ცხოვრება არასოდეს არ შეჩერდება.

თავისუფალი აქტივობის, ე. ი. სამყაროსადმი მიმართება ცვლილების პროცესის, ინდივიდუალური პროცესის დარღვევა, სიცოცხლის დაუვანა ერთგვარად განმარტებული ადამიანის სიცოცხლის შეჩერებასა და დარღვევას ნიშნავს. მეორე მხრივ, სხვა ადამიანებისა და სხვა თაობების მიმართებებთან და მოქმედებებთან ინდივიდის მიმართებათა და მოქმედებათა კავშირისა და შესატყვისობის რღვევა ასევე მომასწავებელია ადამიანის ცხოვრების პრინციპული ნაკლოვანებისა. მარტოობის, გათოშულობის, „არაკომუნისკაბელობისა“ და უკუკომ გაქრობის შემაწუხებელი განცდები მოწმობენ ამას. ადამიანი უნდა ესწრაფოს, ერთი მხრივ, ინდივიდუალური, მეორე მხრივ კი, ინდივიდუალური და კარგვის გარეშე სხვებთან გაერთიანებას. მას შეუძლია განხორციელოს თავისი ექვემდებარება უფლებებზე მხოლოდ მაშინ, როცა ამ ორ ტენდენციას განხორციელებს. ამიტომ ადამიანის უფლებებზე შედარებით რთული და ძნელად საწვდომია.

დასავლეთში გარდამავალი პერიოდის რთულ ვითარებაში, ტრადიციული იდეალების მსხვერვისა და ყველა ღირებულების გადაფასების პირობებში ადამიანის ცხოვრების პრობლემები განსაკუთრებული სიმწვავეით დადგა. ამან წარმოშვა გარკვეული დაღლილობა და გამარტების ტენდენცია. მაგრამ ადამიანის ცხოვრების გამარტებება, კერძოდ, მისი გუჟანა ელემენტარულ, განმარტებულ ფიზიკურ პროცესების მსგავს მიმართებებზე არსებითად ნიშნავს სიცოცხლეზე უარის თქმას და „სიკვდილში გაქცევას“. ნატურალისტური პოზიტივისტური მსოფლმხედველობა სასიცოცხლო პრობლემებს სწორედ ამგვარად ამარტოებს, ის ამ სახინელი დაღლილობის გამოხატულებაა და, როგორც ასეთი, კაცობრიობას სიკვდილისკენ აძლევს მიმართულებას. ის კაცობრიობის ცხოვრების დეზორიენტაციის სახით გამოვლინდა. ეს უკვე კარგადაა ცნობილი დასავლეთის ყველა უმჯავანი მოასწროვნიანათვის. მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი უაღრესად გავლენიანი ფილოსოფოსი ედმუნდ ჰუსერლი ამის შესახებ წერდა: „ევრო-

პული არსებობის კრიზისის მხოლოდ ორი გამოხატული აქვს: ევროპის დაღუპვა სიცოცხლის საკუთარი რაციონალური აზრისაგან გაუცხოებაში, გონის მტრად მებრძაროსად გადაქცევა, ანდა ევროპის აღორძინება ნატურალისმის საბოლოოდ დამაძლველი ფილოსოფიური გონების გამირობის გზით. ევროპის ყველაზე დიდი საფრთხე დაღლილობაა. მოდიოთ, როგორც „ეთილი ევროპელები“, შევებრძოლოთ ამ უდიდეს საფრთხეს“.

შენიშვნები:

- 1 H. Noack, Die Philosophie Westeuropas im Zwanzigsten Jahrhundert, 1962, გვ. 350.
- 2 W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, München, 1961, გვ. 8.
- 3 Иностранная литература, 1960, № 5, გვ. 201.
- 4 G. Marcel, Der Mensch als Problem, Frankfurt am Main, 1964, გვ. 17-18.
- 5 К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Москва, 1956, გვ. 560.
- 6 იქვე, გვ. 561.
- 7 იქვე, გვ. 562.
- 8 იქვე, გვ. 568.
- 9 К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, გვ. 464.
- 10 იქვე, გვ. 566.
- 11 იქვე.
- 12 იქვე, გვ. 565.
- 13 იქვე, გვ. 566.
- 14 იქვე.
- 15 А. Луначарский, Александр Блок. о. Злобный нафармогетом კრებულის შესავალი წერილი, Ленинград, 1936, გვ. 14-15.
- 16 იხ. F. Kafka, Der Prozess, Fischer Bücherei, 1961, Nachwort von Walter Killy, S. 166.
- 17 ციტატა მოყვანილია ჰ. ნოაკის წიგნიდან. იხ. H. Noack, Die Philosophie Westeuropas im Zwanzigsten Tahrhundert, 1962, S. 69.
- 18 Б. Г. Кузнецов, Этюды об Эйнштейне, Москва, 1965, გვ. 119-134.
- 19 იხ. ი. გოლდსტერის მშენიერი წიგნი „Достоевский и Кант“, Москва, 1963.
- 20 Ф. Достоевский, Собр. соч., т. 9, с. 90.
- 21 Ф. Достоевский, Собр. соч., т. 10, с. 102.
- 22 იქვე, გვ. 170.
- 23 Т. Манн, Доктор Фаустус, Москва, 1959,
- 24 იქვე, გვ. 328.
- 25 იქვე, გვ. 286.
- 26 А. Блок, Сочинения, Москва, 1955, გვ. 494.
- 27 იქვე, გვ. 484.
- 28 А. Блок, Соч., т. II, с. 82.
- 29 S. Kierkegaard, Entweder-Oder, Köln und Olten, 1960, S. 933.
- 30 A. Camus, Der Mythos von Sisyphos, München, 1950, S. 9.
- 31 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები. ტ. II, გვ. 487.



მეექვსე გრძნობა*

ელგუჯა ამაშუკელი

სიამომდებრთ ვიგონებ ქალაქ მოსკოვში, ყურნალ „კურიერის“ ყოფილი რედაქტორის ე. მაჭავარიანის ოჯახში გატარებულ ზამთრის ერთ ინტიმურ საღამოს. 1965 წელს საკავშირო გამომცემლობა „მოლოდია გვარდიამ“ გამოსცა ჩემი მეუღლის, პოეტ ლია სტურუას, ლექსების კრებული და ბატონ ვენიამინს, როგორც პოეზიისა და ხელოვნების მოყვარულ ადამიანს, ამასთან დაკავშირებით სურვილი დაებადა ერთად შევხვედროდით ახალ წელს მის ოჯახში. იმ საღამოს პატარა მყუდრო ბინაში ერთმანეთს ცვლიდა ლექსი, მუსიკა, საუბარი ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე პოლონელმა კომპოზიტორმა კრიშტოფ პენდერეცკიმ (ეს საღამო უფრო ამიტომაც დაამახასოვრდა). პირველად მოვისმინეთ მისი სიმფონია „ოსვენციმი“. ამ ნაწარმოების უაღრესად თანამედროვე მუსიკალურმა ფორმამ, მისმა ატონალურმა ელერადობამ მომაგონა ცატკინის ქანდაკება „დანგრეული როტერდამი“ და პიკასოს „გერნიკა“. ისე, როგორც ზემოთ აღნიშნულ ნაწარმოებებში, პენდერეცკის სიმფონიაშიც მძაფრად და შთაბეჭდვადაა გადმოცემული სიცოცხლის მშვენიერების, მისი პარმონიული მთლიანობის რლვევის, დაშლისა და დაცემის ადამიანური ტრაგედია. თანამედროვე ქართველმა კომპოზიტორმა გია ყანჩელმა შექმნა სიმფონია „მიქელანჯელო“, რისთვისაც მას 1976 წელს სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. ეს ნაწარმოები დიდი წარმატებით შესრულდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ი. ტემირკანოვის დირიჟორობით. ამ ფაქტთან დაკავ-

შირებით იქაური პრესა წერდა: „კომპოზიტორ გია ყანჩელის ეს ნაწარმოები ეხმიანება პენდერეცკის პირველ სიმფონიას. ეს სიმფონია ყველაზე უფრო საინტერესოა იმ მუსიკიდან, რომელიც ამ სეზონში მოვისმინეთ. ი. ტემირკანოვი შთაგონებით დირიჟორობდა ორკესტრს; მან შემსრულებელთა და მსმენელთა ოვაცია დაიმსახურა“. (ჯეიმს ფელტონი — „ბიულეტენის“ მუსიკალური კრიტიკოსი). ვრცელი სტატიიდან ამოღებული ეს მოკლე ციტატა აქ იმიტომ მოვიტანე, რომ ერთხელაც დავრწმუნდეთ იმაში, რომ თანამედროვე მუსიკალური თუ მხატვრული აზროვნება ხშირად ხვდება ერთმანეთს სხვადასხვა მერიდიანზე და ერთ ესთეტიკურ მდინარებაში იყრის თავს; ისინი ერთმანეთს ახვედრებენ და სულეირად ანათესავენ განსხვავებული პროფესიებისა და ეროვნების ადამიანებს. ამან დაახლოვა თავის დროზე ჩვენი საუკუნის უდიდესი ხელოვანი: სტრავენსკი და ბალანჩინი, მეტერლინი და სტანისლავსკი („ლურჯი ფრინველი“ პირველად სკენაზე კ. სტანისლავსკიმ განახორციელა), მეიერჰოლდი, შოსტაკოვიჩი და მაიაკოვსკი, ფელინი და ბერგმანი (ფართოდაა ცნობილი მათი ურთიერთმეგობრობა და პატივისცემა, — წერს კრიტიკოსი ბრუნელო რონდი) და სხვა. სინთეზი ხელოვნების ისეთ დარგებში, როგორიცაა თეატრი, კინო, მაღალმხატვრულ შედეგს სწორედ შემოქმედთა სულიერი სიახლოვისა და ნათესაობის წყალობით აღწევს ძირითადად. ქართული ხელოვნების ისტორიიდანაც და მისი დღევანდელი სინამდვილიდანაც შეიძლება ბევრი მაგალითის მოყვანა. გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილისა და პ. ოცხელის, დ. რონდელისა და დ. კაკაბაძის, ე. შენგელიასა და რ. გაბრიაძის, რ. სტურუ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №1, 2, 3, 4, 5, 6, 1984.

ას, გ. ყანჩილისა და გ. მესხიშვილის და სხვა შემოქმედთა სულიერი ურთიერთშეხვედრის საინტერესო ფაქტები. მართალია, მაღალი შემოქმედება ინდივიდუალურ, სუბიექტურ განცდებზე აღმოცენებული ფენომენია, რომელიც ძნელად ემორჩილება კოლექტივიზმის ფსიქოლოგიას, მაგრამ სულიერი ნათესაობა ის ძალაა, რომელიც ამარცხებს სუბიექტივიზმის მშრალ ლოგიკას და ზოგადი მშვენიერებისა და სიკეთის სამსახურში ღვება.

* * *

მხატვარი ს. ქობულაძე ჯერ კიდევ აკადემიაში შესვლამდე ჩემი საყვარელი ხელოვანი იყო. ძალზე მომწონდა მის მიერ ილუსტრებული შექსპირის ტრაგედიების ილუსტრაციები, განსაკუთრებით, „რიჩარდ III“. ამ ნახატის, და საერთოდ, მისი ნახატების მრავალი ასლი ბავშვობაში მქონდა გაკეთებული. ს. ქობულაძე აკადემიაში მეორე კურსზე მასწავლიდა ხატვას. იგი თავისი ნიჭის, ინტელექტის, კულტურის, ერუდიციისა და მაღალი პროფესიონალიზმის წყალობით განსაკუთრებული სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა ჩტუდენტ-ახალგაზრდობას შორის. ის იყო ფართო დიპლომატიის ხელოვანი: ფერმწერი, გრაფიკოსი, სცენოგრაფი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, ხუროთმოძღვრების სფეროში საინტერესო მეცნიერი-მკვლევარი. მე დიდად ვარ დავალებული მისგან, როგორც პედაგოგისაგან. ს. ქობულაძის ხატვის მეთოდი, პრინციპი, დაფუძნებული ფორმათა შინაგან კონსტრუქციულზე, მოცულობათა ურთიერთკავშირზე და მათ სიერცილობზე წონასწორობაზე, ვაცილებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჩემთვის. როგორც მონუმენტალისტი მოქანდაკისათვის, ვიდრე სიბრტყეზე „ამოქრწილი“ ფორმის ილუზიური სისავსე, ან მშრალი აკადემიური შტუდირება. აქვე მინდა გავიხსენო პროფესორი იოსებ შარლემანი, შესანიშნავი პედაგოგი და პიროვნება. ი. შარლემანი პედაგოგთა იმ მცირე რიცხვს განეკუთვნებოდა, რომლებიც აკადემიაში სტუდენტ-ახალგაზრდობას არა მხოლოდ თავის ცოდნასა და გამოცდილებას გადასცემდნენ, არამედ ქვეყნის კულტურის, ეთიკის, მორალისა და ტაქტის მისაბამ მაგალითებსაც გვიჩვენებდნენ.

ვმუშაობდი სადიპლომო კომპოზიციურ პეტრე ბაგრატიონის ცხენოსან ქანდაკებაზე. კონსულტაციას ი. შარლემანი მიწევდა. მახსოვს, როგორი გატაცებით მესაუბრებოდა ლ. ტოლსტოის რომანზე „ომი და მშვიდობა“, ბოროდინის ბრძოლის ეპიზოდებზე, კერძოდ, ბაგრატიონის პიროვნებასა და მის სიკვდილზე. ალბათ, ბევრი უნახავს ი. შარლემანის მიერ შექმნილი გრაფიკული კომპოზიცია „ბაგრატიონის სიკვდილი“ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. ჰუმბარტი მხატვარი-ინტელიგენტი ი. შარლემანი თავისი დახვეწილი ქვევით, ტაქტით თავად ჰგავდა ტოლსტოისა და ჩეხოვის წიგნებიდან გადმოსულ გმირებს. მისი სალამიც, — ყოველდღიურობის ეს ჩვეულებრივი რიტუალი, სულ სხვა, შექნათელი და განსაკუთრებული იყო.

„ყოველ გათენებას შეხვდი ისე, როგორც ახალშობილ ბავშვს, რომელსაც ჯერ სახელი არა აქვს“, — რ. თავორის ეს სიტყვები არასოდეს მაგიწყვდება. არ მაგიწყვდება თუნდაც იმიტომ, რომ უფრო ღრმა სენტენცია ადამიანის სიცოცხლის მიზანზე, მის პასუხისმგებლობაზე მომავლის წინაშე, და ბოლოს, დასკვნის აზრზე, იშვიათად წამივითხავს. ლაროშფუკო, მიშელ მონტენი და თავორი სკოლაშიც სამაგიდო წიგნები იყო ჩემთვის. თუმცა, ბევრი რამ მათი ნააზრევოდან ჩემთვის გვიან გახდა გასაგები და ახლობელი. თავორის ზემოთ აღნიშნული შეგონება ერთხელ კიდევ მაშინ გამახსენდა, როცა ვაკის სასაფლაოზე დიდი ქართველი მხატვრის დავით კაკაბაძის ცხედართან ვიდექი. მაშინ ჩემს წარმოსახვაში მთელი ფერადოვნებით ამოტივტივდა ბავშვობაში ნახები, მაგრამ გვიან გაცნობიერებული, ადამიანის დაკრძალვის სურათი. ოთხიოდე წლის ვიქნებოდი. ფანჯრის რაფაზე ვიჯექი და ქუჩას გავსიქეროდი. ჩემს წინ უამრავმა ხალხმა ჩაიარა; თითქმის ტალღა ყვავილებით სავსე ნავს მიაცურებდა, რომელშიც ბიჭუნას ეძინა (კუბო ნავად აღვიქვი, ხოლო მიცვალებული — მძინარედ). მოულოდნელი სანახაობით გაცივრებულმა, მახსოვს, დედას ვთხოვე აეხსენა, თუ რას ნიშნავდა ყოველივე ეს. — შვილო, ეს ამ ბიჭუნას სიზმარია, ბიჭუნას კი

გაღვიძება არ სურს. მე ძალიან შემეშინდა და დიდხანს გულდაწყვეტილი ვაეყურებდი გრძელ ქუჩას, ვიდრე ხალხი არ მიიღია შემდგომში ხშირად ვაწუხებდი დედას კითხვებით, — ვაიღვიძა თუ არა იმ ბავშვმა, ან რა სისხშირეა ნახა. დედაც გაუთავებლად მიაშობდა ფერად ზღაპრებს, რომლებსაც მაშინ მისწვდებოდა და აღიქვამდა ჩემი ფანტაზია. მას შემდეგ ადამიანის დაკრძალვის ყოველი რიტუალი ჩემში იმ პირველი ბავშვური ფერადოვანი შთაბეჭდილებით წარმოსახება, და სიკვდილის არსის გაცნობიერებამდე იმქვეყნიური სიცოცხლის წრმებნითაც მწუსხავს. რატომღაც ასეთივე გრძობა ბატონი დავითის კუბოსთანაც დამებადა. იქაც ვირწმუნე ადამიანის სულის სახეცვლა და მარადიულობაში გარდასვლა-გარდასახვა.

დ. კაკაბაძის შემოქმედების შესახებ ჯერ კიდევ ბავშვობაში მქონდა გავიწილი, აკადემიკოს სერგი დურმიშიძის ოჯახში, ბატონი დავითის მოწაფისაგან, ქალბატონ ყავლაშვილისაგან, და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ომის წინაღობითი ნომრებიდან. ბატონი სერგის მამა-პაპისეული სახლკარი საჩხერეში ის ადგილი იყო, სადაც იკრიბებოდნენ არა მარტო ამ რაიონის ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები, არამედ აკაკის სამშობლოში სტუმრად ჩამოსული, საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეები. ჩვენთვის, ახალგაზრდობისათვის, ეს უზო-სახლი ის ადგილი იყო, სადაც მეგობრები ერთმანეთს ვხვდებოდით ომის დროს, და ომამდე (ფიზიკა-მათემატიკას ბატონი სერგის ძმა, ანდრო დურმიშიძე, მასწავლიდა, ხოლო მისი დები ჩემი სკოლის მეგობრები იყვნენ), და ვცდილობდით მაქსიმალურად შევხებოდით ყველაფერს, რაც ბავშვობის ასაკში ჩვენს ცნობ-სმოყვარეობას დაკმაყოფილებდა და სულიერად შეგვაჯვებდა. ამის შესაძლებლობას ბატონი სერგის ოჯახში დამკვიდრებული სტუმარ-მასპინძლობის დიდი ტრადიცია და მშვენიერი ბიბლიოთეკა გვაძლევდა.

დ. კაკაბაძე ქართველ მხატვართა შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო განათლებულა და მოაზროვნე შემოქმედი იყო. ამაზე მეტყველებს მის მიერ 1924-25 წლებში პარიზში გამოცემული წიგნები: „ხელოვნება და სივრცე“ და „წერილები ხელოვნებაზე“. დ. კაკაბაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა,

ისევე როგორც ლ. გუდიაშვილისა, არ შეიფიქრა იავარდებით მოფენილი. მთელი ცხოვრება მან იმ პერიოდის ხელოვნებაში გააგრძელა, ნებული ცრურეალიზმის აპოლოგეტებთან, ნაცრისფერ დოგმატიკოს მხატვრებთან ბრძოლას შეაღია, და შეეწირა კიდევ ფიზიკურად ამ ბრძოლას. ჯერ კიდევ ადრე, აკადემიაში შესვლამდე, ხშირად დაესწრებოდა საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში მოწყობილი გამოფენების განხილვას. ამჯერადაც, მოკამათოთა ყურადღების ცენტრში დ. კაკაბაძის შემოქმედება იყო. მე შემარწუნებულ დავიჯი ზოგიერთი ე, წ. „მხატვრის“ მისდამი არაკოლეგიალური, აგრესიული დამოკიდებულებით. ხელოვნებაში ვითომ რეალიზმის პრინციპების დამცველი დავით კაკაბაძეს ფორმალიზმს სწამებდნენ და მხატვართა კავშირის რიგებიდან მის გარიცხვასაც კი მოითხოვდნენ. მისი მისამართით არ იშურებდნენ შეურაცხყოფელ სიტყვებს. მორალურად დამციკრებულმა და სულიერად განდგურებულმა მხატვარმა, მახსოვს, როგორ დასტოვა გალერეის დარბაზი და მარტო გაუყვა რუსთაველის წვიმიან პარსპექტს.

სულ მალე იმ ინციდენტის შემდეგ ქართული ინტელიგენცია კიდევ ერთი აუნჯალურებელი დანაკლისის მოწმე გახდა — ბატონი დავითი გარდაიცვალა. ზოგიერთი იმათავანი, ვინც მხატვარი სამარემდე მიიყვანა, დღესაც ცოცხალია, და როგორც დროს იხელთებს შესაფერის „ამინდში“, უამ გამოატურებს თავს „მზეზე გასათობდა“, (მათზე საუბარს მომავლისათვის გადავტეხ).

დ. კაკაბაძის შემოქმედება და ცხოვრება მშვენიერი მაგალითია იმისა, რომ ბოროტებას ზოგჯერ ძალუმს დროებით ამაღლდეს სიკეთეზე, მაგრამ ვინაიდან ბოროტებას არსი არ გააჩნია, — ხანმოკლეა მისი ზეიმი; კეთილის არსება კი გრძელია, — როგორც რუსთაველი ამბობს. დ. კაკაბაძე დღეს ქართული მხატვრობის ბრწყინვალე წარმომადგენელია და ყველა ახალგაზრდა მხატვრისათვის უშეღავათო შემოქმედებითი ცხოვრების შეუცვლელი მაგალითი.

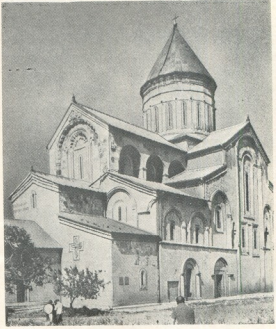
ის, რაც თავის დროზე, ყოველდღიურ ცხოვრებაში თითქოს არაფრით არ გამოირჩევა, არ ბრწყინავს, გარკვეული დროის შემდეგ შინაგანი ინტენსივობის გამო ისე გამოანათებს მოულოდნელად, რომ უმაღლესი დილაეს ყველა ძველ მოგონებას. ზვირი ნათე-

ლი სურათი მომყვება დღემდე აკადემიდან; ისინი თითქოს ჩემს მაგიერ პასუხობენ იმ კითხვებზე, რომლებსაც დღევანდელი შემოქმედებითი ცხოვრება ამოატეხავს ხოლმე. ქალბატონ ელენე ახვლედიანს ჩემი სტუდენტობის დროს ხშირად ვხვდები ხოლმე ვალერიაში. მე უმაღ ვიგარქენი მისი ბუნების, ხასიათის თავისებურება, ყველასაგან გამორჩეული და განსხვავებული. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, თითქოს მას არ სიამოვნებდა, როცა, ნებით თუ უნებლიეთ, საზოგადოების ყურადღების არეში მოექცეოდა. ეს არ იყო პოზა, ნიღაბი, ზეგარდმო ნიჭით მირონცხებული ზოგიერთ შემოქმედს რომ ახასიათებს, როცა მას უჭირს, ეუხერხულდება მავანთა და მავანთა წინაშე სულიერი სიწმიდით. ე. ახვლედიანს უყვარდა ცხოვრება ისე, როგორც სურდა და მოსწონდა, და არა ისე, როგორც სინამდვილის, ყოფის სტერეოტიპი მოითხოვდა მისგან; და თუ მხატვრის ირგვლივ მაინც შეინიშნებოდა ხალხმრავლობა, ეს მისი შინაგანი ნათების, პიროვნული სინათლის ბრალი უფრო იყო, სინათლისა, რომელიც პეპლებსავით იზიდავდა, იკრებდა თავის ირგვლივ ადამიანებს, და უადვილებდა მათ საკუთარი თავის, თუ მოვლენების უკეთ დანახვა-შეცნობას. ე. ახვლედიანთან მეგობრობა და ურთიერთობა ადვილი არ იყო. მასთან ახლოს მყოფ ადამიანს ან უმტკივნეულოდ უნდა აეტანა მისი ხასიათის თავისებურება, უცნაურობა, ამ სიტყვის კარგი გაგებით, ექსტრავაგანტურობა, უნდა ეთმინა მისი პიროვნული, თუ შემოქმედებითი უპირატესობა, ან თვით ქალბატონ ელენეს უნდა ეარწმუნა სხვათა სულიერი ღირსება, ნიჭი და პირველს გაეწოდებინა სამეგობრო ხელი. მთელი სიდიადე და სილამაზე მხატვრის სიციცხლისა და შემოქმედებისა — სულის ფერადოვნება იყო, ისეთივე სავე და ფერებით მდიდარი, როგორც შემოდგომის მზით განათებული მისი მშობლეთური სილნდი. დადიოდა შემოქმედი ქალი თბილისში და დიდი მხატვრული ტაქტით, დამაჯერებლობით, ემოციური სიმართლით, „ფერწერული ნოსტალგით“ ალბეკდავდა ტილოებზე ძველი თბილისის კოლორიტულ უბნებს, ბევრი მათგანის განუყოფლობა მხატვრის ტილოებზეა შემორჩა ჩვენს თანამედროვეთ. ე. ახვლედიანის პიროვნება განსაკუთრებულ

ელენის ანიჭებდა ჩვენი კულტურის სიწმინდვილეს; მისი შემოქმედება და კოლორიტული ფიგურა ისევე განუყოფელია ქალაქის სულიერი ცხოვრებისაგან, ისე მგონოდა მას, როგორც მეტედი და დარეჯანის სასახლე თბილისის შემოგარენს. ადამიანის პიროვნული ღირსების განსაზღვრელი თვისებების — ქეშმარიტების, მშვენიერების, სიკეთის პარამონული თანხედრა, შესაძლოა, მხატვარში არ იყოს ისე მძაფრად გამოხატული გარეგნულად, მაგრამ შინაგანად მისი არტიტული ბუნება, მისი მუზა მხოლოდ მშვენიერებისა და სიკეთის სამსახურში ვილია. პოეზია, მუსიკა, კინო, თეატრი, ყველაფერი, რაც ადამიანს უმსუბუქებს ფიზიკურ და სულიერ სიმძიმეს, მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი და მუდმივი თანამგზავრი იყო.

ე. ახვლედიანის სახელოსნო, თვით მისი კოლორიტული ბუნება ანდამატით იზიდავდა ქართული, და არა მარტო ქართული, საბჭოთა ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს. მის ბინა-ატელიეში ხშირად გამართულა დაუფიწყარი საღამოები ისეთი გამოჩენილი ოსტატების მონაწილეობით, როგორებიც არიან: ს. რიხტერი, ს. ნეიპაუზი, ე. ვირსალაძე, ლ. ისაკაძე, ზ. სოტკილაძე, ნ. ბრეგვაძე და მრავალი სხვა. ბევრი ახალგაზრდა მხატვრისათვის დაუთმია ქალ-

სვეტიცხოველი





ჭოტო

ფრესკის ფრაგმენტი

ბატონ ელენეს თავისი სახელოსნოს კედლები და ჩაუნერგავს მათთვის საკუთარი შემოქმედებითი ძალებისადმი რწმენა.

მაგონდება ქალბატონ ელენეს ინიციატივით ქალაქ მოსკოვში ჩვენი დროის უდიდესი პიანისტის ს. რიხტერის ბინაში მოწყობილი მისივე ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების წერისაღი. მართალია, გამოფენა საინტერესო იყო თავისი მოულოდნელობით, მაგრამ დიდმა პიანისტმა იმ დღეს ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა იმაში, რომ ფერწერა, მხატვრობა მისი ჰობია, ხოლო მუსიკა — სიცოცხლის აზრი. „ჩემგან ითხოვენ, რომ ვგავდე მათ... ის კი არ იციან, რომ მე საკუთარი სახეც მალიზიანებს, თუ იგი უცვლელია და ერთფეროვანი, თუ იგი დღესაც იმავეს მიმანიშნებს, რასაც გუშინ, ან გუშინწინ მიმანიშნებდა“. ჩვენი საუკუნის დიდი ხელოვანის ეს სიტყვები კარგად ესადაგება ე. ახვლედიანის პიროვნებას, მის ცხოვრებას და შემოქმედებას. ის არ ჰგავდა ხევს, და ამაში იყო მისი სიღიღე.

* * *

არასოდეს მიძებნია იოლი გზა არც ცხოვრებაში და არც შემოქმედებაში. დღემდე ვცდილობ არ ვულგატო ამ პრინციპს. ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლისას, როცა გადაწყვიტე პეტრე ბაგრატიონის ნატურალური ზომის ცხენოსანი ქანდაკების შექმნა,

მომიხდა საკუთარი ფიზიკური და ფსიქოლოგიური შესაძლებლობის შემოწმება. ეფბრეუსის სამხატვრო აკადემიის არსებობისას ჩილზე ეს პირველი შემთხვევა იყო, როცა ამ ზომის ქანდაკებას უნდა შესჭიდებოდა სტუდენტია. ეს ფაქტი თავისთავად მმართველ ძალას და ენერგიას, ზრდიდა ჩემს ინტერესს ამოცანისადმი. ყოველნაირად ვცდილობდი გამემართლებინა ნდობა, რომელიც პედაგოგებმა გამომიხადეს. როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩემმა სადიპლომომ ნამუშევარმა — პეტრე ბაგრატიონის ცხენოსანმა კომპოზიციამ მაღალი შეფასება დაიმსახურა; იგი ექსპონირებული იყო სტუდენტთა სადიპლომომ ნამუშევრების საკავშირო გამოფენაზე მოსკოვში. სწორედ მაშინ ამ ნამუშევრით ვირწმუნე ჩემი პროფესიული შესაძლებლობა, და ეს გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის, ვიდრე ნამუშევრის ობიექტური მხატვრული ღირებულება. გაცილებით მეტ სიხარულს და სულიერ კმაყოფილებას მანიჭებდა მუდამ და დღესაც მანიჭებს ნაწარმოების შექმნის, მისი ხორცშესხმის პროცესი, ვიდრე უკვე დასრულებული ნამუშევრის მხატვრული რაობა. სიამოვნებას საკუთარ თავთან ბრძოლა უფრო მაგარძნობინებს, საკუთარ შესაძლებლობასთან მიახლოვება, ვიდრე გამარჯვებით თუ დამარცხებით გამოწვეული ემოცია.

ბავშვობიდან ყოველთვის ის მიზიდავდა, რაც ჩემთვის ძნელად მისაწვდომი იყო. ყოველთვის ვეძებდი მაღალ წერტილს წყალში გადასახტომად, მაღალ ალვის ხეს ასაცოცხლებლად, ფიზიკურად ძლიერ მოწინააღმდეგეს საჭიდაოდ. ზღვის სიერცეს მისი სიღრმეში შესასვლელად. მახსოვს ერთხელ ლამის ვემსხვერპლე ამ ცდუნებას (სტუდენტობისას ახალგაზრდებმა ისე ღრმად შეეცურეთ ზღვაში, რომ რამდენიმე საათის შემდეგ ლონგმიხილებმა ძლივს მოახებრხეთ ნაპირზე გამოსვლა). მაშინ ბევრჯერ წამიკია ფეხბურთი, როცა ერთი სამის წინააღმდეგ ვთამაშობდი, ან როცა მიხეილ მესხთან ერთი „ვიბრძოდი“, მაგრამ ასეთი დამარცხება მეტ მორალურ კმაყოფილებას მგვრიდა, ვიდრე თანაბარ ან სუსტ მოწინააღმდეგესთან მოპოვებული გამარჯვება, და თუ ოდესმე პირადი შეურაცხყოფა ამიტანია, მხოლოდ სუსტისაგან, უნიჭო და უსახო ადამიანისაგან. ყოველივე ამას იმიტომ ვიხსენებ, რომ

დღემდე ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში ჩემს კერძს ის პიროვნება წარმოადგენს, რომელსაც უდიდესი დაბრკოლების და წინააღმდეგობების გადალახვით ძალუძს საკუთარი რწმენის განმტკიცება, საკუთარ თავში პიროვნული მეს გადაჩენა. ამის გარეშე ფუტია ადამიანის ოცნება სიმაღლეებზე. უმარისობის გრძნობამ, საკუთარ თავზე გამარჯვების რწმენამ აზიდა ოლიმპზე მიქლანჯელო; ამ რწმენამ ასტყორცნა ჰაბუი გაგარინი კოსმოსში.

მოღვლი და მხატვრული სახე

მხატვრული სახე, როგორც ხეზე ნაყოფი, დიდხანს მწიფდება, მაგრამ მოულოდნელად იბადება. როგორც ნაყოფის დამწიფებისთვის აუცილებელია მზე, წყალი და სხვა სასიცოცხლო პირობა, ასევე აუცილებელია მხატვრული სახის დაბადებისათვის შესატყვისი საზოგადოებრივი, ფსიქოლოგიური გარემო, „ბუნების უთვალავი ფერი“ გაჯერებული, შემოქმედებითი იმპულსი ის ნაბერწყალი, ადამიანის სულში დაგროვილ ენერჯიას რომ „აფეთქებს“ და განმუხტავს. ყოველი ცოცხალი არსება ყოველდღიურად დადებითი და უარყოფითი ემოციებით ივსება და მის სულში თანდათან მწიფდება მოსალოდნელი „აფეთქება“, სულიერი განმუხტვის აუცილებლობა; ამისათვის კი საჭიროა მიზეზი, რომელიც სრულიად უმნიშვნელო ფაქტმა შეიძლება განაპირობოს. „აფეთქება“ — თვითგამოხატვა ზოგჯერ მინორული, ზოგჯერ მაქორული ხასიათისა და არასოდეს არ არის ერთფეროვანი. ყოველივე ეს კალიგრაფიული დამაჯერებლობით ფიქსირდება ნაწარმოებში და სტიქიურად ავლენს შემოქმედის „ავტოპორტრეტს“. ამიტომ არა ჰგავს დიდი მსახიობის მიერ მრავალჯის ნათამაშევი ერთი და იგივე როლი. ან მხატვრის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი ერთი და იგივე მოტივი ერთმანეთს და ა. შ. როცა მხატვარი მრავალჯერ უბრუნდება ერთსა და იმავე თემას, მოდელს, პეიზაჟს, საგანს — ამას ზოგჯერ ძიებას უწოდებენ. სინამდვილეში მხატვარი არაფერს არ ეძებს (ცხადია, თუ მას არაფერი დაუკარგავს), ის, როგორც პიანისტი, კომპოზიტორი, მუშაობის პროცესში ჰქმნის თავისი განწყობილების შესატყვის ფორმას და მას, რო-

გორც სულის ნაყოფს, ვიზუალურად აფიქსირებს. როცა ცნობილ ტრაგიკოს მსახიობს აირა ოლრიჯს ჰკითხეს: ანიჭებს თუ არა მას სიხარულს ახალი საინტერესო როლი — მან უპასუხა: — „ყველა როლი, ძველი და ახალი, მხოლოდ საბაბია სცენაზე ჩემი ცხოვრებისათვის, მაგრამ ექვიანი მავრი მაინც სხვებზე უფრო მეტად მაიძულებს მასთან ყოველი შეხვედრისას ვამტიციო ჩემი სიმართლე“. ისე, როგორც ძნელია გამოჰყო ოლრიჯის მიერ მრავალჯერ ნათამაშევი ოტელიოიდან ერთი საუკეთესო, ასევე ძნელია მხატვრის მიერ ერთსა და იმავე თემაზე შესრულებული ნამუშევრებიდან უპირატესობა მისცე რომელიმე ერთს. დ. კაქაბაძის იმერეთის პეიზაჟების ცნობილ ციკლში ხშირად მეორდება ერთი და იგივე თემა — მოტივი, მაგრამ არასოდეს არ მეორდება მხატვრის განწყობა — ემოცია. ამიტომ ამ სერიის ყველა ნახატი დამოუკიდებელი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია. ზოგჯერ მეკითხებიან, თავიდან რომ მომიხდეს გაკეთება ვახტანგ გორგასლის ან ფიროსმანის ძეგლებისა, ისევ ზუსტად გავიმეორებდი თუ არა მათ კომპოზიციას? — რა თქმა უნდა, არა; უფრო სწორად, რა თქმა უნდა, ვერ გავიმეორებდი. ხელოვანის სულიერი განცდა არ მეორდება; ის არასოდ-

ბოტიჩელი.

გაზაფხული. ფრაგმენტა



დეს არ არის ადრე განცდილი გრძნობის იდენტური და არ წარმოსახება სტერეოტიპული ფორმით. ამიტომ ძნელია წინასწარ საუბარი იმაზე, თუ როგორი იქნება ხელოვანის განწყობა, ან რამ შეიძლება დაზადოს მასში სივითგანმუხტვის იმპულსი. როგორც ადრე აღენიშნე, სვეტიცხოვლის ტაძარი საუკეთესო მოდელი აღმოჩნდა ჩემთვის გორგასლის ძეგლზე მუშაობისას. ჩამავალი მზით ბრინჯაოსფერად განათებულმა ტაძარმა ისეთი ემოციური ზემოქმედება მოახდინა ჩემზე, რომ რადიკალურად შემატველენა უკვე თითქმის დამთავრებული გორგასლის ძეგლის საკონკურსო პროექტი.

განწყობის ფაქტორი შემოქმედებაში ის აზვირთებული ტალღაა, რომელიც უსათუოდ უნდა მიენარცხოს ნაპირს და „დიმსხვრეს“. განწყობილების გარეშე შემოქმედის ძალისხმევა ან იძულებითია, ან ორდინარული, — ეს კი ხელოვნებაში მხოლოდ სტერეოტიპს უბადებს, შესაძლოა მძალისტატურს, მაგრამ მაინც სტერეოტიპს.

ხშირად მხატვარს აღარ მოსწონს თავისი ნამუშევარი და ზოგჯერ შეცდომით სპობს კიდევ მას. პირადად მეც მქონია ასეთი შემთხვევა, ისტორიაშიც ბევრია მსგავსი მაგალითი. ამის მიზეზი ისევ და ისევ ფსიქოლოგიური ფაქტორია: ერთი განწყობით შექმნილი ნაწარმოები ზოგჯერ სხვა ფსიქოლოგიურ გარემოში სრულიად საწინააღმდეგო რეაქციას იწვევს და სხვანაირად გვეჩვენება. წლებს მანძილზე დაერწმუნდი: მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას უფრო მნიშვნელოვანი გრძნობისა და გონების პარამონიული მთლიანობაა, განცდის სიმართლეა და არა წუთიერ შთაბეჭდილებებზე აღმოცენებული იმპულსი.

• • •

ცნობილი პიროვნების ძეგლის შექმნისას, როგორი საინტერესოც არ უნდა იყოს ასახვის ობიექტი, პლასტიკურად მთავარი მაინც მისი შინაგანი ბუნებაა, მისი არსია და ამ არსის გამომხატველი ფორმის პოვნა, რომელიც დაგვარწმუნებს პიროვნების სიდიადეში, იმ თვისებებში, რამაც მისთვის ძეგლის დადგმის ფაქტი განაპირობა.

საქართველოში დიდი ხანია გრძელდება შოთა რუსთაველის მხატვრული სახის შექმნის ცდები. დაიდგა ბევრი ძეგლი, შეიქმ-



დ. კაკაბაძე.

იმერეთის პეიზაჟი

ნა მრავალი ნახატი, მაგრამ ყველა შემოქმედში უქმარისობის გრძნობა მაინც არსებობს. ვფიქრობ, რუსთაველის სახის მხატვრული ინტერპრეტაციის სიძნელე ან შექმნილი დაუქმყოფილებლობის გრძნობა განპირობებულია უფრო მეტად არა ტალანტთა უქმარისობით, არამედ რუსთაველის გენიალობით. როგორც ჩანს, დროსა და სივრცეში ჰიპერბოლიზირებული მისი პოეტური სახე ვერ ეგუება ჩვეულებრივი მოკვდავის მიწიერ პროპორციებს, რამეთუ ქართველი ადამიანი რუსთაველს დიდი ხანია ღმერთთან, საქართველოს ცნებასთან გაიკვებულ არსებად მიიჩნევს და ასეთად სურს იხილოს მისი სახე; სურს იხილოს ისეთ მხატვრულ ფორმაში წარმოსახული, რომელიც შესაძლებელია ეხიდა მისი პოეტური სიბრძნის უკიდევანობა.

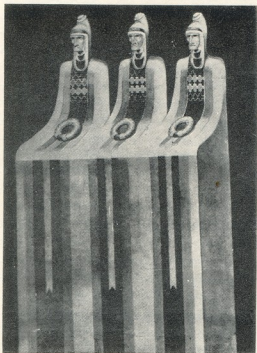
როცა მონუმენტურ ქანდაკებაში მხატვრული სახის განზოგადებაზე ვლაპარაკობთ, არ გამოვირიცხავთ და არ უარყოფთ პროვნების კონკრეტულობას, და რომ ვერწმუნოთ ამა თუ იმ პოეტის გენიალობა, თითქოს უსათუოდ საჭიროა აპოლონის სხეულის სილამაზით წარმოესახოთ იგი. მე მომწონს ა. ანდრეევის „გოგოლი“, როდენის „ბალზაკი“, ნეკოლაძის „ჩახრუხაძე“, კონენკოვის „დოსტოვესკი“, ბერძენიშვილის „გურამიშვილი“, ბურდელის „მიცევიჩი“ და სხვა მრავალი ქანდაკება, თუმცა ყველა მათგანი მიწიერი ადამიანის ნიშან-თვისებითაა წარმოსახული. მხატვრულ სახეს დამაჯერებლობას ბუნების ორი საწყისის — ტალანტის და ისტატობის მთლიანობა ანიჭებს, ყველა

ეპოქისა და საუკუნის მაღალი ხელოვნების უცილობელი ნიშანი ეს ერთიანობაა. „ხელოვნებას ორი ურჩხული ემუქრება: მხატვარი, რომელიც ოსტატი არაა, და ოსტატი, რომელიც მხატვარი არაა...“ — ა. ფრანსი.

სამწუხაროდ, ზოგჯერ ტალანტს და ოსტატობას აიგივებენ ერთმანეთთან და მხედველობიდან რჩებათ მთავარი — განცდის გენეტიკური სიმართლე. მხედველობით თუ მუსიკალურ მეხსიერებას და წარმოსახვით ნიუს იდენტურ თვისებად მიიჩნევენ. ამის გამო შეცდომაში შესული მშობელი თუ მასწავლებელი საჩქაროდ ცდილობს ბავშვის მხატვრად ან მუსიკოსად შექმნას. ვინ იცის, რამდენი „არამუსიკალური სმენის და თვლის“ მქონე ბავშვი გატანჯულა მუსიკალურ თუ სამხატვრო სასწავლებლებში. ტალანტი, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრობასა და მუსიკაში ხშირად გაიგივებულია მხედველობით მეხსიერებასთან. ბგერათა ფიზიკურ თვისებათა წვდომის ნიჟთან და მის ჰარმონიულ აღქმასთან. ზოგჯერ ბავშვში იმდენად ინტენსიურია ეს უნარი, რომ მას შეუძლია დროებით დაჩრდილოს კიდევ მეორე ბავშვში ნამდვილი ტალანტი, რომლისათვისაც დამახასიათებელია ბგერის,

პ. იცხელი.

ესკიზი „ოტელოსათვის“



ფორმის თუ სიტყვის სიღრმისეული ხედვა — შეგროვება. პირველ შემთხვევაში ვი ადვილად ითვისებს ხელობას (ოსტატობას), მოვლენისადმი ზედპირობული დამოკიდებულების გამო. მეორე შემთხვევაში კი — უფრო სიღრმით ვითარდება, ცდილობს თანდათანობით მისწვდეს საგნის, მოვლენის არსს; მის მიერ დანახული სამყარო უფრო ვრცელი, ღრმა და ფერადოვანია. ხელოვნებაში ჰუმანიტი ოსტატობა. როგორც აღვნიშნეთ, გრძნობის და მისი გამოხატვისათვის აუცილებელ საშუალებათა მთლიანობაა, რომელიც არასოდეს არ არის თვალში საცემი და განუყოფელი ნაწარმოების ჰარმონიული მთლიანობისაგან.

• • •

ხელოვნების დარგებს შორის მუსიკა თავისი სპეციფიკით ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნებაა. მისი საფუძველი სამყაროს „ხმის“ და ადამიანის შინაგანი სმენის განუყოფლობაა. ადამიანის მუსიკალური სმენის ხარისხს დიდად განაპირობებს ბუნებაში არსებული ქოთური ხმების დამორჩილებისა და ჰარმონიული შეგროვების უნარი. იგივე შეიძლება ითქვას ტალანტზე ფერწერაში, — ფერის გრძნობაზე, ქანდაკებაში — ფორმის და ა. შ. თუ მუსიკოს-კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის დგას შეუამავალი „შემსრულებელ-ინტერპრეტატორის სახით, სახვით ხელოვნებაში ნაწარმოები უშუალოდ მოქმედებს მაყურებელზე და განსაზღვრავს ავტორის სულიერ რაობას. მიუხედავად ამისა, მხატვრობაში არსებობს სიერცობრივ თუ ფერთ საზღვრებამდე მიყვანილი ფორმა და არსებობს ვიზუალურად „დაუსრულებელი“ ნაწარმოები — „ნონ-ფინიტო“, როცა მაყურებელი ფორმას თავის წარმოსახვაში ამთავრებს.

რამდენადაც შემოქმედების წყარო რეალური გარემოა პლუს ადამიანის გრძნობადი სამყარო. თვით უაღრესად აბსტრაქტული წარმოსახვაც კი გარემოს სინამდვილითაა შთაგონებული და განპირობებული. როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს ადამიანში შემოქმედების საწყისი — გრძნობა, ოსტატობის გარეშე ხელოვანს უჭირს სულიერი განმუხტვა და თავისი პოტენციალური შესაძლებლობის სრულად გამჟღავნება. ამიტომ, ხშირად, გულისტკივილს იწვევს და-



8. ბერტინი შვილი

მოკრივე

ბალ პროფესიულ ფორმაში წარმოსახული ტალანტის მთავარი გრძნობა და მახვილი თვალი, როცა ნაწარმოებში იგრძნობა ხელოვანის დიდი სათქმელი, მაგრამ ღარიბი „ლექსიკონის“ გამო იგი ვერ მქლავდებოდა. მართალია, ტალანტი პრიმიტიული საშუალებებითაც გვაგრძნობინებს თავის შემოქმედებით ძალას, მაგრამ მაღალი ოსტატობის შემთხვევაში მისი ხელოვნება გაცილებით სავსე და ნაყოფიერი იქნებოდა, თუ იმ ენერჯიას, რომელსაც იგი ნაწარმოების შესრულებაზე ხარჯავს, მხატვრულ სრულყოფას მოახმარდა. მხოლოდ ნიჟისა და დიდი ოსტატობის წყალობით შეეძლო კომპოზიტორ ჰაიდნს დაეწერა ასამდე სიმფონია, 24 ოპერა, 83 სიმებიანი კვარტეტი, 41 საფორტეპიანო კონცერტი, მრავალი ორატორია და სხვა. ასე შექმნა ასობით შედეგრი მიქელანჯელომ ქანდაკებაში, ფერწერაში, არქიტექტურაში; ამიტომ დაასრულეს ასე ნაყოფიერად თავიანთი შემოქმედებითი ცხოვრება ვერდმი, როსინიმ, ჩაიკოვსკიმ თუ შოსტაკოვიჩმა, პიკასომ თუ კონენკოვმა, მიუხედავად ხანმოკლე სიცოცხლისა, პუშკინმა და ლერმონტოვმა, მაიაკოვსკიმ და მრავალ-

მა სხვამ. ოსტატობის ცნებაში მეტწილად ხელოსნობას, ნაწარმოებში ვგულისხმობ, არამედ შემოქმედის სულიდან მხატვრული სახის გამოხსნის ნიჭს და მისი მატერიალიზების უნარს. ვინ იცის, დაბალი ოსტატობის გამო რამდენი მხატვრულად მომწიფებული „სახენაყოფი“ გარდაცვლილა ხელოვანის სულში დაბადებამდე და იგი აღარასოდეს აღარ აღმსდგარა მის წარმოსახვაში. ოსტატობა შემოქმედის შინაგანი დისციპლინის, შრომის ნიჭის ორგანიზებაა. მხოლოდ მაღალ ოსტატობას ძალუძს გადმოსცეს განცდის სიმართლე, რომელიც სინამდვილის ზუსტ ასახვას არ გულისხმობს. მოვლენის, საგნის შინაგან არსს მოკლებულ სიზუსტეს არაფერი აქვს საერთო მხატვრულ სახესთან. ის უფრო ფოტოხელოვნების სფეროდ შეიძლება ჩაითვალოს.

რამდენად სწორია გამოთქმა „ფოტოხელოვნება?“ ვფიქრობ, ისევე, როგორც საგნის გარეგანი მხარის ზუსტი გადმოცემა მხატვრობაში არ ნიშნავს ხელოვნებას, ასევე როგორი „მხატვრულიც“ არ უნდა იყოს გადასაღები ობიექტის რაკურსი, თუ აღამიანი ობიექტით მხოლოდ მოვლენის გარეგან მხარეს აფიქსირებს, ის შორს იქნება ქეშმარიტი ხელოვნებისაგან. ხელოვნება გრძნობის, ინტუიციის სფეროა; ის საგნის შინაგან თვისებათა წვდომაა, მიზეზთა მიზეზის შეგრძნება და მისი გარეგნულად გამოხატვა. ფოტო ქეშმარიტ ხელოვნებად მას შემდეგ იქცა, რაც კადრი ამოირავდა კინემატოგრაფიის, ტელევიზიის სახით, როცა ფოტოაპარატი შემოქმედმა ტექნიკურ საშუალებად აქცია და მან აპარატის ცივი ლინზა თავის მხატვრულ ხედვას დაუმორჩილა. პირველი, ვინც სცადა ფოტო ხელოვნებად ექცია, მხატვარი დაგერი იყო ფოტოს ერთ-ერთი გამომგონებელი; აქედან წარმოადგება სიტყვა „დაგეროტიპი“, რომელიც ფერწახული ტრადიციების გათვალისწინებით ქმნიდა ფოტოპორტრეტებს, რაც შემდეგ მოგვიანებით ფოტოხელოვნებად იქნა წოდებული. ფოტო, ისევე როგორც XX საუკუნის სხვა ტექნიკური აღმოჩენები და მიღწევები, შემოქმედის ნებას დაემორჩილა და ხელოვნების სამსახურში ჩადგა, მაგრამ ფოტომ თავისი შესაძლებლობა სრულად, როგორც აღვნიშნეთ, კინემატოგრაფიაში გამოავლინა, რომელმაც გამოსახვის ყველა კომპონენ-

ტი — პლასტიკა, სიტყვა, ფორმა, ფერი, მუსიკა, რიტმი, ტემპი ვააერთიანა და ადამიანის სულის მოძრაობის ვიზუალური გამოხატულების საშუალებად აქცია.



მაგონდება სამხატვრო აკადემიის კედლებში ზოგიერთ პედაგოგთან თუ სტუდენტთან დავა სასწავლო მოდელთან დაკავშირებით. როცა ვხატავდი, ან ვძერწავდი ამა თუ იმ კლასიკური ქანდაკების თაბაშირის მოდელს, ვცდილობდი შესაძლებლობის ფარგლებში მისი ზუსტი ასლი გამეკეთებინა, რამდენადაც კლასიკური ნაწარმოების სტუდენტური ინტერპრეტაცია ყოველთვის მკარხელობად მიმაჩნდა. ცოცხალი ნატურიდან მუშაობისას თავს უფრო მეტი უფლების ნიბას ვაძლევდი; ვცდილობდი გამეკეთებინა არა პასიური „ნატურმორტი“, არამედ შემეცნო მოდელის პლასტიკური, მხატვრული არსი, შემექმნა სახე, ნატურისადმი ასეთი დამოკიდებულება ზოგჯერ ერთგვარ წინააღმდეგობას იწვევდა პედაგოგებში (ცხადია, ყველაში არა), მაგრამ ეს შინაგანი თავისუფლების უნარს მიორკეცებდა ასეთივე იყო სტუდენტების მ. ბერძენიშვილის, გ. იჩიაურის, კ. გრიგოლიას და სხვათა დამოკიდებულება ცოცხალი სასწავლო მოდელისადმი. მათ მიერ შესრულებულ ეტიუდებში უკვე იგრძნობოდა საკუთარი მხატვრული ტენდენცია, რომელიც მოგვიანებით კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა თვითუფლი მათგანის შემოქმედებაში.

ზემოთ დასახელებულ მოქანდაკეთა გვარებზე მკითხველთა ყურადღებას იმიტომ ვაჩერებ, რომ, მიუხედავად მხატვრული ამოცანების და ხელწერის სხვაობისა, ყველა მათგანის მიზანი სათავეს იღებდა საერთო ინტერესში — დაემკვიდრებინათ სავეს სივრცობრივი სკულპტურული ფორმა, რომელიც ქართული მონუმენტური ქანდაკების სპეციფიკის სამსახურში ჩადგებოდა.

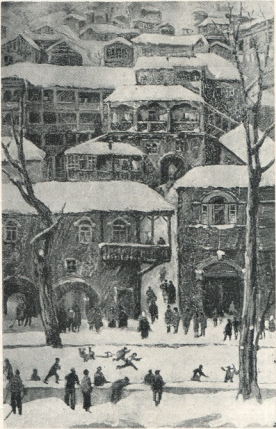
სოხუმში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ნიჭიერი მოქანდაკე სანდრო რაზმაძე. სამწუხაროდ, მას პროფესიული საზოგადოება უფრო კარგად იცნობს, ვიდრე ფართო მასა. დღეს მას იმიტომ ვიხსენებ, რომ ჩვენს ირგვლივ არცთუ ისე ბევრნი არიან შემოქმედნი, რომლებიც ისეთივე ერთგულებით, პრინციპული უშეღავათობითა და პასუხის-

მგებლობით ემსახურებოდნენ მხატვრობას, კერძოდ ქანდაკებას, როგორც იგი.

1953 წელს მე და მერაბ ბერძენიშვილი ლენინგრადიდან, სადაც საწარმოო პრაქტიკაზე ვიმყოფებოდით, რამოდენიმე დღით დასასვენებლად სოხუმში ჩავედი. ვიცოდით, რომ ამ ქალაქში ცხოვრობდა და მუშაობდა მოქანდაკე სანდრო რაზმაძე. მის შემოქმედებაზე ბევრი რამ გვექონდა გაგონილი მისი მეგობრებისაგან — მოქანდაკე გენო გელაშვილისა და მუსიკათმცოდნე ანტონ წულუკიძისგან. ჩასვლისთანავე მოვძებნეთ სანდროს საცხოვრებელი ბინა და მოულოდნელად ვისჩუქრით. ჩვენი ყურადღება უმალ მიიპყრო მოქანდაკის სკულპტურულმა და გრაფიკულმა ნამუშევრებმა და კედელზე გაკრულმა მიქელანჯელოს; ჯოტოს, მახაჩოს, დონატელოს და სხვა მხატვართა ნამუშევრების იმდროისათვის უნიკალურმა ფოტორეპროდუქციებმა: თავად სანდრო თავისი ხმელ-ხმელი აღნაგობით, ნირჟული, მეტყველი, ძლიერი სახით ანდრეა მანტენიას „კარდინალ კარლო

ე. ახვლედიანი.

ზამთარი



მედიჩის“ ჩამოგავდა. მას ჯერ გაუყვირდა ჩვენი დაუბატებელი ვიზიტი, ხოლო როცა გაიგო, რომ აკადემიის სტუდენტები ვიყავით (სანდრომ გაიხსენა მერაბის ნამუშევარი „მოკრივე“, რომელიც მას ახალგაზრდულ გამოფენაზე უნახავს და მოსწონებია), შეძლებისდაგვარად გამოხატა ჩვენდამი ყურადღება — გვაჩუქა რეპროდუქციები, გავვიმასპინძლა შამპანურით და ახალი პამიდვრით. რომელიც სანდრომ ჩვენი თანდასწრებით მეტად ორიგინალურად — მაკრატლით დაჭრა (დანა არც უქნებია). შემდეგ მოგვასმინეს ბეთპოვენის „ეგმონტი“ და „პეროიკული სიმფონია“, გველაპარაკა ხელოვნების უზენაეს დანიშნულებაზე და თავისი სულიერი მეგობრის, დიდი ქართველი მსახიობის უშანგი ჩხეიძის პიროვნებაზე, ცოტაც — საკუთარ შემოქმედებაზე. საღამოს მისივე წინადადებით ზღვისკენ გავისივრნეთ. პლიაჟზე მოულოდნელად შევხვდით მოქანდაკე კარლო გრიგოლის (იმ დროს — აკადემიის სტუდენტს), რომელიც მზისგან ისე გარუჯულიყო, ძლივს ვიცანით. მხოლოდ ორი ცისფერი ნათურა (თვალები) ენთო სახეზე. კარლო ძალზე თავისებური, ექსპანსიური და საინტერესო პიროვნებაა. ისიც, როგორც სანდრო, უშედავათო და პირდაპირია მოვლენების შეფასებისას. ის იყო კარლო და სანდრო ერთმანეთისათვის უნდა გავეცნო, რომ სანდრომ მოულოდნელად წამოიძახა: „შეხედეთ, „ილ დე ფრანსი“! ყველამ ზღვისკენ გავიხედეთ: ნაპირზე ამოდიოდა ოქროსფერ თმებში გახვეული ალი, საოცრად ლამაზი და პლასტიკურად უნაკლო ქალიშვილი (ილ დე ფრანსი — ფრანგი მოქანდაკის მათეოსის ნაწარმოები) — „ილ დე ფრანსი კი არა, ბოტიჩელის ვენერაა მაი!“ — სიტყვა კარლომ და ნაკვერჩხლებივით აელვებული თვალები სანდროს მიანათა. ვინ არის ეს? — აქ სანდრომ კარლოს მისამართით ისეთი სიტყვა იხმარა, რომ მე და მერაბმა უმალ გადავხედეთ ერთმანეთს. კარლომაც არ დააყოვნა თავის მხრივ და არანაკლებ „საინტერესო სიტყვა“ მოიშველია და სანდროს მიუახლოვდა. ყველაფერი ისე მოულოდნელად და სწრაფად მოხდა, რომ ჩვენ რეაგირებაც ვერ მოვასწარიტ. მათ ერთმანეთზე წაიწიეს... მე და მერაბმა ორივენი დავამშვიდეთ და ბოლოს ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდა. იმავე დღეს სანდრომ

გვიჩვენა თავისი ნაწარმოებები: ^{სოხუმის/} დრამატული თეატრის ფასადზე დადგმული ქანდაკებები — ა. წერეთლისა და ^{ლ. მუსხიშვილის} შვილის ბიუსტები. ვადაუპირებლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნაწარმოებები ქართული პორტრეტული ქანდაკების საუკეთესო ნიმუშებია, ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის მიერ უსამართლოდ ჩრდილში დატოვებული. სანდროს ახლო მეგობარია მოქანდაკე გენო გელაშვილი, რომელსაც დანა სურამში საკუთარი სახლი და ეზო-ვენახი აქვს. აქ მისი მიწვევით ხშირად ვხვდებოდი ერთმანეთს ახალგაზრდა მხატვრები და შემოდგომის ოქროსფერ რთველში ვაგრძელებდით საუბარს მშვენიერებაზე, ქანდაკებაზე, საერთოდ ხელოვნებაზე (ხუმრობით გენოს „მამულს“ ქართველ ბარბიონელთა სავანე შევარქვით). ყოველივე ეს კიდევ უფრო მეტად გვაახლოვებდა ერთმანეთთან, და აღრმავებდა ჩვენს შორის ურთიერთმეგობრობას, შინაარსის მატებად თვითული ჩვენთაგანის შემოქმედებით ცხოვრებას.

* * *

ხშირად უკითხავთ, განვიციდით თუ არა ამა თუ იმ მხატვრის გავლენას, ან რომელი მხატვარი და მოქანდაკე მომწონს განსაკუთრებით. ისე, როგორც ყველა ხელოვანს ცხადია, პერიოდულად მეც მალეუვებს ესა თუ ის ნაწარმოები, ავტორი, მიმდინარეობა, ეპოქა. იყო პერიოდი, როცა აღტაცებული ვიყავი ეგვიპტური და ბერძნული ხელოვნებით. იმ პერიოდში სურვილი არ მქონდა სხვა „პლასტიკური მელიოდია“ მომესმინა. შემდეგ გამიტაცა იტალიური აღორძინების ხელოვნებამ, კერძოდ, ჯოტოს, ბოტიჩელის, პიერო დელა ფრანჩესკოს, ლეონარდოს, მიქელანჯელოს და სხვათა შემოქმედებამ. ყოველი ახალი მიმართულება ხელოვნებაში თვითბურად მიზიდავდა იმისდა მიხედვით, თუ რა მხატვრულ-ესთეტიკურ ამოცანას ვისახავდი ამა თუ იმ ნამუშევართან დაკავშირებით, ან რომელი მხატვრის შემოქმედება უფრო მეტად ესიტყვებოდა იმ დროს ჩემს სულიერ განწყობას. ერთი სიტყვით, მე არასოდეს არ მყოლია ერთი კერპი. გონებით ახლაც ვგრძნობ ეგვიპტის, ასირული თუ ბერძნული ხელოვნების მწვერვალთა შეუვალობას, თუმცა არ ვიცი, რა ამაღლევებს ხვალ, ან რა შთამაგონებს ახალ მხატვრულ ამოცანებს.



როცა ამ წერილის ვწერ, ალტაცებული ვარ პაოლო უჩელოს ფერწერით; ამის მიზეზი ის ცოცხალი შთაბეჭდილებაა, რომელიც ახლახან იტალიაში მოგზაურობისასგან მივიღე, და ჭერაც არ გამნელებია. ამიტომ ვფიქრობ, რომ არ შეიძლება მხატვარს ჰყავდეს ერთი კერპი და მხოლოდ ის პასუხობდეს მის ყოველდღიურ სულიერ ინტერესებს. ასე იქნა მუსიკასთან, პოეზიასთან და ხელოვნების სხვა დარგებთან სულიერი შეხებისას. მას სოფს, როგორც ალტაცებული ვიყავი ანჩინის ხილზე კლოდტის „ცხენებით“ სკულპტურის პერიოდში. მოცუბდა მოქანდაკის ოსტატობა, ცხენის ანატომიის ცოდნა (და არა პლასტიკა). მოულოდნელი იყო ჩემთვის ამ ქანდაკებების ხილვა ათი წლის შემდეგ; თითქოს სულ სხვა ნამუშევრებს ვუძეკრდი, ვინაიდან ჩემი ყურადღება ამჯერად ნაწარმოების მხატვრულ არსზე შევაჩერე და არა ცხენის ანატომიაზე. ასეთივე უკურთაქცია მოხდა დონატელოს „გატამელატასთან“ და ვეროკოს „კოლონთან“ დაკავშირებით. აკადემიის პირველ კურსზე სწავლისას მათზე მეტად ფალკონეს „პეტრე პირველი“ და კლოდტის „ცხენები“ მომეწონა. მაგრამ როცა შემდგომ ვიგარძენი სკულპტურული ფორმის ქეშმარიტი სემანტიკური ღირებულება-თვისება, — ყველაფერი თავის ადგილზე დადგა.

კომპოზიციაზე მუშაობას ყოველთვის მოდელის გარეშე ვიწყებ. მოდელი თავს მანევრებს თავის საკუთარ პროპორციებს. ხასიათს და ხელს მიშლის შევიწარმუნო ფანტაზიით წარმოსახული მხატვრული სახის პლასტიკური თავისებურება, ხელუხლებელი დავტოვო პირველქმნილი იერი, სახე. არიან მხატვრები, ძირითადად დაზგურ ხელოვნებაში, რომლებიც მხოლოდ ნატურლიდან მუშაობენ და ქმნიან მის მხატვრულ ინტერპრეტაციას. ასეთი შემოქმედნი მაგონებენ სამშენსაღებლო ქანრის ნიჭიერ წარმომადგენლებს, რომლებიც ბუნების თუ კომპოზიტორის მიერ უკვე შექმნილ რეალობას საკუთარი სულის ქურაში გადახარშავენ და ქმნიან მის ახალ მხატვრულ სახეს. მუსიკალური პარტიტურა პიანისტისათვის, ან დირიჟორისათვის კომპოზიტორის მიერ შექმნილი ნაწარმოების მხატვრული არსის გამომქლავნების წყაროა, სადაც, თავის მხრივ, ვლინდება შემსრულებელთა ნიჭი და ტალანტი, ცოცხალი მოდელი

კი — მხატვრისათვის სრულყოფილი და სრულებული ბუნებისმიერი ფენომენები მლის ტილოზე, თუ ქვაში განსხეულებისათვის მხატვარს ახალი მხატვრული სინამდვილის შექმნა სჭირდება, ისეთი სინამდვილისა, რომელიც პირველ რიგში დაგვარწმუნებს მოდელის ერთადერთობაში და ფერწერის თუ ქანდაკების დარგის თავისთავად, სპეციფიკურ მხატვრულ ღირებულებაში. სხვა შემთხვევაში მოდელის სახის ზუსტი ფიქსირება ფოტოს უკეთესად ძალუძს. რაც უფრო ნიჭიერი და თვითმყოფალია ინტერპრეტატორი, მით უფრო ახლო იგი პირველწყაროსთან (პარტიტურა, მოდელი) და საკუთარ თავთან. მოდელი — ნატურა ხშირად მიზეზია დამოუკიდებელი ნაწარმოების შექმნისა მხატვარ ინტერპრეტატორებისათვის, რომელთაც ტილოზე თუ ქვაში გადააქვთ არა მართო მოდელის სიკრებობივი, მოცულობითი, აუ ფერითი თვისებები, არამედ მისი შინაგანი სამყარო, სული. ამიტომ პორტრეტი სახეითი ხელოვნების ურთულესი ქანრია. ადამიანი გარეგულად, ფიზიკურად იცვლება, წლები ხშირად მისი სხეულის სრულ მორფოზას იწვევს. უცვლელი რჩება მისი შინაგანი სამყარო — სული; ზოგჯერ იგი პირიქით — მდიდრდება, იხვეწება, იესება, ახალგაზრდადვდება. პორტრეტი ადამიანის სულის დამაჯერებლობაა; მისი განუმეორებელ ფორმაში წარმოსახვა. სხვანაირი დამოკიდებულება ცოცხალი მოვლენისადმი პორტრეტულ მხატვრობაში მკრებლობად მიმანია.

მრავლად არიან მხატვრები, რომელთაც ახასიათებთ მოდელისადმი „ნატურმოტრისტული“ დამოკიდებულება. ისინი მთელი სიზუსტით გადმოსცემენ და აღწევენ ცოცხალ მოდელთან მსგავსებას, მის ყველა ფიზიკურ განზომილებასთან იდენტურობას, მაგრამ მიღმა რჩებთ მთავარი — არის პიროვნებისა, რომლის გარეშე არ არსებობს. სიცოცხლე ხელოვნებაში. ვხვდებით საწინააღმდეგოსაც: გამოფენილია უსულო საგნების ნატურმოტრი, რომელიც გაცილებით უფრო პორტრეტულია და ცოცხალი, ვიდრე ზოგჯერ თი მხატვრის მიერ შექმნილი ცნობილი კონკრეტული პიროვნების პორტრეტი. ეს ნამუშევრები ასხივებენ ადამიანურ სითბოს, უშუალობას, მათში ანთია ის ნაპერწყალი, ხელოვნებაში მარადიული სიცოცხლე რომ ჰქვია. შემოქმედებაში მხატვრულ სიცოცხ-

ლეს მხოლოდ გარე სინამდვილესთან ხელო-
ვანის ზეაწეული, მძაფრი, აქტიური დამოკი-
დებულება ბადებს, მხოლოდ მას ძალუღმე
უსულყო საგნებს მიიჩნევს სუნთქვა — სი-
ცოცხლე. მსოფლიო ხელოვნების ყველა შე-
დევრი, დაწყებული ელიზური კულტურით და
ჩვენი საუკუნის დღევანდელი ხელოვნების
სიმაღლეებით დამთავრებული, გვაღელვებს
მხოლოდ იმიტომ, რომ ის თავის თავში იმ
სითბოს და სულიერ ენერჯიას ინახავს, რო-
მელსაც ბუნების ყველაზე უფრო უმაღლესი
ფენომენი, სიცოცხლე შეიცავს.

ფართო და ბევრის მომცველია თემა „მზა-

ტვარი და მოდელი“. როგორც ადრე აღვნი-
შნე, შემოქმედების საწყისი გარემოცვა
მდვილეა, ბუნებაა თავისი უთვალავი ფერე-
ბით, და მოდელის ცნებაც ღრმად და ზოგე-
დი. ის არ უკავშირდება მხოლოდ ერთ კონ-
კრეტულ ფაქტს. მხატვრის ფანტაზია, შექმ-
ნის უნარი, მიღებულ შთაბეჭდილებათა უკუ-
გამოსხივება, გამოვლენა და მისი განუმეო-
რებელ მხატვრულ ფორმაში ფიქსირებაა.
რაც უფრო მგრძობიარეა ადამიანი, მით უფ-
რო დიდია მის მიერ აღქმული ბგერითი, ფე-
რითი, თუ ფორმის თვისების განმსაზღვრელი
ნიშანი — რიცხვი.

პანორამა

„ნარკომინი პანამში“

დროშა ვითარებაში უფრო და უფრო მწვავედა
ბრძოლა ვიდუობაზრის მოწოდებისათვის. დიდი
ხანია რაც კასტური ტელევიზორი ტელევიდეის
მმლავრ კონსერნტად იქცა. ხშირად ახალი კინო-
პროდუქცია ჭერ კანეტაზე აღიბეჭდება, ხოლო შემ-
დედ გამოჩნდება ტელეეკრანზე.

ახლა ამერიკისა და ევროპის ქვეყნებში ძალიან
მომრავლდა ვიდუოდანადგარები. მაგ. ფერ-ში ამჟამად
ორ მილიონზე მეტი ვიდუოდანადგარია. ვარაუდო-
ბენ, რომ 1985 წელს იგი კიდევ ერთი მილიონით
გაიზარდება. ამ ქვეყნის ვიდუობაზრში წ ათასი და-
ახანელების კანეტა „ბრუნავს“. უმეტესობა სხვადა-
სხვა დროს შექმნილი ფილმების პირებაა, რომელთა
დემონსტრირება მოწოდებისათვის აკრძალული იყო
„ნებაყოფლობითი კინემატოგრაფიული საკონტროლო
კომისიის“ შიგრ. ქ. კიოლნის კათოლიკურმა ინსტი-
ტუტმა სამი ათასი კანეტა გასინჯა და აღედან ნახე-
ვარზე ნაელები ძლივს მიიჩნია „განხილვის ღირ-
ხად“. ფორმალურად ფერ-ში არსებობს ცენზურა
და ნაწარმოებებზე, რომლებიც შეიცავენ რასიზმის,
ნაციონალ-სოციალიზმის, ძალადობის, ომის, პორ-
ნოგრაფიის პროპაგანდას, მაგრამ არსებითად ბაზარი
წალეილია ყველაზე უხამსი პროდუქციით.

სინტერესო ფაქტი მოხდა ჰამბურგის კათოლი-
კურ აკადემიაში. აქ მიმდინარეობდა სხდომა (თემა: „ვიდეო-
— უმასუხისმგებლო პროვოკაცია?“), რომ-
ლის დროს „თხზულებათა ფედერალური ინსპე-
ქციის“ წარმომადგენელმა დასწრეთ უჩვენა ნაწყვე-
ტები ვიდუოფილმიდან. სხდომის მონაწილეთა
უმრავლესობამ ვერ გაუგო ამ „სანახობას“. ეკრან-
ზე უჩვენებდენ თუ რა ნეტარებით თქვეფადენ
კაციტაიებით თავიანთ მსხვერპლის შიგნედლს,
უსსლო ვურდალაკები — „ზომბები“ შეუვარებუ-
ლებს უსაფრთებოდენ, სასიკვდილო ხრიალისა და
კენესა-ვაების აკომპანიმენტის თანხლებით ნიაღვრად
მოედინებოდა სისხლი.

ფერ-ის ექვსი ათასი ვიდუოტეის საბრუნავი კა-
პიტალი 45% შეადგენს „ს“ ჭგუფის სურათები (ამ
ჭგუფში შედის საწინაღობათა, დანაშაულის, პორნო-
გრაფიის ამასხვეტი ფილმები).

ამგარი სანახობისადმი მოთხოვნილებას დახა-
ლეთის ფსიქოლოგები ხსნიან პოლიმორფიული
სიმაზინჯისადმი იმ ლატენტური მიდრეკილებით,
რაც ფროიდის თეორიის მიხედვით, ადამიანების ბუ-
ნებისათვისაა დამახასიათებელი. გამოდის, რომ ვი-
დეოინდუსტრიის მეოხებით შესაძლებელია არა მხო-
ლოდ ადამიანის აგრესიულ მიდრეკილებათა სუბლი-
მაცია, არამედ მისი ექსპლუატაციაც კი.

ვიდეოპროდუქციის, მოხოვნილება განსაკუთრე-
ბით მაღალია „სოციალურად სუსტ“ ოჯახებში,
რომლებიც ამ გზით ცდილობენ თავიანთი არასრულ-
ფასოვნების კომპენსირებას. უბედურება ისაა, რომ
სკოლადიდი ასაკის ბავშვები კარგად იცნობენ ფი-
ლმებს „ზომბებზე“, ხოლო მოსწავლეები დღეში
ზოგჯერ ოთხ პორნოგრაფიულ ფილმს უყურებენ
და ერთმანეთს ენიძლავებიან: ყველაზე ბოლოს
ვისაც აერტვა გული „კონოკოშმარების“ ცქერისას,
ის არისო გამარჯვებული.

ჰამბურგის კათოლიკური აკადემიის სხდომაზე
უმაყოფილება გამოითქვა ფედერალური კანონპრო-
ექტის (რომელიც ეტება ვიდუოპროდუქციას და ავტო-
მატურ სათამაშოებს) „დამატების“ გამო, რომელიც
კრძალავს „ძალადობის ჩვენებას ძალადობისათვის“.
ეს, მათი აზრით, კიდევ უფრო გააფართოვებს ცენზუ-
რის საზღვრებს და წარმოქმნის შავ ბაზარს, როგორც
ეს მოხდა პორნოგრაფიის აკრძალვისას (ახლგა-
ზრდობის, ოჯახისა და განმრთვლობის საქმეთა სამი-
ნისტროს ფედერალურმა ინსპექციამ, მაგალითად
1982 წელს 400 ფილმი შეიტანა „შავ სიაში“).

წარმოიქმნა მეორე აღტვინება — კანონის ნაც-
ვლად დამკვიდრდეს „ნებაყოფლობითი თვითკონ-
ტროლი“.

(გაგრძელება 63 გვ.)

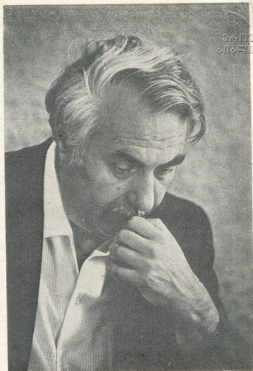
გამოჩენილ საბჭოთა კომპოზიტორს, სსრკ სახალხო არტისტს ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს **ოთარ თაქთაქიშვილს** შეუსრულდა 60 წელი. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავს მას ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს.

ოთარ

თაქთაქიშვილის

შემოქმედება

(პირველი პერიოდი)



ლადო დონაძე

პართული საბჭოთა მუსიკის სახელოვანი ოსტატი **ოთარ თაქთაქიშვილი** შემოქმედების საბიძგელზე გამოვიდა ორმოციანი წლების მეორე ნახევარში — ქართული მუსიკის მძლავრი აღმავლობის პერიოდში. ომის შემდგომი ათი წელი (1946—1956) ფრიალ მნიშვნელოვანი ხანაა ქართული საბჭოთა მუსიკის ისტორიაში. განვითარების ამ ეტაპზე ქართული მუსიკალური ხელოვნება ხასიათდება შემოქმედებითი აზრის უჩვეულო გაქანებით და ნაყოფიერებით — თემატურიკური ენობრივი და სტილისტური მრავალფეროვნებით. ქართულ მუსიკაში ამ დროს იქმნება სიმფონიური, კამერული, კანტატურ-ორატორიული, სახალტო და თვით საოპერო ენების თვალსაჩინო ნიმუშები. საგრძნობლად ფართოვდება ქართული მუსიკის იდეური და ემოციური ჰორიზონტი, ღრმავდება მისი მხატვრული ინტერესების სფერო. თავისი ადრინდელი შემოქმედებით **ოთარ თაქთაქიშვილი** უშუალოდ მონაწილე იყო ამ დიდი აღმავლობისა და ღირსეულად ინაწილებს მის შემოქმედებით მიღწევებს.

ოთარ თაქთაქიშვილი ფართო დიაპაზონის ხელოვანია, მრავალმხრივია და მრავალფეროვანი მისი მხატვრული ინტერესების სფერო. დაუშრეტელი ენერგიით აღჭურვილი კომპოზიტორი სათავე შემოქმედებით ნიჭთან ერთად ამჟღავნებს მაღალ პროფესიულ და ესთეტიკურ კულტურას. ინტენსიურ შემოქმედებით

შრომას ათავსებს დიდ საზოგადო და სახელმწიფო მოღვაწეობასთან. **ო. თაქთაქიშვილის** შემოქმედებით ნიჭის ძლიერი მხარეები მკაფიოდ გამოვლინდა როგორც საოპერო ისე სიმფონიურ, კანტატურ-ორატორიულ ენებში, აგრეთვე ვოკალური ლირიკის სფეროში. მისი შემოქმედებითი ნაყოფიერება პირდაპირ საინიმუშოა. იგი ავტორია ხუთი ოპერისა („მინდია“, „სამი სიცოცხლე“, „მთვარის მოტაცება“, „მუსუსი“, „პირველი სიყვარული“), რვა ინსტრუმენტული კონცერტის, ორატორიების („რუსთაველის ნაკვალევზე“, „ცოცხალი კერა“, „ნ. ბარათაშვილი“), კანტატების („გურული სიმღერები“, „მეგრული სიმღერები“, „აკაკის ჩანგით“), სიმფონიური კმნილებების (ორი სიმფონია, სიმფონიური პოემა „მწირობა“), სიმღერებისა და საფორტეპიანო პიესებისა. **ო. თაქთაქიშვილი** სწრაფად დაწინაურდა როგორც ხელოვანი. უკვე ახალგაზრდობის წლებში მიადწია მან პროფესიული დაოსტატების მაღალ დონეს. ადრინდელი იგი საკუთარ ადგილს იმკვიდრებს ქართულ მუსიკაში. უკვე პირველმა სიმფონიამ ახალგაზრდა ავტორს სახელი მოუხვეჭა, ხოლო მომდევნო საფორტეპიანო კონცერტმა (1951) საყოველთაო აღიარება მოუტანა. საერთოდ, **ო. თაქთაქიშვილი** უკვე პირველივე ოსუსებში შეძლო დიდ მუსიკალურ ასპარეზე გასვლა. პირველი შემოქმედებითი წარმატება **ო. თაქთაქიშვილი**მაცა განიცადა სტუდენტობის წლებში.

მას წილად ხელა დიდი პატივი გამხდარიყო ჩვენი რესპუბლიკის სახელმწიფო პიძის ავტორი (1915). აქედან დაიწყო მისი პოპულარობა.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედება მაღალი იდეების ხელოვნებაა. შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდანვე მას მიდრეკილება აქვს მშაფრ დრამატულ კონფლიქტებზე აგებული თემებისა და სიუჟეტებისადმი. ამის ნათელი დადასტურებაა მისი სახელგანთქმული პირველი საფორტუანო კონცერტი და მეორე სიმფონია.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი ნიჭის ძლიერ მხარეს შეადგენს მელიდორი ფანტაზია, რომელიც მისთვის მუსიკალური გამომსახველობის მთავარი ფაქტორია. მელიდორი საწყისი არა მარტო ემოციური ზემოქმედების დიდ ძალას ანიჭებს მის მუსიკას, არამედ ფორმის სიმწობარეს და კლასიტირობას.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებას ეროვნული მუსიკალური კულტურის რამდენიმე ნაკად ანალოტირებს, მის მუსიკაში აღიბედა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის დიდი ინტონაციური და სტილისტური მრავალფეროვნება. უპირველეს ყოვლისა, მან ორგანულად აითვისა ქართული საგუნდო ეპოხი, — მრავალმხანაი ხალხური სიმღერა — მისი მრავალნაირი დიალექტები, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი წყაროა მისი ინტონაციური გენეზისისა. ახვეწ ნაყოფიერია ქართული ქალაქური სიმღერა-რომანოს ვაგლენა მის შემოქმედებაზე, მაგრამ ეროვნული ტრადიციებს ვაგლენის საკითხი მარტო ამით არ განისაზღვრება.

ო. თაქთაქიშვილი ერთ-ერთი პირველია, რომელიც დიდი ურავლება მოიქცა ჩვენი შორეული წინაპრების ხელოვნებას — ფრესკების მუსიკას — ძველ ქართულ ქორალურ საგლოლებს. მან თანამედროვე სული შთაბერა და ვაკცოვლდა ეს არქაული ეპოხი, რაკად გამოიყენა ერის სულიერი საგანძურის ეს უმდიდრესი ფონდი.

საგლოლებს გზით მის მუსიკაში ამაღლებული ლირიკისა და ეპოხის დიდი ხსენები იტრება. ქორალური საგლოლებების არქაულ ეპოხს ო. თაქთაქიშვილმა ახალი სიკოცლედ შთაბერა ორატორიაში „რუსთაველის ნაკვალევი“. მაგრამ ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი სტილი ყალიბდება არა მარტო ხალხური, არამედ ეროვნული კლასიკური მუსიკის საფუძველზე. მის მუსიკაში ნათლად შეიგრძნობა მემკვიდრეობითი კავშირი დიდი ქართველი კლასიკოსის — ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებით ტრადიციებთან, „ახესალმოდან“ და „დაისიდან“ მომდინარე სხვადასხვა ნაკადები სინთეზურ განზოგადებას სპოვებენ მის ოპერაში („მინდანი“) და ორატორიაში („რუსთაველის ნაკვალევი“). ო. თაქთაქიშვილი ოსტატურად აღწევს ორი ინტონაციური ნაკადის — სოფლორ და ქალაქური სიმღერის შთაბეჭებას. დიდად საგულანსშობა, რომ ეროვნული კოლორტი მის მუსიკას შენარჩუნებული აქვს არა მარტო ეპოხური და ენარობიერ ხასიათის ეპიზოდებში, სადაც ხალხური წყაროების უშუალო ვაგლენა იგრძნობა, არამედ თვით ფსიქოლოგიკირებულ და დრამატულ ეროვნობებში, რომელთა რეალური პრიტორტიბები არ მოპოვება ხალხურ მუსიკაში.

ამრიგად, ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი სტილი ყალიბდება ეროვნულ-ხალხური, კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის თავისებურებათა პარმონიული სინთეზის საფუძველზე.

ო. თაქთაქიშვილის სახელთან დაკავშირებულია ქართული მუსიკის სხვადასხვა ეპოხის განახლება. მას პრინციპული სიახლე შეუქვს ქართულ სიმფონიურ და ორატორიულ მუსიკაში. ახალი სიკოცლედ შექმნა ამ ეპოხების. ო. თაქთაქიშვილი არ ემორჩილება ულტრათანამედროვე მოდელებს, მას არ ახასიათებს ფორმალურ-ტექნიკური ხერხების წინა კლანზე წაარსება და ექსპერიმენტული ეფექტები. მთავარია და არსებობს მის მუსიკაში შინაგანი ძალა, ექსპრესია, აზრობრივემოციური საწყისი. იგი ტრადიციებს დიდი ერთგულება, მაგრამ არსად არ იგრძნობა ტრადიციების შემოპოვება ძალა — ტრადიციონალიზმი.

ო. თაქთაქიშვილი აღუტრეულია მუსიკალური მასალის ლოკაციური და ორგანული განვითარების უნარით, ფორმის ზომიერების და მთლიანობის გრძობით. მის მუსიკაში ემოციურობა შერწყმულია აზროვნების მკაცრ დისციპლინასთან, ფორმის დიდი კომპოზიციის სიმწობარესთან. ყოველი მისი ქმნილება არა მარტო დრამა ნაკვანძოა, არამედ მკაფიოდ გააზრებული და გამიზნული. მაგრამ ეროვნული ტრადიციების დიდ ერთგულს — ოთარ თაქთაქიშვილს ისიც კარგად ესმის, რომ არც ერთი ერის კულტურა არ საზრდოობს მარტოდველად საკუთარ წყაროებთან. ეროვნული ტრადიციების დრამა გრძნობს იგი ორგანულად აერთებს მსოფლიო მუსიკალური კლასის და თანამედროვე ხელოვნების უდიდეს მიღწევებთან.

ო. თაქთაქიშვილმა როგორც ხელოვნანა დიდი გზა გაწეული. მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რომელიც მან წელს აღემატება, მეტად ინტენსიურია, უწყვეტო ევოლუციის ხასიათს ატარებს. მისთვის უცხოა სპორადიული, „დღემოდის“ პერიოდები. ო. თაქთაქიშვილის მორღავეობის გზა შეიძლება ორ არათანაბარ პერიოდად დაიყოს. პირველი პერიოდი, რომელიც ოპის შემდგომ ათ წელს მოიცავს (1916—1956) თითქმის მთლიანად „წინდა“ მუსიკის სფეროს ეკუთვნის და მხოლოდ ერთი ეპოხი — სიმფონიური მუსიკით შემოფარგლდა. კომპოზიტორის შემოქმედებითი ძიებანი განსაკუთრებით ინტენსიური და მრავალმხრივი ვახდა „უორე პერიოდში, რომელიც 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება და დღემდე გრძელდება; კომპოზიტორი საგრძობლად აფართოებს თავისი შემოქმედების თემატიკურ და ენარობრივ ფარგლებს. ამიერიდან მუსიკა არ წარმოადგენს მისთვის აბსოლუტიურად დამოუკიდებელ ფენომენს. იგი მხატვრულ სიტყვას და უყავშრდა. მისი შემოქმედების ცენტრში სინთეზური ენარობა და იგი ორი უდიდესი სულიერი ფაქტორის — მუსიკისა და პოეზიის ორგანულ სინთეზზე და ფუძენებული. რაც მთავარია, მისი შემოქმედება დიდ აღმავლობას ანიჭდის. ამ დროს მისი მხატვრული ინტერესების ცენტრში უმთავრესად ფსიქოლოგიური თემა — მარად ძველი და მარად ახალი თემა — ადამიანის პიროვნების ჩამოყალიბება მწვევე წინააღმდეგობათა რთულ პროცესში. ო. თაქთაქიშვილმა თავისი შემოქმედებითი გზა სიმფონიური მუსიკით დაიწყო, კომპოზიტორმა უკვე შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში შექმნა თვალსაჩინო ნაწარმოებები — პირველი და მეორე სიმფონია, საფორტუანო კონცერტი, სიმფონიური ოპერა „მწირი“ საცილონიო კონცერტი-



ნაი. იგი დახვედრებული მუსიკოსად გვევლინება ადრეულ პერიოდში. თითქმის პირველი ნაბიჯებიდანვე მან როგორც პროფესიული წრეების ისე ფართო საზოგადოების აღიარება მოიპოვა. საერთოდ, ო. თაქთაქიშვილმა უკვე პირველივე ოპუსებით შექმნა დიდ მუსიკალურ ახარეზულ გავლენას. მრავალმა მისმა ქმნილებამ საკუთარი აღიარება დაიმსახურა, უკანასკნელ წლებში კი მისი სახელი გასცელდა საბჭოთა კავშირის ფარგლებს. მიუხედავად იმისა, რომ მისი გზა საკმაოდ ვრცელია, მისი შემოქმედების შინაგანი თვისებები შეუერთველი აღმოჩნდა. მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ო. თაქთაქიშვილს არ შეუცვლია თავისი მრწამსი, ბოლომდე შეინარჩუნა სტოიკური სიმტკიცე და ერთგულება თავისი ესთეტიკური პრინციპებისადმი. მართალია, მისი შემოქმედება იცვლებდა და ფართოდება უნარობრივად და თემატიკურად. ამ მხრივ მეორე პერიოდს მკვეთრად უპირისპირდება პირველს, მაგრამ ამ უარდესად განსხვავებულ პერიოდებს ერთი სტილისტური ნაკადი — რომანტიკული რეალიზმის მიმართულება აერთიანებს.

როგორც ყოველი ჰუმანიტარი ხელოვანი ო. თაქთაქიშვილი ტრადიციების ერთგულიც არის და ახალი გზების მაძიებელიც. იგი ეყუთვნის იმ ხელოვნებათა რიცხვს, რომელთა შემოქმედებებში ახლის ძიება ყოველთვის ტრადიციის საფუძველზე მიმდინარეობს. ამავე დროს მის ხტლს არასოდეს არ მიუღია შემოქმედული ტრადიციონალიზმის ხასიათი, რადგანაც კომპოზიტორის რწმენით „ეროვნული“ და „ხალხური“ განუყოფელი იდენტური ცნებებია. ეს მისი ესთეტიკური მრწამსის ძირითადი პრინციპია.

ო. თაქთაქიშვილის ინდივიდუალობა, მისი ნიჭის ძლიერი მხარეები უფრო მკვეთრად მეორე პერიოდში გამოვლინდა. კომპოზიტორის თვალში ფართო პორტიონები გადაიშალა. ამ პერიოდში შეიქმნა მისი ფრთხილ თვალსაჩინო ნაწარმოებები — ოპერა „მინდია“, ორატორიები „რუსთაველის ნაკვალევზე“, „ბარათაშვილი“ და სხვ. ამიერიდან მისი მუსიკალური შთაგონების წყარო ქართული ლიტერატურის საგანძობია. ამ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებთა უდიდესი ნაწილი შთაგონებულია ქართული ეპოსური და საბჭოთა ლიტერატურის მხატვრული იდეებით და სახეებით. კომპოზიტორმა მუსიკალურ ენაზე „თარგმანა“ და ამბეჭველად ქართული ლიტერატურის შესანიშნავი ნიმუშები (ნ. ბარათაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიანი, მის. ჭავჭავაძე, კ. გამახურდია, ს. ჩიქოვანი, ირ. აბაშიძე). საქართველოდან დაგახანგლოთ ამაღლებული სტილის მონუმენტური ქმნილება ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევზე“, რომანტიკული სულით გამჭვალული ფსიქოლოგიური დრამა „მინდია“ და ორატორია „ბარათაშვილი“. დიდი მასშტაბით იქნა დაფასებული მუსიკა ოპერა „მთვარის მოტყუება“, რომელიც თავისებური სინთეზია ფსიქოლოგიური და სოციალური დრამისა. იგი პირველად მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე დაიდგა.

ბუნებით ლირიკოსი ო. თაქთაქიშვილი ფსიქოლოგიურ საწყისს აძლიერებს ქართულ მუსიკაში. ქართულ საბჭოთა საოპერო მუსიკაში მისი განვითარების თითქმის მან წლის მანძილზე სოციალური ბრძოლისა და პატრიოტიზმის ეპიკური თემა იყო გაბატონებული. ო. თაქთაქიშვილმა თავისებური სიახლე შეიტანა ამ ტრადიციულ ეანრში. თავისი პირველი ოპერის, „მინდიას“ სახით მან შექმნა ფსიქოლოგიური დრამა, რომლის ცენტრში მთავარი გმირის სულიერი სამყაროა გადაშლილი. „მინდია“ სახით ქართულ საოპერო მუსიკაში პირველად ამბეჭველად ვაჟა-ფშაველას პოეზია. იგი ანთიპარებს რომანტიკული რეალიზმის იმ სტილისტურ ხაზს, რომელიც „დაისი“-დან მომდინარეობს, „მინდიას“ კავშირი „დაისის“ ტრადიციებთან არაერთგულ იყო აღნიშნული პრესისა და მართლაც, ამ ოპერებს შორის ბევრი საერთო თვისებაა. აქვე უნდა აღინიშნოს სხვა სიახლე. ქართულ მუსიკაში პირველად ო. თაქთაქიშვილმა შექმნა ოპერა — ნოველის ენარის ნიმუში „სამი სიცოცხლე“. ეს უნარი როგორც ცნობილია, იტალიელმა ვერსიტებმა შექმნეს გახული საეკუნის დამლევეს. მისი ტრადიციები თავისებურად და ორგანულად აითვისა ო. თაქთაქიშვილმა და იგი ქართულ მუსიკაში გადმონერგა. ასევე თვალსაჩინოა და მნიშვნელოვანი ის თავისებურება, რომელიც ო. თაქთაქიშვილმა შემატა ქართული ორატორიის და კანტატის ენარს. მან ახლებურად გააჩარა ეს ენარი. თუ ქართული ორატორია და კანტატა ძირითადად მიმდევნილია სამოქალაქო თემისადმი და კოლექტიური გმირი — ხალხი გვევლინება მათ მთავარ მოქმედ პირად, ო. თაქთაქიშვილის ორატორიებში („რუსთაველის ნაკვალევზე“, „ბარათაშვილი“) წინა პლანზე ინდივიდუალური სახეები წამოწული. ყოველი მთავანი ერთი გმირის სახისადმი მიმდევნილი. მან პირველმა მისცა დასაბამი ქართულ ორატორიულ ეანრში პირველების სულიერ დრამას. კომპოზიტორმა თავი ისახელა რუსთაველისა და ბარათაშვილის დიდი სახეების თავისებური გააჩრებით და მათი დრამა შეამბეჭდავი წარმოსახვით. ორატორიის ცენტრში რუსთაველის შინაგანი სულიერი სამყაროა. იგი გააჩრებულია როგორც ტრადიციული აღსარება. კომპოზიტორმა სახეებით შესატყვისი ინტონაციური ენა გამოხატა ორატორიისათვის, მისი ამაღლებულ-მონუმენტური სტილის გენეტურა წყაროა ძველი ქართული სასულიერო საგალობელი, მისი მუსიკა თავისი მკაცრი სისხლავით და სილიადით ძველ ქართულ ფრესკებს გვაგონებს.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ის სიახლე, რომელიც ო. თაქთაქიშვილმა შეიტანა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში. იგი უფართოებს ქართულ სიმფონიზმის ეანრობრივ და სტილისტურ დიაპაზონს. — მან სათავე დაუდო და გზა გაუფუძა ქართული სიმფონიური მუსიკის ახალ განვითარებას — ლირიკულ-დრამატულ სიმფონიზმს. სრულად ახალგაზრდა მუსიკოსი იყო ო. თაქთაქიშვილი, როცა სიმფონიური აწროვნების მეთოდს დაეუფლა, შემოქმედებითი სიმწიფის წლებში კი იგი სიმფონიურად მოაწროვნე მუსიკოსად გვევლინება მუსიკალური შემოქმედების ყველა დარგში. ეს მოწმობს მისი აწროვნების მრავალმხრივობას, ფართო გონებრივ პორიონტს, მხატვრული განვითარების ძალას.

წინამდებარე წერილი არ ითვალისწინებს ო. თაქთა-

1 ამ პერიოდს მიეკუთვნება აგრეთვე სიმფონიური პოემა „სამგორი“ (1950), საზეიმო უვერტურა (1951), სოცისტრო კაპრიჩიო, მშობლიური პანგები, ჩელოს ამ პერიოდს, მინიატურები „ელეგია“, „საქიდაო“ და სხვ.



ქიშვილის მთელი შემოქმედების გაშუქებას. აჭერად ჩვენ შევცნობთ მისი შემოქმედების მხოლოდ პირველ პერიოდს, რომელიც ძირითადად ინსტრუმენტული მუსიკით განისაზღვრება და უაღრესად მთლიანია ფანტაზიურივით. თემატიკურად, სტილისტური ორიენტაციით. ამ პერიოდს მიეკუთვნება მისი პირველი და მეორე სიმფონია, საფორტეპიანო კონცერტი, სიმფონიური პოემა „მწიანი“, სავოლინო კონცერტინო.

სრულიად ახალგაზრდა ავტორი იყო ო. თაქთაქიშვილი, როდესაც შექმნა კაპიტალური ნაწარმოები პირველი სიმფონია A-moll. თავის დროზე ამ სიმფონიამ მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ო. თაქთაქიშვილის პირველი სიმფონია ტრადიციულ ოთხნაწილიან ციკლს წარმოადგენს და ზუსტად იცავს კლასიკური არქიტექტონიის სქემას: სონატური ალევგრო, ანდანტე, სერცადო და ფინალი. სიმფონიის დრამატურგიაში ორი ემოციურ-მხატვრული სფეროა დაპირისპირებული: ლირიკულ-დრამატული (I-II) და ობიექტურ-ვანრული (III-IV). ო. თაქთაქიშვილის სიმფონიას თავის დროზე „ახალგაზრდული“ უწოდეს და მართლაც, მის მუსიკაში იგრძნობა უშუალობა, სილაღე, ახალგაზრდული სუთქვა. მასში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლირიკულ საწყისს, ამავე დროს, სიმფონია დრამატუზმის ელემენტებსაც შეიცავს. ასეთია კერძოდ, შესავალი ნაწილი, პირველი ალევგროს შუა ნაკვეთი (დამუშევება), მეორე ნაწილი Andante და სხვა.

ო. თაქთაქიშვილი თავის სიმფონიაში „გამპოლი“ თემატიკის პრინციპს იყენებს. ციკლის ცალკეულ ნაწილებს ერთმანეთთან აკავშირებს არა მარტო დრამატურგული განვითარების საფეხურები, არამედ უფრო კონკრეტული ნიშნები — ლაიტმოტივი. ლაიტმოტივის ფუნქციას ასრულებს სიმფონიაში შესავლის თემა, რომელიც გაივლის I, II, IV ნაწილებში. თავისი მკაცრი, პირტუში კოლორითი და დრამატურგული მნიშვნელობითაც იგი სიმფონიის კონფლიქტურ საწყისს

ანსახიერებს და თავისი ხასიათით რამდენადმე ჩაიკოვსკის მრისხანე და „სახედისწერო“ თემებს მოგვაგონებს. კომპოზიტორი ცდილობს დრამატურგიულ მთლიანობას მიაღწიოს არა მარტო გამპოლი თემით, არამედ ინტონაციური კავშირების ხერხის გამოყენებითაც, რათა დაამყაროს მჭიდრო ურთიერთობა სიმფონიის დაშორებულ მონაკვეთებს შორის. ამ მიზანს ემსახურება პირველი ალევგროს მთავარი თემის რემინისცენცია ფინალურ კოდაში, მეორე ნაწილის მთავარი მელოდიის ინტონაციური ნათესაობა პირველი ნაწილის მეორე თემასთან, სერცადოს შუა ეპიზოდის trio სიახლოვე ანდანტეს მელოდიასთან და სხვ. პირველი სიმფონია ამჟღავნებს კომპოზიტორის ნათელ მელოდიურ ნიჭს, სიმფონიური აზროვნების უნარს, სახეების ემოციურობას და ექსპრესიას, ეროვნული სტილის ღრმა გრძნობას. სიმფონიის მუსიკა ეროვნულ თავისებურებას ინარჩუნებს არა მარტო ფანტულ-სახსიათო ეპიზოდებში, არამედ უფრო განზოგადებულ, ლირიკულ-დრამატულ ნაწილებშიც.

სიმფონიის ლირიკულ-დრამატულ ხასიათს ყველაზე მკეთრად პირველი ნაწილი გვიხატავს. იგი სონატური ალევგროს მწყობრი ფორმითაა აგებული. უკვე შესავალი ნაწილი Andante თავისი დამაბული, პირტუში თემით (ე-ფრიგიული) ტონს აძლევს მთელ ნაწილს. იქვე მას სამი კლარნეტის წყნარი რეგისტრითი უპირისპირდება. უფრო მშაფრთხად და კატეგორიულად ვდებრ შესავლის თემა სეკუნდით ზევით (f-ფრიგიული). როგორც ითქვა, შესავლის თემა დიდ მნიშვნელობას იძენს მთელ სიმფონიაში. იგი, როგორც ლაიტმოტივი, განვითარების ყველაზე დიდ იმპულსს აძლევს მას, მრისხანედ შემოიკრება სიმფონიის საკვანძო მომენტებში, როგორც სახედისწერო გაჭრთხილება. მისი ხასიათის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს პირტუში, ფრიგიული კლო, რომელსაც კომპოზიტორი ხშირად იყენებს თავის კომპოზიციებში და კერძოდ, პირველ სიმფონიაშიც.

სულ სხვა ხასიათი აქვს ალტეროს მთავარ თემას. იგი ახალგაზრდული სილადით და ენერგიით არის გამსჭვალული. მასში ლირიული მღერაობა შეზავებულია მხნე, აქტიურ (ოდნავ შარშისებურ) რიტმთან. ეს ფართო დიანაონის (დეცემა) მელიოდია, რომელსაც სიმებიანი საკრავები გვაუწყებენ, თითქმის მთელი ნაწილის ცენტრად იქცევა. მინორული კილო a-moll გავლენას არ ახდენს მის ემოციურ ტონუსზე. თემის სწრაფით ენერგიულ ხასიათს ხაზს უსვამს სექვენციური აღნაგობა.²

უკვე ექსპოზიციის ფარგლებში თემა ინტენსიურად ვითარდება და დინამიზაციას განიცდის. ექსპოზიციაში ნაჩვენებია „გმირის“ მეორე მხარე — პოეტური სიუჟეზე, ლირიულ-რომანტიკული განწყობლება. სწორედ ასეთია მეორე თემა, რომელიც ექსპოზიციის მელიოდური ნიჟის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. მას ვოლინობები და ხის საკრავები (ფლეუტა, კლარინტი) ასრულებენ პალიფონიური მონაცვლეობით. მიუხედავად მაიორული წყობისა E dur თემა მინორულად შედრის. ეს თემაც აქტივიზაციას განიცდის ექსპოზიციაში. თავისი ოთხი გატარების მიწაძლე, ვარიანტული განვითარების შედეგად რბილი, მღერადი მელიოდია პათეტური გრძნობით იმსჭვალება. ექსპოზიციის დასასრულს, თითქმის სიმშვიდით მარადება. მაგრამ უცერად სიმებიან ბანებში ლაიტმოტივის მკაცრი თემა შეტრეხება და ე-ფორიული კილოს II საფეხურზე წყდება, რითაც უფრო მრისხანე ხასიათს იღებს.

ალტეროს განვითარებაში ახალ ეტაპს წარმოადგენს დამუშავება, რომელსაც დრამატისმის ცხოველი ნაკადი შეაქვს მასში. აქ დიდი სიმძაფრით და ექსპრესიით არის ნაჩვენები „გმირის“ სულიერი დრამა, მისი შინაგანი მღელვარება და მოუსვენრობა. დამუშავებაში ყველა თემა იღებს მონაწილეობას და ახალი ხასიათს გვევლინება. განსაკუთრებული ფუნქცია აისრია აქ ლაიტმოტივის თემას, რომელიც სოლიდით იჭრება ყველაზე დაძაბულ სიტუაციებში, როგორც კონფლიქტური საწყისი და წინ აღუდგება ხან პირველ, ხან მეორე თემას. ძალზე აქტივიზირებულია დამუშავებაში მთავარი თემის საწყისი ინტონაცია — ნახტომი კვინტაზე, რომელიც მკვეთრი ფანფარის სახით გაისმის პერიოდულად და თავის ვაჟაკურ ბუნებას ავლენს. ბოლოს, ორკესტრის ტრემოლორბული ფაქტურის ფონზე, როდესაც მთავარი თემა ვალტორნებში შედრის, მას კვლავ თავს ესხმის ლაიტმოტივის თემა, რომელიც სექვენციურად გაივლის მრავალჯგის (d-ფორიული, e-c-ფორიული, მ-ფორიული, e-ფორიული) ყველი შემდეგი გატარებისას, უფრო მაფრ და მრისხანე ხასიათს იღებს. წინააღმდეგობა იწოდება, ფართოდება. კულმინაციურ მომენტში მთავარ თემას (სიმებიანები) კვლავ კონტრაპუნქტულად ესლართება ლაიტმოტივის მკაცრი ინტონაციები (ლითონის საკრავები). უაღრესად დაძაბულ მომენტში ლირიული პალუსა შე-

აქვს მოქმედებაში მეორე თემის წყნარ მელიოდიას, მაგრამ აქაც მას ლაიტმოტივის პირქული თემა უბრის პირდება (f-ფორიული, e-ფორიული).

ალტეროს რეპრიულ ნაწილშიც მუსიკა არ მშობდება, კომპოზიტორი აქაც იძლევა „დამუშავებით“ მომენტებს (დინამიკური რეპრიზა). კერძოდ ლაიტმოტივის თემა უფრო აშკარად ამვლავნებს თავის აგრესიულ ბუნებას. მაგრამ რეპრიზის ბოლო ნაკვეთში, მთავარი თემისა და ლაიტმოტივის დრამატული კიდობის შედეგად „გამარჯვება“ მთავარ თემას რჩება. იგი უფრო მეტად ხასიათს იღებს და მთავარი კრუნინდოს გზით საზეიმო კოდას (Maestoso) გადაიზრდება და მკითკველ დამოუიდრდება. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ აქ ირვევა ალტეროს დრამატურული განვითარების ლოგატივი ხაზი. რადგან დრამატული კონფლიქტი ჯერ არ არის საბოლოოდ გადაწყვეტილი და სიმფონიის „გმირი“ კი უკვე თავის გამარჯვებას ზეიმობს.

სიმფონიის საუკეთესო პოეტური ფურცელია მეორე ნაწილი Andante. აქ წინა პლანზე ლირიული საწყისი იწვევს, მაგრამ არა მშვიდი და უშფოთველი, არამედ მღელვარე და ვნებიანი, ფსიქოლოგიური ნიუანსებით მღერადი. უკვე შესავალ ნაწილში ფლიტის ნაღვლიანი მელიოდია სიმებიან საკრავთა ფონზე, ქმნის ელემენტარულ სვედით აღსაყვამ ნაწილებს. მის მკაფიო ეროვნულ ხასიათზე მეტყველებს ცვალებადი კილო უცვლელ ტონიკით (h — დორიული, h — ეოლიური, h — ფრიგიული) და სინკოპირებული რიტმით. უფრო მიზიდველი და შთაბეჭედივია მთავარი თემა — მობობის მიერ ფაქიზად ინტონირებული პასტორალური მელიოდია (h — ფრიგიული), რომლის მღერადი ენტილენა ტემბრულ ვარიანტს განიცდის. ანდანტეს ძირითადი მონაკვეთი ამ თემის ფსიქოლოგიურ განვითარებაზეა აგებული. იგი თანდათან მოუსვენარ მღელვარე ხასიათს იღებს და ემოციური აღმავლობის გზით პათეტურ კულმინაციას აღწევს (FFF, Maestoso), მაგრამ აქ არ ცხრება დრამატული განვითარების ნაკადი. უცერად, კულმინაციურ მომენტს სიმფონიის პირქული ლაიტმოტივი წყვეტს და მრისხანე ტრაგიკულ განწყობლებას ქმნის. ამავე დროს, ეს ანდანტეს გარდატეხის მომენტიც არის. კვლავ წყნარად გაისმის ლირიული თემის ნაღვლიანი პანგები, ხმავანება თანდათან ურდება (PP) და საწყის განწყობლებას ბრუნდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ Andante-ს მთელი მუსიკა მზარდა დაიხვალ მიედინება და განვითარების ერთ აღმავალ ხაზს ქმნის. ოსტატურად არის ნაჩვენები ლირიული საწყისის თანდათანობითი დრამატისაციის პროცესი. მუსიკალური მახალის განვითარება, თავიდანვე ძირითადი განწყობლების გაღრმავებას და გამძაფრებას ემსახურება. მინორულ კილოთა მთელი წყება, კიდევ უფრო ამძაფრებს ემოციურ განწყობლებას. საშუალოდ, სიმფონიის ამ საუკეთესო ნაწილში მისი ხაზმა საგრძნობლად გაქანებულია.

სიმფონიის ემოციურ დიანაონს აფართოვებს მუსიკა ნაწილი — სერცო. იგი აღიქმება როგორც მკვეთრი გარდატეხის მომენტი „გმირის“ ცხოვრებაში. თავისი მკერცხლი მხიარულებით და სილადით სერცო ხავნებით ფანტავს ანდანტეს ელემენტარ ბურუსს.

² ამ თემის მნიშვნელობა იმიტოვ იზრდება, რომ მისი მაიორული ვარიანტი შემდეგ მთელი სიმფონიურით წარმოგვიდგება სიმფონიურ ფინალურ კოდაში.

მხატვრული სახეების მოულოდნელი გადართვა ლირიკულ-ფსიქოლოგიური სფეროდან პოეტურ-ჟანრულში, სახეებით შეესაბამება მთელი ნაწარმოების იდეურ საფუძველს.

სამნაწილიანი სქემით აგებული სერცო, ენართული და პასტორალური ეპიკოდების დაპირისპირების საფუძველზე იშლება და ცოცხლად წარმოგვსახებს სახალხო დღეობის კოლორიტულ სურათს. სერცოს მზარულ ტანუს თავიდანვე ქმნის საცეკვაო რიტმი, რომელიც რამდენადმე „ქართულს“ უახლოვდება, ინსტრუმენტობა — ხისა და სიმებიან საქავათა ღია ტემბრების სახით და მაკორული წყობა (g-dur), ხალხური კოლორიტის მახვილი შეგრძნების საშუალებით იმეზობა სერცოს შუა ეპიკოდს, რომელიც შესანიშნავ პასტორალურ სცენას წარმოადგენს. აქ ზომიის ნაწი თემა სიმებიან საქავათა pizzicato-ს ფონზე ისე უდრის, როგორც სალამურის მელოდია ჩრდილოეთ აკომპანემენტით. ზომის მელოდიას უშუალოდ კლარნეტი ეხმარება, ხოლო ამ თავისებურ გამოძახილს მალე ორკესტრის სხვა ხმები უერთდებიან. აქ წმინდა ხალხური ყაიღის trio მთლიანად ძველ ხალხურ კილოებზეა აგებული — იგი, — ე-დორიულში იწყება და ე-ეოლიურში მთავრდება.

სიმფონიის ფინალი (რონდო-სონატა) არღვევს ციკლის „მხატვრულ წონასწორობას“. იგი არამდენადაც პლაკატური და რიტორული, დრამატურული თვალსაზრისითაც არ დგას ციკლის სხვა ნაწილების სიმალეზე — არ იძლევა სიმფონიის ძირითადი იდეის მკაფიო განვითარებას. ფინალის მუსიკა თემების ხასიათით, მარშისებური რიტმებით რამდენადმე პირველ ალტეროს უახლოვდება, მაგრამ არსებითად ამ ნაწილის გაუბრალოდ ვერაინებს წარმოადგენს. პირველი ნაწილის მსგავსად ფინალი იწყება პირველი შესავალით — მძაფრი, დრამატული აკორდებით, რომლებიც ამ კონტექსტში ზედმეტი და უადგილო გვეჩვენება. მთავარი თემა რუსული მასობრივი სიმღერის ანარქიული. მარშისებური რიტმი მას პლაკატურ იერს აძლევს და ნაწილობრივ პირველ ალტეროს მთავარ თემს მოგვაკონებს. შემდგომ განვითარებაში თემის მარშისებური ხასიათი უფრო მკვეთრი და რელიეფური ხდება.

მეორე ლარკულ თემას არა აქვს მკაფიოდ მოხაზული პროფილი, თუმცა კომპოზიტორი მას დიდ ადგილს უთმობს — მისი ინტონაციები სხვადასხვა საქრავებში პოვნებზე გამოძახილს. ფინალი სხვა თემატური მასალაც გვხვდება. საერთოდ, ეპიკოდური თემების სიჭარბე და მათი კალიდოსკოპური მოძრაობის ხასიათი ხელს უშლის განვითარების ერთიანი ხაზის შექმნას, მწკობრი და კონცენტრირებული ფორმის აგებას. ფინალის დამუშავებით ნაწილს დრამატული „პრეტენზიები“ აქვს. რაც უფრო უახლოვდებით დრამატურულს, მუსიკალ სახეობა ვერებთ იშვებდა, მაგრამ ეს „ხეიმი“ რამდენადმე ვერგულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. სახეობა ვითარებაში კვლავ მოულოდნელად შემოიჭრება სიმფონიის ლაიტმოტივი, მაგრამ ამჯერად ტრანსფორმირებული სახით. აქ კომპოზიტორი არა მარტო უკანასკნელად ატარებს ლაიტმოტივის თემას, არამედ მის სახეობრივ ვარდაქმნასაც ახდენს — იგი კარგავს თავის პირვანდელ ტრაგიკულ კოლორიტს.

ფინალის კლემინაციური მომენტი (მთავარ თემაზე) სათავეს აძლევს სიმფონიის იდეურ დასკვნას. — რიტმისტურ კოდას (Andante). აქ კომპოზიტორი ემზარება თავს რემინისცენციის ხერხს, პირველი ალტერის მუსიკური თემის მაკორული ვარიანტი (მიქსოლიდიური A-dur) მთელი სიმფონიის ვაისის და ჰიმნური სიდიადით ავტირავინებს სიმფონიას.

ო. თაქთაქიშვილის პირველი სიმფონია მიუხედავად მისი „აღრიდელიობისა“ ახლავნებს კომპოზიტორის სიმწიფის სერაოდის ზოგიერთი სტილისტურ ნიშნებს, რომელთა საზოლო გამოვლინება და ჩამოყალიბება უფრო შემდგომ წლებს მიეკუთვნება (საფორტიპიანო კონცერტი, მეორე სიმფონია, სიმფონიური პოემა („მეორა“)).

თითქმის ორმოცი წლის წინათ დაწერილი პირველი სიმფონია, ზოგიერთი ხარვეზების მიუხედავად, დღემდე ინარჩუნებს თავის ადგილს ქართულ სიმფონიურ რეპერტუარში.

უკველ ხელკავანს აქვს ისეთი ქმნილება, რომელშიც მთელი სიყვადით ვლინდება მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ო. თაქთაქიშვილის ადრინდელ შემოქმედებაში ამგვარი ნაწარმოებია პირველი საფორტიპიანო კონცერტი (1951). იგი კომპოზიტორის შემოქმედებითი ნიუანსა და ოსტატობის ნათელი გამოვლინებაა. თითქმის 25 წლის წინათ შექმნილი ეს ნაწარმოები ცნობილი პიანისტების რეპერტუარში შევიდა და დღემდე პოპულარობა მოიპოვა. ო. თაქთაქიშვილის საფორტიპიანო კონცერტი ადრინდელი პერიოდის მეტად დამახასიათებელი ნაწარმოებია. მთელი რიგი ნიშნებით იგი მიხედვით პირველი სიმფონიის ხაზს ანევიტებს და მომდევნო მეორე სიმფონიის ნიადაგს ამზადებს.

მიუხედავად ბევრი საერთო ნიშნებისა, საფორტიპიანო კონცერტი ახალ საფეხრის წარმოადგენს კომპოზიტორის შემოქმედებით განვითარებაში. უფრო მეტიც, როგორც მხატვრული შინაარსით ისე კომპოზიტორი მთლიანობით იგი აჭარბებს ორვე სიმფონიას. ო. თაქთაქიშვილის საფორტიპიანო კონცერტი მონუმენტური ნაწარმოებია. იგი თავისი მასშტაბით სიმფონიის უახლოვდება, ეს ხაზგასმულია არა მარტო გარეგანი აღნაგობით — ოთხნაწილიანა სტრუქტურით, არამედ უფრო არსებით ნიშნებით — ფართო იდეური და ემოციური — დიაპაზონით, მხატვრული სახეების მრავალფეროვნებით, ერთიანი დრამატურგიული ჩანაფიქრით, კონცერტი გამორჩეულია თანადრული ცხოვრების ტონუსით. კომპოზიტორმა შეძლო ჩვენი ცხოვრების მძაფრი პულსის, ზიზი დინამიის და პათოსის გადმოცემა მკვეთრ, შთაბეჭედავ სახეებში.

კონცერტში ადვილად შეიძინევა სიმფონიური დრამატურგიის ერთი თვისება — მისი მუსიკა აღმავალი ხაზით ვითარდება და ლოკაციურ დასასრულს ფინალში აღწევს. ციკლის ოთხი ნაწილი განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს. კონცერტის მონოლოგიობა განპირობებულია არა მარტო იდეური ჩანაფიქრის გამიზნული განვითარებით, არამედ გამპოლი თემის — ლაიტმოტივის გამოყენებით და ინტონაციურ-თემატურ კავშირის დამყარებით ციკლის ნაწილებს შორის. კონცერტის გამაერთიანებელ ინტონაციურ ბირთვს წარმოადგენს შესავლის თემა, რომელსაც კომპოზიტორი



თავისებურად იყენებს ციკლის მთელ მანძილზე, და ამო მას ლატიმოტივის მნიშვნელობას ანიჭებს. იგი ფარგლავს მთელ ნაწარმოებს, რითაც იქმნება ინტონაციური თაღი კონცერტის დასაწყისს და დასასრულს შორის.

ნ. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტს აქვს ჩამდინივ თვისება, რომელიც მას ანახვავებს ამ ფარის ტიპური ტრადიციული ნიმუშებისაგან. უპირველეს ყოვლისა, როგორც უკვე ითქვა — ციკლის ილხანულიანი სტრუქტურა, გამკლი თემის — ლატიმოტივის გამოყენება ციკლში, კონცერტის უველაზე ვირტუოზული ნაწილის — კადენციის გააზრება როგორც ლირიკულ-დრამატული რჩინიების და ბოლოს, ფინალის პროლოგის თავისებური გადაწყვეტა — მისი აგება ვარაიაციული ფორმით, რაც შედარებით იშვიათია.

ნ. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი პასიურად არ ემორჩილება ვირტუოზული პიანისმის ტრადიციებს. იგი არ არის გამიზნული ვარგანი ფეფქტივისათვის. კომპოზიტორი ტექნიკური ხერხებით არ ტვირთავს მუსიკას, ამ ფარის თვით ისეთი ვირტუოზული ელემენტი, როგორცაა კადენცია, რადიკალურ გარდასახვას განიცდის — ნაკვალავ ვირტუოზულ-ბრავურული სასაფებისა კომპოზიტორი ქმნის იმპროვიზაციულ-რჩინიტატიული ხასიათის კადენციას. უველა ეს თავისებურება — ოთხნაწილიანი ციკლი, ლატიმოტივის ხერხის გამოყენება, ლირიკულ-დრამატული ხასიათის კადენცია, ვარაიაციული ფინალი სავსებით უცხო არ არის დასიკური საფორტეპიანო კონცერტებისათვის, მაგრამ უველა ეს თვისება მას მინც ანახვავებს ამ ფარის ტიპური ნიმუშებისაგან. კონცერტში ვირტუოზულ-ტექნიკური შესაძლებლობანი მერტად ეკონომიზირება არის გამოყენებული, მიუხედავად ამისა, არ ირღვევა წონასწორობა ორკესტრსა და ფორტეპიანოს შორის. კონცერტის მუსიკა გამორჩევა სისაფით, ლაკონიზმით, მისი ფაქტურა მსუბუქია და დაშვებულია ელემენტარული დიდ გამომსახველობას აღწევს სოლისტის პარტია, მისი ფაქტურა გამდიდრებულია პოლიფონიის ელემენტებით, მაგრამ კონცერტში მინც იგრძნობა ერთგვარი ნაკვალავ ვირტუოზული საწყისისა.

შესავლის თემა — ლატიმოტივი და მთელი კონცერტის დასკვნითი ნაწილი კოდა შესანიშნავად მოფიქრებული იდეურ-ინტონაციური თაღია, რომელიც აერთიანებს მის დასაწყისს და დასასრულს. კონცერტის განვითარების მთელ მანძილზე ოსტატურად არის გამოყენებული ფორტეპიანოსა და ორკესტრის მონაცვლეობის, მათი დაპირისპირების ხერხები, ესოდენ დამახასიათებელი საერთოდ ამ ფარის ნიმუშებისათვის.

ნ. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი ფართო ემოციური დიაპაზონის ნაწარმოებია. მისი მხატვრული სახეები სულიერ განწყობილებათა დიდ წრებს მოიცავს. კონცერტის მუსიკა გამორჩევა არა მარტო სახეების მრავალფეროვნებით, არამედ ღრმა შინაგანი მთლიანობითაც. მთელი ნაწარმოები მოცემულია განუყოფელ ორგანულ მთლიანობაში, ციკლის ოთხი ნაწილი ემორჩილება ერთიან დრამატურულ გემას. სწორედ ეს შინაგანი თვისება — მრავალფეროვნება —

ერთიანობაში მთავ აკავშირებს სიმფონიურული კონცერტების ნიმუშებთან.

ნ. თაქთაქიშვილის კონცერტში ადგილი არა ფაქტურის დეტალიზაციას, წრის ტექნიკას, მისი კომპოზიცია „მსხვილი სტრიხის“ პრინციპს ემყარება და მაღალი განვითარების ნიმუშებს ატარებს. ეს ანიჭებს მას მასშტაბურობას და მონუმენტურობას. კონცერტის დად ღირსებას შეადგენს მისი თემების მკაფიოდ გამოკვეთილი, რელიეფური ხასიათი. ეს ნაწილობრივ განპირობებულია მისი თემების ფარული გენეზისით: პირველი ნაწილის მთელი თემის ინტონაციურ-სტილისტური სათავეა ჭაღვური სიმღერა — რომანის, მეორე ნაწილს — სკერცოს საფურველად უდევს ხალხური სახუმარო სიმღერა „თებრონე მიდის წყალზედა“. მესამე ნაწილის ინტონაციურ-სტილისტური ფუძეა ხალხური ნანა — „სისატურა“, მეოთხე ნაწილს — ფინალს მშველავს მარსია და ციკლის რიგში.

ნ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებას და კერძოდ მის საფორტეპიანო კონცერტს ემოციური შემოქმედების დიდ ძალას აწივებს მკაფიოდ გამოკვეთილი მელიოდური საწყისა, რომელიც მსუვალად მთელ ნაწარმოებს.

კონცერტის ეროვნული კოლორიტი შეიგრძნობა არა მარტო იმ ნაწილებში, სადაც ხალხური სიმღერის უშუალო გადგენა იგრძნობა (II, III), არამედ მთელ ციკლში. ეროვნული კოლორიტის გავლენას აძლიერებს ფოლკლორული მუსიკირების ასახვა — ხალხური საკრავების იმიტირების ხერხის მრავალჯერ გამოყენება, პარმონიული სტრუქტურა, რომელიც კილოურ დიატონიზმს ემყარება, ტონალობათა სკეუნდური და ტერციული დამოკიდებულება. კონცერტის პირველი ნაწილი გააზრებულია როგორც ლირიკულ-დრამატული სონატური აღეგრო, მისი დრამატურგია სამი ენტრასტული მხატვრული სახის გაშლის საფუძველზე ვითარდება. ეს არის შესავლის, მთავარი და დახმარებ თემების თემატი. აღეგროს მთელ მანძილზე უველა თემა ინტენსიურად ვითარდება, მაგრამ დომინიური მნიშვნელობა ენიჭება შესავალ თემას, რომელიც გამკლი ლატიმოტივის ფუნქციას ასრულებს კონცერტში. პირველი ნაწილის დრამატურგია ურთაღლებას იქცევს შინაგანი კონტრასტებით — ექსპონიციური ორი ენტრაციური სფერო უპირისპირდება ერთმანეთს — დრამატული და ლირიკული (II), დამოუკიდებლობაში დრამატული საწყისია გაბატონებული, ხლო რეპიანა მთლიანად ლირიკულია და სიმშვიდის გრძნობას აწივდრებს, მაგრამ უანახანკელ სიტყვას ამბობს კოდა, სადაც ლატიმოტივის დრამატული ინტონაციები ამთავრებს მთელ აღეგროს. კონცერტს წინ უძღვის პატარა საორკესტრული შესავალი, რომელსაც მღელვარედ, დაძაბული ხასიათი აქვს. აკ ორკესტრის მღელვარე უნისონო ვლერს მრისხანდ დრამატული თემა. მის მღელვარებას და დაძაბულობას ხაზს უხვავს პათეტიკური ტონალობა e-moll (მ-ოლიური). კომპოზიტორი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს კონცერტის შესავალ თემას, როგორც ითქვა იგი მთელი ციკლის გამკლი თემის — ლატიმოტივის მნიშვნელობას იქნის და რაც მთავარია, კონფლიქტურ საწყისს ანახავდრებს. ამრიგად, კონცერტის დრამატული მარცვლი ერთობადაც გა-

დიშლება პირველი ტაქტებისავე — შესავალში, იგი ტარდება თითქმის ყველა ნაწილში და ყოველი გატარებისას დრამატული სიმაჟრე შეაქვს კონცერტის მუსიკაში. უნდა ითქვას, რომ შესავლის თემა მკვეთრად და გამოყოფილი კომპოზიტორის მიერ და თითქმის განცალკევებით დგას მთელი დანარჩენი თემატურის მასალიდან. ყოველი გატარებისას იგი განწყობილების მკვეთრ გარდატეხას იწვევს და სადაც კი გავლის, მუსიკალური ქსოვილის დრამატული დაძაბულობის მძლავრ წრდას იწვევს.

არჩევად, შესავლის თემა არა მარტო პირველი ალევროს იდეური და ინტონაციური დერძია, არამედ დიდ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს კონცერტში — მთელი ციკლის გამეორითანებელი ლაიტმოტივის მნიშვნელობას იძენს და თანმიმდევრულად გავლის.

ციკლის ყველა ნაწილში მოდიფიცირებული პირველი თემა სხვით, შესავლის ინტონაციები მსგავლავს მთელ პირველ ნაწილს, განსაკუთრებით მის ყველაზე დრამატულ კონფლიქტურ ზონას — დამუშავებას. მთავარ თემას ლირიკულ-რომანტიკული ხასიათი აქვს (დორიული კლიო დ-დურ), იგი ჭერ ფორტპიანოს შესრულებით გადაიშლება, ხოლო შემდეგ ტემპრულ ვარიანტებს განიცდის ხის საკრავთა ჭგუფში. თემა ფართო მელიოდორ ტალღებზე მიედინება. მის შინაგან დაძაბულობას და მღელვარებას ხაზს უხვავს კილოს ხიორი ცვალებადობა.

ალევროს დიდ მღელვარებაში სულიერი სიმშვიდე შეაქვს მეორე თემას (g-dur) წყნარი სველით გამსჭვალულ ლირიკულ კანტინებს, რომლის ინტონაციურ-სტილისტური სათავე კლავირი სიმღერა-რომანსი. როგორც ითქვა, იგი ელევგიური სიმშვიდის გრძობას აქვეყნებს. ამას ხელს უწყობს მაჟორული წყობა (g-dur) და საერთოდ მაჟორულ ტონალობათა მთელი წყება, რომელიც მის მოდულაციურ გეგმას შეადგენს.

მეორე თემა ფართოდ გადაიშლება ჭერ ფორტპიანოს ხოლმე შესრულებით, ხოლო შემდეგ გადადის სიმებიან საკრავთა ჭგუფში. ფორტპიანოს აკომპანემენტის ფონზე იგი ტემპრულ ვარიანტებს განიცდის. განვითარებას პროცესში დამხმარე პარტია განიცდის ემოციურ ცვლილებას — ლირიკულ-ჭკვრებით განწყობილებიდან პათეტურ კულმინაციაზე. კონცერტის თემებს შორის შინაგანი ერთიანობა — მთავარი თემა შესავლის თემას ენათესავება, ხოლო დამხმარე პარტია — მთავარი. დამუშავების განვითარების პროცესში მტკა და დაძაბულობა და დაშლული, მის მღელვარებას და დაძაბულობას ქმნის შესავლის თემა — ლაიტმოტივი, რომელიც გაბატონებულია აქ — ეუფლება მთელ მოძრაობას და დიდ დრამატულ სიმაჟრეს ანიჭებს მას. დამუშავება (e-moll) დასაწყისიდანვე დრამატულ ატმოსფეროს ქმნის. დამუშავებას, რომელიც იწყება ლაიტმოტივის მრისხნე თემით, თავიდანვე დიდ სიმძაფრე და დაძაბულობა შეაქვს მუსიკაში, განვითარების პროცესში ლაიტმოტივი ალევროს მთავარი თემა უერთდება, მთელი პირველი ნაწილის, განსაკუთრებით მისი შუა მონაკვეთის — დამუშავების მთელ მანძილზე შეიმჩნევა ინტონაციური და პარმონიული ენის სიმძაფრე და დაკომპლექსობა. დამუშავება მზარდ დინამიკურ ტალღაზე მიდის და მისი დინამიკა წყდება

რეპრიზის მქუხარ დასაწყისში. ორკესტრის მძლავრი tutti-ა, — მთავარი თემით მთავრდება დამუშავება. რეპრიზა არ არის ტრადიციული ტიპის, ვერც მსუფთავ მერე თემაზე აგებული და მთლიანად ლირიკულ ხასიათს ატარებს, რეპრიზის დასაწყისში კომპოზიტორმა მოათავსა კადენცია, რომელიც, როგორც ითქვა, არ არის — გარეყოფილად ემექტიური და ვირტუოზული — იგი თემატურიებულია — ლაიტმოტივისა და მეორე თემის ინტონაციებზე აგებული და იმპროვიზაციული-გნეტიკული ტიპის კადენციას წარმოადგენს. კლემინაციური წერტილი, რომელიც I თემაზე მოცულობით, ორგვარ უფუნქციას ასრულებს — იგი დამუშავების დასასრულიც არის და რეპრიზის დასაწყისიც. ალევროს როგორც რეპრიზულ მონაკვეთში ისე კადენციის კომპოზიტორი ჭერ კლავირ არ იძლევა არც ერთი მუსიკალური გადწყვეტას — I ნაწილი თავდება შესავლის დრამატული ინტონაციებით. ახალი საშარა იშლება კონცერტის მეორე ნაწილში. მასში ადგილი არა აქვს პირველი ალევროს მღელვარებას და დაძაბულობას. ეს არის სილღით და მხიარულებით აღხავს ტიპური სერცო. საცეკვაო რიტმი, მაჟორული კილო (რე-მაჟორი), განვითარების უწყვეტობა ტემპი და რანდოსებური ფორმა ხაზს უხვავს მის სერცოზულ კოლორიტს, კონცერტის ეროვნული ელფერი განსაკუთრებით აქ არის ხაზგასმული. იგი თითქმის მთლიანად ხალხურ ხასიშფორ მასალაზეა აგებული. ხალხური კოლორიტი მიღწეული არა მარტო ინტონაციური მასალა, არამედ ტემპრული კოლორიტითაც — სიმებიანი რბილი pizzicato — ხალხური საკრავის — ჩონგურის ხმოვანების მოხდენილი იმიტრაცია. ამ შესანიშნავ ენარულ სურათში თავისებურად არის შეხამებული ორი ხაწყისი, ლირიკულ-გრაიკოზული და ენარულ-იუმორისტული. სერცოს მსუბუქ, გამჭირვალე მაჟორულ კოლორიტს ხაზს უხვავს სიმებიანი რბილი pizzicato და ერთიანი მაჟორული ტონალური გეგმა. (D-dur, Fis-dur, G-dur, მექს. D-dur). სერცოს მაჟორენებას, მის სისუბუქეს ხაზს უხვავს ინტრუმენტობა — მასში თითქმის არ მონაწილეობს ლითონის საკრავთა ჭგუფი. სერცოს განვითარების მთელ მანძილზე არსად არ ირღვევა სილღისა და შვიტის განწყობილება. მეტად დაძაბისათებლია, რომ ციკლის აქ ნაწილში არ გვხვდება მსოფთავარ დრამატული ლაიტმოტივი. სერცოს ლირიკულ-იუმორისტულ ხასიათს განსაკუთრებით ხაზს უხვავს შუა ნაწილი (Fis-dur) — ცნობილი ხალხური ენარული სიმღერა — „თებრანე მიდის წყალზედა“, რომელიც გამოირჩევა უშუალო მხიარულებით და სილღით. აქ განსაკუთრებით შთამბეჭავია მხიარული დიალოგი სოლირბულ ფორტპიანოსა და ორკესტრს შორის.

ლირიკულ-დრამატულ ალევროს დასრულებიდან ნაკადი, რომელიც სერცოს შეწყვეტა, კვლავ აღდება მესამე ნაწილში (Andante a-moll), კონცერტის ეს ნაწილი ნამდვილი რომანტიკული პოემაა კეშმარტი ლირიკული შთავგონებით დაწერილი. მისი მუსიკა მალალი პოეზიის სულით არის გამსჭვალული და ლირიკულ-ელევგიური სიმფონიზმის მკაფიო ნიმუშია. მისი ინტო-



ნაყოფ-სხობლისტორი სათავეა ხალხური ლირიკული სიმღერა „სახატურა“, რომელიც ჩინებულად არის განვითარებული და სიმფონიურად განვითარებული. ზოგ ანდერსონი გაბატონებულია ხალხური ნაწარმისათვის დამახასიათებელი ნაწი იდეატორი სევდა და ლირიკულ-რეჩიტატული თხრობა. ამ ნაწილშიც მკაფიოდა გამოხატული კონფლიქტური საწყისი — იგი დრამატული ლირიკის ნიმუშია.

მცირე საორკესტრო შესავლის რეჩიტატული მელოდია (სიმებიანები) ინტონაციურად აშუადებს თემას, რომელიც ფორტეპიანოს სიღრმე სახით გადაიზღვება, მტკადა პოეტურად უღერს ფორტეპიანოს რბილი, ნაწარმებრი ხმოვანების ხალხური საყრავის — ჩონგურის შესანიშნავი ლირიკულ-პოეტური მელოდია. ამ ნაწილში ორკესტრი წინა პლანზეა წარმოქმნილი, მტკიცეობას უწყებს და პირველბაში ეცილებს სიღრმისის პარტა. ანდერსონი მღერადი ლირიკული მელოდია (a-moll) ორგანულად ვითარდება და კემპარტად სიმფონიურული ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშია. ეს „კოკალური“ ანდერსონის ერთი ემოციური საწყისით — წინაა, იდეატორი სევდა არის გამსჭვალული, მაგრამ უფროდ მის შუა ნაწილში მუსიკის მშვიდი მდინარეა წყდება მოულოდნელი თავდასხმით — ეს არის ლაბორატორი უეცარი შემოქმედა. რომელიც ახალი ძალი იფეთქებს, ამერად უფრო მკაფიოდ, თითქმის აგრესიულად უღერს — იგი შემოიჭრება როგორც მრისხანე კონფლიქტური ძალა ანდერსონის წყნარ ლირიკულ მუსიკაში, საგულისხმა, რომ ამერად იგი მკაცრ ფრიკაული ექლოზა (I-იდან) და თითქმის ფატალურად უღერს, კულმინაციის შემდეგ ანდერსონის მუსიკა მშვიდი და ნაწი ხმოვანებით მიწუნარდება, უკანასკნელი ნაწილი — ფინალი კარგად ასრულებს თავის ანდერსონულბას — ლოგაქურად და ორგანულად ავირავინებს მთელ განვითარებას და წარმოადგენს კონცერტის ნამდვილ კულმინაციურ მწვერალს. ფინალი კარგად არის ნაწევრები იდეურ-მხატვრული განვითარების ლოგაქური შედეგი, მისი მუსიკა ოპტიმისტური სულთ არის გამსჭვალული და სახალხო ზეიმის შიამხედვად კოლორიტულ სურათს გვიხატავს. ეს ფარსონა უყვე ფინალის დასაწყისში (შესავალი), სადაც სრულად ახალი იდეატორი ვეკვინება კონცერტის ლაბორატორი — ამ მან სრული მეტამორფოზა განიცადა — მრისხანე დრამატული თემა ამერად ზეიმულად და მიმწერად უღერს. ფინალის მუსიკა ვარიაციულად ფორმით არის აგებული. მის ვარიაციებს საფუძვლად დაედო მარშისებური ხასიათის თემა გამსჭვალული რიტმული ენერგიით (g-dur). თემის განვითარება ფინალიში 12 ვარიაციად არის გადაშლილი. უნდა აღინათოს, რომ ფინალის ვარიაციები გამოირჩევა განწყობილებათა ფართო დაბაზონით. ყოველი ვარიაცია თემის ახალ შეგრძნებას იძლევა. რიტმული და მელოდური ტრანსფორმაციის შედეგად თემა ზნობრად იცვლის ემოციურ კოლორიტს და ნაწევრება სხვადასხვა ასპექტში. ფინალის განვითარების მთელ მანძილზე თანმიმდევრულად ცვლიან ერთმანეთს ლირიკული, ფანრული, გმირული, იუმორისტული, პასტორალური და მიმწერ-საზეიმო ხასიათის მხატვრული სახეები. ყოველი გატარებისას თემა მრავალჯერ იცვლის სახეს და ახალ იდეატორს დებულობს, ვარიაციული

ტრანსფორმაციის საშუალებით კომპოზიტორი მხატვრულ სახეთა დიდ მრავალფეროვნებას აღწევს. ფინალი მკაფიოდ მოქმობს, რომ ავტორი საუცხოველად ფლობს ემოციური გარდასახვის ხელოვნებას. ამრიგად ფინალის მუსიკა უფრადღებას იპყრობს განწყობილებათა მკვეთრი ცვლადობით. დასაწყისში თემა მარტივი ცალმხიანი მელოდიის სახით (g-dur) გადაიშლება ფორტეპიანოს პარტაში. შემდეგ ფინალის მუსიკა ინტენსიურად ვითარდება როგორც შეუწყვეტლად მზარდი ნაკადი, რომელსაც ხანდაზმით პატარა ლირიკული პუზები წყვეტენ. ფინალი სიმფონიურული ვარიაციების ნიმუშია — თემა ვითარდება როგორც უწყვეტად მზარდი ერთიანი ემოციური ნაკადი, ყველა ვარიაცია შეკავშირებულია განვითარების ერთიანი ხაზით, რომელიც აღწევს საზეიმო აპოთეოზს — ეს არის XI ვარიაცია — მთელი ციკლის კულმინაციური წერტილი. ამრიგად, ფინალი კონცერტის იდეური ცენტრია. იგი ციკლის არა მარტო დასკვნითი ნაწილია, არამედ მთელი ინსტრუმენტული დრამის კულმინაციურ მწვერვალი, მხიარული განწყობილება იზრდება და ფინალის კოდაში სიხარულის გრძნობა აღწევს უმაღლეს წერტილს და ისე უღერს როგორც გასხვონებული საზეიმო აპოთეოზი. კონცერტის ავტორი დრამატურგიულ ოსტატობას ახდენებს. პირველი ნაწილიდან მომდინარე ერთიანი აღმავალი ხაზი ლოგაქურ დასასრულს აღწევს ფინალში. ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტმა თავიდანვე იდეური ინტერესი გამოიწვია და მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი საბჭოთა მუსიკის საგანძურში.

ახალ საფეხურს წარმოადგენს კომპოზიტორის შექმნილებითა მერვე სიმფონია. იგი მოფრქვნილია და გააზრებული როგორც მამორ შინაგან კონფლიქტებზე აგებული ინსტრუმენტული დრამა.

ო. თაქთაქიშვილი კარგად ფლობს სიმფონიზმის აუცილებელ თვისებას — მხატვრული სახეების დრამატურგიული განვითარებისა და მათი განვითარების უნარს. ეს უნარს მან განსაკუთრებით მეორე სიმფონიაში გამოავლინა. კომპოზიტორმა შეძლო ჩვენი გოქის მამორ იდეების მუსიკალური შეგრძნება და მათი გამოხატონება შინაგან წინააღმდეგობათა მთლიანობაში. მეორე სიმფონია უფრადღებას იქცევს არ მარტო მუსიკალურ-მხატვრული შინაარსით და დრამატურგიული მთლიანობით, არამედ მუსიკალური ენის მხრივაც აქაც ჩანს ძიების პროცესი — ეროვნული მუსიკალური სტილის გაფართოებისა და განვითარების ტენდენცია. თავისი ინტონაციური სტილით მეორე სიმფონია დაკავშირებულია ქართული ხალხური მუსიკის ორივე სახლადნა. სიმფონიის პირველი და მეორე ნაწილში ქალაქური ფოლკლორის შორეული ანარკელი იგრძნობა, მეორე და ნაწილობრივ მეოთხე ნაწილებს კი ქართული სოფლური სიმღერის პირდაპირი ვაკლენა ეგრენვა. საგულისხმა, რომ ო. თაქთაქიშვილის ქმნილებებში და ეგრძოდ მეორე სიმფონიაში ეროვნული კოლორიტი შენარჩუნებული აქვს არა მარტო ეპიკურ და ფანრულ-სახასიათო ენოლოგებს, რომელთაც ხალხური წყაროების უშუალო გავლენა ეგრენვა, არამედ უფრო განვითარებულ ლირიკულ-დრამატულ

და ფსიქოლოგიზირებულ ნაწილებს, რომელთა რეა-
ლური პროტოტიპები არ მოიპოვება ხალხურ მუსიკაში.
სიმფონიის ემოციურ-მატერული სახეების დიაპა-
ზონის საკმაოდ ფართოა. მთელი ციკლის განვითარების
სქემა შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: დრამატული
ალეგრო, ლირიკულ-ფანტაზი სერცო, ტრაგიკული
ადაგიო, ბერკურ-საზემო ფინალი.

თუ ექვეყნის სიმფონიაში კომპოზიტორი ესწრაფვის
მთელი ციკლი შეაკავშიროს ერთიანი გამჟღავნებით
(ლაბორატორია) და ამ ხერხს საფორტპიანო კონცერტ-
შიც იყენებს, მეორე სიმფონიის მილიანობა მიღწეუ-
ლია სხვა გზით. სიმფონია აქვს ერთიანი ადგიური
ღერძი, პირველი ალევროს მძაფრი და პირქუში სახე-
ების შემდგომ განვითარებას პოლუმბენ მესამე ნაწილ-
ში და ნაწილობრივ ფინალი (შესავალი, ხოლო მათ
შორის მოავსებულ სერცო კიდევ უფრო ამახვი-
ლებს ამ ტონუსს. მეორე მხრივ, იგი ნიდავს აშა-
დებს ოპტიმისტური ფინალისათვის. საველისხშია, რომ
სიმფონიის ძირითადი თემები ერთმანეთს უახლოვდე-
ბიან საერთო თვისებებით — რეჩიტატიულ-დელამა-
ციური ხასიათით, ფსიქოლოგიური დაძაბულობით, მი-
ნორულ წყობით, ნაწილობრივ ტემპრული კლდორი-
ტაბ. „ინტონაციური ასოციაციის“ მეთოდის ფართო
გამოყენება კომპოზიტორი ესწრაფვის მთელ ნაწარ-
მოებს დიდი ზღლიანობა მიანიჭოს.

სიმფონიის პოლიფონურ ფაქტურას კომპოზიტორი
აღვალად ადვილდებს პოლიფონიური განვითარების
ხერხებით (I, III). ორკესტრის სტილი სავსებით შე-
ნატყვისება სიმფონიის მატერულ შინაარსს. ფაქტურ-
ას. მისი გამოყენების პრინციპი შეფარდებულია უკ-
ველი ნაწილის საერთო სტილთან. სიმფონიის პარამონი-
ული ვა საუკეთესო მაგალითია ხალხური დიატონური
კილოების და მეორ-მინორული სისტემის ორგანული
სინთეზისა.

სიმფონიის პირველი ალევრო უყრადღებს ბურობს
დრამატულად დაძაბული და ძლიერი კონცენტრირებუ-
ლი სახეებით.

თემატური მასალის განვითარებაში დიდ როლს ას-
რულებს სექვენციის ხერხი, როგორც ემოციური აღ-
მართობისა და შარად განვითარების საშუალება.
კომპოზიტორი ცდილობს უწყვეტი განვითარების
გზით დახდლოს სქემატური საზღვრები ფორმის ცალ-
კულ მონაკვეთებს შორის.

უკვე შესავალ ტაქტებს (ანდანტე) ერთბაშად შეჰყავს
მსმენელი ფსიქოლოგიური დრამის მძაფრ ატმოსფერო-
ში, რომელიც მოიცავს მთელ ალევროს. შესავალი
თემა ლიონის საკრავებში (ვალტორნები და საყვი-
რები) გაიხსნის როგორც მძაფრი დრამატული რეჩი-
ტატივი, მისგან მყოფოდ გამოიკვეთება სიმბიან საკ-
რავებში პაიტიკურად ხმოვანი მთავარი თემა. მის ში-
ნაგან დაძაბულობას ხაზს უსვამს ტრანლობაც (ტო მი-
ნორი ფრაგმენტის ელემენტებით), რომელიც ტრანლუ-
რი ტრადიციების მიხედვით ხშირად დრამატიზირებუ-
ლი სახეებისათვის არის დამახასიათებელი. მთავარ
თემაში კონცენტრირებულია ალევროს ძირითადი აზ-
რი, ცენტრალური იდეა, იგი გუხს აძლევს და თავის
მძაფრ განვითარებაში ფსიქოლოგიურად აზოგადობებს
მის ტონუსს როგორც ლეიტთემა. მთავარი თემა ინარ-
ჩუნებს შესავალი ანდანტეს რეჩიტატიულ ხასიათს,

მინორულ წყობას, დრამატულ ტონუსს. დიდი მძა-
ვანი დაძაბულობის შემდეგ მუსიკა უცერად მიწუნარ-
დება. ღრმა სულიერი სიმშვიდით არის აღმავლენა
რე თემა, რომელიც ლირიკულ-ელეგიური მელოდის
სამაგალითო ნიმუშს წარმოადგენს. მიუხედავად მეორე-
რული წყობისა (მიქსოლიდიური სოლ-მეორე) იგი
ნაღვლიანად უღერს. მას ჯერ ხსნის საკრავები ასრულებენ
(კლარინტი, ფლეტა). შემდეგ კი მომთხველი ექს-
პრესიით გადაიშლება სიმბიან ინსტრუმენტებში. თა-
ვისი წმინდა, ქართული ინტონაციური მიმოხერხებით,
დასტაკიური რიტმით, ინპროვიზაციული მერვარდობით,
პლანტიკული მოძრაობით და დიატონური თემა კომპოზი-
ტორის შემოქმედებითი ფანტაზიის საუკეთესო მიგნე-
ბად უნდა ჩათვალოს, მეორე მხრივ ყველა ამ ნიშ-
ნებით იგი უშუალოდ მოგვაცნობს ხალხური „ურბი-
ლის“ მელოდის სინთეზს.

თემის შინაგან სიმშვიდეს, მის სიწმინდეს და კდე-
მამოსილებას ხაზს უსვამს თანხლების რწვევადი ხასი-
ათი. ექსპოზიკა უყრადღებს იქცევის რელიეფური
თემატებით. პლანტიკურად გამოვითხლი ფორმით,
ტემპრული კონტრასტებით.

ალევროს განვითარების ასაღ საფეხურს წარმოადგენს
დამუშავება, რომელიც უცერა აფეთქებით იწყება.
სიმფონიის დრამატული იდეა ამ უაღრესად კონ-
ცენტრირებული ფორმა მიიღო. დამუშავება არ წარ-
მოადგენს ორთაბარძოლისა და შეჯახების ასპარეზს
დაშტაკული დაძაბულობა ამ იქმნება არა ორი საწყისის
გარეგანი წინააღმდეგობისა და შეჯახების გზით, არამედ
ძირითადი თემატური აზრის ფსიქოლოგიური განვი-
თარებისა და გამძაფრების საშუალებით. დამუშავება
მთლიანად მთავარი თემის საფუძველზე ვითარდება.
აქ განატარებულია პრინციპი ერთთემიანი მონოლოგი-
ური განვითარებისა. კომპოზიტორი უხვად იყენებს
პოლიფონიური განვითარების ხერხს, როგორც მატე-
რული სახის დინამიკის აქტიურ საშუალებას. მის
უკვე ჩანს დაუშვავების პირველ ნახევარში. ემყარება
რა მთავარი თემის გამჟღავნების განვითარებას, დამუშავე-
ბა ორი აღმავალი დრამატული ტალღის სახით ვითარ-
დება, განსაკუთრებით ინტენსიურია მეორე ტალღა,
რომელსაც დასაბამს აძლევს პოლიფონიური ეპიზოდ
ფუგატო (Presto რე მინორი). კლასიკური სონატური
ალევროს ტრადიციულ ხერხებზე დაყრდნობით ნ. თაქ-
თაქშილი იყენებს ფუგატოს როგორც დაძაბული
კულმინაციისამი მიდგომის საშუალებას. ცენტრალი-
ზებულ მთავარ თემას კომპოზიტორი სხვადასხვა რა-
კურებით და დაძაბულობით ატარებს. დიდ შინაგან
შეფუთარებას და მთავრას ამფუჯანებს კლასიკანი-
ლური განვითარების ლანიც — მინორული ტრანლო-
ბების სიჭარბე, ხშირი მოდულაციები. როგორც ითქვა,
დამუშავების მეორე ნახევარში განვითარების ასაღ
სტიმულს ქმნის ფუგატო. ჰქედან იწყება აღმავლობის
მეორე ტალღა, რომელიც დიდი ენერგიული სწრაფვით
მიქეანება მძლავრი კულმინაციისკენ. აქ მთავარი თემა
ტრაგიკულ პათოსს აღწევს. ტრაგიკულ სიტუაციას
კიდევ უფრო აძლიერებს მასში ფრაგმული კილოს შეკ-
რა. ეს არის ყველაზე ძლიერი და შთამაგონებელი ეპი-
ზოდი ალევროს განვითარებაში. კულმინაცია ორგვარ
ფუქციას ასრულებს. იგი დამუშავების დასასრულიც

არის და რეპრეზენტაციის დასაწყისიც. უნდა აღინიშნოს, რომ კულმინაციური მომენტი საბედისწერო აღმოჩნდა მთავარი თემისათვის, რომლის ენერჯია სავსებით ამოიწურა და თემისთვის ფარგლებში, აბიტომაჰ მთელი რეპრეზენტაცია, რომელიც მეორე თემშია აგებული, წყნარ ლირიულ ტონებში მიმდინარეობს (C-dur) და ჩუმი სევდით არის მოკლი. მხოლოდ უკანასკნელ ტაქტებში, ირკისებს დრამა ბანტებში ურდვ გაისმის მთავარი თემის მელოდია როგორც შორეული გამოძახილი...

პირველი ალტეროს დრამატურგია რადენადმე მოგვაცნებს ჩაიკოვსკის VI სიმფონიის პირველ ალტეროს, სადაც მთავარ თემაზე აგებული დამუშავება მწარდი დრამატული განვითარების მძლავრ ტალღას წარმოადგენს და უდღეღისი, კულმინაციური დაძაბულობის შემდეგ, მეორე თემაზე აგებული რეპრეზენტაცია ფსიქოლოგიურ რეჟისაჰს ქმნის — სრულ სიმშვიდეს და სიწყნარეს ამკვიდრებს.

სიმფონიის დრამატურგიულ თავისებურებას შეადგენს მთელი დრამატიკული გადართვა ფსიქოლოგიურად დაქობილი განწყობილებიდან სილადით და შვევით აღსავსე მოძრაობაში ამ მხრივ ახალი კოლორიტი შეიქმნა სიმფონიაში მეორე ნაწილს — სერცოს. თუ სხვა ნაწილებში ეროვნულ-ხალხური კოლორიტი განსვავდა მთელ ხასიათს ატარებს, სერცოში იგი ლოკალურ გამოხატულებას იღებს. მისი მუსიკა მთლიანად ხალხურ თემებზეა დაფუძნებული. სინტერესია, რომ აქ — ერთი ნაწილის ფარგლებში კომპოზიტორი სხვადასხვა კუთხის — ქართული და გურული სიმღერის ინტონაციური ნაქადების დაახლოვებას ახდენს, სერცოს მუსიკა ხალხური მხიარულებით და უშუალოდით არის სავსე. მისი მუსიკალური ენა — ინტონაციური სერფო პარმონია (კაროჭი, კილოები, კადანებო) ხალხური მუსიკალური აზროვნების კანონზომიერებებს ემყარება. სერცოში კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს და როგორც ინტონაციურად ისე ფაქტურულად ანვითარებს ცონტრალ ხალხურ სიმღერას „აღმავსა და ჩღევა, ნამგალო“, ფაქტურად ღის დასაწყისს, რომელიც მთავარი თემის სახით შედის სერცოში. მას ხის საკრავები ასრულებენ კონტრაბასების პაიკატოს და სხვა სიმებიანების ფორმე.

შეტად მიზიდულია სერცოს შუა ნაწილში გურული ლირიული სიმღერა „ღილა არის“ (ფ-მინორიდიური) თავისი კრისტალური ნორჩი სახეებით. აქ სიმებიანთა პაიკატო ჩინურების მშვენიერ იმპატიას იძლევა. სერცო პირველადგროვანია თავისი სახეებით. იგი შეიცავს ხალხური ლირიკის და იუმორის, სილადისა და სიფაქტის გრძნობით აღბეჭდილ ეპიკურებს. სიმფონიის ეს ნაწილი ხისა და სიმებიანი საკრავების ღია ტემბრებით არის განათებული. ღია კოლორიტს ამლიერებს ძირითადი მჟორული კილო (მინორიდიური) ლადი, რომდსებური პარინციპი მოძრაობისა და თვით ინსტრუმენტობაც, რომელიც ჩინებულად არის გამოყენებული სიმებიან და ხის საკრავთა ტემბრული კონტრასტები. მაგრამ ცალკეში სერცო როგორც განცალკევებით დგას და ძირითადი იდეური ხაზის განვითარებაში თითქოს არ იღებს მონაწილეობას. ამიტომაც იგი ისე შეიგრძნობა როგორც ენერჯული ინტერმეცო. მეორე მხრივ, სერცო მესამე ნაწილში „ნამგალოს“ თემა საზეიმო მხიარულების ხასიათს იღებს

და შორიდან ემზარება სიმფონიის ოპტიმისტურ ფინალს.

დროებით შეწყვეტილი ფსიქოლოგიური დრამატიკული ძალით განაწოდება მესამე ნაწილში — ადვილი, რომელიც სიმფონიის განვითარების მეორე მწვერვალს წარმოადგენს. ადვილი აგრძელებს და აღრმავებს პირველი ალტეროს დრამატულ დაძაბულობას და უახლოვდება მას როგორც თემატური მასალის ხასიათით ისე საერთო ემოციური კოლორიტით. მაგრამ აქ დრამატული დაძაბულობა ტრავიკულ ხასიათს იღებს. ადვილი მხატვრულად სახეებით უფრო ფსიქოლოგიზირებულია და ინდივიდუალიზებული, პირველი ნაწილის მსგავსად, ადვილის მხატვრული შინაარსის განვითარება ემყარება — დრამატულ-რეჟიტატიული და ლირიულ-საოცნებო თემების დაპირისპირებას. მაგრამ ეს დაპირისპირება აქაც არ ატარებს ორი ნაწილის შერქინებისა და შეჯახების ხასიათს. თავისი ფსიქოლოგიური გამოხასხველობით და მწუხარე ტონებით ადვილის მუსიკა თავისებური მონოლოგია, მონოლოგიური დრამატუზმის ნიშანი. იგი ერთი ადამიანის სულოვ დრამაზე მეტყველებს. მის მონოლოგიურ ხასიათს ხაზს უსვამს მთავარი თემის მეტყველებით — რეჟიტატიული ხასიათით. ეს თემა ყალიბდება სიმებიანი საკრავების — ვოლინების და ალტების უნიზონში (cs). იგი დღი შინაგანი ძალით არის სავსე, მძაფრად და პათეტიკურად ვლერს თავისი მეტყველებითი ხასიათით და პათოსით. ეს უნიზონური თემა პირველი ნაწილის შესავალს ენათავაზება და ეხმარება. მთავარი თემის დრამატულ რეჟიტატივის უპირისპირდება კლარეტის წყნარი და მშვიდი ელემენტური მდღობა (ფ მინორიდიური) სიმებიანი საკრავების რბილ პარმონიულ ფონზე. ეს არის შესანიშნავი რომანტიკული კანტილენა ეროვნული კოლორიტით დამუშავებული, მასში მჟორული კილო და ნაწი, ელემენტური სევდა შეწვევული.

თავისი ემოციური კოლორიტით და პოეტური განწყობილებით იგი პირველი ნაწილის მეორე თემას უახლოვდება. ამრავად, კომპოზიტორი მჭიდრო ინტონაციურ და ფსიქოლოგიურ კავშირს ამყარებს I და III ნაწილებს შორის. ერთხანს მუსიკა დიალოგიურად ვითარდება — თემების რიგრიგობით ენაცვლებიან ერთმანეთს. შემდეგ კი ორივე თემა შერწყმული ხასით — კონტრაპუნქტულად წარმოგვიადგება თუ მთავარი რეჟიტატიული თემა ყველა ფაქტორისას მინორში მოცემული, მეორე თემას კომპოზიტორი ყველგან მჟორული წყობას უნარჩუნებს. ადვილის მუსიკაში პირველი, ტრავიკული თემაა გრამატული. იგი წინა პლანზე თავისი მჟორი პათოსით და დრამატული ექსპრესიით... განსაკუთრებით დღი შთაბეჭდავი. ძალით ვლერს კულმინაციური ფაქტორისას ვალტორნებში ოსტინატური რიტმის ფონზე. მიუხედავად იმისა, რომ ადვილი ფსიქოლოგიურ კონტრასტზე აგებული, იგი ერთი სუნთქვით, ერთი ძლიერი ემოციური ნაქადის სახითაა გადმოცემული. გაშლილი და თავისუფალი ფორმით დაწერილი ეს ნაწილი უწყვეტ ნაქადად მიედინება და სიმფონიზირებული ადვილის მჟორი ნიშნა ქართულ მუსიკაში.

სიმფონიის დრამატული დაძაბულობა ნაწილობრივ ფინალშიც გრძელდება. ასეთია, კერძოდ, მისი შესავალი, სადაც რეჟიტატიული თემა (დო მინორი) ნამდვი-

ლი ორატორული პათოსით ამეტყველებდა ოთხი ვალტორნის უნიზონში. აქ ასურად იგრძნობა ინტონაციურ-სტაბილური და ემოციური კავშირი სიმფონიის დრამატულ ნაწილებთან (I, III), მაგრამ შესავლის პირქუში მუსიკა „უადგილო“ გვეჩვენება სიმფონიის ამ კონტექსტში — ფინალში, რომელიც გააჩრებულა როგორც საზეიმო აპოთეოზი და მართლაც, შესავლის მიმერ ატმოსფერო მალე გაიფანტება და აღეგროს ცხოველი შუქი გამოანათებს. ფინალს მკეთრი გარდატეხა შეაქვს სიმფონიის დრამატურგულ განვითარებაში — სიმძიმის ცენტრში უფროად ინაცვლებს ღრმა ფსიქოლოგიური სფეროად ნობიქტურ-ეპიკურზე; დრამატული კონფლიქტი გადაწყვეტას იღებს ნათელ, სიკაცხლის დამამაკიდრებელ ფინალში, რომელიც მასობრივი ხასიათის საზეიმო სახეებს წარმოადგენს. ფინალში მკეთრიად გამოხატული მისი მუსიკის მასობრივ-ხალხური ხასიათი. აქ კარგად არის ნაპოვნი ძირითადი მხატვრული სახე — ეპიკურ-საზეიმო ხასიათის მთავარი თემა (დო მეთორი, სიმებიანები), რომლითაც ერთმანედ საზეიმო განწყობილება მკვედრდება. მთავარი თემა ისე ეღერს, როგორც მასობრივი სიმღერა; მარშინებური რიტმი ხაზს უსვამს მის საზეიმო-პიანურ ხასიათს. მთავარი თემა თავისი ხასიათით და სტილით რუსულ მასობრივ სიმღერას უახლოვდება. თემის მედიდურ-საზეიმო ტონს აგრძელებს მეორე თემა, რომელიც სვანური ფერხულის („ლაფარდში“) ხალხურ მელოდიას ემყარება (კლარკონებში, ბასკლარნეტებში). მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულის თემა პირქმე ფრიგიულ კილოზია მოცემული, იგი გამსჭვალულია ენერგიით, მხნეობით, ელვარე მჟოურული ტონებით.

ფინალი ორ თემიან რონდოს ფორმაშია. მისი განვითარების პრინციპი ემყარება ერთიანი შინაგანი თვისების — სახელდობრ საზეიმო განწყობილების მქონე თემების მონაცვლეობას. სისარული ინტენსიური გრძნობას აძლიერებს ლითონის საქართა ბრწყინვალე კავშირა ტემპრები, რომელთაც მთავარი ადგილი უჭირავთ ფინალში. მუსიკა საზეიმო აპოთეოზის ელფერს იღებს, განსაკუთრებით კლარნე (C-dur), რომელიც მთელი ორქესტრის მქვეარე აკორდებით ავივრგვინებს სიმფონიას. სამწუხაროდ, ფინალი არ დგას ციკლის წინა ნაწილების სიმალღებე და რამდენადმე ამიერებს სიმფონიის ზვედრით წოხას. ზემოთა და დღესასწაულის ნათელი რატიმისტური გრძნობა მოიცავს ფინალის მთელ მუსიკას, მაგრამ ეს რატიმისში ვარგუნულია, მადლფარდოვანი, პარადიული აპოთეოზის ხასიათს ატარებს.

როგორც ცნობილია სიმფონიურ ციკლში ფინალი ერთ-ერთ უკლავზე რთულ კომპოზიციურ და დრამატურგულ პირობებმას წარმოადგენს. ფინალის ამოცანა ხშირად საგონებელში ავლებდა თვით გამოიწინილ გამოციდელ სიმფონისტებს. იგი „პილევების ქუსლს“ წარმოადგენს ქართველ ავტორთა სიმფონიურ შემოქმედებაში... ამიტომ, არაფერია საქვირველი თუ ახალგაზრდა კომპოზიტორმა თავის მეორე სიმფონიაში ვერ მოგვცა სახეებით გამართული და სრულყოფილი ფინალი.

ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში ო. თაქთაქიშვილმა პირველმა შექმნა მძლავრ შინაგან კონფლიქტებზე ავე-

ბული ფსიქოლოგიური დრამა. მეორე სიმფონიაში კომპოზიტორმა გამოიჩინა დრამატული ეფექტურ-განვითარებისა და მთლიანი სიმფონიურ ციკლის შექმნის უნარი.

ამდენად, მეორე სიმფონიის უთუოდ პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ქართული სიმფონიური მუსიკის შემდგომი განვითარების თვალსაზრისით.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედების პირველ პერიოდს ამთავრებს სიმფონიური პოემა „მწირო“ (1956) მ. ლტრმოტოვის ცნობილი ნაწარმოების მიხედვით. მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ლტრმონტოვის პოეზიასთან დაკავშირებული მუსიკალური ლიტერატურა. მისი უდიდესი ნაწილი, ბუნებრივია, რუს ავტორებს ეკუთვნის. ქართველი კომპოზიტორებაც დიდ ინტერესს იჩენენ ლტრმონტოვის პოეზიისადმი. იქმნება დიდი და მცირე ფორმის სხვადასხვა ენის ნაწარმოები. უნდა ვთქვათ, რომ ქართველ კომპოზიტორებს იზიდავს მ. ლტრმონტოვის პოეზიის არა მარტო ფსიქოლოგიური სიღრმე და რომანტიკული პათოსი, არამედ მისი შემოქმედების მჭიდრო კავშირი საქართველოს სინამდვილესთან, მის ბუნებასთან.

„მწირო“ ო. თაქთაქიშვილის ადრეული პერიოდის მებად დამახასიათებელი ნაწარმოებია. იგი ახლოს დგას ამ დროის სხვა ნაწარმოებებთან ფსიქოლოგიური თემატიკით, ემოციური კოლორიტით, სტილისტური ორიენტაციით. პოემაში კომპოზიტორი შემოქმედებდა ანთთარებს ლირიკულ-დრამატული სიმფონიზმის იმ ხაზს, რომელიც აკავშირებს პირველ პერიოდის უკვლა ნაწარმოებს — პირველ და მეორე სიმფონიას, საფორტეპიანო კონცერტს. მაგრამ აქ ერთი განსხვავებაც უნდა აღინიშნოს. თუ აღნიშნულ ნაწარმოებებში დრამატული კონფლიქტი გადაწყვეტას იღებს ნათელ და სიკაცხლის დამამაკიდრებელ რატიმისტურ ფინალებში, „მწიროს“ იდეური კონცეპცია ტრაგიკულია, „მწირო“ კომპოზიტორის პირველი პირობამული ნაწარმოებია. იგი მიძღვნილია ერთი გმირის მხატვრული ხასიათში. პოემის ცენტრში დგას მონასტრის ეკლბეში ჩაიტილი, მწვევე გრძნობებით შეპყრობილი მთიელი ქაბუჯი, რომელიც მთელი არსებით მიიღებს თავისუფლებიანებას და საშობლოში დაბრუნებაზე ოცნებით ცვდება.

თავისუფლებისაკენ დაუცხრომელი სწრაფვა შეადგენს სიმფონიური პოემის და მისი ლიტერატურული პირველწყაროს იდეურ და ფსიქოლოგიურ ღერძს „მწიროს“ მუსიკა როდი წარმოადგენს ლტრმონტოვის პოემის პასიურ ილუსტრაციას. კომპოზიტორი არ ისწრაფვის დრამატული ფაბულის უკვლა მხარე დაგვიხატოს, პირველ პლანზე წამოწეული არა ცალკეული ელემენტები და დეტალები სიუჟეტისა, არამედ ძირითადი დრამატული იდეა. ო. თაქთაქიშვილის პირველი

3 სამი ბალეტე: ს. ცინცაძის „დემონი“, ან. ბალანცაძის „მწირო“, დ. თორაძის ფილმი-ბალეტე „მწირო“, ორი სიმფონიური პოემა: ო. თაქთაქიშვილის „მწირო“, ალ. შვეერზაშვილის „პატი აბრეკო“, რომანსები: დ. არაგიშვილის, ალ. ბუკაისი, ალ. შვეერზაშვილის, ო. ბარამიშვილის და სხვ.



პერიოდის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია სახეების ფსიქოლოგიზაცია. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს „მწიროში“, სადაც პოემის ცენტრში მარტოხელა გმირის ღრმა სულიერი ღრმავა გადმოცემულია.

პოემის მოქმედება გაშლილია საქართველოს წარმატებული ბუნების ფონზე. მაგრამ მასში შედარებით მცირე ადგილი უჭირავს სურათოვანი, აღწერითი მომენტებს და სიტუაციებს — ფანრიხა და პეიზაჟის ამსახველ ეპიზოდებს, რომელიცაც ესოდენ მდიდარია მ. ლერმონტოვის პოემაში. საგულისხმოა, რომ სიმფონიურ პოემებში სახეა ან პოემა „მწიროს“ ცნობილმა შემთხვევაში — ქაბუჯის ვეფხვთან შეტაკების ეპიზოდმა. „მწიროს“ ღრმავატულ კონფლიქტს შეადგენს შეერბაგებული სანუთქილება თავისუფლებისადმი დაუკლებელ ლტოლვასა და უღმობელ სინამდვილეს შორის — ეს წმინდა რომანტიკული ანტითეზა როგორც უკვე ითქვა. ტრაგიკულ გადაწყვეტას იღებს პოემის ფინალში. სიმფონიურ პოემაში სამი ძირითადი სახეა — მწიროს ტყუობის ადგილი — მონასტერი, რომელიც ანახიერებს კონფლიქტურ საწყისს, ერთადერთი გმირი — მწირო და მისი თავისუფლებისადმი სწრაფთა.

თავისი სტრუქტურით „მწიროს“ წარმოადგენს სამნაწილიანი სქემით აგებულ კომპოზიციას, რომელსაც ფარგლავს შესავალი (პროლოგი) და დასკვნითი ნაწილი (ეპილოგი). კომპოზიციური ინტონაციური თაღით აერთებს პოემის დასაწყისს და დასასრულს. პროგრამის მიხედვით პოემა ოთხი დიდი მონაკვეთისაგან შედგება. პირველი ეპიზოდი (Andante) წარმოადგენს შესავალ ნაწილს, რომელშიც მონასტრისა და ტყვედ ჩავარდნილი — ტანჯული მწიროს სახეობა გადმოცემულია, მეორე ნაწილი (Allegro molto) გვიხატავს მწიროს მონასტრიდან გაქცევას და მის დაუცხრომელ სწრაფვას თავისუფლებისაკენ, მესამე მონაკვეთი — მწიროს ხანმოკლე ბედნიერებას ბუნების წიაღში და მეოთხე — გმირის სიკვდილს.

პოემის ძირითადი ანტითეზა — მონასტრისა და მწიროს სახეების დაპირისპირება მოცემულია მის შესავალ ნაწილში (Andante), რომელიც პოემის „მოქმედ პარტის“ თავისებურ ექსპოზიციას წარმოადგენს.

მონასტრის მრისხანე. პირველ თემას, სტატკაში გარდნებულ ქორალს, რომელსაც ოთხი ვალტორანი და ჩელები გადმოვაცემს სიმებიანი ბანების და არფის ფონზე (h-molt ppp) მკვეთრად უპირისპირდება, მწიროს მეთად ნაღვლიანი, მკენესარე თემა — კლარნეტის რეიტატული მელოდია (ცოლოური ფა) თუ მონასტრის თემა სტატიურია და სტაბილური, მწიროს თემა მთელი პოემის მანძილზე ინტენსიურად ვითარდება და მრავალმხრივ ტრანსფორმაციას განიცდის. კომპოზიტორი ოსტატურად ფლობს თემატური მასალის ემო-

ციურ გარდასახვის მეთოდს. ამის მკაფიო მაჩვენებელია პოემის ცენტრალური მონაკვეთი Allegro molto სადაც გადმოცემულია მწიროს გაქცევა მონასტრიდან და მისი განწირულებამდე მისული სწრაფვა თავისუფლებისაკენ. აქ თავს იჩენს მწიროს ახალი, მეორე თემა (ვიოლინოები e-mol) სახე მინაგანი შფოთვითა და სწრაფით. ნამდვილად კი მწიროს ეს თემა, რომელიც დასაბამს აძლევს პოემის ყველაზე დინამიურ ნაწილს (Allegro molto) მისი პირველი თემის — კლარნეტის ნაღვლიანი რეიტატული მელოდია — კლარნეტის ნაღვლიანი რეიტატული მელოდია განიცდის. მან აქ სრულად შეტანა მოსახერხებელია მწიროს სულიერი ღრმავა, პროტესტანტიკული შემართება, მემამბოზე სული. აქ კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს ვარიაციული სიმფონიზმის მეთოდს — თემა მრავალნაირ ტრანსფორმაციას განიცდის, სხვადასხვა ემოციურ კოლორებს იღებს. მეთად შთამბეჭდავია მესამე მონაკვეთი, იგი გვიხატავს გმირის ხანმოკლე, მაგრამ ბედნიერ წუთებს ბუნების წიაღში, სადაც მან თითქოს თავისუფლება მოიპოვა და ტყუება მისი ნეტარებით. ფლეიტის ხალაჟურისებური მელოდია პასტორალური ლირიკის მშვენიერი ნიმუშია, რომელიც ანახიერებს მშვიდ, პარმონიულ საწყისს. — სულიერი იდილიას. ეს თვისობრივად ახალი სახეა ბედნიერი და თავისუფალი მწიროსა. მრავალი გაქირვების შემდეგ დაღლილი და ღონეზიზღილი მწირო იძინებს, მაგრამ ვაგლახ, იღვიძებს კვლავ შემუშუავებული მონასტრისში. მან ვერ გაიკვლია გზა შობილიური მთებისაკენ, მაგრამ იგემა რა ერთხელ თავისუფლების სიტყვობა, მწირო მით უფრო მწარედ განიცდის თავის ტყვეობას. მონასტრის კარაკეტილი ყოფა ბუნების ნამდვილი შვილის — მწიროსათვის მძიმე სატანჯველია. სასოწარკვეთილი მწირო კვდება.

პოემის უკანასკნელი ეპიზოდის მუსიკა ტრაგიკული კატასტროფის შებენებას იწვევს. იგი დიდი ექსპრესიით გვიხატავს მწიროს სიკვდილს. ეს არის პოემის დასკვნითი მონაკვეთი — კოდა, რომელიც სამგლოვანო ეპილოგის ხასიათს ატარებს. აქ მწიროს თემა კვლავ ახალ ელფერს იღებს — ღრმა სევდითა და ნაღვლით იმპუკდება.

თავდება პოემა ისე, როგორც დაწყდა. შესავლის თემა და მთელი პოემის დასკვნითი ეპიზოდი — კოდა წარმოადგენს როგორც უსასინაზად მოფიქრებული იდეურ-ემოციური თაღი, რომელიც ინტონაციურად აერთებს პოემის დასაწყისსა და დასასრულს.

თავისი ადრინდელი შემოქმედებით ოთარ თაქთაქიშვილი თავდასაჩინო წვლილი შეიტანა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში.

ოთარ თაქთაქიშვილის ორაგორიები

მანანა ხეთისიაშვილი

ოთარ თაქთაქიშვილი სამი ორატორიის ავტორია. აღნიშნულ ეპოქის იგი მივიდა დიდი შემოქმედებით გამოცდილების შედეგად, როგორც მაღალი ინტელექტისა და შესანიშნავი ოსტატობის მქონე ხელოვანი, კომპოზიტორი-მთარგმნე, რომლის სახელმანა დაკავშირებულია პირველი ქართული ლირალურ-დრამატული სიმფონიის შექმნა, ეროვნული ოპერის აღორძინება და ორატორიული ეპოქის აღმავლობა.

უკვე ორატორიებამდე შექმნილ ნაწარმოებებში თავს იჩენენ ის ცალკეული მხარეები, რომლებიც შემდგომ განსაზღვრულ მნიშვნელობას იძენენ ორატორიულ შემოქმედებაში. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს მაღალმატრული ლიტერატურული პირველწყაროს გამოყენება; ფილოსოფიური ლირიკისავე სწრაფვა და ვოკალურ დეკლამაციურ ყურადღების გამახვილება; პეზანტურ-აღწერითი მომენტების ფსიქოლოგიური გააზრება; ციკლის ერთიანი გამჟღავნებით გაერთიანება; ანტიკური დრამის ტრადიციების შემოქმედებით გამოყენება და ფინალების კათარზისული გააზრება.

ო. თაქთაქიშვილის ორატორიული შემოქმედება უშუალო კავშირია როგორც მის საოპერო ნაწარმოებებთან, ასევე ვოკალურ ციკლებთან. აღნიშნულით იგი ეხსლება ბოლო პერიოდის საბჭოთა მუსიკისათვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტენდენციას, რომელიც რომანის ორატორიული ეპოქის შემდეგ შექმნილი ვილიდება. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ო. თაქთაქიშვილის ორატორიები ახლოს დგანან საბჭოთა კანტატა-ორატორიული ეპოქის განვითარების მაგისტრალურ ხაზთან (განსაკუთრებით სვირიადვისეულთან) და ქმნიან მის ერთ-ერთ ძალზე საინტერესო, ეროვნულ წინადაცემულ აღმოცენებულ თვითმყოფად განტოლებას.

ორატორია „ციცხალი კერა“ (შერეული ფუნდის, სპირანოს, კონტრალტოს, ბარიტონის და სიმფონიური ორკესტრისათვის) დაწერილია 1964 წელს. მას საფუძვლად დაედო კომპოზიტორის მიერ ადრე შექმნილი ციკლი ს. ჩიქოვანის ლექსებზე (სპირანოსა და ბარიტონისათვის ფორტეპიანოსთან ერთად).

როგორც ცნობილია, ს. ჩიქოვანი ახალი ქართული პოეზიის შესანიშნავი წარმომადგენელია. „ახალი ჩუქურთმის მკრელი, სიტყვის ნატიფად მძერწავი, ფერო მომღერალი, აზრის პრიმატის მალიარებელი, სიახლის მაღალმეტედი“ (გ. ლეონიძე). პოეტის შემოქმედების ერთ-ერთ განსაზღვრულ მხარედ მიჩნეულია „სამშობლოს უსასრულობისა და კულტურის უწყვეტობის პრობლემა“ (გ. მარგველაშვილი), რომელიც ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის მთავარ ამოსავალ დებულებასაც წარმოადგენს.

კომპოზიტორმა შეარჩია პოეტის 40-იანი წლების ლექსები: „ვიანა სთქვა“, „ნაკადლის გალობა გვალვაში“, „ლექსაშელის სიკვდილი“, „მოტოვებული სახლკარი“, „საგალობელი“ და „ირმები კალაზე“. აღნიშნული ლექსებიდან პოეტური პირველწყაროს დერძად იქცა „ვიანა სთქვა“, რომელშიც განსაკუთრებული ძალით გამოიკვეთა სამშობლოს უსასრულობისა და, აქედან გამომდინარე, თვით სიცოცხლის მარადიულობის იდეა.

ლიტერატურული პირველწყაროს მხგავსად, ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის იდეური ლაიტთემა მშობლიური ქვეყნის, მისი ბუნებისა და ხელოვნების უკვდავების ცნების გარშემო ტრიალებს და, თავის მხრივ უკავშირდება რა სიცოცხლის უსასრულობის იდეის გამოვლენას, შესანიშნავ გამოხატულებას პოულობის ნაწარმოების სათაურში „ციცხალი კერა“.

ორატორია ყურადღებას იპყრობს ლირიკულ ფსიქოლოგიურ და ფილოსოფიურ ასპექტში გადმოცემული სიცოცხლის, ბუნებისა და ხელოვნების ამსახველი ამაღლებული, რეალისტური სახეები (დედის, წყაროს და ფრესკის), რომელიც აღიქმებიან როგორც ქვეყნის სიმბოლოები. ნანახ საშუალებით განსხვავებული დედის სახე ორატორიაში სიცოცხლის სიმბოლოდ გვევლინება, სიღრმით გადმოცემული წყაროს შეუჩერებელი სრბოლა ასახავს ბუნების მარადიულობას, ხოლო ქორალთი ზორცხისებული ფრესკის უბერებელი სილამაზე — ხელოვნების უკვდავებას, ამრიგად, ყოფითობით

შემოსაზღვრული სახე თანდათანობით იდეალიზაციას განიცდის და სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს.

„ციცხალი კერა“ პირველი ქართული ორატორიაა, რომლის ცენტრშიაც მოცემულია ინდივიდუალური გმირის სახე. ეს უკანასკნელი, რომელიც ჩვენს თანამედროვეს განსახიერებს, ძირითადი დრამატული ფურცლების შექმნისას გამოიყენება, იგი წარმოადგენს ციკლის ერთ-ერთ უკვლავ უფრო რელიეფურ, ბარიტონის სოლოთა გადმოცემულ და განუწყვეტელი განვითარების პროცესში ნაჩვენებ სახეს, რომელსაც, მართალია, არა აქვს ლაიტთემა, მაგრამ უკვლავან მკვეთრად გამოვლენილი მუსიკალური ლექსიკით ხასიათდება და ინდივიდუალური გმირის ასოციაციას იწვევს. ბარიტონის სოლოს მუსიკალური მეტყველება რეიტატული წუხილისა, დეპრესიული, მძაბრი. ამავე დროს, ორატორიის გმირისათვის უცხო არ არის ლირიზმი, რომელიც მისი ბუნების ერთ-ერთი დამახასიათებელ მხარედ გვევლინება. საგულისხმოა, რომ, ორატორიის ჩანაფიქრთან გამოშინარებ, ბარიტონის სოლოს მუსიკალური მტყველება განვითარების ფართო გზას გადის და ციკლის ფინალურ ნაწილში შრომის ფერხულში ჩაბნეული გმირის სახის წარმოსახვის მომენტში მისი მელოდირი ხაზი პიზნური ხდება. ორატორიის გმირი თავისებური მთქმელობის როლში გამოდის. იგი უსახელოა, ამით ხაზს ესმება ინდივიდუალური გმირის ხალხთან სიახლოვეს. კომპოზიტორი გვიხატავს ცალკეული გმირისა და ხალხის უკაცდების იდენტრობას. შესაბამისად ნაწარმოებში ყურადღებას იპყრობს სოლისტისა და გუნდის პარტიათა დამოკიდებულება. გუნდის „ციცხალი კერაში“ მრავალმხრივი ფუნქციონირებს. მთი ხაშულებით კომპოზიტორი ზოგჯერ მუსიკალური სახის ექსპონირებას ახდენს. ამ დროს გუნდი კოლექტიური მთხრობელის როლში გამოდის. ხშირად გუნდები კულმინაციის დროს ეღერტენ და ხალხური სტიქიით აღვსილ ძალას განსახიერებენ. ზოგჯერ კი უბრალო ფონის შემქმნელად გვევლინებიან.

გამოვლი მუსიკალური სახის გამოყენებასთან ერთად ორატორიაში დიდი ადგილი უკავია ლაიტთემატრიზმის პრინციპის თანმიმდევრულ გატარებას, რომელიც ინტონაციური თადების მეთოდთან კავშირში დადებულიად გადტარის ციკლის მთლიანობის პრობლემას. ლაიტთემატის საშუალებით კომპოზიტორი გასკვეული იდუიისა თუ ცნების განწარმადებას ახდენს. ასე მაგალითად, სამშობლოსა და მასზე არსებული სიციცხლის უსახურლობის ან უფრო უსუსტად რომ ვთქვათ, ჩამუქრალი კერის იდეა განსახიერებულია ორატორიის შესავლის, Adagio-ის ინტრუმენტული თემით, რომელიც ეღერტს დრამატურული თვალსაზრისით უკვლავ მნიშვნელოვან ადგილებში (ორატორიის I — V—და VIII ნაწილებში) და უტარადებას იპყრობს თავისი უღრეკი, შეუპოვარი, თითქოსდა მართლაც უსახურლო, სიფრთხილი ბუნებით. ნაციონალური კოლორიტიტ გამორჩეული თემა უკვლავ ფრიგული კილოში გადის და საორკესტრო ხმოვანებით მოხიბის, ვინაიდან ორატორიის დანარჩენი ლაიტთემები ძირითადად ვოკალში არიან გატარებულინი, შესავლის თემა თავისი საორკესტრო ხმოვანებით მთავან კიდევ უფრო მკვეთრად

გამოიყვანა და სკულპტურულად იმერწება. იგი ორატორიის ცენტრალური სახეა. მისი ფარული ფსიქოლოგიური კვებტესტისა და მთავარი იდეის განწარმადებელი. ორატორის დანარჩენი ლაიტთემები ინტონაციურ სიახლოვეს ავლენენ შესავლის საორკესტრო თემასთან. ეს განსაკუთრებით იქმნის სობარნოს სოლოს პირველ თემაზე „ვინა სთქვა“, რომელიც ორატორიის მთავარი ლაიტთემიდან აღმოცენდება. იგი სამშობლოს სადიდებლად აღედგებული იმპროვიზაციული ხასიათის მანგია, გადმოცემული გუნდის უსიტუყო ხმოვანებისა და ორკესტრის (ვიოლინებისა და ალტების პიციკატებით ჩონკების მიმტრება) გამჭვირვალე ფაქტურის ფონზე. აღნიშნული თემა შემდგომ კვლავ გვხვდება ციკლის ფინალში, სადაც საგუნდო შეფერადლობის გამო ახალ ემოციურ საფეხურზე წარმოგვიადგება. ამ თემაზეა აგებული, აგრეთვე, ფინალის ლირიკული კოდა, რომელიც თემას თავის პირვანდელ უშუალობას უბრუნებს და თალსა ჰკრავს ციკლის პირველ ნაწილთან.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ორატორიის მეორე ნაწილი ექსპონირებულ, დღეის სახეთან დაკავშირებული ნანას თემა, რომელიც კონტრალტოს ეღერადობითაა წარმოდგენილი. იგი ციკლის უკვლავე უფრო მუშანური სახეა. ორატორიის პირველ ორ ლაიტთემასთან შედარებით გამოირჩევა დიდი გარდასახვის უნარით. თუ მისი პირველადი ხმოვანება შინაგანი სიმშვიდითა და თანაზომიერი, რწვედი ბუნებით ხასიათდება, შემდგომ, ორატორიის მზეთუ ნაწილში ნანას თემა ტრავკულ იერს იძენს და სახალხო გლოვის გადმოცემას ემსახურება, ხოლო ციკლის მეექვსე ნაწილში კაცთმოყვარობის წმინდა გრძნობით იმსკვლება და შესწინაწავ გამოხატულებას პულსის ტექტში „გავაცოცხლებ მომის ბინას“, აღნიშნული თემა დიდ ადგილს იკავებს აგრეთვე ორატორიის კოდაში, სადაც ერთდროულად გადმოგვიცემს როგორც წარსულის გახსენებით გამოწვეულ სევდას, ასევე სიციცხლის მარადულობის იდეას.

რაც შეეხება ორატორიის მეოთხე ლაიტთემას, იგი დაკავშირებულია ფრესკის სახესთან და ხელოვნების უკვადების განწარმადებელია. ეს არის ორატორიის უკვლავე უფრო ამაღლებული, განწმინდული სახე, სილამაზისა და სიმშენიერის სიმბოლო. ფრესკის თემა კვლავ გვხვდება ციკლის ფინალში. მასზე აიგება ფინალის კულმინაციური მესამე ეპიზოდი, რომელიც შრომის ენოლოზაზმის გადმოცემას ემსახურება. შესაბამისად ფრესკის თემა ორატორიის ფინალში შრომის თემად იტყუა. იგი კარგავს თავის მეოცნებე, მომხიბლავ ხასიათს და ორკესტრისა და გუნდის პიზნური ეღერადობით წარმოგვიადგება.

„ციცხალი კერა“ ლირიკულ-ეპიკური ორატორიის ნიმუშია, გამოირჩევა ლირიკული ხასების ერთგვარი სიკარბით, რაც მისი თემატური მანაღის ვოკალური ციკლიდან აღმოცენების შედეგს წარმოადგენს და რამდენიმე პოეტური პირველწყაროს თავისებურებითაც განპირობდება. ლირიკული სახეები ძირითადად თავმოყრილია ორატორიის პირველ სამ ნაწილში, რომე-



ლიც ექსპოზიციის ფუნქციის მატარებელია. იგი სამ-
შობლოს უსასრულობას („ვინა სოქვა“), სიცოცხლისა
(„ნანა“) და ბუნების („წყარო“) მარადიულობას გა-
ნასახიერებს. სამივე ნაწილი დაწერილია რომელი სამ-
ნაწილიაში ფორმით, შეიცავს აღწერით მომენტებს,
ფანრულობის ნიშნებს, თხრობის ნათელ, რბილ, ლირი-
კულ ტონს, გამვირვალე ფაქტურას, მელოდიის გან-
წილადრულ სეკუნდურ ინტერვალიას. აღნიშნულ ნა-
წილებში წინა პლანზეა წამოყვანილი სოლისტიკის სო-
ლოები. გუნდის ფუნქცია ძირითადად ან ფონის შექმ-
ნით ისახლება ან ცალკეული ხმების ჩართვას იყუ-
რებს. აქ ჭერ არსად არ გვხვდება არც შერეული გუნ-
დის კომპაქტური ელვარობა და არც საორკესტრო
ჭგუფების აქტიური სვლები. ყოველივე გამვირვალე,
მჭრთალი და უაღრესად ნატიფი, ავჯარული ფერ-
ითაა მოსილი. განსაკუთრებით ახლოს დგას ერთმა-
ნეთთან ორატორიის მეორე და შესაბამისი ნაწილები, რო-
გორც თავისი ერთგვაროვნული, უკონტრასტო განწ-
ყობილებით, ასევე საერთო ემოციური გამოთ-

ორატორიის მომღვეწო სამი ნაწილი („ღუქვაშელის
სიკვდილი“, „ომის ზარი“, „მითრავებული ხალხ-კარი“) მძაფრი, დრამატული ხასიათისაა. ტექსტობრივად და-
ჯავრებულია ომთან. გაერთიანებულია კონტრასტის
პროცენტით, უცვარი ემოციური და სემიოტივი გადა-
რთვებით. ამავე დროს, თუ ციკლის მეოთხე და მე-
ექვსე ნაწილები ცალკეულ პირადებთან სტლისტიკი-
ვილს გამოვსვებენ და ძირითადად ბარიტონის რჩი-
ტაციის განვითარების გზით წარმოიხდებიან, თუ აღ-
ნიშნულ ნაწილებში გუნდის ფუნქცია მინიმუმამდე
დაყვანილი და მხოლოდ ფონის როლით შემოსილვა-
რება, ორატორიის მებუთე ნაწილში სრულიად სხვა
სურათს ხდებდნენ, „ომის ზარი“ დრამატურული
თვალსაზრისით ნაწარმოების ყველაზე უფრო მნიშ-
ნელოვანი ნაწილია, მისი ტრაგიკული ცენტრი. შესა-
ბამისად ორატორიის მებუთე ნაწილში გამაღიერებუ-
ლია გამოხატვის საშუალებებიც. მელოდია დაქობილია
და ნახტომებზე აგებული, რიტმი გამოკვეთილი და
მავილი, პარმონიული ენა გამაღიერებელი, ფაქტურა
პოლიფონური, საორკესტრო მხოვანება სიმფონიო-
რებული და ტემპრული თვალსაზრისით გაფართოებუ-
ლი, მუსიკალური ფორმა გართლებული (რთული
სამწარწილიანობა შედგენილი შუა ნაწილით, რომელიც
თავის მხრივ რონდოს ფორმისაა დაწერილი).

ორატორიის ბოლო მეშვიდე-მერვე ნაწილები
წარმოადგენენ ეპილოგს, ხასიათდებიან ფართო
ემოციური ხუნტვით და პოეტურ-მუსიკალურ სახეთა
განსაკუთრებული სიღამაზით. აღნიშნული ძირითადად
ეხება ციკლის მეშვიდე ნაწილს „ფრესკა“, რომელიც
ფანრული მუსიკის იდეალისტიკის ბრწყინვალე ნიმუ-
შია. ორატორიის მეშვიდე ნაწილში შეინიშნება განვი-
თარების ერთი საინტერესო ხერხი: განსხვავებული
მუსიკალური სახეების საერთო ფაქტურაზე წარმო-
სხვა და მათი თანდათანობითი გამოყოფა, განწერ-
ვება. ურთიერთდაკავშირებული სავსენი ტაძრისა და
მის კედლებზე აღბეჭდილი ფრესკის სახით შეხანიშნავ
მუსიკალურ განსხვავებას პოვევენ ცნობილი ქარ-
თული საგლობლის „შენ ხარ ვენახი“ და სპარანოს
სოლის უნატიფესი მელოდიის შერწყმით, შედეგომ,
მუსიკალური მასალის განვითარების პროცესში, აღ-
გილი აქვს ზემოთხსენებული მუსიკალური სახეების
დაშორებას და სპარანოს სოლოს ჭეშმარიტ პოეტია-

ცობა. ამ მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს
ჩელესტის, არფისა და ზარების თანხლებაც, რომელსაც
თითქოს ოცენებისა და ზმანების სფეროში გავლენა
ისევე განწმენდილი მუსიკალური სახე.

ორატორიის ფინალი „დაბრუნება“ უცვრად დრამა-
ტურგიულ გადართვას გვაძლევს. იგი თავისებური
კოდის როლს ასრულებს. შემაქამებელი როგორც აზ-
რობრივად, ასევე თემატურად. ერთის მხრივ ავჯარ-
გვიწებს ნაწარმოებს, ხოლო, მეორეს მხრივ განატიკი-
ცებს საწყის განწყობილებას და ემოციურ-ინტონა-
ციურ თაღს ჰტრავს ციკლის პირველ ნაწილთან.
ო. თაქთაქიშვილის ორატორია ტრადიციულ ფორმა-
ში მთელი რიგი ისახლებების შედარის მასკალითაა.
აქ უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ ტრადი-
ციული თემის, პატრიოტიზმის არატრადიციულ ას-
პექტში, ფილოსოფიურმა განსა; პოეტური პირველ-
წყაროსადმი ფაქიზი და გულისსურათი დამოკიდებუ-
ლება; პოეტურ-მუსიკალური სახეების სახიფათო და
სიმბოლიზირება; ინდივიდუალური გმირის სახის ხორც-
შესხება; ნაწარმოების ფორმის საკითხის დადებითი გა-
დაწყვეტა; ფინალის პრობლემის მაღალმატრულ
ღონეზე გადატარა; „ინტონაციური ფონის“ გამაღ-
რება და მისი ახალი სტილისტური ელემენტებით
განსხვავება. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით უნდა
აღინიშნოს ეროვნული მუსიკის ახალი პლასტის, ქარ-
თული საგლობლის, შემოქმედებითი გამოყენება
რომელიც ასაზრდოებს „ცოცხალი კერის“ მებუთე და
მეშვიდე ნაწილების ქორალებს და შემდგომ დიდ აღ-
გილს იკავებს კომპოზიტორის ორატორიულ შემოქ-
მედებაში. საგლობლების რიტმო-ინტონაციური ელემ-
ენტების ათვისებასთან ერთად „ცოცხალი კერაში“
აღინიშნება აგრეთვე საგლობლების შესრულების მა-
ნერის აღდგენაც. მხედველობაში მაქვს რჩიტატიული
დადასის, წარმოადგენილი ციკლის პირველი ნაწილი
შუა ეპილოგში. იგი კარგად გადმოგვიცხს ს. ჩიქვა-
ნის პოეზიის დრამატიზმს და თავისი კინტოლებიანი
რიტმული ფაგურაციებით ორგანულად ერწყმის ლექ-
სის ხუმორისტულიკოვან მუხლებს. პოეტური პირველ-
წყაროს დრმა და დაკვირვებული მუსიკალური წყაოთი-
ვის შედეგად ო. თაქთაქიშვილი ამიდრებს ქართულ
მუსიკალურ მეტყველებას, ამხავილებს მის მელოდიურ
საფუძვლებს და დიდ როლს თამაშობს რჩიტატიული
ფონდის დახვეწა-განვითარებაში. ორატორიაში ყურად-
ღებებს იპყრობენ როგორც სოლო, ასევე საგუნდო რე-
ჩიტატივები, მათი საშუალებით კომპოზიტორი პოეტურ
ო ტექსტის მრავალმხრივ ფსიქოლოგიურ გრადაციას
გამოსატავს. „ცოცხალი კერაში“ უკვე გამოიკეთება
რჩიტატივის ის ორი ტიპი, რომლებიც შემდგომ დიდ
როლს თამაშობს ო. თაქთაქიშვილის ორატორიულ შე-
მოქმედებაში. მხედველობაში მაქვს, ერთის მხრივ, თი-
ლი, კანტალენური, ბუნების სურათებისა და ოცენების
სფეროსთან დაკავშირებული რჩიტატივი, ხოლო, მეო-
რეს მხრივ, პოქლში, ლამაზი-ღონი, ლირიულ-დრამა-
ტული არის მატარებელი, რომლის საშუალებითაც
ძირითადად პოეტური ტექსტის ტრაგიკული ინტონა-
ციის ხაზგამსა ხდება. ორივე შემთხვევაში კომპოზი-
ტორი თვალისწინებს ეროვნული პოეზიისათვის გან-
მსაზღვრელ სიღამაზე-ტონური ლექსწყობის კანონ-
ზომიერებებს, რის შედეგადაც ორატორიის რჩიტა-
ტიულ ფრაზებში მუსიკალურ ენაზე ამტყუველილება
პოეტური პირველწყაროს სტრქონების ბგერათა კომ-

ბლებების თანაზომიერი მდინარება და მახვილთა გა-
ნაწილება. „ცოცხალი კერის“ რეიტატიული ფორმი
მეტყველებითი ინტონაციებითაა გაქერებული და უამ-
რავ ფსიქოლოგიურ ნიუანსს შეიცავს, რომელიც ძალ-
ზე ლაქონურად და ზოგჯერ აფორისტულად გადმოი-
ცემა. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს
ცაკლის მეოთხე ნაწილი „ლემშაშელის სიკვდილი“,
რომელიც მუსიკისა და სიტყვის ოსტატური შერწყმით
გამორჩევა. ჩვენს წინაშე ცოცხლდება უსახელო პატ-
რიოტი გმირი, რომელიც მოგვითხრობს სამშობლოსათ-
ვის თავდადებული მებრძოლის, ლემშაშელის სიკვ-
დილზე. ესაა განწირულებით სავსე თბრობა, სულის
ტკივილის შესანიშნავი აღმოჩენა, შერწყმული ს.მ-
შობლოზე ოცნებით და მისი ბუნების სიმშვენიერის
გახსენებით აღძრულ თბილ, ლირიკულ განწყობლე-
ბასთან. უოველივე აღნიშნული ბარტონის სოლოს
რეიტატიული ფრაზების საშუალებით მიმდინარეობს,
პირველი მათგანი იწყება სრულიად მოულოდნელად
ფორტისიმოზე, ტრაგიკულ-პათეტიკური შექა-
ხლით: „ბაქსანის ნაპირზე მეც სული მივაგდე“. იგი
დაქმნულია; ექსპრესიული, რეპეტიციულ ბგერებზე
აგესული, ტრიოლური რიტმით გამოკვეთილი. ბარ-
ტონის სოლოს მეორე რეიტატიული ფრაზა „ველზე
დაღწილი იწვა ლემშაშელი“ უფრო სევდიანად, საბ-
რალოდ და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფრაზოტეხი-
ლად მოისმის. გადმოიცემა პიანოზე, ემყარება სექუნ-
დურ ინტერვალს, მდორე, დაღმავალ მოძრაობას.
შემოსხმენებული კონტრასტული ფრაზები კარგად
გადმოგვეყვანს სალექსო სტრიქონებისათვის დამახასია-
თებელი სუბიექტური და ობიექტური საწყისების შე-
რწყმას და მარტივი ორმაგი სამნაწილიანი ფორმის
პირველ მუსიკალურ სახეს ადგენენ. მეორე მუსიკა-
ლური სახე უფრო მელოდოზირებულია, ოცნებითა და
ნეტარებით სავსე. გადმოგვეყვანს მომავლადი გმირის
გონებაში გამოქრთალი სამშობლოს სილუეტს, მისი
სუნების სილაზაზით გამოყვეულ აღფრთოვანებას.
მხატვის ემოციური ატმოსფერო გვეხდება კომპოზი-
ტორის მომდევნო ორატორიის (სრულთავილის ნა-
ვალზე“). განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს
ფაქტურა, გამჭვირვალე, ზანზალაკებისა და არფების
კრიბტალისებური, გამყინვარებული ხმოვანებით წარმო-
დგენილი, რომელიც თავისი გამომსახველობის უწყალო-
ბით მხედველობით ასოციაციებს იწვევს და ყინულით
დაფარული მშობლიური მთების მუსიკალურ განხეუ-
ლებას იძლევა.

საერთოდ, აღწერილ მომენტებს „ცოცხალ კერაში“
გარკვეული ადგილი ეთმობათ. ამ მხრივ განსაკუთრე-
ბით გამოიყოფა ორატორიის მესამე ნაწილი „წყარო“,
რომლის ფაქტურაც, გამჭვირვალე ფლუციის ზედალ-
ვალი გამხიბვრითი პასაჟებით და სიმბოზიანა უწყვეტი
ტრემოლოთ, ანკარა წყაროს ჩახრალის შთაბეჭდი-
ლებას ტოვებს. აქვე უნდა დავასაზოგოთ ცაკლის პირ-
ველი ნაწილის მოავარი თემის („ვიან სთქვა“) საორ-
კესტრო თანხლება (ვილინიონებისა და ალტების პიცი-
კატობი), რომელიც ჩონგურის ხმოვანების მიხაძეს
ახდენს; აკვინის რწყვის გადმოცემა არფის თანაზომი-
რი აკორდები ორატორიის მეორე ნაწილადან; ფორტე-
პიანოს მშრალი, წყვეტილი სვლები, რომელთა საშუა-
ლებითაც ცაკლის მეოთხე ნაწილი შექმნილია დაქრი-
ლი მეორის ნაბიჯების მიმტირება; ხის ჩასაბერი ინსტ-
რუმენტების კვენის მაგვარი ფრაზები ორატორიის



მეექვსე ნაწილიდან, თავისი ემოციური ტონუსით
ახლოს მდგარი მაღრის შემოქმედებით სტილთან და
უკაცრილო სახლ-ქარის კედლებს შორის ქარის ზე-
ზუნის გადმოცემა და სხვა. ბგერწირითი ხერხების
კონცენტრაცია ძირითადად ორკესტრში ხდება. ორ-
კესტრის „ცოცხალ კერაში“ მრავალმხრივი და სინ-
ტერესო გამოყენება ეძლევა. იგი ხშირად ფარული
ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის გახსნას ემსახურება,
ფხვდაფხვ ხდვის გუნდს ან სოლისტს და მათ მიერ
მოთხოვნილ ამბის ილუსტრირებას ახდენს. ასეა მა-
გალითად მეხუთე ნაწილის დასაწყისში, როცა ცაკ მ-
მაცაკთა გუნდის მწუხარე ქორალი უოველგვარი გა-
რეგულილ შუთვის გარკვე, წარსულის მემტატინის
მგავხად; მოგვითხრობს მტრის შემოგენვისა და გლო-
ვის ზარის შესახებ, ხოლო მისი მომდევნო საორკესტ-
რო ეპიზოდი, ვალტორნების მრისხანე, ზეპირილი
ფრაზისა და სილინდის ჭვუფის (დასარტყამთა მხარე-
კერით) დაქმნული, გამყინავი, მშრალი, დისონირებული
ხმოვანებით ტრაგიკულ სურათს წარმოგვსახავს. გლო-
ვის ზარების რეკვა, რომლის შესახებაც ესოდენ თავ-
დაპკერილად ყვებოდენ ქორალში, საორკესტრო ეპი-
ზოდში რეალურ ფდრადობას იქნის. ასეთ შემთხვე-
ვაში ორკესტრი ვოკალთან კონტრასტული დაპირის-
პირების გზით წარმოგვიადგება და მხატვრული სახე-
ბის ახალ, დრამატულ ასპექტში გადმოცემას ახდენს.
ორატორიის იმ ნომრებში, რომლებიც ვოკალური ციკ-



ლიდან აღმოცენდნენ, საორკესტრო ქსოვილი ძირითადად გამოკრატულა, აუტრული და მინიმუმამდე დაყვანდა, დრამატულ ნაწილებს კი იგი მუსიკალური მასალის განვითარების მთავარ მასტიმულირებელ ფაქტორს ქმნის. ზოგჯერ ორკესტრის ფუნქცია ვოკალიან უფრო თერაპიულად გზით ვლინდება, ზოგჯერ კი წინა პლანზე იწვევს და სიმფონიური განვითარების იმპულსებს იძლევა. სიმფონიზმი, როგორც აზროვნების მეტოქე, თანაბარი ძალით ხორციელდება როგორც ორკესტრში, ასევე და უფრო მეტადაც, ვოკალიში, რაც, რა თქმა უნდა, ეტრავნულ ტრადიციებთან უშუალო კონტაქტზე მეტყველებს.

მ. თაქთაიშვილის ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევზე“ აღწერილია სოლისის (ბანი), გუნდის, სიმფონიური ორკესტრისა და ორლანსათვის, 1964 წელს. მას საფუძვლად დაედო ი. აბაშიძის ცნობილი ლექსების ციკლი „პალესტინა, პალესტინა“, რომელიც მადალიდური, ფილოსოფიური ნაწარმოებია, აღტიკნებული პომპი, მიძღვნილი XII საუკუნის გენიალური მგონისადმი. მან მ. თაქთაიშვილის ორატორიაში ადექვატური მუსიკალური ფორმა ჰქოვა სადიდებელი საგალობლების სახით, რამაც, თავის მხრივ, მეკეთრად გამოავლინა ორატორიის ეთიკური საწყისი და გააძლიერა თხრობის ზეაწეული, ამაღლებული ტონი.

ძირითადი თემა, რომელიც გამჟღავნებს ი. აბაშიძის ციკლს, გახლავთ გენიალური პოეტის, რუსთაველის უსაზღვრო სიყვარული შორეული სანშობლისადმი, რომელიც ორგანულ კავშირშია თამარისადმი „უნაბრო“ და „უსასრულო“ ტრეობის ალიანს. გონების, განსჯის რენესანსულ განდიდებასა და დედაენის დითირამბთან.

ი. აბაშიძის ციკლის შემადგენელი ათი ლექსიდან მ. თაქთაიშვილი იყენებს შვიდს: „შენ აქ ხარ“, „ვიცი ის, როგორ მეღის ვარძია“, „ხმა ჯერის მონასტრის გაღვანთან“, „ხმა ზეთისხილის ბაღში“, „ხმა თეთრ სენაშვი“, „ხმა კატამონთან“ და „უცნობი მინაწერი პალესტინის ქართულ პერგამენტზე“. გარდა ამისა, სარგებლობს პოეტის ლექსით „რუსთაველის ხმა ყურ ტრამალებში“ ციკლიდან „მწველ ინდოეთში“, რომელიც დიდ შინაგან მთლიანობას ავლენს ორატორიაში აქედრებულ დანარჩენ ლექსებთან. ეს უკანასკნელი, რომელიც კომპოზიტორთან გვხვდება „გადახვეწილის“ სახელწოდებით, ემოციურ-დრამატურგიული მახვილის როლს ასრულებს. იგი, შუქსა ჰდენს რა „პოეტ-მარტივილი“ გადახვეწის მიზეზს, დიდ შინაგან-არსობრივ ლოგიკას ემყარება. სწორედ ეს ლოგიკა იწვევს ცალკეული ლექსებისა და სტროფების გადაადგილებას; სხვადასხვა ლექსების ვარიანტებს; ზოგიერთი ტუპის მესამე პირში გადატანას და მისთვის ამალი მნიშვნელობის მიცემას; არის აქცენტრების მონიო ურავნების გაორმაგება; ტექსტის შეკვეცას; სიტყვების შეცვლას. ყოველივე აღნიშნული კი ხელს უწყობს ერთის მხრივ იდეური ჩანაფიქრის მქსნიმალურ კონცენტრაციას, ხოლო მეორეს მხრივ ი. აბაშიძის ლექსების მუსიკალური ფერადობის გამოვლენას და გაძლიერებას. კომპოზიტორი ზოგჯერ უშუალოდ სდევს ტექსტს, ზოგჯერ კი ახდენს მის განსწავლებულ გადმოცემას, როგორცის ცალკეული ნაწილების ფორმა უმეტეს შემთხვევაში ლექსის ფორმითა განსაზღვრული. მასშიც, ი. აბაშიძის ლექსების მსგავსად სამნაწილიანობა სჭარ-

ბობს. ხშირია მუსიკალური და პოეტური ფრაზების აბსოლუტური შეფარდება, მათი სინქრონიზაცია, შესვლილების დამთხვევა, სიტყვის ცალკეული მარცვლისა და მუსიკალური ბგერის სრული შესატყვისობა. ყოველივე ეს კი პოეტურ-მუსიკალური ხსენების ორგანულ-ლობასა და მთლიანობას იწვევს.

„რუსთაველის ნაკვალევზე“ პირველი ქართული ფილოსოფიურ-ეპიკური ორატორიის ნიმუშია. პოეტური პირველწყაროს მსგავსად, აქცე ცენტრშია ფიქრი ცხოვრების არის შესახებ. ნაწარმოები ურადლებს იმეორებს ფიქრთა დასაბუთებელი ნაკალი, რომელიც ცხოვრებასთან ფილოსოფიურ-კვრეტიითი დამოკიდებულების შედეგია. თვითაღრმავსა, ფიქრი, იცნება. მ. თაქთაიშვილის ციკლის დამახასიათებელი მხარეებია. მთელი ორატორია პირიბით შეიძლება გაიყოს როგორც თანამედროვე პოეტის ფიქრები რუსთაველის ტრავიკულ ცხოვრებაზე, ხოლო, მეორეს მხრივ, თვით რუსთაველის ფიქრებზე ფილოსოფიურ, პატრიკულ და ლირიკულ თემებზე. ი. აბაშიძის მსგავსად, მ. თაქთაიშვილიც დიდ ურადლებას უთმობს გმირის შინაგანი სეპარტის გახსნას, მაგრამ პირად განცდების გადმოცემა რადი იწვევს ლირიკული საწყისის გამოფრებას. გმირის სულიერი საშარის გაშუქება ლირიკულ-ფილოსოფიური გარდაცებით კი არ არის მოცემული, არამედ ფილოსოფიურ-ეპიკურით. სიყვარულის თემა რადია გაზრტებულ ციკლში პირადი დრამის ასპექტში. თამარი, რომელიც გმირისათვის საყვარელ არხებას წარმოადგენს, მისი ერსათვის საშობლოს განუყოფელი ნაწილია, მისი დიდების, ძლიერების სიმბოლო. ამიტომაც, რომ თამარის სიკვდილი ორატორიაში აღიქმება არა როგორც მგონის პირადი მწუხარება, არამედ როგორც მთელი ერის სამკვლივიარო ზარი, მისი რკვეთიში. ეპიკური გააზრებითდან გამომდინარე, ორატორიის დრამატურგის განვითარების დინი და მდორე მსვლელობა ახასიათებს. წამყვანი როლი ენიჭება თხრობით ელემენტს. თხრობა სწარმოებს ხან სოლისის ტონს, ხან კი გუნდის მიერ. ლექსების სპეციფიკად გამომდინარე, კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს დიალოგის ფორმას, სარგებლობს ანტიფონური პრინციპით. იყენებს აგრეთვე მონოლოგებს, რომელთა საშუალებითაც გადმოცემულია რუსთაველის ფიქრები შორეულ სამშობლოდან დასუვარტულ არხებაზე. გუნდი რეაგირებს ამ ფიქრებზე. ზოგჯერ თვითონ აგრძელებს მათ. გამოსტყვებს თავის აზრებს გმირის ამა თუ იმ მოქმედებაზე და ხშირად მგონის მაგვარადაც კი აღაპარადებს. ამ შემთხვევაში სოლო მონოლოგები გადაიზრდებიან საგუნდო მონოლოგებში და ხაზს უსვამენ ნაწარმოების მთავარ იდეურ ლიტეტიმას, რომელიც პოეტისა და მისი ქვეყნის, მისი ერის ურთიერთ-კავშირის გადმოცემაში მდგომარეობს. შეინიშნება ანტიკური თეატრის ტრადიციების შემოქმედებითი ათვისება და მისი ნაციონალურ ნიადავზე გაშლა, რაც ეხება სიახლეს ქმნის ქართულ კანტატა-ორატორიულ ფარში და განსაუტრებელი ძალით. მ. თაქთაიშვილის მომდევნო ორატორიაში („ნიკოლოზ ბარათაშვილი“) ვლინდება.

საინტერესოა საორკესტრო, შესვლისა (Adagio) და რვა ნაწილიანად შემდგარი ციკლის კომპოზიცია, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ორი დიდი მონაკეთის კავშირი. აქედან პირველი მონაკეთი



ჩოცავ I, II, III, IV, V ნაწილებს („შენ აქ ხარ“, „ქაი“, „ვარძა“, „პალესტინა“, „ო, ენა ჩემო!“), ხოლო მეორე ავთოანებს VI, VII, VIII ნაწილებს („გადახვეწილი“, „თამარი“, „ადგეს აღესრულა შოთა ზესთველი“). ორატორიის პირველი ბუთი ნაწილი მოკლეობით უფრო მცირეა, ვიდრე მომდევნო სამი. იგი ეწოდება „ფართხი შვიტის“ პრინციპის საფუძველზე გავრთიანებულ მუსიკალურ-ფილოსოფიურ მინიატურებს. აღნიშნული ნაწილები გვაძლევს ციკლის თავისებურ ექსპოზიციას, რომელიც წარმოგვსახავს მკონის ადგილსამუფრებს და უკავშირდება გმირის პირველ გამოჩენას. ამ ნაწილებში განმსაზღვრელი ადგილი უჭირავთ სოლო და საგუნდო მონოლოგებს, როგორცაა საშუალებითაც წარმოგვიდგება პოეტი-პატრიოსის სახე. ე. ი. ორატორიის პირველ ბუთ ნაწილში ყოფიანდება პატრიოტული ხაზი. რაც შეეხება მომდევნო ნაწილებს (VI, VII, VIII) ისინი გვაძლევს ნაწარმოების დრამატურგიის განვითარების ახალ საფეხურს, დაკავშირებულს ტრაგიკული სიუარულის თემის განიხილვასთან. ამ ნაწილებში ორატორიის დამახასიათებელი მონაგანი დრამატული პირველი იღებს გარტყენილ გამოვლენას და რამდენადაც თეატრალური იგრით გამოირჩევა. მუსიკალური დრამატურგიის განვითარებაში ბატონდება კონტრასტის პრინციპი. იგი თავს იჩენს არა მარტო ნაწილებს შორის, არამედ მათ შიგნითაც. ვგვიხდება უეცარი ემოციური და სახეობრივი გადატვები. ნაწარმოების დრამატურგია იღებს ემოციურ მახვილს, რომელიც წინ უბიძგებს მის განვითარებას. განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭება სოლო და საგუნდო პარტიათა დაპირისპირებას. წინა პლანზე იწევენ მოქნილი რეჩიტატივა, სავსე მკუმუნარებობითა და კეთილშობილური ტრაგიზმით. ეს უკანასკნელი შეინარჩუნებს მთელი ორატორიის მანძილზე. თუ ციკლის პირველ ხუთ ნაწილში იგი ლირიზმითაა შეფერილი, მომდევნო ნაწილებში პათეტიკურ იგრს იძენს. ეს ამაღლებული ტრაგიზმი ძლიერდება ორატორიის დრამატურგიის განვითარებასთან კავშირში, გადმოგვცემს გადახვეწილ გამოვლენით სიმარტოვისა და სულისტკივილის გრჩნობას, მკაფიო გამოხატულებას იძენს ციკლის მეოთხე ნაწილში, მის განწირულ შეძახილში „ო, პალესტინა, პალესტინა“, რომელიც შეიძლება წარმოვადგინო, როგორც მთელი ციკლის იდეურ-აზრობრივი ლაიტემა და დრამატულ მწვერვალს აღწევს ნაწარმოების ფინალში, სადაც მოცემულია გმირის სიკვდილის სცენა. კლემენციის ფინალში გადატანით ორატორიის დრამატურგია ემორჩილება ერთიან ადამიანდ მდინარებას, რომელიც კარგად კრავს მის ფორმას. კომპოზიტორი ქმნის უდიდეს ემოციურ გამოხსახველობას, თავისუფალ ყოველგვარი ბუტაფორულობისაგან. ამით იგი გვერდს უდობს იმ აპოთეოზურ, ტრაგედიკულ სასრულს, რომელიც ხელოვნურ ხასიათს ანიჭებდა ქართული ორატორიული ეპოქის საუკეთესო ნიმუშებსაც კი და ფინალის პრობლემის დადებით გადაწყვეტას ახდენს.

„რუსთაველის ნაკვალევში“ გრძელდება ინდივიდუალური გმირის სახის შექმნის ის საინტერესო პროცესი, რომელიც „ციცხლად ეკრავი“ დაიწყო. ო. თაყაიშვილის ციკლი აცოცხლებს სახეს პოეტი-მთაწილის, ფილოსოფოსის, მუშანისტის, პატრიოტისას, ჩომელსაც სიკიცხლის ბოლო წუთებამდე სამშოღლოს

სიუარულით უცემს ვული. ნოსტალგია მისი მთავარი დამახასიათებელი მხარეა. კომპოზიტორი ქმნის ღრმად აღამიანურ სახეს, რომელიც ციკლში ორი მიმართული ბითაა გაშუქებული. ძირითადად გადმოცემულია პოეტის ორი დიდი გრძნობა — სამშოღლოსა და თამარისადმი, რაც ორატორიის ეპიკური და ლირიკული საწყისების სინთეზს იწვევს. ორატორიაში წინა პლანზე წამოწეული პოეტი-პატრიოტის სახე, რომელიც მძლავრი ფესვებითაა შერწყმული თავის ხალხთან, სამშოღლოსთან, ენათთან. თუ ციკლის დასაწყისში ჩანავი ხალხის ქველმოხრა თავისი საყვარელი მგონის წინაშე, ორატორიის შემდგომ ნაწილებში პირიქით, თვით პოეტი მოიდრებს მუდღის მშობლიური ქვეყნის, ენისა და ერის წინაშე. ამავე დროს ორატორიაში გადმოცემულია აგრეთვე გმირის მეორე, პირად გრძნობების სფერო, რაც აღამიანურ სიბოძს მატებს მის სახეს. აქაც, ისევე, როგორც „ციცხლად ეკრავი“, ინდივიდუალური გმირს არა ჰქვს ლაიტემა, მაგრამ მისი პარტი, გადმოცემული ბანის სოლოში, ხასიათდება მსგავსი აღნაგობის მელოდიით, რომელიც თითქმის ყველგან დაღმავალი მიმართულებისა, აგებულია დიატონიკაზე. ნახტომები იშვიათადაა გამოყენებული. დაწერილია ერთ ტემპში (Andante-ში).

ბანის სოლო თავდაპირველი, მკაცრი, მკუმუნარე, დაფიქრებული; დაუფარავი ნადევლითა და სიკიცხლის ჩამავალი სხივებით მიმოფენილი. სადაც კი გამოჩნდება რუსთაველი, მის პარტიას ყველგან ატყვია ფიქრის, აზრის ბეჭედი. ფიქრი გმირის დახასიათების ერთ-ერთი უძირითადესი მხარეაგანია. რუსთაველის პორტრეტი შექმნაში ცენტრალური ადგილი უკავიათ მონოლოგებს, რომლებიც უფრადღებს იქცევენ განვითარებული რეჩიტატიული წყობით და კეთილშობილური სისადავით. გმირის მუსიკალურ ლექსისაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლოცვის, მუდარის ინტონაციებს. ესაა ლოცვა სამშოღლოსა და თამარისადმი, რომელიც სალოცავ ხატად მუწუნევა დიდ მგოსანს. ეპიკური სიწმინდითა და სიდაიით აღხვლილ მსკოვანი პოეტი, მულმობრეტული თავისი ქვეყნის (მესამე-მეოთხე ნაწილები), მშობლიური ენისა (მეხუთე ნაწილი) და სიუარულის (მეექვსე, მეშვიდე ნაწილები) წინაშე. პოეტი, სავსე სიბრძნითა და სიდაიით, რომელიც სიკვდილსაც კი აუღევრებდა, დაბრახსლურად ხტევდა (მერვე ნაწილი). ასეთია ორატორიის მთავარი გმირი, მონაწული ფრესკული სიდაიით, იგი წარმოადგენს ნაწარმოების მთლიან გამოვლენას და ქუმშარტი ოსტატობითაა გაუმარტოწელი.

ინდივიდუალური გმირთან ერთად ციკლში საქმარადილს იკავებს აგრეთვე სამშოღლის სახე, რომელიც მრავალმხრივია გაშუქებული. იგი ზოგჯერ იგულისხმება ისეთი დიდი განსოვლებების მქონე სახეებში, როგორცაა, მაგალითად, ვარძია, თამარი (ქვეყნის ძლიერების სიმბოლო) და მშობლიური ენა (მამულის უკვდავების არტიბუტი), ხლო ზოგჯერ ირავლო, ციკლისა და ზმანების სფეროს უკავშირდება. წარმოვადგენს რუსთაველის გონებაში წარმოსახულ სამშოღლოს (მსგავსი ინტერპრეტაცია შეგვიცა ადრეტ, „ციცხლად ეკრავი“). სამშოღლოს სახე აშკარად თუ შენიღბულად ცოცხლობს მთელი ორატორიის მანძილზე და დიდ როლს თამაშობს ნაწარმოების მთლიანობის პრობლემის დადებით გადაწყვეტაში.

გამჭობი მუსიკალური სახეების გამოყენებასთან ერთად ორატორიის ფორმის ორგანიზებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლაიტოთემებს, კონცენტრირებულს ორატორიის შესავალში, Adagio-ში ეს უკანასკნელი ციკლის ერთადერთი საორკესტრო ნაწილია, თავდაქმნილი, მწუხარებითა და განდგომილობით სავსე ფურცელი, რომელიც საუკუნეების წიაღში ჩაძირული დაღმის, ლოცვების, ვედრების აღსაქმელად გამზადებს. იგი ფაქიზი, აქვარელური, არატერციული წყობის აკორდიით, გამჭვირვალე ორკესტრობითა და მკვეთრად გამოვლენილი პოლიტონალიზმით გამოჩნეული პატარა მოცულობის ნაწილია; მუსიკალური ეპიგრაფი, რომელიც კონცენტრირებულია ნაწარმოების მთავარი იდეა და მისი ლატინტონაციური კომპლექსი.

მეორეხარისხიანი შერჩევით. უსმინთ მუსიკას და გრძობთ იმ საუკუნეოვან დისტანციას, იმ „მშვიდიდათას წვიმას“ რომელსაც ჩაუვლია რუსთაველის ეპოქის დღეებში დღემდე; გესმით ის „ათასწლის ზარი“, რომელიც ესმოდა პოეტის შერჩეობაზე უფროსმენებს; მიჰყვებით იმ ფიქრს, რომელიც გაკვეთის დროის საზღვრებს და მარადიულობას ეზიარება და ყოველივე ეს შეიგრძნობა „შორს, სულ შორს, მაგრამ ახლოს, სულ ახლოს“. იქმნება ის „ფილოსოფიური ერთდროულობა, რომლის მიხედვითაც ყველა თაობანი წარსულისა და აწმყოსი ურთიერთშორის თანამედროვენი არიან“ და რომელიც საშუალებას აძლევს კომპოზიტორს, მსგავსად პოეტისა თავისი ფანტაზიით გადავიდეს XII საუკუნეში, მუსიკის ნოს რუსთაველის „ხმებს“, „საუკუნეების წინათ წარ-



მხედველობაში მქავე ვიოლინოებისა და არფების დაღმავალ კვარტებზე აგებული საწყისი ოთხტაქტიანი ფრაზა, რომელიც იდუმალი მხედველობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ესაა მხვლელობა ფიქრთა სამყაროში, ოცნებისა და ზმანების სფეროში. აღნიშნული განწყობილების შექმნაში დიდ მნიშვნელობას იქნეს ჩელესტისა და ზანზალაების ნატიფი ხმოვანება, რომელიც შორეული ზარების რეკვის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თავისი საერთო განწყობილებით, Adagio ასოცირებულია ი. აბაშიძის შეხანიშვან ლექსთან „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (ციკლიდან „მწველი ინდოეთში“) „და მეც დავალ ვინძლო მის კვალს ვინიშნებდე ინდოეთის გადაკარგულ გზებზე, შევიდასი წლის, შევიდათას წვიმის შემდეგ მის ნაფეხურს, მის ნაკვალევს ვეძებ“.

ლაკონურად, მაგრამ არაჩვეულებრივად ზუსტად, აფორისტულად, შექმნილია როგორც რუსთაველის ციკლის ძიების მხატვრული სახე, ასევე მასთან განუყოფლად დაკავშირებული ავტორისეული ფიქრები „პოეტი — მარტვილის“ სიცოცხლის დასის შესახებ და ყოველივე ეს გადმოცემულია დროის ბარიერის განუ-

მოქმედ დაღმის, მის ამოცნესას, უკანასკნელ დაზნაბარებს სამშობლოსადმი“, და ამავე დროს დარჩენს XII საუკუნის კომპოზიტორად.

Adagio-ს საწყის ფრაზას შემდგომ კვლავ ვხვდებით ორატორიის პირველ ნაწილში, სადაც იგი სდევს სიტყვებს „ვეკეც და ვთელე მადრიბის გზები“ და კვლავ რუსთაველის ციკლის ძიების მხატვრულ სახეს უკავშირდება. მასთან ემოციურ სიახლოვეს ავლენს აგრეთვე სამშობლოს სახესთან ასოცირებული ზარების რეკვის ამსახველი მასალა. და ბოლოს, Adagio-ს ოთხტაქტიანი ფრაზა ქმნის ფაქტურას, რომლის ფონზე გადმოიცემა ორატორიის შესავლის მეორე მნიშვნელოვან ლაიტსახე, რომანტიკული საწყისის განმაზოგადებელი ფლიტის სევდიანი თემა, მისი ინტონაციები შემდგომ თავს იჩენენ ორატორიის მებუთე ნაწილის დასაწყისში, სადაც სამშობლოს სახეს უკავშირდებიან, მასთან ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს აგრეთვე ციკლის მეექვსე ნაწილის დასასრულს აღმოცენებული სიყვარულის თემა და მუშვიდე ნაწილის მუსიკალური მასალა, Adagio-ში პრაგეტიკული ორატორიის ლაიტსახეები უცვლელად სახით იზივითად გვხვდებიან, ძირითადად მოცე-

მულია მათი რიტორიკონაციატორი საქციელები, რომლებიც ხანდახან ადვილად შეიცნობიან და პირვანდელი განწყობილების განმტკიცებას ემსახურებიან, ზოგჯერ კი შენდობლი სახით წარმოგვიდგებიან და სრულიად განსხვავებულ მუსიკალურ კონტექსტში იჭრებიან, ლაიტომის ფუნქციის მატარებლად გვევლინება აგრეთვე ორატორიის პირველი ნაწილის თემა „ინდათ თუ განდებ“, კონტრასტულიად ახლოს მდგომი Adagio-საწყისი კვარტულ სვლებთან. იგი აქედრებულა სომარანებისა და ტენორების უნისონო, ორგანის შეკვეთვული ბეგონის, არფის ფლავოლეტების, ჩელესტისა და ზანზალაპების ნათივი ხმოვანების ფონზე, რაც მას ნაწ, ირავლურ ხასიათს ანიჭებს, გადმოგვცემს ფიქრის იმ ეგზოტკურ კვეყნების შესახებ, რომლებიც მოიარა თანამედროვე პოეტმა რუსთაველის კვლის სპინელად. მას შეიძლება პირბოთი ყარბობის თემა ეწოდოს. იგი შემდგომ კვლავ გვხვდება ორატორიის მეშვიდე ნაწილში, ამ თავისებური ლაირმოსის ცენტრში, სადაც თამარის თემა იქცევა და სახალხო გოდების სერაოს ერწყმის.

ეს რაც შეეხება ლაიტომებს. საერთოდ კი მთელი ორატორიის მუსიკალური მასალა ინტონაციური მთლიანობის მატარებელია. უფრო მეტიც, ორატორიის ტრაგიკული ნაწილების მუსიკალური თემატიკაში მსგავსი, მონათესავე ხასიათისა და ძირითადად ინსტრუმენტული სახეობათა გადმოცემული. ასეთია „ვარძის“ საწყისი ზეგარდნილი, ექსტრემული თემა, „გადაბეწვლის“ მოწოდებითი ინტონაციებით გახსვალული ხარკეტრო ეპიზოდი და ფინალის გამგმირავი, სახალხო გლოვის მუწუყეული შეძახილი. აღნიშნულ სახეებს თავისი ტემბრული გადაწყვეტაც გააჩნიათ (ლითონის საკრავების აქტივიზაცია) და ამიტომ მათი გამოჩენა უცარ ფსიქოლოგიურ ეფექტს აძლევს. სწორედ ასეთია ზარების რკეის ამხავალი ოსტინატო, რომელიც მძაფრი დრამატული სიტუაციის წარმოსახვას ემსახურება და ორატორიის მეექვსე და მერვე ნაწილებში გვხვდება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზარების ხმოვანების იმპორტის ორატორიაში დიდი დრამატურული მნიშვნელობა ენიჭება. იგი თავისებური ლაიტომების როლს თამაშობს. მისი საშუალებით გადმოცემული როგორც ნეტარი ოცნება, ასევე მწავე სინამდვილე. შესაბამისად, ზარების ხმოვანების ამხაველი ინტონაციურად და ფაქტურულად განსხვავებული მუსიკალური მასალა ნაწარმოებში ორი რაკურსითაა გაუქმებული. იგი მონისის ხან იდუმალად, შორეულად და ირავლურად (როგორც მოგანება, ციკლის პირველ და მეშვიდე ნაწილებში), ხან კი თავშეუკავებლად, მრისხანედ, ფატალურად (მეექვსე ნაწილსა და ფინალში).

ო. თავთაქიშვილის ორატორიის სერტიო ტონუსი, მისი მელიოდის პირქუში რჩიხტაცია, ინტონაციური წყობის თავისებურება, მუსიკალური მასალის განვითარების სპეციფიკა, ქორალების სიჭარბე ქართული საგალოდობლების კეთილწყოფიერ გავლენაზე მეთვლელების მართალია, ორატორიაში არა აქვს ადგილი საგალოდობლების უშუალო გამოყენებას, მაგრამ მთელი ნაწარმოების მუსიკალური მასალა სახალხოვეს ამედავნებს მასთან. ამავე დროს, „რუსთაველის ნაკვალევზე“ როდ წარმოადგენს საკულტო მუსიკის სტილიზაციის ნიმუშს. ქართულ საგალოდობლებთან კავშირი კომპოზიტორს

სჭირდება არა არქალული თვალსაზრისით, რაც გსოდენ დაშახახათებელი გახდა XX საუკუნის მთელი რიგი კომპოზიტორებისათვის და რომლის ბრუნვებშიც მუსის ვაგოდებს ი. სტარუნენსი, „ფსალმუნების სიმფონია“, არამედ ამალებული, განწმენდილი და ვეკაცური ოცნებით მოსილი გრძნობების გადმოსაცემად. ო. თავთაქიშვილი ხაზს უსვამს ქართული საკულტო მუსიკის ხალხურ საფუძველებს და ანეითარებს მის მელიოდურ გამომხახველობას. კომპოზიტორი თანამედროვე ელტრადობას ანიჭებს ქორალს, რომელიც ციკლი წარმოდგენილია როგორც დღევანდელი ადამიანის წარსულის მქონის ამხახველი ადეკვატური ფორმა და გვაძლევს წარსულისა და აწმყოს შერწყმის მაგალითს. შემოქმედებითად იყენებს რა საგალოდობებს, კომპოზიტორი იაზრებს მათ როგორც საუკუნოვანი ისტორიის მქონე ნაციონალური საკულტო კულტურის ორგანულ ნიმუშებს და ყოველგვარი ციტრების ვარჯიშ ქმნის ორატორიის ორიგინალურ ინტონაციურ საფუძველს. ამავე დროს, „რუსთაველის ნაკვალევზე“ მეორე სტილისტური წყაროც გააჩნია — ხალხური სიმღერა. ზოგჯერ კომპოზიტორი უშუალოდ მიმართავს ფოლკლორს (მეორე ნაწილში „ბატონები“, მეხუთეში „შაღვა ჩემო“), ძირითადად კი შემოქმედებითად ითვისებს მას და საკულტო ინდივიდუალურ ხედვას უქვემდებარებს. ყოველივე აღნიშნული, გამოსახვის თანამედროვე საშუალებებთან მჭიდრო კავშირში ქმნის ორატორიის მუსიკალური ენის მძლავრ არსენალს, რომელიც უდიდეს პროფესიონალიზმსა და სტატობაზე მეტყველებს.

1987 წელს ორატორიისათვის, „რუსთაველის ნაკვალევზე“ ო. თავთაქიშვილს ხანმღწიფით პრემია მიენიჭა.

1989 წელს ო. თავთაქიშვილის ხელოვნობის ორატორიას „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ სოლისტის (ტენორი), ვოკალური ანსამბლის (ოქტეტო), შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. დაწერილია იგი გენიალური ქართველი პოეტ-რომანტიკოსის ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგი ლექსების მიხედვით: „ვპოვე ტპარაი“, „ხმა იდუმალი“, „ციხა ფერს“, „შემოკრამება მოწმინდაზე“ და „მერანა“. თავთაქიშვილი ეხება ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების ყველა იმ უძირათადებს თემას (რომანტიკული გულგატეხილობის, სიცოცხლის არისის ძიების, სუვარტლის, ბუნების, ბედისადმი დაუმორჩილებლობის), რომელიც ამავე დროს მთელი რომანტიკული ხელოვნების მთავარ თემასაც წარმოადგენს, შედეგად კი იქმნება ორატორია, რომელიც ცენტრშია იძერწება პოეტის ცხოვრება, როგორც ლირიული აღსარება, ამოსრდითი მისივე შემოქმედების წიაღიდან. რომანტიკული იდეალის მხვერველად („ვპოვე ტპარაი“), საბრძოლო ყიფინით აღტირებულ განწირულ სულიერ სზრბლამდე („მერანა“) — ასეთია ამ გულწრფელ აღსარების განვითარების მთავარი ხაზი, რომელიც გზადაგზა მთელ რიგ პერიპეტებს მოიცავს.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ აგრძელებს „რუსთაველის ნაკვალევში“ გამოყვეთილ ხაზს, პოეტების ბედის ასახვისადმი დაკავშირებულს. ბევრი რამ აახლოვებს ამ ორ ნაწარმოებს ერთმანეთთან. ორივე ორატორიის გმირი პოეტია; ორივეს ცენტრში ტრაგიკული ფიქებით დახატული ბოგრაფია შეიხება; ორივე ციკლი ფალოსოფური კონცეფციის მატარებელია; ორივე ორატორიის ინტონაციურ-სტილისტური საფუძველი ხალხური სიმ-

დერა და გურული საგალობელია. მაგრამ ამ მხავსე-
ბაში დიდი შინაგანი სხვაობაცაა. თუ წინა ორატორიის
გმირი პოეტ-კლასიკოსია და მისი სულიერი სამ-
ყაროს გაშუქება ეპიკური გარდატეხით მიემართება,
„ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ გმირი პოეტ-რომანტიკოს-
ია და შესაბამისად ლირიკულ ინტერპეტაციას იძენს.
ფიქრისა და თვითაღმარებების ატმოსფერო, რომელიც
განსაზღვრავდა „რუსთაველის ნაკვალევს“ დრამატურ-
გის თავისებურებას, მის დიწხასა და მძორე მხლელ-
ლობას, „ნიკოლოზ ბარათაშვილში“ ადგილს უთმობს
შინაგანი შფოთვისა და მდღევარების განწყობილებას.
ამიტომ, რომ განსახილველი ორატორიის დრამატურ-
გია ბევრად უფრო წინმსწრავია და მთელი რიგი ფა-
რული ამბულსების შემცველია.

ო. თაქთაქიშვილმა პირველმა გამოხატა მუსიკაში
ნ. ბარათაშვილის პოეზიის ფსიქოლოგიური დაძაბულობა
და მისი ტემპირები დრამატიკაში. ამ ახლებურად გა-
აუფუჭ გენიალური ქართული პოეტის შემოქმედება,
რომელიც მანამდე ძირითადად ლირიკულ-ხატრფილო
თემატიკით იყო წარმოდგენილი. ო. თაქთაქიშვილმა
პირველმა გაამახვილა ყურადღება ნ. ბარათაშვილის
პოეზიის ისეთ მხარეებზე, როგორცაა მისი აქტიუ-
რი, დაუდგრომელი, „ბედთან შექიდებული“, მებრძოლი
სული. ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის გმირი არა მხო-
ლოდ რომანტიკული გულგატეხილობით და სატრფი-
ლო უმელო სიყვარულით გამსჭვალული პოეტია, არამედ
ბრძოლის სურვილით აღტინებული ხელოვანიცაა,
პრომეთეს სულის მატარებელი პიროვნება, რომელიც
ორთაბრძოლაში იწვევს თვით განგებას.

ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ პოეტურ პირ-
ველწყაროში წვდომის შესანიშნავი მაგალითია. რო-
გორც ცნობილია, ნ. ბარათაშვილის ლექსების „მხატ-
ვრულ ხსოვლში ხმები, ფერები, ინტონაციები, პოე-
ტური სიტყვები და მეტაფორული სახეები, ისევე რო-
გორც რიტმი, კომპოზიცია და მელოდია ერთ განუ-
ყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს¹. მით უფრო რთუ-
ლი ხდება ამ მთლიანობის დაცვა, ლექსის შინაარსისა
და ფორმის შესატყვისი მუსიკალური ექვივალენტის
მიზნადა, მით უმეტეს, რომ „ნ. ბარათაშვილის ლექ-
სებში ფორმა კარგავს თავისთავად მნიშვნელობას და
ახსოვლურად „ითქვიფიება“ შინაარსში. ძნელი ხდება
რაიმე მუარე ვერსიფიკაციული სქემის ან კანონის დად-
გენა, რადგან ერთადერთ კანონზომიერებას პოეტის
სულის მოძრაობა განსაზღვრავს².

პოეტის სულის სწორად ეს შინაგანი მოძრაობა, ში-
ნაგანი დინამიკა ქმნის ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის
მთავარ ამოსავალ წერტილს. მასთან ისევე როგორც ბა-
რათაშვილთან, ფორმა, როგორც მუსიკალური ნაწარ-
მოების თავისთავადი კომპონენტი თითქმის აღარ არ-
სებობს. იგი ახსოვლურად შეესატყვისება შინაარსს
და მისგან მომდინარეობს. პოეტური პირველწყაროს
თავისებურებას განსაზღვრავენ ციკლის შემადგენელი
ნაწილების ანაგობას (სამწიფლიანობის პროორიტეტ-
ით), მათ ტემპს (ორატორიის ბუთი ნაწილიდან ოთხი
ნელ ტემპში მიმდინარეობს), რიტმს და ზოგჯერ თვით
ინტონაციასაც. კომპოზიტორი ძირითადად მისწრაფ-
ვის ლექსების საერთო კონტურების მოხატვისადაც
და აქედან გამომდინარე, „ფართო შტრიხის“ პრინცი-
პის გამოყენებისაკენ (ოქტეტის პარტია), ზოგჯერ კი
მისი დეტალიზაცია და მუსიკალური სახის ინდივი-

დუალიზაციისაკენ (ხოლისტის პარტია). პოეტური და
მუსიკალური ფორმების შესანიშნავი შერწყმა, ლექს-
წყობის მახვილიანობა და უმახვილო მარცვალე მონაც-
ვლიობის კანონზომიერების გათვალისწინებამა და მისი
თავრითმების, შიდარითმების და ბოლო რითმების
ხაზგასმა, ცალკეული სიტყვების აქცენტირება — ყო-
ველივე ამას დიდი ადგილი ეთმობა ორატორიაში.

ო თაქთაქიშვილის მიერ შერჩეული ბარათაშვილი-
სეული ლექსები ძირითადად მედიტაციური ლირიკის
სფეროს განეკუთვნებიან და ამაღლებულ პოეტურ მო-
ნოლოგებს წარმოადგენენ. შესაბამისად, კომპოზიტორი
უხვად მიმართავს მუსიკალურ მონოლოგებს, რომელთა
საშუალებითაც ხსნის პოეტის სახეს, რომანტიკულად
მომხიბლავს და აწინადს. რაც შეეხება ორატორიაში
მოცემულ დილოგიურ ფორმებს (ამ მხრივ განსაკუთ-
რებულ ინტერესს იწვევს ციკლის მეორე ნაწილი „მე-
დიუმილი“), ისინიც თავის მხრივ პოეტური პირველ-
წყაროს თავისებურებით განსაზღვრებიან და განვითა-
რების რესპონსორულ ხერხებს ემყარებიან.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ ერთ-ერთი სტილისტური
საფუძველი გურული საგალობელია. საგალობლების შე-
მოქმედებითი გამოყენება კარგად ვხვდებით ლექსების
ხმოვანებას, ვინაიდან, როგორც ცნობილია, ნ. ბარათ-
აშვილის პოეზია მჭიდრო კავშირს აკლდნს ძველ ქარ-
თულ მიმწოგრაფიასთან, ამ თავისებურ პოეტურ საგა-
ობელთან. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ
ყოველი ბიბლიური გამოთქმა პოეტის მიერ გამოყენ-
ებულია გარკვეული მიზნით. ისინი მოდფიციერებუ-
ლია³. ასევე მოდფიციერებულია ორატორიაში ადუ-
რებული საგალობლები, რომელთა პარმიოთერული სტრუქ-
ტურის დაცვა და შესრულების მანერის ადღგენა (რე-
ჩიტატიული დადიისი) პოეტური სტილის დაცვითაა
ნაყარნახვი. „ბიბლიური გამოთქმები ფუნქციურად
სახეცვლილი იქნებიან ჩვენი პოეტის ლირიკული დადი-
ლისში“⁴. ასევე ფუნქციურად სახეცვლილია ორატო-
რიაში გამოყენებული საგალობლები, რომლებიც შე-
სანიშნავად ფრწყმიან ნაწარმოების მეორე სტილის-
ტურ საფუძველს — ხალხურ სიმღერას. თუ ბარათა-
შვილი „ხილსა სდებს ბიბლიასა და მიმწოგრაფიასთან
ერთი მხრივ, ხოლო ძველი ქართული საერო ლიტერ-
ატურის ძველებთან მეორეს მხრივ“, ო. თაქთაქი-
შვილი შემოქმედებითად ახვევს ურთიერთობას საგა-
ლობელსა და ხალხურ სიმღერას. შედეგად მიიღება
ორატორიის მკვეთრად გამოხატული ეთნოვული სა-
ფუძველი, რომელიც ორგანულ კავშირშია როგორც პო-
ეტის, ასევე კომპოზიტორის დამწერლობის ინდივი-
დუალურ შემოქმედებით მანერასთან. „ნიკოლოზ ბა-
რათაშვილი“ პოეტური და მუსიკალური ხელწერის
ინდივიდუალობის ბრწყინვალე ნიმუშია.

„ცოცხალი კერისა“ და „რუსთაველის ნაკვალევს“
მსგავსად, „ნიკოლოზ ბარათაშვილიც“ ფილოსოფიური
კონცეფციის ნაწარმოებია. ორატორიის თითოეული
ნაწილი რომელიმე მნიშვნელოვანი ეთიკურ-ფილოსო-
ფიური პრობლემის ირგვლივ იკვრება, რაც პოეტური
პირველწყაროს სპეციფიკით განსაზღვრება და მისი
გან მომდინარეობს. იდეალისტურ სწრაფვა და მისი
„გაწირობით“ გამოწვეული რომანტიკული გულგატე-
ხილობის თემა (ორატორიის პირველი ნაწილი „კუთხე
ტაძარი“), შინაგან სულიერ სამყაროში ჩაღრმავება
და მასში საყოთარო მოწოდების ძიება (ორატორიის



სიკრე ნაწილი „ხმა იდუმალი“), ამალღებული სიყვარულია (ორატორიის მესამე ნაწილი „აღექსანდრე კვაკვაძისთან“) და ბუნების მოძაფრე პოეტური განცხადება (ორატორიის მეოთხე ნაწილი „შემოღამება მთავრისა“) და ბოლოს „ბედის სამძღვართან“ შევიდეთ ხელი დაუკლებელი სულიერი სწრაფვა (ორატორიის მესამე ნაწილი „მერანი“) — აი, იმ მარადხელე პირობების თანამდევრობა, რომლებიც სხვადასხვა რაკურსით შეუქმნიან ორატორიის თითოეულ ნაწილში და ჩვეულებრივად გამოკვეთენ პოეტისა და მისი ხელოვნების დანიშნულების გამკლავ თემს. რაშია სიკრეულის არის? — კითხულობს პოეტი. იდეალიზაციენ სწრაფვაში? (ორატორიის პირველი ნაწილი). სიყვარულში? (ორატორიის მესამე ნაწილი). ბუნებასთან გასაუბრებაში? (ორატორიის მეოთხე ნაწილი). არა, გაღაღადების სათისში, (ორატორიის ფინალი). ამრიგად, „რუსთაველის ნაკვადების“ მსგავსად, აქაც, ნაწარმოების მთავარი იდეური ლაიტთემა სიცოცხლის არის ძიების გამოხატულებას იქნეს და მკვეთრად გამოვლენილი ფაუნტურობით ხასიათდება.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ რამდენადმე ახლოს დგას რომანტიკულ ორატორიასთან, რომლისთვისაც დამახასიათებელი ლირიზმი და ფსიქოლოგიური მჭკრეტელობა ან შემთხვევითი, მებრძოლი, შეუდრეკელი სულით იმსჯელება.

ლირიკული ნაქადის სიპარბე, რომელიც ერთის მხრივ პოეტური პირველწყაროთია განაპირობებული, ხოლო მეორეს მხრივ ორატორიის იდეური ჩანაფიქრიდან მომდინარეობს (პოეტის ცხოვრება, როგორც ლირიკული აღსაქება) ორატორიის სპეციფიკის არსებით სახეცვლას გვაძლევს. იგი მკაცრად ვლინდება ნაწარმოების ისეთ მხარეებში, როგორცაა ფილოსოფიური პრობლემატიკის ფსიქოლოგიურ ასპექტში გახსნა, მონოლოგიური და დიალოგიური ფორმების უხვი გამოყენება, სახუტეტიკო ხაზის ნივთიერება და ბოლოს ორატორიის არქიტექტონიკის ფსიქოლოგიურად განსხვავებული განწყობილებების მონაცვლეობის პრინციპზე აგება. ყოველივე აღნიშნული კი თავის მხრივ ორატორიის ენარობრივი სპეციფიკის შეცვლასა და მის კანტატასთან დაახლოებაზე მეტყველებს. „ნიკოლოზ ბარათაშვილიში“ ვრძელდება უნართა ურთიერთშედევის ის მძლავრი ტენდენცია, რომელიც გაცილებით ადრე დაიწყო და თანამედროვე მუსიკის განვითარების ერთ-ერთ ნაწინააღმდეგე მხარეზე იქცა.

ორატორიის დრამატურგია ორ პლანში იშლება — ეპიკურსა და ლირიკულ-დრამატულში. პირველი მათგანი უკავშირდება გუნდისა და ოქტეტის რამდენადმე აჩქალე კორალებს, ხოლო მეორე — სოლისტის მღელვარე მონოლოგებს. ციკლის პირველ ნაწილში „ვკოვე ტაძარი“ ეს ორი ხაზი წინასწარობაში იმყოფება და მხოლოდ შემდგომ, ორატორიის მომდევნო ნაწილებში, ხდება ლირიკული ხაზის თანდათანობითი წამოწევა და გამაფრება. უკვე ორატორიის მეორე ნაწილში „ხმა იდუმალი“ ირღვევა ციკლის პირველი ნაწილისათვის დამახასიათებელი თანაფარდობა ლირიკულ და ეპიკურ ხაზებს შორის. წინა პლანზე იწევს პირველ-

ლი, სუბიექტური ნაქადი, რომელიც მთლიანად კლასიკური პიროვნების, სახელდობრ, პოეტის შინაგან სულიერ მოძრაობებს განასახიერებს. ორატორიის ლირიკული ხაზი შემდგომ განვითარებას პოულობს ციკლის მესამე ნაწილში „აღექსანდრე კვაკვაძისთან“ რომელიც ეხება რომანტიკული ხელოვნების ერთ-ერთ უძირითადეს თემს — სიყვარულს, ე. ი. მგონის არსების ყველაზე უფრო ინტიმურ სფეროს. შესაბამისად აღნიშნულ ნაწილში მთავარ მნიშვნელობას იძენს სოლისტის ლირიკული მონოლოგი, რომელიც წინა პლანზე სწევს ორატორიის დრამატურგიის ლირიკულ ხაზს. რაც შეეხება ნაწარმოების დრამატურგიის ეპიკურ ხაზს, იგი მთლიანად ქრება. ამიტომ, რომ ციკლის მესამე ნაწილში აღარ ხმოვანებს ოქტეტი, ხოლო გუნდის ფუნქცია ძირითადად ფონის ფუნქციით იფარგლება. შემდგომ, ორატორიის მეოთხე ნაწილში „პოი მთაწმინდავ!“ კვლავ ხდება ეპიკური ხაზის აღდგენა და მისი ორგანული შეტრება ნაწარმოების დრამატურგიის წარმართული ლირიკულ ხაზთან. შესაბამისად, ციკლის მეოთხე ნაწილში აღდგენილია გუნდისა და ოქტეტის პარტიები, რომლებიც უშუალოდ გადადიან სოლისტის პარტიიდან და სინამდვილის სურათებისა და პოეტის განცდათა ორგანულ შეტრებას გვაძლევენ. ორატორიის დრამატურგიის განმარტვრული ეპიკური და ლირიკულ-დრამატული ხაზების ურთიერთმოქმედება განსაკუთრებულ გამოხატულებას აღწევს ნაწარმოების ფინალში, რომლის შუა ნაწილი ეპიკურ განზომილებაში წარმოავიადგება, ხოლო კიდურა ნაწილები მთლიანად შინაგანი კონფლიქტის საფუძველზე იშლება და ფსიქოლოგიური წარმოშობის დრამატუზის მოზღვაებას ემყარება.

ნაწარმოების დრამატურგიის მამოძრავებელი სამივე ხაზი (სოლისტი, გუნდი, ოქტეტი) ორატორიის მთავარი გმირის, პოეტის სულიერი საწყაროს გახსნას ემსახურება. სოლისტის პარტია (ტენორის ხლო) თავით ბარათაშვილს განასახიერებს და ძირითადად განვითარებულ ფსიქოლოგიურებულ რეჩიტატივს ემყარება. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ორატორიაში გვხვდება ორი ტიპის რეჩიტატივი. ამათგან პირველი, უფრო ხალხური წარმოშობისა, თხრობითი ხასიათით გამოირჩევა და ბუნების სურათების გადმოცემას უკავშირდება, ხოლო მეორე, დამაბული და ლირიკულ-დრამატული არის მატარებელი, ფსიქოლოგიური და პოეტის სულის მონათობა ბორცუხსმას ახდენს. სწორედ ეს მეორე ტიპის რეჩიტატივი დომინირებს ინდივიდუალური გმირის პორტრეტის შექმნაში. ამავე დროს, გმირის დახასიათებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ არიოზოები, მკიდრად დაკავშირებული პოეტის წუხილისა და მკმუნეარების სახეობიან. ეს არის წუხილი ძლიერი, შეუპოვარი პიროვნებისა, რომელიც უურს უპარობს რა შინაგანი მოწოდების იდეულად ენას, თავისი ცხოვრების არის გამართლებას მომშეთავის გზის გაკვავაში ხედავს. აღნიშნული რეჩიტატივები და არიოზოები ძალზე ბუნებრივად, ორგანულად ერწყმინან ერთმანეთს და თავს იურიან სოლისტის მონოლოგებში, რომლებიც შესანაწავად

გადმოგვეცემენ ინდივიდუალური გმირის სულიერ გრადაციებს.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ ბრწყინვალე დაგვირგვინებს პოულობს ინდივიდუალური გმირის სახის შექმნის ის პროცესი, რომელიც პირველად „ცოცხალ კერაში“ დაიწყო და „რუსთაველის ნაკვალევში“ გაგრძელდა. ორაბობის ცენტრში ქვემოხარტი ოსტატობით გამოიკვეთება ერთი პიროვნება (პოეტის) თავისი აზრებით, ფიქრებით, გრძნობებით და რაც ძალზე ხანტერებსა, თვითმყოფი მუსიკალური ლექსიკით. იგი ნაწარმოების გამოვლი პოეტურ-მუსიკალური სახეა. პერსონაჟებიც და ინტონაციური გამოხატულებით გამოირჩევილი.

რაც შეეხება ორატორიის დრამატურგიის მამოძრავებელ დანარჩენ ხაზებს (გუნდი და ორკესტრი), ისინი ინდივიდუალური გმირის გარშემო იცვრებიან. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს გუნდების ორიგინალური ინტერპრეტაცია. შერეული გუნდის საშუალებით კომპოზიტორი გვაძლევს არა ობიექტურად არსებულ რეალურ ძალებს, არამედ გმირის განცდათა გამოვლენის კიდევ ერთ საშუალებას. აღნიშნული განპირობებულია ორატორიის დრამატურგიის თავისებურებით, რომელიც თავის მხრივ პოეტის შინაგან სამყაროში ჩადრმავებისა და აქედან გამომდინარე, ნაწარმოებში სუბიექტური საწყისის გაძლიერების შედეგად მიიღება. ორატორიაში ლირიკულ-დრამატული თემის წინა პლანზე წაიწყოება, რაც უმაჯაღეთო შემთხვევაა ქართული ორატორიული ენისათვის, იწვევს ზღვარის წაშლას ინდივიდუალურ და კოლექტიურ გმირს შორის. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ აღარ შეიძლება ლაპარაკი ობიექტური რეალობისა და გმირის სულიერი სამყაროს იმ დაპირისპირებაზე, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ო. თაქთაქიშვილის წინა ორატორიაში. აქ სინამდვილის სურათები და პოეტის პირადი სუბიექტური განცდები, ოცნებაში წარმოშობილ „ხილვებთან“ ერთად უშუალოდ გადაიღეს ერთმანეთში და გარკვეულ ემოციურ ატმოსფეროს ქმნიან.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ კოლექტიური გმირის სახე იმდენადაა შერწყმული ინდივიდუალურ გმირთან, რომ ამ უკანასკნელის ფარული გრძნობების, მისი „იდუმალი ხმის“ მატარებლად გვევლინება. თუ პოეტის შინაგანი სამყაროს გაშიშვლება და მისი სულიერი ღრუბლის ამტვერებელია სოლისტის დაძაბული რეჩიტატივით, იმავე გმირის შედარებით თავსულებული გმირობები გადმოცემულია გუნდის საშუალებით. ამიტომაც, რომ ზნორად ინდივიდუალური გმირის სახელით ლაპარაკობს გუნდი. იგი გადმოგვეცემს პოეტის სულის სიღრმეში ჩამალულ სათუთ ფიქრებს, წინასწარმეტყველებს მის ტრაგიკულ მომავალს, კომენტარს უკეთებს ამა თუ იმ მოვლენას, ზოგჯერ კი რიტორიული მიმართებით იმსჯელება და უბრალო ფონად იქცევა. ამ შემთხვევაშიც „რუსთაველის ნაკვალევში“ მსგავსად შეიძლება ვილაპარაკოთ ანტიკურ თეატრის ტრადიციების შემოქმედებით ათვისებასა და მის ნაციონალურ ნიდაღზე გაშლას, რაც, ვიმეორებ, სრულ სიახლეს ქმნის ქართულ კანტატა-ორატორიულ ენაში და ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედების ერთ-ერთ დამახასიათებელ მხარეს წარმოადგენს. რაც შეეხება ორატორიის იდეის გახსნის ერთ-ერთი კომპონენტი, რომელიც ძირითადად ვოკალთან ურთიერთშერწყმისა და მასთან კონტრასტული დაპირისპირების კერა წარმოგვიდგება. ისევე როგორც „ცოცხალ გერასა“ და „რუსთაველის ნაკვალევში“, აქაც ორკესტრი ზნორად გუნდით ფსიქოლოგიური კვეთების გახსნას ემორჩილება და მასზე უურადღებებს კონცენტრირება დრამატურგიული აუცილებლობით განისაზღვრება. ამ შემთხვევაში ორკესტრი ან გუნდის მიერ ნახსენები მუსიკალური სახის რელიეფურ განსხვავებას იძლევა (მაგალითად, პირველ ნაწილში ტაქტის სახე, მეორეში იდუმალი ხმა) და ვოკალისაგან დამოუკიდებლად წარმოგვიდგება, ზოგჯერ კი დრამატურგიის მთავარ ფაქტორს ქმნის და სიმფონიური განვითარების წარმართველ ძალად იქცევა (ორატორიის ფინალი).

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ რომანტიკულად მღელვარე ტონუსი, მისი მუსიკალურ-პოეტური სახეების სიღამაზე და ხატოვანება დიდად არის დამოკიდებული ორატორიის მუსიკალურ ენაზე, რომელიც, რა თქმა უნდა, უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება მელიოდია. მელიოდია ბუნებრივი, მოლაპარაკე, დაბადებული სიტყვის მნიშვნელობიდან და ელერადობიდან — აი, რაში ხედავს კომპოზიტორი „სიღამაზისა და ზემოქმედების ძალის გვირგვინს“. სწორედ ეს ბუნებრივი, მოლაპარაკე, მტყველებითი ინტონაციებით გაკერებული მელიოდია ასაზღვრავს ო. თაქთაქიშვილის ორატორიას და განსაზღვრავს მისი მუსიკალური ლექსიკის თვითმყოფლობას. ამ უკანასკნელში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ინტონაციური გამოხატულობა. ინტონაცია ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის მუსიკალური ენის ერთ-ერთი მძლავრი კომპონენტია და პოეტურ პირველწყაროში ფაქიზი წვდომით განისაზღვრება. შეიძლება ვილაპარაკოთ ფიქრის, შფოთვის, მოთქმის, განწირულების, მოწოდების და სხვა უამრავი გრადაციის შემცველ ინტონაციებზე, რომლებიც მკვეთრ რიტმულ მონახაზს შეიცავს. ზოგჯერ მონახაზი იქცევა ინტონაციის ყველაზე უფრო გამოხატულ ელემენტად და გმირის შინაგანი სულიერი მოძრაობების (აქტუალური, ნებისყოფის, სწრაფის,

რაც შეეხება ორკესტრს, იგი გააზრებულია როგორც ორატორიის იდეის გახსნის ერთ-ერთი კომპონენტი, რომელიც ძირითადად ვოკალთან ურთიერთშერწყმისა და მასთან კონტრასტული დაპირისპირების კერა წარმოგვიდგება. ისევე როგორც „ცოცხალ გერასა“ და „რუსთაველის ნაკვალევში“, აქაც ორკესტრი ზნორად გუნდით ფსიქოლოგიური კვეთების გახსნას ემორჩილება და მასზე უურადღებებს კონცენტრირება დრამატურგიული აუცილებლობით განისაზღვრება. ამ შემთხვევაში ორკესტრი ან გუნდის მიერ ნახსენები მუსიკალური სახის რელიეფურ განსხვავებას იძლევა (მაგალითად, პირველ ნაწილში ტაქტის სახე, მეორეში იდუმალი ხმა) და ვოკალისაგან დამოუკიდებლად წარმოგვიდგება, ზოგჯერ კი დრამატურგიის მთავარ ფაქტორს ქმნის და სიმფონიური განვითარების წარმართველ ძალად იქცევა (ორატორიის ფინალი).

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ რომანტიკულად მღელვარე ტონუსი, მისი მუსიკალურ-პოეტური სახეების სიღამაზე და ხატოვანება დიდად არის დამოკიდებული ორატორიის მუსიკალურ ენაზე, რომელიც, რა თქმა უნდა, უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება მელიოდია. მელიოდია ბუნებრივი, მოლაპარაკე, დაბადებული სიტყვის მნიშვნელობიდან და ელერადობიდან — აი, რაში ხედავს კომპოზიტორი „სიღამაზისა და ზემოქმედების ძალის გვირგვინს“. სწორედ ეს ბუნებრივი, მოლაპარაკე, მტყველებითი ინტონაციებით გაკერებული მელიოდია ასაზღვრავს ო. თაქთაქიშვილის ორატორიას და განსაზღვრავს მისი მუსიკალური ლექსიკის თვითმყოფლობას. ამ უკანასკნელში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ინტონაციური გამოხატულობა. ინტონაცია ო. თაქთაქიშვილის ორატორიის მუსიკალური ენის ერთ-ერთი მძლავრი კომპონენტია და პოეტურ პირველწყაროში ფაქიზი წვდომით განისაზღვრება. შეიძლება ვილაპარაკოთ ფიქრის, შფოთვის, მოთქმის, განწირულების, მოწოდების და სხვა უამრავი გრადაციის შემცველ ინტონაციებზე, რომლებიც მკვეთრ რიტმულ მონახაზს შეიცავს. ზოგჯერ მონახაზი იქცევა ინტონაციის ყველაზე უფრო გამოხატულ ელემენტად და გმირის შინაგანი სულიერი მოძრაობების (აქტუალური, ნებისყოფის, სწრაფის,

მგზნებარების) გადმოცემის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად.

ორატორიის რიტმული მხარე რიგ შემთხვევაში ლექსის მეტრიდან მომდინარეობს (ციკლის ფინალი) ზოგჯერ კი წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებებით განისაზღვრება (პირველი ნაწილის ქორალი „ვაჟე ტაძარი“). ხშირია გარკვეული რიტმული ფიგურაციის გამოვლენა, მათი შენარჩუნება ინტონაციული მონახაზის შეცვლის პროცესში, ამ ფიგურაციების დანაწევრება, შემჟივრობა ან პირიქით, გაფართოება, უწყვეტი პულსირებული რიტმული მოძრაობების გამოყენება და ა. შ. რიტმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ორატორიის ფინალში, სადაც იგი ნაწარმოების დრამატურგიის ერთ-ერთ ეპელაზე უფრო მნიშვნელოვან, მასტიმულირებულ ფაქტორად იქცევა. სწორედ მისი საშუალებით იქმნება იმ განწირული ქენების პულსაცია, რომელიც თან დაჰყვება მთელ ფინალს და ოსტატურად გადმოსცემს რომანტიკული გმირის თავდავიწყებამდე მისულ სულიერ სწრაფვას.

მხატვრული სახის შექმნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარედ ორატორიაში გვევლინება აგრეთვე კილოებრივი ფაქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების საერთო ემოციურ გამას და მის წაციონალურ კოლორიტს. დიარხონური კილოების გამოყენება (გან-

საკუთრებით ფრიგიული, დორიული და ფილიური), ქართული პარამონიისათვის დამახასიათებელი არქაური ციული წყობის აკორდია, ქორალური აღნაგობის მატრიშის ლინეარული აზროვნებით გამდიდრება და მისი ცალკეული ხმების აქტივიზაცია ქმნის ორატორიის მუსიკალური ენის იმ არსენალს, რომელიც თანამედროვე პარამონიის კანონზომიერებებთან კავშირში წარმოგიდგება.

უმნიშვნელოვანი:

- 1 გ. ნატროშვილი — სიტყვა ირაკლი აბაშიძეზე. „მეჩანი“. თბილისი. 1969.
- 2 გ. ასათიანი, „ვეფხისტყაოსნიდან ბასტირონამდე“, გამომცემლობა „მეჩანი“, თბილისი, 1974.
- 3 გ. ასათიანი, „ვეფხისტყაოსნიდან ბასტირონამდე“, გამომცემლობა „მეჩანი“, თბილისი, 1974.
- 4 ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თხზულებანი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972. ა. გაწერელია. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (ვარიაციები პოეტის თემებზე).
- 5 იქვე.
- 6 იქვე.

კონცერტი ჩელოსათვის ორკესტრთან ერთად

ალექსანდრე ლორია

ბოლო წლების ქართული საბჭოთა საკრავიერი მუსიკის ერთ-ერთ შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს სსრკ სახალხო არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, კომპოზიტორ ო. თაქთაქიშვილის კონცერტი ჩელოსათვის ორკესტრთან ერთად (1977), რომელიც აქლერდა ავტორის ღირიყრობით და საქართველოს სახალხო არტისტის ელდარ ისაკაძის შესრულებით.

ნაწარმოებში კონცენტრირებულია ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი სტილის არსებითი მხარეები — ღირიყური გულითადობითა და მაღალი პოეტურობით აღბეჭდილი თემები, ფორმის გამოკვეთილობა და პლასტიკურობა, შეერთებული რომანტიკული ექპრესიულობით აღსავსე „მღერად ინსტრუმენტალიზმთან“. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ო. თაქთაქიშვილი ავტორია რვა ინსტრუმენტული კონცერტისა (რომელთა შორის ოთხი დაწერილია ფორტეპიანოსათვის, ორი ვიოლინოსათვის, ერთი საყვირისა და ერთი ჩელოსათვის). ბევრ საერთო თვისებასთან ერთად თითოეული მათგანი ინდივიდუალობის ნიშ-

ნებით არის აღბეჭდილი, რაც მთლიანად ეხება განსახილველ კონცერტსაც.

კომპოზიტორის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა შორის სავიოლონჩელო კონცერტი გამოირჩევა ლირიკული საწყისის დომინირებული როლით და არსებითად განსხვავდება მაგალითად, ცნობილი პირველი საფორტეპიანო კონცერტისაგან, რომელიც განიხილება როგორც ჟანრის სიმფონიზაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საწყისი ეტაპი ქართული საბჭოთა საკრავიერი მუსიკის ისტორიაში; ადრინდელი და გვიანდელი შემოქმედების ამ ტიპიურ ნიმუშთა შედარებაში ცხადად ირკვევა როგორც კომპოზიტორის მხატვრული აზროვნების ფართო დიაპაზონი, ასევე სტილისტური ევოლუციის მიმართულება — ჰეროიკულ-დრამატულიდან ლირიკულ-ეპიკური კონცეფციისაკენ. ამავე დროს, კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის არაჩვეულებრივ მონოლითურობაზე მიგვანიშნებს სავიოლონჩელო კონცერტის მთელი რიგი მომენტები, რომელნიც ღრმა კავშირს ავლენენ ავტორის არა მარტო ინსტრუმენტული, არამედ ვოკალური (თვით საოპერო) და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრების სხვა ნიმუშებთან; პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ლაიტმოტივურობის და მონოთემატოზის პრინციპთა აქტიური ქმედითობა. სავიოლონჩელო კონცერტშიც (ისე როგორც პირველ საფორტეპიანო კონცერტსა და მეორე სიმფონიაში) ფუტკმედლებელი მნიშვნელობა ენიჭება პროლოგის თემას (ჩელოს სოლო არფა — ზარების და სიმებიანთა პარმონიულ ფონზე), რომელიც დასაბამს აძლევს მუსიკის მსვლელობას მთელი პოლითემატური საკონცერტო (სამანწილიანი) ციკლის მანძილზე (განსაკუთრებით „სონატური ალევროს“ დამუშავებაში). პროლოგის ძირითადი ფრაზის ლაიტმოტივური ქვრადობა აკლდინაციურ მომენტებში და ეპილოგთან (ფინალის კოდასთან) სრული იდენტურობა განსაზღვრავს მისი, როგორც მთავარი კომპონენტის როლს კონცერტის მუსიკალურ დრამატურგიაში.

არ იფარგლება რა ლაიტმოტივურობის და მონოთემატოზის პრინციპებით, კომპოზიტორი ნაწარმოების დრამატურგიულ მთლიანობას აღწევს ისეთი ქმედითი საშუალებების ოსტატური გამოყენებით, როგორცაა ლაიტინტონაცია, ლაიტტემები და ლაიტტო-

ნალობა (რე მინორი); პირველ ნაწილში მუსიკის იდეური და ემოციური შინაარსის სუბტილური გაპირობებულობა არა მარტო „ტრიადის“ (პროლოგი, მთავარი და დამხარე თემები) ურთიერთ კონტრასტული მელოდიკურ-რიტმული და პარმონიული წყობით, არამედ თითოეული მათგანის ინდივიდუალური ლაიტტემბრული შეფერილობით. ამასთან, უაღრესად ნიშნდობლივია პროლოგის ძირითადი მოტივიდან წარმომდგარ ლაიტინტონაციის საფუძველზე პირველი ნაწილის სახეობრივ სფეროთა ერთიანი ლირიკული ხაზით განვითარება (ექსპოზიცია, სე, დამუშავებასა და რეპრიზაში) და კონცერტის განაპირა ნაწილთა შორის თემატიკური კავშირის დამყარება.

რომანტიკულ-პოეტური შინაარსით და აქტიური ქვრადობით უშუალოდ ეხმიანება კომპოზიტორის ადრინდელი ქმნილებებისათვის დამახასიათებელ გულითად ლირიკულ თემატოზს კონცერტის პირველი ნაწილის დამხარე თემა და ასევე „ანდანტინოს“ (II ნაწ.) ცეკვადი — სკერცოზული, რამდენიმედ ინტიმური შინაარსის მქონე თემა (ჩელოს სოლო), რომლის ვარიაციული განვითარება სრულიად ახალ, კონტრასტულ ფურცელს ხსნის პარტიტურაში. აქ ვხვდებით კლასიკური წერისა და თანამედროვე საკომპოზიციაო ტექნიკის სინთეზის ტიპიურ მაგალითებს: ექსპოზიციური (ორნამენტიანი ფორმის) პრინციპის გატარება ვარიაციული ციკლის მანძილზე და ამასთან ერთად, შუალედური — დამუშავებითი ხასიათის ეპილოდებით მუსიკის ემოციური შინაარსის გამახვილება გამჭოლი განვითარების პროცესში. თემის მალალსტატური ტრანსფორმაციის ნიმუშია მეხუთე ვარიაცია (მელოდიური ნახაზის შებრუნებით და ფრიგიული სკეჟნდის აქტიური ფუნქციონირებით). მოცემულ შემთხვევაში ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს ქართული აკორდიკის მომხიბვლელი კოლორატულობა და დაპირისპირებულ რიტმულტემებში მკვეთრი ტემბრული კონტრასტულობა (ტრომბონები, სურდინირებული საყვირები, ჩეკოლო), რასთანაც ზომიერად დისონირებულ პარმონიას გროტესკის ელემენტი შემოაქვს ქართული ლირიკის სფეროში.

კონცერტის დრამატურგიული თავისებურების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განსაზღვრელი მომენტია ლირიკული ცენტრის გად-

მონაცვლება ფინალის ინტროდუქციაში, რომლის „წილაწივე“ აღმოცენებული მოტორული რიტმი საფუძვლად ედება რონდოსონანტური კომპოზიციის ძირითად თემას (კლარნეტი — ჩელო). გამჟღავნებული განვითარების პრინციპის დიდ ქმედითობასთან ერთად, უნდა მივუთითოთ ტრადიციული ფინალური „აღვლეთისკენ“ განსხვავებულ, ლაკონიურ კონსტრუქციაზე. მაგრამ ამით სრულიადაც არ იზღუდება მუსიკალური სახეების მრავალბლანდანი, მასშტაბური განვითარება. აქ, განსაკუთრებით გამოვეყოფთ დამხმარე თემის სფეროებს — ორმაგი დამუშავებით (სოლო-ორკესტრი), სადაც შინაარსის ფსიქოლოგიუ-

რი გაღრმავება მთელი რელიეფურობით გადავიხსნის მუსიკის რომანტიკულ არსს. გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, კონსტრუქციის განსაკუთრებულ მხატვრულ და კომპოზიციურ ღირსებებად უნდა მივიჩნიოთ ეროვნული და ინტერნაციონალური საწყისების ორგანული ერთიანობა თემატიკაში (ტონალური ლოგიკის საფუძველზე), ჩელოს გამოშვებულ და ტენორული ხერხების რაციონალური გამოყენება, მათი დაქვემდებარება მხატვრული ამოცანებისადმი, ჩელოს კანტილენური ბუნების სრული გამოვლენა, სოლო და საორკესტრო პარტიების იშვიათი დინამიკური თანაფარდობა.

პანორამა

თორმეტწლიანი ბავშვების 25%-ს და თექვსმეტწლიანი მოზარდების 58%-ს უკვე აქვთ ნაწილი „უკვლახე საზოგადო“ ვიდეოროლეტაში. ამის შედეგების გათვალისწინება უკვე შეუძლებელია. საოცარისა, რომ ზოგიერთ ფსიქოლოგსა და პედაგოგს მოაჩნია, რომ არავითარი კავშირი არ არსებობს ახალგაზრდობის აგრესიულობის ზრდასა და ვიდეოფილმებსა და ტელეთამაშებს შორის. მათი აზრით „საინფორმაცია ფილმებისადმი“ გამოვლენილი ინტერესი გაპირობებულია მსოფლიოში გაბატონებული მიდრეკილებით „შინის მდგომარეობისადმი“. ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ ელექტრო-სათამაშო სულტს მიჯაჭვული მანიპი-მთამაშის და „არა მთამაშის“ ბუნება ერთნაირად აგრესიულია.

ეს საკითხი უკეთ არის შესწავლილი ამერიკაში, სადაც ბავშვები ორჯერ მეტს დროს ატარებენ ტელევიზორებთან. დაუახლოებელი მერი უინის წიგნი „ნარკოტიკი ოთახში“ და ნიელ პოსტმენის „ბავშვობის კვლევა“. ამ შეკვლევართა აზრით, 6-7 წლის ბავშვი ვერ არჩევს გამოწვევის სინამდვილისგან. ტელევიდეო ფიტებს ბავშვებს ფანტაზიას, აფერხებს ემოციონალურ და ინტელექტუალურ განვითარებას. ტელევიდეო, რომელიც ზნორად ანგარიშს არ უწევს ზნობის ელემენტარულ მოთხოვნილებებს, ბავშვისათვის ერთდერითი ნორმატიული ინსტანცია. თანამედროვე ფსიქოლოგები ექსპერტები მივიჩნენ, რომ უარყვეს კათარზის (განწმენდი) თეორია, რომლის მიხედვით ძალადობის გამოსახვა ხელს უწყობს აგრესიულობისაგან განმუხტვას. მათი აზრით, იგი უშუალოდ, აგრესიული ემოციების გამოყარებას იწვევს.

მ ხუთი წლის წინათ გფრ-ში გაიმართა მძაფრი დისკუსია თემაზე „ძალადობა ტელევიდეოში“, რომლის შემდეგ გადაცემათა სერია „აკვამლებული კოლტები“ პროგრამიდან ამოიღეს. მაგრამ რა, ბავშვებს გვიან ხალამოს, ახლაც შეუძლიათ იხილონ „რეკლავრების ორგანიზაცია“.

ვიდეოტექნიკის მფლობელები, შემინდენ ახალი კანონპროექტით და ირწმუნებიან, რომ მტკიცედ დაიცავენ კანონით გათვალისწინებულ წესებს. ხოლო კანტების მწარმოებელი ფირმები კომისიას, თით-

ქოსდა „ნებაყოფლობით ჩაბარდებიან“. მაგრამ, ყოველივე ეს მხოლოდ კაპიტალისტურ მონოპოლიზისათვის დამახასიათებელი ცრუ აღთქმებია, რადგან ამგვარი ფილმებისა და შესაბამისი აპარატურის წარმოებას მათთვის აურაცხელი მოგება მოაქვთ, ამ დროს კი კაპიტლისტიკისათვის ყველა მორალური კატეგორია მკვდარია.

„მომდევნო ტალღა“

ბრუკლინის მუსიკის აკადემიის სამ სასცენო მოედანზე ცხრა კვირის მანძილზე მიმდინარეობდა ფესტივალი „მომდევნო ტალღა“. ეს ფაქტურად იყო თანამედროვე ავანგარდისათვის ნამუშევრების ჩვენება. ზოგიერთმა სექტაჟმა სექციონისტებს მაგონა წარსულის ის ხელოვანი, რომელნიც ერთობლივად თანამშრომლობით ქმნიდნენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, კერძოდ, სერგი დიაგილევის „რუსული ბალეტი“. რომლის დადგმვაში მონაწილეობდნენ მოცეკვავეები, ქორეოგრაფები, მუსიკოსები და მხატვრები. ამიტომ ამგვარი სექტაკლების განსახლება, ჩვეული ტერმინებით „ბალეტი“, „ოპერა“ თუ „დრამა“ არ არის მიზანშეწონილი.

ასეთ ნამუშევართა რიცხვს მიეკუთვნებოდა სექტაკული „ფოტოგრაფი“. იგი პოლანდიელმა დუზინემა და რეისორმა რომ მალაშმა ჩაიფიქრა ამერიკელ კომპოზიტორ ფილიპ გლასთან ერთად და მისი დადგმა 1982 წელს განახორციელა ამსტერდამში. კომპოზიტორი უცაყოფილო იყო ამ ნამუშევრით და მისი ხელახალი განხორციელება გადასწყვიტა ამერიკაში. მან უცვლელი დასტოვა თავისი მუსიკა და მალაშის მიერ შეთხზული სიუჟეტის კარკასი. დადგმა განახორციელა ჯონა აკალიტისმა, ავანგარდისტული თეატრალური დასის „მამაუ მაინისის“ მხახიობა და რეჟისორმა.

(გაგრძელება 80 გვ.)

ამირანის ზღაპრები

„ათოვდა ზამთრის ზაღაბს“

ლელა ოჩიაურა

„იყო და არა იყო რა. ღვთის უყეთესი რა იქნებოდა ... — ასე ლამაზად იწყება ყველა ზღაპარი, მაგრამ სინამდვილე შეიძლება არც თუ ისე ლამაზი იყოს. ცხოვრებაში ზომ ყველაფერი ისე არ ხდება, როგორც ზღაპრებში. იგი გაცილებით რთული, მძიმე და შეუღამაზებელია. ამის შესახებაა საუბარი გ. ლევანოვი-თუმანიშვილის ახალ სატელევიზიო მხატვრულ ფილმში „ათოვდა ზამთრის ზაღაბს“.

ფილმში დასმული პრობლემა ერთი ადამიანის პრობლემა არ არის. ეს საერთო, კაცობრიობის საწუბარია. იგი პირადულია, შინაგანი, მაგრამ არა კონკრეტული — ფართოდ განფენილი სივრცეში, დროში. ამდენად, უფრო მნიშვნელოვანი, ღრმა, დამაფიქრებელი, ავტორის მიერ სააღსარებოდ გამოტანილი.

...სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთ სახელოსნოში სტუდენტთა შორის დგას ახალგაზრდა კაცი, რომელიც შემდგომი გაცნობისას მთავარი გმირი ვაჟა (ი. ხიზანიშვილი) აღმოჩნდა. მის წინ სუფთა, თეთრი ქალღვრის, მაშინ როდესაც თანაკურსელები აქ-

ტიურად მუშაობენ მოლბერტების წინ.

შემოდის ლექტორი, ერთ-ორ შენიშვნას გააკეთებს და მერე უცნაურ, რთულ, უაზრო სიტყვას წარმოთქვამს იმის შესახებ, თუ რა როლი მიუძღვის ნახატში შტრიხს. ეს ავტორთა მიერ ირონიულად დანახული ნიუანსია იმ მრავალ უაზრობასა და უეციობას შორის, რომლებიც ჩვენს გარშემო, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ არსებობს. მაგრამ, ცხადია, ვაჟას განდგომის მიზეზი სწავლების დაბალი დონე არ არის. თუმცა მის სულიერ მდგომარეობას აყალიბებს გარემოც, ადამიანებიც, მის ცხოვრებაში რომ მონაწილეობენ, ის მოვლენები, რაც თავს ხდება, და ვინ მოსთვლის, კიდევ რამდენი რამ. ისიც რომ ...**„ყველას თავისი გზა და ადგილი აქვს“** ...

ფილმის პირველი კადრებიდანვე ჩანს, რომ ხდება რაღაც მნიშვნელოვანი, რომ ეს შესავალი ბიძგია იმის სათქმელად, რაც შემდეგ უნდა განვითარდეს, ისევე, როგორც თოჭინურ სპექტაკლში (ვაჟას ახლობლების საოჯახო დასი რომ მართავს), როდეს-

საც იხსნება ფარდა და მაყურებლის წინაშე გათამაშდება ვილაციის მიერ მოფიქრებული სცენები, რომლებსაც თოკებზე შემშული თოჯინები ვილაციის მეშვეობით ასრულებენ. ფილმის ავტორები ასევე ფარდას ახლიან ვაჟას და გვიჩვენებენ მის ცხოვრებას ერთი ზამთრის განმავლობაში.

ვაჟა თავს ანებებს სწავლას და მშობლიურ ქალაქში ბრუნდება. რა არის ეს? ძალა, ანე ხშირად რომ გვიხმობს მშობლიური ადგილებისაკენ? მონატრება და სხვაგან ცხოვრების გაუძლებლობა? ალბათ ესეც. სწორედ ამას ეუბნება ვაჟა დედას საახალწლო სუფრასთან საუბრისას. მაგრამ, ამავე დროს, საქმე გაცილებით რთულადაა. ვაჟას პრობლემები, მისი საქციელი, მისი არსებობა, მიზნები ბევრად უფრო მძაფრი, დატვირთული და მტკივნეულია.

ბოლოს და ბოლოს, ზომ შეიძლება რამდენიმე წელი დაუთმო იმ პროფესიას, რომლის დაუფლებაც განგიზრახავს.

მაგრამ არა! ვაჟა ვერ მიდის კომპრომისზე საკუთარ სინდისთან. იგი თვლის, რომ სულით მხატვარი არაა და ვერ იცხოვრებს იმ ცხოვრებით, რომელიც მას არ ეკუთვნის, რომელიც მოგონილია, რომელიც ბოჭავს და ამძიმებს მის ყოფას.

სწორედ სულის თავისუფლების, თავისი ადგილის საძიებლად ბრუნდება ვაჟა თელავში, თავის ახლობლებთან, ყველაზე მეტად კი ამირანთან (ჯ. კახნიაშვილი). იგი სკირდება მას ყველაზე მეტად — ლალი, უღარდელი, მუდამ საქმის მძაიბელი, მუდამ ენერგული, წონასწორობა და ურღვეველი, ყველანაირ გასაჭირს მშვიდად რომ ხედება და

აქტიურად, ბავშვური აღფრთოვანებით გამოხატავს სიყვარულს.

ამირანის უღარებო კარდება ვაჟას, ასე უხვად რომ ასაჩუქრებს უსაქმობისა თუ საქმიანობის ქამს.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ხდება ის, რაშიც ბრალი არავის მიუძღვის. ვაჟა ბოლოს იმას ხვდება, რომ ამირანიც ისევე მარტოსული, არცთუ ისე ხალისიანი, არცთუ ისე თავისუფალი და უღარდელია, როგორც გარედან ჩანს. იგი საყრდენია და არა შველა. მისი გზა სხვაა, ვაჟას კი სხვა რამ სჭირდება.

ყველა, ვისაც ვაჟა ამ ერთი ზამთრის განმავლობაში შეხვდება, მის მიერ დანახული, შეფასებული, მის არსებაში გატარებული პერსონაჟია. თითოეული შეხვედრა შეიძლება პატარა ამბად ჩაითვალოს. თითოეულს რაღაცა შედეგი, გაგრძელება აქვს. ისინი ვაჟას პიროვნებაში ირეკლებიან, შესაძლოა ღრმა კვალს არ ტოვებენ, მაგრამ არც უკვალოდ ქრებიან.

ადამიანები შეადგენენ სამყაროს და თუკი რაიმე ხდება, მათი მიზეზით ხდება. ჩვენც მათ გარემოცვაში ვყალიბდებით, ვკარგავთ, ან ვპოულობთ საკუთარ თავს და რაც არ უნდა მარტოსულნი ვიყოთ, ბოლომდე მარტონი მაინც არ ვრჩებით. განდგომილი სულიც კი, უმეტეს შემთხვევაში, ცდილობს იპოვოს ვიღაც, ვინც ყველაზე უკეთ გაუგებს.

ვაჟას მდგომარეობას ისიც აართულებს, რომ მისი ყველა ურთიერთობა მარცხით მთავრდება. იგი ვერავისთან იპოვებს სიმყუდროვეს, ვერავენ ვერ მიანიჭებს თავისუფლებას. ყველა თავისთვისაა, ეგოისტია და თუ ყურადღებას სხვას უნაწილებს,

სამაგიეროდ, საკუთარ წილ სიხარულს და სითბოს მოითხოვს.

ყველაგან ვგარძნობთ ვაჟას დაკვირვებულ თვალს, მის ჩაფიქრებულ მზერას. იგი უყურებს და აანალიზებს, თავის თავში ამუშავებს და ამასობაში ეძებს იმას, რაც თვითონ დაუქარავებს, რაც ყველაზე მეტად სჭირდება და რაც ვერაფერში ვერ უბოვია.

ყველაზე საშინელი, ალბათ, მაინც სიმარტოვის შიშია, ყოველთვის რომ აწვალდება და აწვალდება დაამიანებს. „მე ვეკითხებოდი მეგობრებს, ვინც ციხეში იყო ნაჯდომი, თუ კონკრეტულად რაში გამოიხატებოდა სასჯელი და ისინი მბასუზობდნენ — სიმარტოვეში!“ (სტრინბერგი).

ვაჟა, დიდი სურვილის მიუხედავად, ვერაფერი ვერ ამყარებს კონტაქტს მის გარშემო მყოფ ადამიანებთან. თითქოს ყველა მისიანია, ყველას უყვარს და ყველა ხელგაშლილი ეგებება. მაგრამ ეს ხომ საკმარისი არ არის. ქალაქი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. ვაჟა ამას შორიდან უყურებს, ზოგჯერ ცდილობს ჩაერიოს, შეიჭრას მასში, მაგრამ მაინც ყველაფერი გვერდზეა. უიმიოდ ქორწინდებიან, უიმიოდ ასაფლავებენ, უიმიოდ იკრებებიან ბაზრის მოედანსა თუ სასადილოში. ყველასთან რაღაც აკავშირებს, მაგრამ ყველა მის გარეშეა.

ვაჟა იმასაც ხვდება, რომ ყველამ თვითონ უნდა უშველოს საკუთარ თავს და ადამიანებთან სწორი ურთიერთობით მიაღწიოს სიმშვიდეს. თვითონვე უნდა დაისახოს თავისი გზა და მიზნის მისაღწევად თვითონვე უნდა იბრძოდეს.

ყველას თავისი ცხოვრება აქვს, ყველა თავის გზას ადგას. ზოგჯერ ადამიანები ერთმანეთისთვისაც იცლიან, მაგრამ მაინც საკუთარ თავზე ზრუნავენ.

ვაჟამ-ეს იცის, მაგრამ, არ იცის როგორ მოიქცეს! ამიტომ ხდება იგი აქტიური დამკვირვებელი. იქნებ სხვამ აჩვენოს, სხვაში დაინახოს ის, რაც ასე სჭირდება.

მრავალრიცხოვანი ამალით, მუსიკის თანხლებით გაივლის ხოლმე ქუჩაში ვაჟას წამიერი გატაცება (ი. მიქაბაძე) — ერთი შეხედვით ბედნიერი, მაგრამ მასავით სიყვარულს მოწყურებული გოგონა.

იგი თითქოს ლალი და უღარდელია, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ მის თავისუფლებასაც ვიღაც ემუქრება. სურვილის წინააღმდეგ, ძალად შეათრევენ სარდაფში და შემდეგ საქორწილო კაბაში გამოწყობილს, სევდიანსა და დაბნეულს ჩაატარებენ ვაჟას ფანჯრების წინ.

ერთი შეხედვით ასევე თავისუფალი ქვრივი მარო (ლ. რუხვიაშვილი) ხელგაშლილად მიიღებს ახლადგაცნობილ ვაჟას, სარეცელზე თავისი არსებით დამეს შეუვსებს. შემდეგ კი, ახალი წლის სუფრასთან, ბედნიერების, სიმსუბუქის ნიღაბს ჩამოიხსნის და შემზარავი გულახდილობით თავისი სიყვარულის სევდიან ამბავს მოუყვება.

ქუჩაში კი გიყი აჩიკო (ზ. კოლელიშვილი) დაბორიალობს, ართობს და ამხიარულებს გამვლელ გამომვლელს. საბრალო შეშლილი, რომლისთვისაც არ არსებობს რაიმე კანონი, თავშეკავება, არ არსებობს რიდი საზოგადოების წინაშე, არ არსებობს შეზღუდვა, გასაოცარი სიმსუბუქით, ლაღად სოხოვს მაროს სიყვარულს. უნდა, არ რჩებენია და, უშნოდ აყრიამულებული ბიჭების გაქეზებით ტალახის გუბებში დიდხანს ცეკვავს უცნაურ, თავისივე მოგონილ ცეკვას და მერე, სულ ერთი წამით გონს მოსული, მო-

სუტი ბების მხრებში ჩამალავს თავს.

შემდეგ კი ტყეში, ყველაფრისგან განთავისუფლებული, მართლა თავის თავთან მარტოდ დარჩენილი, აკვიატებული მელოდიის ხმამალალი მღერით ჩაუვლის ხის უკან დამალულ, სუნთქვაშეკრულ ვაჟას.

დაბოლოს, ეს გიყი, საზოგადოებისათვის ზედმეტი, მიუღწეული, დასაციინი, ისევ ვაჟას წინ გამყდარებებს სულის კიდევ ერთ თავისებას: სიკეთის, სიყვარულის, სიბრალულის უნარს — დიდხანს, ჩხუბით მისდევს ხან-შიშესულ კაცს და რაღაცას სთხოვს. ეს რაღაც პატარა ლევებია, გადასაყრელად რომ გაუმეტებია პატრონს.

ადამიანები თავისებურად აღიქვამენ ვაჟას, ისევე, როგორც ყველას და ყველაფერს გარშემო. თუ რა აწუხებს, რა სკირდება სინამდვილეში, ვერაფერს ხვდება. მისი სატკივარი ყველაზეან დაუნახავი რჩება. ცდილობს დაეხმარონ, რაღაც გაუქეთონ: ამირანი მუდამ საცოლეს ეტებს მისთვის, ცდილობს შეუმსუბუქოს ვაჟას აფორიაქებული სულის მღვომარეობა; ბიჭები დასალევად ეპატივებინან; ქალები სიყვარულს სთავაზობენ, და მაინც ვერაფერს შველიან.

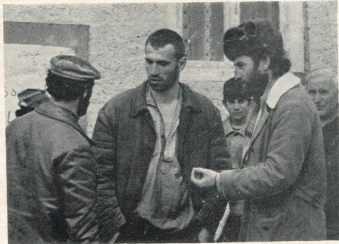
ფილმის ძირითადი სამოქმედო ადგილია მეზობელი სოფლის ძველი, მიტოვებული კლუბი, რომლის გარემონტება ამირანმა ითავა და ვაჟაც თან წაიყვანა. სწორედ იქ დაუქავშირდება იგი ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ პერსონაჟს.

კლუბი გარემოს მოწყვეტილი სულ სხვა სამყაროა — წლების მანძილზე მიტოვებული, მრავალი წლის შრომადანაზარჯული და მაინც დაუმთავრებელი.

ამირანი და ვაჟა მტკრით, ქუჩით, ათასი გამოუსადეგარი ნი-



კადრი ფილმიდან „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“. ამირანი — ჯ. კახნიაშვილი, ვაჟა — ა. ხიზანიშვილი



კადრი ფილმიდან „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“. აჩიკა (ცენტრში) — ზ. კოლეიშვილი

მეკონენ — თ. თათარაძე, ვაჟა — ი. ხიზანიშვილი



ვითთ გამოტენილ ახალ და ახალ ოთახებს, ახალ სათავსოებს აღმოაჩინენ. კლუბის კედლებს თითქოს სათუთად შემოუნახავთ რამდენიმე ათეული წლის წინანდელი დრო. კამერა დიდხანს დაჰყვება ოთახიდან ოთახში მებრბებს. ეს კლუბი იმ ქაოსის სურათია, ვაჟას სულში რომ ტრიალებს.

მძიმედ, თავისით ჩამოვარდება ფარდა, ავარდნილი მტვრის საფარის უკან გამოჩნდება სცენა დეკორაციების ნარჩენებით. თითქოს ვილაყას სასწრაფოდ მიუტოვებია ყველაფერი და სადღაც წასულა.

ყველაფერი ეს გაფრთხილებაა, ნიშანია, რასაც არც ამირანი და არც ვაჟა გარკვეულ დრომდე ყურადღებას არ მიაქცევენ.

ვაჟა და ამირანი იწყებენ მუშაობას. გაწმენდენ მთელ შენობას და ნავაგს იქვე, შესასვლელში დაწვავენ, თითქოს რაღაც ახლის დაწყების, წარსულთან დამაკავშირებელი ხილების დაწყის ნიშნად.

შემდეგ ვაჟა საღებავს მოამზადებს, ფერებს შეარჩევს და ამირანი კედლების შეღებვას იწყებს. ჩვეულებრივი, ტრადიციული შრომის პროცესია, მაგრამ ისევ სხვა რაღაც მოხდება. ცოტა ხანში საღებავი აძრობას და იწყებს. კედელს გადაღებავენ. იგონებენ სულ ახალ და ახალ ხერხებს, ართულებენ ტექნიკას: ხან წებოს შეურევენ და ახალ ნაზავს ამზადებენ, ცეცხლზე ათბობენ, მაგრამ ამოდ. არაფერი გამოდის. გვალვიან ზაფხულში დამსკდარ მიწას ემსგავსება კედელი. სამაგიეროდ, ვაჟას უხალისობიდან და ინერტულობიდან კვალიც კი აღარ რჩება. აქტიურად და ხალისიანად ღებავს... და ისევ არ უმართლებს.

ფილმში მოთხრობილი ამბავი ერთი ზამთრის განმავლობაში ხდება. სამყარო ნელ-ნელა იფარება თოვლით და ამ ცივსა და უმზეო დღეებში იწყება გმირის უშედეგო მოგზაურობა სულიერი თავისუფლებისაკენ.

ზამთარი, ალბათ, ყველაზე მეტად თიშავს ადამიანებს ერთმანეთისაგან. ყველას საკუთარი სიცივე აწუხებს. ყველა უფრო მძაფრად შეიგრძნობს სიმარტოვეს და საკუთარ თავში ღრმავდება.

ამ თოვლიანობის ქაშს შეზღუდება ვაჟა ერთ ადამიანს, რომელიც გარკვეულად წარმართავს მის ცხოვრებას. ესაა მოხუცი მეჭოთხე, ვისი დამსხვრეული ნახელავის გამო იგი საცემრად გაიწვევს ორჯერ უფრო ძლიერ კაცზე. სწორედ ეს ადამიანი შეძლებს მის გამოფხიზლებას. მოხუცის ცხოვრება და პიროვნება გასაგები და ახლობელია ვაჟასთვის. მეჭოთხეც დაინახავს ვაჟაში იმ პიროვნებას, რომელსაც შეიძლება ენდოს, დაეყრდნოს, თავისი გაუზიაროს და მასაც მოუსმინოს.

ვაჟას სტუმრობა მოხუცის განმარტოებულ სახლში, სამწუხაროდ, ხანმოკლე აღმოჩნდება, მაგრამ მრავლისმომცველი, მნიშვნელოვანი.

ვაჟას შიში სიმარტოვის წინაშე მოხუცისთვის არაფერია, რადგან თავად მარტოა და არ ეშინია. თავად ნაპოვნი აქვს საქმე. სხვა გატაცებაც აქვს, რასაც მხოლოდ ვაჟას გაუმხელს. თიხაში ნაძერწ სხვადასხვა ფორმებსა და ფიგურებს უანდერძებს კადეც.

მოხუცი მეჭოთხისთვის უჩვეულო და მოულოდნელი ცხოვრებაში არაფერია. მისთვის მთავარია ადამიანი იყოს კარგად, მართალი იყოს და არც თოვლს, არც

სიცივეს არ ექნება მნიშვნელობა.

„აი, ნახე, რამოდენა თოვლი მოსულა. კაცი ყოველთვის ელოდება თოვლის მოსვლას. ალბათ იმიტომ, რომ ციდან მოდის“ — ამბობს მოხუცი. იგი ავადაა, მალე მიატოვებს კიდეც ვაჟას, მაგრამ ეს წუთიერი სიახლოვეც რაღაც შვებას მოუტანს და გარკვეულად გზაზე დააყენებს.

ფაქტიურად, ვაჟას პრობლემა გადაუწყვეტელი რჩება. მისი მცდელობა მიაღწიოს რაიმეს, მარცხს განიცდის. მოხუცი მეჭოთხე უბრალოდ არსებობას შეუმსუბუქებს და მინიშნებს: გამოსავალი იმაშია, რომ არ შეეგუო, რაც შენთვის მიუღებელია. „არაფერი არ გამოვა?...“ „არა, უნდა სცადო“. ოღონდ, შეკველად უნდა სცადო, მაშინ ცხოვრება უფრო ადვილი ზდება. „ზამთარი იმის ზამთარია, უნდა თოვდეს და უნდა ციოდეს კიდეც!“ სხვანაირად არ შეიძლება. ამისი უნდა გვეჩუქოს. ამის რწმენით უნდა იცხოვრო.

როგორც არ უნდა უარყოფდეს ვაჟა თავის პროფესიას, იგი მაინც მხატვარია. სხვებისგან განსხვავებულია, თავისი სამყარო აქვს, სხვებზე უფრო რთული, დაუდგრომელი. მაგრამ მისი დამოკიდებულება თითქმის ყველაფრის მიმართ გაუბედავი და შებოჭილია, სვლა მიზნისკენ — ინერტული.

ფილმში ასახულია უაღრესად რეალური გარემო, სადაც არსებობს ამ გარემოსთან არც თუ ისე რეალურად დაკავშირებული, თავისი ფსიქიკით, ინტერესებით, არსით განყენებული, უცხო ადამიანი. მის წარმოსახვაში ცხოვრება ჰგავს იმ კლუბს — უსაშველოდ დიდს, სიმყუდროვეს მოკლებულს, ქაოსურს. მას მშვენივრად ესმის, რომ ცხოვრება მხოლოდ ნეტარება რო-

დია, რომ სილამაზეს თან შეკველად სიმახინჯე ახლავს, ეჭვით რატობას — სიკეთე, მარცხს გამარჯვება. მერე კი უცნაურ შემობრუნებასავით, ეს ცხოვრება თოვლით დაფარულ სერებზე ინაცვლებს. ვიღაც შრომობს, ვიღაცა ვიღაცას ასაფლავებს, ვიღაცას ვიღაც უყვარს და ლექსებს უძღვნის. ყველაფერი აქ ზდება, მეჭოთხის სახლის მისადგომებთან და იწყება მუსიკა, ასე ძუნწად გამოყენებული ფილმში. თვალს თოვლის სითხურე კრის. ნელ-ნელა ეკრანი ერთიან თეთრს ფერს იძენს და ყველაფერი მთავრდება.

მთავრდება ამ სითხურეში, ვაჟას საფიქრალის ბოლომდე გადაუწყვეტლად.

ფილმის ავტორები არ ცდილობენ მაყურებლის ფუჭად დაიმედებას. ცრუ ილუზიებს აქადგილი არა აქვთ. გამოსავალი და საშველი ზომ ყოველთვის არ არსებობს.

ვაჟასთვის ნათელი ზდება, რომ მის გარშემო მიმდინარე მოვლენები — პროფესიიდან განდგომა და საკუთარი ჰემოარიტების ძიება, ქეიფი მოუწყობელ სასადილოში, ახალი წლის აჟიოტაჟი, ცნობილი „ჩეჩოტკა“ კინოფილმ „მზიური ველის სერენადიდან“, სულის თავისუფლების ძიება — ყველაფერი ეს ამირანის ზღაპრებია, ბრძნული, სერიოზული, აუცილებელი და მართალი, მაგრამ მაინც მოგონილი კაცობრიობის მიერ საკუთარ ოცნებათა გასამართლებლად. ბოლოს და ბოლოს, მთელი ცხოვრებიდან ზომ მხოლოდ ზღაპრები რჩება...

უხეშობა და სიზაქიზა

ბენესი უილიამსი — „ტრამპი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“. გორის
გ. პრინსტონის სახ. სახელმწიფო თეატრი. დამდგმელი რეჟისორი — პ.
სარულიანი, მხატვარი — ი. მხაღრიძე, მუსიკალური გაფორმება
დ. გურგენიძის, ბჟ. რეჟისორი — ი. ალუღაძე.

გივი მალულარი

ბენესი უილიამსის თითქმის ყვე-
ლა დრამატულ ნაწარმოებში ერთმა-
ნეთს უპირისპირდება შინაგანად ფაქი-
ზი, პოეტური ბუნების ადამიანი და უხეში
გარემო, ემპირიული სინამდვილე. ესაა მისი
შემოქმედების ძირითადი თემა, მისი დაკვირ-
ვების, შესწავლისა და გამოხატვის საგანი.
მას აინტერესებს კონკრეტული ადამიანი
კონკრეტულ გარემოში და არა მთელი საზო-
გადოების სოციალური ან მორალური სა-
ფუძვლები. საზოგადოება მისთვის იწყება
ერთი ოჯახიდან, ერთი თავშესაფრიდან და
ყოველი პერსონაჟი მთელი საზოგადოების
ამა თუ იმ თვისებას და ნიშანდობლობას
იძენს. ასე გვიხატავს იგი ამერიკის შერე-
თებული შტატების იმ ფენების ცხოვრებას,
რომელთა შორის გაიზარდა და მწერლად
ჩამოყალიბდა. მისი ყველა დრამა მძაფრად
კონფლიქტური და ღრმად ფსიქოლოგიურია,
მათში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი სექ-
სუალურ საკითხებს, ნატურალური გარემო
პოეტურ ნაშთსელშია გახვეული. მოქმედება
ჩვეულებრივი, უმნიშვნელო ამბებით იწყება,
დინამიურად ვითარდება და მოქმედების
განვითარების პროცესში პოეტური ბუნე-
ბის ადამიანისა და ემპირიული სამყაროს
დაპირისპირება უკიდურესად მწვავედება,
დრამატულ ხასიათს ღებულობს და, რა თქმა
უნდა, მთავრდება იმით, რომ სინამდვილეს-
თან, უხეშ გარემოსთან ბრძოლაში პოე-
ტური ბუნების ადამიანი მარცხდება, ან
კვდება ან ჰქუაზე იშლება. ამ მარცხს, რო-
გორც ცხოვრების ყველა რთულ მოვლენას,
ერთი და ორი მიზეზი როდი აპირბებს.
ცხოვრებასთან შეუგუებლობა, შინაგანი პა-

ტიონება, მიმდობლობა და ბედნიერების
ოცნებით ძიება მატერიალურ სიდუხჭირე-
საც იწვევს და სულიერ და მორალურ კრი-
ზისსაც. ასეთი პიროვნება ბოლოს ყოველ
თვის მართო რჩება და უმრავლესობას მი-
სი აღარ ესმის, ხოლო თუ ვინმეს ცო-
ტათი მაინც ესმის, ეშინია მხარში ამოუდ-
გვს, თანაგრძნობა გაუწიოს, მისი ბედი გა-
იზიაროს, რადგან, შეიძლება საზოგადო-
ებამ მასაც აქციოს ზურგი და ფეხქვეშ წია-
დავი გამოეცალოს.

ტენესი უილიამსის სწორედ ერთ-ერთ
ასეთი ხასიათის ნაწარმოებია „ტრამპი, რო-
მელსაც „სურვილი“ ჰქვია. დრამა მსოფლი-
ოს მრავალი თეატრის სცენაზე დაიდგა, მის
მიხედვით კინოფილმიც გადაიღეს. შარშან
ეს დრამატული ნაწარმოები ქართულ ენაზე
ითარგმნა და დაიბეჭდა, წელს კი გიორგი
ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო
დრამატული თეატრის სცენაზე დაიდგა.

სცენაზე ყველაფერი თეორია (მხატვარი
ი. მქედლიშვილი) — კედლებიც, ავეჯიც
ფარდებიც, ეს სითეთრე ზაზს უსვამს პიე-
სის მთავარი გმირის ბლანშის ფაქიზ, პოე-
ტურ ბუნებას, მასაით ჰაეროვანი და აღ-
ვილად გასასკრელია და ამ სითეთრის ფონ-
ზე ხდება ის ბნელი, შემამარწყუნებელი და
დრამატული ამბები, სპექტაკლს რომ დიდ
ზემოქმედებით ძალას ანიჭებს და მყუდ-
რებელს აღელვებს. ახალი ორღენი რომ
მრავალფეროვანი ქალაქია, ხოლო „ელი-
ზიუმის მინდვრები“ ატეხილი ვნებით მო-
ცული ქუჩა, ამაზე მეტყველებს ბრმა ზანგ-
მუსიკოსის საყვირი, შავკანიანთა მუსიკა,
და ის ფერებგახუნებული კიბე და აივანი

სიღუბნიერ რომ ფარავს. აი, ამ უბანში აღ-
მოჩნდება დასთან სტუმრად ჩამოსული
ბლანში, რომელიც პიესის ავტორის სიტყვე-
ბით რომ ვთქვათ: „გაუბედავი მიხრა-მოხ-
რითა და თეთრი ტანსაცმლით თითქოს ფარ-
ვანას ჰგავს“.

რა თქმა უნდა, კონფლიქტი პოეტური ბუ-
ნების მქონე ადამიანსა და ემპირიულ სი-
ნამდვილეს შორის თემატურად ახალი არაა,
ამ საკითხს მრავალი პოეტური, პროზაუ-
ლი და დრამატული ნაწარმოები მიუძღვნე-
ვებოდა და თვით ამერიკელმა მწერლებ-
მაც, მაგრამ ტენესი უილიამსის პიესები რო-
გორც სტილით, ასევე კომპოზიციით, სიმ-
ბოლიკით, ტონალობით და ადამიანის შინა-
გან სამყაროში ღრმა წვდომით უაღრე-
სად ორიგინალურია და იმ კუთხიდან დანა-
ხული, საიდანაც სხვებს ამ ფორმით და
გაწყობით არ დაუნახავთ. მისი ნაწარმოებ-
ების კომპოზიცია ერთსა და იმავე დროს
რთულეა და ყველასთვის გასაგებიც, სიმ-
ბოლოები — პოეტურიც და წარმოდგენით
მისაწვდომიც, ქვეტექსტები — მეტყველიც
და უხმოდ მიმნიშნებელიც. მაგრამ ტენესი
უილიამსის პიესები ყველაზე მეტად მიანც
ოსტატობით, გულწრფელობით, ცხოვრებას-
თან შეუგუბელი, შინაგანი კონფლიქტები-
თა და მეშინაურ გარემოსთან ჭიდილით გა-
წამებული ადამიანისადმი თანაგრძნობით
გვიზიდავს და გვხიზლავს. ამავე დროს, იგი
არ ერიდება ცხოვრებისეული სინამდვილის
მუქი ფერებით დახატვას, იმ სიბინძურისა,
სიბრაყისა, უხეშობისა და სისასტიკის სა-
ამკარაოზე გამოტანას, ყოველდღიურ, ღუბ-
ჭირ ცხოვრებას რომ ახლავს თან და სწო-
რედ ეს იწვევს მძაფრ შერგონებებს და ადა-
მიანის სულიერი სამყაროს მსგებრეებს მი-
მე ვანცდას. ზოგი ეგუება ამგვარ ღუბჭირ,
უსიხარულო, უინტერესო ცხოვრებას, ზოგი
ვერა. მაგალითად, შეეგუა სტელა და ვერ
შეეგუა ბლანში და ამის გამო იგი ყველამ
გასწორა, საკუთარმა დამაც კი და გორის თე-
ატრმა სწორედ უხეშობასა და სიფაქიზეს
შორის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა და-
უდო საფუძვლად სპექტაკლს.

სანამ სპექტაკლი დაიწყებოდა, ერთგვა-
რი სექსტიუარი გრძნობა ვეუფლებს და სიფ-
რთხილით ელოდები ფარდის გახსნას. ამ
გრძნობას ის იწვევს, რომ თეატრმა, რომლის
შესაძლებლობანიც თითქმის ყოველმხრივ

შეზღუდულია, ხელი მოჰკიდა მსოფლიოში
გახმაურებული პიესის დადგმას, სადაც
ხულია ის ცხოვრება და გარემო, რეჟისო-
რა და მსახიობებს თვლითაც რომ არ უნა-
ხავთ და ამ უნახავ სინამდვილეს ხორცი
მხოლოდ წარმოდგენით უნდა შეასხან. მაგ-
რამ ეს სექსტიუარში სპექტაკლის დაწყების
შემდეგ თანდათან კარავს დაქვეების, სიფ-
რთხილისა და უნდობლობის ელემენტებს და
მაყურებელს იზიდავს ის, რაც სცენაზე
თამაშდება, რაც, მართალია, უცხო ქვეყ-
ნიდანაა მოტანილი, მაგრამ გასაგები, სა-
ინტერესო და ამაღლებელია ქართველი
მაყურებლისთვისაც. ამის მიზეზი კი ისაა,
რომ სპექტაკლში ხაზგასმულია არა ამე-
რიკული ყოფისათვის დამახასიათებელი
ნიშნები, ახალი ორღეანის, როგორც კონკ-
რეტული ქალაქის თავისებურებანი და
მისი მოქალაქეების ფსიქიკური იმპულს-
ები, არამედ ის ზოგადდრამატული და ყვე-
ლა ცივილიზებული ხალხის ყოფის დამახა-
სიათებელი სულიერი ტკივილები, ცხოვრე-
ბის მოუწყობლობა და ურთიერთობათა
სირთულით გამოწვეული ჭიდილი, რაც საერ-
თთა ყოველდღიური ცხოვრებისათვის, სადაც
ხშირად ბოროტება სიკეთეს ძღვეს, უხეში
კი ნახსა და ფაქიზს თელავს. სპექტაკლში
სწორედ ეს საკითხებია მწვეველ დასმული
და მაყურებლისათვის გასაგებია მისი პათო-
სი, სიმბოლიკა, მეტაფორები, თუნდაც ის,
სპექტაკლის დასაწყისში სტენლის რომ სცე-
ნაზე გასისხლიანებულ ქალღალღში გახვეული
ხორცი შემოაქვს და სტელას მიუფლებს.

რეჟისორმა ქეთევან ხარშილაძემ დადგ-
მთარგმნელის, გიორგი ჯაბაშვილის მიერ წი-
ნასწარ ადაპტირებული პიესა და თუ მასში
რამე შეუცვალა ან შეამცირა, მხოლოდ ის,
რის შეცვლასა და შემცირებას მისი ჩანა-
ფიქრი მოითხოვდა. სხვა მხრივ სპექტაკლმა
თავიდან ბოლომდე შეინარჩუნა დენდის
კომპოზიცია, სტილი და კონცეფცია, მისი
დამსახურება ამ სპექტაკლის დადგმაში ისაა,
რომ მოქმედება სხარტად, დინამიურად მიმ-
დინარეობს, ეპიზოდები ცოცხლად ეხმიანე-
ბიან და ებმებიან ერთმანეთს და ისე იკვე-
ბიან და იკვეთებიან მხატვრულად, რომ
ერთ მთლიან, კომპოზიციურად დასრულე-
ბულ ნაწარმოებს ქმნიან. პიესა ისეთ თემა-
ზე და ისეთ ურთიერთობაზეა დაწერილი,
რომ, ცოტათოდენი ზომიერების გრძნობის

დაკარგვა და, შეიძლება სანტიმენტულად, პროვინციულად, ყალბად აქლერებულიყო, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა და ესეც, ცხადია, რეჟისორის დამსახურებაა. იგი თანმიმდევრულად, მზარდი სიმწვავით, დაპირისპირებათა გამძაფრებით მიიღტეს მიზნისაკენ და მიყვავართ იმ სამწუხარო ფინალამდე, მაყურებელს რომ ზარაეს და არწმუნებს სცენაზე მომხდარი ამბის სიმათლესი. მანამდე კი სპექტაკლის ყოველ ეპიზოდში იგრძნობა სიცოცხლის მაჯისცემა, გრძნობათა აღმავლობა-დაღმავლობა, იმედსა და უიმედობას შორის მერყეობა. პირობითობა, მეტაფორები მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს საკუთარი წარმოდგენით შეკრას და დაასრულოს ის გარემო თუ მხატვრული ფონი, სპექტაკლში რომ მხოლოდ მიწინაშეულია, რეჟისორმა მსახიობების შერჩევა და ისეთ ფსიქოლოგიურ ტონალობაზე გადართვაც შეძლო, რომ სცენაზე დამყარდა პერსონაჟთა ის ურთიერთდამოკიდებულება და იმგვარი განწყობილება, ნაწარმოების საერთო კონცეფციას და რეჟისორის ჩანაფიქრს რომ შესაბამეობა. განსაკუთრებით ეს ითქმის მთავარი როლების შემსრულებლებზე.

ცხადია, შეიძლება სცენური სივრცის უფრო სახიერად, უფრო მხატვრულად გამოყენება, მაგრამ როცა საქმე გვესტუმრება უცნობ გარემოსთან, ზედმეტი პირობითობა, მეტაფორების თვითმიზნურად გამოყენება სახიფათოა, რადგან შეიძლება ისეთი შეცდომა დაუფრო, შემდეგ, სპექტაკლის წარმოდგენის დროს, სანახებლად რომ გავიხდებო და რეჟისორი ალბათ ამიტომ შემოიფარგლა სცენური სივრცის იმ მხატვრული სახით, როგორც ააგო. არც ყველა მსახიობი დგას პროფესიული თვალსაზრისით იმ დონეზე, ასეთ სპექტაკლში მონაწილეობის შემთხვევაში რომ უნდა იდგეს, ყველაზე მეტად მათი პლასტიკა და მეტყველება მოიკოტულებს, ზაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ რეჟისორი სწორად მიყვება დრამატურგიული სახეების შექმნის ლოგიკას და თავისი ჩარევით არ ღალატობს პიესის ავტორის იდეურ ჩანაფიქრს, მის მიერ შექმნილ კონკრეტულ გარემოს, იგი სცენაზე ამბობს იმას, რისი თქმაც უნდოდა დრამატურგს და რადგან რეჟისორისა და დრამატურგის სათქმელი ერთმანეთს ემთხვევა, სპექტაკლმაც დამაჯერებელი, გასაგები და საერთო განწყობის შესაბამისი მხატვრული სახე მიიღო.

სპექტაკლში მთავარი გმირის, ბლანშის როლს თამაშობს მსახიობი ე. კაბულაშვილი. გარეგნობით იგი მართლაც მოგვაგონებს ტენესი უილიამსის მიერ დახატულ ბლანშ დიუბუას. ეს სახელი და გვარი ტყუილად არ მისცა პიესის ავტორმა თავის გმირს, არც ფრანგული ლექსების კითხვა რეჟისორის მიერ შემთხვევით შემოტანილი სპექტაკლში, ამით დრამატურგი და რეჟისორი ხაზს უსვამენ ფრანგი ქალის კულტურულ უპირატესობას იმ წრის ადამიანებთან შედარებით, სადაც ცხოვრება უხდება. ნატიფი სხეული, მგრძობიარე, მეტყველი სახე, თეთრი კაბა, თეთრი ხელთათმანები, იაფფასიანი, მაგრამ გემოვნებით შერჩეული მკაპულები — ყველაფერი ეს ცხადად მეტყველებს, რომ ჩვენს წინაა კარგად გაზრდილი, ნაკითხი, სულიერად მდიდარი, შინაგანად თავისუფალი ქალი, რომელიც მხოლოდ იმიტომაა დაბნეული, რომ ორივე ფეხით მაგრად ვერ დგას მიწაზე და როცა ახალ ორლიანში ჩამოდის და იმ ქუჩაზე აღმოჩნდება, სადაც მისი და, სტელა ცხოვრობს, წინასწარ გრძნობს, რომ აქაც ისევე ვერ მოერგება

სტელა — ლ. ჰამური,
ბლანში — ე. კაბულაშვილი





ცხოვრებას, როგორც სხვაგან ვერ მოერგო და ამ უბანში მცხოვრებ ადამიანებთან კიდევ უფრო გაუჭირდება ურთიერთობა, ვიდრე სხვაგან უჭირდა. ყოველივე ეს ბლანშს სახეზე აწერია, მაგრამ მას სხვა გამოსავალი არა აქვს. ესაა მისი უკუღმართად დაწყებული ცხოვრების უკანასკნელი პუნქტი, რადგან სხვა სახლი, სხვა თავშესაფარი არ გააჩნია და, ცხოვრებისა და ადამიანებისაგან მწარედ მოტყუებულს, ძარღვებდაწვეწილს, აღარც იმის ძალა შესწევს, რომ ცხოვრება თავიდან დაიწყოს, კიდევ ერთხელ გაიაროს ის საშინელება, რამაც შეზარა. მას შერჩა მხოლოდ ოცნება, იქნებ სადმე შემთხვევით შეხვდეს ადამიანს, ვინც კეთილად მოეპყრობა, გაუგებს, არ მოსთხოვს შეგულის აუტანელსა და მიუღებელს, როგორც თვითონ ამბობს, იგი სხვის სიკეთეზე დამოკიდებული, მაგრამ ეს ოცნებაც ისევე ეცლება ხელიდან, როგორც მთელი ცხოვრება.

ბლანშის უმწიფობისა და უბედურების მიზეზი ისაა, რომ კონკრეტული მიზანი არ გააჩნია, არ იცის, რა აკეთოს ამქვეყნად, რას მოახმაროს ძალა და ენერჯია და ამიტომ ქმრის თვითმკვლელობის შემდეგ, რამაც ბლანში საბოლოოდ ამოაგდო კლამპოტიდან, ლობე-ყორეს ედება, ისეთ ოცნებებს ებღაუჭება, რომელთა აღსრულება თვითონვე არ სწამს. მისთვის ცხოვრებამ აზრი დაკარგა. გაუფასურდა ის ღირებულებანი, აღდრ რომ ფასეული ეგონა და ამის გამო მისთვის უკვე სულერთია როგორ იცხოვრებს და ვის მოატყუებინებს თავს, ვის შეიძლებს და ვის

შეიყვარებს. ზღვარი იქ აღმოჩნდა გადაშლილი, სადაც არ უნდა გადაშლილიყო და ამიტომ არც მისს ერიდება, არც ჩვიდმეტი წლის ყმაწვილის შეყვარებას, რისთვისაც იმ სკოლიდან დაითხოვეს, სადაც ინგლისურს ასწავლიდა და არც სასტუმრო „ფლამინგოში“ თავდაიწყებულ დროსტარებას, მაგრამ იგი საკუთარ თავსაც ისევე ცუდად იცნობს, როგორც ცხოვრებას და მიუხედავად სასტუმრო „ფლამინგოს“ მღეროე მორევში ჩაყურყუმალაგებისა, აღზრდისა და შინაგანი პატიოსნების წყალობით სულს, გრძნობათა სიფაქიზეს უფრო უფრთხილდებოდა, ვიდრე სახელსა და სხეულს. ამან იგი არა მარტო გააარა, არამედ ბრალეულობის, დანაშაულის გრძნობაც გაუღვიძა და ამიტომ თავს აღარ თვლის სრულფასოვან, პატივსაცემ პიროვნებად. აქედან გამომდინარეობს მისი აზირებულობაც, ბავშვური ალტყინებაც, მოუცილებელი სევდაც, ნევრასთენიაც და გამძაფრებელი ინდივიდუალისტობაც. თავი მას ჭერ კიდევ ახალგაზრდა, ლამაზი და სხვების ყურადღების ღირსი ჰგონია, გრძნობს იმასაც, სულიერადაც და გონებრივადაც იმაზე მაღლა დგას, ვისთანაც ურთიერთობა უხდება და რადგან ასეთი ღირსებებითაა აღჭურვილი, სურს კიდევ მათი რეალობაცია, უნდა სხვებმაც დაინახონ, რომ ჭკვიანი, ლამაზი და მომზიბელელია, მაგრამ როცა საკუთარი უპირატესობის რეალობიკიას ვერ ახერხებს, როცა მგრძნობიარე და გემოვნების მქონე ადამიანების ნაცვლად პირუტყვობამდე გაუხეშებულ მამაკაცებს

აწყდება, მის გულში დაგუბებული პროტესტი და დაუხარჯავი გრძობა მასვე უმღვრევს ტენის და უშლის ძარღვებს. ამიტომაცაა ხშირად მისი საქციელი უცნაური, თვალში საცემი, სხვებისაგან განსხვავებული და ამიტომ ახერხებენ ასე იოლად მის გიჟად გამოცხადებას. ბლანშს ეშინია მარტოობის, სიკვდილის, მიუსაფრობის, სწყურია სითბო და თუნდაც ისეთი ცხოვრება, მისი და რომ ცხოვრობს, მაგრამ იგი იმდენად ამაღლდა და იმდენად დაეცა, რომ მისთვის ასეთი ცხოვრებაც კი ხელმიუწვდომელია. მისი „ლამაზი ოცნება“ მამისეულ სახლსა და მამულს რომ ერქვა, წარსულს ჩაბარდა, ამერიიდან იგი ან უნდა შეეგუნს ცხოვრებას, მოერგოს მას, ანდა დაიღუბოს.

მსახიობი ცდილობს დაგვანახოს ბლანშის შინაგანი სამყარო, მისი სულის მოძრაობა, მისი სიფაქიზე და მიუსაფრობა, მისი ოცნების ეფემერულობა და შიში იმ სინამდვილის მიმართ, ირგვლივ რომ არტყა, დაგვანახოს ძალდაუტანებლად, გამომეტყველე-

ბის, მიხრა-მოხრის, პოზის, სიტყვისა და განწყობილებათა ცვლის მეშვეობით უნდა ითქვას, რომ ამას იგი ახერხებს კარდენიერად. ბლანშის დამცირება, მის სულსა და ოცნებებში ხელის ფათური, მისი გათელვა იმ დღიდან დაიწყო, რა დღესაც სტელას სახლში ფეხი შედგა. მას აქ დახვდა ჯარისკაცად ნამსახური, გაუნათლებელი, სპირტითა და კარტის თამაშით გონებადაჩლუნგებული, პირუტყვობამდე გაუხეშებული სიძე, სტენლი კოვალსკი, რომლის როლს თამაშობს მსახიობი ო. ქუთათელაძე. იგი გარეგნულადაც ისეთია, როგორი სულისკვეთებითაც ცხოვრობს. აცვია თავისუფლად და დაუდევრად, წელზევით ისე იხდის, რომ არავის არ ერიდება. მისი მსხვილნაკვეთიანი სახე და ძლიერი, დაკუნთული სხეული ფიზიკურ ძალაზე, საკუთარი თავის დაცვის უნარზე და სხვისი დაჩაგვრის შესაძლებლობაზე მეტყველებს. ცხოვრება მისთვის ის ასპარეზია, სადაც ძალადობა, უკეთურობა და ბიწიერება ბატონობს და ვისაც სურს ცხოვრებაში თავი გაიტანოს, სხვა დაჩაგროს და თვითონაც არ დაჩაგროს, არც ერთს უნდა მოეროდოს, არც მეორეს და არც მესამეს. მას ჭამა-სმა, სპორტი და კარტის თამაში იმიტომ უყვარს, რომ ვაჟკაცის შესაფერის საქმედ მიაჩნია და რადგან ამქვეყანაზე ცხოვრების ასეთი წესი აირჩია, მისთვის ყველა უცხო და მტერია, ვინც ცხოვრების მისებურ წესს არ მისდევს ან უღირსად თვლის. ეს წესი სულ ცოტათი რომ შეიცვალოს, მას აღარ ეკოლინება, რა აკეთოს ცხოვრებაში, იგი იქაა, სადაც უნდა იყოს და ამიტომ მის მიერ არჩეულ ცხოვრების წესს ორივე ხელით ებღაუჭება. სწორედ ამიტომ ათვალისწუნა ბლანში თავიდანვე, სწორედ ამიტომ დაიბოღმა და გაბოროტდა. მას უკვე ოჯახი აქვს შექმნილი, სტელა მოსწონს იმიტომ, რომ მორჩილი და დამჯერე ცოლია, გარდა ამისა, მისგან ბავშვს ელოდება და ამ დროს მის ოჯახში შემოდის ქალი, რომელიც არაფრით არ შეესაბამება ცხოვრების იმ წესს, თვითონ რომ აირჩია, სხვაგვარად გაზრდილი, ფაქიზი, შინაგანად თავისუფალი, პოეტური ბუნების ადამიანი, რომელმაც ისიც ვერ შეძლო, რომ მამისეული სახლი და მამული შეენარჩუნებინა, არ იცის ფულის ყადრი, მფლანგველი და თავქარიანი ასეთ ქალს შეუძლია მის ირგვლივ

ბლანში — ე. კაბულაშვილი,
სტენლი — ო. ქუთათელაძე



ყველაფერი თავდაყირა დააყენოს, ქცევითა და საუბრით თავგზა აუბნოს შინაურებსაც და სტუმრებსაც. გაათამაშოს და გარყენას სტელა, გამოიჭიროს რომელიმე მისი ამხანაგი, ერთი სიტყვით, დისონანსი შეიტანოს იმ წრეში, სადაც მას კაცურ კაცად თვლიან და რიღით ექცევიან. ასეთ ქალს შეუძლია დასცინოს, აბუჩად აიგდოს იმის გამო, რომ წარმოშობით პოლონელია, მარტო თვითონ კი არ დანახოს, სხვებსაც დაანახოს მისი უზრდელობა, უხეშობა, გაუნათლებულობა და ბიჭიერება. ეს კი სტენლის ხელს მარ აძლევს, რადგან საფრთხე ექმნება მის ავტორიტეტსა და გაჭირვებით მოპოვებულ კეთილდღეობას. სწორედ ესაა მიზეზი, სტენლისა და ბლანშს შორის პირველი შეხვედრისთანავე რომ იწყება სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა. სტენლი წინასწარვეა დაწმენებული, ამ ბრძოლაში რომ გაიმარჯვებს, რადგან მის წინ დგას უმწურო, ფაქიზი, შინაგანად პატიოსანი ქალი, რომელიც მასთან ბრძოლაში არ იკადრებს არაფერს ისეთს, რაც მისი ქალური ღირსებისა და ბუნებისათვის შეუფერებელია. თანაც ამ ქალს მატერიალურად უჭირს და რადგან აქ მობრძანდა, მის ბუნაგშია, იგი მას უფრო ადვილად გაუსწორდება და გაუსწორდა კიდევ.

სტენლიმ ყველაფერი იღონა იმისათვის, რომ ბლანში არც სტელას დაახლოებოდა და არც მის თანამეინახეებს, ხოლო როგორც კი შეატყუო, რომ სტელა დას თანაუგრძნობს, მაშინვე შეკრება ბლანშის უხეშობის მიმართული ცნობები და დას წვრილ-წვრილად ჩაუკაკლა. სტენლი თავისი მეგობრის მიჩნისა და ბლანშის დაახლოებასაც აღუდგა წინ. მიჩნისათვის ბლანში უჩვეულო არსება, სხვა გარემოდან, სხვა წრიდან მოსული ქალი აღმოჩნდა, მის მიმართ ინტერესი, თანაგრძნობა და სიყვარულიც კი გაუღვივდა, მაგრამ სტენლიმ იცის, მიჩი რომ სუსტი, უნებისყოფი, ცრურწმენების კაცია და იმავე მიმხილვებელი ცნობების მეშვეობით ხელს ააღებინებს ბლანშზე. ბლანში გალიაში გამოწყვდელი ფრინველივით დაფარფატებს მტრის ბუნაგში და ცდილობს ოცნებით მაინც დაიკვას თავი, მაგრამ სტენლი თავის უხეშობით მის ოცნებებსაც აბინძურებს, დასცინის, ფეხით თელავს, იმის საშუალებასაც კი არ აძლევს ბლანშს, საკუთარ თავს თვითონვე დაეხმაროს როგორმე და ბოლოს,

როცა ბლანში სასოწარკვეთილებამდე მისული, სულის მოთქმის საშუალებასაც კი არ აძლევს და მთლად რომ გათელოს, მტერი კოლისდას აუპატიურებს. სტენლიმ ამით მარტო შური კი არ იძია, ის ჟინი, ის ცნობისმოყვარეობაც დაიკმაყოფილა, ეს სხვა ცხოვრებიდან მოსული, სხვა ბუნებისა და განწყობის ქალი რომ იწყვედა. მისი საბოლოო მიზანია ბლანშის თავიდან მოცილება, თანაც ისე, რომ აღარასოდეს შემოადგას მის სახლში ფეხი და ამიტომ გიჟად აცხადებს. ემოციურად დაძაბული და შთამბეჭდავი ის სცენა, როცა ბლანში საგიჟეთში მიჰყავთ. საწოლზე გაკრული, ტყეობებისაგან გაოგნებული ბლანში გრძნობს, რომ უმოწყალოდ გასწირეს, არაადამიანური ტანჯვისა და გვემისათვის გაიმეტეს, მაგრამ კიდევ უფრო დიდი უბედურება ისაა, რომ მისი სიგიჟე ყველას სჯერა, გარდა ექიმისა და იგი ნებდება იმ უხეშ ძალას, რომელმაც ასე უმოწყალოდ დაამარცხა.

ო. ქუთათელაძის თამაშის ფონზე კიდევ უფრო რელიეფურად გამოჩნდა ბლანშის სულიერი ტრაგედია.

სპექტაკლის წარმატებას სხვა მსახიობების თამაშმაც შეუწყო ხელი. მათი მონდომება, ერთსულოვნება და პასუხისმგებლობის გრძნობა, რაც სცენაზე ყოველი გამოსვლის დროს იგრძნობოდა, ემორჩილებოდა ერთ რიტმს, ერთ განწყობას, სპექტაკლის მთლიანობის ბოლომდე შენარჩუნებას და თუ სპექტაკლი ასე გახმაურდა, თუ მას თბილისის თეატრალურმა საზოგადოებამაც დაუკრამხურვალე ტაში, ეს მათი უდავო დამსახურებაცაა. ამიტომ აქ არ შეიძლება არ დავასახელოთ ლ. ჭამაური (სტელა), ზ. ჭინჭარაძე (მიჩი), ი. ცინაძე (იუნისი), კ. გაბეშია (სტივი), თ. რევაზიშვილი (პაბლო), ნ. ზაკალაშვილი (ზანგი ქალი), რეს. დამს. არტისტი ვ. მარსავეშვილი (ექიმი) და სხვები.

აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გორის თეატრმა ჩვენში პირველმა მოჰკიდა ხელი ტენისი უილიამსის ამ გახმაურებულ პიესის დადგმას და მოუნახა ის გასაღები, რა-თაც უცხოელი მწერლის ჩანაფიქრი, მისი სულიერი განწყობილება ქართველი მსახურებლისათვისაც გასაგები და საინტერესო გახადა.

პანტომიმური პარიაცია

ფიროსმანის ცხოვრება და შემოქმედება მრავალჯგის ქცეულა შთაგონების წყაროდ. მასზე დაწერილია ორი პიესა, შექმნილია კონოფილმი, ტელეფილმი, სიმფონიურა მინიატურა, მისი მხატვრული სამყარო ორიგინალურადაა გადასულა ფერწერასა და გობელენში, ქანდაკებასა თუ პოეზიაში.

მისი ცხოვრება ლეგენდად იქცა არა ბიოგრაფიული ფაქტების მრავალფეროვნებისა და მრავალმხრივობის, წარმტაცი ფათერაკებისა თუ ბედის უცნაური თამაშის გამო, არამედ, უპირველესად, უღრესად ინტენსიურა და ორიგინალური მხატვრული სამყაროს წყალობით. იშვიათია მხატვარი, რომლის შემოქმედებაში ასე თავისებურად და სრულად ასახულიყოს პიროვნული თავისებურებანი, ამიტომაც, რომ მისი ტილოები უფრო ბევრსა და მნიშვნელოვანს გვეუბნებიან, ვიდრე მისი ბელეტრიზებული ბიოგრაფიები თუ დრამები. მისი პიროვნებისა და შემოქმედების საიდუმლოს ამოცნობის გზა, ჩე-

ნოდარ გურაბანიძე

მის აზრით, ერთადერთია: „შიგნიდან გარეთ“ და არა „გარედან შიგნით“, რადგან ეს გარე სამყარო უღრესად მწირია შინა სამყაროსთან შედარებით. ჩემს ამ აზრს ადასტურებს ოთარ მეღვინეთუხუცესის მიერ თეატრის სცენაზე შექმნილი სახე და ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება, რომლებშიც მხატვარი მისივე შემოქმედების სიღრმიდანაა დანახული.

ქართული პანტომიმის ცნობილი ოსტატი ამირან შალიკაშვილიც დაინტერესდა ფიროს-

სცენა სპექტაკლიდან



მანის ფენომენით და ამ თეატრისათვის აუცილებელი და მისი არის განმსაზღვრელი პლასტიკური ენით, სპეციფიკური საშუალებით შეეცადა თავისი ორიგინალური ვერსია შეექმნა. თავიდანვე ვიტყვი, რომ ამ პანტომიმურმა სპექტაკლმა ჩემზე გაორებული შთაბეჭდილება დასტოვა. ჯერ ერთი, მას აკლია ის მხატვრულ-სტილისტური მთლიანობა, რაც ა. შალიკაშვილის საუკეთესო პანტომიმურ სპექტაკლებსა თუ პლასტიკურ „ნოველებს“ ახასიათებთ, — მხედველობაში მაქვს „პოემა ვაზზე“, „კიდევაც დაიზრდებიან“. განსაკუთრებით კი ქეშმარიტი დრამატიზმით, ორიგინალური პლასტიკით „გათამაშებული“ მინიატურა „წეროები“, რომელსაც მე თამაშად ვუწოდებდი პანტომიმურ შედეგს.

ამ სპექტაკლში, რომლის სახელწოდებაა „ფიროსმანი, მეფე“ (თვით ამ სათაურში ვგრძნობ პრეტენზიულობისა და ბავშვური ინფანტილიზმის ნარევის) ა. შალიკა-

შვილი მაინც გარეგნული პლასტიკის, ამბის „პლასტიკურად თხრობის“ გზას დაადგა. თუმცა სპექტაკლის პროგრამას დათული ანოტაცია გვიმტკიცებს: „სპექტაკლის შექმნისას ავტორებს კონკრეტული ამოცანა ჰქონდათ დასახული — პლასტიკის ენით ეჩვენებინათ ის წინამძღვრები, რომლებმაც განაპირობეს ფიროსმანის, როგორც მხატვრის ჩამოყალიბება მათ შეგნებულად აუარეს გვერდი მხატვრის ბიოგრაფიის ქრონოლოგიურ სიზუსტეს“-ო. მე ჩემის მხრით უნდა შევნიშნო, რომ ეს „წინამძღვრები“ პლასტიკურად, გარეგნულად ლამაზად დადგმულნი, ინფორმაციას გვაწვდიან მხოლოდ. ასევე პლასტიკურად განსხეულებული ინფორმაციაა ფიროსმანის ცხოვრებისეული ეპიზოდებიც („დღეპანი“, „მატარებლის გამცილებელი“). ამიტომაც, რომ ჩვენ არ გეტოვებს მეორადობის გრძნობა, რადგან ვ. კოროსტილიოვის პიესის დადგმებიდან ადრე მიღებული შთაბეჭდილებანი აქ ხელახალა

სცენა სპექტაკლიდან





ცოცხლდებიან. დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას ფიროსმანის ე. წ. „წინამძღვრებზე“ — ანუ ვაზისა და ყურძნის პოეტური აღქმის გამო, რაც ადრე შესანიშნავად იყო ნაჩვენები გიორგი შენგელიას ფილმში. თვით შემოქმედებითი ინსპირაციებიც — მუზის სხვადასხვა სახით გამოცხადება (ეს შთაგონება ხან ქალის, ხან კრავის, ხან ირმის სახეს ღებულობს), ჩხევე კ. კოროსტილიოვის პიესით და გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურით არას, თითქოს, შთაგონებული.

ამგვარად, დრამატურგიის თვალსაზრისით ა. შალიკაშვილის ეს დადგმა ორიგინალურს არაფერს არ შეიცავს. უნდა ვივარაუდოთ: რაკი ა. შალიკაშვილმა ამ თემას მოჰკიდა ხელი, უთუოდ მას თავისი სათქმილიც ჰქონდა, თავისი აზრი ფიროსმანის შემოქმედებასა და ცხოვრებაზე. ამ ორიგინალურ შეხედულებას უნდა განესაზღვრა მოულოდნელობის ეფექტი, ერთი შემოქმედის მიერ სხვის გენიალურ შემოქმედებაში ახალი სამყაროს დანახვა თუ 'არა, ამ შემოქმედების ან ამ პიროვნების ცხოვრების თუნდაც ერთი ეპიზო-

დის განსხვავებული გააზრება მაინც. სამწუხაროა, რომ ასეთი რამ არ არის ამ სპექტაკლში. აქ რაიმე „აღმოჩენასთან“ არა გვაქვს საქმე. სპექტაკლის ავტორებმა ვერ შესძლეს ამ თემის ახლებურად გახსნა-მე აქ პირველ რიგში აზრის სიახლეს ევგულისხმობ და არა ხედვის ორიგინალობას. თუ მაღალი კრიტერიუმებით ვიხელმძღვანელებით (ასეთ კრიტერიუმს იმსახურებს ა. შალიკაშვილის და დასის ხელოვნება), შეიძლება დაგვებადოს კითხვა: განა ღირდა ამ რთული თემის დამუშავება ორიგინალური თვალთახედვის გარეშე?!

ამ პათეტიკურ კითხვას შეიძლება მკითხველისათვის მოულოდნელოდ ვუპასუხოთ — ღირდა! რადგან ეს ნაცნობი თემები თუ მოტივები მაინც პლასტიკურად უეჭველად საინტერესოა და დანახული, ერთის სიტყვით, ძვილი ამბები აქ ახლებურად (პანტომიმურად) არის მოთხრობილი. ამიტომ, რომ ამ სპექტაკლს გორბულად აღვიქვამთ: რამდენადაც თავისთავადი და ორიგინალურია პლასტიკური ფორმა, იმდენად ორდინარულია მასი შე-



ნაარსი. მე იმის თქმა სრულიადაც არ მინდა, რომ სპექტაკლის ფორმა ზედმეტად პრევალირებდეს მის შინაარსზე. არა. „შინაარსი“ ნაცნობია, მხოლოდ ისაა, რომ მას სხვა ფორმით გვიმეორებენ. ამიტომ გვიტაცებს, ზოგიერთ ეპიზოდში გვიხილავს კიდევ პლასტიკური ფორმა, მაგრამ ის, რასაც ამ ფორმით მოგვითხრობენ, თითქმის ბანალურია.

ა. შალიკაშვილის პანტომიმებში ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს მუსიკის რიტმები და მსახიობთა პლასტიკური მოძრაობანი, მუსიკა, ცეკვა, მიმი, ექსტი ერთ მთლიანობაშია მოქცეული.

ლი კირა მეტუკის პლასტიკურ არაბესკებში, მის ზუსტ, ციოთა და შინაარსით სავსე ძრაობაში. ორიგინალური პლასტიკური ხატია შექმნილი ვარდების ბაღით (ფიროსმანი ფრანგ მოცეკვავე ქალს მიართმევს ერთ-დღით ვარდს და შემდეგ მისი ჯადოსნური ხელის ერთი აქნევით სცენურ სიცარიელეში იფეთქებს უთვალავი ვარდი). თითქოს ვანო ხოჯაბეგოვის გრაფიკული ალბომიდანაა გადმოსული ძველი თბილისის ყანრული სურათები. ასევე ვიზუალურად საინტერესოა ფიროსმანის უაღრესად ნატიფ ხელების თრთოლვაში გადმოცემული შემოქმედებითი ალტკინება. ეს შეიძლება დამოუკიდებელ ეტიუდადაც იქცეს, თუკი ა. შალიკაშვილი ზედმეტი ვარიაციებისაგან გაათავისუფლებს მას. ამის შემდეგ კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთება ტრაგიკული წინათგონობით გამსჭვალული ის შემოქმედებითი ექსტაზი, რითაც მხატვარია შეპყრობილი.



ეს მთლიანობა ამ სპექტაკლშიც იგრძნობა. ზუსტადაა ვააზრებული შვიი და თეთრი ფერების თამაში და ურთიერთმონაცვლეობა. მეტაფორული შენაცვლებანი განსაკუთრებით კარგადაა გამოვლენი-



სპექტაკლში არის სხვა საინტერესო მომენტებიც, მაგრამ ა. შალიკაშვილმა მიგვაჩვია, რომ მისი სპექტაკლები უფრო მეტია, ვიდრე ცნება „საინტერესო“ გულისხმობს. კერძოდ, მის პანტომიმურ რეჟისურას ახასიათებს მოულოდნელი კულმინაციები, მძაფრი ასოციაციები, ნოველური ფინალები, რაც ემოციურად მძაფრ ადგილებს განსაკუთრებული აქცენტით გამოჰყოფს (გავიხსენოთ „მიწიერ მიწაში“ გავლებული ასოციაცია: გენერალ ლესელიძის დაკრძალვა, რომელსაც რიტუალურ-ამაღლებული, ტრაგიკული ელფერი შეაქვს მთელს სცენურ პანორამაში). ამ სპექტაკლში კი ა. შალიკაშვილი გამოჩინდა როგორც ორიგინალური ვიზუალური სანახაობის შემქმნელი, მაგრამ ნაკლებად ორიგინალური აზროვნებით.

ვიცი, რა მიიმი ვითარებაში უხდება ამ ახალგაზრდულ დასს მუშაობა, დღემდე მას არა აქვს თავისი შენობა, აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით. ა. შალიკაშვილი, ეს ფანტასტიკური ენერჯის კაცი, თავისი საქმის მამუდვილი პროფესიონალია, მისი სცენურ-პლასტიკური „ხილვები“ უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვანია, მასვე ეხერხება მრავალფეროვანი დინამიური კომპოზიციების შექმნა. როცა თავისი სათქმელი აქვს, მაშინ მის სპექტაკლებში მიღწეულია ჰარმონია ყველა კომპონენტს შორის, ხოლო როცა სხვის თქმულს იმიორებს, ეს ჰარმონია ირღვევა და გვრჩება გარეგნული, პლასტიკურად შესრულებული სურათები. პანტომიმმა უაღრესად სპეციფიური ჟანრია და, როგორც ჩანს, ეს სპეციფიკა უნდა განაპირობებდეს თემის შერჩევასაც.

პანორამა

სპექტაკლი მოგვიხიბრობს XIX საუკუნის ინგლისელი ფოტოგრაფის ედვარდ მაიბრიჯის შესახებ, რომელმაც სახელი დაიკარგა არა მხოლოდ ადამიანთა და ცხოველთა (მძარაობაში) ფოტოგრაფირებით, არამედ საქანდალური სასამართლო პროცესითაც.

დადგმა სამი ნაწილისაგან შედგება: იგი იწყება როგორც პიესა მაიბრიჯზე, ამას მოსდევს მისი ფოტოების სლაიდ-ჩვენება (ფ. გლახისის მუსიკის თანხლებით), ბოლოს, ყოველივე ამას ამთავრებს რამოდენიმე საცეკვაო სცენა.

სპექტაკლის პირველი ნაწილი დადგმულია გროტესკულ მანერაში, რომელიც ერთგვარად ვიქტორიანული მელოდრამის პაროდიაა. მოქმედების საფუძველს შეადგენს ოჯახური დრამა, რომელსაც დროდადრო სწუვებენ ტუის ქაღალდულად თუ ანგელოსებად წარმოსახული ადამიანები, პატარა ქვემეხვივით ჰქუხს ხოლმე აფეთქებული სინათლის სივით. ყოველივე ეს — კრიტიკის აზრით — მაქვს ერსტის „ვიზუალურ რომანებს“ მოვგონებს, სადაც მხატვარ-სიურეალიზტი ჰქმნიდა კოლაჟებს — ექსცენტრიკულ, კომპარულ სიტუაციებში მოქცეულ ვიქტორიანული ეპოქის ადაქიანებს.

ყველაზე კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს სპექტაკლის მეორე ნაწილი, სადაც ფოტოგრაფიული „მედიარი“ სახეები კონტრასტულად უპირისპირდებიან ცოცხალ შემწრულებელთა პოზებსა და მოქმედებას. მესამე ნაწილში სცენაზე მოჩანს შადრევნიანი მოედანი. შადრევანის ცენტრში დგას ნიშის ფიგურა,

რა, რომელიც ცოცხლებდა, ამოძრავებდა და იმ პოზებს ღებულობს, რაც მაიბრიჯის ფოტოებზეა აღბეჭდილი.

აქ კარგადაა შეერთებული მუსიკა, დრამა და ცეკვა. მათი ერთიანობა უფრო მეტადაა მნიშვნელოვანი, ვიდრე თითოეული ცალ-ცალკე აღებულად.

თეატრალურმა კრიტიკოსებმა შიჩინიეს, რომ ეს არის ძველი და მარად მიმზიდველი პრობლემების თანამედროვე გადაწყვეტის ცდა.

„ფოტოგრაფის“ ქვესათაური — „ეს მთლად სიმაღრთლე როდია“ საეჭვოს ხდის ფოტოგრაფიის მოჩვენებით ნამდვილობას, სპექტაკლი გვიჩვენებს თუ როგორ ამახინჯებს სინამდვილის ობიექტურ ასლებს სოციალური და პაროვენული ცრურწმენანი. „ფოტოგრაფში“ გათამაშებულია ერთის მხრივ — ვიქტორიანული ინტელი სახეები და მათდამი დამოკიდებულება და ფოტოგრაფიის „ობიექტური“ მნიშვნელობა — მეორეს მხრივ. ეს წინააღმდეგობანი გამოვლენილია უველა დონეზე სხვადასხვა მხატვრული ფორმის ვარიაციული კომპინაციებით და მოქმედ პირთა თბრობის ლოგოსის დარღვევით. ეს პირები მოულოდნელად მიმართავენ ხოლმე მაყურებელს და გამოხსოვამენ XIX საუკუნის გამოჩენილ ადამიანთა აზრებს, რომელთაც არავითარი კავშირი არა აქვთ მოქმედებასთან.

(გაგრძელება 84 გვ.)



ზ. ზულაძე.
მუსიკოსები. თბილისი
ქ. ჩეკურავაძის ქუჩა.
დასვენება. კიევი



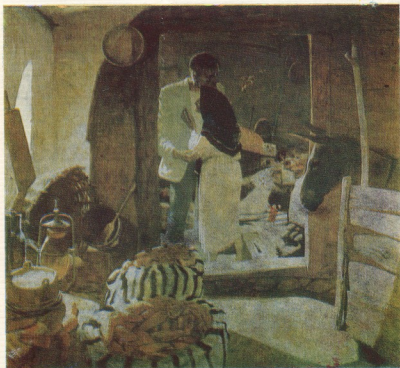


ს. გრიგორიანი.
 სომხური ეპოსი. თბილისი
 ი. კინწურაშვილი.
 მუსიკა (ვიტრაჟი). თბილისი
 მ. შექმარიაშვილი.
 გაზაფხული. თბილისი
 მ. ხეხნიაშვილი.
 კერამიკული ნაკეთობანი. თბილისი
 გ. გეგუქორი.
 სცენაზე გასვლის წინ, თბილისი
 ნ. გვანია.
 ესკიზი სპექტაკლისათვის „დონ სე-
 ჯარ დე ბაზანი“

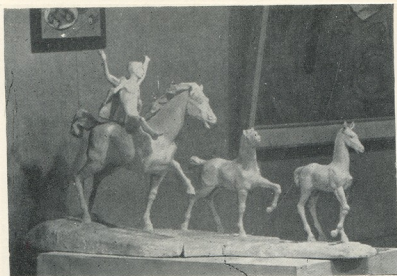


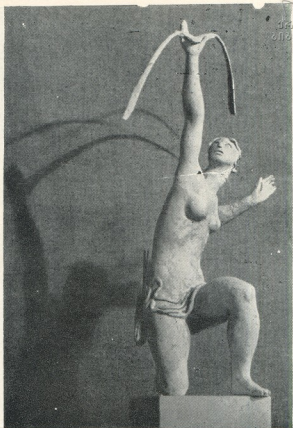


ნ. ვატაგინი. ავტოპორტრეტი. მოსკოვი.
 რ. ტურაველი. შეხვედრა. ლენინგრადი.
 ვ. კუზნეცოვი. მძინარე. ლენინგრადი.
 ლ. ლალიძე. თბილისობა. თბილისი



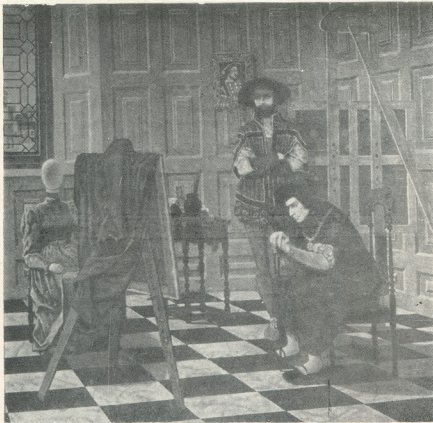






ვ. ისკანდერიანი.
სიბაბუკე. ერევანი
ი. როშონოკი.
პოტი ა. სკუინე. ლატვია
მ. ჭაბალუევი.
კუშინი. მოსკოვი
მ. ვიტიუკი.
კერაშიყული ნაკეთობანი, მინსკი
ლ. გაკონოვა.
ისტისტორცნელი. ლენინგრადი
ფ. ხეჭუი (სირია).
მოდლინი. მოსკოვი

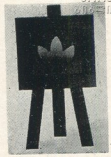




ვ. გრიგორიევი. პოლბენი და თომას ძოორი. ლენინგრადი
 ო. ბურღუღი. „შაითან ზიხოს“ დეკორაციის ესკიზი. თბილისი



სამხატვრო სენსაქლუაგის სტუდენტთა სალილომო ნამუშევრების გამოფენა



ქეთევან მამაგეიშვილი

საპარტამენტოს სურათების გალერეაში, სამხატვრო აკადემიის საგამოფენო დარბაზებში და მხატვრის სახლში ექსპონირებული იყო საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტთა სადიპლომო ნამუშევრების XXI საკავშირო გამოფენა. ასეთი სახის გამოფენები ადრე ლენინგრადსა და მოსკოვში იმართებოდა, თბილისში კი წელს პირველად მოეწყო. ჩამოვიდნენ ხელოვნების მოღვაწეები, სამხატვრო სასწავლებლების პროფესორ-მასწავლებლები, გაიმართა ნამუშევართა განხილვა.

გამოფენაზე ცხრამეტე სამხატვრო სასწავლებლის სტუდენტთა ნამუშევრები იყო წარმოდგენილი: ფერწერული ტილოები, გრაფიკული ნაწარმოებები, ქანდაკება, არქიტექტურული პროექტები, დიზაინი... მრავალფეროვანი იყო დაზგური ნამუშევრების თემატიკა — ვეხედებოდა როგორც ისტორიული ჟანრის ნამუშევრები, ისე ჩვენი სინამდვილის ამსახველი ნაწარმოებები. ნამუშევართა განხილვაზე, თავის გამოსვლაში სსრკ სახალხო მხატვარმა დ. ნალბანდიანმა აღნიშნა: „ამ ღონისძიებამ დაგვანახა, რომ ჩვენი მომავლის, ახალგაზრდა ოსტატების შემოქმედებითი სამყარო მრავალფეროვანი და შთამბეჭდავია, და ძალზე სასიამოვნოა, რომ ამ სამყაროს ცენტრში ახალგაზრდებს ჩვენი მჩქეფარე დღევანდელია აქეთ ასახული“.

გამოფენა ძალზე ვრცელი იყო და ნამუშევართა სიმრავლითა და დარგობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კარგად გამოიკვეთა თითოეული სასწავლებლის შემოქმედებითი მონაპო-

ვარი, რაც გულდასმით მოფიქრებულმა, გამართულმა ექსპოზიციამ განაპირობა.

ყოველი რესპუბლიკის მხატვრული სკოლა გარკვეულ ეროვნულ ხასიათს ატარებს. მისასაღამებელია, რომ ახალგაზრდა მხატვრები ღრმად სწავლობენ ხალხურ ხელოვნებას, შემოქმედებითად იყენებენ ტრადიციას. ამის ნათელი მაგალითია ბალტიისპირეთის სასწავლებლების სტუდენტთა ნამუშევრები, კერძოდ, დიზაინი, სადაც საინტერესოდ არის შერწყმული ხალხური მოტივები და ახალი ფორმები. ეს სინთეზი ბუნებრივი და პარმონიულია. გამოირჩევა ლიტვის სახელმწიფო სამხატვრო ინსტიტუტის დიპლომანტის გ. მიბინისის სადილის სერვიზი, რომელშიც ყურადღებას იპყრობს ლამაზი და მოხერხებული ფორმები, გემოვნებით შერჩეული ფერი. ხალხური ნაკეთობის მოტივთა ელემენტები ორგანულად ერწყმიან საერთო ფორმას და ორიგინალურ კომპოზიციებს ქმნის.

განსხვავებული პრინციპებით ხელმძღვანელობენ აზერბაიჯანელი გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრები. ჩვენი აზრით, ისინი ახალი ინტერპრეტაციის გარეშე იყენებენ ძველ მოტივებს, ფორმებს. იგივე შეიძლება ითქვას ქართველ სტუდენტთა ზოგიერთ კერამიკულ ნამუშევარზეც, რომელთა ფორმები და კომპოზიციები სიახლით არ გამოირჩევა. ახალგაზრდა მხატვრები მომავალში ალბათ უფრო ღრმად გაიაზრებენ შემოქმედებით პრობლემებს და ორიგინალურ ნაწარმოებებს შექმნიან.

გამოფენაზე ძალზე საინტერესო არქიტექტურული პროექტები იყო წარმოდგენილი:

ძველი კვარტალების აღდგენითი გეგმები. ახალი კვარტალებისა და სხვადასხვა სახის საკურორტო ზონების პროექტები, ინტერიერები. ავტორები ცდილობენ შექმნან ისეთი ობიექტები, რომლებიც ესთეტიკურადაც ღირებული იქნებიან და რაციონალურიც, მოსახერხებელი. ამის ნათელი მაგალითია ქალაქის აბანოს პროექტი, რომელიც ესტონეთის სახელმწიფო სამხატვრო ინსტიტუტის დიპლომანტს ტ. ტაელს ეკუთვნის. საინტერესოა არის გადაწყვეტილი აბანოს ინტერიერი. აქ დატოვებულია მხოლოდ აუცილებელი ელემენტები (სამსახაეები, სკამები), რომლებიც თავისუფლად განლაგებული სათავსოში და შიგნითა სივრცე არ იტვირთება. მოკიჩული ფერადი ფილების დეკორატიული განლაგება, საგნების სხვადასხვა ფერის ზედაპირი ახალისებს ინტერიერს და მთლიანობაში საკმაოდ თავისუფალ სივრცეს ქმნის. ამ პროექტში მაქსიმალურად არის განხორციელებული შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა, ყველაფერი საკირო და აუცილებელი, მიმზიდველი და მოსახერხებელი ფორმიტაა განხორციელებული.

არქიტექტორები თავიანთ ნამუშევრებში ითვალისწინებენ რელიეფის თავისებურებებს, გარემომცველი ბუნების ხასიათს და ცდილობენ შექმნან პროექტები, რომლებიც ბუნებასთან ჰარმონიულ ანსამბლებს შეადგენენ. ამის ნიმუშია კიევის სამხატვრო სასწავლებლის დიპლომანტის, ნიკანოროვას მთიანი



რ. სატიბოლდიევა. ლარანკების ანსამბლი. ხელმძღვანელი ა. რაზმოვი. ტაშვენტის თეატრალურ-სამხატვრო სასწავლებელი

საკურორტო კომპლექსის პროექტი. ავტორი საკმაოდ რთულ რელიეფზე ქმნის დიდ და სასვენებელ კომპლექსს, ნაგებობები იმერებს რელიეფის ხაზებს, არ არღვევს მის თავისებურ ხასიათს. აქ რელიეფი, ბუნება და ნაგებობები შეკრულ ანსამბლს ქმნიან.

გამოფენილი იყო რიგი სხვა საინტერესო პროექტებიც, რომლებშიც ორიგინალურად იდეებია განხორციელებული და, ამასთან, აღვიღმდებარეობის შესატყვისადაც სათანადოდაა გადაწყვეტილი.

გამოფენილ ნამუშევართა უმეტეს ნაწილს დაზღური და მონუმენტური ხასიათის ფერწერული ტილოები წარმოადგენდა. ცხადია, ძალიან მწელია, ნაწარმოებებთა სიმრავლეში თუნდაც ზოგადი ხასიათის დასკვნების გამო-

ნ. ზაბაიანი. ველოსიპედისტი. ხელმძღვანელი ტ. შირაზოიანი. ერევნის სახელმწიფო თეატრალურ-სამხატვრო ინსტიტუტი.

ა. ხშიროვი. პუშკინის სამყარო. ხელმძღვანელი ნ. პოლომარიოვი. სურციოვის სახელობის მოსკოვის სამხატვრო ინსტიტუტი





ფ. რაგიშვილი. მუსიკოსები. ხელმძღვანელი ა. იაროვი. ტაშენტის თეატრალურ-სამხატვრო სასწავლებელი

ტანა, კონკრეტულ ნიმუშებზე საუბარიც შორს წაგვიყვანდა.

ნამუშევრებს შორის ჩვენი ყურადღება განსაკუთრებით მიიქცია ნიდერლანდელი სტუდენტის ვან დერ ზოფის ტილომ „ერაზმ როტერდამელი, „ქება სისულელისა“, რომელიც იმის წინააღმდეგ არის მიმართული.

ქართველმა დიპლომატებმა გამოავლინეს ინდივიდუალური ხელწერა, სამყაროს თავისებური აღქმა. მათი ნამუშევრები, რა თქმა უნდა, არ არიან სრულყოფილი, შეიმჩნევა გარკვეული გავლენებიც, მაგრამ საკმაოდ მდიდარია ახალგაზრდების პალიტრა. ფერწერულობით გამოირჩევა ყ. ქუთათელაძის პეიზაჟები, სადაც მხატვარი ფერის საშუალებით აწესრიგებს კომპოზიციას, ქმნის განწ-

ყობას. მისი წერის მანერა მსუბუქი და თავისუფალია, ხასიათდება ტონალური გადასვლებით. საინტერესოა მ. წითლიძის „ავტოპორტრეტი“, რომელშიც ავტორი ცდილობს შექმნას ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ინდივიდუალური, კონკრეტული ხასიათით. უშუალოდ და ნათელი განწყობით გამოირჩევა ესტონელი დიპლომატების ნამუშევრები — კოკამაიკის „ოქროს ხანა“, პილდროსის „ბავშვობის სურათები“, რომელშიც ყურადღებას იქცევს ემოციურად გამოსატული ლირიკული, სევდიანი, ამაღლებული განწყობილება, წმინდა, ბავშვური სამყარო.

მოქანდაკეთა ნამუშევრებიდან მინდა გამოვყო ლიტველი კუკრშიტიის ქანდაკება. მოქანდაკემ შეძლო ხის რბილი და დამყოლი ფაქტურის ოსტატური დამუშავებით შექმნა მოხუცი მწერლის ფსიქოლოგიური პორტრეტი. ავტორი ბუნებრივ ფერებსაც იყენებს პორტრეტის ხასიათის გამოსავლენად. ხის ფერთა კონტრასტებით ხაზს უსვამს ნატურის სახასიათო დეტალებს — მწერლის სახესა და ხელებს.

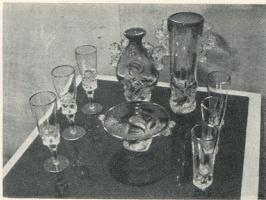
საინტერესოა ლენინგრადელი დიპლომატის სმოტროვის კომპოზიცია „ბანაობა“. ეს სამფიგურიანი, კამერული ხასიათის ნაწარმოები საკმაოდ შერეული დეკორატიული, გამსჭვალულია ლირიზმით.

სტილიზებული, ოდნავ დაგრძელებული ფორმებით, ნერვიული, დატეხილი ხაზებით, ძერწვის თავისუფალი მანერით გამოირჩევა ქ. გაგოშიძის ქანდაკება „ბალერინა“. მკვრივი მოცულობითი პლასტიკა ახასიათებს ვ. ელაიძის „შიშველ ფიგურას“.

საკმაოდ ორიგინალურია ახალგაზრდა

ა. ლიბერმანი. პატრიარქის შემოდგომა. ხელმძღვანელი ვ. შარანგოვიჩი. მინსკის თეატრალურ-სამხატვრო ინსტიტუტი





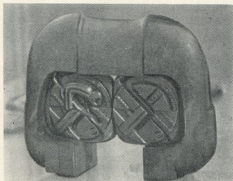
ბ. ტურევიჩი. შუშის სერვისი. ხელმძღვანელი ა. ზვირი. გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნების ლევის სახელმწიფო ინსტიტუტი

მხატვართა წიგნის გრაფიკა. ეს ითქმის ესტონელი ი. რომონოვის ლითოგრაფიულ ციკლზე, რომელიც პოეტ ქალს აუსტრე სკუი-ნეს ეძღვნება. მხატვარი ილუსტრაციებში ასახავს პოეტის სამყაროს, ხან ლირიკულს, ხანაც მშფოთვარეს.

ს. დიდიკის მოდელების სარეკლამო კატალოგში „მოუ-მოდა“ კაშკაშა, მიმზიდველი ფერებით შესრულებულ ფოტოებს ხელით დახატული მოდელები ენაცვლება. მისასაღებებელია, რომ მხატვრები ამ დარგში მუშაობენ და მომავალში, ალბათ, თვალსაჩინო წარმატებებსაც მიაღწევენ.

გამოყენილი იყო თეატრალური და კინოესკიზები, ახალგაზრდა მოდელიორთა გობელენები და გამოყენებითი ხელოვნების სხვა დარგების ნიმუშები, რომლებიც იმსახურებენ ყურადღებას, ჩვენ კი მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილების გადმოცემას შეეცადეთ.

3. ეგორივი. მედლები. ხელმძღვანელი ი. ბელოვი. ალმა-ატის სახელმწიფო თეატრალურ-სამხატვრო ინსტიტუტი



ფესტივალის პროგრამაში იყო აგრეთვე ჩართული ლი ბრეუერის სექტაკლი „ქადაგება კოლონოსში“, რომელიც ტრანსფორმაციაა სოფოკლეს ტრაგედიისა „ოიდიპოს კოლონოსში“. თავის სექტაკლში ბრეუერმა უწოდა მორალისტური ხასიათის ზღაპარი, რომელიც „ორმოცდაათიანეთა“ ლოცვა გვაგონებს ეკლესიაში.

სექტაკლის საფუძველია ზანგური რელიგიური მიზნი „პოსეღისი“. ხოლო პოლ დრეშერის მუსიკაზე დადგმული „რანაირად?“ განისაზღვრა როგორც „ვიზუალური ოპერა“, რომელსაც არავითარი ტექსტი არ ახლავს...

ფესტივალის დასასრულს ნაჩვენები იქნა ოპერა „მზეზე გამარჯვება“, რომელიც პირველად პეტერბურგში დაიდგა 1913 წელს. ესეც წმინდა ვიზუალური ოპერაა ე. ი. ძირითად შთაბეჭდილებას ახდენს ხანახაოა და არა დრამატული ან მუსიკალური მოქმედება, თუმცა სამივე მხატვრულ ფორმას თავისი წვლილი შეაქვს — ოპერაში, ამ თანში ეგზოტინელად მისაღწევ — სინთეზში.

ეს ოპერა რობერტ ბენედეტმა პირველად დადგა ლოს-ანჯელესში, 1950 წელს (ეს დადგმა უჩვენებს ვაშინგტონში, 1981 წელს, ხოლო 1988 წელს ნიუ-იორკსა და დასავლეთ ბერლინის ფესტივალზე). სექტაკლი ეყრდნობა ხმისა და სინათლის ირაციონალურ ზემოქმედებას და ამიტომაც მოკლებულია როგორც სიუჟეტურ საფუძველს, ასევე ლოგიკურ მიზეზ-კავშირებს.

რეჟისორი ამ დადგმის საკირობას იმით ხსნის, რომ დღევანდელი მსოფლიო სიტუაცია ისევე საშიშია და ტრაგიკული, როგორც იყო პირველი მსოფლიო ომის კვირამდში — 1913 წელს (როცა პირველად განხორციელდა ამ ოპერის დადგმა).

ამ ფესტივალის მიზანი იყო „ახალ მუსიკას“ და მყურებელს შორის კონტაქტის დამყარება (რაც ფერწერაში და ქორეოგრაფიაში მიღწეულია სამხატვრო გაღერებისა და თეატრების მეცადინეობით). „ახალი მუსიკის“ თავზარდამცემი ძალა შერბილებულია, როცა მასზე ცეკვავენ, მაშინ ნაკლებადაა საგრძნობი მისი „ხმოვანი ჭუნტებები“.

ბრუკინის ფესტივალში გვიჩვენა ახალი ტენდენცია საოპერო, მუსიკალურ ხელოვნებაში, რაც, უპირატესად ფორმალურ ძიებებში გამოვლინდა.

პრეზიდენტი, კონგრესი და ხელმძღვანელები

იდეოლოგიისა და პოლიტიკის უმკაცრეს კურსს მიმართავს რეიგანის ადმინისტრაცია კულტურის უველა სფეროში. შეტევა უველა მიმართულბითაა გაშლილი. გაძლიერდა მონოპოლისტური კაპიტალის კონტროლი მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზე, ხელ ღწერო საცნაური ხდება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა კონცენტრაციისა და მონოპოლიზაციის პროცესის გაღრმავება.

(გაგრძელება 111 გვ.)

თომას მანის რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“

მუსიკალური არქიტექტონიკა

ნაწული კაკაურიძე

„რომანი მუსიკის შესახებ? დიახ, მაგრამ იგი ჩაფიქრებული იყო, როგორც რომანი კულტურისა და მთელი ეპოქის შესახებ“. თ. მანი. „დოქტორ ფაუსტუსის“ ისტორია“.

თამანის ერთ-ერთ გამოსვლაში 1945 წელს თომას მანი აღნიშნავდა: „მუსიკა სინამდვილისაგან ყველაზე მეტად დაშორებული და ამავე დროს ყველაზე ვნებიანი ხელოვნებაა, აბსტრაქტული და მისტიკური. თუ ფაუსტი გერმანული სულის წარმომადგენელია, ის აუცილებლად მუსიკალურიც უნდა იყოს, რადგან აბსტრაქტული და მისტიკური, — ე. ი. მუსიკალურია გერმანელის დამოკიდებულება სამყაროსადმი“.

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რომანთაგანია, რომელიც ავტორმა ვასაოცარი სიღრმით, კრიტიკულად გააანალიზა იმპერიალიზმის ეპოქის პოლიტიკური ცხოვრება და კულტურის კრიზისი გენალური კომპოზიტორის — „ცოდვილი“ მუსიკოსის — ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრების აღწერის საშუალებით. ამ უღარესად რთულ, მრავალპლანიან ნაწარმოებში ჩაღრმავება აშკარად ავლენს, რამდენად „კონკრეტულ-გერმანულ“ და, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიოა მასში წამოჭრილი პრობლემატიკა. ტრაგიზმით აღსავსე პოლიტიკური მოვლენები, დეკადენტური ხელოვნების არსის კვლევა, გერმანიისა და გერმანელთა ბედის ისტორიული გააზრება, ხელოვანის პასუხისმგებლობის პრობლემა დროისა და ეპოქის წინაშე — ნაწარმოებში წარმოსახულია ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ, ფსიქოლოგიურ ასპექტებში. თომას მანისათვის უნიკიერესი შემოქმედის — ადრიან ლევერკიუნის ტრაგედია — იმპერიალიზმის ეპოქის დეკადენტი ხელოვანის ტრაგედიაა, რომელიც ჰყარავს შემოქმედებით გამოწვეულ სიხა-

რულს, ცხოვრობს ხალხისაგან მოწყვეტილი, სულიერი სიცივისა და მარტოობის ატმოსფეროში, როცა მუსიკირება და კომპოზიცია მისთვის მტანჯველ პროცესად იქცევა.

რომანის ურთულესი პრობლემებით თ. მანმა თავის რომანში მუსიკალური ხელოვნების საშუალებით წარმოადგინა, ამიტომ ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ნაწარმოების მუსიკალურ არქიტექტონიკას, მწერლის მიერ „შეთხზულ“ ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალურ ქმნილებებს, რადგან სწორედ მათი მხატვრული სიმართლე განაპირობებს „დოქტორ ფაუსტუსის“ წარმატებას, მის ზემოქმედებას მკითხველის სულზე. მიზნის მისაღწევად საჭირო იყო, რომ ავტორს აესტიკურად რეალურად „შეექმნა“ თავისი მკითხველისათვის ფაქტიურად აქამდე არარსებული მუსიკალური ნაწარმოებები, თანაც „შეთხზა“ ისინი პროფესიულად, არადილეტანტურად, დეტალურად ეჩვენებინა კომპოზიციის რთული შემოქმედებით პროცესი სპეციფიკური დეტალებითა და ნიუანსებით. ყოველივე ეს ორგანულად უნდა შერწყმოდა რომანის ისედაც რთულ სიუჟეტურ ქსოვილს, რომ შექმნილიყო ეპოქის კულტურის ფართო, განზოგადებული სურათი, უხილავი ძაფებით დაკავშირებული გერმანიის კონკრეტულ ისტორიულ ბედთან.

რომანის გამოქვეყნების შემდეგ თ. მანის მიერ შექმნილ უღარესად საინტერესო ნაშრომში — „დოქტორ ფაუსტუსის“ ისტორია. ერთი რომანის რომანი“, ნათლად ისახება დიდი გერმანელი ხელოვანის შემოქმედებით მიყვანილი მუსიკის სფეროში, ჩანს, თუ რა ვასაოცარი თანმიმდევრულობითა და სიღრმით

ემზადება ავტორი ტიტანური შრომისათვის, როგორ იქმნება თავად ნაწარმოები. ერთის მხრივ, მსოფლიოში მამდინარე რთული პოლიტიკური მოვლენებისადმი ცხოველი ინტერესი, კონკრეტულად გერმანიის მომავალზე ფიქრი და, მეორეს მხრივ, ეპოქის კულტურული ცხოვრების პრობლემური ხედვა, მუსიკალური ხელოვნებით გატაცება — ისევე ნიშანდობლივია ამ ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებისათვის, როგორც ეს შეძღვომში თვით „დოქტორ ფაუსტუსში“ — როგორც მხატვრულ ქმნილებაში — იჩენს თავს. პიროვნებებსა თუ ავტორების უბრალო ჩამონათვადი კი გვაგვრძობინებს, რამდენად დიდია და მრავალმხრივი თ. მანის ინტერესების სფერო: იგორ სტრავენსკის მემუარები, შეხვედრები სტრავენსკისთან და შონბერგთან, კრეენკის „თანამედროვე ამერიკული მუსიკა“, შინდლერის „ბეთოვენის ბიოგრაფია“, ბეკერის „ბეთოვენი“, ნიუშეს „Ecc homo“, ბერლიოზის მემუარები, ბაისელი, ტობი, აისლერი, კონტაქტება არტურ რუბინშტეინთან, დაინტერესება პენსილვანელი ადვენტისტების სასულიერო მუსიკით, და ა. შ. ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურა ავტორისათვის არის თეოდორ ადორნო, რომლის კონსულტაციები მუსიკის სფეროში ფასდაუდებელი იყო თომას მანისათვის რომანის წერის პროცესში.

თავად დიდი გერმანელი რომანისტი ხაზგასმით მიუთითებდა, რომ მუსიკა მისთვის ყოველთვის შემოქმედებითი იმპულსების სათავე იყო და იყენებდა მის ხერხებს, როგორც მთხრობელი, რომ იგი „მუდამ მუსიკალურ სამყაროში ცხოვრობდა“. ამის მიუხედავად მას განსაკუთრებულად დიდი შრომა დასჭირდა მუსიკალური კომპოზიციის ტექნიკაში გასარკვევად. ყველაზე პეტაღ თ. მანს ემინოდა „დილექტანტური პროფანაციისა“: „თუ ხელოვანზე წერ რომანს — იმაზე მდაბალი არაფერია, ვიდრე დეკლარაციები, ხელოვნების, გენიოსის ნაწარმოებების მხოლოდ შექება... აქ რეალობაა საჭირო, საჭიროა კონკრეტულობა — ეს მე ნათლად მესმოდა“, — აღნიშნავს იგი.

„მე მომიწევს მუსიკის შესწავლა“, — განუცხადა თ. მანმა თავის ძმას, როცა რომანის ჩანაფიქრი გაანდო, თავის დღიურში კი ჩაწერა: „მუსიკალური ტექნიკის შესწავლა მშინებს და თან მოწყენილობას მგვრის“. იქვე კი თავის „დოქტორ ფაუსტუსის“ ისტო-

რიაში“ აგრძელებს: „ეს არ ნიშნავს, რომ მე არ მეყო სიბეჭითი და გულმოდგინება, რომ... გავრკეველყოყავი მუსიკალური შექმნის სპეციფიკაში“. მართლაც, თ. მანი მუშაობდა, როგორც თვითონვე წერს, „ფაქტით ხელში“ მხოლოდ ერთი მიზნით: წარმოესახა დიდი კომპოზიტორის ქმნილებები ისე, რომ ნიკიტხველს დაეჯერებინა მათი რეალობა.

მუსიკა ამ რომანში თ. მანისათვის იყო ე. წ. „წინა პლანი“, მხოლოდ „კონკრეტული შემთხვევა“, მხოლოდ „რადც უფრო ზოგადის“ პარადიგმა, საშუალება, რომ ეჩვენებინა აელოვნების, კულტურის მდგომარეობა, ეჩვენებინა ადამიანი ღრმად კრიტიკულ ეპოქაში: „ხელოვნების გაწაფრული მდგომარეობა არის ზოგად ის, რაც მე მჭირდება“.

ნაწარმოებზე მუშაობის მთელი პერიოდის განმავლობაში თ. მანი გამუდმებით ფიქრობდა მუსიკისა და გონების, მუსიკისა და კულტურის, მუსიკისა და ჰუმანიზმის ურთიერთ-მიმართების საკითხებზე. „იქნებ, მუსიკის გენიუსი საერთოდ არავითარი შეხების წერტილი არა აქვს ჰუმანიზრობასა და საზოგადოების გამოსწორებასთან?“ — კითხვობს იგი, მაგრამ იქვე მის თვალწინ ჩნდება ბეთოვენის სახე, მისი რწმენა, რევოლუციურობა, ადამიანებისადმი სიყვარული.

თომას მანი გულმოდგინედ სწავლობს შონბერგის მუსიკალურ თეორიას. შონბერგმა თავად გამოუგზავნა მას თავის „მოდღერება პარამონის შესახებ“, ლიბრეტო ორატორიისა „თოქის კიბე“, „ფაუსტუსის“ XXII თავში შონბერგისეული სერიული მუსიკის აღწერასა და მის კრიტიკას ავტორმა საფუძვლად დაუდო თ. ადორნოს ანალიზები (ასევე გამოიყენა ადორნოს მოსაზრებები შენიშვნების სახით ბეთოვენის მუსიკალური ენის შესახებ, რომელიც ნაწარმოებში ვენდელ კრემარის ლექციებში ჩნდება).

შონბერგის სკოლა და მისი ტექნიკის შესახებ თ. მანი აღნიშნავდა: „შეიძლება მომენება „მაგიური კვადრატის“ ჩემი სამყაროს უკუეთვის შესატყვისი?“. ამ სიტყვების კონკრეტული აზრი უფრო გასაგები გახდება, თუ გავიხსენებთ ჰანს აისლერის მოსაზრებას, რომ შონბერგის სტილში ძალზედ ძლიერად იხატება ნერვოზულობა, ისტერია, პანიკა, დაუკეება, მართლობა და ძრწოლვა, რომ შონბერგის მუსიკის ძირითადი ნიშანი — ეს შიშია.

საინტერესოა, თუ რამდენად „გაითავისა“



თ. მანმა შონბერგის მუსიკალური სისტემა. მწერლის აზრით მისი რომანის სფერო, ეშმაკიან გარიგება და შვიი მაგიის სამყარო, თორმეტტონიანი ტექნიკის გამოყენების იდეა ნაწარმოებში ისეთ შეფერილობას იღებს, ისეთი კოლორიტის შემცველია, რომელიც თავად ამ სისტემას არა აქვს და ამიტომ განსახლებული დოზით ჰეშმარტად აქცევს მას თ. მანის მონაპოვრად. „ჩემი წიგნის კუთვნილებადო“, — წერს იგი. (ცნობილია ა. შონბერგის უქმყოფილება, როცა თ. მანმა მისი სახელი რომანის პირველ გამოცემაში არ მოიხსენია).

დიდი გერმანელი მწერლის მიერ საკუთარი ნაწარმოების შექმნის რთული პროცესის აღწერა და თავად „დოქტორ ფაუსტუსის“ მთლიანი არქიტექტონიკა ერთად ვააზრებულ არსებითად ამართლებს თ. მანის იმ აღიარებას, რომ წერისას იგი ეყრდნობოდა კონტრაპუნქტის ტექნიკას და რომანი მისთვის იყო უქმათა რთული შეკავშირება, სადაც მუსიკალურ მოტივთა როლს იღებენ ასრულებდნენ.

თ. მანის რომანში მუსიკა დამოუკიდებლად არ არსებობს, მაგრამ რადგან ადრიან ლევერკიუნის მხატვრული სახე (და, ე. ი. რომანის მთელი პრობლემატიკა) ფაქტიურად წამოუდგენელა მისი მუსიკალური სამყაროსა და მის მიერ შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებების გარეშე, ამიტომ ძალზე საინტერესოა „დოქტორ ფაუსტუსის“ ტექსტის გამოყენებით ცალკე ხაზად, მთლიანობაში წარმოვადგინოთ ადრიან ლევერკიუნის მუსიკოსად ჩამოყალიბების პროცესი.

ადრიან ლევერკიუნის ზიარება მუსიკალურ სამყაროსთან მისი ბავშვობის წლებში იწყება. თომას მანი განსაკუთრებული ინტერესით ხატავს ადრიანის დედის — ფრაუ ლევერკიუნის მხატვრულ სახეს და ხაზგასმით აღნიშნავს მის „სამხრეთულ“ გარეგნობას. სოფლის უბრალო გოგონა — ჰანა არის პირველი წყარო ლევერკიუნისა და ცაიტბლომისათვის გერმანული ხალხური მუსიკის შესაგრძნობლად. ჰანა მღერის ხალხურ, ჭარისკაცულ, უბრალო ვულგარულ სიმღერებს, რომელთაც სწრაფად ითვასებენ ბავშვები, რომელთა მიერ მელოდიის დამახსოვრების შემდეგ ჰანა სწრაფად გადადის ტერციიდან ქვედა კვინტაზე და ამით თითქოს გააზრებულად სურვილს მეტი საამოვნება მიანიჭოს ბავშვებს პარმონიული ცვალებადობით.

ასე ხდება ადრიან ლევერკიუნის შესვლა ე. წ. „იმიტაციური პოლიფონიის“ სფეროში, რომელიც ჭერ კიდევ XV საუკუნის ბოლოს მანიაში იყო ცნობილი. ყოველი სიმღერის დასასრულს ისმის ხოლმე მოკლე და დამცინავი სიცილი პატარა ადრიანისა — სიცილი, რომელიც დამახასიათებელი ხდება მისთვის შემდგომ წლებშიაც — რაც იმას ნიშნავდა, რომ იგი ჩაწვდა ამ სიმღერის არსს, მის ფოკუსს. ეს სიცილი გამეორდება შემდეგ ხშირად, როცა ადრიანს ვააოცებს ხოლმე მსმენელთა დიდი მასისათვის გაუგებარი მოხდენილი ვარიაცია და მუსიკალურ სტრუქტურაში მიმდინარე გონებამახვილური სვლა. ეს სიცილი თითქოს ნიშნავდა: „სასაცილოა, ორიგინალური და საინტერესო“.

ამის მიუხედავად, მისი მეგობრის — სერენუს ცაიტბლომის სიტყვებით, არც ამ წლებში და არც ცოტა მოგვიანებით ადრიან ლევერკიუნე არ გამოხატავს განსაკუთრებულ ლტოლვას მუსიკისადმი¹ და თითქოს საკუთარ თავსაც ე უშმაღავს ბგერების სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას.

თომას მანი ადრიან ლევერკიუნის მუსიკალური განვითარების შემდეგ ეტაპს უკავშირებს კაიზერს აშერნსა და ნიკოლაუს ლევერკიუნის სახელს. ადრიანის ბიძის — ნიკოლაუს ლევერკიუნის — სახლში, თომას მანის სიტყვებით: „იყო ყველაფერი, რაც ხმოვანებს და მღერის“. ადრიან ლევერკიუნე კი ბიძის სახლში არსებული მთელი იშვიათობის გამოფენისადმი მხოლოდ დამცინავ გულგრილობას გამოხატავს. თომას მანი საოცარი გულმოდგინებითა და პროფესიული ოსტატობით წარმოადგენს ნიკოლაუს ლევერკიუნის სახლში არსებულ მუსიკალურ მიკროსამყაროს. იგი წვდება ყოველი ინსტრუმენტის მექანიზმის საიდუმლოებასა და სპეციფიკის, მათი ელერადობის დიაპაზონს. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ ეტაპზე ადრიან ლევერკიუნისათვის მუსიკას აქვს მხოლოდ საგნობრივი სინამდვილის სახე, მაგრამ მოჩვენებითი გულგრილობის შიგნით იფარება არაჩვეულებრივი სწრაფვა კლავიატურის, აკორდების, ტონალობათა ცვლის, კვინტური წირის შესწავლისადმი. ადრიანი იყენებს პარმონიის აღმოჩენებს და ვარჯიშობს მოდულაციებში რიტმულად ყოველად განუსაზღვრელი მელოდიური კონსტრუქციების შესადგენად. თ. მანი დიდი მხატვრული სიმართლით, აკუსტიკური უშუალობით გეგარძნო-

ბინებს აღრიანის სწრაფვას შევიდეს მუსიკის რთულ სამყაროში. აღრიანის პირველი აკორდის აგებულება: ფა-დიეზ, ლა-დიეზ, დო-დიეზ, შემდეგ ამ აკორდის დემასკირება „მი“-ის დამატებით, პირველი შთაბეჭდილება ფა-დიეზ მაჟორისა და მისი გარდაქმნა სი-მაჟორად — მეხუთე დომინანტურ საფეხურად, აღრიანის ვარჯიში მოდულაციებში, ტერციული ნათესაობისა და ნეაპოლიტანური სექსტის გამოყენება, მუსიკის „ორჯ-როვნების“ შეგრძნება-ენჰარმონიულობის ამ პრინციპის გაგება — თომას მანისათვის არის მისი გვირის შესვლა დიდი მუსიკის სამყაროში. ამავე ეტაპზე ხდება აღრიან ლევერკიუნის დაკავშირება ვენდელ კრეჩმართან, რომელიც მას ბეთოვენის მუსიკალურ სამყაროს აზიარებს. კრეჩმარის ლექციების ანალიზის დროს თვით თ. მანი იჩენს ბეთოვენის მუსიკის პროფესიული ანალიზის უნარს, სადაც ერთმანეთს მკიდროდ ეხლართება ვენდელ კრეჩმარის მხატვრული სახის ბრწყინვალე დასურათხატება და აღრიან ლევერკიუნისათვის მუსიკალური გარემოს შექმნის ავტორისეული სურვილი. ამის ილუსტრაციაა თუნდაც კრეჩმარის ლექცია თემაზე: „ბეთოვენი და ფუგა“, სადაც თ. მანი ანალიზს უყვებებს პოლიფონიზმის ელემენტებს ბეთოვენის შემოქმედებაში. კრეჩმარის ლექციებში ფიგურირებს ბახის, ბეთოვენის, ვაგნერის სახელები და არამარტო მათი სახელები, არამედ ამ დიდი გერმანელი კომპოზიტორების შემოქმედებითი სპეციფიკის ანალიზი. თ. მანი წარმოადგენს ვენდელ კრეჩმარს, როგორც ნათელ, ძლიერ საწყისს აღრიან ლევერკიუნის, როგორც შემოქმედის, ფორმირების პროცესში. კრეჩმარისათვის „შექპარი და ბეთოვენი იყო მისი სულიერი პრიონტის უნათლესი თანავარსკვლავედი და მას (კრეჩმარს) აალიან უყვარდა მიეითთენინა“ თავისი მოსწავლისათვის ამ ორი ტიტანის შემოქმედებითი პრინციპებას ნათესაობისა და თანდამთხვევის შესახებ“. სწორედ ამ ეტაპზე აღმოაჩენს დამოუკიდებლად აღრიან ლევერკიუნი ორმაგი კონტრაპუნქტის კანონს. აქვე ჩნდება მისი ორიგინალური აზრი, რომ დასონანსი არის აკორდის პოლიფონიური ღირსების საზომი, რაც მეტად დისონანსირებულია აკორდი, მით მეტად შეიცავს იგი კონტრასტულ, სხვადასხვაგვარ მოქმედ ბგერებს, მით უფრო პოლიფონიურია იგი და მეტად შეიცავს მისი ყოველი

ბგერა ერთიან ქლერადობაში ხმის ან. ბეჭდს.

ლევერკიუნი ამ პერიოდში ბევრს ფიქრობდა და ლაპარაკობს მუსიკაზე, იცავს კრიტიკულ დისტანციას, უყურებს მას ზემოდან, თანდათან ცდის თავის პიანისტურ ძალებს, იგი იმდღერებს ცოდნას მუსიკის ისტორიაში — წინაკლასიკური, კლასიკური, რომანტიული, პოსტრომანტიული, მოდერნისტული მუსიკის სფეროში. აღრიან ლევერკიუნს უჩნდება თ. მანის სიტყვებით, „გაუცნობიერებელი, მორცხვად დამალული ინტერესი“ მუსიკისადმი, რასაც აკმაყოფილებს კრეჩმარის „მუსიკალური აზროვნების წყალვარდნილი“. კრეჩმარი აცნობს ლევერკიუნს სონატურის ფორმის სპეციფიკას კლემენტის, მოცარტის, ჰაიდნის ნაწარმოებების მიხედვით. შემდეგ იგი გადადის ორკესტრულ სონატაზე, სიმფონიაზე და შეჰყავს თავისი მოწაფე ბრამსის, ბრუნერის, შუბერტის, შუმანის, ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რიმსკი-კორსაკოვის, დეოჟაჟის, ბერლიოზის, ფრანკის და შაბრაიეს შემოქმედების ლაბირინთებში. მასწავლებელი აიძულებს თავის მოსწავლეს უსმინოს და გაარკვიოს რა აქვს გუნოს აღებული შუმანისაგან, ფრანკს — ლისტისაგან, როგორ გარდაისახება დებიუსის შემოქმედებაში მუსორგსკის მუსიკა, როგორ მიმდინარეობს „ვაგნერიზაცია“ დ'ენდისა და შაბრაიეს მუსიკაში. აშკარაა, რამდენად ღრმად ერკვევა თვით თომას მანი, როგორც წარსულის, ისე თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების ისტორიაში, რაც კრეჩმარისა და ლევერკიუნის მოსაზრებებში იჩენს თავს. განსაკუთრებით საინტერესოა ბახისა და თანამედროვე პერიოდის მუსიკალური პრობლემატიკის დიფერენციაცია. თომას მანის აზრით, ბახის წინაშე იდგა პრობლემა, როგორ შეიძლებოდა შექმნილიყო ჰარმონიულად გააზრებული პოლიფონია, ხოლო თანამედროვე მუსიკოსების წინაშე საკითხი ასე იშინა — როგორ შეიძლება შეიქმნას ჰარმონია, რომელსაც ექნება გარეგნული მსგავსება პოლიფონიასთან? ამას თ. მანი უწოდებს „პოლიფონიური მუსიკის სინდისის ქენჯნას პოლიფონიური მუსიკის წინაშე“.

კრეჩმარი ავალებს აღრიან ლევერკიუნს პატარა კლასიკური პიესების გაორკესტრებას. ახალგაზრდა უყვე კარგად შეიგრძნობს შუმანის „მიფარის დამის“ არაჩვეულებრივ ემოციურობას, მის სექუნდურ შეხამე-

ბას საფორტუბიანო თანხლებასთან, მენდელ-სონის, ბრამსის, შუბერტის ქმნილებების თავისებურებებს.

პალეს უნივერსიტეტში სწავლის წლები აღრიან ლევერკიუნისათვის არის მუსიკისადმი მოჩვენებითი გულგრილობის წლები, მაგრამ მისი ვანწყობილება კარგად ჩნდება ბავო-რინისკის წირის მეცადინეობაზე, სადაც იგი ოთახში შესვლისთანავე მიუჯდებოდა ხოლმე ინსტრუმენტს პალტოგაუხდელი, ჩაფიქრებული გამომეტყველებით, თითქოს მისი აქ მოსვლის მიზანი მხოლოდ ეს იყო. ეს დაკვრა საოცარი სევდის გამომხატველია — ადრიანი თითქოს ხსნას ეძებს ინსტრუმენტში, ე. ი. საკუთარ თავში, აკეთებს თავისუფალ იმპროვიზაციებს, უკრავს „არაფერს“.

ადრიან ლევერკიუნი მწვავედ განიცდის თავისი ბუნების ერთ თვისებას — მორცხვობას, რადგანაც ამ თვისებას მკიდროდ უკავშირებს მის მიერ წარმოსახული ხელოვანის იდეალურ სახეს. შეიძლება თუ არა მორცხვი ადამიანი გახდეს ხელოვანი? მორცხვი ადამიანი ძნელად იქცევა დიდ ვირტუოზად და დირიჟორად, ამიტომ, ადრიანის დასკვნით, მისთვის რჩება მხოლოდ ერთი გამოსავალი — ჰერმეტიკულად დახურული ლაბორატორია, ალკიმიური ძიებანი — კომპოზიცია! ამრიგად, ამ ეტაპზე ხდება ა. ლევერკიუნის მიერ ცხოვრების გზის საბოლოო არჩევანი. ოცი წლის ადრიანი გრძნობს საკუთარ არსებაში საოცრად განვითარებულ კომპლექსის გრძნობას, რის გამოც მან თავი შეაფარა თეოლოგიას. მას ეჩვენება, რომ ხელოვნებით ყველა საშუალებანი და პირობითობანი გამოსადეგნი ადრიან მხოლოდ პაროდისათვის.

1905 წლიდან ლევერკიუნი ლაიფციგში გადადის საცხოვრებლად. ლაიფციგში მომხდარი ცნობილი სცენა, სადაც თ. მანმა ფრედრიკ ნიცშეს ბიოგრაფიის ელემენტები გამოიყენა, ავტორს ისევ მუსიკალური რემინისცენციებით აქვს წარმოსახული. ადრიანი უხერხულობის დასაფარავად იღებს როიალზე ორ-სამ აკორდს. ეს არის მისი იმ ხანში აკვიტებული ბგერობრივი ფენომენი — მოდულაცია სი-მაჟორიდან დო-მაჟორში, რომელიც მას აგონებს განდევლის ლოცვას ვებერის „თავისუფალა მსროლელის“ ფინალიდან, სადაც ისმის საყვირებისა და ჰობოების წმა დო-მაჟორულ კვარტსექსტაკორდში. მოგვიანებით ლევერკიუნის შემოქმედებაში

ჩნდება ბგერობრივი შიფრი h-e-a-e-es, რაც ნიშნავს „heterae esmeralda“.

ლაიფციგში ღრმავდება ლევერკიუნის ფესიული დაოსტატება მუსიკაში. ამის დადასტურებაა მომავალი კომპოზიტორის წერილი სერენუს ცაიტლობისადმი მიწერილი, სადაც კვლავ იგრძნობა ჩაღრმავებანი ბახის. ბეთჰოვენის, შოპენის, მენდელსონის მუსიკაში. პალეს უნივერსიტეტში გატარებულმა ორმა წელმა ვერ შეძლო არსებითი კორექტივი შეეტანა მის სწრაფვაში მუსიკალური ხელოვნებისადმი. იწყება მისი ორიგინალური შემოქმედებითი პროცესი, იქმნება სიმფონიური ფანტაზია „ზღვის შუქურები“, გუნდები ექვსი, შვიდი და რვა ხმიისათვის, სამთემიანი ფუტა ხემიანი კვარტეტი-სა და ფორტუბიანოსათვის, სონატა (დო-მინორი) ვიოლონჩელოსათვის.

ლევერკიუნის შემოქმედების ამ ეტაპზე, რომელსაც თომას მანე კოლორიტული გაორკეცების შედეგს უწოდებს, იგრძნობა რაღაც პაროდული, კრიტიკულ-ირონიული დამოკიდებულება საერთოდ ხელოვნებისადმი, რაც ამაზრზუნ-გენიალური მანერით ვლინდება გვიანდელი პერიოდის კომპოზიტორის შემოქმედებაში. უკვე შეიგრძნობა შემადრწუნებელი სიცივის ნიშნები. თომას მანი ცაიტლობის საშუალებით განმარტავს ამის მიზეზებს: მისი აზრით პაროდულობა იყო ამაყი უკუსვლა უნაყოფობისაგან, რასაც უქედის დიდ ტალანტს სკეპსისი, სულიერი სიმორცხვე, ბანალურობის სფეროს მომაკვინებელი უსაზღვროების შეგრძნება, იქმნება სიმღერების სერია, რომელთა საფუძველი ხდება დანტეს Purgatorio და Paradiso. ლაიფციგის პერიოდში იქმნება აგრეთვე სიმღერები ვერლენისა და ბლეიკის სიტყვებზე.

ახალი მუსიკალური აზრის გაჩენიას ლევერკიუნი თავის უბის წიგნაკში იწერს არა ნოტებს, არამედ სიტყვებს, რაც, მისივე აზრით, ადასტურებს მუსიკისა და ენის სპეციფიკის ერთობას. მუსიკა აენტება სიტყვებისაგან, სიტყვები გამომდინარეობს მუსიკისაგან, ისე როგორც ეს ხდება ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის ფინალში.

ლაიფციგშივე იწყება ლევერკიუნის თეორიული ძიებანი კომპოზიციის სფეროში. მას აღარ აკმაყოფილებს ტრადიციულად არსებული მუსიკალური სისტემის „შეზღუდული მუსიკალური პოტენციალი“. მას სურს

შექმნას 12 ტონიანი ტემპერირებული წყობა. თორმეტტონიანი ინტერეალიაცია. ასეთი კომპოზიცია შეიძლება დაწყებული იქნას ბოლო ბევრით და დამთავრდეს პირველით, ხოლო შემდეგ შეიძლება ამ ფორმის შებრუნება. არსებითაა ოთხი დებულება, რომელთა ტრანსპოზიცია შესაძლებელია ქრომატიული გამის თორმეტ ამოსავალ ბგერაზე, ასე რომ, ყოველი კომპოზიციის განკარგულებაშია ორმოცდარვა განსხვავებული ფორმა, რომელთა ვარიაცია განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. კომპოზიციას ამოსავალ მასალად შეუძლია იქონიოს ორი ან მეტი რიგი ორმაგი ან სამმაგი ფუგის მსგავსად. მთავარია, რომ ყოველი ბგერა უნდა იყოს თავის ადგილას. ამას ლევერკიუნენ უწოდებს პარმონისა და მელოდიის განურჩევლობას. ფაქტურად იწყება ფორმალისტურ-დეკადენტური ძიებანი თეორიაში მათი შემდგომი პრაქტიკული რეალიზაციის მიზნით მუსიკალურ ხელოვნებაში.

მიუნხენში ცხოვრების წლები და იტალიაში გამგზავრება კიდევ მეტად აღრმავებს ლევერკიუნენს ძიებებს მუსიკის სფეროში. მთელი ეს წლები მოსამზადებელი ეტაპია ლევერკიუნენისათვის „აპოკალიპსისა“ და „ფაუსტუსის“ შესაქმნელად.

ლევერკიუნენს, როგორც შემოქმედის, შემდგომი მოღვაწეობის ასახსნელად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დიალოგს მისი ავადმყოფური ფანტაზიით წარმოსახულ ეშმაკთან, რომლის საშუალებით თ. მანი კვლავ იძლევა XX საუკუნის კულტურის, სულიერი კრიზისის, დეკადანსის ესთეტიკის დახასიათებას, ლაპარაკობს თანამედროვე მუსიკაზე, რომელიც „მძიმე ტანჯვით იქმნება, აღნიშნავს, რომ პაროდირება და არისტოკრატიული ნიპილიზმი არის ჩიხში მომწყვდეული მუსიკალური ხელოვნების მახასიათებელი ნიშნები.

კომპოზიტორ ლევერკიუნენს ეშმაკთან წილისყრა იმის ნიშნია, რომ აღრიანს სურს ჰქონდეს ის შემოქმედებითი გამონათებები, რაც უკვე შეუძლებელია შექმნილ ესთეტიკურ სიტუაციაში. „ეშმაკეულ გარიგებაში“ თანამედროვე მეფისტოფელი XX საუკუნის ფაუსტს სთავაზობს თავისუფლებას, საკუთარ თავში დარწმუნებას ძალას, საკუთარი ხელოვნების ნიმუშით ისეთ აღფრთოვანებას, როცა უინტერესოა გარეშე პირთა, ე. ი. მსმენელთა აზრი, სთავაზობს საკუთარი თავით

ვით ტკობას და ღვთის რჩეულად წარმოადგენას და ყოველივე ამის გვერდით ღრმა ჩავარდნებს, სიცარიელეს, სევდას, მსუსულებს ტკივილებს. ეშმაკის მიერ მინიჭებულ შემოქმედებით შესაძლებლობებს თან ეხლება შემოქმედებითი სიცივე — კომპოზიტორის სულის სიცივე იმდენად დიდ იქნება, რომ ვერასოდეს გათბება შთაგონების ცეცხლით.

თომას მანი ციატბლომის პირით ლაპარაკობს იმ „დემონურ საწყისზე“, რომელიც გენიოსის გაკაშკაშებულ სფეროში „შემამთვთებლად თანაარსებობს“. ეს ტერმინი ფაქტობრივად აღნიშნავს სწრაფვას ირაციონალურისა და ანტიჰუმანიზმისადმი, ნიშნავს ადამიანთა სიძულვილს. ეს ის შობენაუერ-ნიციშენ-უთრი და ფანსისტური შხამია, რომელმაც გერმანელთა დიდი ნაწილი დანაშაულის თანამონაწილეებად აქცია. ესთეტიკის სფეროში კი „დემონური საწყისი“ არის სწორედ ის შემოქმედებითი სიცივე, რაზედაც ეშმაკი ლაპარაკობს, არის ხელოვნის ინდიფერენტულობა, ადამიანებისაგან გაუცხოება, საკუთარ თავში ჩაეკეტვა, ევგონისტური ტკობა საკუთარი შემოქმედებით — ყველაფერი ის, რაც ღუბავს ლევერკიუნენს ნიქს.

თ. მანის მიერ შექმნილი შემოქმედის მხატვრული სახის სირთულე ისიცაა, რომ ლევერკიუნენს შემოქმედებაში რეაქციული ტენდენციების შიშველი დეკლარაცია არ ხდება. „დემონური სული“ მის შემოქმედებაში სპეციფიკურად იჭრება და მკლავდება: ესთეტიზმი უხსნის გზას მხატვრის სულში ბარბოსოსულ საწყისს; ეს ტრაგიკული მარტობაა, ხალხისაგან მოწყვეტა, სიცივე, უსიყვარულოდ, ქეშმარიტი მეგობრობის გარეშე ცხოვრება, გულგრილობა მათ მიმართ, ვისთვისაც იქმნება მუსიკა.

ყოველივე ეს — გულგრილობა ხელოვნების ჰუმანიტური მისიის მიმართ, პაროდის ჩათვლა მუსიკის საფუძვლად, მუსიკის გაგება, როგორც ორაზროვნებისა და მისი სისტემალ ქცევა, შემოქმედებითი ძიებანი, რომელიც ამსხვრევს ტრადიციებს, რელიგიური ლეგენდების მისტიკური ხასიათის გაზვიადება და კომპარული აპოკალიფსური წარმოსახვები — უკვე დამახასიათებელია აღრიან ლევერკიუნენის აპოკალიპსისათვის“. ამ მუსიკალური ქმნილების შთაბეჭდილება არის „აქუსტიკური პანიკა“ (გავიხსენოთ პ. აისლერის მოსაზრება კ. შონბერგზე) ციატბლომის სიტყვებით ეს არის „მზის



დაბნელება, სულში სისხლის წვეთების ჩაღვრა, ადამიანთა გმინვა“. „აპოკალიპსის“ შექმნის მიზანი თ. მანს ასე აქვს განმარტებული — „ორატორიის ისე აღწერა, რომ შესაძლებელი გახდეს მისი განსჯა როგორც სისხლიანი ბარბაროსობის, ასევე უსისხლო ინტელექტუალობისათვისაც“.

თ. მანი წინასწარვე გრძნობდა აპოკალიფსური ორატორიის შექმნის სირთულეს. თ. ადორნოსადმი მიწერილ წერილში იგი აღნიშნავდა: „რომანი უკვე მივიდა იმ ადგილამდე, სადაც 35 წლის ლევერკიუნი, ეუფორიული შთაგონების მოზღვავეებისას... მოკლედ რომი ქმნის თავის მთავარ, ანუ თავის პირველ მთავარ ნაწარმოებს „Apocalypsis cum figuris.“ აქ საჭიროა დამაჯერებლად გამოვიგონო რაიმე მუსიკალური ოპუსი, მიეცე მას რეალური ნიშნები (იგი მე წარმომიდგენია ძალზედ „გერმანულ ნაწარმოებად — ორატორია ორკესტრით, გუნდებით, სოლისტებითა და მკითხველით)“.

თ. მანი გრძნობს, რომ მას სჭირდება რამდენიმე ისეთი კონკრეტული დეტალი, რომელიც მკითხველს დამაჯერებელ სურათს ქაჩაჩ მოუსახავს, ამიტომ დახმარებას სთხოვს ადორნოს — იგიჭროს, თუ როგორ შეიძლება სიცოცხლე შთაბეროს ამ ნაწარმოებს, სთხოვს ამაწოდოს რაღაც მუსიკალური დეტალები, რაც საჭირო ილუზიას შექმნის. თვით რომანისტს კი სიტყვიერად ასე წარმოუდგენია გერ არარსებული მუსიკალური ქმნილების ხზი: იგი უნდა იყოს „...რაღაც სატანურ-რელიგიური, ...ამავე დროს ძალზე მკაცრი, ...უკან დაბრუნება პრიმიტიულ-ელემენტარულთან, უარის თქმა მუსიკალური ფაქტურის ტაქტებად დაყოფაზე, უარის თქმა ბგერათა ორგანიზებულ თანმიმდევრობაზე (ტროპონების გლისანდო). ეს უნდა იყოს რაღაც პრაქტიკულად ძნელად განსაზოცადებელი:... არატემპერირებული გუნდები, რომელთა არცერთი ბგერა ან ინტერვალ არაა ფორტეპიანოს დიაპაზონისათვის მისაწვდომი და ა. შ.“ თ. მანს კარგად ესმის ადორნოს წინაშე დასმული ამოცანის სირთულე და თვითონვე ამატებს: „მაგრამ იოლი სათქმელია და ასე შემდეგ“.

მწერალი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ეს არატემპერირებული გუნდები იყო მისი იდეა, ჭიუტად იცავდა მას, თუმცა მისი კონსულტანტი ადორნო კატეგორიულად უარყოფდა ამ იდეას. თ. მანი შონბერგს ეთათბირება,

რომელიც პასუხობს — „მე არ გავაყუთებდი ასე, მაგრამ თეორიულად ეს შესაძლებელია“. თ. მანი აღნიშნავს, რომ, მიუხედავად ასეთი მაღალი ინსტანციისაგან უფლების მიღებისა, მაინც უარი თქვა განზრახვაზე, დატოვა ტაქტებად დაყოფა, ოღონდ მას ირონიული აზრი მიანიჭა. სამაგიეროდ, წინ წამოსწია ინსტრუმენტული და ვოკალური გლისანდოს ბარბაროსული საწყისი.

ცაიტბლომის სიტყვებით, გლისანდოები „ველური ხერხია“ ნგრევის განწყობილების გადმოსაცემად იქმნება ე. წ. „აუსსტიკური პანია“ ლიტურგიების გლისანდოს საშუალებით. „აპოკალიპსისში“ კომპოზიტორმა უარი თქვა საორკესტრო ინტერლუდებზე, სამაგიეროდ, გუნდი იძენს თავისებურ ორკესტრულ ელერადობას. დისონანსები აქ გამოხატავს ამაღლებულს, სერიოზულს, სულიერს, მაშინ როცა ჰარმონიული და ტონალური არის ჯოჯოხეთის ძალების გამომხატველი.

„აპოკალიპსის“ ყველაზე დამახასიათებელი მუსიკალური შტრიხი არის ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების ბგერობრივი ფუნქციების გასაოცარი აცვლა. გუნდი და ორკესტრი ერთმანეთს მკვეთრად არ უპირისპირდება, როგორც ადამიანური და საგნობრივი მოვლენები — პირიქით: ისინი ერთმანეთში ითქვიფება — ხდება გუნდის ინსტრუმენტირება და ორკესტრის ვოკალიზება. ეს აყვანილია იმ დონემდე, რომ ფაქტურად იშლება ზღვარი ადამიანსა და საგანს შორის. ყოველივე ამას კომპოზიტორი აკეთებს შეგნებულად, რათა შეინარჩუნოს მხატვრული მთლიანობა. აქვე ჩნდება ლევერკიუნის უნარი დამცინავი მიბაძვისა, რაც საერთოდ ღრმად იყო ფესვგადგმული მის ტრაგიკულ ნატურაში. ეს იხატება მუსიკალურ სტილთა და მიმდინარეობათა ყოველ უცნაურ აღრევაში: სასაცილომდეა დაყვანილი ფრანგული იმპრესიონიზმის ელემენტები, ჩნდება ბურჟუაზიულ-სალონური მუსიკის ნიშნები, ერთმანეთშია აღრეული ჩაიკოვსკი და მიუზიკპოლი, სინკოპები და ჯახის რიტმული ამოვარდნები — ყოველივე ეს ბრწყინავს და ერთმანეთს ეხლართება ნაწარმოებში. ლევერკიუნი არ იცავს სიმეტრიას და ცდილობს გამოიყენოს მხოლოდ სამეტყველო მახვილები, ამიტომაც რიტმი ფაქტიურად ყოველ ტაქტში იცვლება.

„აპოკალიპსის“ პირველი ნაწილის ფინალი წარმოადგენს მოკლე, მაგრამ ჯოჯოხე-

თური ხარხარის ასოციაციას. იგი იწყება ცალგა ხმის სიცილით და გასაოცარი სისწრაფით მოიცავს გუნდს და ორკესტრს, აღწევს ტუტი-ფორტისიმოს. ესაა ზიზღით აღსავსე ხარხარი ავტორისა, რომელსაც ეზიზღება სამყარო, და სულაც არ ნაღვლობს მის დანგრევას. ყოველივე ეს იცვლება II ნაწილის ექსპოზიციის მოცემულ ბავშვთა გუნდით, რომელსაც კრისტალურად გამჭვირვალე, ანგელოზისებური ჟღერადობა აქვს. ეს არის მუსიკის არაჩვეულებრივი ტრანსფორმაცია, ტრანსფიგურაცია.

კომპოზიტორის მიერ „დოქტორ ფაუსტუსისი გოდების“ შექმნამდე კიდევ რამოდენიმე მუსიკალური ნაწარმოები იწერება.

ადრიან ლევერკიუნი საეიოლინო კონცერტს უწერს თავის მეგობარს — მეგიოლინე რული შვერტფეგერს; ტონალობის ზუსტი აღნიშვნის გარეშე მოცემული ეს ქმნილება თავისი ვირტუოზულ-საკონცერტო მუსიკალური მანერით, სცილდება ლევერკიუნის მკაცრ და უკომპრომისო შემოქმედების ფარგლებს. კომპოზიტორმა იგი შექმნა სამ ნაწილად, ტონალობის აღნიშვნის გარეშე. ამის მიუხედავად ნაწარმოები ერთდროულად სამ ტონალობაშია დაწერილი: სი-ბემოლ-მაჟორი, დო-მაჟორი, რე-მაჟორი, სადაც რე-მაჟორი მუსიკოსისათვის, როგორ ჩანს, ორმაგი დომინანტის როლს ასრულებს, სი-ბემოლ-მაჟორი — სუბდომინანტისა, დო-მაჟორი კი ზუსტი საშუალოა. ამ ტონალობებს შორის გონებამახვილურად მობრძობს მთელი ნაწარმოები, რადგანაც ავტორი არც ერთ მათგანს არ აძლევს უპირატესობას. საეიოლინო კონცერტის უმეტესი ნაწილები სამივე ტონალობას ემორჩილება, სანამ საბოლოოდ აშკარად და საზეიმოდ არ იწყებს ჟღერას დო მაჟორი. პირველ ნაწილს ლევერკიუნმა უწოდა „Andante amoroso“. მასში წამყვანი აკორდია c-g-e-b-d-fis-a, რომელიც ვიოლინის მაღალ f-სთან შეფარდებაში შეიცავს ყველა სამი ძირითადი ტონალობის ტონიკურ სამხმოვანებებს. ეს აკორდი არის „ნაწარმოების სული“. მესამე ნაწილში ხდება მისი ცვლა ვარიაციებში. ეს უკვე გასაოცარი მელოდიური ნახტომია. იგი დამაბრმავებლად ბრწყინვალეა, დიდებული, მას ახასიათებს აღერსიანი მელანქოლია, რაც მისი შემსრულებლის, რული შვერტფეგერის განწყობილებას უახლოვდება. მელოდიური ხაზი მოულოდნელად და მხოლოდ მსუბუქად არის აქ-

ცენტრებული, აღწევს კულმინაციას და შემდეგ სადუნურზე გადადის სხვა ტონალობაში. ცაიტბლომის სიტყვებით ეს ნაწილი ზიკურად მოქმედი „სილამაზის გამოვლინება“, ამ თემის დიდებულებას ბოლო ვარიაციულ ნაწილში საორკესტრო ტუტის შესრულების დროს აძლიერებს დო-მაჟორული ტონალობა, რასაც წინ უძღვის ბრწყინვალე, თამამი პასაჟი, რომელსაც თავის მხრივ დრამატულ-სასაუბრო განწყობილება აქვს. ეს არის აშკარა რემინისცენცია ბეთჰოვენის ლა-მინორული კვარტეტის ბოლო ნაწილის პირველი ვიოლინოს რეჩიტატივისა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ბეთჰოვენთან დიდებულ მუსიკალურ ფრაზას არ მოსდევს მელოდიური ზემოქმედება. ამ „პიბრიდული ქმნილების“ დაწყებამდე ლევერკიუნმა ყურადღებით შეისწავლა ბეროის, ვიოტანის და ვენიაესკის საეიოლინო ნაწარმოებები და გამოიყენა ისინი ერთდროულად პატივისცემის გრძნობით და კარიკატურულად. განსაკუთრებით რთული აღმოჩნდა სამშობლო-ლებლო ტექნიკის თვალსაზრისით შუა ნაწილი — სერცო, რომლის შესრულება რული შვერტფეგერს საკმაოდ გაუძნელდა.

1927 წლისათვის იქმნება ლევერკიუნის რამოდენიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები: ან-სამბლი სამი ხემიანი, სამი სასულე ინსტრუმენტისა და როიალისათვის. ეს არის პიესა, აღსავსე ჭრბელი თემებით, ორიგინალური დამუშავებებით. პიესის პირველი ნაწილია „ფანტაზია“, მეორე — ადაჟიო და მესამე — ფინალი, რომელიც იწყება მსუბუქად, კეკლუცად, შემდეგ კონტრაპუნქტულად მუქდება, იძენს ტრაგიკულ ხასიათს და ბოლოვდება პირქუში ეპილოგიით. ამ ნაწარმოებში როიალი არასდროს არ იქცევა ჰარმონიული მთელის რიგით კომპონენტად. მას აქვს სოლო პარტია, ისევე, როგორც საფორტეპიანო კონცერტებში. იგრძნობა საეიოლინო კონცერტის სტილი. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ ნაწარმოებში ბგერათშეერთება: სასულე ინსტრუმენტები არსად არ აზნობენ ხემიანთა ჟღერადობას, პირიქით, უტოვებენ მათ სივრცეს და ენაცვლებიან მათ. ხანდახან გაერთიანდებიან მხოლოდ ძლიერი ტუტის საშუალებით. ლევერკიუნის სიტყვებით, ეს ნადაცა კი არაა, არამედ „რომანი“. ეს არის ტენდენცია „მუსიკალური პროზისა“, რომელიც უფრო ძლიერად ჩნდება ლევერკიუნის ხემიან კვარტეტში, სადაც მოტივთა კავშირი

სრულიად უგულვებელყოფილია, სამაგიეროდ, განვითარება, ვარაიაცია და გამეორებანი აქ განუწყვეტელი ნაკადის შთაბეჭდილებას ქმნის, ყველაფერი ერთიანდება ინტონაციის ერთობით და უფრო მეტად კი კონტრასტულობით. არსად არ იგრძნობა ტრადიციული მუსიკალური ფორმების ცვალი. ეს „ანარქიული ნაწარმოებია“, რომელშიც ავტორი ეყრდნობა მხოლოდ თავის სმენას და აღმაფრენის შინაგან ლოგოსას. ამ ქმნილებაში პოლიფონია უკიდურესობამდე გაძლიერებული და ყოველი ხმა ყოველ წუთში დამოუკიდებლად ჟღერს. ყველა ნაწილი სრულდება შესვენების გარეშე. პირველი ნაწილი ჰკავს ღრმად დაძაბულ საუბარს: თითქოს ოთხივე ინსტრუმენტი შეიკრიბა და სერიოზულად, თან წყნარად საუბრობენ, ყოველგვარი დინამიკური კონტრასტების გარეშე, ამას მოსდევს მეორე ნაწილი, რომელიც ჰკავს ავონიაში მყოფი ადამიანის ჩურჩულს, მას ცვლის ნელი ნაწილი, რომელიც დანარჩენებთან შედარებით მოკლეა და რომლებშიც დომინირებული ფუნქცია დაკისრებული აქვს ალტს, პოლიფონია თანდათან ქრება. აქ იგრძნობა პასაჟებისა და ტრელების შეერთება და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მთელი ორკესტრი უკრავს. ლევერკიუნი იყენებს ყოველ ინსტრუმენტს დიაბაზონსა და ბგერით შესაძლებლობებს. სწორედ ასე მიიღწევა ის ჟღერადობა, რაც არღვევს კამერული მუსიკისათვის დამახასიათებელ საზღვრებს — იგი ემსგავსება „შენიღბულ საორკესტრო ნაწარმოებს“. ნაწარმოების პარტიტურის შესწავლა გვარწმუნებს, რომ კომპოზიტორს გათვალისწინებული აქვს ხემიანი კვარტეტების ტექნიკის მთელი გამოცდილება უწყვილმანეს დეტალებამდე.

ვიოლინოს, ალტისა და ვიოლენჩელისათვის დაწერილი ტრიო ადრიან ლევერკიუნისა ფაქტიურად შეუსრულებელი, ტექნიკურად დაუძლეველი ნაწარმოებია, იგი აოცებს მსმენელს თავისი კონსტრუქციული სიშმაგითა და ლოგიკური განაგარიშებით. „წარმოუდგენელი, მაგრამ კეთილშობილი“, — ასე ახასიათებს მას თვითონ ავტორი.

იმავე 1927 წელს, კამერული მუსიკის შექმნის წელს, იბადება სიმფონიური კანტატის — „დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ კონცეფცია ადრიან ლევერკიუნის შემოქმედებაში.

თ, მანი ამ ნაწარმოების შესაქმნელად გულ-

მოდგინედ იწერდა ცალკეულ აზრებს ფაუსტზე არსებული თქმულებების კრებულებად. 1947 წელს იგი კარლ კერენის წარდგინებით „ფაუსტუსის გოდება“ ექსპრესიულობით სავსეა, რადგან იგი არის ტირილი“. „როგორც კი მუსიკა, თავისი ახალი ისტორიის დასაწყისში, თავისუფლდება იმ მიზნით, რომ რაიმე გამოხატოს, იგი იქცევა Lamento-დ, იქცევა ოხოვნად «lasciate mi morire» — აღნიშნავს იგი. საგულისხმოა, რომ ავტორი ამავე წერილში მუსიკალური ქმნილების ესთეტიკური ანალიზის გვერდით კვლავ გერმანიის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე ლაპარაკობს და, ცხადია, სავსებით შეგნებულადაც. აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ამ წერილის ოპტიმიზმით აღსავსე სული: „და მაინც ნაწარმოებს, თუნდაც განწირულების გრძობით იყოს იგი აღსავსე. არ შეიძლება საფუძვლად არ ჰქონდეს ოპტიმიზმი, ცხოვრების რწმენა“. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ადრიან ლევერკიუნი გონების დაბნელების ტრაგიკულ წუთებში თავს თვლის ბეთოვენის ანტიპოდად, მას სურს წაართვას ცაკობრიობის ის, რისთვისაც პასტილის შტურმი მოხდა, მას სურს წაართვას ადამიანებს მე-9 სიმფონია. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ ფორმალისტური ქმნილებაა, მაგრამ, განსხვავებით წინა ნაწარმოებებისაგან, აქ აღარაა გამოყენებული პაროდირება და დაცივვა, როგორც ტექნიკურ-ესთეტიკური ხერხი, რადგან აქ ავტორი უკვე ტრაგიკული რწმენით აღსავსე უარყოფს ბეთოვენის მე-9 სიმფონიას. „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ ეს არის კაცობრიობის ისტორიის ტრაგიკული დასასრულის ასევე ტრაგიკული შეგრძნება, რომელსაც დიდი შინაგანი შემოქმედებითი დაძაბულობის ნიშანი აჩის. სწორედ ამ ნაწარმოებში ჩნდება ადრიან ლევერკიუნის სწრაფვა გაარღვიოს „კოსმოსურად“ ჩაკეტილი შემოქმედებითი სამყარო, გამოხატოს უშუალო გრძობები და კონტაქტი დაამყაროს აღამიანებთან. ფაქტიურად ეს მისი იმ შეხედულებების სუსტი რელიზაციაა, რომლებიც ფაქტიურად უპირისპირდებიან მთელს მის ესთეტიკურ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობდა, და მთელს იმ სისტემას, რომლის მიხედვითაც ქმნიდა: „ხელოვანს და თავად ხელოვნებას სჭირდება გაარღვიოს სულის ცივი სფეროები და დამკვიდრდეს მხურვალე აღამიანური ვნებებით აღსავსე სამყაროში“.

მუსიკასაც სჭირდება გათავისუფლება. თუ ასე არ იქნა — ხელოვნება სულ მალე აღმოჩნდება სრულ იზოლაციაში, განწირული იქნება განმარტოებული კვდომისათვის“. ე. ი. საჭიროა „გარღვევა“ ხალხის, ადამიანების მიმართულებით. ეს ისაა, რაც ლევერკიუნმა მთელი ცხოვრების მანძილზე არ გააკეთა და ახლა მისწრაფვის ამისაკენ, რომ ხელოვნებას ჩამოშორდეს „ამბიციურობის ნაჭუჭი“, რომ იგი იყოს „სულიერად ჭანსალი, არაპათეტიური, კაცობრიობასთან დამეგობრებული“.

„გარღვევის“ ეს სწრაფვა, თ. მანის გააზრებით, ორგანულად უკავშირდება გერმანიის ისტორიულ ბედს, გერმანელთა ეროვნულ კატასტროფას, რომლებმაც ვერ მოახერხეს ხაზოგადობრივი ცხოვრების ინერციის „გარღვევა“.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ შემქმნელი კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი, და ორატორიის გმირი იდენტური პიროვნებებია.

სერნუს ცაიტლომის აზრით, ეს გოდება უნდა ქმნილიყო ექსპრესიულ ნაწარმოებად, გრძნობათა გამახატულებად. იგი იქცა გათავისუფლების სიმღერად. ეს არის ტიტანური Lamento — ტირილი (იგი გრძელდება საათს და თხუთმეტ წუთს). ნაწარმოები ღრმად არადინამიურია, აკლია დრამატუზმი, იგი ემსგავსება იმ კონცენტრულ წრეებს, რომლებიც წარმოიქმნებიან წყალში ქვის სროლის შედეგად და რომლებიც სულ უფრო შორს ვრცელდებიან, მაგრამ მაინც წრეებად რჩებიან. ეს არის ტირილის გრანდიოზული ვარიაცია — რომელიც ნეგატიურად ენათესავება ბეთოვენის მე-9 სიმფონიის ფინალს, სადაც „ტირილისაგან“ განსხვავებით მოცემულია უდიდესი ზეიმის ვარიაცია. ლევერკიუნის ნაწარმოებში ტირილის თემა ფართოდება რკოლებად და ყოველი რგოლი, ყოველი წრე თან ითრევს შემდეგს, წარმოქმნის ნაწილებს, და ვარიაციებს.

ლევერკიუნის ვირაიციული ქმნილების მთავარ თემას წარმოადგენს ლევენდარული დოქტორ ფაუსტუსის სიტყვები, მიმართული თავისი მოსწავლეებისადმი: „ვილუბები, როგორც უკუდი, მაგრამ კეთილი ქრისტიანი“. ამ ფრაზის თორმეტ მარცვალს შეესატყვისება ქრომატული გამის თორმეტი ბეგრა. გუნდი იჭერს სოლისტის ადგილს, რადგანაც „ფაუსტუსში“ სილო პარტიები საერთოდ არ არ-

სებობს. ეს თემა თანდათან ქრება მონტევერდის Lamento-ს სტილზე, იმეორებს რა მისი ინტონაციების ხასიათს. იგი საერთოდ უკავშირდება ედება საფუძვლად. იგი საფუძველია, როგორც ტონალობა, მთელი ბეგრათმეერ-თენისათვის და ქმნის იგივეობას მრავალმნიშვნელოვნებაში. ეს ის იგივეობაა, რაც გაბატონებულია ანგელოსთა გამჭვირვალე გუნდში და ჯოჯოხეთის ხარხარში, რაც „აპოკალიპსის“-ში შეგვხვდა. აქ იგი იქცევა უკიდურესი სიწმინდის ყოვლისმომცველ, ფორმაშემქმნელ საწყისად. ამ იგივეობას არაფერი აქვს არათემატური, მასში ტოტალურად ბატონობს მასალის მწყობრი განლაგება. ფორმის ასოლუტურობის წყალობით მუსიკა, როგორც ენობრივი გამოსახულება, იძენს სრულ თავისუფლებას.

ლევერკიუნის ეს ნაწარმოები გაცილებით სუფთაა თავისი სტილის მიხედვით, მაგრამ მისი ტონი გაცილებით უფრო პირქუშია, ვიდრე ადრეული ნაწარმოებებისა და მოკლებულია პაროდიულობას. იგი არაა კონსერვატიული წარსულთან მიმართებაში. სამაგიეროდ, უფრო ნაზია, მელოდიური. იგი უფრო კონტრაპუნქტია, ვიდრე პოლიფონია. მეორადი ზმები ორიენტაციას აკეთებენ პირველ ზმაზე.

„ფაუსტუსის“ მელოდიასა და ჰარმონიას წარმართავს ცნობილი ბეგრობრივი სიმბოლო: h-e-a-e-es, რომელიც ყოველთვის ჩნდება, სადაც დაპარაკია ხელშეკრულებაზე ფაუსტუსსა და მეფისტოფელს შორის.

„ფაუსტუსი“ განსხვავდება „აპოკალიპსისაგან“ დიდი საორკესტრო ინტერმედებით, რომლებიც ხან ზოგად ხაზებში მახვილს უკეთებს კანტატის ცალკეულ აზრობრივ მომენტებს, ზოგჯერ კი მოქმედების ინგრედიენტი ხდება.

ნაწარმოების ფინალი წმინდა ორკესტრულია — სიმფონიური ადაიერა, რომელშიც თანდათან გადაღის გუნდი — ეს არის კონგენიალური ნეგატივი ბეთოვენის სიმფონიის გადასვლისა სასიმღერო ზეიმში.

„დოქტორ ფაუსტუსის გოდების“ ინსტრუმენტულ და გუნდის პარტიებს წარმართავს მუსიკალური მითითება — „ეს არ უნდა იყოს!“ კანტატა ჩაფიქრებული და შექმნილი იყო, როგორც ბეთოვენის მე-9 სიმფონიის ანტიპოდი, ოღონდაც ანტიპოდი ამ სიტყვის ტრადიციული მნიშვნელობით.

ფინალურ საორკესტრო ნაწილში ითქვი-



ფება გუნდი და იგი ქლერს ისე, როგორც დემოკრატის გოდება თავისი სამყაროს დაღუპვაზე, როგორც შემოქმედის მწარე ამოცქნევა — „ეს მე არ მსურდა“. აქ მიღწეულია მწუხარების ზღვრული მახვილები. ფინალში ერთიმეორის მიყოლებით დუმდება ინსტრუმენტთა ჭგოფები, რჩება მხოლოდ ვიოლონელის მაღალი „სოლო“. ბოლო სიტყვა, ბოლო ბგერა ნელა ჭრება ფერმატოს პანისიმოში. შემდეგ უკვე დუმილია. მაგრამ ეს არის ჭრ კიდევ შეღერი ნოტი, რომელიც ამ დუმში მაინც ისმის. ამ თითქმის მიმქრალი ზგერის აღქმა შეუძლია მხოლოდ სულს. ეს არის ნოტი, ოდესღაც სეგდის გამომახილი, რომელმაც ახლა შეიცვალა აზრი და ბრწყინავს, როგორც სანთელი სიბნელეში.

თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ შემოქმედია იფიქრა და დაწერა როგორც ვარიაცია ფაუსტურ თემაზე, მაგრამ თუ გოეთეს ფაუსტი თავისი ცხოვრების დანიშნულებას ხედავს ხალხის სამსახურში, თუ მასში დიდმა გოეთემ აღბეჭდა ადამიანური აზროვნების გიგანტური გაქანება, სწრაფვა სამყაროს არსის შემეცნებისაკენ, ახალი ფაუსტი თომას მანისა არის დამანგრეველი საწყისის მატარებელი.

ახალი ფაუსტიც შემოქმედია, მაგრამ მისი შემოქმედება გაყვანილია სეკსისითა და ნიპილიზმით. თუ გოეთეს ფაუსტი მთელი ცხოვრების მანძილზე ეძებდა ჰარმონიასა და მთლიანობას, რაც მისთვის საერთო-საკაცობრიო ბედნიერების სინონიმები იყო, ახალი ფაუსტი — კომპოზიტორი ლევერკიუნი, უარყოფს მუსიკის მელოდირ წყობას, იყენებს დისონანსებსა და დისჰარმონიას, რაც თავის მხრივ ასახავს მისი სულისა და იმ სამყაროს დისჰარმონიულობას, რომლის სარკვეა მისი მთელი შემოქმედება.

ადრიან ლევერკიუნის „აპოკალიპსისი“ და „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ გამსჭვალულნი არიან აზრით ყოველივე არსებულის დასასრულისა და ნგრევის შესახებ. როგორც მხატვრული ნაწარმოები, თავიანთი სტილითა და შინაარსით, ისინი წარმოადგენენ მოდერნიზმის კვინტესენციას. თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების ძირითადმა ნიშნებმა — აბსტრაქტულობამ, ნერვოზულმა ექსპრესიულობამ, შინაგანმა გამოფიტვამ, არისტოკრატიულმა ჩაყვითლობამ და პესიმიზმმა — ყოველივე ამან სრული გამოხატულება პპოვა ლევერკიუნის შემოქმედებაში. ლევერ-

კიუნი ახალი ფაუსტია, მეოცე საუკუნის ბურჟუაზიული ცივილიზაციის შვილი, რეჟიმულიც უარს ამბობს კაცობრიობის ჭეშმარიტ თავისუფლებისათვის ბრძოლაზე.

თომას მანი ადრიან ლევერკიუნის შემოქმედების ანალიზის საშუალებით რელიეფურად გვიჩვენებს, რომ ესთეტიზმი, დეკანდენტობა, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან განდგომა დანაშაულის ტოლფასია. ლევერკიუნის „დოქტორ ფაუსტუსის გოდება“ უარყოფა და ჰაროლია ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიისა, რომელშიც გადმოცემულია გმირული და ოპტიმისტური სწრაფვა უკეთესი მერმისისაკენ, ლევერკიუნის კანტატაში კი გადმოიცემა დაცემულობის, ღრმა პესიმიზმისა და უნაპირო უიმედობის გრძობა. თვის კომპოზიტორი შეგნებულად უპირისპირებს თავის ქმნილებას ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიას.

ადრიან ლევერკიუნის სახე ძირითადად ორი მოდელის მიხედვით გამოკვეთა თომას მანმა: ესაა ფრ. ნიცე და ა. შონბერგი. კომპოზიტორი იზიარებს ა. შონბერგის დოდეკაფონიური სისტემის კონსტრუქციულ პრინციპს. „დოქტორ ფაუსტუსის“ ახალ გამოცემაში თომას მანი აღნიშნავდა, რომ 12-ბგერიანი ტექნიკა ანუ „მწკრივის“ ტექნიკა სინამდვილეში წარმოადგენს კომპოზიტორისა და მუსიკოსის, არნოდ შონბერგის შემოქმედებით მონაპოვარს, რაც მან განსაზღვრული სულიერი კავშირის გზით გადაიტანა მის მიერ შექმნილი მუსიკოსის პიროვნებაზე. თომას მანის სიტყვებით: „საერთოდ ამ წიგნის მუსიკალურ-თეორიული ნაწილების წვრილმანი საკითხებიც კი გამომდინარეობენ შონბერგის მოძღვრებიდან ჰარმონიის შესახებ“.

თომას მანს ყოფნის ძალა კრიტიკულად მიუღდგეს ლევერკიუნის თანმიმდევრულ სვლას ბნელიდან წყვილიდში. ადრიანს უკვე აღარ სჭერა, რომ შესაძლებელია ახალი იდეების შექმნა, გატაცება, შემართება — ანუ ყოველივე ის, რაც ერთ დროს ასეთი ჯაღოსნური სიძლიერით გამოიხატა ბეთოვენის მეცხრე სიმფონიაში. ამიტომ ადრიან ლევერკიუნი დღონტეგირიებული ფაუსტის ყველაზე სრული სახეა. იგი ხედავს, რომ ცხოვრების სინამდვილეს და ამ შეცდომების გასწორებას შთამომავლობას უნადერძებს.

ლოგიკურია, რომ თ. მანი თავის რომანზე მუშაობის პროცესში ამბობდა: „არცერთა სამუშაო მე ასე არ მადლეებდა“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტი

დავით შულღიაშვილი

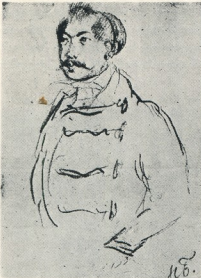
თემატსმეტი წლის წინათ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაბადების 150 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო დღეებში, გაზეთ „კომუნისტი“ (1968 წ. 26/I, № 21) გამოქვეყნებულ წერილი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტისათვის“ (მოგვიანებით „ზარია ვოსტოკა-შიც“) და ფოტოილუსტრაციები: ნ. ბარათაშვილის დაგეროტიპული ფოტო (სავარაუდოდ), პოეტის დის (რომელიც ძალზე გავდა მას) ფოტოსურათი და მ. თუმანიშვილის ფანქრით ჩანახატი, — წარმოსახვით შექმნილი პოეტის სახე. ბარათაშვილის ამ სავარაუდო ფოტოპორტრეტის ირგვლივ პრესაში გამოითქვა მრავალი მოსაზრება — ლ. გუღიაშვილის, ი. ჯავახიშვილის, მ. ჭანჭიძის, რ. ნიკოლაძის და სხვების, რომლებიც ამართლებდნენ ჩემს ვარაუდს, რომ უცნობი ახალგაზრდა კაცის ამ ფოტოსურათზე ნიკოლოზ ბარათაშვილი უნდა ყოფილიყო აღბეჭდილი.

სულ ახლახან მოსკოვის გამოცემლობა „ქინგამ“ რუსულ ენაზე ძალზე ივირფასად გამოსცა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი უნიკალური წიგნი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, რომელშიც დაბეჭდილია „ბედი ქართლისა“ და პოეტის ოცდაწვიდმეტევე ლექსის ავტოგრაფი, ცნობილი რუსი პოეტების მიერ თარგმნილი ეს ლექსები, მრავალფეროვანი ილუსტრაციები, ბარათაშვილის თანამედროვეთა ფოტოსურათები და ჩემს მიერ მიკვლეული ის პორტრეტიც, რომელიც გამოქვეყნებული იყო თექვსმეტი წლის წინათ. ამ ახლადგამოცემულ წიგნზე გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ ამა წლის 6 იანვრის ნომერში დაიბეჭდა მწერალ ანადა ბესტავაშვილის რეცენზია, რომელშიც ავტო-

რი აღნიშნავს: „თუ მეცნიერთა ვარაუდი გამართლდა, მაშინ ბოლოსდაბოლოს დანამდვილებით გვეცოდინება როგორ გამოიყურებოდა ბარათაშვილი. აქამდე ხომ არ გვეჩინა მისი არცერთი ფოტოსურათი“.

მას შემდეგ, რაც ბარათაშვილის პორტრეტის თაობაზე ჩემი ვარაუდი გამოთქევი, კიდევ გავაგრძელებ ძიებას, მივაგენი ბევრ საინტერესო მასალას, რამაც სრულიად დამარწმუნა ჩემი მიკვლევის სისწორეში.

არსებობს გადმოცემა, რომ ბარათაშვილის ერთადერთი დაგეროტიპი, რომელიც მის დას, ნინო ბარათაშვილს ფოტოასლის გადასაღებად 70-იან წლებში დუბელისის ფოტოატელიეში მიუტანია, ხანძრის დროს დაღუპულა. ჩვენამდე მოაღწია პოეტის სკოლის ამხანაგის მიხეილ თუმანიშვილის მიერ შავი ფანქრით ჩანახატმა ესკიზმა, რომლის მიხედვით ქართველმა მხატვრებმა (ალ. მრეველიშვილმა, მ. თოიძემ და ლ. გუღიაშვილმა) შექმნეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტები, ხოლო რაც შეეხება დოკუმენტურ პორ-



ნიკოლოზ ბარათაშვილი.
მიხეილ თუმანიშვილის მიერ წარ-
მოსხვილი ჩახატული.

ტრეტს, დღემდე მიკვლეული არ იყო.

ბუნებრივად ისმება კითხვა: ნუ-
თუ ნ. ბარათაშვილის სახის გამო-
ხატველი მხოლოდ ერთადერთი
დაგეროტიპი არსებობდა და ისიც
ხანძრის გამო მოსპობილა?!

ჩვენ კი ვგვონია, რომ ნიკოლოზ
ბარათაშვილმა რამდენიმე პორტ-
რეტი გადაიღო მხატვარ-ფოტოგ-
რაფ სერგეი ლევიცკისთან, რომე-
ლიც თბილისში ჩამოსული ყოფი-
ლა პეტერბურგის აკადემიის წევრ
იული თევდორეს ძე ფრიცშეს-
თან ერთად 1842-1843 წლებში,
(აქვე უნდა დავძინოთ, რომ თვით
იული ფრიცშე კარგად ფლობდა
ფოტოხელოვნებას, იყო პეტერ-
ბურგის აკადემიის ცნობილი ქიმი-
კოს-ბოტანიკოსი, იგი თბილისში
ჩამოვიდა აკადემიკოს მარი ბროს-
ეს დავალებით, ძველი ხელნაწე-
რების გამოსავლენად და ასლების
გადასაღებად).

როგორც სათანადო წყაროებით

ირკვევა, „პოეტი ბარათაშვილი“
მათთან კონტაქტში იმყოფებოდა.
უფრო მოსალოდნელია, რომ მას
რამდენიმე პორტრეტი გადაეღოს.
მითუმეტეს, რომ იმ დროს ფოტო-
გრაფია ახალი საქმე გახლდათ და
ყველა დაინტერესებული იყო ამ
ახალი ტექნიკით. მოხსენებაში
ფრიცშე წერდა: „ბატონ კოლეგა
ბროსეს დავალებით ტფილისში
ყოფნისას ძალიან შევეცადე შემე-
ძინა ქართული წიგნები... ერთმა
ქართველმა პოეტმა, რომლის გაც-
ნობის შესაძლებლობაც მე ტფი-
ლისში მქონდა, თავადმა ბარათა-
შვილმა, თანხმობა განმიცხადა, თუ
ეს აკადემიისათვის სასურველი იქ-
ნება, პირველად დამემზადებინა
ნუსხა მისთვის ცნობილი ხელნა-
წერებისა და შემდეგ, იმის მიხედ-
ვით, რასაც აკადემია ამოირჩევ-
და, დამემზადებინა მათი ასლე-
ბი...“ (ეს მოხსენება, რომელიც
თავის დროზე გამოავლინა პროფ.
მიხ. ჩიქოვანმა, დაცულია სსრკ
მეცნიერებათა აკადემიის არქივ-
ში).

„პოეტი ბარათაშვილი“, რო-
მელსაც ფრიცშე იხსენებს, უდა-
ვოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილია,
რადგან იმ დროს მხოლოდ იგი
იყო „პოეტ ბარათაშვილად“ ცნო-
ბილი.

ამდენად, ნ. ბარათაშვილს საშ-
უალება ჰქონდა რამდენიმე პორ-
ტრეტი გადაეღო, როგორც ფრიც-
შეს და ლევიცკისთან დაახლოე-
ბულ პიროვნებას.

პოეტის თანამედროვეთა გად-
მოცემით ვიცი, რომ ნიკოლოზ
ბარათაშვილის პორტრეტი რამდენ-
იმე პირს ჰქონია (ბაბაღე ორბე-
ლიანს, ეკატერინე ერისთავისას,
ნინო ბარათაშვილისას, ლევან მე-
ლიქიშვილს და ეკატერინე ჭავჭა-
ვაძე-დადიანისას). როგორც ნ. ბა-
რათაშვილის გინაზიის ამხანაგი

ლ. ისარლიშვილი გადმოგვცემს, „ნ. ბარათაშვილის პორტრეტები დარჩა. მაგრამ ვისთან იბოვება, ჯერ არ ვიცი“. აქედანაც სავარაუდოა, რომ ნ. ბარათაშვილს რამდენიმე პორტრეტი ჰქონია.

რაც შეეხება ჩვენს მიერ მიკვლევულ „უცნობი პირის“ პორტრეტს, რომელიც საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის იკონოგრაფიულ ფონდში იყო დაცული და ჩვენ პოეტ ნიკოლოზ ბარათაშვილად მიგვაჩინა, იგი აღმოჩნდა სწორედ ბარათაშვილების ოჯახიდან მუზეუმში მოტანილ ძველ სააღბომო ფოტოკოლექციაში, პაკეტზე წარწერით: „უცნობი პირი ბარათაშვილების ოჯახიდან“. ეს ფოტო კოლექციიდან გამოყოფილი და გადატანილი იყო „უცნობი ფოტოსურათების“ ფონდში.

მე, როგორც ამ მუზეუმის იკონოგრაფიული ფონდების გამგემ (ფონდში თხუთმეტი ათასამდე ექსპონატია დაცული), ყურადღება მივაქციე სწორედ ამ ფოტოს — „უცნობი პირის ბარათაშვილების ოჯახიდან“. იგი ძალიან ჰგავდა პოეტის დებს — ნინოსა და განსაკუთრებით სოფიის — აგრეთვე იმ ესკიზს, რომელიც მის. თუმანიშვილს დაუხატავს და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახის ერთ-ერთ დოკუმენტურ ჩანახატს წარმოადგენს.

მივყევი ამ ფოტოს ნაკვალევს, რამაც კიდევ უფრო დამარწმუნა, რომ ეს „უცნობი პირი“ ნიკოლოზ ბარათაშვილი უნდა ყოფილიყო.

მუზეუმის „შემოსულობის წიგნით“ დაკვადგინე, რომ ბარათაშვილების საოჯახო ალბომის ეს ძველი უნიკალური სურათების ფოტოკოლექცია მუზეუმში შემოსულია 1946 წელს, თბილისელი მოქალაქის კონსტანტინე ივანეს ძე ბარათაშვილისაგან.

„შემოსულობის წიგნში“ ჩაწერილია 27 ფოტოსურათი შემდეგი თანმიმდევრობით (მათ შორის

26 ფოტოს ვინაობა გაშიფრულია, მხოლოდ ერთადერთია „უცნობ ფოტოსურათად“ გატარებული): 1. ბარათაშვილი ბაბაღე გიორგის ასული, ქალიშვილობის გვარი ჩოლოყაშვილი (ვისი ოჯახიდანაც ეს კოლექციაა—დ. შ.) 2. ჰავჭავაძე ნიკოლოზ დიმიტრის ძე შვილებით



ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფოტოპორტრეტი.

და მეუღლით, 3. ლევან ჯანდიერი, 4. ჰავჭავაძე მარიამ ნიკოლოზის ასული ძმებით, 5. ერისთავი ნინა, 6. ორბელიანი მარიამ ვახტანგის ასული, 7. სუმბათაშვილი, 8. სუმბათაშვილი მელანია, 9. კიაზო ერისთავი ოჯახითურთ, 10. ბაბაღე ანდრონიკაშვილი, 11. ორბელიანი ივანე, 12. უცნობი ფოტოსურათი (რომელიც ჩვენ მიგვაჩინა ნ. ბარათაშვილად), 13. ჩოლოყაშვილი ბიძინა, 14. საგინაშვილი ალექსანდრე დიმიტრის ძე (პოეტ ნ. ბარათაშვილი).

თაშვილის მამიდაშვილი), 15. ანა ივანეს ასული ერისთავისა, 16. ბაბო ერისთავი, 17. ვახუხიშვილი მამა, 18. ჯანდიერის ოჯახი, კიაზო ერისთავის დისწულები, 19. მარიამ ჭავჭავაძე — ალ. ჭავჭავაძის შვილიშვილი, 20. ნინო ერისთავი-შვილიშვილი ესტატესა, 21. მიტია და საშა ჭავჭავაძეები, 22. ზაქარია ჭავჭავაძის პირველი ცოლი (ბარბარე ილინსკაია), 23. კიაზო ერისთავი, 24. კიაზო ერისთავის შვილები, 25. მელოიკ ვახვახიშვილი, 26. ფაველნიშვილი, კიაზოს სიძე, 27. ტასო ერისთავი.

სამუზეუმო წესის მიხედვით, კოლექციის ეს 27 ფოტო სულ სხვადასხვა ნომრით გატარებულია საინვენტარო წიგნებში, ხოლო „უცნობი ფოტოსურათი“ გადასულა უცნობ პირთა ფონდში და მისთვის ჩემმა ვერა დღეა არავის მიუქცევია.

ბუნებრივად იბადება კითხვა — კოლექციის მომტანმა კონსტანტინე ბარათაშვილმა რატომ არ იცოდა „უცნობი პირის“ ვინაობა? კოლექციის მომტანს ვთხოვეთ ამ საკითხზე მოეცა წერილობითი განმარტება, მასში წერია: „მე, კონსტანტინე ივანეს ძე ბარათაშვილმა, 1946 წელს მივიტანე ლიტერატურულ მუზეუმში ჩვენი საოჯახო ალბომის ფოტოსურათები 27 ცალი, მათ შორის 26 ძველი ფოტოსურათის ვინაობა ვიცოდი თუ ვინ იყო გამოსახული, ხოლო არ ვიცოდი ვინაობა ერთი ფოტოსურათისა, რომელიც ჩვენს საოჯახო „ვეფხისტყაოსანში“ იყო ჩადებული; ესეც დავუმატე 26 სურათს და 27 სურათი გადავეცი მუზეუმს. როდესაც სახლში დავბრუნდი და დედაჩემმა შეიტყო, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მოთავსებული „უცნობი ფოტო“ სხვა საალბომო ძველ ფოტოებთან ერთად მუზეუმს ჩავაბარე, — იგი სასტიკად გამიწყრა და დამავალა მივსულიყავი მუზეუმში და ის „უც-

ნობი ფოტო“ უკანვე აძელო, მაგრამ როდესაც მუზეუმში მივედი და ჩემი პრეტენზია განუცხადე მითხრეს — „ეს უკვე აღარ შეიძლება, რადგან შემოსულობის წიგნში ჩაიწერა და თითოეულს თავისი ნომერი მიეცაო“. როდესაც დედაჩემს ვკითხე, თუ ვინ იყო გამოსახული იმ ჩემთვის „უცნობ ფოტოზე“, მითხრა: ჩემ დედამთილს ბაბაღე ჩოლოყაშვილ-ბარათაშვილისას, ეგ სურათი სათუთად ჰქონდა შენახული ძვირფას „ვეფხისტყაოსანში“ გამმხარ ფოტოლთან ერთად და მისი გადმოცემით იგი იყო ჩვენი ნათესავი ბარათაშვილიო.

რაკი ამ ჩემთვის „უცნობი პირის“ სურათი ვეღარ დავიბრუნე მუზეუმიდან, დედაჩემიც შეუთრიგლა ამ გარემოებას და აღარავისთან არაფერი ვკითხოვე.

ასეთი იყო მოკლე დამ სურათის ისტორია. კ. ბარათაშვილი“.

რადგან კონსტანტინე ბარათაშვილის დედა, მარიამ ანდერსენი-ბარათაშვილი იმჟამად მოსკოვში ცხოვრობდა თავის უფროს შვილთან, — დიმიტრი ივანეს ძე ბარათაშვილთან, ოფიციალურად (მუზეუმის საშუალებით) დავუკავშირდი და ვთხოვეთ წერილობითი განმარტება მოეცა ჩვენთვის საინტერესო „უცნობი პირის“ შესახებ. საქმე შემდეგში ყოფილა: „...ჩემმა შვილმა კ. ბარათაშვილმა 1946 წელს გადასცა თქვენს მუზეუმს 27 ძველი ფოტოსურათი ჩვენი საოჯახო ალბომიდან, რომელიც ეკუთვნოდა ჩემს დედამთილს ბარბარე გიორგის ასულ ბარათაშვილს, ამ ფოტოსურათებს შორის იყო პატარა ფორმატის სურათი, რომლის ფერმკრთალ ყვითელ ფონზე გამოსახული იყო სამოქალაქო ტანსაცმელში გამოწყობილი ახალგაზრდა კაცი საყელოზე ბანტით (ნაცვლად გალსტუქისა).

ჩვენი სახლი მდებარეობდა

(თბილისში) ყოფილ რეუტოვის ქუჩაზე, — ამჟამად მერკვილაძის ქ. № 9. ჩვენთან ხშირად ჩამოდიოდა სტუმრად კახეთიდან (ვაზისუბნიდან) ჩვენი ნათესავი სოფიო ჭავჭავაძე (წარმოშობით ბარათაშვილი); მას უყვარდა ოჯახური ალბომის გადათვალიერება, და ჩვეულებად ჰქონდა ალბომიდან იმ სურათების ამოღება და მითვისება, რომლებიც მას აინტერესებდა. ეს შენიშნული ჰქონდა ჩემს დედამთილს ბარბარე გიორგის ასულს. ერთხელ, როდესაც სოფიო ჭავჭავაძე გვეწვია, დედამთილა გამიჩმო და მთხოვა ალბომიდან ამომელო და გადამემალა 5-6 სურათი, რომ სოფიო ჭავჭავაძეს არ ენახა, — ამ სურათებს შორის იყო ახალგაზრდა კაცის სურათი სამოქალაქო ტანსაცმელში, ყელზე ბანტით. ბარბარე გიორგის ასულმა მითხრა ამ სურათზე — „ეს ჩვენი ბარათაშვილიაო“ და მთხოვა, „ვეფხისტყაოსანში“ ჩამეღ შეისანახად და იქ ინახებოდა ჩემი დედამთილის გარდაცვალების (გარდაიცვალა 1918 წელს) შემდეგაც, ვიდრე ჩე-

მი შვილი კ. ბარათაშვილი 1946 წელს ამ სურათს მუზეუმს გადასცემდაო...

კონსტანტინე ბარათაშვილის დედის, მარიამ პავლეს ასულ ანდერსენ-ბარათაშვილის წერილობითი პასუხიც უთუოდ მიგვანიშნებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტზე, რომელსაც „პრელესტ ბაბალე“ სათუთად ინახავდა „ვეფხისტყაოსანში“, გამხმარ ფოთოლთან ერთად და მუზეუმში შემოვიდა „უცნობი პირის სახით“ ზემოდასახელებული მიზეზების გამო.

ჩვენ დაგვინტერესა კ. ბარათაშვილის (მუზეუმში კოლექციის მომტანის) გენეალოგიურმა შტომ, ვინახულეთ მათ ოჯახში დაცული უნიკალური სურათები და დოკუმენტები, რომლებიც ადასტურებენ მათს ახლო ნათესაობას პოეტ ნიკოლოზ ბარათაშვილიან (ამასვე ადასტურებს მუზეუმში მოტანილი კოლექცია).

მათი გენეალოგია (სავგარეულო შტო) ასე წარმოგვიდგება: მელქისედეკ ბარათაშვილი (XVI საუკუნე), რევაზ ბარათაშვილი (XVII



საუკუნე), რევას ჰყოლია ორი შვილი: შერმაზანი და ვახტანგი. შერმაზანის შთამომავალია პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ხოლო ვახტანგისა — კონსტანტინე ივანეს ძე ბარათაშვილი და მისი პაპის ძმა ივანე ზაალის ძე ბარათაშვილი. ეს ის ივანე ბარათაშვილია, რომელმაც დაიტერა პოეტის უღროოდ სიკვდილი. ჩავიდა ვანჯაში, მოინახულა ნიკოლოზ ბარათაშვილის საფლავი და დაწერა ლექსი სათაურით „ეპიტაფია (ნიკოლოზ ბარათაშვილის საფლავზე ნათქვამი)“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს ეპიგრაფი: „მირბის დროება და მწუხარება, შენი ლექსები არ გვავიწყდება“.

ლექსი ოცდაოთხი სტრიქონისაგან შესდგება. ერთ-ერთი ტაეპი ასეთია:

„აქა მარხია საწყალი ნიკო
ბარათაშვილი
რომ წაიკითხე გული დამეწო და
დაჩოქილი;
ქვას ვეხვეოდი, ბევრსა ვტეროდი,
როგორც ყმაწვილი“.

„უცნობი პირის“ ფოტოსურათი წარმომავალი უნდა იყოს სწორედ ამ ივანე (ვანო) ბარათაშვილის

ოჯახიდან და თაობიდან თაიბაზე გადმოსული, სათუთად შენახული „ვეფხისტყაოსანში“, ბარათაშვილების უკანასკნელმა წარმომადგენელმა კონსტანტინე ივანეს ძე ბარათაშვილმა მუზეუმს გადმოსცა „უცნობი პირის“ სახით, ჩვენ კი იგი მიგვაჩნია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფოტოპორტრეტად.

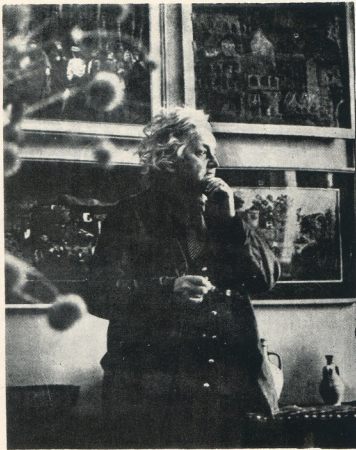
ერთი დეტალიც უკანასკნელად მოვიძიეთ ბარათაშვილის დის სოფიოს ფოტოსურათი, გადაღებული თავის ქმართან და შვილებთან ერთად. ამ სურათზე, გარდა ძმასთან, ნიკოლოზთან, დიდი მსგავსებისა, გამოჩნდა და-ძმის კიდევ ერთი საერთო ნიშანი — მარჯვენა მხარეს, ცხვირთან შავი ხალი, რომელიც, მართალია, უფრო მკრთალად მოჩანს იმის სურათზე, მაგრამ დაკვირვებული თვალი უთუოდ შეამჩნევს (ამ სურათის დედანიც დაცულია ლიტერატურულ მუზეუმში).

ასე რომ, ჩვენი სასიქადულო პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტი არავითარ ეჭვს აღარ იწვევს. იგი უკვე აღმოჩენილად უნდა ჩაითვალოს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის დები და დის-შვილები. სხედან (მარცხნიდან) დები: ბარბარე ვეზირიშვილისა, ნინო ბარათაშვილისა, გიორგი (ბარბარეს შვილი), სოფიო სუმბათაშვილისა. დგანან: ტაოს ჩერქეზიშვილისა (ნათესავი), ნინო (ბარბარეს შვილი)
ნიკოლოზ ბარათაშვილის და სოფიო სუმბათაშვილი.



ლილი ცხოვრების კვადრატად



მანანა ახმეტელი

სმბონბან, დიდი ხელოვანი ყველას ეკუთვნისო. ამიტომაც გამოჩნდა სურვილი აღმწერა ელენე ახვლედიანის ცხოვრება, რომელიც ისევე, როგორც მისი შემოქმედება, აღბეჭდილი იყო არაჩვეულებრიობით.

ღიახ, ქალბატონი ელენე განსაკუთრებული პიროვნება გახლდათ — მთლიანი და დაუდგრომელი, პარმონიული და წინააღმდეგობრივი, შეუპოვარი და უზომოდ კეთილი, არტისტული და საოცრად მართალი, ამაყი და თავმდაბალი, გულგახსნილი, გულთახრობილი... და სწორედ იმიტომ, რომ მასში თავმოყრილი იყო ამდენი ურთიერთსაპირისპირო თვისება, ქალბატონი ელენე იყო პიროვნება რთული და მდიდარი.

და კიდევ ერთი რამ: მისთვის სრულიად უცხო იყო ხელოვანთათვის დამახასიათებელი პატივმოყვარეობა, ეგოიზმი. რა ზუსტად წერია ცნობილი მეცნიერის ევგენი უსტინოვის მიერ მოწერილ ბარათში, სადაც ვკითხულობთ: „მთელი ცხოვრების მანძილზე თქვენ მისწრაფვით რაც შეიძლება მეტი მიგეცათ სხვებისათვის, მათგან კი აგდეთ რაც შეიძლება ნაკლები“.

ღიახ, ასე იყო. ამიტომაც მიიტვოდნენ მისკენ თანაგრძნობას, სიბოხს, გამტანობას მონატრებული ადამიანები, რომლებიც ნამდვილ ნავსაყუდელს პოულობდნენ ელენე ახვლედიანის კერაში.

ყველამ იცოდა მისი უზომო ხელგაშლილობის ამბა-

ვი. ვანა ამას არ მოწმობს მთელ თბილისში გაბნეული ქალბატონი ელენეს მიერ უანგაროდ გაჩუქებული სურათების ურიცხვი რაოდენობა? აბა, ვინ მოსთვლის, რამდენ ოჯახს და არა მარტო საქართველოში, ამშვენიებს და აკეთილშობილებს ელენე ახვლედიანის შესანიშნავი ნახატები. თითოეული ნახატი კი მისი სულის ნაწილი იყო. ასეა, იგი სულსაც კი არ იშურებდა ახლობლებისა და მეგობრებისათვის, უბრალო ნაცნობებისათვისაც. მადლიერი ადამიანები მას ამიტომაც ეთაყვანებოდნენ, აღმერთებდნენ. ზოგიერთები კი ამით სარგებლობდნენ კიდევ... მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია ის, რომ ელენე ახვლედიანმა განვლო ცხოვრება დიდი და მშვენიერი, მისი სული წმინდა იყო და ნათელი.

1898 წლის 18 აპრილს უჩვეულო დღე გათენებულა თელავში. თოვლს გადაუენტია აკვრტებული ველ-მინდვრები, ციხე-კოშკები, სახლები, ზღაპრული სანახავო ყოფილა თეთრ სამოსელში გახვეული აუვაკებული ქალაქი. სწორედ ამ საოცარ დღეს, მოულოდნელ თოვლიანობაში დიმიტრი ახვლედიანის ოჯახს შეეძინა პირველი შვილი — ელენე.

დიმიტრი ახვლედიანი თავისი დროის მოწინავე ინტელიგენციის შესანიშნავი წარმომადგენელი გახლდათ. მას ჭერ ოდესის უნივერსიტეტის ბიოლოგიური ფაკულტეტი დაუფორმებია, შემდეგ პეტერბურგის სამხედრო-

სამედიცინო აკადემია. სხვადასხვა დროს იგი იხმენდა რვათი მეცნიერების ლექციებს, როგორცღეც იყვნენ სენიოკოვი, პოტკინი, პავლოვი, ივანე თარხნიშვილი. თელავში თავისი სურვილით დასახლებულა, უნდოდა სახლისთვის დანებარება გაეწეა. საკუთარი სახსრებით უშენებია ლაზარეთი, სადაც ათი წლის მანძილზე უსას- უფლოდ უმუშარნა 60000 ადამიანს. კვლევით მუშა- იასაც ეწეოდა და გატაცებული ყოფილა არა მარტო ჰელიენიკი, არამედ თინორგრაფიის, ბიოლოგიის, გენე- ტიკის საკიხებით, რასაც მოწმობენ იმდროინდელ პრე- სში გამოკვეთებული დ. ახვლედიანის წერილები.

ქველმოქმედება წარმოადგენდა დიმიტრი ახვლედი- ანის ცხოვრების წესს. მასთან ერთად ქველმოქმედ სკამიანოვს მისდევდა მისი მეუღლე — ელისაბედ ერისთავი — გამარჯ, განათლებული, უაღრესად სათ- ნო და კეთილშობილი ადამიანი. ელენეს დედა ჰყვარე- ბა რადაც არაჩვეულებრივი სინაზითა და აღჭრითო- ვნებით. ქალბატონი ელენეს სასოულოთან დღესაც სალოცავი ხატითი ჰქიდა ამ შუვენიერი მანდილოს- ნის სურათი.

მშობლებმა პატარა ელენე მიიბარეს თელავის წმინდა ნინოს სასწავლებელში, რომელიც იმხანად წარმოად- გენდა ეროვნული კულტურის შესანიშნავ კერას, სადაც ჰედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ მწერალი ვასილ სარნივი, კომპოზიტორი ნიკო სულხანიშვილი, მხატვარ- ი ვაღრიკიან სიღამონიერისთავი, სასწავლებლის ზე- დამხედველი ვახლათ ბარონესა ფონ კრიტი, რომელიც გარჩინულ მუსიკითობასა და კეთილსინდისიერებას ნერ- ვავდა მოსწავლეთა შორის.

იმაზე, თუ როგორ გამოიყურებოდა იმდროინდელი თელავის საზოგადოება, თვალსაჩინო წარმოდგენას გვაქმნის ერთი უნიკალური ფოტოსურათი, გადაღებუ- ლი 1911 წელს, როცა დიდი აკაცი სწევვია თელავს — „აღიბობაზე“. ამ ფოტოზე აკაცს გვერდით სხედან ქართული ხალხური მუსიკის მოამავე ზაქარია ჩხიკვა- ძე და იაკობ ვაგებაშვილის პედაგოგიური იდეების მიმდევარი ნიკო მთვარელიშვილი, რომელიც ვვა- ვაველებს ქართულ ენას ასწავლიდა თელავის სასული- ერო სასწავლებელში.

ეს ადამიანები ქმნიდნენ კახეთის ინტელიგენციის ბირთვს. მათ შორის იყვნენ ქართული ხალხური სიმე- რების შემკრები, გაღმობის მოსწავლეთელი მიხეილ ელიზ- ბარაშვილი, რომელსაც მუსინათავს პატარა ელენე და მთელს კახეთში სახელგანთქმული თამადა, ძალზე კოლორიტული და განათლებული პიროვნება კოტე პანუტაშვილი, რომელსაც თელავში ჩამოყალიბებული ქმინა თამადაზის კურსები, სადაც იგი ასწავლიდა ლხინისა და მწუხარების სუფრის წესს. სხვადასხვა დროს კ. ბახუტაშვილი ვავას, ილიას, აკაციის საპატე- ცეპელო სუფრებს უძღვებოდა.

თელავის ინტელიგენციის ეს თვალსაჩინო წარმო- მადგენლები დიმიტრი ახვლედიანის ოჯახის ზმირი, სტუმრები იყვნენ. მათ გარემოცვაში იზრდებოდა პა- ტარა ელენე. თელავში შეიხისხლბორცა მან მშობლი- ური მიწა-წყლის მხურვალე სიყვარული.

ვაჯა დრო და ქალბატონი ელენე ერთ ასეთ მოგონე- ბას ჩაწერს:

„ერთ ზაფხულს კოტე მარჩანიშვილმა კახეთში გა- დაწვევითა დახის შეტრება, რათა სეზონის განხისნათ- ვის მომზადებულყუნენ. „შენ უფრო აღერ ჩამოდი, — მიიბრა მე, — მათ ჩამოსვლამდე ვიმუშაოოო“. მე, რა- საკვირველია, დახის ჩამოსვლამდე ერთი კვირით აღ- რე გავექანე. ხუმრობა ხომ არ იყო, ჭერ ერთი, მარ- ჩანიშვილთან მუშაობა, მეორე, იმის შესაძლებლობა, რომ დახატო თელავი.

— ჩანდაბას, სულ არ გვიანდა ესკიზებო, — მიიბ- რა კოტემ, — ამბობენ, შენ კარგად იცნობ თელავს. ჰოდა, ვნახოთ, ვინ უტო იცნობს, შენ თუ მე. საიდან დავიწყაო?

მარჩანიშვილს შუამთიდან უნდოდა ჩვენი მოგზაუ- რობის დაწყება. მე თელავი შევთავაზე. დამთანხმა და მეორე დღით, ადრე, თელავის დასათვალერებ- ლად გავემგზავრეთ.

თელავში მე ყველა კუნუულს ვიცნობ. ამიტომ, რა- საკვირველია, არ გამჭირვებია კოტესათვის მეჩვენე- ბინა ქალაქი, მისი ძველი ქუჩები და შენობები, ციხე- სიმარტრები და საცხოვრებელი სახლები, კოხტა აივ- ნებითა და ეზოებით. ზოგიერთი სახლის აივნიდან აღ- ზნის ველი მოჩანდა. მარჩანიშვილი ყველაფერს აღ- ტაცებდა მოჰყავდა, სვეტებიან სახლებს „ქართულ ამ- პირს“ იტახდა, დღემდე შემორჩენილი ქართული სიძ- ველებების ნახვისას სიხარულს ვერ ფარავდა.

სამი დღე დავდიოდით თელავის ქუჩებში, მერე შუ- ამთას მივაშურეთ, შილავერდს, გრემს, წინანდალს, ვი- ყავით საბუეში, ზიდაბში, ახმეტაში, ყვარელში, იყაღ- თოში...“

პატარა ელენეს თელავში დაუწყია ხატვა, ცნობი- ლი იურისტის, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა შალვა ქართველიშვილის ზემოქმედებით. ამის შესახებ გვიამ- ბობს ერთი პატარა მოგონება, რომელსაც მივაგენი ქალბატონი ელენეს არქივში:

„შალვა ქართველიშვილს მე პატარაობიდან ვიცნობ. ჩვენი ოჯახით თელავში ცხოვრობდნენ და დიდი მე- კობრებიც იყვნენ. შალვა ჩვენითვის, ბავშვებისათვის, რადაც მიუწევდომელი არსება იყო — „შალვა სტუდენ- ტია, შალვა თბილისში სწავლობს, არდადეგაზე ჩამო- ვაო!“ ეს არდადეგები ჩვენითვის ნამდვილი ზეიმი იყო. დღეაღადრან ავტობოლით, ცვლილობით ქვეიანად მოკვეციულიყავით, ორ სახლს შუა დავრბოდით, ვფუს- ფუსებდით. დედაჩემი და დედა ლიზა (შალვას დედა), მზადებამი იყვნენ — შალვას საყვარელ საქმედებს ამზადებდნენ. ძალიან ნელა მიდიოდა დღე. „დღლი- თანისი“ საღამოს მოდიოდა. ეს საღამოც დგებოდა და ჩვენი შალვაც გამოჩნდებოდა და ანათებდა გარშემო ყველასა და ყველაფერს. მაღალი, ღამაში, მშვენიერი აგებულების ვაკაცი იყო, უსაზღვროდ ღამაში, დიდ- რონი თვლები ცოტა ნაღვლიანი ჰქონდა. როცა უფ- რისებს მისხალმებოდა, ჩვენი მივცოვდებოდით და ვლდდით ჩვენი აღერსით, თან ვთხოვდით — შალვა ძია, დაგვიხატე რამე! რასაკვირველია, დაგვიხატავთ,



ოლონდ ხვალ, დღეს დაღლილი ვარო! მეორე დღეს დაქვებოდა მაგიდასთან, გვიხატავდა და გვიხატავდა. იმისთანა „დვორანიკი“ დამიხატა, რომ თვალს ვერ ვაწვრთვებდი, ჩემს საწოლთან ახლოს ეკიდა ხატვიით, ჩემზე ბღენიერი არავინ იყო ამქვეყნად. ხატავდა კარაკატურებს, სხვადასხვა ტიპებს — კურტინას მუშას, უჩარხაზარ კარადს რომ მიათრევს, ვისს, რომლის ხურტინიანად მოჩანს კახური, დაღლილი ქათმები. ჩარდახიან ურემს, ქალებს, რომლებიც თათარას ხარშავენ, რეცხავენ სარეცხს... ჩემი პირველი მასწავლებელი, რასაკვირველია, შალვა იყო.

იმან ჩამინტრა სიყვარული ბუნებისა, ჩვენი ხალხისა, ქართული ხუროთმოძღვრებისა...

ერთხელ მშობლებმა ჩავიყვანეს თბილისში, ერთ მშვენიერ დღეს შალვამ ფეხით წავიყვანა „ქარაზე“. სანამ ცოცხალი ვარ, ვერ ავავიწყებ იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც ამ საყვარელი ძეგლისაგან მივიღე. გარანებული ვიდექი და ვუყურებდი ამ გოლიათს. ცოცხელიც კი მომერია თავადზეზე. ბევრიც გვიამბო შალვამ ამ ძეგლზე, როგორ კარგად აგვიწერა მისი ისტორია, ღირსება.

ის ბედნიერი დღე, როცა მცხეთა და „ქარი“ გავიცანით, სამუდამოდ დარჩა ჩვენი გულელებში, კიდევ უფრო მეტად შევიკარეთ ჩვენი შალვა, ჩვენი ფაქიზი პოეტი და ადამიანი, ჩვენი ნიჭიერი შალვა!

დაახ, თელავში ჩაეყარა საფუძველი ელენე ახვლედიანის ესთეტიკურ აზროვნებას, მისი შემოქმედების ძირითად მოტივებს.

ამ უძველესმა ქალამა გააღვიძა მასში ხელოვანი, რომანტიკოსი, პოეტი. თელავმა აგრძნობინა პირველად ძალა ეროვნული სულისა და ხასიათისა, რომელიც გამოსჭვავდა იქაური ღანდშავტიდან, ხუროთმოძღვრების უნიკალური ძეგლებიდან, თვითმყოფადობით აღბეჭდილი ეთნიკური კულტურიდან, ყოფაცხოვრებიდან.

მშობლიურ ქალაქში შეყვარებული მომავლი მხატვარი თავისი ხუთი თითოვით იცნობდა ამ ხარკიანი მიწის ყოველ ზტკაველს, თვითიულ კუთხესა და კუნჭულს, ყოველ ჩუქურთმასა და ორნამენტს. იგი წარსულის ამ დიდებულ ანარქლებს თავს ევლებოდა, ეტრფულოდა, გულს უხეტოქავდა მათი ნგრევა და გაქრობა.

ქალბატონი ელენე ამაკობდა მშობლიური, ქალაქის ცოდნითა და სიყვარულით. ამას გვიმოწმებს მისი შემოქმედება, რომელშიც დიდი ადგილი უჭირავს კახეთისა და თელავის თემებს, რომლის ნაირ-ნაირ ვარაიანტებსა და თერაპიებს იგი თავისი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში ამუშავებდა.

1909 წელს დიმიტრი ახვლედიანი, რომელსაც იმ დროისათვის უკვე ხუთი შვილი ჰყავდა — ელენე, ნინო, ალექსანდრე, გიორგი და მაკო — მთელი ოჯახით გადმოსახლდა თბილისში.

1900-იანი წლების თბილისი.

ელენე მიზანურ თბილისის ქალთა მეორე გიმნაზიაში, სადაც იგი უმაღლეს დამოინდა ურადლების ცენტრში თავისი მშვენიერი გარეგნობისა და საინტერესო ხასიათის წყალობით. გიმნაზიის კედლებში მრავალი სანქის წამოწვები უფილა, მუსიკალური საღამოების სული და გული გახლდათ, — სხვადასხვა ადრეობდა, ავითონაც მშვენივრად მღეროდა, უკრავდა,

ექვეყდა... ცხენითაც ჭირითობდა და ჩოგბურთსაც თამაშობდა.

ამ დროიდან იწყება ელენეს სერიოზული დაინტერესება ხატვით, რასაც ხელი შეუწყო ერთმა ბედნიერმა შემთხვევამ:

მანინდელ ელისაბედის ქუჩაზე, იმავე სახლში, სადაც ახვლედიანები დასახლდნენ, ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ხატვის ესპანელი მასწავლებელი ნიკოლოზ ვასილის ძე სკლიფასოვსკი, რომელიც 1909 წელს ბათუმიდან მოუწვევიათ თბილისის ქალთა მეორე გიმნაზიის პედაგოგად. 1910 წელს სკლიფასოვსკიმ თავის ბინაზე გახსნა ხატვისა და ფერწერის კურსები, სადაც ჩამოუყალიბებია ნიჭიერ ბავშვთა ჯგუფიც, რომელსაც განსაკუთრებული გატაცებით ამუცადებდა.

ელისაბედის ქუჩის სახლზე გაკრული ახმა ხატვის მოყვარულ ახალგაზრდებს სკლიფასოვსკის კურსებზე იწყებდა. თანამედროვეთა გადმოცემით, უმრავლესობას ეს კეთილი ადამიანი უფასოდ ასწავლიდა, თვითონვე ამარაგებდა ხატვისათვის საჭირო მასალებით.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე ელენე ახვლედიანი სკლიფასოვსკის მოწაფე გახდა. მხატვარი თავის მოწაფეებს უნერგავდა ცოცხალი ნატურის, ბუნების, ცხოველებისაზე ინტერესს. ამას მოწმობენ ელენე ახვლედიანის მოწაფეთბიბროინდელი ნახატებიც, რომლებიც, სამწუხაროდ, ძალიან ცოტა შემორჩენილი.

სკლიფასოვსკისთან გატარებულ წლებს დიდი სარგებლობა მოჰქნს მომავალი მხატვრისათვის, მით უფრო, რომ ეს გამოცდილი მასწავლებელი დიდ უკრადლებას უთმობდა სახვითი ხელოვნების ისტორიის საკითხებსა და რეპროდუქციების საშუალებით თავის მოწაფეებს აცნობდა მსოფლიოს გამოჩენილ მხატვართა შემოქმედებას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სკლიფასოვსკი პერიოდულად ატარებდა სემინარებს ზოგადსაგანმანათლებლო ხანების პედაგოგთათვის, რომლებსაც სახვითი ხელოვნების ათვისებას ასწავლიდა. იგი თვლიდა, რომ ნებისმიერი დარგის მასწავლებელს უნდა შეეძლოს თავისი აზრის გრაფიკული გამოხატვა.

მთავარი კი ისაა, რომ სკლიფასოვსკი სისტემატურად აწუბდა მოწაფეთა ნამუშევრების გამოყენას თბილისის ქალთა მეორე გიმნაზიაში. ამ გამოყენების მონაწილე ელენე ახვლედიანიც უფილა.

სკლიფასოვსკის უფორად მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვის ქართული სახვითი ხელოვნების წინაშე. სხვადასხვა დროს მასთან სწავლობდნენ ისეთი გამოჩენილი მხატვრები, როგორებიც იყვნენ ფერმონტალური სახვითი მესხიერებით დაჩილოდებული უნიჭიერები პოლონელი მხატვარი სიგიზმუნდ ვალიშევსკი, რომლის პორტრეტი 1917 წელს დაუხატავს ახალგაზრდა ლადო გულიაშვილს, მის მოწაფეთა შორის იყვნენ ბავშვ-უნიჭიერები, კირილე ზედნევიჩი, აპოლონ ქუთათელაძე, ირაკლი გამრეკელი, სერგო კობულაძე, სოლიკ ვირსალაძე და სხვანი.

1916 წელს ელენემ დაამთავრა თბილისის ქალთა მეორე გიმნაზია. საინტერესოა მისი სიმწიფის ატესტატი, სადაც ერთადერთი ხუთიანი და ისიც ხატვაში. მას დიდი წარმატებით ჩაუბარებია გამოსახუბი გამოცდა საჭირო თავისი პატარა დის მაკოსადმი მოძღვნილი ნახატების სერით. სამწუხაროდ, ამ სერიიდან შემორჩენილია მხოლოდ ერთი ნახატი „მაკოს სიძნავს“.



დიდი ამბით ჩატარებულა გამოსაშვები საღამო. გაპართულა დიდებულნი შექვლინი. უკრავდა სასულე ორკესტრი, თვალს ახარებდა მშვენიერი ქალიშვილები და ქაბულების საკრებულო, ამირებიების, ციცაშვილების, დადიანების, მაყაშვილების ულამაზესი ასულები, მაგარამ ელენეს ყველა დაუჩრდილავს თავისა სპორტული ელვანატურობით, სიღამაშით. ყველა უპაწევილს მასთან სდომებია ცეკვა, თავიანთსცემლები მოსვენებას არ აძლევდნენ — იგონებენ ელენეს განზოხინდროინდელი მეგობრობით.

ამ დროისათვის დღის წესრიგში უკვე ძალიან მწვავედ იდგა ეროვნული სახვითი ხელოვნების ამოცანა, რომლის გადასაწყვეტად, პირველ რიგში, საჭირო იყო სათანადო პირობების შექმნა. და, აი, 1914 წელს მიუხაზინდან ახლადდაბრუნებულნი "დაფუნებნა, გამოქვეყნება და ეროვნული კულტურის მოამაგემ, თბილისის სურათების გალერეის დამაარსებელმა და პირველმა დირექტორმა დიმიტრი შვეარდნაძემ ითავა „ქართულ მხატვართა საზოგადოების“ დაფუძნება, გამოქვეყნება ახლადდაარსებული საზოგადოების დებულება, რომელშიც ნათქვამი იყო: „ქართველ მხატვართა საზოგადოება“ არსდებდა თფილისში იმ აზრით, რომ ხელომეურნეს 1) მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხუროთმოძღვართა ურთიერთშორის დაახლოვება-დაკავშირებას, 2) ქართველთა შორის ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გავრცელებას, 3) ძველი ქართული ხელოვნების ნაშთების შეფარკებას, დაცვასა და შესწავლას.

მართლაც, საზოგადოებამ მიადგინა სხვადასხვა თაობისა და მისწრაფების ქართველ მხატვართა გაერთიანებას და ბევრი რამ მნიშვნელოვანი წამოიწყო. ამთავად განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართველ მხატვართა მონაწილეობით ჩატარებული ის დიდი ექსპედიციები, რომლებიც ექვთიმე თაყაიშვილმა მოაწყო ტაო-კლარჯეთის ძეგლების შესასწავლად.

1919 წელს კი თბილისში გაიმართა ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენა, რაც საზოგადოებრივი მნიშვნელობის უზარმაზარ მოვლენად იქცა. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო 15 მხატვრის 270 ნაშუქვარი. უფროსი თაობის გამოჩენილი მხატვრების — გიგო გაბაშვილის, ალ. შრეველიშვილის, მოსე თოიძის, აკაკო ნიკოლაძის ნაშუქვრებს მავთის უმშვენებდნენ მათნ სრულიად ახალგაზრდა დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის ნახატები.

ამ მოვლენას ფართოდ გამოეხმაურა მოწინავე ქართული ინტელიგენცია. გამოქვეყნდა ვახტანგ კორტევიშვილის, მიატვარ სუდიეიცინისა და სხვათა რეცენზიები.

ამავე პერიოდში ელენე ახვლედიანი ახალგაზრდა მხატვრების ჯგუფთან ერთად, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ბორის ფოკელი (ელენე მას ჯერ კიდევ სკოლიფსოვის კურსებიდან იცნობდა), იწყებს მუშაობას ძველი თბილისის პეიზაჟებზე. ეს ფრად მნიშვნელოვანი მომენტი გახლავთ, რადგან, აქედან მოყოლებული, პეიზაჟური ხელოვნება, და კერძოდ, ძველი თბილისი, მისი შემოქმედების მთავარი თემა ხდება. შემთხვევითი არ არის, რომ ფოკელის ხელმძღვანელობით ჩატარებულ მუშაობას ქალბატონი ელენე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ყოველთვის კმაყოფილი იგონებდა.

მომინი წლების დამდგენათვის უკვე სავსებით გა-

მოიკეთა ახალგაზრდა მხატვრის მისწრაფებები. 1922 წელს იგი შედის თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაფუძნების ვაჟულტეტზე, სადაც მოღვაწეობდა სახელმწიფო მხატვარი და პედაგოგი გიგო გაბაშვილი. იმავე წელს ელენე ახვლედიანი სსრკულთბლად გაიგზავნა პარიზში.

ამ დროისათვის იტალიაში მიაღწიეს ელენეს მეუღლე (პროფესორი აგრონომი) აპოლონ კაკაბაძე. მათ ქაშუთში დაუწერიათ ჯვარი. იმდროინდელ თბილისში ბევრს ლაპარაკობდნენ ამ ღამაზე წყვილის ქორწილზე. შემორჩენილია ელენე ახვლედიანის მიერ შესრულებული აპოლონ კაკაბაძის დაუმთავრებელი პორტრეტი, რომელიც საინტერესოა იმით უფრო, რომ ქნ ელენეს შექმნილი აქვს სულ რამდენიმე პორტრეტი.

ელენე ახვლედიანმა წელწინდამხატვარი დაყო იტალიაში. ცხოვრობდა რომში, ფლორენციაში, მილანში, ვენეციაში, სან-რემოში... აღფრთოვანებული იყო იტალიელი ოსტატების შემოქმედებით, ანტიკური ეპოქის ნაშთებით და აღორძინებისდროინდელი ხუროთმოძღვრების ძეგლებით, იტალიელთა სიმღერებითა და საოპერო მუსიკით.

მოზღვავებული შთაბეჭდილებები ტილოზე გადაქმნდა. მრავალი სურათი დაუხატავს იტალიის სიღამაშით შთაგონებულ ხელოვანს. შემორჩენილია იტალიური სერვის მხოლოდ რამდენიმე ნახატი.

1924 წელს ელენე ახვლედიანი იტალიიდან პარიზში წავიდა. ბევრი რამ ელდა ქართველ მხატვარს თანაშენიანებთან ხელოვნების ამ მექაში, სადაც თავს იყრდნენ საპირისპირო ესთეტიკის მქადაგებელი მიმდინარეობები, ახალი გზების ძიებით გატაცებული სხვადასხვა ხელწერის მხატვრები.

პარიზში ჩახვლისთანავე ელენე ახვლედიანი შეუერთდა ახალგაზრდა მხატვრების ჯგუფს — სწავლას დაწავებულ დავით კაკაბაძეს, შალვა ქიქოძეს, ლადო გუდიაშვილსა და ქეთევან მაღალაშვილს... მათ მეგობრობას აქ ჩაეყარა საფუძველი.

ქალბატონი ელენეს არქივში დაცულია ერთი მოგონება, რომელიც დავით კაკაბაძეს ეძღვნება და ასახავს პარიზში ქართველ მხატვრების ცხოვრების ერთერთ ეპიზოდს. „მორიდებული, ჩუმი და სიტყვაუწყნარი იყო დავითი. მაგრამ ერთხელ მისი „აწვევების“ მოწმე ვახდებ. ეს მოხდა 14 ივლისს — ბასტილის აღების დღეს, რომელსაც მთელი პარიზი მზიარულებით აღნიშნავს ხოლმე. ჩვენც ქართული ცეკვით ჩავებით საერთო მზიარულებაში. მით უმეტეს, რომ ჩვენს შორის იყო ისეთი ჩინებული მოცეკვავე, როგორცაა ლადო გუდიაშვილი. დათიკომ მუსიკალური თანხლება იყისრა — საკმარე დასცხო დილიპიტო. თვითონვე ცეკვნიდა თავის რაღლე და რბიმი ამის გამო აურდაური. სკამი მე ვეადმომცა, თვითონ კი თავგამოდებით ტანს უკრავდა. არანაკლები თავგამოდებით ცეკვავდა ლადოც... მოულოდნელად ცეკვაში ქეთო მაღალაშვილი ჩაება. ვილაცამ სკამი ხელიდან გამობტაცა... ქეთოც შეც ავეყდა და ცეკვაში დათიკო გამოეწვიეთუშცა ვეცოდი, რომ არ ცეკვავდა. მაგრამ დათიკომ ვეღარ მოითმნა, მოულოდნელად მკლავებგაშლილი გადმოეშვა და ერთი წრე დაუარა. საიდინდაც გაჩნდნენ და შემოგვიერთდნენ სხვა ქართველებიც. ფრანგებმა მიატოვეს თავიანთი ცეკვა და ჩვენს ფერხულში ჩაებნენ“.

სამშობლოდან მოშორებული ქართველი მხატვრები აქაც შშობლიურ მიწა-წყალს უმღეროდნენ და პარიზელთა უტრადღებას, პირველ რიგში, ეროვნული თვითშეფასებით იპყრობდნენ.

ელენე ახვლედიანი პარიზშიც გატაცებით ხატავდა თბილისს, თელავს, ქართულ მოტივებს. მცვლდინებოდა კოლორების აუადმიის ე. წ. უპროფესორო კლასში. ამ აკადემიის თავის დროზე სწავლობდნენ პოლ გოგენი, ემილ შუფენიერი, ცნობილი რუსი მხატვრები — სეროვი და გრანბარი. ეს სახელები ქმნიდნენ ამ სასწავლებლის პრესტიჟს, აქვე შედგაგოგურ მოღვაწეობას ეწეოდა ფერნან ლევი.

კოლორის აკადემია ვანტიშული იყო სწრაფი ჩანახატების ანუ კროკის სწავლებით. ელენე ახვლედიანი საკმაოდ დახელოვნებულა ამ დარგში.

თუ რა სისწრაფით ვითარდებოდა მისი ტექნიკა, ამას ფანქარით გაკეთებული „პარიზული ჩანახატები“ ცხადყოფენ.

შემორჩენილია პარიზის დროინდელი ფოტო, რომელზეც აღბეჭდილი არიან ელენე ახვლედიანი და ტანია კაპაბემე, თავისი პატარა გოგონათი. ქანახატების მხატვრებთან დიდი მეგობრობა აკავშირებდა. ვარაუდობენ, რომ ცოტა ხნით ადრე მან ბევრი რამ საინტერესო გვიამბო ელენე ახვლედიანის იმდროინდელი ცხოვრებიდან.

პირველ მოგონებას შორის მან გაიხსენა ერთი ახეთი შემთხვევა: „ერთხელ, დამის პირველ საათზე თავზე დავაჯდა ელიჩკა და ლოგინიდან ავჯვარა. აბა, ჩქარა, კაფე „ეოკიში“ უნდა წავიდეთო. ეს კაფე დამის 2 საათზე იხსნებოდა. იმ დროს მოდაში იყო ბიჭურად შესრულებილი თმა. მოვლს პარიზში ვკვნივ მე ვიყავი ერთადერთი ქალი, ვინც არ ახვდა ამ მოდას. კაფე „ეოკიში“ გამოცეხადა წანავის ბიჭი მაკრატლით ხელში — ქაღალტონო, თმა უნდა შეგვკრათო. ვაჭვრება და ელიჩკა. ერთი მიიხარა, ვინ გაბედა შენი გამოცეხა. ბიჭუნად ვეცდრე მგვიღიანად მქონდ მამაკაცზე მიუთითა. ესე არ უნდაო, მიიჭრა ელიჩკა და პირდაპირ ცხვირისაში წვალა შეასხა. მისი „მხეხარა“ ცნობილი ფრანგი მხატვარი პოლ სინიაკი აღმოჩნდა. ილა, პოლ სინიაკი, რომელიც ცოტა ხნის შემდეგ ელენე ახვლედიანს პარიზში პერსონალური გამოფენა მოუწყო და მისი ნახატებიც შეიძინა“.

ე. ახვლედიანის არქივი ინახება ბარათი, რომელიც პოლ სინიაკმა სალონის შენახატონის გამოუგზავნა, „თუკი ელენე ახვლედიანი ჩემთვის გაიმეტებს რომელიმე თავის სურათს, მაშინ კატალოგში ამ სურათს საგანგებო ნიშანი მაჩვენებს, ამით მივხვდებით, რომ ეს სურათი მე შეკეთებისა. ვადაეცი, რომ მისი სურათის შექმნა უდიდეს სიამოვნებას მომანიჭებს...“

ელენე ახვლედიანმა პოლ სინიაკს თავისი სურათი საჩუქრად მირათვა. სინიაკმა საჩუქარი არ მიიღო, გამოუგზავნა 400 ფრანკი და შემოუთავადა: „მხატვარმა არა მარტო სურათების შექმნა, არამედ თავისი ხელოვნების დაფასებაც უნდა იცოდესო“.

ქანახატის კაპაბემე კიდევ ერთი შემთხვევა გაიხსენა — „პარიზში მყოფ ქართველ მხატვრებთან მეგობრობადა სახმა ახვლედიანი, თბილისში ძალზე პოპულარული მხატვარი-მოდელოარი, რომელიც თავისი ნიჭისა და გემოვნების წყალობით „შანელის“ სახელგანთქმულ ფირმაში მიღებული კაცი იყო და დიდ შე-

უეთებსაც იღებდა. მისი დახმარებით „შანელის“ ფირმამ დამოკეთა ხელჩანთებზე პატარა მედალონების მოჭარბვა. თითო მედალონში, რომლის მოჭარბვაც ერთ დღეს ვანოიმებდი, ფირმა 25 ფრანკს შიშლიდა“.

ეს ჩანთები დიდ მოდაში იყო. ძალიან მოსწონდათ პარიზელებს. მათ არ იცოდნენ, რომ ამ მშვენიერ მედალონებს საფუძვლად ედოთ გამოჩენილი მხატვრის დავით კაპაბემეს ესკიზები, რომლებსაც იგი უფსოსდ მიკეთებდა. დავითი, უბრალოდ, ხელს მიმართავდა, მეხმარებოდა. და განა მარტო მე? დავითი ხომ ყველას პატრონი იყო. დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ. ჩანთებს ვიღა ჩივის, ნეტა დავით კაპაბემეს ხელთ მოხატული ერთი ესკიზი მაინც გადაჩენილიყო!...“

1925-27 წლებში სხვადასხვა სალონებში იფინებოდა ელენე ახვლედიანის სურათები. პირველად გამოფენის შემდეგ მან ახეთი ბარათი მიიღო ცნობილი კოლექციონერის დიუბუას მდივნისაგან „ქნო ელენე, სიამოვნებით გატაცობინებთ, რომ დიუბუამ დაგავადა თქვენი ორი სურათის შექმნა 4000 ფრანკად“. დიუბუასე წყალობით ელ. ახვლედიანის ნამუშევრები გამოიფინა ნიუ-იორკის „ხელოვნების სახლში“ და გამოხმარება მკავა ამერიკულ პრესაში: „ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი ელ. ახვლედიანი ძალზე ნიჭიერია და საკმაოდ ვაწუფელკია. იგი კოლორების სწავლობს კანახატთან, ბრიგელთან, ერდერთან. თავის სურათებს ძველ თბილისს უძღვნი. ელ. ახვლედიანის ნახატები დაუვიწყარია“...

ამვე პერიოდში დაუახლოვდა ელენე ახვლედიანი პაბლო პიკასოს, რომელსაც მოსწონდა მისი ნამუშევრები და კეთილგანწყობლების დასამტკიცებლად ელენეს თავისი ნახატი აჩუქა.

განდა პირველი რეცენზიები ფრანგულ პრესაშიც „ელენე ახვლედიანს ქართული მოტივები დამუშავებული აქვს მაღალი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თვისებებით — სიმართლითა და სიწრფელით. მხატვარს ორმაღ აქვს განუდილი ის მშვენიერი ნიუნანები, რომლებიც დიდ ზემოქმედებას ახდენენ. ელენე ახვლედიანი არტისტულად ფლობს მაღალ ტექნიკას. მისი სურათები შესრულებულია ნატოვი გემოვნებით. ტფოლისში დაბადებული მხატვარი დაჯილდოებულია უაღრესად ორიგინალური ესთეტიკური ტემპერამენტით. მისასაღმებელია, რომ მას სურს თავისთავადობის შენარჩუნება. იგი დაეინებთ და შთაგონებით მიპყვება საყოთარ გაზს, რომელიც მისი მდიდარი ბუნებიდან მოდის“.

1926 წლის შემოდგომაზე პარიზის ქუჩებში გაჩნდა ახეთი აფიშა: „კატარ შემენ“. 1926 წლის 1-დან 14 ოქტომბრამდე „კატარ შემენის“ სალონში (პარიზი, გოდოტ-დ-ა-მორუს ქ. № 18), გამოფენილი იქნება მხატვარ ელენე ახვლედიანის სურათები. ვერნისაფი გაიხსნება 1 ოქტომბრის 15 საათზე“.

ფრანგულ გაზეთებში კი გაჩნდა ახეთი ცნობა: „სალონში „კატარ შემენ“ ექსპონირებულია ანრი ლოტას, გრომერის, ცორკის ნამუშევრები და ეს კატკოს ახალი ნახატები და ქანდაკებები. პირველი ოქტომბრის და ექსპონირებულია ქართველი მხატვრის ელენე ახვლედიანის ნამუშევრები, რომელიც ახალი სიუფეტებითა და მათი განსახიერებით ორმაგ ინტერესს იწვევს“.

ასე იყო რეალამირებული ელენე ახვლედიანის პერ-

სიხალურე გამოფენა, რამაც ისე ააღლევინა ახალგაზრდა მხატვარი, რომ თავისი გამოფენის გახსნაზე ვერ მივიდა. ამ გამოფენას ფართოდ გამოეხმაურა იმდროინდელი ფრანგული პრესა, გამოქვეყნდა მრავალი რეცენზია, რომელთა შორის იყო ცნობილი კრიტიკოსების ვახტანგ კონსა და მორის რენიანის წერილები, სადაც ვითხოვლობთ: „ძალიან საინტერესოა ელენე ახვლედიანის ექსპოზიცია. პარიზის სუბიმიუსის მართალი და ზუსტი წარმოსახვა გვაფიქრებინებს, რომ მას ასეთევე ჰუმანიტარული აქვს ასახული კავასიური პეიზაჟები და აქველი თბილისის სურათებიც“...

1927 წელს კი ე. ახვლედიანის სურათი „ჩაუფურთხ პორტრეტი“ გამოქვეყნდა ფრანგულ ჟურნალში „მოწინავე ხელოვნება“ შატისის, მოდილიანის, პოლ სინაიის, პიტერ ბონარის, ანდრე ლოტას — ნამუშევრებთან ერთად. აქვე დაიბეჭდა წერილიც, რომელმაც ძალიან შეფასება მისცა ელენე ახვლედიანის შემოქმედებას და მას დიდი მომავალი უწინასწარმეტყველათ. ამავე ჟურნალის კიდევ ერთი ნაბეჭდი გამოქვეყნდა ელ. ახვლედიანის სიღვე კერძო ნახატის, რომელიც ამაჟამად პარიზის რომელიღაც კერძო კოლეჯიაშია, ჩვენ მხოლოდ ამ ნახატის ფოტოსაღებს ვიცნობთ.

„კატრ შემენში“ გამართული პერსონალური გამოფენის შემდეგ ელენე ახვლედიანი პოლანდიაში მიიწვიეს. სურათები გაიგავნა, თვითონაც აპირებდა გამზარებას, მაგრამ სწორედ ამ დროს თბილისიდან მიიღო ცნობა დედის ავადმყოფობის შესახებ და სამართხობისკენ დაბრუნდა.

1928 წელს, როცა ელენე ახვლედიანმა ქუთაისში გამოიგინა თავისი ნამუშევრები, მიიღო ბარათი: „თქვენთან შეხვედრა მინდა“. ამ რამდენიმე სიტყვას ხელს აწერდა მარკანიშვილი, რომელიც იმხანად ქუთაისში ახალ თეატრს ქმნიდა. აქედან ჩაეყარა საფუძველი ელენეს მეგობრობას კოტე მარკანიშვილთან, მის დასთან. გამოჩენილი ქართველი მხახიბრებთან. აქედან დაიწყო ქ-ნი ელენეს ვატაცება თეატრალური მხატვრობით, რომელიც მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა. თეატრს შეეწირა თავისი მოღვაწეობის ოთხი ათეული წელი — ფორმებდა დრამებსა და კომედიებს, ტრაგედიებსა და ვოდევილებს, ოპერებს, ბალეტებს, ოპერეტებს, პანტომიმებს, საბავშვო სპექტაკლებს. თანამედროვეებს დღესაც კარგად ახსოვთ ეს დადგმები — პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და ზურაბ დანთონავის „მშის დაწვლენა საქართველოში“, თამარ ვახვახიშვილის პანტომიმა „ხანძარი“ და კარლო კალაძის „როგორ?“, შექსპირის „ოტელო“ და ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვერდის „ბალონკარადი“ და ოფენბახის „პოფმანის ზღაპრები“, მასკანის „სიფლისის პატარსება“ და იოსებ შტრაუსის „ფაფურა“, პუჩინის „ბოჰემა“, ლეროკვალოს „ქამბაზები“ და მრავალი სხვა. გაფორმებული აქვს 80-მდე სპექტაკლი. მუშაობდა თბილისის, მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის თეატრებში, სადაც დაუმეგობრდა მრავალ გამორჩეულ დრამატურგს, რეჟისორს, მხახიბრს, მუსიკოსს და ეს მეგობრები მთელი ცხოვრების მანძილზე შეინარჩუნა.

ქ-ნი ელენე მარტო სახელოვან თეატრებს როდი ემსახურებოდა... გვა დრო და ახალგაზრდა მხატვართა გასაგონად, მხატვართა ყრილობის ტრიბუნლიდან იტყვის: „...პირადად მე ძალიან ბევრს ვმუშაობდი რაიო-

ნულ თეატრებში, არ დარჩენილა საქართველოს არც ერთი ქალაქი, სადაც სპექტაკლი არ გამოეჩვენებინოს...“ ასეა, იგი დიდ დახმარებას უწევდა ახალგაზრდა სეზულ თეატრებს, ეშველებოდა მათ სწორად გასაგვლევად, მაღალმხატვრული დადგმების შექმნაში.

განსაკუთრებული მადლიერებით იგონებდა კოტე მარკანიშვილს, რომელმაც აღმოაჩინა მისი შემოქმედების ეს ახალი წახაგი, ახიარო თეატრალური აზროვნების საიდუმლოებებს და ელენე ახვლედიანის თეატრალური ელვარებით სავსე ფერწერა აახმოვანა სხვადასხვა სტილისა და ფანტის სპექტაკლებში.

ქ-ნი ელენეს არქივში დაცულია სიტყვა, რომელიც მან საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთ ყრილობაზე წარმოთქვა:

„1928 წელს, როცა მუშაობა დავიწყე ქუთაისის თეატრში, კოტე მარკანიშვილმა მე და პეტრე ოცხელი გამოგვიძაბა და გვითხრა: „დეკორაციებს თქვენ თვითონ უნდა ხატავდითო“ ვულშემოტრებულმა ვუპასუხე: „არ ვიცი დეკორაციების ხატვა“. მარკანიშვილმა გვიტოპაძა: „აბა, მომეფითო...“ რა გაეწუპობოდა, გავუვით. აიღო ესკიზი და უჩრებდა დაკო! „ესემა ეს უჩრებო ტილოზე გადაიტანეთო...“ რაღა დაგვიბოლოთ, დღემდე ვერ ვისწავლე ესკიზების უჩრებად დაკოვა, ძალიან მოსაწყენი საქმე.“

მე და პეტრე დეკორაციებს ასე ვხატავდით: რომელიმე ჩვენგანი ადიოდა ზედა საფეხურზე, მეორე კი ქვემოთ არჩებოდა და იქ ხატავდა. მხახიბრები გვეპირებოდნენ — ზოგი სიბავსე ვივლევდა, ზოგი წებოს ხარშავდა, ზოგიც მოაოტრევდა წყლით სავსე კასრებს... დიდი ხალისით ვმუშაობდით. ცხადზე უცხადესი, სპექტაკლის დაშვებულ-მხატვრის დეკორაციების ხატვა უნდა შეეძლებოდა. დღეს კი თუატრში აღარც ერთსულვინება და აღარც ხალისი, მოზრძანდნენ ვიღაცა ტიპები, რომლებსაც სრულიად არ აინტერესებთ მხატვრობა. მათ საერთოდ არაფერი არ აინტერესებთ. ამის მოთმინებლად გამოყვარა, აღარ მინდა მუშაობა თეატრში მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი თეატრია და კიდევ ერთი რამ: ამ რამდენიმე ხნის წინ „აბესალომ და ეთერი“ დადგმაზე მიიწვიეს. არ აღმოჩნდა მასაღა კოსტუმებისთვის. მეუბნებიან — აიღე და ოქერა „ქოშების“ კოსტუმები გამოიყენეო. ასეთი რამე გავჩინოვდა განა? ავიღე და უარი განვიცხადე. თქვენ — ელენე ახვლედიანს საშინელი ხასიათი აქვსო. ისე, მე მართლაც ცუდი სხახიათი მაქვს...“

1939 წელს ელენე ახვლედიანმა, უკვე ფართოდ ცნობილმა მხატვარმა, სახელისწილი მიიღო და დასახლდა ჩვენი დედაქალაქის ერთ-ერთ ყველაზე ლამაზსა და უმეღრო ქუჩაზე. ეს ხალისი, სადაც ქ-ნი ელენე სიცოცხლის უფანასკნელ წუთამდე ცხოვრობდა, მისი სულის სათრევი წარმოადგენს. აქ უკვლავ კუთხე კუთხულად, თითოეული ნივით თუ სავანი, გვიამბობს იმ მაღალ სიყოფიანე, რომელიც ამ საოცარ ადამიანს ასულდგმულებდა. აქ შეიჭრებოდა საქართველოს სულიერი და ნივითიერი კულტურის თვითყოფადობას, ამოიკითხავ იმ ტრავლსა და სიყვარულს, რომელიც მასში ბადებდა მშობლიური ხალისი და კრეყანა, მისი ისტორია და ხუროთმოძღვრება, ენოგრაფია და ფოლკლორი. რის ნიშნუბსაც ქ-ნი ელენე მთელი ცხოვრების მანძილზე აგროვებდა, თვალის ჩინივით უფიდა. თავისი სახელოსნო ქ-ნმა ელენემ შეინახა იადა-

მიანურა ურთიერთობების კერადაც აქცია და სათვე დაულო გამოყენების მოწყობის ტრადიციას, იმ დაუ- ვიწვარ საღამოებსაც, სადაც ლექსებს კითხულობდნენ ცნობილი პოეტები და მსახიობები, გამოდიოდნენ გა- მოჩივრის მუსიკოსები. ვინ არ ყოფილა აქ — ბოისის პასტერნაკი და გიორგი ლენინი, სიმონ ჩიქოვანი და იოსებ გრიშაშვილი... მომდევნო თაობების წევრლები, პოეტები...

დაბ. ქ-ნი ელენე პოეზიის დიდი მოყვარული იყო. ამას გვიმომწბენ მისივე სიტყვები: „დიდ ქართველ პოეტებს ჩვენს სამშობლოზე ბევრი შესანიშნავი ლექსი დაუწერიათ. ძალიან მინდა ეს ლექსები შევკრა ისეთ პატარა წიგნად, რომელიც ყველას ჩიხში მო- თავსდებდა... მინდა შევქმნა „ვეფხისტყაოსნის“ პეიზა- ეების სერია, მაგრამ ამ სურვილის განხორციელება ძნელია, რადგან რუსთაველი პეიზაჟის დაწერაში ტუნ- წია. მისთვის პეიზაჟი არ არსებობს გმირთა ცხოვრების გარეშე. ეს ცხოვრება კი დატვირთულია ისეთი მასშტა- ბის აზრებითა და გრძობებით, რომ შესატყვისი ბუ- ნების სურათების შექმნა შეუძლებელია“.

ვინ მოსთვლის ხელოვნებისა თუ მეცნიერების ყვე- ლა იმ თვალსაჩინო მოღვაწის, ვისაც ხვდა ბედნიერება ახლის ყოფილიყო ელენე ახვლედიანთა.

მაგრამ ქ-ნი ელენეს სახლი ღია იყო არა მარტო სახელოვანი სტუმრებისათვის, აქ ნამდვილ თავშესა- ფარს პოულობდნენ ბედისაგან გაწირული, გაქირვებუ- ლი ჩაავადნილი ადამიანები, რომლებსაც იგი წლების მანძილზე უშვავდა. მფარველობდა, ანებიერებდა.

საოცარი მახინძობლა იყოღა — სახალილო ოთახ- ში სუფრა ყოველთვის გაშლილი ჰქონდა, აპურებდა ყველას, ვინც კი მის კარს შუადებდა. მისი სახლის კარი კი საერთოდ არ იტკეტებდა. ქ-ნი ელენეს მხახვე- ლებიც მიდი-მოდიოდნენ დილიდან ღამემდე. თუ გუ- ნებაზე იყო, რას არ გამოიკონებდა — მზიარული ექს- პროვანებისა და იმპროვიზაციების ოსტატი გახლდათ.

მით უფრო ამაღლებებოდა წერილი, რომელიც ქ-ნი ელენეს მოსკოველი მეგობრისათვის მიუწერია და მისთვის თავისი სევდა და გულისტკივილი გაუშლილია, რაც არ იყო დამახასიათებელი ქ-ნი ელენესათვის.

„სხვადასა და დარღ ზოგჯერ ცრემლებამდე მიყვარ, შეტისშედა მწვავედ ვგრძნობ გამოუსავალ სიმარტო- ვეს. ნიღბს ავიფარებ ხოლმე სხვების წინაშე. არ მინ- და სხვებს ვაჩვენო ჩემი განწყობილება. ვიხსნი ნიღბს და გული მეტეშვება, უფრო მეტად მიძიმდება, სასი- ხარულო არავფერი მერისი...“

ქ-ნი ელენეს გარშემო ყოველთვის ტრიალებდნენ სხვადასხვა თაობის ქართველი მხატვრები, რომლებ- საც იგი გზას უთავადა, შემოქმედებით ასპარეზზე გასუვდა.

ღლი პატივი დასდო გარდაცვლილ მხატვარ ლეო ძაძაძის, როცა მისი 70 ნამუშევარი თავის ბინა- ში გამოიჩინა. ეს იყო ქ-ნი ელენეს მიერ მოწყობილი პირველი გამოყენა.

ქ-მა ელენე ჩამოაყალიბა მხატვარ ქალთა ჩგუფი, რომელსაც ნამდვილ მასწავლებლობასა და მეცნიერო- ბას უწევდა. ამ ჩგუფში შედიოდნენ რუსუდან ჩავ- რიშვილი, ნანი შალიკაშვილი, ნატო ფალავანდიშვილი, ნელი ჩიქოვანი, ეთერ ანდრონიკაშვილი, მარინე თა- რიშვილი, თამარ კარტოზია, დინა ალექსანდრიან-შაპა-

ზიზი, ცისია შენაშაშვილი, მარგარიტა თაშყალიაშვილი, ნათელა ლიბრაძე, თამარ გუგუშაშვილი, ვერა გუგუშვილი, კაია და სხვები.

ეს ჩგუფი ქ-ნი ელენეს წინამძღოლობით მოგზაუ- რობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ვინ მოს- თვლის, რამდენი კარგი და საინტერესო სურათი შექმნი- ლა ქ-ნი ელენეს შთაგონებით. დღეს ეს მხატვრები აგრძელებენ საუარესოდ მასწავლებლის გზას, ვატყე- ბით უმდივრან ჩვენს ქვეყანას და ამით უხვიან მად- ლობას ქართული პეიზაჟური ფერწერის დიდ მოამაგეს.

უკვე კარგა ხანია, რაც ყოველწლიურად, აპრილის თვეში მხატვართა ცვირულის აღსანიშნავად, თბილის- ში იმართება სურათების გამოყენა-გაყიდვა, რისი ერთ-ერთი ინიციატორი ელენე ახვლედიანი გახლდათ. ამ გამოყენა-გაყიდვაზე მასაც გაქონდა თავისი ნა- მუშევრები, რომლებსაც ძალიან დაბალ ფასს ადებდა. 10-15 მანეთად თბილისელებს შეეძლოთ ელენე ახვ- ლედიანის ნამუშევართა შეძენა. ამას ქ-ნი ელენე შეუ- გნებულად აკეთებდა, რადგან თვლიდა, რომ მხატვ- რობა ხელმისაწვდომი უნდა იყოს არა მარტო შე- ძლებულთათვის. მისი სურათები დახლიდან ელვისე- ბური სისწრაფით ქრებოდა.

ვინც ელენე ახვლედიანს იცნობდა, კარგად იცის, როგორი საოცარი სინაზით ეპყრობოდა იგი ბავშვებს, როგორ ზრუნავდა მოზარდი თაობის აღზრდაზე, მის კეთილდღეობაზე. მის ხელში იზრდებოდნენ ნათესა- ვების, მეგობრების, მეგობრების შვილები და შვი- ლიშვილები, შვილთა შვილებიც. თუ ვინმე ავად გახ- დებოდა, ქ-ნი ელენე უშაბდა იქ გაჩნდებოდა — და- მეებს უთვდა პატარებს. თუ სადმე წავიდა, სათა- მარშებით დატვირთული ჩამოდიოდა. ომის მიმეწ წლებში მთელ თავის შემოსავალს ბავშვებზე ხარჯავ- და. ზოგს წამალს უყიდიდა, ზოგს საქმელს, ზოგს წიგნს, ფეხსაცმელსა თუ კაბას...

მას უმარტივი პატარა მეგობარი ჰყავდა.

ბავშვები და ელენე ახვლედიანი — ეს მთელი სამ- ყროა, რომელშიც აღმოაჩნენ მრავალ საინტერესო ამბავსა თუ შემთხვევას, მრავალ შესანიშნავ ნამუშე- ვებას და ღონისძიებას. ამ საწყარომ გამოჩატულება ჰპოვა მის შემოქმედებაშიც.

ქართული საბჭოთა საბავშვო წიგნის გრაფიკის გან- ვითარება 30-იანი წლებიდან იწყება. იმხანად ამ დარგ- ში სულ რამდენიმე მხატვარი მოღვაწეობდა. მათ შო- რის გახლდათ ელენე ახვლედიანი. იგი საბავშვო წიგ- ნებს განსაკუთრებით ინტენსიურად აღირმებდა 1934- 37 წლებში, როცა „სახლიტკამბან“ არსებული საბავშ- ვო ლიტერატურის სექციის მოვარინ მხატვარი გახდა. ამ დროის ილუსტრაციებზე მკითხველთა თაობები იზ- რდებოდა. წარუღმელ შთაბეჭდილებას სტოვებენ მარკ ტვენის „ტომ სოიერის თავდასავალი“, ვიქტორ პუ- ცკის „კაიკი, რომელიც იცინის“, ლონგუელის „სიმღე- რა პაიავატაზე“, ევანტე ნინოშვილის, სოფრომ მაგლობ- ლიშვილის, დავით კასრაძის ნაწარმოებთა და, განსა- კუთრებით, ვუა-ფშაველას მოთხრობებისა და პოე- მების ილუსტრაციები, რომლებიც წარმოადგენენ წი- გნის გრაფიკის შესანიშნავ ნიმუშებს.

ქ-ნი ელენეს არქივში დაცულია 1939 წელს გამო- ქვეყნებული წერილი, რომელიც გვაცნობს მისი შე- მოქმედების კიდევ ერთ მხარეს:

„დავიწყე თოჯინების კეთება. ამ საქმეში ჯერ ახალ-
ხედა ვარ. მიტაცებს და მიანტერებს სათამაშოებზე
ჩემოდა. როცა თოჯინებს ვაკეთებ, ვგრძნობ სილადე-
სა და თავისუფლებას, ვხედავ ბავშვებს, მათ მხიარულ
ოინებსა და გახარებულ სახეებს.“

ნაილი სათამაშოები უმეტესად უინტერესოა... ბავშ-
ვები სამართლიანად ამბობენ: „არ გვინდა მოწყვნილი
თოჯინა!“ ჩვენი სათამაშოები კი მოსაწყენია იმიტომ,
რომ წარმოება გულგრილად მუშაობს, შემოქმედებითი
გატაცების გარეშე. მათი სათამაშოების სუსტი მხარეა
ფერი, მაშინ, როდესაც სწორად ფერს უნდა ენიჭებო-
დეს განსაკუთრებული ყურადღება. სათამაშოების შე-
ფერვლობა უნდა იყოს ნათელი და ზეაწესული. მათი
ფერი, ისე უნდა მერყოდეს და ელერდეს, როგორც
ბავშვების სიცილი.

დროა, მოვეშვათ თოჯინებში დეკორატივის წარ-
მოსახვას. სასწრაფოდ უნდა აღმოვფხვრათ უცოდინა-
რობა, რომელიც გამოსხვივის თოჯინების სახეების მო-
ხატულობიდან — დატყევილი თვალები, დაბრწყინილი
წარბები, ყვანფერი ტურბი...
ჩემი თოჯინების ესკიზებში ვცდილობ გამოვხატო
ცხადი არსება და ეროვნული თვისებები. მე ხომ
თოჯინები ქართველი ბავშვებისათვის ვაკეთებ. დიან,
ყოველი ქვეყნის შვილებს უნდა ჰქონდეთ თავიანთი სა-
კუთარი თოჯინები“.

აღბათ, ბევრმა არ იცის, რომ ელენე ახვლედიანს
დადგომული პიეს სექტაკლიც. ესეც ბავშვების სიყვარ-
ულმა გააკეთებინა, უფრო ზუსტად კი შტრუნველო-
ბამ. საქმე ისაა, რომ ნი-იანი წლების დამდეგს ქ-
ნი ელენეთან იზრდებოდა ერთი მოსკოველი ყმაწვილი,
რომელიც თურმე, უქმადა აცდენდა დროს. ჯარობდა
ქ-ნი ელენე, არ იცოდა რა ექნა, რითი დესაქმა, სახ-
ლში როგორ დაესვა. როგორც იქნა, იპოვა გამოსავალი
— შემოიკრიბა მეზობლის გოგონა-ბებიები და სექტა-
კლის დიდგამს შეუდგა. აირჩია პიესა, მოხატა დე-
კორაციები, გაანაწილა როლები, ჩაატარა რეპეტიცი-
ები, თავის ქუჩაზე გამოფინა აფინა, დაავაზნა მო-
საწვევი ბარათები და პრემიერაც გამართა...
ეს გახლდათ მარშკის „მიტერ-ტისტიკი“. ამ სა-
ინტერესო სექტაკლში, სხვათა შორის, მონაწილეობ-
და რობერტ სტურუა, რომელიც „სასცენო ხელოვნე-
ბას“ პირველად ელენე ახვლედიანის წყალობით ეზო-
არა.

1968 წლის შემოდგომაზე ელენე ახვლედიანი გატა-
ცებული იყო ახალი იდეით. ამჟამად ბავშვთა ნახა-
ტების გამოფენის. შეარჩია ნი-ზე მეტი ნაშეშვარი,
პატარა მხატვრებს თავისი სახელოსნოს კედლები და-
უთმო და ჩვენს საზოგადოებას თემატურად მრავალ-
ფეროვანი ექსპოზიცია გააცნო.

ამვე გამოფენაზე წარმოადგინა ჯერ კიდევ 20-ან
წლებში პარიზიდან ჩამოტანილი ერთი პატარა გო-
გონას ნახატი, რომელსაც ინახავდა მთელი ცხოვრების
მანძილზე.

ქ-ნი ელენე ბავშვთა ხელოვნებაზე თავისი აზრი
ჰქონდა და ზრუნავდა მის განვითარებაზე. სწორედ ამ
საკითხებზე სიხოვეს რადიოთი გამოსვლა. ჯერ გაქაჯ-
რდა — ლასარაკი არ მეტყვებოდა და თავი დამანებოდა.
მერე მოულოდნელად დათანხმდა და აი, რა განაცხადა
საჩარხად: „შეზობილი! კეთილი ინებეთ და მიეცით
უფლება თქვენს შვილებს ხატონ, რასაც მოინდომე-

ბენ და სადაც მოისურვებენ. ნუ გეშინათ თქვენი
ბინების გაქუწყებებისა! ნუ უფროსილებითი კედ-
ლებს! მიეცით ფაქტები, საელბავები, ნახორა-
დაბას შალერი!“

პატარა მხატვრებს სამუდამოდ დამამხსოვრად გა-
მოფენის გახსნის დღე, რომელმაც განსაზღვრა ზოგი-
ერთი მათგანის მომავალი და სამხატვრო აკადემიაში
მიყვანა.

ამ გამოფენამ ბძკე მისცა უკვე ბავშვების გატა-
ცებას მხატვრობით. დღეს ეს უკვე მთელი მოძრაო-
ბაა, რომელმაც გამოავლინა ნაღვილი ტალანტები,
მათ შორის რუსუდან ფეტვიანშვილი, რომელმაც ქ-
ნი ელენეს თავის დროზე უძენა თავისი ნახატი წარწე-
რით.

დილია ქ-ნი ელენეს დავალი მოზარდი თაობის აღ-
რდაში, ეს დავალი ღირსეულად დაფასა რესპუბლი-
კის მთავრობამ, როცა ელენე ახვლედიანის სახელი
მიანიჭა ბავშვთა ნახატების გალერეას, რომლის მოღ-
ვაწოდებას ქ-ნი ელენე ყოველთვის დიდ ყურადღებას
აქცევდა. ამ კერას ძველი თბილისის უბანში მშვენიე-
რი შენობა გააღვიცა.

უსურებ აქ გამოფენილ პატარა მხატვრების ნახატებს
და გახსენდება ქ-ნი ელენეს სიტყვები: „როცა ამ
ნახატებს ვათვალიერებ, ვრწმუნდები, რომ ბავშვები
შესანიშნავი შემოქმედნი არიან. არაფერი ბოჰუას ბავშ-
ვების ფანტაზიას, ამიტომაც მათი გამოფენება და ინ-
დივიდუალობა შედევნდება მაქსიმალური სიხასხით. მი-
ხარია, რომ ჩემს საკუთრებას წარმოადგენს ზოგიერ-
ი ბავშვის ნახატი, რომლებიც უფრო მეტად მომ-
წონს, ვიდრე ზოგიერთი ცნობილი მხატვრის ნაშეშე-
ვარი. ჩემზე რომ იყოს დამოკიდებული, სწორედ მათ
მივანდობდი საბავშვო წიგნების ილუსტრირებას. ვარწ-
მუნებთ, ამას ისინი მშვენივრად გააკეთებენ...“

იშვიათად შესვლებით ადამიანს, რომელიც ისე
გრძნობდეს მუსიკას, ისე ღრმად სწვდებოდეს მუსიკა-
ლური ნაწარმოების არსს, როგორც ელენე ახვლე-
დიანს შეეძლო.

იგი დაქოლდებოდა იყო შესანიშნავი მუსიკალუ-
რი ნიჭით. მუსიკის სიყვარულიც სწორედ აქედან მო-
დის. მის ჩანაწერებში წაწყდებით საინტერესო ფრა-
ზებს: „ხატვა ბავშვობიდან მიტაცებდა, მაგრამ მუსიკა
მიყვარდა უფრო მეტად...“

„თუ სახლში ვარ, მუსიკის გარეშე არ ვხატავ...“
„ჩემი საყვარელი მუსიკოსები არიან: ბახი, ბეთო-
ვენი, ბრამსი, ტოსკანინი, სულხანიშვილი. ძალიან მიყ-
ვარს ქართული ნახლბური მუსიკა, განსაკუთრებით
ქართლ-კახური სიმღერები“. „დიდი ხანია ვცინებობ
მუსიკალურ ნაწარმოებთა მხატვრულ გაფორმებაზე.
ვცადე ფარწერულად გამოემსახა დებიუტი „ჩაბიარუ-
ლი ქალაქი“ და „ნაბიები თოვლზე“, პროკოფიევის
VII საფორტეპიანო სონატის II ნაწილი, მაგრამ
ჯერჯერობით ამ ცდებით ეშაყოფილი არა ვარ. განსა-
კუთრებით მიტაცებული ვიყო სულხანიშვილის ქორალე-
ბის ადრედაც ბილოზე...“

აი, კიდევ ერთი მოგონება, რომელიც ე. ახვლედი-
ანის არქივში ინახება: „მენტრო ნეიბაუშმა რამდენიმე
წაფხული ციხიჭკვარში გაატარა, ძალიან მოსწონდა იქა-
ურთა. ცირნაო ორჯერ კონცერტებს მართავდა სპე-
ციალურად მისთვის ჩამოტანილ პიანინოზე. სადამოს,
როცა სოფელი მიძიხნებდა, ნეიბაუში დაქვრას იწ-



უბღა. სულგანაბულინი ვუსმენდით ხახს, შოპენს, სკრიანინს... ვისაც წილად ზვდა ბედნიერება მოემსიანა ეს კონცერტები, ვერ დაიფიქვებს ამ წარუშლელ შთაბეჭდილებას. განსაკუთრებით შთაბეჭდავი იყო ხახის მუსიკა, რომელიც ციხისკვრის მწვერვალებს სწვდებოდა და რაღაც საოცარ პარმონიას ქმნიდა“...

ჩვენს ხელთ არის ქ-ნ ელენესთან გამგზავნილი ნიშნაუზის წერილიც: „გთხოვრათ, განსაკუთრებით რა მიუყარს თქვენ ფერწერაში? ურველთვის საკუთარი თავის ერთგული რომ ბრძანდებით და ამავე დროს, მულღვი ცვალებადობას განიცდით, თქვენი ამოცანობა შეიძლება სულ რამდენიმე შტრიხით, სურათის ერთი კუთხის მიხედვით. სურათები კი სულ სხვადასხვანაირია. თქვენ არა გაქვთ ერთი ხერხი ან ერთი ფანჯრა, თქვენ ზედვეთ ხაოცრად ფართო, მდიდარ, მრავალფეროვან სამყაროს, და პირველ რიგში, თქვენ სათაყვანებელ წმინდანს — საქართველოს!“

და ვინაიდან ჩემთვის ხელოვნება ერთია და „არ არსებობს განსაკუთრებული ხელოვნებები“, როგორც ამას ბლოკი ამბობდა, ამიტომაც თქვენი ფერწერა ჩემი იწვევს მუსიკალურ განცდებს ისევე, როგორც დამდეგლი მუსიკა — ხედვით ასოციაციებს, და ზოგჯერ ფილოსოფიურ აზრებს...“

საოცარი მეგობრობა აკავშირებდა ქ-ნ ელენეს ჩვენს დროის უდიდეს მუსიკოსთან სვიატოსლავ რიხტერთან, რომელსაც დიდ თანაგრძნობას უწევდა მასთან, როცა იგი კარგად არ იყო საქვეყნოდ ცნობილი პიანისტი. მაშინ, 40-იანი წლების დამდეგს რიხტერი თბილისში გამოდიოდა როგორც კონცერტმეისტერი, თავის მეუღლესთან, ცნობილ მომღერალთან ნინა დორლიაკთან ერთად. ელენე ახვლედიანმა მუსიკე იგრძნო მისი ტალანტის ძალა და რიხტერის მოსასმენად ეპატიებოდა მიუღ თავის მრევლს. ბოლოებებს თვითონ ეძლეოდა, თვითონ ავრცელებდა და რიხტერს აუდიტორიას უქმნიდა.

ეს სიყვარული ორმხრივი იყო. სვიატოსლავ რიხტერი თბილისში უმეტესად ელენე ახვლედიანის სანაზავად ჩამოდიოდა და ამის წყალობით ქართულ საზოგადოებას რიხტერთან შეხვედრის საშუალება ეძლეოდა.

თავანისცემის ნიშნად რიხტერმა თავის სახლში ელენე ახვლედიანის ნამუშევრების გამოფენა მოაწყო. ელენე ახვლედიანმა კი რიხტერის ნახატები გამოფინა თავის სახელოსნოში.

საინტერესო ურთიერთობა აკავშირებდა ქ-ნ ელენეს ნინა დორლიაკთან და მარია გრინბერგთან, სხვა ცნობილ მუსიკოსებთან.

დიდი ყურადღებით ადევნებდა თვალყურს ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებას, ახარებდა ქართველი შემსრულებლების წინსვლად და წარმატებებით. თავის ცხოვრებლებს გამოხატავდა იმ მუსიკალური საღამოებით, რომლებსაც სახელოვანი ქართველი პიანისტების, მომღერლების, მევიოლინეების მონაწილეობით მართავდა.

მას ხშირად შეხვედებოდათ სიმფონიურსა თუ კამერული მუსიკის კონცერტებზე, საოპერო სექტაჯლებზე.

მზურვალედ მიესალმა საქართველოს კამერული ორკესტრის დაარსებას, რის გამოც ვამოაქვეყნა წერილი. „ღარაბაში მღერეარების პირველი წყურები სიხარული“

მა შეცვალა — ყველა გრძნობდა, რომ იმ დღეს, 1944 წლის 13 თებერვალს, ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში ჩაიწერა ახალი და მნიშვნელოვანი ფურცილი. მას შემდეგ გავიდა ერთი წელი. ამ ბოლო დროს აღარ ვისმინეთ ამ ორკესტრის კონცერტებს. ქართული საზოგადოება ამ კოლექტივის ახალ მიღწევებში მოუთმენლად ელენე...“

დღეს ქ-ნი ელენე გაიხარებდა საქართველოს კამერული ორკესტრით, რომელიც ამ ბოლო დროს შესანიშნავ მოღვაწეობას ეწევა გამოჩენილი მევიოლინის ლიანა ისაკიძის ხელმძღვანელობით.

და კიდევ ერთი ტრადიცია, რომელსაც ქ-ნი ელენე მტკიცედ იცავდა და სხვებსაც უნერგავდა. ამ ტრადიციის საშუალებით იგი თითქმის გვეუბნებოდა — ყურველთვის უნდა პოულობდით დროს ადამიანებისათვის, მათდამი სითბოსა და ყურადღების გამოჩინისათვის. ამას ქ-ნი ელენე თავისი პირადი მაგალითით გვასწავლიდა — არ უშურებდა დროს და ენერჯიას თუნდაც იმისათვის, რომ საკულდაგულოდ მიგვანა უამრავი ბარათი და მიეღოდა ახალი წელი მრავალრიცხოვანი ნაცნობ-მეგობრებისათვის, რომელთა წრე იმდენად ფართო იყო, რომ ლამის მთელ ქართულ საზოგადოებას მოიცავდა.

ამ ბარათებზე საუკეთესო სურვილებთან ერთად, ჩანახტული იყო მშვენიერი მინიატურები — საქართველოს ეს თუ ის ძეგლი, თოვლით გაცისკროვებული აივნარაგ... ქ-ნი ელენე თითქმის გვეუბნებოდა — „გასხვადეთ მშობლიური ქვეყანა, ჩვენი მიწა-წყლის სიყვარული დაგენათლიოთ“. სუსიანი ზამთარში ამ ბარათებთან ერთად ქართულ ოჯახებში შემოიჭრებოდა ხოლმე ის თავისებური სიღამაზე, სიკეთე, სიბოძო, რომელსაც ელენე ახვლედიანი ასხივებდა. დღეს ეს მინიატურული ჩანახტები ქ-ნი ელენეს თავჯანსიციემლობის კარგობები მოათავებს და დაამშვენებს თავიანთ ბინის ადრელებში.

აი, ერთი სახანაწლო ბარათი, რომელსაც ქ-ნი ელენეს დავით კაკაბაძის შვილებისათვის გაუგზავნია: „პირველ რიგში, გისურვებთ ჭანრთოვლობას, მერე კარგ სწავლას, წარმატებას შემოქმედებაში... დიდეს უნდა გაუფრთხილდეთ, გვახარებდეთ თქვენი მიღწევებით, მაღლა გვეპიროთ ჩვენი ხელოვნების დროში, ადიდებდეთ მამათქვენის სახელი. გისურვებთ გქონდეთ ცოტაოდენი ფული, რათა შეგძლიათ მუშაობა, არ ფიქრობდით პურსა და საღვლეზე, შეგაქმლოთ ქვეყნიერების მოხაზულება, პირველ რიგში კი, საქართველოსი, რათა გავით რაღდენი რამაა მშვენიერი ამ ქვეყანაზე.“

ღირს ცხოვრება ამ მშვენიერების გამო. გქონდით, ელიოქა“.

იხსენებ ელენე ახვლედიანის ცხოვრებას და გაოცებს მისი მრავალმხრივობა, გაქანება, მასშტაბები. ვაკვირვებს — როგორ პოულობდა დროსა და ძალებს შემოქმედებითი მოღვაწეობისა და ამდენი საშვილოშვილო საქმის კეთებისათვის. მას ხომ ხელიდან არასოდეს გაუშვია ფურცლი, ხატავდა შეუწყვეტილად, სულ-მთოუთქმელად, ახლავარდული ვნებითა და მღერეარებით... ხატავდა მთისა და ბარში, სოფლებში, ქალაქებში, ქუჩებში, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ქვეყანაში...

ხატავდა, რათა ღრმად ჩასწვლიოდა ბუნების სასწაულს — ფერისცვალების მოქმედას, წარმველობის ფილოსოფიას...“

რა საოცარი სიმძაფრით გრძნობდა დროის დინებას, ხუნების განწყობილების ყოველწამიერ ცვალებადობას... სწორედ ამიტომ შეძლო ბუნების სუნთქვის უკედევყოფა, მისი აღბეჭდვა.

ელენე ახვლედიანის ჩანაწერებს შორის ყურადღებას აქვრობს ერთი ასეთი ფრაზა: „პარიზი საოცრებაა, მაგრამ ჩემთვის ყველაზე დიდი საოცრების ყოველთვის იყო თბილისი“.

ამ სიტყვების სიწრფელეხა და კეთილშინაობა ელენე ახვლედიანს ამტკიცებს მთელი თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით. თბილისს ეძღვნება ყველა პერიოდში შექმნილი მისი ტილოები, მოღებრტზე დარჩენილი უკანასკნელი, დაუმთავრებელი სურათიც...

რა სწორად შეუნიშნავს კოტე მარჭანიშვილს, როცა მისთვის უთქვამს ჯერ კიდევ 30-იანი წლების დამდეგს: „თბილისი შეგძლია თვალდახუტულმა დახატოო“. დიან, ელენე ახვლედიანი, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე მკვლევარივით სწავლობდა ჩვენი დედაქალაქის უბნებს, ზეპირად იცნობდა ძველი თბილისის ყოველ ქუჩას, სახლსა და ეკლესიას, იცნობდა სად როგორი აივანია, როგორი სახურავი, როგორი კიბე, აუტრი, ფანჯარა, რომელ დუქანზე როგორი წარწერა და რა ფერის აბრა იყო. ისიც იცნობდა, რა ელფერს იღებდა

ძველი თბილისის ყოველი კუთხე, დღისა თუ წლის სხვადასხვა დროს.

ეს მრავალფეროვანი, კოლორიტული სამყარო ტილოებზე გადაქმნიდა, სიცოცხლეს უნარჩუნებდა, მინიერების სიმაღლეზე აყუავდა... რა მწვეველ, რა მტკივნეულად განიცდიდა იმ ცვალებებს, რომლებიც ჩვენი ქალაქის ყოფაცხოვრებაში შეტქმონდა დროს. ხშირად იცნობდა თქმა: „თბილისი მოსისხლე მტრების შემოსევებს გადაურჩა, თანამედროვე არქიტექტორების შემოტევის კი ვერარ უძლებსო...“

იგი ვერ მოესწრო ძველი თბილისის აღორძინებას... ცოცხალი რომ ყოფილიყო, პირველი მივხალმობოდა და დიდ დახმარებასაც აღმოუჩენდა ამ საშვილოშვილო საქმეს.

ელენე ახვლედიანმა სიცოცხლეშივე მოიპოვა აღიარება, დაფასება, ხალხის სიყვარული. იმ დღეს, როცა საქართველოს სახალხო მხატვარს ელენე ახვლედიანს რუსთაველის პრემია მიენიჭა, ქართველმა მხატვრებმა მიაჩნტეს მას ეტრატე, რომელზეც წერია:

„ქეთილშობილი სული და ნიჭი შენი დროსაც ერევა და ხარ მარად ახალგაზრდა. მართლაც, რომ ლექვი დღომისა სწორია“.. მაშ ვის მკერდს უნდა ამშვენებდეს ხატე რუსთაველისა, თუ არა შენსა... დიდება შენი!“

პანორამა

აშშ-ში ათას ცხრაას სამოცდასამი ყოველდღიური გაზეთი გამოდის 62 მილიონი საერთო ტირაჟით. ამას უმატება 719 საკვირაო გაზეთი, ყოველდღიური გაზეთების 71% ემორჩილება მონოპოლისტური გაერთიანების კონტროლს. ამ გაერთიანებებიდან მხოლოდ 13 უდიდესი მონაპოლია აკონტროლებს ყოველდღიური გაზეთების ტირაჟის 42%-ს და საკვირაო გაზეთების ტირაჟის — 50%. ე. ა. ფაქტიურად ამერიკის პრესის მთელ შინაარსს.

ამჟამად ამერიკაში 963 ტელესადგურია. აქედან 721 (ე. ა. 75%) კომერციულია, 242 — საგანმანათლებლო. როგორც წესი, კომერციული ტელესადგურები, ვითარცა ფილიალები, ეკუთვნის საერთაშორისო კომერციულ ტელეკომპანებს. ზოგი ენ-ბი-სის, ზოგი სი-ბი-ესს, ზოგი კი ეი-ბი-სის.

თვით ამერიკულმა რეკლამამაც თავის თავზე აიღო პრაგანდისტულ-იდეოლოგიური ფუნქციები. რეკლამა ქება-დიდებას ასხამს კაპიტალისტური სისტემის და ამერიკული ცხოვრების წესის სოციალურ უპირატესობას, მასებს უნერგავს სოციალურ და იდეოლოგიურ სტერეოტიპებს. თავის მხრივ, რეკლამა სოციალური კონტროლის უძლიერეს საშუალებად იქცა. ამერიკელი სარეკლამო სააგენტოები წელწადში 33 მილიარდ დოლარზე მეტს ხარჯავენ, რათა თავიანთი შეხედულებისამებრ გარდაქმნან მყიდველთა გემოვნება. ამერიკული ცხოვრება ამ რეკლამაში წარმოდგენილია, როგორც ოპტიმალური მოდელი, რომლისკენაც მსოფლიოს ყველა ხალხი უნდა მიისწრაფვოდეს. ამგვარად ზდება ამერიკელების „უხიქო-დამროგარამება“ — ბიზნესისადმი,

მონოპოლიებისადმი პატივისცემის ჩანერგვა. საერთოდ, მონოპოლიზმი ყოველთვის დიდ ურარდებს უღიმობდებოდა თავიანთი დადებითი „იმიჯის“ შექმნას. სწორედ ამ მიზნით შეიქმნა თავს დროზე „პაბლიკ რელიენზს“ (კავშირი საზოგადოებრიობასთან). უკანასკნელ წლებში ამერიკის რეკლამამ მსოფლიოს „იმიჯად“ ამერიკული მონოპოლიების არა მხოლოდ შეღამაზებული „იმიჯი“, არამედ მთელი კაპიტალისტური სისტემის პოზიტიური „იმიჯი“.

რეკლამა ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მონოპოლიები იმდენად მოგებაზე არ ზრუნავენ, რამდენადც თავიანთი მოკალაქებობრივი როლის შესრულებაზე (ფირმა „დიუპონის“ — მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი ქიმიური კონცერნის — დევიზია: „საუკეთესო ნივთები — თქვენი ცხოვრებისათვის“; მონოპოლია „უესტერნ ელექტრიკი“ აცხადებს: „ჩვენ ვაკეთებთ ნივთებს, რომლებიც აღმონებებს აახლოებენ“).

ამის გარდა, რეკლამა ყოველწარად ცდილობს ქვეყანაში შეინარჩუნოს „ოპტიმიზმის დონე“. იგი არბობებს კრიზისულ სიტუაციებს და ხელს უწყობს ე. წ. „კმაყოფილთა“ იდეოლოგიის შექმნას.

კულტურაზე იდეოლოგიური ზემოქმედების მეთოდები სხვადასხვანაირია: არის პოლიტიკური, ნაციონალური და ეკონომიკური ზეგავლენა. დამახასიათებელია „ნიუ-იორკ ტაიმისი“ ერთი სტატიის სათაური „პრეზიდენტი, კონგრესი და ხელმოცუნება — შეიძლება მათი ერთიანი ბედნიერი ცხოვრება?“ — პასუხი უარყოფითია

(გაგრძელება 138 გვ.)

არიერბარდული აკანბარდი

(„პლურალისტური ათწლეულის“
ზოგიერთი ნიშან-თვისების
შეხახებ)

მიხეილ სოკოლოვი

დასავლური მოდერნიზმის არ-
სებობის თანამედროვე პერიოდი—
როგორც თვით მოდერნისტული
ობიექტებიდან და ელემენტური სე-
დითა და გულგატეხილობით გან-
მსვენებული კრიტიკული რეფლექ-
სიებიდან ჩანს, — არის იდეური
უთანხმოებისა და ვაფანტულობის
ეპოქა. აქ, მიუხედავად მრავალი
სხვადასხვა სახელწოდების იმპულ-
სის არსებობისა, უკვე დიდი
ხანია, რაც არ არსებობს ერთი
სტილი — ლიდერი, რომელიც
თანამედროვე ავანგარდისტულ
მხატვრულ ცხოვრებას გარ-
კვეთულ ერთიანობას მიაჩნებდა.
ბევრნი იმ კრუტიკოსთაგან, რომ-
ლებიც იხსენებენ აბსტრაქტული
ექსპრესიონიზმისა და პოპ-არტის
ჩამოყალიბებისა და განვითარე-
ბის „ბობოქარ“ დღეებს, „პლუ-
რალისტური ათწლეულის“ (ასე
ეწოდა სიმბოლურად 1980 წელს,
ვენეციის ბიენალეს ამერიკულ
პავილიონში მოწყობილ გრაფი-
კის ექსპოზიციას) სწორედ ზემოთ-
ხსენებულ თვისებაში ხედავენ ბო-
როტების მიზეზს. ამ მიზეზის შე-
სახებ წერს ამერიკელი ხელოვნე-
ბათმცოდნე ხ. ფოსტერიც. იგი
ცდილობს გამოარკვიოს დღევან-
დელი „პლურალისტური მდგომარე-
ობა, სადაც ხელოვნება განწი-
რულია იყოს მარად ვაფანტული
და უნაყოფო“.

აშშ, საფრანგეთის, დიდი ბრი-
ტანეთისა და სხვა კაპიტალისტურ
ქვეყნების პერიოდიკის ფურ-
ცლებზე გამოქვეყნებულ შრო-
მებშიც, რომლებიც ამ „ვაფანტუ-
ლობას და უნაყოფობას“ ეძღვნე-
ბა, მრავლადაა მწარე სიმართლე
და მჭევრმეტყველური აღიარება,
— მაგრამ არსებობს მრავალი
ისეთი ნაშრომი, რომლებიც მხო-
ლოდ სქემატურ მსჯელობებს
შეიცავენ. ასეთი შრომებში ხე-
ლოვნების ცოცხალი და აშკარა
ფაქტების ნაცვლად ავტორის თვი-
თმიზნური კრიტიკული სოფისტი-

კაა მოცემული. თუ მოვუხმენტ დ.
კრისპის, რ. პიუზის, ხ. ფოსტერის
და სხვა „ბრალდების მოწმეე-
ბის“ სარკასტულ მსჯელობებს,
რომლებიც განიხილავენ როგორც
მთელ პოსტმოდერნიზმს, ისე
ცალკეულ მის ასპექტებს. შეიძ-
ლება მოგვეჩვენოს, რომ მოდერ-
ნიზმი, როგორც ასეთი, აქ არა-
ფერ შუაშია; თითქოს ის ვითარ-
დებოდა როგორც ჩვენი საუკუნის
ხელოვნების ცენტრი, როგორც
„ნამდვილი ესთეტიკური რევო-
ლუცია“, ვიდრე გამოუცნობლად
და საიდუმლოდ — თითქმის თა-
ვისდაუნებურად, რაღაც აბსტ-
რდული მუტაციის პროცესში —
არ გარდაისახა პოსტმოდერნი-
ზმი, სხვა სიტყვებით რომ

ვთქვათ, უახლესი ავანგარდი არის „არიერგარდული“ (ტერმინი „არიერგარდული ავანგარდი“ — დღესდღეობით მეტად გავრცელებული კრიტიკული კლიშეა დასავლეთში) და არავითარ შემთხვევაში არ არის რევოლუციური. აქედან კი გამოდის, რომ ყველაფერი ის, რისთვისაც ეს კრიტიკონები კიცხავენ „არიერგარდულ ავანგარდს“ — ფრაგმენტირებული „მოზაიკური ცნობიერების“ კულტი, ნახევრადმექანიკური — პასიური სტილისტიკური ციტატურობა, და ბოლოს, შემოქმედების ელემენტარული დებროფესიონალიზაცია, რაც კატასტროფულ მასშტაბებს იძენს — მხოლოდ თანამედროვე ავანგარდის თვისებებია, და არა მისი წინამორბედი მოდერნიზმის განვითარების კანონზომიერი ნაყოფი. მაგრამ აქ ადგილი ხომ არა აქვს დროის ლოგიკური კავშირის ხელოვნურ გაწყვეტას! გვიანი მოდერნიზმი, რაც არ უნდა ვუწოდოთ მას, ხომ აშკარად იმ იდეების მემკვიდრედ და გამგრძელებლად გვევლინება, რომლებიც თავის დროზე კუბიზმმა და ფუტურზიმმა, დადაიზიმმა და სიურეალიზმმა პროგრამულად გამოაცხადეს. სხვა შემთხვევაშიც „არიერგარდული ავანგარდი“ საკმაოდ ტრადიციულია; მისი ისეთი განშტოებები, როგორც არის „ვიდეო-არტი“, კონცეპტუალიზმი, პერფომანსი ან „ახალი ველურების“ მოძრაობა, ხომ საკმაოდ მყარად არის ფესვგადგმული წარსულში.

ახლაც ხდება ხელოვნებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი ძვრები, მაგრამ ისინი საკმის უფრო რაოდენობრივ მხარეს ეხებიან, ვიდრე ხარისხობრივს (ჩვენ არ ვეხებით არქიტექტურულ პოსტმოდერნიზმს, სადაც, ცნობილი ანალოგიების მიუხედავად, მოქმედებენ სრულიად განსხვავებული ისტორიულ-სტილისტური კანონზომიე-

რებანი, ტრადიციისა და თანამედროვეობის შეფარდების სხვა რიტმები). აღვნიშნეთ რა „ძველესი“ და „ახალი“ მოდერნიზმის ნათესაური კავშირი და, ამავდროს, მათ შორის აშკარა კონტრასტების არსებობა, ჩვენ გვინდა მკითხველის ყურადღება მივაპყროთ ზოგიერთ მოტივს, სახეს, ფორმულას, რომლებიც ორივე მოდერნიზმისათვის მეტად სახასიათონი არიან. აი ისინი:

ჩვენი საუკუნის პირველი ნახევრის მხატვრული ავანგარდი, რომელიც ჭერ კიდევ არ იყო შემკული ეპითეტით „არიერგარდული“, თავის ნაწარმოებებს ყოველთვის კაზმაგდა მსოფლიოს რაღაც საიდუმლო პირველად სტრუქტურებამდე მაყოფელი ზეასვლის (ან „დემონური“ დაშვების) მოტივებით. ნატურის პლასტიკური ინტერპრეტაციის უარყოფა მათ ესმოდათ როგორც მატერიის ზემოსაფარველის შემოხსნა, რაც მოწოდებული იყო მაყურებლისათვის ეჩვენებინა აპოკალიფსისა და შემოქმედების რაღაც სინთეზი, „სადაც პირველსახეები დღუნა“ და „სადაც შემოქმედებითი ძალები თრთიან“. გადააქცევდნენ რა სურათს მისტიკურ დიავრამად ან „ზერაკიონალური ხედვისთვის“ განკუთვნილ ტაბულად, მონდრიანი და კლევ, რომელთა შემოქმედებითი გზა ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით, ფანტიკურად თანმიმდევრული იყო — თავიანთ წინაშე აყენებდნენ ამოცანებს, რომლებიც, მათი აზრით, არათუ ნიჰილისტურ-დამანგრეველი იყო, არამედ აღმშენებელი და სულიერად გარდამქმნელი, მომართული თუ მთელი კაცობრიობის არა, ენთუზიასტებისა და ადეპტების ვიწრო წრის „გამოსასწორებლად“ მანც. მაგრამ მონდრიანის ცნობილი სწორკუთხედები, საკმაოდ მოგვიანებით და შემქმნელის სუ-

რეილის საწინაღმდეგოდ, რესპექტაბელური ინტერიერების მოდურ დეკორად იქცა. მისტიკური დიაგრამებით შეპყრობილი მხატვარი კი სრულიად სხვაგვარად იაზრებდა მათ მნიშვნელობას — მისთვის ეს სურათები თვითჩადრმავებული, არამქვეყნიური „ქვერტისთვის“ განკუთვნილ „ახალ ხატებს“ წარმოადგენდნენ.

მოდერნიზმის ადრეული ლიდერების მისტიკურ რეფორმებს დღესდღეობით მხოლოდ კულტურის ისტორიის სიმპტომატური ფაქტების მნიშვნელობა შემორჩა. როგორც ამას წერს ახალი უსაგნობრიობის შესახებ ამერიკელი კრიტიკოსი რ. ჰიუზი, „მისი პოტენციური შესაძლებლობანი ის არ არის, რასაც ფუქიმდებლები იმედოვნებდნენ. გულუბრყვილობა იქნებოდა, რომ ჩვენს დროში ველოდოთ იმას, რასაც მოელოდა კანდინსკი აბსტრაქციონიზმისგან — „ახალი ცისა და ახალი მიწის გამოცხადებას“. ადრეული უტოპიური აპოკალიპტიკის უარყოფა თანამედროვე, უკვე პოსტმოდერნისტული თაობებისთვის არ ნიშნავდა ღირებულებათა რადიკალურ გადაფასებას, თანამიმდევრობის ხაზის აბსოლუტურ გაწყვეტას. მხატვრული შემოქმედების ცენტრალურ იმპულსად ისევ და ისევ — სტილისტური მოდეების კალეიდოსკოპური ცვლის მიუხედავად — გვევლინებოდა არა რეალური ცხოვრების სილამაზის, ტრაგიზმისა და ჰეროიკის შეცნობა, არამედ „tabula rasa“-ს კულტი, კულტი სუფთა სიბრტყისა, რომელიც განკუთვნილი იყო არა სახეების, არამედ განყენებული „ცხოვრების მოდელების“ კონსტრუირებისთვის, რაც ცოცხალ ნატურას აბსტრაქტულ დიაგრამატულ ბადეს აფარებდა. ამ შემთხვევაშიც პოპ-არტი — მიუხედავად საგნობრივი რეალიზმის სიმრავლისა —

დარჩა ნამდვილ „ფიგურატიულ აბსტრაქციონიზმად“, ოღონდ, ახლა ის უკვე აღარ არის დემაგოგიურად მიმართული მომავლისკენ, ის მხოლოდ ამწუთიერი სინამდვილის ნაკადს ამუშავებს მიუკერძოებლად. გრაფიკებს, ხაზებს, ასოებსა და წარწერებს, რომლებსაც პოპ-არტისტები და აუფთა „კონცეპტუალური“ იდეების მიმდევრები აქტიურად იყენებენ თავიანთ ნამუშევრებში, უკვე არსად არ მიეყავათ და არსებობდა არაფერზე არ მიგვითითებენ — მონდრიანის დიაგრამების მისტიკა აქ შეიცვალა თამაშობრივი მისტიფიკაციით, ინფორმაციული რიგების არამყარი მირაჟებით, რომლებშიც აბსოლუტურად უარყოფილია ავტორის პოზიციები.

ამ აბსურდულმა სიტუაციამ, სადაც, კომპარტული სიზმრის მსგავსად, მხოლოდ ცარიელი ხარაჩოებია აღმართული ყოველგვარი ნაგებობის გარეშე, მყურებელს შეიძლება შეუქმნას შთაბე-

კ. რინკე. პოზიციის წამიერი ცვლა.





გ. ბაზელიელი.

ფრანცი საწოლში

ქდილება, რომ აქ არც არაფერი არ არის სალაპარაკო და საკამათო, რომ „ახალი ავანგარდისტები“ მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული კულტურის „დიადი უარყოფის“ (გ. მარკუზეს ცნობილი გამონათქვამის მიხედვით) პოზიციას ახორციელებენ: ამის სიმბოლურ გამოხატულებად შეგვიძლია ჩავთვალოთ ფრანგ ე.პ. რეინოს სწორკუთხოვანი ბადეები, რომლებიც დიდ მსგავსებას ავლენენ მოჭიქული ფილებით მოპირკეთებულ კედელთან. ამ „მოჭიქულმა ფილებმა“ აეტორს, რომელიც მათ ხან დაზგურ ვარიანტში და ხანაც რეალური უნდილი ინტერიერების სახით ასრულებს, დასავლეთის კრიტიკაში „პოსტმოდერნიზმის მონდრიანის“ სახელი მოუტანა. კიდევ ერთი ანალოგიური სიმბოლო — შავი ტიპოგრაფიული საღებავის სწორკუთხედები, რომლებითაც კონცეპტუალისტმა გფრ-დან ლ. ბაუმგარტენმა თავისი გამოფენის კატალოგის ყველა ტექსტი გადაბეჭდა (აღრე ნახსენებ ტიტულს თუ გავიხსენებთ. ამ მხატვარს ირონიულად შეიძლება „პოსტმოდერნიზმის მალევიჩი“ ვუწოდოთ).

მაგრამ, ასეთი სახის ნაწარმოებებიდან რაც არ უნდა გამოდევნონ შინაარსი და მისი კვლევითი (მაგალითად, ამერიკელმა ბალდესარიმ 1979 წელს გამოფინა სუფთა დაფა წარწერით: „ეს სურათი გასუფთავებულია ყველაფრისაგან. გარდა ხელოვნებისა, ეს ნაწარმოები არ შეიცავს არანაირ იდეას“), მათში მაინც აშკარად ჩანს საკმაოდ ჰკუის სასწავლებელი სოციალურ-კულტურული აზრი, რომელიც ახალ დიგრამატულ აბსტრაქციითა ცარიელი უჯრედების შევსების სხვადასხვაგვარი მცდელობის დროს ჩნდება.

ეს ცარიელი უჯრედები, თითქოს ადრინდელი აბსტრაქციონიზმისაგან შემორჩენილი ჩონჩხი, ამ ბოლო ათწლეულში ასჯერ და ათასჯერ შევსებულა ქაოტურად არეული წარსული ხელოვნების ნიმუშების ფრამენტებით. რა თქმა უნდა, ასეთ მოზაიკურ რეპროდუქციონიზმს არაფერი ჰქონდა საერთო ტრადიციასთან. მაყურებელი მათში ხედავდა ციტატების ნახევს, სადაც განსაზღვრულად იყო გაერთიანებული მაღალი ხელოვნების ნიმუშები არაფერთან, სახეები დოკუმენტებთან. ასეთი ტიპის ნაწარმოები უფრო პოპულარული „მოზაიკური თავსატეხის“ ფერადი ნაჭრების გროვას ჰგავს, რომლითაც თამაშის პროცესში რომელიმე ცნობილი შედეგის ოლეოგრაფიულად ჰრელი რეპროდუქცია იწყობა (სახასიათო მაგალითია რ. კიტეჯის ნაწარმოები, სადაც „შველი დროის“ ცნობილი ქალების პორტრეტები, მაგალითად, ფორე სანდისა, თანამედროვე ბურჟუაზიული მასობრივი ინფორმაციის „კერპების“ ფოტოგრაფიებთან ქრთად არის მოცემული). აღწერს რა ასეთ ფენომენს, ხ. ფოსტერი აღნიშნავს: „ისტორიისკენ ასეთი შებრუნება არაისტორიულია ორი მიზეზის

გამო: პირველი, აქ იგნორირებული ისტორიული კონტექსტი, მეორეც, წყდება ისტორიული თანამიმდევრობა; იკარგება წარსულის თვითმყოფადობა და აწმყოს არსებითი ვასაჰირი. საბოლოოდ კი, ისტორიისკენ ასეთი შებრუნება უფრო მისგან გათავისუფლებას ემსგავსება... ხელოვნების „მასმედიის“ სახარჯო კლიშეებისკენ გადაცობით“. ძნელია რაიმე დაუმატო ამ გულლია და სამართლიან აღიარებას, გარდა კრიტიკოსის მიერ უყურადღებოდ დატოვებული ფაქტისა, რომ ქედმაღლური ანტიისტორიულობა და თანამიმდევრობის პროგრამული უარყოფა, „მასობრივი კულტურის“ მოტივებთან და მეთოდებთან შერწყმა ცი — პოსტმოდერნიზმმა კი არ შექმნა, არამედ ჩამოყალიბდა დიდი ხნით ადრე, ჯერ კიდევ ჩვენის საუკუნის პირველი ათწლეულის ავანგარისტულ ცნობიერებაში. „სექტებად დაყოფილი კულტები კულტურის მაგივრად — აი რა გვაქვს ჩვენ დღეს“ — წერს ხ. ფოსტერი თავისი სტატიის სხვა ნაწილში. თავშეკავებულ რეპროდუქციონიზმთან ერთად კიდევ ერთ კულტად იქცა თავისებური „სოციოლოგიური მიოთისი“, რომელსაც გაძლიერებულ ექსპლუატაციას უწევენ დასავლეთის „ანტიხელოვნების“ უკიდურესი მიმდინარეობები. ინფორმაციის გავრცელებისა და შენახვის საშუალებების, გლობალური კომუნიკაციების, სტატისტიკური აღრიცხვისა და კონტროლის საშუალებების კულტურული მნიშვნელობის უპრეცედენტო ზრდამ — ანუ სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ამ კანონზომიერმა ნაყოფებმა პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკოსების და თეორეტიკოსების დასკვნებში საბოლოოდ გამართლეს შემოქმედებაში ინდივიდუალურ-ადამიანური საწყისის ანტიინიპილიზაციის კურსი. მათ



რ. კიტლეჯი. ციკლიდან „წმინდანთა ცხოვრება“

არაერთხელ გამოუცხადებიათ, რომ მხოლოდ სტრუქტურულ ურთიერთობებს (ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „ბადეებისა“ და „დიაგრამების“ სხვადასხვა ვარიანტებს) — სოციოლოგიურს, ეკოლოგიურს, ენერგეტიკულს და სხვ. — შეუძლიათ გამოხატონ თანამედროვე კაცობრიობის შინაარსი. ჯერ კიდევ 1967 წელს ავსტრიელი ესთეტიკოსი კ. ზეკელი წერდა, რომ „ღმერთი უკვე აღარ ძერწავს ადამიანს თიხისაგან, არ ქმნის ნათელს და არ ჰყოფს მიწას წყლისაგან — ღმერთი მხოლოდ ითვლის“.

ტესტებში, კითხვარებში, ტაბულელებში, იატაკზე დახაზულ სათამაშო მარშრუტებში და სხვა „კონცეპტებში“, რომლებიც სამოცდაათიანი წლების პოსტმოდერნისტული ექსპოზიციებისთვის მეტად ტიპიური იყო, მთავარი „იქმედი პირი“, ადამიანის მაგივრად, უსახო სტატისტიკური ერთეული გახლდათ. სიტყვები, რომლებიც, ზოგჯერ ფრაზებსაც ადგე-

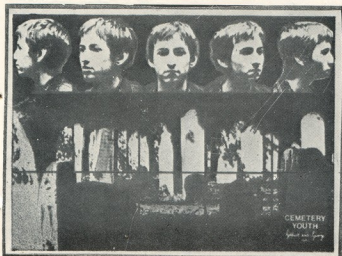
ნდნენ (როგორც ეს ამერიკელი კონცეპტუალისტის შ. არაქაეას ნაწარმოებებში ხდება), მაყურებელს ინფორმაციას არ აწვდიდნენ, მხოლოდ შიშველ კედლებს შორის მგვზურობას უწევდნენ — უფრო მეტიც, აძლიერებდნენ ცნობიერების დამსხვრეულობის, დაყოფის საბედისწერო აბსურდულობის შეგრძნებას. ახალ „აბსტრაქტულ სტრუქტურებში“ საცნობი ცხოვრებისეული ფაქტები, პოლიტიკური და ყოფითი ყოველდღიურობის ნიშნები იმდენად გადაშუშავდნენ, რომ დაკარგეს ყოველგვარი ხარისხობრივი სხვაობა იველი აბსტრაქციების შეუსაბამო შტრიხებთან და ლაქებთან ასეთი „ინფორმაციული მისტიკა“ მათ ახსენეს, როგორც ბურჟუაზიული „მას-მედიის“ ტოტალური ბატონობით გამოწვეული კრიტიკული რეაქცია (აუცილებელია შევიგნოთ — წერდა ამერიკელი ავანგარდისტი ს. ვანდერბეკი, — რომ დღევანდელი ძლევამოსილი „მას-მედიები“ არ გვიშვებენ შევხედოთ ერთმანეთს სახეში, რის გამოც ჩვენ ურთიერთობის დამყარება მხოლოდ არაცნობიერების საშუალებით შეგვიძლია“). მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ყოველი „ურთიერთობის

დამყარების მცდელობა“ ვერცხულში მღვილეში მასობრივი-კულტურული საშუალებებით საზოგადოების ცნობიერების მანიპულირების პასიურ ანარეკლს წარმოადგენდა, — თანაც, პირქუში პაროდიის თვისებების მქონე ანარეკლს, რომელიც არანაირ მოქმედ ესთეტიკურ ალტერნატივას არ შეიცავდა.

იმ ფაქტს, რომ დღესდღეობით ფოტოსაშუალებები მხატვრულ კულტურაში მეტად პოპულარული გახდა და ფოტოგრაფიის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის მნიშვნელობა, უპირველესად ცენტრად გაიზარდა, ზოგიერთი კრიტიკოსი განიხილავს როგორც „მოდერნიზმის აღსასრულის“ კიდევ ერთ დამამტკიცებელ საბუთს. მაგრამ ორმაგად საეჭვოა ასეთი მტკიცებები ეგრეთწოდებული „ფოტო-არტის“ მიმართ, რადგან ამ ნეოავანგარდისტულ მიმართულებაში ფოტოკადრები, მონტაჟები, სურათის მსხვილრასტრიანი ფრაგმენტები ისევ იმ აბსტრაქციონისტული კარკასის შესავსებად გამოიყენება. ამ შემთხვევისთვის სამაგალითოა კ. რინკეს ფოტოგრაფია, სადაც ადამიანის პიროვნების დეჰუმანიზაციის, გაუსახეობის პროცესი (ამ შემთხვევაში თვით ავტორის), მისი ნეიტრალურ რასტრულ ლაქად გადაიქცევა, განხორციელებულია რადიკალიზირებული ითქვას, სიმბოლური პროგრამული ბაზით. „ფოტო-არტის“ ყველაზე პროდუქტიული მიმდევრები, ინგლისელები ჯილბერტი და ჯორჯი (გვარების გარეშე გამოდიან, რითაც ირონიულად ბაძავენ ფირმების უპირიროვნო სახელწოდებებს) თავიანთ ჩვეულებრივ საკმაოდ დიდი კომპოზიციების კადრებში ყოველთვის ტოვებენ სწორკუთხა ბადეს, რითაც ხაზს უსვამენ ვიზუალური არის დისკრეტულობას. მათ ნამუშევრებში თანამედროვე ინგლისის ცხოვრების სტრესების

ჯილბერტი და ჯორჯი.

სასაფლაო — ახალგაზრდობა.
ფოტომონტაჟი





ბ. კრუგერი.

ფოტოპლაკატი

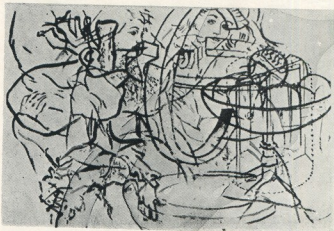
მომენტების ნიშნები დაქუცმაცებულია და კალეიდოსკოპური სისტემით არის დაწყობილი, რითაც დემონსტრირებულია ავტორის პოზიციის პრინციპული არასებობა და უარყოფილია ყველანაირი პიროვნულ-ემოციონალური ურთიერთობა სინამდვილესთან — ამიტომაც იყო, რომ ერთერთმა კომენტატორმა ირონიულად აღნიშნა, ჯილბერტი და ჯორჯი თავიანთ ჭეყენას თითქოს „სხვა პლანეტელთა მფრინავი ობიექტების ტელესკოპებით უყურებენ“.

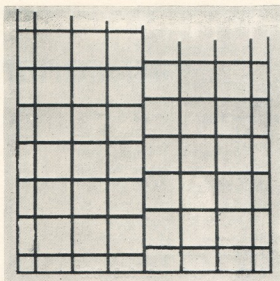
„ფოტო-არტმა“ კონცეპტუალურიზმთან ერთად წარმოშვა პლაკატის ახალი ტიპი, რომელიც არსაით გვიხმობს, არაფერს არ უწევს რეკლამას და არც არაფერს გვაუწყებს. ასეთი პლაკატების ავტორები (მათ შორის — ბ. კრუგერი და ჯ. პოლცერი — რომელთა შემოქმედებამაც ყველაზე დიდი პოლემიკა გამოიწვია ა. შ. შ.-ს კრიტიკოსებს შორის) ეყრდნობიან რა ფრანგული სტრუქტურალისტური „ახალი კრიტიკის“ ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლის რ. ბარტის გამონათქვამს

იმის შესახებ, რომ „ნამდვილი რევოლუცია შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ ენის, კომუნიკაციის სისტემის საშუალებით“, თავიანთ ამოცანად ისახევენ „სიტყვიერი და ვიზუალური ტრადიციული სტერეოტიპების დემონტაჟს“. ჩანს, ბ. კრუგერი დარწმუნებულია, რომ მისი შეხვეული ხელის ფოტოკომპოზიცია ააშკარავებს ბურჟუაზიული საზოგადოების ფარისეულობას, მაგრამ ამ ნაწარმოების ორატორიკის გამო — სიტყვები „We will undo you“ შეგვიძლია გავიგოთ როგორც „ჩვენ გავიხსნით თქვენ ხელებს“ და როგორც „ჩვენ შენ შემოგხსნით ბანდებს“ (სწორედ ამ თანაგრძნობა-მტრობის ორმაგ სემანტიკაზეა დამყარებული მთელი ეფექტი) — ის შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ნეოსიურეალისტური შავი იუმორის კიდვე ერთ მაგალითად მივიჩნიოთ. ამიტომაც არის, რომ ასეთ ვიზუალურ-ტექსტობრივ ილეთებს ბურჟუაზიული „მასობრივი კულტურა“ ასე ადვილად ითვისებს და არ განიცდის არანაირ უხერხულობას მათი „სემანტიკური რევოლუციურობის“ გამო. ამის ნათელი მაგალითია ორი წლის წინ მომხდარი შემთხვევა: ჯ. პოლცერის „ტრუნიზმები“, რომელთა სატირულ ხასიათზე აცხა-

დ. ხელე.

ფერწერა „დროის სულისათვის“





ვ. პ. ჩეინო.

სახელწოდების გარეშე

დებს პრეტენზიას ავტორი („მითოსები ხსნიან რეალურობას“ ან „ფული შობს გემოვნებას“ — ტიპის ნამუშევრები), ნიუ-იორკის ტაიმს-სკვერის მოედნის სარეკლამო დაფაზე გამოიხატნენ და კომერციული რეკლამების რიტმში პიკანტური მრავალფეროვნება შეიტანეს.

50-60-იანი წლების ავანგარდისტები თავიანთი შემოქმედების აქტუალურ ანალოგიებად მაკრო და მიკროსამყაროს, თანამედროვე მეცნიერების მიერ აღმოჩენილ „ახალ პეიზაჟებს“ მიიჩნევდნენ. — ნეოავანგარდისტებიც; მათ მსგავსად, თავიანთ უპიროვნო სერიულობას, თავისი არსით უსაგნო (მიუხედავად ფიგურატიული ფრაგმენტების მოზაიკურად დალაგებისა) სქემატურ „კონცეპტებს“ კიბერნეტიკით ხსნიან. მანქანურ „კომპიუტერულ გრაფიკასთან“ ერთად გამოფენებზე გამოჩნდა ხელით შექმნილი მიბაძვები, ხოლო ამ ბოლო დროს კი ხელით შექმნილი „კიბერნეტიკული ფერწერა“, რომელიც მიმართულია შექმნას ილუზია, რომ მონასმები მხატვრის ხელით კი არ არის დადებული ტილოზე,

არამედ რომელიმე ავტორი-ზირებულის მოწყობილობის (მაგალითად, როგორც ფრანკ კ. ვიიას კომპოზიციები).

მაგრამ ეს პარადიული „კიბერნეტიკული მითოსები“ — „ავანგარდის“ უფრო ადრეული ტექნიკური უტოპიისგან განსხვავებით — ვითარდებიან არა მანქანების კონსტრუქციის ტიპის ტკობის ხასიათში, არამედ „ახალი ველურების“ ფერწერის მიერ მოტანილი ფერწერული ბარბარიზმის ნაკადში. ესთეტიკური ცნობიერების დანაწევრებულობა გამოვლინდა იმაში, რომ შიშველი ემოციონალურობის იმიტაცია და ელექტრონული საუკუნის რეალობები, პრიმიტიული მგრძობელობა და ტექნიკური ზესტრუქტურები გაერთიანდნენ ერთ სახეში და ჩვეულებრივი ადამიანური რეალობებისათვის ადგილიც კი არ დატოვეს. — მაგალითად, „ახალი ველურების“ ლიდერის გ. ბაზელიცის უზარმაზარ ტილოზე „ფრანცი ლოგინში“, საცოდავ, ადამიანის მსგავს არსებას სატელევიზიო განმანაწილებლის მოძრაივი პეკარის მსგავსი ვერტიკალური ხაზი კვეთს.

1982 წელს დასავლეთ ბერლინში მოწყობილი გამოფენა სახელწოდებით „დროების სული“, სადაც ბაზელიცმა გამოიტანა თავისი „ფრანცი“, იმდენად იყო გატენილი სტილისტიკური ციტატებით და სხვა რეტრო-ექსპერიმენტებით, რომლებიც სხვადასხვა ქვეყნის ნეოავანგარდისტების მიერ იყო შესრულებული, რომ ერთ-ერთმა მიმომხილველმა შენიშნა: „დროების სული“ გამოიხატვის საშუალებათა თავისუფლება გადაიზარდა ხელოვნების ენციკლოპედიის სწრაფ ვადაფურცელაში, რაც ერთი ნახტომით გადადის ლასკოს გამოქვაბულიდან ლას-ვეგასში... „დროების სული“ წარმოადგინა ახალი ავანგარდი,

რომელიც ბანკროტობის წინაშე დგასო“.

„დროების სულის“ ერთ-ერთი ჩემპიონის, ამერიკელი დევიდ სელეს ფერწერა და აბსტრაქტული ბადის მისიარეის ცხოვრებისეული მასალის მსგავსი ნიმუშებით შევსების ხერხი მართლაც და საჩვენებელია, მაგრამ, მიუხედავად ნამუშევრების ენერგიული დინამიზმისა, ამ ტილოებზე მაინც მკვდარი, გაყინული სტრუქტურა ბატონობს. სელე კომპოზიციას ორ ნაწილად ყოფს. ერთში როგორც წესი, ათავსებს გაზეთების ფოტოგრაფიებისა და რეპროდუქციების მსგავს. ერთი ხელის მოსმით დახატულ ნიმუშებს, რომელთა თემადიკა ხან აქტუალურია (მაგ. უმუშევართა რიგი), ხან კი სტიქიურ, უსისტემო სტილისტურ რეტროსპექციას წარმოადგენს (რენესანსული გრაფიკის ნიმუშები). კომპოზიციის მეორე ნაწილი ხშირად გლუვი რჩება, ერთი ფერით არის შეღებილი და ზოგჯერ კი თანაბრად დახვრეტული. სელეს ნამუშევრების ზოგი მოტივი, ისევე როგორც კრიკერისა და ჰოლცერის პლაკაჟები, ავლენენ მხატვრის პრეტენზიას გააკრიტიკოს ბურჟუაზიული კულტურის „ისტებლოშენტი“. მაგრამ ყოველი კრიტიკული ინტენცია მალევე ქრება ამ ნამდვილი სამყაროდან ყუფლ გამოყოფილ გარემოში, „აზრი ეკარგებათ იმ ტოტალური მანიპულაციების სამყაროში, რომელსაც სელეს ხელოვნება წარმოადგენს“.

ბოლო ფრაზა შეიძლება გაგებული იქნას სხვადასხვაგვარად. აქ საუბარია იმ მანიპულაციებზე, რომელსაც სელი აწარმოებს ამ ორგანიზაციების უკრებების აჩრდილ-მოსახლეობებზე, თუ აქ მიანიშნებენ „ახალი ველურების“ თანამედროვე თაობის მთელ შემოქმედებაზე, რომელიც შებოქილობის და დამოკიდებულების

გრძნობებით არის განმსჯეალული? იმ გრძნობებით, რომლებიც თუ არ ამართლებენ, ხსნიან მაინც ბადების, სტრუქტურების, აბსტრაქტული რიგების აკვიტებულ მოტივებს... თვითონ ნეოავანგარდის „ვარსკვლავებს“ და მათ ახალი „სტილისა“ და „მიმდინარობას“ ნამუშევრებს ხომ უკვე დიდი ბიზნესის „ტოტალური მანიპულაციების“ პროცესი სწევს წინ, იმ ბიზნესისა, რომელმაც უკვე გამოარკვია, რომ ელიტარული მოდერნისტული ექსპერიმენტები „მასობრივ კულტურულ“ გასართობებზე არანაკლებ მომგებიანია. აქ ძველი ოსტატების ნამუშევრებით ვაჭრობასთან შედარებით წაგების რისკი უფრო მაღალია, მაგრამ ფასების დინამიკა (წარმატების შემთხვევაში) არც შეედრება ძველი შედეგების ნელი ტემპით მზარდ კოტირებას. „არიერგარდული ავანგარდის“ მხატვრულ ცხოვრებაში „ევარსკვლავების“ ამოსვლა და ჩასვლა შეიძლება შემთხვევითობად მოგვეჩვენოს. კასელის გამოფენის „დოკუმენტი-7“-ის რეცენზენტმა, დასავლეთგერმანელმა კრიტიკოსმა ბ. კუტირგერმა ამ კონკურენტული ბრძოლის შესახებ სარკასტულად აღნიშნა: „სიტუაცია აქ იმდენადაა გამწვავებული, რომ არ იცი შემდეგ მომენტში სად აღმოჩნდები — მოხვდები საგიჟეთის პალატებში, თუ სამოას პალმესს შორის. შენ ლოყაზე ზღვაურის შეხებას შეიგრძნობ“. ფაქტიურად კი, მხატვრულ ცხოვრებას ხელმძღვანელობს ისევე ის დიდი ბიზნესი.

დღევანდელ „ავანგარდში“ უცნაური უდროობა სუფევს. მაგრამ ის არ დამდგარა უცერად, თითქმის მოხუცი მეფე მომკვდარიყოს და ამიტომ ის ნელა მოემართებოდა წარსულიდან და კრებდა ხელოვნების დეკუმანიზაციის ფატალურ ნიშნებს.

მოგონებები*

ვახტანგ ბერიძე

სკოლის წლები

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ჩემი პირველი სკოლა ფრანგული სკოლა იყო, ფრანგული ლიცეი, *Lycée français*. იქნა წლისა მიმბარებს, 1920 წელს. მოთავსებული იყო დიდ, სამხარეთლიან სახლში, ახლანდელი ნეგელსის და ჭაფარიძის ქუჩების კუთხეში (მაშინ ჭერ კიდევ სტუდენტებისა და რეჟისორების ქუჩები ერქვა). ეს სახლი შენდებდნენ ერთანეს კალინინის რაიონ-მასკოვისა და პარტიის რაიონში ევროპა.

რა მახსოვს? ლიცეის გახსნის ცერემონიალი. სხვა შენობაში — იმ „გოთურ“ სკოლაში, იმავე ნეგელსის ქუჩაზე, რომელსაც დადიანის ქუჩა ებწინება. მას შემდეგ ამ შენობაში აღარასოდეს ვყოფილვარ. დიდი, მაღალი დარბაზი იყო, რომელსაც ზემოთ ანტრესოლით თუ აივანივით რაღაც შემოუყვებოდა. ჩვენ, პატარა ბავშვები, იქ ვიყავით, ბერძენი, ერთმანეთს მიჰყუდებოდით. რა ხდებოდა, აღარ მაგონდება, მხოლოდ ის მახსოვს, რომ შეწუხებული ვიყავი.

სკოლაში მართო დადიანი, რაკი ახლო ვცხოვრობდით. ზამთარში ფეხის თითები მოყინული ჰქონდა და მტკიოდა, ღლივს მივაბიჯებდი. დაკვირვების („რეკ-

რეაქციის“) დროს ბავშვები სკოლის დიდ აივანზე დარბოდნენ, ხმაურობდნენ. ვილაცამ ხელი ჩამართვა მუცელში; სული ვეღარ მოვითქვი, შევმინდი, მეგონა ვკვდები-მითქვი. საკვირველია, რომ იმ დროიდან მხოლოდ ეს უსიამოვნო მომენტები შემორჩა მემსიერებას... და აგარეთვე ცეცვის გაკვეთილები, და არა რომელიმე სხვა საგანი. იქნებ იმიტომ, რომ მას შემდეგ ცეცვა აღარასოდეს არც მისწავლია და არც მცოდნია, თუმცა უფრო გვიან, სტუდენტობის წლებში, როცა დასავლურ ცეცვებს ვეტო მოეხსნა, ყველა ჩემი ამხანაგი ცეცვადა ფოქსტროტსა და ტანგოსაც კი.

ცეცვას გვასწავლიდა ვინმე როინიშვილი (უფრო გვიან ბევრჯერ მინახავს, გრიბოედოვის ქუჩაზე ცხოვრობდა, მაგრამ არ გამოვცნაურებივარ — მაინც ხომ ვერ გამიხსენებდა). მაგონდება, როგორ ვსწავლობდით „ჩარდაშს“ — მელოდიაც და ყველა პა (ჩემს ქორეოგრაფიული ბაგაუი ამით განისაზღვრება. ცეცვა ყველაზე მიუწვდომელ ხელოვნებად მჩვენებოდა ყოველთვის); ჩემს „დამას“, ჩემ ტოლ პატარა გოგონას, მუდამ ცხვირსახოცი ჰქონდა ჩაბღუჭებული და ამიტომ ჩემი პატარა ხელით ვერ ვიჭერდი რიგვიანად მის ხელს — ეს ძალიან მაწუხებდა.

სკოლას განაგებდნენ ბატონი და ქალბატონი კუტანები. მათი სახეებიც კი შემორჩა მემსიერებას. *Madame Contant* ზამბარასავით შემართული ქალი იყო, მოკლე, ენერგიული ნაბიჯებით დადიოდა. ქუსლების ბაკა-ბუკით. *Monsieur Contant* უფრო რბილი კაცი ჩანდა (ჩემი მაშინდელი შთაბეჭდილებით). მასწავლებლები ქართველები და ფრანგები იყვნენ: მადმუაზელ დე ბოვიზაჟ, ქართულის მასწავლებელი ანა ჩირგაძე (თავუნას მეუღლე), პორთილე დგებუაძე, რომელიც მამას მეგობრობდა და უფრო გვიან ზშირად დადიოდა ჩვენთან სტუმრად. უცოლშვილო კაცი იყო, XIX საუკუნის ინტელიგენციის გარეგნობით. ფრანგაც მკვდა. პატარა ბულანჯეს ატარებდა. აღერსინადა მეპატრონოდა, ფრანგული წიგნები მოჰქონდა ჩემთვის წასაკითხად (ერთხელ გაუკრეილი წიგნი მომიტანა, მგონი, საფრანგეთის ეკონომიკის ეტეხოდა. გული ვერ დავუღე, ხელიც არ მიხლია, თუმცა მამამ რამდენჯერმე გამაფრთხილა. როცა პორთილე კიდევ მოვიდა, მე და მამა იძულებული ვიყავით სიყალბე ჩაკვდინა: ფურცლებების ნახევარი სასწრაფოდ გავკერით, თითქმის ნახევარი წიგნს წაკითხვა მოვასწარი, მტების კი ვერა). დიდხანს ააწავლიდა ფრანგულს უნივერსიტეტში ძალიან გამოვიკრდა, როცა მიითრეს საშინლად ფიცები და მკაცრი კაციაო.

გაკვეთილები (ხეუნებულთ ცეცვის გარდა!) არ მახსოვს. 1922 წელს ლიცეი დახურეს და კუტანები საფრანგეთს დაბრუნდნენ. გამოსახოვრად ყველანი დარბაზში შეგკრიბეს და რაღაც სიტყვებით მოგვმართეს.

დამირჩა ერთი მაშინდელი ფოტოსურათი. მასწავლებლები ანა ჩირგაძე, ბოვიზაჟი და ჩვენ, პირველი კლასი. მე თვალუბდაპარაფული ვდავარ, ძალიან სასაცილო, სათამაროს მხვავსი.

თუმცა მემსიერება იმ ორი-სამი სრულიად უმნი-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 6.



მიხეილ ზანდუკელი

შენელო ფაქტის გარდა არაფერი შემოინახა, ლიციეში სწავლას უკავლოდ არ ჩაუვლია, პირიქით, ჩემთვის არსებითად იყო. ასე თუ ისე საფუძველი ჩაეყარა ენის შესწავლას; დამარჩა ლიციეში თუ ლიციის საზოგადოებით შექმნილი ბევრი ფრანგული წიგნი — სახელმძღვანელოები, ყველაზე მეტი გეოგრაფიისა (როგორც შეიცვალა მას შემდეგ მსოფლიო რუკა! იქ ჯერ კიდევ არის „ფრანგული ევკატორული აფრიკა“, „ფრანგული დასავლეთი აფრიკა“, „ფრანგული ინდონეზია“ — თუმცა ასე ხომ მას შემდეგაც დიდხანს იყო!), ფრანგული ლიტერატურისა „ჩრდული თხზულებები“ — Morceaux choisis), „ლარუსის“ ენციკლოპედიური ლექსიკონის ერთტომეული, აგრეთვე მთელი სერია საბავშვო წიგნებისა „ვარდისფერი ბიბლიოთეკა“, ქალბატონ სეგურის თხზულებები (ეს სეგურის, ეტობა, რუსების ლუკაშევიჩისა და ჩარსკაიას ფრანგი ანალოგი იყო.) მთავარია: იმ დროიდან შეიმოძრა ფრანგული კულტურისადმი და თვით საფრანგეთისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება (უფრო სწორად — გრძნობა).

ლიციის დაბრუნვის შემდეგ, 1922 წელს, 1 საცდელ-სახუნებელ შრომის სკოლაში გადავედი. როგორც ყოველთვის, პირველი კონტაქტი ახალ გარემოსთან არც მხოლოდ უმტიკანოლო იყო. კლასში რომ შემვიყვანე, ყველამ ცნობისმოყვარეობით დამიწყო ცქერა. გრძელ პალტო მეცვა, რამაც გამოიწვია ბავშვთა ირონიული წამოძახილი — „ბიჭია თუ გოგო?“ დამსვენებ პირველ მერსზე. იაკობ ზედგინიძემ, რომელიც პირველი შეხედვით ძალიან მაკაცრ კაცად მომეჩვენა, წამაიოხრა „ქინაქინას“ თუ „ქაქანას“ ნაწევრები და მისაშინაარსი დამაწერინა. ქართულს მშვიდობით გადავრჩი, მაგრამ არითმეტიკული ამოცანა ვერ გამოვიყვანე და ვიტრე, შემდეგი გამოცდა გეოგრაფიაში მოქონდა.

სკოლის გამგემ მიხეილ ზანდუკელმა გამოვიყვანა დერეფანში. წინ დავით დონდუა მიდიოდა. ერთი — დათიკო, ერთი ეს გამოსცადე გეოგრაფიაში დაუძახა მას ზანდუკელმა, მე კი გუნებაში გავიკვირე, რომ მასწავლებელს დათიკო უწოდეს, დონდუამ მკითხა — სად უფრო ნესტიანი ჰავაა — აღმოსავლეთ საქართველოში თუ დასავლეთში, მე არ ვიციდი, მაგრამ დავინტერესა და მე თვითონ დავუწყე კითხვების მიცემა. ბოლოს, როცა მივაყარე კითხვები, დავითმა მითხრა — შენ ნუ კი მკითხები, მე უნდა გკითხოო.

ახე იყო ოუ ისე, მიმიღეს. ამ სკოლაში გატარებულ წლებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი ჩემი შემდგომი ცხოვრებისათვის.

მე მჯონია, ეს ერთადერთი სკოლაა თბილისში, რომელსაც დაარსებიდან დღემდე არ შეცვლია ნომერი, წინათ ვაფთხა პირველი დინარია იყო, საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარების დროიდან — 1 საცდელ-სახუნებელი შრომის სკოლა, ახლა — პირველი საშუალო სკოლა. მე მხოლოდ ბევრად უფრო გვიან გავიარე, რომ 1922 წელს, როცა იქ შემეყვანეს, სკოლა სულ სამი-ოთხი წლის გაქართულებული იყო. მაგრამ უკვე არსებობდა შემუშავებული ტერმინოლოგია არა მარტო მუშაობარეული საგნებისათვის, არამედ აგრეთვე მათემატიკისა და ფიზიკისათვისაც. ასევე გვიან დავფიქრდი იმის შესახებაც, რომ მასწავლებელთა დიდი ნაწილი მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა იყო — გამე (მაშინ ასე ერქვა, „ლიტერატორის“ სახელწოდება გააუქმეს) მიხეილ ზანდუკელი და მისი მთავარი დიდი ტერენტი ვეფხვაძე — 23-24 წლისანი, მათემატიკის მასწავლებელი ვახლ აბდუშელიშვილი ორი-ოდე წლით უფროსი, დავით დონდუა — ოცდაოთხისა, ყველაზე უფროსები — სამცხეს ცოტათი გადაკლებულნი, მაგრამ როგორი ურყევი ავტორიტეტი ჰქონდა ყველას — ხანდაზმულსაც და სრულიად ახალგაზრდასაც, ავტორიტეტი ზნეობრივი და „პროფესიული“, როგორი ღირსებით უძღვევოდა საქმეს მიხეილ ზანდუკელი, რომელსაც ხელქვეით თავისზე ბევრად დამახატრებელი არავითი პედაგოგი ჰყავდა, როგორი პატივისცემით ეკიდებოდნენ მასწავლებლები ერთმანეთს, როგორი თავდადებულნი იყვნენ სკოლისთვის, როგორი კეთილისმყოფელი იყო მათი გავლენა მასწავლებლებზე!

დიდად მნიშვნელოვანი იყო, ცხადია, სწავლების პროფესიული დონე (ზოგი ჩვენი მასწავლებელი — გადაუტარებლად შეიძლება ითქვას — გამოჩენილი პედაგოგი იყო!), და არა ნაკლებ (თუ უფრო მეტად არა!) მნიშვნელოვანია ის ატმოსფერო მეგობრობისა, სიყვარულისა, ზნეობრივი სიწმინდისა, რომელიც სკოლაში სუფთვდა და აკავშირებდა რამდენსავე ახელს მოწაფესა და მასწავლებლებს, სკოლის დამთავრების შემდეგ ნაებვრ საუკუნეზე ბევრად მეტი გავიდა და დღემაც, როცა „პირველსკოლიელები“ ერთმანეთს ვხვდებით (ზოგნი ხშირად, ზოგნი ათასში ერთხელ), ისეთი გრძნობა გვაქვს, როგორც ახლობელი, ძვირფასი ადამიანის შეხვედრისას... იმ სკოლაში სწავლა ბედნიერება იყო, იქ გატარებული ცხრა წელიწადი — ბედნიერი წლები.

მაშინ კლასებს ჭკუფები ერქვა, ნიშნების ხუთბალიანი სისტემა აღარ არსებობდა, წერდნენ მხოლოდ „დაბაკამყოფილებლსა“ და „სუსტს“. ყოველ ჭკუფს

მოწვევით კომიტეტი მუდამა — მას კი რატომღაც მანამ „საქსპოზი“ უწოდებდნენ, დასაწყისში გერ კიდევ ვასწავლიდნენ ისტორიას, შემდეგ მალე იგი შეცვალა „საზოგადოებრივ-მეცნიერებაში“ (შემოკლებით „საზმეცი“ ერქვა). ეს იყო სკოლის რეფორმის ზოგი ნიშანი. ამას გარდა, ვეთა სკოლამ შერეულს დაუთმო ადგილი, ჩვენ წინ უნდა იდნო შერეული გლეგი იყო, უფრო გლეგი იყო კი მხოლოდ ვაჭარი იყვნენ — მე ასეთი ირ თუ სამ გლეგს მოვლავარო.

სახელწოდება „საცდელ-საჩვენებელი“ დღეს აღარ არსებობს. მის ნაცვლად ახლა „ექსპერიმენტული“ იხმარება, თუმცა ეს ორი ცნება მთლიანად არ უნდა ერთგვარდეს ერთმანეთს. რაკი მაშინ სკოლა არა მარტო „საცდელი“, ე. ი. ექსპერიმენტული იყო, არამედ „საჩვენებელიც“, ეს. უეჭველია, „სანიმუშოს“ ნიშნავდა, ე. ი. ზარისხსაც, საერთო დონესაც გულისხმობდა. თბილისში სულ სამი სკოლა იყო. მეორისა რატომღაც ბევრი არაფერი ვიცი, ჩვენი და მესამე „საცდელი“ კი (ასეთი შემოღებაც არსებობდა) მართლაც დამსაბურებლად ითვლებოდა სანიმუშოდ, ორივე განსაკუთრებული პრესტიჟით სარგებლობდა (მესამე სკოლას ახლა უნდა ეწოდება, ილია ჭავჭავაძის სახელობისა და კამოს ქუჩაზე მდებარეობს).

ჩვენი სკოლა მაშინაც იქ იყო, სადაც ახლანდელი პირველი საშუალო სკოლაა — რუსთაველის პროსპექტზე, ილიასა და აკაკის ძეგლის უკან. ძველი შენობაა, ამ სახით — X-X საუკუნის შუა წლებისა მაინც. ჩემ დროს ზემო სართული სკოლას არ ეკუთვნოდა, მეორე, ამიერკავკასიის კომუნისტური უნივერსიტეტის საერთო საცხოვრებელს ჰქონდა დათმობილი. ჩვენი იყო ძირითადად მეორე სართული (ეზოს მხრივ — პირველი) გვერდის ფლიგელებითურთ, რომლებიც ახლანდელი მთავრობის სახლისა და კავშირგაბმულობის სახლისკენა მიმართული.

სანამ მესამე და მეოთხე გლეგში ვიყავით, ჩვენ გვეპირა დიდი ოთახი მთავრობის სახლის მხარეს — მაშინ სამხედრო ტაძარი რომ იდგა. გერ კიდევ ამ კლასში ყოფნისას, როცა მეოთხე გლეგში გადავიდით, პირველად ავიჩინეთ ჩვენი „კლასკომი“, სარედაქციო კოლეგია თურნალ „ვარდის კონისა“, საბიბლიოთეკო კომისია, რომელსაც კლასის ბიბლიოთეკა ებარა, საჩუქრურო კომისია და თვით „გამამშენებელი კომისიაც“ კი, რომელსაც სხვადასხვა „კუთხის“ მოწყობა ევალებოდა. გვეყვდა და გვიყვარდა იაღონი „მალხაზა“ და ორი მწყერი. მუზეუმი კი ერთ დიდ შემინულ კარდაში გვექონდა. მის გამგეს პავლე ჭანტურიშვილს უკველ შემოდგომამდე, არდადეგების შემდეგ, ახალ-ახალი ექსპონატები ჩამოქონდა — პეკლები, ხელიკები, პაუპები და გველებიც კი (ქილებში) — მვენ მათ შიშით და ზოგადი ვუყურებდით.

მეხუთე გლეგიდან გადავიდით შუა ნაწილში და ბლომოდის იქ დავჩინეთ.

სკოლის შენობას ორა განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავი ნაწილი ჰქონდა (და ახლაც აქვს): კამარით გადახურული ვერო და ძალიან გრძელი დერეფანი, შენობის გამჟღელი ღერძი, რომელიც ერთი თავიდან მეორემდე უწყაზე მყოფდა მას. ერთი დიდი სარკმელი ერთ თავში იყო, მეორე — მეორეში. შუქის დამატებითი წყარო იყო მხოლოდ საკლასო ოთახების კარები, მაგრამ ეს, ცხადია, არ კმაროდა ამოდენა სთავ-

სახათვის. სარეკრეაციო დარბაზი სკოლას არ ჰქონია, ამიტომ ზამთარში სწორედ დერეფანი იქცეოდა შენვენიების დროს მთელი სკოლის თავმოყრის სადგომად — იყო სიბილი, ხტუნვა, ყიყინა, ღრინა... ვაზაფსულიან შემოდგომამდე კი ჩვენს განკარგულებაში იყო ზემო ეზო, რკინის სვეტებიანი გადაურული პავლიონითურთ (მერე ეს ეზო მთლიანად შთანთქა ერთმა უსაბურმა საცხოვრებელმა სახლმა და სკოლა სულმეხუთული დარჩა).

მეორე ღირსშესანიშნავი რამ იყო სამასწავლებლო — დიდი, ნათელი ოთახი რუსთაველის პროსპექტისა და ახლანდელი ლესია უტარინის ქუჩის კუთხეში, რომელიც განსაკუთრებით გვიზიდავდა კედლების სეპისფერ მოხატულობით: აქ იყო ათენის აკროპოლისი, რომის ფორუმი, სხვა ანტიკური ძეგლები. მდლობა ღმრის, ეს მოხატულობა, სავსებით პროფესიული დონისა, გადარჩა და დღესაც ამშვენებს სამასწავლებლოს.

თავდაპირველად ყოველ გლეგს თავისი მუდმივი ოთახი ჰქონდა, ვველა საგანს აქ ვწავლობდით, ფიზიკის გარდა, მერე შემოვიდა „ლბორატორიული მეოთხე“ და ჩვეიც დავიწყეთ კლასიდან კლასში წაწვლი (მართლაც არ აკლდე ექსპერიმენტები მაშინ სკოლას — ზოგი გამართლებული, მაგრამ ზოგი უზრო და მაგეც).

სიხელე წინდუელი (1889-1968) მითული იყო, სოფელ არანსიდან. თვითონ ცოლ-შვილი არ მყოლია, მაგრამ მამობას უწევდა თავისი გარდაცვლილი ძმის შვილებს — ერთ ვაჟსა და ორ გოგონას. უმცროსი, თამარი, ჩვენს გლეგში იყო (შემდეგ უნივერსიტეტში ასწავლობდა ინგლისურს და ისე მშინედ განიცადა თავისი გამწრდელი ბიძის გარდაცვალება, რომ სულ

იაკობ ზედგინძე



მადე მიჰყვა მას). ზანდუკელს ბინა ჩვენსავე სკოლაში ჰქონდა. უმაღლესი განათლება რუსეთში მიიღო, მოსკოვის უნივერსიტეტში, ჩვენ ქართულს ვვასწავლიდა უფროს ჯგუფებში. მაღალი, გამბდარი კაცი იყო, ყოველთვის კარგად ჩაცმული, ელგანტური, გაქათვათებული. პენსნეს ატარებდა — ოვალურ მინებისან, უჩარჩოს, სწრაფი სიარული იცოდა, მოკლე ნაბიჯებით, სხეულის ძლიერი ქანაობით, ჩვენს გარკვეულ დერეფნის ბოლოში სამსწავლებლის გადასაბვეთან მისი ხილუტეტი რომ გამოჩნდებოდა, ალიაქოთი და ერთაშული ერთბაშად წუდებოდა და ყველა რიდით შესცქეროდა გამგებს. მე არ ვიცი, როგორ მოიპოვა მან ავტორიტეტი და პატივისცემა. თითქოს მაკარი იყო, დაცაცანებაც იცოდა, მაგრამ მე მგონია, მისი სიმკაცრისა ათავის არ სჯეროდა, მისი სიეთისა და ჰუმანობისა კი — ყველას. უფროსობისა არაფერიც ეხო, ადვილად იღიშებოდა და იცინოდა, ბავშვებს ეხუმრებოდა კიდევ; როცა გაკეთილის დაწყების წინ ეურნალს კითხულობდა, თითქმის ყოველ გვარს სახუმარო კომენტარებს ურთავდა, ისე რომ გაკეთილი ყოველთვის ხალისიანად, შეიძლება ითქვას, მხიარულადაც კი იწყებოდა. რა თქმა უნდა, სკოლაში — საშუალო იქნება იგი თუ უმაღლესი — გადამწყვეტი არმყენა; თუ მოწაფესა და სტუდენტს მასწავლებლისა სჯერა, როგორც თავისი საქმის მცოდნისა და პიროვნებისა, იქ დისციპლინაც თავის დონეზეა, სწავლით დაინტერესებაც და წარმატებაც, თავისთავად იგულისხმება, რა როლს თამაშობს, მასწავლებლის პედაგოგიურ აზლზე, რომ არაფერი ითქვას, მისი საერთო კულტურული დონე; მაგრამ, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია მაინც კიდევ ერთი თვისება: ბავშვების სიყვარული. ჩვენს მასწავლებლებს ჰქონდა ეს თვისებები, ხოლო მიხილ ზანდუკელს ჰქონდა აგრეთვე იშვიათი პირადი მომხიბველულობაც, რომლის მიმართაც გულგრილი ვერავინ ვერ რჩებოდა. უფრო მეტად მოსწავლეებზე და პატარებზე გარკონდნენ (პატარები გაუცნობიერებლად) მის დელეკატურობას ადამიანებთან ურთიერთობაში, მის ბუნებრივ, ორგანულ ინტელიგენტობას. მისი ბუნებრივი თვისება იყო ადამიანებისადმი უსაზღვრო კეთილგანწყობილება, მთავარი სიხარული კი — თავისი მოწაფეებისა და ნამოწაუარა წარმატება და კარგი კაცობა.

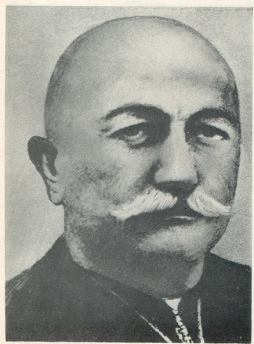
როგორც ვთქვით, ჩვენს სკოლას დიდი სახელი ჰქონდა. არაოფიციალურად მას „ზანდუკელის სკოლას“ უწოდებდნენ. მოწაფეს თუ ჰკითხავდნენ, სად სწავლობო, ასე უპასუხებდა: „ზანდუკელში, ამა და ამ ჯგუფში“.

სკოლადან წავსდის შემდეგ ზანდუკელი უნივერსიტეტში კითხულობდა ახალი ქართული ლიტერატურის კურსს, პროფესორი და ცნობილი მკვლევარი ვახდა, და როცა ამ ინტელიგენტ, ფაქიზ, ნაწ ადამიანს მისივე განსაჯდლის დღეები დაუდგა, მან დიდი სიმძივრი სიმტკიცე და უღრეკი ნებისყოფა გამოამჟღავნა... ის კვლავ უნივერსიტეტის პროფესორი იყო, როცა თითქმის ოთხმოც წელს შიდაწინებულ გარდაიცვალა. ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ მის სახელს ოცნავი ლაქა არ მოსცებია, ყველასთვის, ვინც მას იცნობდა, მიხილ ზანდუკელის სახელი კეთილშობილების სინონიმად დარჩა, მიხარია, რომ ჩვენ, I სკოლის ყოფილმა მოწაფეებმა, ვითავეთ მისი იუბილეს გადახდა, როცა მას 70 წელი შეუსრულდა. იუბილე უნივერსიტეტის ძველ საატო დარბაზში გაიმართა. და როდესაც მე კათედრასთან მივედი, რომ სიტყვა წარმოემთქვა ჩემი ამბანაგების სახელით, ყველა ის ყოფილი მოწაფე, ვინც კი დარბაზში იმყოფებოდა, ფეხზე წამოდგა და ასე მოისმინეს ჩვენი საერთო მისაღმება. ამაღელვებელი წუთები იყო.

ჩვენი ჯგუფის ხელმძღვანელი 1929 წლამდე იყო იაკობ ზედგინიძე — დღეს ნაკლებად ცნობილი ფართო საზოგადოებისათვის. ერთხელ საუბარში ვკითხრა, დავით ულდაიშვილზე ორი წლით უფროსი ვარო, ე. ი. 1859-ში ყოფილა დაბადებული, გარდაიცვალა კი 1943-ში, ოპან დროს, თუმცა შვიდი წლის განმავლობაში ყოველდღე ვხვდებოდით მას, თუმცა ის ყველაზე აზლობელი იყო ბავშვებისათვის, მისი პირადი ცხოვრების ამბები თითქმის სრულებით უცნობი დარჩა ჩვენთვის... ვიცოდით მხოლოდ, რომ მარტო ცხოვრობდა, ცოლ-შვილი არ ჰყავდა, მგონი ქვრივი იყო, ყრუდ ვავიკონა, რომ რაღაც ტრაგედია ჰქონდა განცდილი, ვიცოდით აგრეთვე მისი ქაჯახური წარმოშობის შესახებ.

იაკობ ზედგინიძე ჩვენს ჯგუფს თავიდანვე გამოყვავა. ჭერ ყველა სავანს თვითონ ვასწავლიდა, მერე ქართულსა და რუსულს, მერე მხოლოდ რუსულს. გამოქვეყნებული ჰქონდა სახელმძღვანელოები რუსული ენისა ქართული სკოლებისათვის. უფრო გვიან, 1934-ში გამოცა „ქართული წერის მეოდიკა“, რომლის წინახიტყვაობაც ასეთი ფრიალ მტკუველი წინადადებით იწყებოდა: „ძირიანად შეიცვალა ქართული ენის უფლებიერი მდგომარეობა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, თუ წინათ, მეფის დროს, იმდენად სასტიკად იღუვენებოდა ეს ენა, რომ ლაპარაკიც, არ შე-

ვასო აბდუშელიშვილი



იძლებოდა ქართულად სახელმწიფო თუ საზოგადოებრივ დაწესებულებებაში; თუ ქართველი მოსამართლე ქართველ მომჩივანს იძულებული იყო დალაპარაკებოდა... თარჯიმნის საშუალებით; თუ არ შეიძლებოდა ავგილობრივ საფოსტო წერილებზე მისამართის დაწერა ქართულად, ახლა საქმეთა წარმოების ენად დაწესებულებებში, თუ სხვადასხვა ორგანიზაციებში გახდა ქართული". შემდეგ ნათქვამი იყო: „ოქტომბრის რევოლუციამ შემდეგ უფრო მეტად გამოაშკარავდა თანამედროვე ქართული წერის ნაკლოვანებანი: ასოების დეფორმაცია, ბეჭდური და ხელნაწერის არევა ერთმანეთში, გადაუბეჭდად ან მიუღებელი გადაბმით წერა და, როგორც შემდეგი ყველა მისი, ნაწერის გაურკვევლობა". ამიტომ ავტორს მიაჩნდა, რომ საჭიროა საერთო სახმარებელი, ე. წ. „საზოგადო“ გამომული ხელის ჩამოყალიბება და საამისო მეთოდების დამუშავება. ეს საინტერესო წიგნი ხანგრძლივი გამოცდილებისა და მრავალი ექსპერიმენტის შედეგი იყო. იაკობ ზედგინიძეს უმაღლესი განათლება, რამდენადაც ვიცო, არ მიუღია, იმის გზა, ალბათ, ია-ვარდით არ ყოფილა მოფენილი. რასაც მიაღწია — თავისი შრომით და სიბუნებით მიაღწია. საქმიად დიდხანს საქართველოს გარეთ მოუხდა მასწავლებლობა, სომხეთის თუ აზერბაიჯანის რომელიღაც ქალაქში, საქართველოს კი დაუბრუნდა უკვე სავსებით მოწიფული ასაკისა.



დავით ღონღუა

ეს იყო ქმუხი კაცი, სრულიად ქალაქი, მოკლედ შეკრებილი თვით, ოღნავ შესამჩნევი უღვაშებითა და ახვევ ოღნავ შესამჩნევი ბულანეთით, შეუშუბული ქუთუთოებით. ლაპარაკობდა დინჯად, იცვამდა უბრალოდ, უფრო სწორად ჩიბებთან მუქი ხალათი ეცვა — ჰალსტუხს მხოლოდ „საზეიმო“ შემთხვევაში იცეთვინდა. თითქმის ყოველთვის ღრმად ჩაფიქრებული დადიოდა, ერთი შეხედვით მკაცრი, „ჩაკტილი“ გამოხატულებული ჰქონდა, ნამდვილად კი ძნელი წარმოადგენდა იყო ასეთი გულთბილი და მოსიყვარული ადამიანი — მაგარა უყოველგვარი სანტიმენტურობისა და „სიტკბოების“ გარეშე. თვითონვე გვითხრა ერთხელ, უკვე ახალგაზრდაობაში დაუფსვი ჩემს თავს კითხვა სიცოცხლის პარის შესახებ და გადავწყვიტე, რომ შე არის სხვების, ხალხის სამსახური, ამ თავისი გადაწყვეტილებისა-ვის მას არასოდეს არ უღალატნია, მუდამ სხვისი, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდების სიყვარულის ზრუნავდა, მართლაც მასწავლებლად და აღმზრდელად იყო დაბადებული. როცა მე (და მე მგონია, ყველა ჩემს მაშინდელ ამხანაგს) მინდა წარმოვიდგინო კრიტიკურად წმინდა, უანგარო ადამიანი, ადამიანი, რომლისთვის უპირველესი რამ მოვალეობის გრჩნობაა, ერთი პირველთაგანი, ვინც თვალწინ წარმომიდგება, იაკობ ზედგინიძეა. ყოველთვის მტკიცედ ეტყობა ხელში საკუთარი თავი, თავის კირსა და ლხინს სხვას არ ახვევდა თავზე. ნოტაციების კითხვა, საერთოდ დიდაქტიურის საუბრები არ უყვარდა, მისი ცხოვრებისა და შრომის მაგალითი, ცხადია, უყოველგვარ სიტყვიერ ტყუის დარიგების სჯობდა.

1929 წელს სკოლა ემშვიდებოდა მისი დაბადების საშობაობის წლისთავის აღსანიშნავად. პედაგოგურმა საბჭომ საგანგებოდ იმსჯელა ამის თაობაზე — აპირებდნენ საზეიმო სხდომის მოწყობას, პრესაში წერილების გამოქვეყნებას, იაკობის სახელობის სტიპენდიის

დანიშნებას, მისი პორტრეტის დაბეჭდვას მოწაფეებისათვის დასარიგებლად. ერთი სიტყვით, სკოლა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ იუბილეს. ვეშაუდებოდით ჩვენც, მისი გჭფუსის მოსწავლეები. მაშინ საკუთარი „ლიტერატურული ორგანო“ გვექონდა — ხელნაწერი თურნალი „ვარდის კონა“, რომელსაც თვით იაკობ ზედგინიძე ხელმძღვანელობდა. ამჟერად მის გარეშე მოვაშაღეთ საიუბილეო ნომერი, რომელსაც წინ მისდამი მოკლედ მიძღვნა ჰქონდა წამძვარებული. შინაარსს კი, ჩვეულებისამებრ, ჩვენი ლექსები და მოთხრობები შეადგენდა.

მაგრამ იუბილეს ჩატარება არ დაგვცალდა. სწორედ ამ დროს განათლების სახალხო კომისარიატმა განიზრახა ჩვენი სკოლის „გაქანსალება“, მისი გათავისუფლება „შეუფერებელი ოლემენტებისაგან“ და ამ მიზნით გადააყენეს ზანდუკელი და რამდენიმე ძველი პედაგოგი, მათ შორის იაკობ ზედგინიძეც. ეს „რეფორმა“ მოსწავლეებმა ტრაგიკულად განიცადეთ. იაკობის ოფიციალური იუბილე, ცხადია, აღარ შედგა, მაგრამ ჩვენ მაინც ჩვენი არ დავიშალეთ და ერთ მშვენიერ დღეს მოწაფეების დელეგაცია (რამდენადც მასხოვს, ათი-თორმეტი ბავშვი ვიყავით) შეინ მიაღმა ბატონ იაკობს (ცხოვრობდა ახლანდელი ჭავჭავიჭოლის ქუჩის ერთ-ერთ გადასახვევში, ორი პატარა ოთახი ჰქონდა. სულ უბრალოდ გამართული); თან გვექონდა საიუბილეო „ვარდის კონა“. ზის პატარა მაგიდა, რომელიც ერთ-ერთმა ჩვენსთაგანმა გააკეთა საღებრო სახელოსნოში, ვერცხლის უდიანი ბლოკნოტი, მერი მდივანს კი „მისასაღმებელი სიტყვის“ ტექსტი — მოკლე, ალბათ სულ ნახევარი გვერდი. სიტუაცია სრულიად უჩვეულო იყო და სასტიკად ვღელავდით. იაკობს ჩვენი დანახვა ჯერ გაუკვირდა, მაგრამ მაშინვე მიხვდა რისთვის ვიყუ-



I საცდელ-საჩვენებელი შრომის სკოლის VII ბ. ჯგუფი სასწავლო წლის დამთავრების შემდეგ. II რიგში: მასწავლებლები ივანე ნიჭიაძე, სკოლის გამგე მიხეილ ზანდუკელი, ვასილ აბდუშელიშვილი. 1928. 15. VI.

ვით მისულნი და თვითონაც ძალიან აღელდა. ის საწოლზე ჩამოჯდა, ჩვენ ფეხზე ვიდექით, არ ვცოდავით რა გვექნა. უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდა. მერიმ მოიყრიბა ძალ-ღონე და წაიკითხა თავისი სიტყვა — ბატონი იაკობ თავჩაძე თუ იმედა, ერთხანს ხმა ვერ ამოიღო, მხოლოდ ცრემლი მოიწმინდა. მე რე ძლივს თქვა: — რაზე შემარტყვინეთ... ჩემი იუბილე შემურდა... და მცირე პაუზის შემდეგ განაგრძო. მე მგონია, ეს იყო პირველი და უკანასკნელი შემთხვევა, როდესაც ეს უსაზღვროდ თავმდაბალი და მოკრძალებული აკიო თავის თავზე ლაპარაკობდა... სწორედ მაშინ თქვა ის სიტყვები, ზემოთ რომ დავიმოწმე — ცხოვრების მიზანდასახების სამხატვრო დავისახე.

ალარ მახხოვს, როგორ გაგრძელდა ეს შეხვედრა, მახხოვს მხოლოდ, რომ იმ წუთებში იაკობ ზედვინიძე ბედნიერი იყო. მგონი, ვერც ერთი ოფიციალური იუბილე მას ასეთ სიხარულს ვერ მიანიჭებდა. ჩვენც სიამაყით აღვსილნი წამოვდით, ყველას ისეთი გრძობა გვექონდა. რომ წმინდა მოვალეობა მოვიხადეთ, და ეს მით უფრო გვახარებდა, რომ ეს საქციელი ჩვენზე გულთი იყო ნაკარნახევი.

გავიდა თოთხმეტი წელი და 1948 წლის აგვისტოში მე მიმე და სამწუხარო მოვალეობის შესრულება მომიხდა: მისი მოწაფეების სახელით უკანასკნელი სიტყვით მივმართე ვაკის სასაფლაოზე. ომის მიმდებარე იყო, გასვენებას მაინც საქმოდ ბევრი ხალხი დაესწრო — პირველი სკოლის ყოფილი მოსწავლენი, ვინც კი ფორტზე არ წასულიყო. მისი ძველი კლდეები, ნათესავეები... გაზეთში ძალიან მოკლე ნეტროლოგი დაიბეჭდა, მაშინ სხვა საშუალება არც იყო (გაზეთები ერთ ფურცელზე იბეჭდებოდა). მაგრამ დახანანი ის არის, რომ მას შემდეგაც, როცა უკვე რამდენიმე ათეული წელი გავიდა, ამ შესანიშნავი პედა-

გოგისა და ნათელი პიროვნების შესახებ არაფერი არ გამოქვეყნებულა ისეთი, რაც მის ნამდვილ ღვაწლს წარმოაჩენდა. იაკობ ზედვინიძე კი სახვებით იმსახურებდა ამგვარ დაფასებას.

ერთი ყველაზე კოლორიტულ ფიგურათაგანი არა მარტო ჩვენს სკოლაში, არამედ საერთოდ მაშინდელ პედაგოგთა შორის, იყო მათემატიკის მასწავლებელი ვასო აბდუშელიშვილი. ჩვენი სკოლის შემდეგ იგახვდა სკოლებშიაც ასწავლიდა. მე არ შემხვედრია არც ერთი მისი ნაშრომად, რომ დიდი პატივისცემითა და მადლიერების გრძობით არ იხსენიებდეს მას.

ათლეტიკური აგებულების კაცი იყო, მაღალი, პირმრგვალი, მელოტი, აპრიელი უღვაშებით... უმეტესად ტილოს ხალხითა და ქაშრით მახხოვს. რაღაც შინაგან ძალას, თითქოს რინდულ ძალას ასხივებდა და ყველა მორიდებით ეკიდებოდა. ისეც უცლოშვილი იყო.

გაკვეთილის დროს ხშირად სკამზე გადაწოლილი იჯდა და ორივე ხელი კეფაზე ჰქონდა შემოწყობილი. გაკვეთილს ვეკარნახებდა მკაფიოდ და ისეთი ტემპით, რომ ყველას ადვილად შეეძლო ჩაეწერა. წლის ბოლოს მთელი გავლილი კურსი ჩაწერილი გვექონდა სიტყვა-სიტყვით. მისი გადმოცემის დამახასიათებელი იყო ზედმარწევითი სინათლე, მკაცრი ლოკიკური თანმიმდევრობა და ლაკონიზმი, არც ერთი ზედმეტი სიტყვა. მათემატიკური მასალის გადმოცემა ალბათ არც შეიძლება სხვაგვარი იყოს, მაგრამ ამის მიღწევა ხომ ყველას არ შეუძლია!

ეს იყო ნამდვილი ნიშნუში საქმიანი, მიზანდასახული გაკვეთილისა.

სურათი მკვეთრად იცვლებოდა გამოკითხვის დროს. იცვლებოდა, უპირველეს ყოვლისა, მასწავლებლის ლექსიკონი. საქმარისი იყო ერთი უღვაშო ან შეფერ-

სება, და იწყებოდა მოწოდება „შეძიება“. საიმოსო ბატონ ვასოს რეპერტუარში ოთხი სიტყვა ჰქონდა: „უტყინო“, „იდიოტი“, „იკრტინი“ და „ინდურაი“. ვერც ერთი გავკეთილი ვერ ჩაველიდა ამ ეპოქების ვარსებზე. უნდა დავიკვივებოთ, რომ მე ერთი იმ რეპერტუარისკოვანებანი ვიყავი ვინც გალაურბა ამგვარ დახასიათებას. საკვირველი ის იყო, რომ მოწოდებებს არ სწყვიდათ და არავის გულით არ რჩებოდა ყაიმე სიწყი. ალბათ იმიტომ, რომ ინსტიტუტული ყველა გრანობდა, რომ ვასოს ბავშვები უყვარდა, ხედავდნენ, რომ სამართლიანი იყო და რომ არასოდეს არ „გაფუტებდა“ მოწოდებს, პირაით, პედაგოგიური საბუქოს ხსლობაზე ყოველთვის მოწოდებს დამცველად გამოდიოდა. უფროსი ჩაუფის მოსწავლეები და აგრეთვე ნამოწაფარნიც ყოველ ახალ წელწიდან ესტუმრებოდნენ ხოლმე მას ვასილობის მისალოცად და ყოველთვის მომხალულნი იყვნენ მისი გულითადობით. მე, სამწუხაროდ, არასოდეს არ ყოველივარ მის დღეობაზე*.

გეოგრაფიის მასწავლებელი დავით დონდუა (1898-1958), დიდად ნიჭიერი, შემოქმედი ადამიანი, პატარა ტანის „იკომპაქტური“ კაცი, თითქმის სრულიად მელოტი. მაგრამ თმა არც ჰქონდა, ოქროსფერი ჰქონდა, წარბებიც, წამწამებიც და სათვალის ჩარჩოც. ისეთი შთაბეჭდილება ვერჩებოდა, რომ ოქროსფერად ახეხივებდა. ცოცხალი, ადვილად საკონტაქტო კაცი იყო. ოცინი წლების დასაწყისში მან რამდენიმე საბავშვო წიგნი გამოუშვა — თხელი ბროშურები უპრეტენზიო გრაფიკული ილუსტრაციებით. სერიას ერქვა „სურათები-ზღაპრები“. მშვენიერი ზღაპრები იყო — მსუბუქი ენით დაწერილი, მისაწვდომი, ბავშვებისათვის საინტერესო განსაკუთრებით „ყუვიკი, მუ და მე-ლაქლა“, შვიდაშიგ ჩართული ლექსებით. ბუ არაერთ თხელ შემომწმენბია ეს ზღაპრები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პრაქტიკულად“ ყველა ბავშვი მათ გატაცებით, თვალბავშვებითი უსმენდა, რაც, სამწუხაროდ, არ იოქმის ბავშვ თანამედროვე საბავშვო წიგნზე. მიკვირს, რატომ არ გამოცემენ ხელშეორედ ამ ზღაპრებს ახალ, უცუთესი ილუსტრაციებით, მით უფრო, რომ ქართულ საბავშვო წიგნის ბაზარზე ნამდვილა „შემშლილია“.

დავით დონდუას გამოცემული ჰქონდა სახელმძღვანელოები თავის დარგში — გეოგრაფიაში. იგი თვალსაჩინო მეთოდისტი იყო. ლექსიციებს კითხულობდა მასწავლებელთა დაბეჭდვების ინსტიტუტში, გორისა და თელავის პედაგოგიურ ინსტიტუტებში. ჩვენ უკვე მაშინ ვიცნობდით მის წიგნებს „საქართველოს დედაქალაქი ტფილისი“, „შაერი, წყალი და დედამიწა“. საშუალო სკოლაში გეოგრაფიის მასწავლების საქმისათვის ამოღენა ამაგი ალბათ არც არავის მოუძღვის.

გაკეთილებს ტემპერამენტით ატარებდა, გვიანტრეჩებდა, ვკრატებდა... სხვა ამბებსაც ვიყუებოდა. „გემრიელი“ ლაპარაკი ციოდა. მე ახლაც ჩამხმის ყურში, როგორ წარმოსთქვამდა ზოგიერთ გეოგრაფიულ სახელწოდებას, თითქოს სიტყვებს პისტოლე-

ტიდან ტყორცინო, განსაკუთრებით მოწოდება „სკოლაუა და კრჩაკატაუ“, „კატგატუ, სკაგრაკლ და ზუნდი“, ძლიერი მახვილი უწე ან კიდევ „ბორნო, სუმატრა, იავა და ცელებესი“. სიტყვების გრძელბუნებასაც ხომ აქვს ზოგჯერ, შინაარსის გარეშეც, მაგვირიძალა...

დონდუების ოჯახი ნიჭიერი ოჯახი იყო: დავითის ორმა ძმამ — ისტორიკოსმა ვარლამმა და ენათმეცნიერმა კარპმამ — თვალსაჩინო კვალი დატოვეს ჩვენს მეცნიერებაში.

გავიდა კარგა ხანი და იმ მშვენიერ სამასწავლებლოში შევიტრებთ ჩვენი სკოლის სხვადასხვა გამოშვების წარმომადგენლები — იქიდან მოეწყო ტელეგადაცემა, მიცღნილი დავითის ხსოვნისადმი.

კიდევ ერთი ზემოწმენციტი სიმბათიური ფიგურა: ივანე რატიშვილი, ძველი პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე. ყველაზე ხანდაზმული ჩვენს მასწავლებლებს შორის. გვახსენებდა ისტორიას — საბერძნეთისა და რომის. პატარა, პალარა მოხუცი იყო, კეთილი და აღენისიანი, თან დიდად ტემპერამენტიანი. ცხადია, მისი გავითილები, რომლებიც მეოთხე და მეხუთე ჩაუფუში გვქონდა, მოვლენათა სოციალურ ანალიზს არ შეიცავდა — ეს იყო გმირებისა და გმირების, ღმერთებისა და ქალღმერთების ისტორია, მითხბ... დღივ აღფრთოვანებით ვგაიმობოდა და ისე გვირატებდა, რომ „უფხმარდი აქილესი“, „წუღული მქეტროი“ და „ციბერი ოდისესი“ ჩვენთვის ცოცხალ ადამიანებად იქცეოდნენ, ახვეც ცოცხლად დედამიწაში „მოქიშულ მშვილდებსა“ და „ნატყორცნ ისრებს“, დანგრეულ ილიონს, მწუხარე პარიამოს და მშვენიერ ელენის. ის დღე, როცა ისტორია უნდა გვქონოდა, ჩვეთვის დღესასწაული იყო; ვხატავდი იმ მველ გმირებს, ვწერდა მოხსენებებს... ერთხელ ოიდიპოს მეფის გასამართლებაც გავმართო, მე დამცველი ვიყავი და წინასწარ დაწერილი სიტყვა წარმოვკვი. ოიდიპოსი გაამართლეს და ბრალდებულმა ამირან შალამბერიძემ ამის გამო ზევრი ცრემლი დვარა — ძლივს დამშვიდა რატიშვილი...

მერე, როდესაც ანტიკური ისტორია „საზოგადოებათმეცნიერებაში“ შევიტყა, ჩვენ, ჩერ კიდევ პატარებს, ამ მითოლოგიით გატაცებულთ, თვდაპირველად გაგვიკირდა ჩარტისტებს, ლიონის აქანეებასა და „კაბილარონის ჩასახვას“ შევგვადოვით.

როცა რატიშვილი სკოლიდან წავიდა (ისიც ზანდუკელთან და ზედგინიძესთან ერთად გაათავისუფლეს), შირად ვხვდებოდით ქუჩაში — გადგავცილიდა, ყველას გაიხსენებდა, ყველას სიყვარულით მოიკითხებდა, რომელმე ძველი ავტორის წაკითხვას გვიჩვენებდა, მამაჩემისგან ვიცოდი, რომ რატიშვილი სიტყვა წარმოთქვა ილია ჭავჭავაძის დასახელებებზე. ეს კიდევ უფრო ზრდიდა ჩემს თვალში მის ავტორიტეტს. იგი გარდაიცვალა 1938 წლის ნოემბერში. ცოლი ადრე მოუკვდა, შვილი არ დარჩენია, დაუძლურებული და უმწეო მოხუცისთვის სიყვდილი სხნა იყო. დაიბარა, საეკლესიო წესით დამსახულადვეო. კვაშვეთში ცხვენა. საფლავთან, ვერის სასაფლაოზე (მთის ფერდზე რომ არის) თედო სახოკიამ წარმოთქვა სიტყვა. როცა საფლავში ჩაუშვეს და მიწას აურიდნენ, ჩემ გვერდით მდგომმა აკაბო ზედგინიძემ ჩამჩურჩულა:

— აი ხე, უსანილები მომეჩტია... ხმაური როცა

* მის შესახებ ძალიან ემოციურად დაწერილი წიგნი გამოაქვეყნა მისმა ძმისწულმა ანთროპოლოგმა პროფესორმა მალხაზ აბდუშელიშვილმა.

ისმის... იაკობმა კი თითქმის არ იცოდა თავისი განცდის გაზიარება.

მისი გარდაცვალების შემდეგ კარგა ხანი გავიდა, როცა ჩვენივე სკოლის ყოფილმა მოწაფეებმა მის საფლავზე თავი მოვიყარეთ — შაქრ ბაღდასარაშვილმა, რომელიც ჩემზე სამი თუ ოთხი კლასით წინ იყო, თოვა საფლავის ქვის გაკეთება და გააკეთებინა კიდევ. იუვენ ჩვენი ყოფილი მასწავლებლებიც. რამდენიმე გულითადად სიტყვით მოვიხსენიეთ ჩვენი კარგი „ბატონი ივანე“.

ივანე რატონიშვილი ივანე ნიჟარაძემ (1874—1954) შეცვალა. სწორედ მას ხვდა წილად „საზოგადოებათმცნირება“ ესწავლებინა. ესეც პატარა ტანის კაცი იყო; ჩამრგვალებული, რბილი, სათნო, რატიშვილთან შედარებით მშვიდი და აუღელვებელი. საფუძვლიანი განათლება მქონდა მიღებული, კლასიკური ენები იცოდა და უფრო გვიან დიდხანს ასწავლიდა უნივერსიტეტში ლათინურს. იგი განაგებდა ბიბლიოთეკასაც, რომელიც ნახევრადსარდაფის ხარტულში იყო მოთავსებული ჭერ კიდევ გიმნაზიის დროიდან. თაროები ხაფხუ იყო ფრანგული, ინგლისური და გერმანული ტომებით: ისტორია, ლიტერატურა, ბუნებისმეტყველება... იტაქუე იდგა ანტიკური ღმერთებისა და გმირების თაბაშირის ფიგურები — თეთრი, დამტვერილი. კუთხეებში ეწყო მუჟაოს დიდ ჟურცლვებზე დაბეჭდილი სურათები ბერძნული და ეგვიპტური ხუროთმოძღვრების ძეგლებისა, ტიტურჩვისა და ვილაც გენერლების პორტრეტები... ბატონი ივანე ძალიან გაცივარდა, მაგრამ ზოგჯერ გაცივითლის დროს „მუნანათურ“ შეკითხვებს ვაძლევდით და ვეკამათებოდით კიდევ. მაგ-

რამ მას არასოდეს დაუყარავს წონასწორობა და ჩვენ დამი კეთილგანწყობილება*

ფრიად თავისებური პიროვნება იყო მუჟაქუე ქაჩუქე, რომელიც გვასწავლიდა ერთმანეთისგან: [საკმარის] შორს მდგომ საგნებს — ზოოლოგიას, ქიმიას და... სიმღერას (ვიოლინოს აკომპანემენტით). ძლიერი რაჭული ინტონაციები მქონდა და ძალიან უყვარდა გრძელა ირონიული ნოტაციები, მაგალითად, ამგვარი ხასიათისა:

— აბა, გეციბრეთ ერთმანეთს ქარაფშუტობაში ვინც აჯობებთ, ჭილღოს მიიღებთ... ქვეყნის უველაზე დიდი მტერი უგუნურებაა... ერთი კაცი იყო, იქნება ისტორიაში დარჩეს ჩემი სახელიო და ერთი მშვენიერი, კაი ნახელავი სახლი დავწა... ისტორიაში აღბაო ისწავლიდით, თუმცა რას ისწავლიდით — მასწავლებელი კი გასწავლით, მარა თქვენ არ სწავლობთ! თქვენც იმ კაცივით ხართ, გუბუნებით, ნუ შერებით, მაინც შერებით! იმ კაცსაც ეუბნებოდნენ, ნუ იზამ ცულ საქმეხო, მარა მაინც ქნა!

ერთხელ კი, ზოოლოგიის გაცივითლზე, როდესაც ქა-

* 1910 წელს, როცა ექვთიმე თაყაიშვილმა ლეჩხუმსა და სვანეთში მოაწყო ექსპედიცია, მან ივანე ნიჟარაძეც მიიწვია მასში მონაწილეობის მისაღებად, რადგანაც იგი სვანი იყო და, თაყაიშვილის სიტყვების თანახმად, „მზრუნველი და მოამაგე სვანებისა და ყველა სვანთაგან დიდად მიჩნეული და პატივცემული“. მაშინ ის უკვე ჩვენი სკოლის წინაპრის, პირველი გიმნაზიის მასწავლებელი ყოფილა.

I საცდელ-საჩვენებელი შრომის სკოლის ყოფილი პედაგოგები და მოწაფეები ივანე რატონიშვილის საფლავის ძეგლის გახსნაზე, 1962 წ. მარჯვნიდან მეექვსე — მიხეილ ზანდუელი, მერვე — ტერენტი ვეფხვაძე.





სკოლის დამთავრების 50 წლისთავზე, 1980 წლის ნოემბერი. შუაში დგას აკადემიკოსი რევაზ ნათაძე.

თამი გაკეთა და კუვიდან კენჭები ამოუღო, თქვა — რაკარც გოურდელ ბავშვებს აქვთ მოთხოვნილება უბედონ, ისე ქათმებს აქვთ მოთხოვნილება კენჭები ულაპონო.

ჩვენ თვინირად ვუსმენდით მას, ისე, თითქოს მისი ლაპარაკი სხვას ეხებოდა და არა ჩვენ — არ მიგვაჩნდა, რომ ეს საყვედურები დამსახურებული გვქონდა.

მე და ჩემი ამხანაგები ყოველთვის სიყვარულით ვიგონებთ რუსულის მასწავლებელს თამარ ჯალიშვილს, ფიზიკისას — ტერენტი ვეფხვაძეს (1890—1971), რომელსაც ვარშავის უნივერსიტეტი ჰქონდა დამთავრებული, სკოლიდან წასვლის შემდეგ კი უმაღლეს სასწავლებლებში მოღვაწეობდა დოცენტის წოდებით; ვარჯიშისას (მაშინ სიტყვა „ფიზკულტურა“ არ იხმარებოდა) — არჩილ ბაქრაძეს, ქართული ტანვარჯიშის ერთ-ერთ პიონერს. ჩვენთვის ნამდვილი მოვლენა იყო ფსიქოლოგიის სწავლების შემოღება არა მარტო იმიტომ, რომ საგანი იყო საინტერესო, არამედ უფრო იმიტომ, რომ მასწავლებლად მოიწვიეს მაშინ ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა რევაზ ნათაძე (მგონი, უნივერსიტეტი არც ჰქონდა დამთავრებული) — მის გაკეთილებს მოულოდნელად ველოდით, თვით გაკეთილები კი, მგონი, ერთნაირად სასიხარულო იყო ჩვენთვისაც და მისთვისაც მისი პედაგოგიური ნიჭი უკვე მაშინ ძალიან მკაფიოდ შეღავნდებოდა...

სკოლაში ბიჭებისთვის არსებობდა ორი სახელოსნოც — სადურგლო და სამხატვრო (გოგონებისთვის, მგონი კრა-კერვისა). მოწაფეებს სურვილისამებრ უნდა აერჩიათ ერთ-ერთი (ამას გარდა, ყველასთვის სავალდებულო ხატვას გაკეთილებიც გვქონდა; სულ ადრე, მეორე თუ მესამე ჭვავუში, გვასწავლიდა გერონტი ქიქოძის მეუღლე ტასო ამირეჯიბი, შემდეგ მეორე მიქელაძე-ბაგრატიონი და კოტე გრძელიშვილი). გამიწყარაღმერთი და ერთხელ სადურგლო ავირჩიე, ალბათ მთელ სკოლაში არ მოიპოვნებოდა ჩემზე უნიჭო „დურ-

გალი“. მთელი წელიწადი ვრანდავდი ერთ ფიცარს (ვითომ სკამი უნდა გამიყეთებინა) და მაინც ვერ გავრანდე. რა თქმა უნდა, აღარც გამიხედია იმ სახელოსნოსკენ სხვა წლების მანძილზე „სამხატვროში“ ვიყავი

ხატვის სიყვარული ბავშვობიდანვე მქონდა. უადრეხი მოგონება უკავშირდება კვლავ მესამე ან მეოთხე ჭვავუხ: სხვებთან ერთად ვხატავდი რაღაც სათვტრო ფარდას (ცხადია, სკოლისთვის), მე წილაღ მხვდა ქართული ორნამენტული მოტივის დახატვა... სხვა აღარაფერი არ მახსოვს — არც ის, რა ბედი ეწია ფარდას, არც ის, შექმელი თუ არა მე ჩემი ორნამენტის დახატვა. ვიცი მხოლოდ, რომ ფარდის შესრულებას ხელმძღვანელობდა ვინმე მხატვარი ხმელეხსკი, პოლონელი, რომელიც ოციანი წლების დასაწყისში ცხოვრობდა თბილისში... ნეტა რამე კვალი თუ დატოვა — ეს არავის არ უცვლივია.

მერე ჩვეულებად მიქცა გაკეთილების დროს ჭლანა. გაუთავებლად ვხატავდი „კაციის თავებს“ (როგორც დედაჩემი ამბობდა). მასწავლებლებს, რა თქმა უნდა, ეს არ მოსწონდათ, მაგრამ შემდეგ, რაკი დარწმუნდნენ, რომ მაინც ვახერხებდი ყურის გდებას, შეეჩვივნენ ამ ჩემს ჩვეულებას და ყურადღებას აღარ მამკედდნენ. „სამხატვრო სახელოსნოში“ (გვასწავლიდა მარიამ ბუციშვილი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის ერთი პირველი კურსდამთავრებულთაგანი) დიდხანს ვხატავდი სურათს ყაზბეგის „მოძღვრის“ მიხედვით — „მაყვალას საფლავთან“. რა გამოვიდა, არ მახსოვს, ან კი რა უნდა გამოსულიყო თერთმეტი წლისა რომ გავხდი, მამამ მოიწვია ხატვის მასწავლებელი, რომელიც შინ დადიოდა ჩვენთან (ეს იყო აკადემიის სტუდენტი ფელიქს ვარლამიშვილი, ყველას მიერ დიდად ნიჭიერად აღიარებული. აკადემიის დამთავრებისთანავე, ან იქნებ დამთავრებამდეც, საფრანგეთში წავიდა და ფელიქს ვარლამს სახელით მონაწილეობდა გამოფენაში. პარიზში შეხვხდი მას 1946 წელს, უკვე ხანდაზმულს... მე



მხოლოდ მისი ნაშუქერების რეპროდუქციები ვნახე. ეტყობა, მართლაც არ აკლდა ნიჭი და ორიგინალითაც, მაგრამ რატომღაც ვერც სახელი მოიხვეჭა და ვერც ნივთიერ კეთილმდგომარეობას მიაღწია. ამ გაცეთილებმა გარკვეული სარგებლობა მომიტანა, თუმცა ეს სწავლა სულ ცოტა ხანს გაგრძელდა... სამხატვრო სახელოსნოში რამდენიმე მოწვევით იყო ჩაწერილი, მაგრამ ჩემ ქვეყნელთაგან (პარალელური ქვეყნიდან) მხოლოდ ორმა აირჩია მხატვრობა თავისი ცხოვრების საქმედ: ლევან იგიბანიშვილი (დიდხანს მსახურობდა საჭარო ბიბლიოთეკაში და სკოლაში მასწავლებლობდა) და გიორგი ნადირაძემ — გრაფიკოსი იყო, ქართული შრიფტის ოსტატი, სიცოცხლის ბოლო წლებში გამოცემული „მეცნიერების“ მხატვრულ მუშაობად, წიგნებს აფორმებდა. ჩვენსავე სკოლაში სწავლობდა, ჩემზე ორი წვეუთით უკან, შემდეგში ცნობილი მხატვარი დავით (დედა) გაბაშვილიც.

ოთხწლიანი დამთავრების შემდეგ ჩვენი ქვეყნიდან გავედით. მე მოვხვდი „ბ“ ქვეყნში. გაყოფა ჩემთვის „სახენდირი“ აღმოჩნდა: ყველა არა, მაგრამ უმეტესობა იმ ბავშვებმა, ვისთანაც დამეგობრებოდა მოვასწარი, ჩვენს ქვეყნში იყო. მათ მივამატე რამდენიმე ახლად მიღებული — მათ შორისაც რამდენიმე ჩემი ახლო მეგობარი გახდა. ჩვენი ქვეყნი მასწავლებლების აშკარა ნიშნითი სარგებლობით — მართლაც ბევრი იყო ნიჭიერი ბავშვი, თანაც ძალიან კარგი, მეგობრული განწყობილება გვქონდა ერთმანეთთან — გოგობსაც და ბიჭობსაც. უმეტესად ინტელიგენტური ოჯახების შვილები იყვნენ, მაგრამ აგრეთვე მუშის ან ხელოსნების შვილებიც (ყველაში მთავრინდაც ცხოვრობდნენ — არსებნას ქუჩაზე და უფრო მაღლა. ერთი მთვანის მისამართი ჩამჩა მესხიერებაში — სამრეცხაოს ქუჩა, უთხრე შესახვევი № 23). რა თქმა უნდა, ჩვენი ურთიერთობისთვის ამ „სოციალურ მომენტს“ არავითარნი მნიშვნელობა არ ჰქონია, არც იმას, რომ მთავრობის წევრების შვილებიც გვერივნენ.

ქვეყნები დიდი იყო — ორმოცი მოსწავლედ ან მეტიც... როცა სკოლის დამთავრების ორმოცდაათი წლისთავი აღვნიშნეთ (ორივე პარალელურმა ქვეყნმა), საქმიად ბევრი შევიკრიბეთ, მაგრამ უკვე მაშინ გვაკლდნენ ჩემი უძვირფასესი და უსეპარტული მეგობრები — გიორგი ლომიათიძე — შემდეგში ცნობილი არქიტექტორი (გარდაიცვალა 1971 წელს), კოტე ჯავრიშვილი — შემდეგში ლიტერატორი და ბუნებისმეტყველები — გეოლოგი და სემელოლოგი და, იმავე დროს, ალბანისტი (გარდაიცვალა 1977-ში), კოტე ჭკვიანიძე — დიდად ნიჭიერი გეოლოგი, რომელსაც ყველა უწინასწარმეტყველებდა ბრწყინვალე სამეცნიერო მომავალს (ომში დაიღუპა), ყველასთვის დასაეთი საუვარელი ევა გიგინიაშვილი. შესანიშნავი ბუნებრივი მონაცემებით დაჯილდოებული ადამიანი, რომელიც ტრაგიკულად დაიღუპა 1944 წელს (მძიმე ავადმყოფობის გამო თავი მოიკლა), გოგია კლდიაშვილი (დავითის ვაჟი), ჩვენზე უფროსი, მაგრამ ჩვენი უფროსი მეგობარი (ცხუტ ომში დაიღუპა), მერი მდივანი, ჩემი ძვირფასი ბიძაშვილი შიშა ბერძენი, რომელიც მერვე კლასში გადმოვიდა ხშირად და ჩვენთან ცხოვრობდა — შემდეგ ინფერნო-პოლიცენი გახდა და 1980-ში გარდაიცვალა, თამარ ზანდუელი (გარდაიცვალა 1968 წელს), პარალელური ქვეყნიდან — აგრეთვე ომში — დაღუპული

ამირან ზაღამერიძე — ხეცე ნიჭით სავსე, ცოცხალი გონების ადამიანი, დათიკო ლომიძე — ჩემი ქვეყნის ადრინდელი გულითადი მეგობარი, შემდეგში ინჟინერი კონსტრუქტორი, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო ჩვენი ძველი ბურომიმდგრების რესტრუქციის საქმეს, და კიდევ რამდენიმე... მას შემდეგაც გამოვკალდნენ — ეთიოპიური პროფესორი იოსებ ბოცვაძე (ცნობილი პედაგოგის ლუარსაბ ბოცვაძის ვაჟი), რომელიც სკოლაში ყოფნის დროს სიცოცხლით ყველას სჭონდა, სასიყვარულო-სამეურნეო ინსტიტუტის პროფესორი გიორგი ახაჩაველი...

ჩვენი ქვეყნიდან ბევრი სხვა თვალსაჩინო მოღვაწეც გამოვიდა — მწერალი ქეთევან ქუჩუაშვილი (შორეული წლების უმცროსი ქალიშვილი), პროფესორი გიორგი ვაჩნაძე (ჩვენ ყველანი იურის ვეცადით), მხაჭაველითი გეომეტრიის ცნობილი სპეციალისტი; ზოოლოგი პროფესორი პავლე პანტურიშვილი; იოსებ გოცბიძე (ჩვენთვის „კოკო“), ინჟინერ-გეოლოგი, რომელიც დიდხანს ედავ სათავეში მნიშვნელოვან დაწესებულებებს; აკადემიკოსები — მორფოლოგიის ინსტიტუტის დირექტორი ნინო ჭავჭავაძე და მათემიკოსი გიორგი ჭოლოშვილი, გეოლოგი — პროფესორი ნიკოლოზ ხიმშიაშვილი და ოთარ ოქროპირიძე, კიდევ რამდენიმე სხვა (პარალელურ ქვეყნში სწავლობდნენ მომავალი აკადემიკოსები ვახტანგ გომილაური, ლიონიდე გორგილაძე და ვანსენეშვილი ოთარ იონაშვილი, პროფესორები რევაზ და მიხეილ ლორთქიფანიძეები).

ეს დასტავილება — ზოგი ბუნებისმეტყველი რომ გამოვიდა, ზოგი ინჟინერი ან სხვა — მაშინ, სკოლის წლებში, ჩანასახშიაც კი არ ჩანდა, ყოველ შემთხვევაში, სანამ მეშვიდე-მერვე ქვეყნებში ვიყავით. მე მგონია, ერთადერთი გამოჩენილი პავლე პანტურიშვილი შეადგინდა: თავის „ზოოლოგიურ მოწოდებას“ მან ბოლომდე არ უღალატა...

უმეტესობას კი (ყოველ შემთხვევაში, ჩემს უახლეს წრეს მაშინ ჰუმანიტარული მიდრეკილება ჰქონდა. სანამ მერვე ქვეყნში გადავიდოდით, მე ევევი არ შეპირებოდა, რომ მწერალი უნდა გამოვხსულიყავი. ვწერდით ლექსებსა და მოთხრობებს (მე მხოლოდ მოთხრობებს — ან ვითომ იუმორისტულს, ან ძალიან სასტიკ-მინერალს „გულსადავს“); გარდა ზემოთ უკვე მოხსენიებული ხელნაწერი თურნალისა, გვქონდა ხელნაწერივე კედლის გაზეთი „ბალა“, რომელიც 1927 წელს დაეარსებოდა, როცა მეშვიდე ქვეყნში ვიყავით — მას რეაგოგობით ვრედუქტორობდით გიგი დომოთიძე და მე, მუდმივი მდივანი კი კოტე ჯავრიშვილი იყო. სარედუქციო კოლექციის სხდომათა ოქმები იწერებოდა უველა წისბი დაეციო („სხდომას დაწესებენ“, „თავმჯდომარეობდა ესა და ეს“, „მდივანობდა ესა და ეს“, „ჩანისილეს შემდეგი წერილები“, „დადაგინეს“, და სხვ.). „მხატვრულ ნაწარმოებთა“ გარდა, „უბოლიცის-არსაც“ ვაკვეენებდით — ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების „საქიბრობოცო“ საითხებზე. ამასაც არ ვწერდებოდით — მსოფლიო ქრონიკაც კი რაღაც ანარქულს პოულობდა „ბალის“ ფურცლებზე. ჩვენ, რედაციის წევრები, ოროგორ „ეფურნალისტებს“ შეეფერებოდა, ქვეყნის ამბებს უტრში ვიყავით, ვკავებდითხედავ გენერალ ნობილეს ეპოპეაც, მისი გადარჩენის ამბავიც, მაქსიმ გორკის ჩამოსვლაც თბილისში და მისი სტუმ-



რობა კოჩრის საბავშვო სახლში, ქუთაისის ხანძარიც, როდესაც მთელი ებრაელთა უბანი გადაიწვა და გაზეთებში გამოცხადებული იყო ფულის შეგროვება დაზარალებულთა სასარგებლოდ, ავღანეთის შაჰის ამანუელის ვიზიტაც. ჰადრის ამბებს ზომ ძალიან მივლევარად განვიცდიდი. განსაკუთრებით ვიტყობ გოგლიძის წარმატება-წარუმატებლობას, მის მიერ ოსტატის წოდების მოპოვებას. თვითონაც ვმართავდი ტურნირებს. სხვა მხრივაც არ გვიწოდდა ჩამოვჩინებულად „ნამდვილ“ გაზეთებს: ვთავსებდით „ვიტორიანასაც“, რომელიც მაშინ შემოვიდა მოღვაწე (იყო ასეთი კითხვაც: „როდის გარდაიცვალა ედისონი?“) სახელი „ცოცხალი“). გაზეთის გადაწერა ევალებოდა რამდენიმე მოხსენიებს, რომელთაც ვარკვეული და ლამაზი ხელი ქონდათ. იაობ ზედაინიძე გოგლისურით ხელმძღვანელობდა ჩვენს „ეურნალისტურ“ მოღვაწეობას.

მე ახლაც სიამაყით ვიგონებ, რომ 1927 წელს ჩვენს მოწვევებზემას სრულიად დამოუკიდებლად მოვაშავედეთ და გამოვეცით „ტალის“ ორმაგი ნომერი, მიძღვნილი ილია ჭავჭავაძის გარდაცვალების ოც წლის-ილისადაც, მგონი, ჩვენ ვარდა ეს თარიღი მაშინ არც არავის გახსენებია. ეს ის დრო იყო, როდესაც ზოგი „რევოლუციონერი“ პოეტი წერდა: „ჩვენი ეგნატე, უყვანილია“, უფრო შერტი — „ჭავჭავაძე თავად ილია გულეშების სისხლით შემდეგლია“ (ამ სირეცხვის მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ მოეღო ბოლო). იმ ნომრისთვის გიორგი ჯოღოშვილმა ილიას ბიოგრაფია დაწერა, გოგი ლომთათიძემ „ილიას აზრის ბატონუშასე“, მე „ილიას აზრი საზოგადო მოღვაწეობაზე“; უკო ლექსები, მის თხოვრებზეთა ილუსტრაციები (გადმოვიხატე პრინციპისგან), მისი პორტრეტები. ეს გაზეთი შერტი ვანაღლებს კომისარიატში წაიღეს და არ უკო, რა ბედი იქნა.

ეკლდის გაზეთს, რომელსაც ჩვენ ძალიან აქტიურად, სიყვარულით ვეკიდებოდით, ნამდვილად ჰქონდა მნიშვნელობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩვენი სოციალური განვითარებისთვის; ისევე, როგორც ჩვენი „კლასიკური“, ხსენებული სხვადასხვა კომისია და სექცია, იგი გვიქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ვმონაწილეობთ. თუმცა ეს „საზოგადოება“ ჩვენი ორი პარალელური ჭკუფისაგან შედგებოდა: მხოლოდ, ამ ილუსტრაციის განსაკუთრებით ვანგვიმოცეხდა წერილები „მწკვივე“ საკითხებზე და დისკუსიები შემოქმედ „ა“ ჭკუფის გაზეთ „იჩიარადათთან“. ერთხელ ჩვენი გაზეთში იაკობ ზედაინიძისთან შეუთანხმებლად „დავებედიდეთ“ გოგია კლდიაშვილის წერილი, რომელიც ეხებოდა გოგოებისა და ბიჭების ურთიერთობას. დაუფრავდა იყო მინიშნებული, რომ არის შეთხვევები მათ შორის „რომანების“ გაჩენისა. გოგია ჩვენზე საერთოებით წლით უფროსი იყო და ამ საქმეებში ზვიარდებტი გაეგებოდა, ვიდრე ჩვენ, რედაქციის წევრებს — გოგის, კოტის, მე. ამ წერილმა „მეიხვევლთა“ შორის დიდი მიღწევაგება გამოიწვია. გაზეთის ჩამოხვედაც განზრახეს, მე და კოტემ „გაგვიფრათ თათი“ მის ვადასაჩრქად, გადავარჩინეთ კოტე. საქმეში მასწავლებლებიც ჩაერვივნენ (მათი აზრაც ვაყო), მაგრამ ჩვენ მაინც არ ვაფოქვითი ავტორის ვინაობა (ხელს აწერდა ფსევდონიმი: „კოლხელი“... ფსევდონიმებზეც კი ვიყენებდით უკვე).

მე რაკი წერის ეინი მქონდა, გავიჩინე კიდევ ერთი გზა მისი დამკაოფილები: „მინი-გაზეთი“, რვეულზე ოთხი გვერდის მოცულობის; მას უცნაური სახელი „ილიაილი“ ერქვა. ეს სახელი, რომელსაც არავითარი ახსნა არ ვაჩინა, კოტე ჰაერტუბულის ფანტაზიის ნაყოფი იყო, ხოლო შინაარსი — ნამდვილი გაზეთების ერთგვარ პაროდის წარმოადგენდა: იყო „პოლიტიკური“ ინფორმაცია, შთაგონებული მაშინდელი რეალური ამბებით, მაგრამ „გაკარაკტურებული“; „მეხობი, 29. II. დღეს საღამოს მოპკლეს პრეზიდენტი დონ-პორტო. ერთი საათის შემდეგ ახალ პრეზიდენტად აირჩიეს კივის ობრეგონ-ნოგებო. ეს რომ მან გაიგო, მაშინვე თავი მოიკლა, დატოვებულ წერილში იგი ამბობს, თავი მოვკალი, რადგანაც მეშინოდა, არ მოვეკალითო. მაშინ არჩეულ იქნა დონ კუტი, მაგრამ მას ჭარბი ჯული გაუტყდა. ახლა სულენ ანარქია“; იყო ასეთი ამბებიც: „ვაშნადელი, 29. III. მშენიარების საშენელი ქარიშხალი. ქალაქის მცხოვრებთა დიდი ნაწილი ჰარმა ვაიტყვა. პოლიცია ვაფიცავით ეძებს ვაიტყვებულთ. ქარის წინააღმდეგ მიღებული სასტიკი ზომები“; იყო „სამეცნიერო“ წერილებიც, „შემოხვევები“, „ქრონიკა“, განცხადებები.

გაზეთს მე ვწერდი და ვასურათებდი ჩემი ხელით. მაგრამ ჩემზე მეტზე მქდობო კოჩიო ეკიანაძე თანამშრომლობდა და მონაწილეობდა მის შედგენაში. ერთხელ ასეთი ფანტაზიაც მოგვივიდა: ავიღეთ ცნობილი საბავშვო ლექსი: „მე პაწაწა მერცხალი ვარ, მოქიკე, მოაღივებ“ და ერთმანეთს გადავებით პირველი და მეორე სტეკონის მარცხლები (მარცვალ-მარცვალ). ამის შედეგად მიღებული აზრა-კადაბრა დიდხანს ვავახლებოდა ვყვლას: მემოჰაპეკე წაქიკე-წაქე, მემო რცხვალ ლიერ ვარცხ.

ამს გარდა, მე კიდევ სხვა თვეშესაქციე მქონდა — გამოგონებული. ქვეყანა, უცნაული ვაგოგითი (ვახტანგისა და გოგის შემოკლებით ნაწარმოები სახელი), რომელ ზეგანო უნდა უფილიყო კუნძული, არ დაამოგონა. მას არც არავითარი „ენური“ პრეტენზია არ ვაჩინა რაიმე „იდეალური“ ქვეყნისა. პირიქით, მის მიმართაც იუმორისტული დამოკიდებულება ვგვიქდოდა (ჩემზე ამხანაგებმა, რა თქმა უნდა, იკო დღენ ამ ქვეყნის ამხანაგ, მათი-უფრებდა, კოტე ვაწერდით — კონსულტაციით ვსარგებლობდი კიდევ). ხსენებულ „ილიაილიში“ მის შესახებ ასეთი ცნობები იყო „გამოქვეყნებული“: „ვაკოგია (ეს დედაქალაქის სახელი იყო). 2. IV. დღეს გამოცხადდა ახალი სახელწოდების დაარსება. დღესვე მოხდა ტახტზე ასვლა მეფე ისიარვანოქ პირველისა... შედგა პარლამენტის პირველი სხდომა. თავმჯდომარედ არჩეულა იეთიმო-ისითათოლი-ითაღაზა-ითეხებ-ითურბას გრაფი კოკეცისა. შემდეგ კრებამ მოისმინა კონსტიტუციის პროექტი... კონსტიტუციაში, სხვათა შორის, არის შემდეგე პუნქტები: ვყვლად დამწავეე უნდა დაისაჯოს; ვყვლად ვარდაცვალებული უნდა დაისაჯოს; კაცის მოკვლა არ იქნეს ცნობილი სასურველად; სახლები უნდა ააშენონ ან ხისა, ან ქვისა, ან აგურისა, ან ბეტონისა“.

ჩემს ძველ ქალაღებში ვიპოვე ვარდისფერ ფურცლებზე დახატული რუკა ან უცნაულობა, რომლის ქალაქებიც რკინიგზის ხაზებით არის ერთმანეთთან დავაშორებული. აღნიშნულია ქედები, ტბები, საატკომობილო გზები, მდინარეები. შეერთებული შტატებისა და

ახალი ზეჟანდიის ანალოგიით, არის ასეთი სახელწოდებები: ახალი ბაწალეთის ტბა, ახალი ბათუმი, ახალი ტფილისი; სხვა ქალაქები „განაწილებული“ იყო ჩემს ამხანაგებს შორის, არც ჩემი თავი მყავდა დავიწყებულე: ვაგოგაის გარდა (იხეე მე და გოგი ლომთათიძე), იყო კონკაერისი, ლომთათისი, გოგოტისი, კოკეთი (ორივე კოკო გოგოტისის სახელობისა) და სხვა მხოლოდ მდინარეებს ჰქონდა გაუგებარი სახელები — ალიაჩი და ბალიაჩი.

ახლა რომ ვიკონებ „ილიოალიცა“ და „ვაგოგეთს“, მგონია, რომ ეს მხოლოდ თავის შექცევა არ იყო, თუმცა მაშინ კი მხოლოდ ხუმრობად მიმჩნედა, გაციონებისა და გართობისათვის გამოგონილად. ცნობიერად, თუ ქვეცნობიერად, ესეც ემსახურებოდა ინტერესების გაღვივებასა და გაფართოებას, რაღაცას მაინც მშატებდა.

ბებრ სხვა შესანიშნავ თვისებასთან ერთად, ნამდვილი ლიტერატურული ნიჭით გამოირჩეოდნენ გოგი ლომთათიძე და კოტე ჭავჭავაძე, ჩემი ცხოვრების ორი უახლოესი თანამგზავრი, რომელთა ნააღრვეი წასვლა მე განვიცადე, როგორც დიდი პირადი უბედურება.

გოგი თავიდანვე პირველ სკოლაში სწავლობდა, მე იქ დამხვდა. მაშინ უკვე უმათოდ იყო. ჰყავდა უმცროსი ძმა — აჩიკო, რომელიც თოთხმეტი წლისა გარდაიცვალა 1932-ში. დედამისი, ზინა ოქროპირიძე, ცხნობიერი ექიმის ბესარიონ ოქროპირის და, ოთარანთ ქვრების მაგონებად თავისი ხასიათით. ბებრმა უბედურებამ გააყრკინა. ცხოვრობდნენ ძნელაძის ჩისში, შენასველი ეზოდან ჰქონდათ; ტრადიციული თბილისური ეზო იყო — გარშემო აივნებითა და შუშაბანდებით.

გოგი პატარობიდანვე გამოირჩეოდა ადამიანური თვისებებითაც და გარეგნობითაც: მშვენიერი ხუჭუჭი თმა ჰქონდა, ლამაზი სახე, ჭკვიანური, ცოტა არ იყოს სველიანი თვალები, უკვე მაშინ ბეცი იყო (ეს ყოველთვის ამჩნევს კვალს გამოშტეტულებას), მაგრამ სკოლაში სათვალე არ უტარებია.

ჩვენ სულ მალე გამოვანახეთ საერთო ენა, ერთბაშად ვიგობინით სულიერი საბალოც და ჩვენი მეგობრობა უღრუბლოდ გრძელდებოდა ნახევარი საუკუნის მანძილზე (გარდაიცვალა 1971 წლის 23 ოქტომბერს).

გოგი პოეტური ბუნების ადამიანი იყო იმთავითვე და ასეთად დარჩა სულ ბოლომდე. ეს პოეტურობა, ცხადია, მხოლოდ მის ლექსებში კი არ შედგენდებოდა (თუმცა ის იყო „ვენი გაზეთისა და ფურნალის მთავარი მღელქეც), არამედ უფრო მეტადაც, მის დამოკიდებულებაში გარემოსთან: ბუნებასთან, ადამიანებთან, ლიტერატურასთან, ჩვენი ქვეყნის წარსულთან, შედგენდებოდა სამშობლოს „განცდაში“, რომელსაც სიყვარულთან ერთად ხშირად ტკივილაც ერეოდა. მისი ლიტერატურული ნიჭი თავს იჩენდა მის წერტილებში,

რომლებსაც ზაფხულობით მიგზავნიდა მამიანი და სტუდენტობის წლებშიაც, და კიდევ უფრო მეტად დღიურში, რომელსაც ხანდახან მაძლევდა. წინაშე ხალ (ერთხელ მე ვაჩუქე დიდი რვეული საგანგებოდ დღიურისთვის). მაოცებდა და მაღლებებდა მისი, ჭერ კიდევ ბავშვისა და კახუცი, აზროვნებისა და განცდათა სიღრმე, ადამიანების შეცნობის ადლო, მხატვრული ხედვის უნარი. ის ბუნებით მართლაც მწერალი იყო, ყოველთვის ჰქონდა შემოქმედებისადმი მისწრაფება, წერის მოთხოვნა. უფრო გვიან ეს გამოემდგინა მის მეცნიერულ-პოპულარულ ნარკვევებში კვლევის შესახებ („წინაპართა ნაკვლევები“), დაუბუქდავად დარჩენილ რამდენსამე მოთხრობაში, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის შორეული წარსულისადმი გამოკვლევებშია შევადგენდა, ცხადია, მის სამეცნიერო მამოკვლევებშია. რომლებიც სანიშნულო ნიით არის დაწერილი.

გოგის უღრუბლო ბავშვობა არ ჰქონია. ადრევე ბევრი მწუხარება შეხვდა და მეგობრებს ხშირად შეგინიშნავს მის თვალბუჭ ცრემლი. ბუნებით ღრმა განცდის ადამიანი ცხოვრებამ იმთავითვე დააფიქრა. უკვე მაშინ, როცა მისი ტოლების უმეტესობისთვის უცხო იყო დარდი და საზრუნავი. სკოლის წლებშივე შეუმუშავდა საკუთარი დამოკიდებულება ადამიანებისა და მოვლენებისადმი, საკუთარი ზნეობრივი საზომი კაცობისა, მოქალაქეობისა, პატრიოტიზმისა; მერე, ცხოვრების გზაზე, როცა ბევრი სიმწარე გამოსცადა (სამწუხაროდ, ასე აეწყო მისი ცხოვრება), ეს მისი ზნეობრივი კრიტიკიუმი უფრო მაკარი და ზოგჯერ შეურიგებელიც გახდა — იგი ვეღარ ითმენდა ბევრ ისეთ რასამე, რასაც სხვა მიითმენდა და დუმილით აუვლიდა გვერდს. ზოგჯერ მიკვირდა კიდევ, როგორ შეიცვალა წინანდელი გულჩვილი, დამთმობი, „ბოილი“ ბავშვი...

უკვე აღმწიდა, სკოლაში, გოგი თავის ტოლებს არა მარტო ჩვეულებრივი ამხანაგური სიყვარულის გრძნობას აღუძრავდა, არამედ პატივისცემის გრძნობასაც. მისდამი ყველას განსაკუთრებით სათუთი დამოკიდებულება ჰქონდა, გოგი ყველას რაღაც სხვა სიყვარულიც გვიყვარდა. ის თვითონ იყო გულთბილი, სათუთი, და თითქოს ყველას გვეშინოდა ტლანქად არ შევებოდი მას. ჩვენს სკოლას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ყველასთვის, მაგრამ, შესაძლებელია, განსაკუთრებით დიდი როლი მას სწორედ გოგის ცხოვრებაში შესრულდა, იმტომ, რომ მას ყველაზე მეტად ესაპირობოდა მამიანი სათუთი მზრუნველობა, საქირო იყო გოგის, როგორც თავისებური პიროვნების, „შენარჩუნება“

მიუხედავად თავისი მოკრძალებულობისა, გოგი ჩვენი ჭკუფის „საზოგადოებრივი ცხოვრების“ ერთი ყველაზე აქტიური მონაწილეთაგანი იყო. ძალიან კარგად იცნაფლობდა. მასწავლებლებისთვის ალბათ მოულოდნელი იყო, რომ გოგამ გეოლოგიური ფაკულტეტი აირჩია და არა რომელიმე ჰუმანიტარული მაგარი საბოლოოდ



ზიქე მუშინტიკატორუმო მიდრეკილებამ სძლია და საქმე იმით დამთავრდა, რომ იგი არქეოლოგიის ასპირანტურაში შევიდა მაშინდელ ენიშემუ (ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტში, რომელიც არსებობდა ჯერ კიდევ ჩვენი მეცნიერებათა აკადემიის დარსებამდე). ეს „მოკიცვა“ კანონწიგის იყო: გოგო უფუარა საქართველოს ბუნება, ბევრი კუსხე ჰქონდა შემოვლილი ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, გეოლოგიურ ექსპედიციებში; მაგრამ მანც უფრო იზიარებდა თვით ხალხს, მისი დღევანდელი დღეც, მომავალსაც და წარსულსაც... და არქეოლოგიური კვლევის დროს (მისი საგანი ანტიკური და შუა საუკუნეების არქეოლოგია იყო), განათხარ ნივთებსა და ჩონჩხებს იქით ის იტებდა და ხედავდა ის ადამიანებს, იმ საზოგადოებას, რომელთაც ნივთები შექმნიეს. ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ გოგი იმავე ინსტიტუტში დარჩა სამუშაოდ (ინსტიტუტს უკვე „ისტორიისა“ ეწოდებოდა) და სიცოცხლის ბოლომდე არქეოლოგიის განყოფილების ერთ-ერთი უველადი თავსახიში მუშაო იყო. დიდხანს ასრულებდა სწავლული მღვიმის მოვალეობას, შემდეგ შუა საუკუნეების არქეოლოგიის განყოფილების გამგისას, იქაც ისევე უფუარდათ, როგორც სკოლაში გამორჩეული უფარდა და იგი სიმონ ჭანაშვიას, რომლისგანაც გოგის ბევრი სიკეთე ასხვდა...

მე დამარჩა მისი წერილები, ჩვენი სიუპაუკის დროინდელი. ერთი 1930 წლის მაისში გამოვიგზავნა ლიხინიდან, როდესაც მე საექსტერნო გამოცდებისთვის ეწვეზადებოდი (ამაზე ქვემოთ). შიგ არის ასეთი დამახასიათებელი წინადადება: „ერთი მხრივ შეგნატრი... მაგ „ადრე მორჩობას“, მაგრამ მეორე მხრივ, გამოტებით ვეტყვი, რომ კიდევაც რომ ჩამებარებინა შესავით, აღიან დამიმომიდებოდა უკანასკნელი წლის ამოშლა მახასიათებლად საერთო მახასიციმით დღავსეც ცხოვრებინა. დედაჩემი ამას კონსერვატორობად ნათლავს, მაგრამ რამდენად მართალია, ვინ იცის?“.

მეორე წერილი, რომელსაც მე გავიკრევის გარეშე ახლაც ვერ ვკითხულობ. მოწერილია რაჭის სოფელ ბოვიდან, სადაც გოგი, უკვე სტუდენტ-გეოლოგი, ექსპედიციაში იყო აღიქნასდრე ჭანელიძესა და ვანო კახაშვიან ერთად. გავიკრევის გარეშე-მეთქი იმიტომ ვიპობ, რომ 20 წლის ყმაწვილი უკვე სავსებით ჩამოყლიბულელია, როგორც პიროვნება, როგორც მოქალაქე. წერილი ძალიან ნათლად ავლენს გოგის ადამიანურ თვისებებს — ფართო გონებრივ პიროვნობას, რომანტიკულ პოეტურობასა და პატრიოტიზმს, ადამიანებისადმი უსაზღვრო სიყვარულს, ავლენს მახვილი მხატვრული ხედვის უნარსაც:

„სოფელი ბოყა. ზემო რაჭა. 25 აგვისტო. 1934. ძმა ვახტანგ,

...ჩვენმა ექსპედიციამ მუშაობა 1. VIII-დან დაიწყო, ჯერ კიდევ ნიკორწმინდაშიც. იქ ოთხ დღეს დავყავით... აქედან ორი დღე წვიმიანი შეგვეწერო, ორი კი დილით საღამომდე ხეტიალში გავატარეთ. ახა გეოლოგიით და ამონიტებით რა თვით შეგაწყინო და ისტორიით და არქიტექტურით კი, მე მგონი, არ მოიწყენ. შენ ალბათ გაგვიგონება ქება-დიდება ნიკორწმინდის

ტაძრისა. მეც ვამეგონა, მაგრამ სანამ არ ვნახე, მხოლოდ ბუნდოვანი წარმოდგენით ვკვაყოფილდებოდი... მე ჯერ ცოტა მინახავს, მაგრამ ისეთი მდიდარი რქებია თმები, როგორთაც ნიკორწმინდაა შემოკლი, მგონია სადმე მენახოს... ვაუშვორებელი სიუხეხიბა ახსულელი მისი ოთხივე კედელი და გუმბათი... შენ თუ ქართული არქიტექტურა გიყვარს, ნიკორწმინდა უნდა ინახულო აუცილებლად, და თუ საქართველო გიყვარს — რაჯა. ხუმრობა იქით იყოს და უნდა გამოვიტყდე, რომ ჩემი ქართველობის უძლიერეს inspiator-ად რაჯა მიმაჩნია.

ჩემ შესახებ მრავალი რისამე მოწერა შეიძლება, მაგრამ ჩემი აუარული ცხოვრება გეოლოგიური მარშრუტებით, კრიტიკებითა და რაჭის დაკვირვება-შესწავნითაა სავსე. ისევე ამ უკანასკნელზე ვეტყვი... ასეთი ქვეშეშეშეშე, ხალხის, გაუფუჭებელი ქართველები, როგორიც რაჭელები არიან, არსად შეგვლდება... შენ ვერ მარშოიდგენ, პირდაპირ შემეშეშეშეშეშე სიხარულს ვგვრძობო ყოველი ახალი მშველი ქართული ტიპის დანახავზე, შემონახული ქართული სიტყვის გაგონებაზე. ძალიან მთლიანი, საზრიანი, შრომისმოყვარე მგვრძობიარე ხალხია. უდიდესი პრაქტიკული უნარინობის, ფხიანობისა და უაღრესად ქართული, რადენადმე უღარდელი კეთილშობილების, ზრდილობიანობის სინთეზი უნდა წარმოიდგინო და გაიგებ, რატომ მომწონს ეს გადამწყვილად-გადამომწყვილად კუსხე. გავიგონებ რაიმე უცნობ სიტყვას, გამოთქმას, მოქცევას — აშკარად ეტყობა, რომ საშუალო და უფრო ძველი საუბუნების ქართული ენის მადლი ტრიალებს შიგ — და მაშინვე უბის წიგნაიკენ გავრბივარ, ასე რომ მოლაპარაკეს ცოტა არ იყოს ვაერთბო კიდევაც. დავინახავ თმა-ქორბა, აჩიკოს ხეის ბიჭუნას, მტე წილად ფხიზელი, მადლიანად ნაკეთი სახის მწიწნის, შევაჩერდები, ვვარს გამოვიკითხავ, რითაც შემიძლია (ფარულად, რა თქმა უნდა), ვავრძობინებ ჩემში ვალვიციებულ ნათესაურობას, მხარზე ხელს დავადებ, გამოვვლავაარქები და მავიწყდება ის იმეთით სიხარული, რომელსაც თბილისში ნახული ნამდვილი ქართველი ბავშვი, ჭანმრთელი და ხალისიანი, განმაცდევინებს ხოლმე. აქ ეს ყოველ ნაბიჭურა. რამდენ სოფელში გემივლია. რამდენგან შევჩერებულვარ და ჯერ წარხუბულელი, ურთიერთის მღამდავი ხალხი არ მინახავს... თითქმის ერთი დიდი ქართული ოჯახი იყოს და ცველანი ბიძაშვილებად ხვდებოდნენ ერთმანეთს. სოფელში შეხვალ — გესიამოვნება, იმდენ შნოიან სახლს დანახავს. ხელოსნობა ხომ რაჭელების საქმეა... ამ ბოყავში უკვე მეთად დღეა, რაც ვადმოვედით და ისეთ სახლში ვცხოვრობთ, რომ შეარცხვინოს ჩემი და კინაღამ შენი სახლიც კი... საუკეთესო ოთახი ჩვენა გვაქვს დათმობილი. მადლენ კარ-ფანჯარა აქვს, შუაზე დიდი ათფურის ლუხტრა ჰქვია (შიგ კი ნავთის ლამაზი). ტახტზე და კედელზე ერთი დიდი ბეიუნური ხალიჩა, გვერდებზე; აქეთ-იქეთ, მორჩილი ორი, ხანჯლები, გიტარები, უშტი და უშტარი ფოტოგრაფიები და ორი დიდი, ჩარჩოიანი ფერადი რეპროდუქცია მილენ სურათები-

სა „ანეტილიუს“ და „თავთაების კრეფა...“ მგაღიანზე ალგია «Маленький всемирный йсторик», „ნაკა- დელის“ დამატება ერთი წიგნი, „ქარშმოკლილი „ბუ- ვების კარი“, „დედა ენა“ და „ქართული მწერლები“ (ვყავს „ბუნების მკვლევები“ რომ იწყება). პო, რა სარხად გადაეითხეთ უველმა კაცმა „ბუნების კარი“! რამდენი სიკარგეა შიგ ჩაღვრილი, რა საქმეს სწადილია თუშიმ გოგმანული მერე „ბუნების მკვლევებს“ რომ დავებედ, ვაჟა მშენებარა გავებევით და ახლა მას ჩა- ვუტეკ, ზომ გახსოვს, იქ ოთხი თუ ხუთი მოთხრო- ბაა. რა შედეგებიაა განსკვთრებით „შულის ნურკი“, „ღამე შოაშო“ და „ჩიკეთა ქორწილი“. ეს უკანსენი- ლი ხამამლა წვეკითხე და სულ მალე დავსაქურე აუ- დიტორია. „ნია“ (ალ. ჩანელიძე — ვ. ზ.) ისეთი სია- მოვნებით მიხმენდა, რომ გული გამინათლდა. ნაცნობი ადგილები რომ მოახლოვდებოდა, წინასწარ ცინებო- დი და სიცილისგან ცრემლმორთული თვალები გვერ- დით მიჰქონდა. გახსოვს, ორი თუ სამი ფრწით აღწერს არწივის დაბლა დაშვებას და მერე წუნარად, შეპარ- ვით რომ ასვენის „ეს სურათი ცის მოგლქვას ჰგავდა“. მტეტი არაუტეკი.

ჩვენი სახლის პატრონი ერთი იმ მრავალ გამარჯვ კრაველთაგანია, რომელთაც შიელი რუსეთის იმპერია აქვთ მოვლენი. არც ერთი ძარღვი არ უტკოვთ უქ- ნარა და რომელთაც ძვარდელში აქვთ გამდლარი სამ- შობლოს ინსტინქტური მიწიერი სიყვარული.

ერთი სიტყვით, შარშან ზომ და წელს სულ მთლად ვადაამეთა კაცო ამ რაკამ, დამტენა-გამუღუნთა. ორი კვირაც და — უქვე თბილისისკენ... მოვლევარ, მომი- ხარია, მარჯვენა ხელის სამ თითს მიუხარია — ქაღალ- დისკე, „კალიმენ. ზაფხული კი, ბარემ, გეოლოგია! მოხმარდეს, რომელიც „ძიასთან“ ერთად სულ უფრო და უფრო მომწონს და გულს მივარდებია...”

გეოლოგიას გოგამ, როგორც ვთქვი, ადრევე დაანება თავი, მაგრამ მაინც მოასწრო კოლეგებთან ერთად შეედგინა გეოლოგიური ტერმინოლოგია და რამდენიმე სახემოდეაქვით ეთარგმნა. მისი, როგორც არ- ქეოლოგის, დავწლი ფართოდ არის ცნობილი. ოცდა- ათათინ-ორმოციანი წლების მიჯნაზე, ბრწყინვალე აღ- მოჩენების ხანაში (მცხეთა—არმაზი) სულ ახალგაზრ- და გოგო ლომოთათიძე ერთი უველაზე აქტიური „მთხრელთაგანი“ იყო. მისივე თანავერობით გამო- იცა I ტომი მცხეთა—არმაზის გათხრებისადმი მიძღ- ვნილი მონუმენტური შრომისა. მის სახელს უყავშირ- დება თბილისისა და რუსთავის არქეოლოგიური კვლე- ვა, გამოკვლევები ქვემო ქართლში, უქარმაში, ურბ- ნისში, ჭავჭავთოს ახალქალაქში, კვეტრაში, ნადარბა- ჴევში (თეთრ წყაროსთან)... მან მოასწრო დეაწერა განმარტებელი ნაშრომი ადრეფეოდალური ხანის საქართველოს კულტურისა და ყოფის შესახებ, დიდი მღელვარებით გამსჭვალული ნარკვევები ივანე ჭავ- ჩავაშვილსა და სიმონ ჭანავაშვიტ, სხედებული პოსულარუ- ლი წიგნი „წინაპართა ნაკვალევზე“...

და მაინც, მგონია, გოგო სხევებზე უფრო მტეტად წრუნავდა, სხევებს მერტ დროსა და ძალას ახარჩად, ვიდრე თავის თავს. გადაყოლილი იყო თავის თანამშ- რისებზე, ყოველი მათი ნახიჯი და სტრიქონი მისი ზრუნვის საგანს შეადგენდა. სრულიად უშავალითაა ის ამავი, რომელიც მან ექვთიმე თაყაიშვილს დახლო. გადაუპარებლად შემოძლია ვთქვა, რომ სწორედ მან

შევიწარჩუნა თაყაიშვილის სამეცნიერო-მეცნიერო-ბა — მისი ბოლოდროინდელი ნაშრომები და მემო- რები. გოგამ გადახსო ნაკუთარი საქმეები და შედე- ნივე წლის მანძილზე მდივობას უწევდა უკვე ღრმად მოხუცებულსა და დაუძღვრებულ მეცნიერს, რაკი მი- ანდა, რომ ამას მოითხოვდა ჩვენი ეროვნული კულ- ტურის ინტერესები (მას დიდად ეხმარებოდა ამ საქმე- ში მისი მეუღლე და ერთგული მეგობარი, ეთნოგრა- ფი ნინო დოლობერიძე). ბევრს შეუძლია ასე უანგა- რიშოდ დამოშოს თავისი პირადი ინტერესები?

ასევე დასავსებელი იყო მისი მოღვაწეობის კიდე- ერთი მხარე, აგრეთვე „გამოუჩინელი“ და უანგარო, გოგი მწვეველ და მღელვარედ განიცდიდა ყველაფერს, რაც ქართული ჩვეის სიწმინდეს შეეხებოდა... საწუ- ხაროდ, ამ მხარე ეჩვენი პრესა ხშირად ცოდავდა (და ახლავს ცოდავს). გოგის არაფერი არ გამოუპარებოდა და თავის შენიშვნებს — ყოველთვის პროფესიულად დასახუთებულთ — აწვილია გაზუთებისა და ტურნ- ლების რედაქციებს, არა გამოსაქვეყნებლად, არამედ გასათვალისწინებლად.

ბოლო წლებში ავადმყოფობდა. დიდახს და მძიმედ- გარევენლადაც შეიცვალა, სულიერი სიმწვიდე დაიწლ- ვა, განსაკუთრებით იმითომ, რომ ვეღარ მუშაობდა ინტენსიურად. მოფიქრებული და მოწინააღმდეგე ბე- ვრი რომ ჰქონდა და, საუბედუროდ, ბევრი განუხორცი- ელებელი ოცნება გაიყულა თან...

გოგი რომ გარდაცვალა, მე თბილისში არ ვიყავი, მაგრამ გახვეწების ჩამოუტყარა. შინაურებმა ვერც ვა- ბედეს, რომ ჩემთვის ეს ამბავი ეთქვათ... თვალცრემ- ლიანმა კოტე ჯაგარაშვილმა შემატყობინა... ორმოც- დღავიმეტარ წლისა იყო. რამდენი სიტყვე შეეძლო კიდე, მოეცა... დიდუფის პანთონში დასახლავდეთ.

როცა გოგისა და კოტეზე ვფიქრობ, ძალაუნებურად ვფიქრობ იმასაც, თუ როგორი უსაღვლოა ადამიანის ინდივიდუალობაა მრავალფეროვნება, რამდენნაირი „ვარიანტი“ შეიძლება არსებობდეს კარგი ადამიანისა. ისინი მართლაც დიდად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთი- სგან და, ამავე დროს, ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო ინ- ტერესებისა და ზნეობრივი დონის მხრივ.

კოტე შესახედავად რუსს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ქარ- თველს — დედამისს ვერას, დედით ქართველს, მამა- ჰყავდა რუსი, ბელიავეი, გორის სემინარიის რექტორი (?). ჩვენი უფრო „ლია ფერი“ გადაპკრავდა, კროლა თვა- ლები ჰქონდა. მე რომ პირველ ვაგლიშვიტს ვადაბრ- ეხს, იქ დამხვდა, ისევე, როგორც გოგი. მამამისი წი- ნით სამხედრო იყო, შორეულ კუთხეებში უხვდებოდა სახმარები და კოტე სადავად გადაკარგული დაიბნა, თითქმის ჩინთვის სარგებლობა. ამიტომ მას XODH შეარქვეს ბავშვობაში (ვინ — არ ვიცი) — ასე ეძა- ბდნენ რუსები ჩინელებს. მაშინ, როცა მე კოტე ვავი- ცანი, მისი მშობლები დასორებულნი იყვნენ. კოტე დედისთან ცხოვრობდა გრიბოვლის ქუჩაზე, სამხატ- ვრო აკადემიის შენობაში. ერთი დღი ოთხი ჰქონ- დათ, კარადებით გადატხრული, ძველი, უბრალო ავე- კით გამართული და წიგნებით ავსებული. მათთანვე უცხოვრობდა კოტეს დედის მამანაცვალი კონსტანტინე ვალერიანის ძე გორბოვსკი, კაცო, რომელმაც დიდი იქ- ნებ გადაწყვეტილი რომლი ითამაშა კოტეს, როგორც ინტელიგენტისა და ფართოდ განათლებული ადამიანი ჩამოყალიბდა. როცა მე ვავიცი, უკვე ხნიერი

კაცი იყო, „რევოლუციამოდელი“ გარეგნობის მქონე —
ორალ გაყოფილი წვერით, ორმაგი სათვალეებით. აღ-
არ მახსოვს, მგონი იურისტი იყო განათლებით, მაგრამ
„ჩვენს დროს“ უკვე ჩამოცილებული იყო აქტიურ
ცხოვრებას, ისეთათად თუ წავიღოდა ბაზარში, დანარ-
სენი დრო შინ იჯდა სასადილო მაგიდასთან, სვამდა
ჩაის ან წვეცს, და კითხულობდა ფრანგულ წიგნ-
ებს... ხანდახან მეტყუოდა ხოლმე:

— А не хотите-ли вы послушать эту вещь?
Интересная штука!! — და იწყებდა გატაცებით
კითხვას. ზოგჯერ ეს ვოლტერისა და მისი რომელი-
ღაც მეგობრის მიწერა-მოწერა იყო, ზოგჯერ რომელი-
მე ფრანგი პოეტის ლექსები. წარმომიდგენია, რამდენ-
ნი რამ შეეძლო ეამბნა კოტესთვის კოტეს განსაკუთ-
რებით უყვარდა «Дядя Котя», ისინი ნაღვლიანი მეგობ-
რები იყვნენ, თავისი ბუნებითაც ჰგავდნენ ერთმანეთს,
უპირველეს ყოვლისა, ადამიანებისადმი კეთილგანწყო-
ბილებით, იუმორის გრძობით, დიდი ცნობისმოყვარე-
ობით. გორბოვსკი 1932 წლის მარტში გარდაიცვალა.
დიდხანს კვდებოდა — ლიმფომა სჭირდა. რამდენიმე
კაცმა მივაცილეთ სასაფლაოამდე. კოტემ შიმშედ განი-



გიორგი ლომთათიძე.



ა. ბალაბუჯვი
გიორგი ლომთათიძის მეგობრული შარკი

ცადა მისი სიკვდილი და სულ ბოლომდე სათუთად
ინახავდა მის ხსოვნას. ბევრად უფრო გვიან, ორმოცი-
ან წლებში, როცა კოტე საშინელ განსაცდელში იყო ჩა-
ვარდნილი და სასოწარკვეთილებამდე მისული, იგი თურ-
მე გადაარჩინა ბაბუამისმა: სიზმარში გამოცხადდა და
რამდენიმე სააღერსო სიტუა უთხრა. „გამეღვიძა და
დიდხანს ვერ გავერკვიე, რატომ ვარ ასეთ დამწუხრებულ
და უფიქრად გუნეზაზე, თითქოს რაღაც სიჩუმემ და
უღრტინეულმა მშვიდობამ მოიცივა ჩემი არსებაო“,
მწერდა კოტე. მისთვის დამახასიათებელი იყო „ღრმად
შენახული“ ემოციები, რომელთა გამომჟღავნებას ყო-
ველთვის ერიდებოდა — გარდა ბოლო წლებისა —
სანტიმენტალობისა ეწინააღმდეგებოდა, არ ეხერხებოდა პირში
სააღერსო და საქებარი სიტყვების თქმას, როცა გულ-

ში ეს სიტყვები მქონდა კიდევ. ბავშვობაშიც და შემ-
დეგაც, ცხოვრების მანძილზე, კოტეს ბევრი რამ მქონ-
და შესაწუხებელიც, საზრუნავიც, სადარდებელიც, ბევ-
რი რამ გადაიტანა უსამართლოდ, დაუსაზურებლად.
მაგრამ მუდამ ისეთ იერს იჩინარუნებდა, ისე შებვდი-
ბოდა, თითქოს ყველაზე უდარდელი კაცი იყო ქვე-
ყანაზე. არ დაიზარებდა ხმამაღლა მოხალმებას, გახუმ-
რებას, გამოსაზურებას. მისი სტუმრობა დიდი სიხარუ-
ლი იყო მთელი ჩემი ოჯახისთვის, ყველასთვის, ვის-
თანაც კი მივიღოდა — იმდენი სიხალისე შემომქონდა,
იმდენი საინტერესო რამ იყო და ისე ცოცხლად,
კოლორიტულად ყვებოდა, ძალიან ადვილად ამყარებ-
და კონტაქტებს. ზოგჯერ ნაწილს ვერ შევიკავებდი
ხოლმე: გავაცნობდი ვისმე, ჩემს ძველ ნაცნობს, კო-
ლეგას, რომელსაც მე „თქვენობით“ მივმართავდი, ნა-
ხევარი საათიც არ იყო ვასული და ისინი უკვე „შე-
ნობით“ ლაპარაკობდნენ...

ჩვენს ჩვეუფში მსავით აქტიური, ცოცხალი, მოუ-
ვენარი არც არავინ გვყავდა. მისი სტიქია იყო რაიმე
საქმის ორგანიზაცია. სარედაქციო კოლეგიის მდივანი
იყო თითქმის უცვლელად — ქალღმად ყიდულობდა,
მასალებს აგროვებდა, ოქმებს წერდა, გაზეთის გაფორ-
მებას ხელმძღვანელობდა... კითხულობდა, თარგმნიდა,
გვიამბობდა... ერთხანს მარჩანიშვილის თეატრშიც მსა-
ბურობა ლიტერატურულ ნაწილში, ადრევე დაიწყო
გაზეთებში თანამშრომლობა რეპორტიორად, წერილებ-
საც წერდა, გეოლოგიურ ტერმინოლოგიაზე მუშაობდა
გაგისთან ერთად, ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად
აღმინისტი გახდა და ექსპედიციებს ხელმძღვანელობდა.
ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ
მისი დრო უმეტესად სირბილში გადიოდა,
იმიტომ, რომ უველგან და ყველასთან ასრებ-

და მისვლას, ყველას ამხის შეტყობას. შესამყურესრულე
ბი ვიყავით, როცა წამოიწყო ახალი პროექტი — სურ-
და ჩამოეთალიბებინა სკოლის ძველი აშხანავების კორ-
პორაცია თუ ასოციაცია, რომ ძველი მეგობრობა, დამ-
ყარებული სკოლის წლებში, არ დარღვეულიყო. წე-
ლწინაში რამდენიმეჯერ უნდა შევკრებოლიყავით, იქ-
ნებ ჩვენი ძალებით ხალხურბატური სახამოები ან
კონცერტები კი მოვუწყო. მისი პროექტი, რამდენ-
ადმე სახეშეცვლილი, განვახორციელეთ კიდევ, დავა-
არსეთ „ხელოვნებისა და მეცნიერების წრე“ —
„ხმწ“ — ჩვენი შინაური აკადემია სულ შვიდი კაცის
შემადგენლობით, რომელმაც რამდენიმე წელიწადს
იარსება და უძველესი სარგებლობა მოგვტანა (კოტეს
თავდაპირველი პროექტით უფრო მრავალრიცხოვანი
და ნაკლებად „აკადემიური“ ორგანიზაცია უნდა ყო-
ფილიყო).

კოტეს არ შეეძლო ამხანავების გარეშე, აღმოაჩენ-
თან აქტიური კონტაქტების გარეშე არსებობა, უსაზღვ-
რად უყვარდა მეგობრები... საუბრები, ურთიერთობა
თითქოს სულ ხუმრობის ტონით მიმდინარეობდა, მუდამ
მოღიშარი სახე და საოცრად კეთილი, თითქოს ცოტა
უშმაკური, ციხივთა თვალები ჰქონდა... იგრძნობოდა,
რომ თავს საუბრის, ადამიანური ურთიერთობის პრო-
ცესი მის ბედნიერების განცდას ანიჭებდა... თვითონ
საუბრის ნამდვილმა ოსტატმა, სხვისი მოსმენაც გუ-
ლისხმური იყო და, სხვის ხუმრობაზე სიცილიც და
გულიანი, ბავშვური გამზიარულობაც. საუბარი უყვარ-
და პარადოქსული გამოთქმები. იტაცებდა „მოდერ-
ნული“ დასაღული და რუსული მწერლობა. ჩვენზე
ადრე წაიკითხა და ჩვენც გვიჩინა წაგვეკითხა ვიღ
რომინის „ლონოგო ტონა“.

ბავშვობაში ექსცენტრულობა არ აკლდა. ჩვენ ახლო
ვეცხოვრობდით ერთმანეთთან, თითქმის დღე არ გავი-
დოდდა, ჩემთან რომ არ ამოსულიყო. მაგრამ ზოგჯერ
კიბით კი არ ამოვიდოდა, არამედ მოვიბანებოდა ქუ-
ჩის აივნიდან ამოკრძა (ჩატომდაც სულ თვალწინ
მიდგას სურათი — კოტე, გოგი, გოგია კლდი-
შვილი და მე ჩვენი ეზოს თუთის ხეზე
რომ ვიყავით ამძვრალი). ზაფხულებით დიდი მი-
წერ-მოწერ, გვერდს განაღებელი წერტილებშიაც, ისევე
როგორც საუბარში, არ ერიდებოდა ეპროსს, პარო-
დიულ წინადადებებს, რომლებიც სრულიად არ უშ-
ლიდა არც ლირიკულსა და პოეტურ პასხვად და არც
საქმიან ინფორმაციას თუნდაც ლიტერატურული და
თეატრალური ცხოვრების შესახებ, ზოგჯერ ნახატების
დასრულებაც კი („მოწერე, კოი გეცინი არა ბერძნულ
ცხვირის ზემოთ... ან: „მოიწერეთ, მოიწერეთ, მოიწე-
რეთ... თქვენი ამხანავი, ადნაკანნიკი და აწ საცხა მთებ-
ში გადაკარგული, თქვენგან მოძულეული, ქვეყანას
მოშორებული კ. ჯავრიშვილი“). აი ერთი წერილის
ფრაგმენტი: „თვლილის მატინე: გამოვიდა „სახელ-
გამის“ გამოცემა — გ. ჯულიშვილი და ვ. რუხაძე. პოე-
მები: ერკმან-შატრიანი — გლეხიკაცის ისტორია; ბალ-
ზაი. შაგრინის ტყეა (გ. ქიქოძის); „მარულა“ — ლექ-
სები ვეკუძისა (დაბედილია შევარდნაძის შრიფტით);
„მნათობი“ № 4, „პრ. მწერლობა“ № 5; მალაზიებ-
ში თითქმის გამოილია „რუსულ-ქართული ლექსიკო-

ნი“; კოროს გახტორმული დამთარგად, აგრეთვე
ოსოვის; პ. ინგოროვამ აღმოაჩინა ვანის ტბის წარწე-
რების წაითხვის განაღება; რასაც მეტად დიდი მწე-
ვადლობა აქვს. მოხსენება რასდენჯერმე გავიწე-
მაგრამ გადაღებულ იქნა იმდენჯერვე. ჯერ არ ყოფი-
ლა. მარჩანიშვილმაც განუწავტებელი პური, ამბეტილ-
მა გაათავა განგაში და შეუდგა კვლავ ანზორს. 18-ში
იყო პრემიერა „სასაი“; „დროშა“ დალია სული. მე
სახივიადა **119**, № 4: „პური“, „განგაში“ პიესების
სახელებია, **119** — რუსული „ლიტერატურული ენ-
ციკლოპედია“). სხვა წერილში (ეს დამახასიათებელი
ყო), ჩვენი ამხანავების საზაფხულო „ლოკალიზაციის“
შესახებ მატყობებოდა. ერთი ბარათი კი, თელავთან
მოწერილი, სადაც ის და იური ვანჩაძე ერთად იყვნენ
(იური იუმორის სრულიად განსაკუთრებული გრძნო-
ბა ჰქონდა იმთავითვე), ასე თავდებოდა: „მე და იური
ფხედლონიმე მოვიგონეთ: იური — უილიამ შექსპი-
რი; მე — რუსთაფლი“.

ესევე მაგონებდა: ერთმა ჩვენმა ჯაფუფელმა ამხანავ-
მა კოტე ცალკე გაიხმო და საიდუმლოდ გაანდო შენ-
თან მეგობრობა მინდა და, მოდი, ვიმეგობროთ.

კოტე რაღა კოტე იქნებოდა, რომ ასეთი პასუხი არ
გაქვს:

— თანახმა ვარ ვიმეგობროთ, ოღონდ ახლა არ მცა-
ლია და ხვალ თორმეტი საათიღნ დავიწყობო.

უნივერსიტეტი კოტე ეპოლოგის ფაულტეტზე
სწავლობდა. გეოლოგიით მართლაც გატაცებული იყო,
უყვარდა თავისი ფაულტეტი და პედაგოგები — აღქე-
სანდრე ჭანელიძე, აღქესანდრე თვალჭრელიძე (უკვე
კოტეს განაღებალები შეემდეგ გამოვიდა თვალჭრე-
ლიძის ბიობიბლიოგრაფია, რომლის შესავალი წერი-
ლიც კოტე და მისი ვაჟის ვასილის დაწერილია), ვანო
კახაძე... დაწერილებით მიაშობდა ხალხე უნივერსი-
ტეტშილ ამხანავების ამხებს, უყოლი მათგანის მახ-
ვილი დახასიათებით. პრაქტიკულად, როგორც გეო-
ლოგს, მას, რამდენადაც ვიცი, ბევრი არ უმუშავნია,
მაგრამ ქართულ დასუენისმეტყველო მეცნიერებას კი
ნამდვილი ამაგი სახელო: ის იყო ჩვენში ერთ-ერთი
პიონერი სპელეოლოგიისა, მეცნიერებათა აკადემიის
სპელეოლოგიური საბჭოს თავმჯდომარე და თავდები-
ბული მჭარუნველი და რედაქტორი კრებულების სერი-
ისა „საქართველოს მღვიმეები და გამოქვაბულები“
(რამდენიმეჯერ უცხოეთშიც იმოგზაურა სპელეოლო-
გიურ კონფერენციებში მონაწილეობის მისაღებად); და
დი სარგებლობა მოუტანა ქართულ ენციკლოპედიას
სწორედ თავისი ენციკლოპედიური განათლების წყა-
ლობით — დიდხანს იყო დედამიწის შემწვანელებ მეც-
ნიერებათა რედაქციის გამგე, შემდეგ — კვლავ აკა-
დემიაში ამავე სახელწოდების განყოფილების სწავლუ-
ლი მდივანი, ბუნებისმეტყველებისა და ტექნიკის ის;
ტორიკოსთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე.

თვითონ კოტეს საყოთარ თავზე სიტყვას ვერ წა-
მოადღენინებდი. მხოლოდ სხვებისგან ვავიგე მის სი-
ცოცხლეშივე და გარდაცვალების შემდეგ, რამდენი
სასიციეთო რამ გააკეთა მან ქართული აღმნიშვნისთვის,
არა მარტო რთული მწვერვალების დაპყრობით, არამედ
საორგანიზაციო საქმიანობითაც. მასობრივი ექსპედი-

ციების მოწყობით. ომის წლებში მოხლოებული იყო და ამიერკავკასიის ჯარების შტაბში ხელმძღვანელობდა ჯარისკაცების „სამთო“ მომზადებას. ასევე დიდი იყო მისი წვლილი ტურიზმის განვითარებაშიც (თბილისის ტურიზმის საქალაქო კლუბის თავმჯდომარე და ტურიზმისა და ექსპურსიების რესპუბლიკური საბჭოს პრეზიდენტის წევრი იყო). ყოველი ალბინისტური მოგზაურობის შემდეგ აუცილებლად მოვიდოდა ჩემთან, ვარუჯული და სახეზე კანაქერცლადი, აღვზნებულნი მიამზობდა ლაშქრობის ამბავს, როგორც უკველთვის, აქაც პოულობდა სასაცილოსა და უკრიოზულ რასებ (კურიოზების დიდი მოყვარული იყო). ერთხელ ალბინისტების კლუბისთვის (მამინე ჭრ კიდევ ძველი მუხიბა იყო, ხისა, კირივის პარკში) რამდენიმე პორტრეტი დამახატვინა, მაგრამ აღარ მახსოვს, ვისი.

ჩემ ახლო მეგობართანაც კოტე ერთადერთი იყო, ვინც მწერლობას არ უღალბოდა (ზემოთ აღვნიშნე, რომ მწერალი გამოვიდა აგრეთვე შოი მღვიმელის ქალიშვილი ქეთო ქუჩუკაშვილი). მწვენიერი უფროსი სტილი იყო (ნათელი, დახვეწილი სტილი წერდა ქართულადაც და რუსულადაც — რუსული ბავშვობიდანვე მშობლიურ ენასავით იცოდა), ბევრს თარგმნიდა: რუსულიდან რამდენიმე პიესა თარგმნა (გორკის „ვასა უნ-ღულენოვა“, შკაპკინისა და სხვათა პიესები), ფრანგულადაც კი ბალზაის „მამა გორკის“, კიშინო „შავი კვირა“; დიდი ამაგი დასდო თეოდ ვერნის ქართული მრავალტომეულის მომზადებას. როგორი სიყვარულითა და გულთათბობით არის გამოთანი მისი ნარკვევები „მთები და აღმთიანები“. ამე თბილისელი ვარს! თბილისი მისი სრულიად განსაკუთრებული სიყვარულის საგანი იყო.

ბევრი რამ გააკეთა, ბევრი სიკეთე დაეთხა — რომელ წრეშიც უნდა უოფილიყო, ყველას უზიარებდა თავისი გულის სიტოხს... მაგრამ გულდასაწყვეტი ის არის, რომ ვერ მოასწრო განხორციელებინა ის, რაც თავისი ცხოვრების მთავარ საქმედ მიიჩნდა: დაეწერა მეცნიერულ-საპუბლიკური წიგნები ბუნებისმეტყველების დარგში — ის შერთაცა ამისთვის იყო დაბადებული. აგროვებდა მასალას თვალმეტყველების შესახებ — ბელტირზებული ბიოგრაფიის დაწერას ფიქრობდა. ჰქონდა საურთილი დაეწერა წიგნი ჯივის შესახებ — მას მუდამ აქებებდა გამოჩენილი რუსი გეოლოგისა და მინერალოგის ფერსმანის ცნობილი სამეცნიერო-პოპულარული წიგნები, კერძოდ, *Воспоминания о камне*. რა თქმა უნდა, კოტეხათი ვერაჟინ ვერ დაწერდა ქართულად ამგვარ წიგნებს... ვერ მოიკლა — იმ დროისთვის სდებდა, როცა პენსიაზე გაველო. ბევრი უმაღლური და უსახელო საქმისთვის ხელის მოკლება უხდებოდა — მავალითა, უწარგდების კეთება სხვებისთვის, ზოგჯერ უხსილდობლივად, მხოლოდ ხათრით! რა თქმა უნდა, მდიდარი ბუნებისა და ძლიერი სულის ადამიანი იყო. მძიმე წლები გამოიარა (უსაფუძვლოდ ბრალდების გამო), მაგრამ ადამიანთა მიმართ არავითარი გაბოროტება არ ჰქონია, ჰქონდა მხოლოდ დაუცხრომელი ინტერესი მათდამი, ყოველი პიროვნებისადმი, უსაზღვრო, მდიდარე ინტერესი საზოგადო ეროვნული საქმისათვის. არასოდეს არ დამავწყნებდა, როგორ დღეავდა, როცა 1977 წელს თბი-

ლისში ქართული ბელოვებისადმი მიძღვნილი შეიქმნა საერთაშორისო სიმპოზიუმისთვის ვეშაღებოდით — აინტერესებდა ყოველი წერილმანი, სასარგებლო პრაქტიკულ რჩევას გვაძლევდა... და როგორ უფროსად თვით სიმპოზიუმის დღეებში. ომის შემდეგ თვეანხვარაც კი არ უფიცობლა. მუდამ სხვებისთვის ზრუნავდა, საკუთარი სახელისა და პატივისთვის არასოდეს უფიქრია, თან არ ვაქყოლა ტრეტულით და ჭილილები, მხოლოდ სიყვარული და პატივისცემა მოიხვეტა...

გარდაიცვალა 1977 წლის 12 ივლისს. რვა დღით ადრე სამოცდასამისა გახდა. ალბინისტო კლუბიდან გადახვეწით საბურთალოს პანთეონში... მის მეგობრებს, მწვევე გულსიტყვილთან ერთად, რომელიც დღემდე არ განუღმეულა, ისეთი ვარსიზა გვექონდა, რომ მწერნიველი დაეკარგეთ, მწერნიველი, რომელიც ამ დამაბუღლსა და დატვრთულ ცხოვრებაში თავს გვიყვრდა, გვაკვშირებდა, არ გვაკარგვინებდა ერთმანეთს...

ხომ არიან ისეთი მოღვაწენი (სხვადასხვა დარგში), რომლებიც კვლას ტოვებენ თავისი შრომით, ნაწერებით, მაგრამ როგორც პიროვნებები, თავისი ადამიანური თვისებებით თავს ვერ მოგანატრებენ ამ ქვეყნიდან წასლის შემდეგ... კოტე კი ისეთი კაცი იყო, რომელიც სწორედ საზოგადოებას, მეგობრებსა და კოლეგებს დააკლდა, კოტე, როგორც პიროვნება, უფრო დიდო იყო, ვიდრე ის, რაც მან დაწერილის სახით დატოვა.

ჩვენ ვემგობობოდით მსვა ჭეუფის მონაწილეობათანაც, უპირველესად, ცხადია, ჩვენი „განაყოფი“ ან ჭეუფის ბავშვებთან. ჩვენზე უფროსთაგან მე უკვე სკოლის წლებიდან ახლო მეგობრობა მაკავშირებდა გიჟო ფორადნისთან. ამას ისიც უწყობდა ხელს, რომ მუსიკას ერთ მასწავლებელთან ვსწავლობდით, თეორიულ საგნებზედაც ერთად დავდიოდით და გაკვეთილების შემდეგ დიდხანს ვერ ცვილებდებოდით ერთმანეთს — ქუჩაში ვიდექით სახამართლოს შესართავს წინ (გვიყვებ ცხოვრობდა) და გაუთავებლად ვსაუბრობდით. უმეტესად თეატრზე, ჩვენს მასწავლებლებზე, ლიტერატურაზე. ხშირად დავდიოდით ერთმანეთთან და გულმოდგინედ (მაგრამ ცუდად) ვთამაშობდით კადრებს. მიყვარდა იმათთან სიარული, უფროსებისაგან გულთათ სიტოხის ვერძნობი. გვიცხ მამა, გორკი, გამოჩენილი ქართველი ისტორიკოსის თეოდ ფერსმანის ვაჟი, თვითონაც საზოგადო მოღვაწე იყო, „ქართული კულტურის მოყვარულთა საზოგადოების“ დამფუძნებელი და თავმჯდომარე, ხოლო დედა — ქუმსიშვილას ქალი, გამოჩენილი მომხიბვლელი მალალი დონის ინტელიგენტი; ბებია, დედის დედა, უკვე ფრიალ ბანდაშვილი. ისეთი ლამაზი იყო, ისეთი სათნო სახე ჰქონდა, რომ მინდოდა მივხიბო მეცქირა მისთვის, ის ნამდვილ სიამოვნებას დღევანდ. გვიცხ პაპის გზას არ უღალბავა — ახლა ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორია, ცნობილი ისტორიკოსი (თვითონ მოსკოვის უნივერსიტეტი დაამთავრა).

ერთი ჭეუფით უკან იყო გვიც გაჩეჩილამე. ახლა მივირს, მაგრამ სკოლაში ჩვენ ერთმანეთს არ ვიცნობდით, მხოლოდ უფრო ვიკან, უკვე სტუდენტობის დროს, ერთად გატარებული ზაფხულის შემდეგ დაუახლოვდით ერთმანეთს... კიდევ რამდენიმე სხვა „თა-

ნაკოლედიშვილს: „სკოლის დამთავრების შემდეგ „აღმოვჩინეთ“ ერთმანეთი...“

ჩვენი სკოლის ცხოვრებაში ღირსსასწავლო დღეები იყო ოტერატორული საღამოები, რაიმე თარიღებისადმი მიძღვნილი შეკრებები და სპექტაკლები... მეოთხე კლასში ვიყავით, როცა ჩვენი ამხანაგის კუპურის საღარიბის პიესა „ნარამაყები“ დავდგით. ამ თხზულებას უყვლანი ერთად ვასწავრებდით იაკობ ზედგინიძის ხელმძღვანელობით. მისი მორალი მარტივი და ნათელი იყო — სიზარმაცე ცუდია, სიბეჭითე კი კარგი. მე მარტუნეს მასწავლებლის როლი, ჩამაცვეს გოგი ნაღირაძის შარვალი, რომლის სიგრძეც ერთხანებრით აღემატებოდა ჩემი ფეხების სიგრძეს; მოძრაობა არ შემდეგლო და სცენის კუბურში, კათედრას ამოფარებული ვი-

დექი, ხანამ ჩემი სათქმელი არ ვთქვი. პიესის დრამაბადე „კონცერტი“ გვიონდა — ხელიხელ ჩაიდებულნი ვუვლიდით სცენას და ვმღეროდით „გაზაფხულის გაზაფხულს, რა კარგი ხარ, რა კარგი“ (შელოდია ახლაე მახსოვს); მერე ჩვენი საკუთარი ლექსები და მოთხრობები წავკითხეთ. მთავარი კი ის იყო, რომ პირველ რიგში ისხდნენ შიო მღვიმელი (ერთ-ერთი ლექსი მისდამი იყო მიძღვნილი), ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლისა — გიორგი წაწითლის ქვრივი და სახავევო უურნალოს „ქვილის“ რედაქტორი, და ეკატერინე მესხი — სერგეი მესხის ქვრივი.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

პანორამა

პრეზიდენტ რიეგანის განცხადებამ, რომ იგი 50%-ით ამცირებს კულტურის განვითარებისათვის საჭირო სუბსიდიებს, სერიოზული მდღეღვარება გამოიწვია საღად მოაზროვნე პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ წრეებში. დიდი ბძროლის შემდეგ მხოლოდ უმნიშვნელო კომპრომისი იქნა მიღწეული. თუ 1981 წელს ხელოვნების ეროვნული ფონდის და პუბლიკური მენეჯერების ეროვნული ფონდის ერთიანი სუბსიდია შეადგენდა 815 მილიონ დოლარს, 1983 წელს იგი 100 მილიონი დოლარით შემცირდა. შემცირების ეს ტენდენცია გაგრძელდა 1984 წელსაც.

კულტურის მოღვაწეებს შიანიათ, რომ სახელმწიფო სუბსიდიების შემცირება კულტურაზე უპირველესად ხელოვნების პატარა რეგიონალურ დაწესებულებებზე იმოქმედებს. უკანასკნელ ორ წელიწადში ფინანსური სიძნელების გამო დაიხურა მრავალი მუზეუმი, თეატრი (მაგ. ვ. ბომინის რეპერტუარული დრამატული თეატრი, რომელიც საშემსრულებლო ხელოვნების ლინკოლნის ცენტრში შედიოდა, აგრეთვე პარვარდის ამერიკული რეპერტუარული თეატრი, რ. ბიურსტიინის ხელმძღვანელობით, რომელიც ცნობილია როგორც ეროვნული, ასევე მსოფლიო კლასიკის დადგმებით).

კრიზისულ ფინანსურ მდგომარეობაშია საზოგადოებრივი ტელევიზია და საზოგადოებრივი რადიო. რიეგანის ადმინისტრაციამ სახელმწიფო დოტაციას ჯერ კიდევ 1982 წელს 162 მილიონ დოლარს ჩამოკლება — 62 მილიონი დოლარი (საზოგადოებრივი ტელებეჭედი) და 172 მილიონი დოლარიდან 116 მილიონ დოლარამდე დაიყვანა საზოგადოებრივი რადიოს დოტაცია. ფინანსური სიძნელების გამო საზოგადოებრივი რადიო და ტელევიზია იძულებული

გახდნენ შეეწყობინათ ადგილობრივი გადაცემები (რაც მათ ინდივიდუალობას შეადგენდა), ხელშეკრულებანი გაეფორმებინათ კერძო ფირმებთან და სუბსიდიები რეკლამით აენაზღაურებინათ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისინიც მონაპოვლების გავლენის ქვეშ მოექცნენ. უყოველივე ეს სხედა მასწავლებლის სუბსიდიის განუსაზღვრელად იზრდება. ამერიკელ მწერალთა ურილობაზე ითქვა, რომ „ოტერატორისა და ხელოვნების სახელმწიფო ასიგნების წყარო მთლად დაიშრია“.

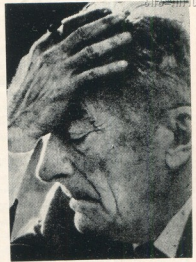
აშშ-ის ოფიციალური წრეები ირწმუნებიან, რომ კულტურის საჭიროებისათვის გამოყოფილი თანხების უყოველიური შემცირება გამოწვეულია სახსრების ეკონომიის აუცილებლობით ამ მძიმე დროში, ხოლო მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი ხშირად ცდილობენ თავიანთ აუდიტორიას შთააგონონ, რომ რიეგანი კარგად ეყარება ხელოვნებას, რადგან იგი უყოფილი მსახიობია და მისი საუკარელი დროსტარება — ხელოვნებასთან შეხვედრააო. მაგრამ, ამ მტკიცებას სულ ახალ-ახალი ფაქტები უარყოფენ. როგორც ცნობილია, 1983 ფინანსურ წელს პენტაგონს გამოეყო მეოთხედი ტრილიონი დოლარი, ხოლო კულტურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის ამერიკულმა საღარომ გამოყო 101 მილიონი დოლარი. თავად განსაკეთ: ერთი ბომბდამშენი „B-1“ — ამ თანხაზე „ოთხჯერ მეტი ქდება.

დაახ, ერთი ბომბდამშენი, „B-1“-ი

ვეშარბიტებასთან ახლოა ამერიკის პროგრესულ წრეებში გამოთქმული ფარი: „პრეზიდენტის პოსტზე რიეგანის ყოფნის შემდეგ, ამერიკა, კულტურული თვალსაზრისით — გადაბუფულ მიწას აღეგვანება“ (მ. პეტროუსკია „США: политика сквозь призму вопросов“)

კონსტანტინე გამსახურდიას პიესა

„დავით აღმაშენებელი“



კონსტანტინე გამსახურდიას პიესა „დავით აღმაშენებელი“ რომანის პარალელურად აწერებოდა, მაგრამ მას მაინც ვერ დაერქმევა სასცენო გადაკეთება რომანისა. ეს არის სავესტით დამოუკიდებელი ნაწარმოები, რომელიც, მართალია, ენათესავება რომანს ცალკეული სიუჟეტური ელემენტებითა და პერსონაჟებით, მაგრამ, ამავე დროს, დიდად განსხვავდება მისგან. მისი მოქმედება სხვაგვარად არის შეკრული, არის მთელი რიგი ახალი ეპიზოდები, პერსონაჟები და ა. შ.

კონსტანტინე გამსახურდიას ოცნება იყო ქართულ სცენას ეხილა დავითი, არა მარტო როგორც სახელმწიფოს მამა, აღმაშენებელი, სტრატეგი და ზემედველი მოაზროვნე, არამედ როგორც სათნო, ქველი პიროვნება, რომელმაც თავისი პირადი ბედნიერება და კეთილდღეობა მსხვერპლად შესწირა დიდი საქართველოს იდეას. ამ თვალსაზრისით დავითის სახე დიდებულად არის გამოკვეთილი ნაწარმოებში, ასევე დიდი მამულიშვილის, ვაზირთუბირველესის გიორგი ჭყონდიდელისა, მეფის სპარსლარის, ნიანია ბაკურიანისა და სხვათა. ამაღლებულია დიდგორის ბრძოლის ეპიზოდები, სადაც განსაკუთრებითაა გამოკვეთილი უბრალო ხალხის, გლეხობის როლი უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ბრძოლის იმ დიად ეპოპეაში, რომელსაც სათავეში ედგა დავით აღმაშენებელი და რომელსაც მე-

მატიანეებმა უწოდეს „ძლიევი საკვირველი“. (აღსანიშნავია, რომ მსგავსი მასშტაბის გამარჯვება ქრისტიანული სახელმწიფოს მხედრობისა მუსულმანურ კოალიციაზე არ ახსოვს შუასაუკუნეთა ისტორიას).

საერთოდ, პიესაში განსაკუთრებით მკაფიოდ მოსჩანს უბრალო ხალხის როლი ქართული სახელმწიფოს აღმშენებლობაში. ამ მხრივ აღსანიშნავია გოგინაი ტარიკისძის, ლელაის, ვამეხის, გლეხების, კალატოზების და სხვათა სახეები.

პიესა „დავით აღმაშენებელი“ 50-იან წლებში დაიწერა. ამ პერიოდში რომანის მხოლოდ 3 წიგნი იყო გამოქვეყნებული და რამდენადაც მეოთხე იგვიანებდა, მწერალი უამრავ წერილს ლებულობდა დედისიმედის გაუჩინარებით აღელვებული მკითხველებისათვის. ამ პიესის დადგმით მწერალს სურდა ამ კითხვაზეც გაეცა პასუხი მკითხველებისათვის, ვინაიდან, როგორც ვხედავთ, დედისიმედი ბოლო სცენებში ჩვენს წინაშე ჩნდება როგორც მონასტრის წინამძღვარი დედა დარია... მაგრამ, სამწუხაროდ, მწერალს არ დასცალდა სცენაზე ეხილა თავისი პიესა. ვუსურვოთ ჩვენი თეატრების კოლექტივებს, ჩვენს რეჟისორებს, განსაკუთრებით კ. გამსახურდიას სახელობის სოხუმის დრამატული თეატრის კოლექტივის ღირსეული წვლილი შეეტანოთ ან ნაწარმოების სცენაზე განხორციელებაში. (რედ.).

მოქმედნი:

დავით აღმაშენებელი — საქართველოს მეფე
გიორგი II — მამა დავითისა
დემეტრე — ვაჟი დავითისა
ნაინა ბაკურიანი — ერისთავი, სიყრმის მეგობარი
დავითისა

ლიპარიტ — ერისთავთ-ერსთავი თრაქლეთისა, კლდე-
კარს ციხის პატრონი — ბაღვიჯაშ ორბელიანი
კატაი — მეფულე მისი

დედისიმედი — ასული ლიპარიტისა
რატი — ლიპარიტის ვაჟი
ხორეშან — დედისიმედის ძიძა
თირქაშ — მანდატურთ უხუცესი ლიპარიტისა
შანაშ — თირქაშის მამა

ლელაი — დედისიმედის ძიძიშვილი, ხორეშანის ქა-
ლი

გიორგი კუონდიდელი — ვაზირთა უპირველესი და
სწიწგნობართ უხუცესი
მახარაი — ბიძა დავითისა, უკანონო ვაჯი ბაგრატი მე-
ოთხისა

გაბრიელ ტარიკისე — გლეხი, გუთნისდელა
გოგინაი — ვაჟი გაბრიელისა
ამირ ედნ ილ ღაზი — ბაღდადის მბრძანებელი
სულტან ტორაღულ — თავრიზის სულტანი
დიურბებ იბნ სადაყა — არაბთა მეფე
ამედ ბენ მუსტაფა — ამირა ვანჯისა
ამირ ტეგა — ბარქიაროკ სულტანის ამირა, სარდა-
ლი

მანგლელი კიარიონ — მანგლისის ეპისკოპოზი
ერისთავები: — შერგილ ლიპარიტიანი (ეგრისის ერის-
თავი), ბეშქენ ჯაყელი, (ჯავახეთის ერისთავი),
სტეფანოზ წილენელი (წილენის ეპისკოპოზი),
სვიმონ ჭყონდიდელი.

პოეტი შავთელი
არსენ იუალთოელი
ხუროთმოძღვარი ვამეხ
ეპისკოპოზები, კალატოზები, რაინდები, დესპანები,
ბერები, გლეხები და სხვანი.

აქტი პირველი

I სენა

საქართველოს სამხრეთ-აღმოსავლეთისათვის დამა-
ხასიათებელი ლანდშაფტი, ფონზე ველი, მხარხარაჯ-
ენით მთა. მთაზე ციხე-კოშკია ერთი, რომელსაც ოთ-
ხი ქართული გოდოლი უდგას ორივე კიდეს. მთ სე-
პირისპიროდ მთის ძირში ვრცელი ბრკეია და იქ

პყრია ცხედრები, ცხენის ლეშები, საომარი უტყუარ
ნამსხრევები. აქაი დაკოდილი მხედრები მოსჩანს
ზოგი პირვე წებს, ზოგი პირადმა, ზოგიც დასუფუქს
დაყრდნობილი. შოსანთა სილუეტები აქაი-
აქაი. შორიდან მოისმის ქალების ეიშვიში და მა-
მაჯაცების გოდება. შოსანთა სილუეტები დახედავენ
ბრძოლის ველს, მოისმის მათი ქეთინი, დაპროლოა
კენესა: „ვაი დედავ“, „ღმერთო მიშველე“, „ხანაყ
„ალაპ“, „ალაპ აკაბარ“.

ბინდდება. შორიდან მგლის ყმული მოისმის, დაქ-
რილთავანი ზოგი წამოდგომას შეეცდება, ამოვ, ისევე
ეცემა მიწაზე და უარესად აკენსდება.

გოგინა. (მუზარადიანი, ჯაჭვიანი მხედაზი იდაყ-
ვებს დაყრდნობილი წამოიწევა, საკუთარ ხმას და-
ეზჩინება, ველს გადახედავს და მის გვერდით გაწო-
ლილ წვეროსანს შეესიტყვება):
„**ხომ გეხმის, ვამეხ, მგელი უშუის საღდაც**
ორწოხში,
ნამეხრდვის სუნი მოუვიდა, ალბათ ვერანას“.

ვა მეხი. **მუზარადო, ჯაჭვიანი ფარს წამოვალეხს**
მარცხენას (მარჯვენა მოკვეთილი აქვს და შეხევეული),
მერმე ერთადერთ ხელს შუბლზე მიიჩრდილავს, ველს
გადახედავს:
„**არავინა სჩანს მომავალი ეკრანთას ველზე...**
(პაუზა)
მოტყუყვდი, ძმაო, ის ნერგები თვალსაწიერზე
დავითის სხათა შუბის ტარნი მეგონა ბედშავს“.

(ახლა საპირისპირო მიმართულებით დაიკმეულეხს
მგელი).

ი გი ვე ვ ა მ ე ხ. „**ღიდი ხანია მეც ვუსმენდი იმ**
მგლისა უშუილს
რაიი მეორე თავის მოძმეს შეხმინა,
ეგ უკვე ნიშნავს ხროვას უხმობს დაკალებული,
იანვარია, ამძუნენას იწყებენ უკვე
და, ვაი ჩვენ დღეს, თუ მგლის ხროვა წამოგვეხია,
მაგრამ ღმერთია გულმოწყალი, მეფე დავითი
არ მიგვატოვებს დაკოდილებს ღვთისნაბარად.
წყალს ნულარ დაღვე, აგრე გირჩევ, ძმაო
გოგინა...

გივობს როგორმე შეიხვიო მაგ მუხლის თავი“.
გოგინაი. (მუზარადს მოიხდის. ჭუბას გაიხდის,
მერმე პერანგს, ჭუბას ტანზე გადაიცვამს ისევე, პე-
რანგს გაფხირიწვს და მუხლის თავს შეიხვევს).
„**არავინა სჩანს, მაგრამ ჭერაც შორსაა ღამე.**
მე ბარე სამგლის ვახლი მეფეს თურქებთან
ომში,

მაგრამ არ მახსოვს თუნდაც ერთხელ
დავიწყებოდა
ბრძოლის ველიდან დაქრილების გატანა
პატრონს“.
(ისევე ველისაკენ იშვირება, შუბის ტარს დაყრდნო-
ბილი წამოდგომას ლამობს).

„**ვგონებ შემიწედა სისხლის დენა, რას იტყვი**
ვამეხ,
ჩაყვეები ბილიკს იმ დაღმართში სენენბ-
სენენბთ,



ძირს ჩავალ ხევ-ხევ, ხევის ბოლოს ციხეა ერთი, მეციხოვნეებს ჩვენს გასაპირს შევატყობინებო.

ვა მ ე ბ. „ნუ წახვალ, ძმავო, ნუ დაგვტოვებ აქ ალალ ბედზე, არც ერთ ჩვენთაგანს ალარ მაღვავის მშვილდის მოსიღვა.“

მარჯვენა მომპრებს, თემოსთავში შუბი მამჭერს. თავათაც გვისმის ამძუნებულ მხედრის გნაისი... აფსუსს, მარჯვენავ, რა ძნელია თურმე უშენოდ?!” გ ო გ ი ნ ა ი. „სად დაქვრებს, ვაძებ, მაგ ღმერთადალდებმა?“

ვა მ ე ბ. „გუშინ წინ, როცა სამუხებთან მისქიარდა საქმე,

გულიამებმა გაარღვიეს ერთხაზად რკალი, სპაი ქართლისას! შეუტეის ორსავე მხრიდან, მეფის ამაღს შემოერტყუნენ შუბშემართულნი, გაქვსლედ ცხენი, ამირ ტეგას მებაჭრე მოკვალ, და როცა ერთი შუბოსანი გააფთრებული დავით მეფისკენ წამოვიდა ველურ ყუინით, შუბი ვაძგერე ღორისდასმულს, და სწორედ ამ დროს ხმალი მყრა მკლავზე ვილაც თურქმა თეთრჩაღლიანმა.“

ჩ ა ფ ხ უ ტ ი ა ნ ი მ ო ხ ბ უ ც ი. (მკლავს დაყრდნობილი წამოიწევა და ვაძებსა და გოგინაის მიმართვის).

გვიკობს წვიდებს გოგინაი ციხეში მაცნედ, თორემ აქ ასიც რომ გვიცავდეს ლომგულიოვანი, ვერას ვაზღებდა თუ მგლის ხროვამ შემოგვიტია. ეს, დაცილილი მაქვს მეფეების გულმავიწყობა, ჭირ უწევრული ვიყავ, ძმებო, როცა ჰერთში გიორგი მეფე შემოეწყო ვეინის ციხეს, დიდხანს ვებრძოდით, ვეკენწლავეთ აღსართანის უძებს,

ღამით შევღწერთ ერთი კარი თავადი ციხის, გამოვიტყუეთ ციხიანი, უყუაქციეთ, უსიერ ტვერში გაიმართა მერმე სისხლისღვრა, დაუწოგავად ვუღრტეთ სამ დღეს კახნი და თურქნი ვზოცეთ და გვზოცეს, მაგრამ ისეც უყუაქციეთ, ბოლოს ციხეში კვლავ შეგვასწრეს და დახშეს კარნი.

იმ ღამეს თოვა წამოიწყო, მეფე გიორგის წამოუარა ნადირობის უცებ ხუშტურმა შემოსნა ალყა გარემოცულ ვეინის ციხეს და ჩვენ დავგვტოვა დაკოდილნი უშვიოდ ტყეში.“

შ ა ვ ვ ე რ ო ს ა ნ ი. „გაწყადა ილაჯი, სულ ომები, მუღამ ომები... სამცხეს წავგახსნეს, ვძლიეთ მტერი, ასე გვეგონა ომი გათავდა, ერთ წელს მაინც დავისვენებთო. შემოგვევიდრენენ კვლავ სომეხნი, ვეძგებთო თურქებს. სამშვილდეს, ღორებს არა ერთხელ ზედ შევწყდომოვართ,

სისხლი გვიღვრია ფანასკერტსა და ტაოს-კარში. მუღამ ციხეთა შემოწყობა, გოდოლთ შეღწევა

აბჯრის ელარუნი და უსაზნო სისხლის წვიმები... როცა არ ომობს, არც მაშინ ვართ მოსვენებულნი... შემომჩივოდა კალატოვი ვინმე საწყალი, ვერ მოვასწრებთო ერთი ხიდის აგებას სადმე, ეხლა მეორე გამოჩნდება ასაგებელი. პურის საქმელად ვერასოდეს მოგვიცილიაო. აგებს ციხეებს, სამაღლოებს, უცნაურია, ეს მათხოვრები ასე ძლიერ რამ შეაუვარა, გადააიწყო უბედურ ხალხს ლოცვა, ქიფი, ცეცხა, ღვინის სმე და შექცევა მამაპაატრი.“

ვა მ ე ბ. „ასეთ რამეებს მეშურნენი სწამებენ მეფეს, მე თვით გახლავართ მშვიდობის ქაშს ბურთიმოდვარი, დავითზე მეტად ვინდა ზრუნავს კალატოზთათვის, ებ, სხვა რა მეთქმის, ბრძენს უთქომსო, გამიგონია

კოშკის სიმაღლე მისივ ჩრდილით განიწომება, კაცის ღირსება — მეშურნეთა რაოდენობით. თ ე თ რ წ ვ ე რ ო ს ა ნ ი მ ე ო მ ა რ ი. „მე ამ საქმეში ბრალს არ ვღებდი მეფესა დავითს.

აგრე შეგონა ნინია ბაკურიანი იყო ომების წამომწყები და შფოთის თავი. კაი ხანია ტყვედ ჩავარდა ბაკურიანი, ამბობენ კიდევ მახარჩევსო თურქებმა იგი, მაგრამ სისხლის ღვრას დასასრული არ უჩანს მაინც.“

ჭ ვ ა რ ი ს მ ტ ვ ი რ თ ვ ე ლ ი ბ ე რ ი. „თქვენ არ გცოდნიათ ეს ამავე მერწმუნეთ, შვილნო, ბაკურიანი უბრალოა ამ საქმეებში, ოცი წელია, რაც ვითვლები ჭვარის მტვირთველად, მეფეთა კარის კარგად ვიცა ავან-ჩავანი. თქვენ არც კი იცნობთ მეფის ბიძას, ქოსა

მხაზარს, უკანონო შვილს სულეურთბეულ ბაგრატ მეფისას, ეს ბედდამწვარი მხაზარა ბიზანტიონში მძეღლდა და ჰყავდა კეისარსა ბარე ზუთმარე წელს, დიდხანს ეომა მხაზარა თურქებს, ბულგარელებს, ბოლოს დაბრუნდა სასახლეში შვიდგზის დაქრილი,

თავად მეუღლე კეისარისა უვლიდა თურმე და როცა იგი განიკურნა ჭრილობისაგან, გაუმოქმედურდა კეისარის ცოლს, რა გავაგრძელო, დაკოდეს ბოლოს საცოდავი და გააძევეს ბუკოლინის სასახლიდან სირცხვილეული. ახლა დავითის მეტარვეთა უზუცესია, მეფის მსტოვარი, დიდოსტატი ზნელთა საქმეთა, მუღამ ომების მოსურნეა, ზვანჯის მკრეციელი აგრე ამბობენ, თუ არ გამოქვამთ, ამასაც გეტყვით, ქრისტეს სჭულსა გმობს ეგ ეშმაკის თანაზიარი, რაღლის მხარეკელი, ბოროტ სულთა გამომზობილი.

მისნურ წიგნებში იჭვრიტება და დავით მეფეს ურწმუნოების გესლი გულში მან ჩაუნთობია. თქვენ დაბნობით, თუ ომები ატყდება სადმე, ამის თავაკაცი მხაზარა იქნება, აღბაი.“

1 „სპაი ქართლისაო“ — ჭარის ნაწილს ერქვა.



უჩაფხუტო მხედარი.

„ოქვათ სისხლი უდულს დაუცბრომელ დავით მეფესა, მოხუც ჭყონდიდელს ვინ წარსტავა განსკის უნარი, აბჯრის ტარებამ და მახვილის სისხლში ამოსვრამ, გადააიწყვა ამ ბერკაცს მაცხოვრის ჭვარი. აცოცხლოს ღმერთმა უდარდელი მეფე გიორგი, იგი ზარაფით აოკებდა სელაჭეთა სულტრებს. გეგუთის ბუხარს შეეფიცვა და პურმარაილი თავზე ბრესავით მტერმოუყარეს გადააწია. წახდა ქვეყანა იმ შავ ღლიდან, რაც დავით მეფე თურქების სულტანის აღარ აძლევს აღთქმულ ხარაჯას“.

მეორე მოხუცი. (აქეთ-იქით იხედება, იღუპალი ტონით)

ჭერ კიდევ საღ ხართ განაგონი გექნებათ, ალბათ, უფხაღლეს კაცნი სარწმუნონი წარგზავნეს თურმე დავით მეფემ და ჭყონდიდელმა, დღმა ვაზირმა, როქის სისათვის! უთხოვნიათ მოცემა უმათა. ვაპ, თუ უფხაღლეთა უმთავრესმა შარალანისძემ, ვერცხლის მოყვარემ, წარმოგზავნის ქართლს მონასანი, ახალ ომების ქარბორბალა გიუვარდეს მამინ“.

მესამე მოხუცი.

„ბედი არ წყალობს დავით მეფეს, ჭერ კიდევ იმ წელს, როდესაც მისი ტახტზე ასვლის გვერდნა ზეიმი, ატულა მიწისძვრა, ჩამოიქცენ ციხე-გოდოლნი, ციხე თმოგვისა, ოქროს ციხე, ხერკი, მგელ ციხე, ციხე კაბერნი, თუხარისი და ფანასკერტი. და მიყვა მერმე ეგ ბედშავი აღმშენებლობას ციხე-ქალაქთა და ტაძართა კვალად აღდგენას“.

მესამე მოხუცი. (იგიც იღუპალი ხმით).

„გულმად მიამბო საიდუმლოდ ერთმა მევახრემ, უური მოუკრავს ერისთავთა საუბრისათვის, შარალანისძე რუსთა მთავრებს წაჰკიდებია, ამაღაც აღარ აპირებეს ლაშქრის მოცემას“.

ჩაფხუტიანი მხედარი.

„ვერ გამოგია, ჭყონდიდელის გულის ლაშქარმა, რად დაიბო ამირ ტეგვას სნათა წინაშე? ჭერ გუშინ დილით, აგრე გვერდნა ჩვენ ნაბრძანები, მტრის მარცხენა ფრთას თავს დაესხმოლით ტყეში ჩახაფრულს.“

აგრე ამბობენ, თვით სულტანი ბარქიაროცი, თურქმანთა ლაშქრით ამირ ტეგვას მიშველებია“.

გოგინაი.

„მე უკეთ ვიცი ეს ამბავი, მერწმუნეთ ძმებო, შეფის ამაღას ჩვენ ვიცავდით ჩუხრებთან ერთად. ლაშქრის გულს თავათ დავით მეფე სარდლობდა გუშინ.“

ბეშქენ ჩაუელი მარცხენა ფრთას, ხოლო

თუ არა ვცდები, ერისთავი ლიპარტიანი მარცხენა ფრთას, ჩვენმა მოენემ რა გვაუწყა, მამუელი ჭარი, ამირ ტეგვასკენ თან მოჰყავს განის ამირას, მყის განგვისად დაიბო მეფემ მოთმისკენ და შემოუშვა თურქმანების ათასეულინი ვერხვებს გადმოღმა იმ გაუვალ ჭაობებს შორის. მერმე ის იყო, ლიპარტიანს და ბეშქენ ჩაუელს, თვით ჭყონდიდელმა გზა გაუხსნა იმ ტივის ბოლოს“.

ახალგაზრდა მშვილდოსანი.

„რად არ გამოხმეს ეს მარჯვენა, მაგ ამირ ტეგვას წამოგვიეო მე ცხენდაცხენ შუბის სიგრძეზე, ხმალი გავაძერე და გავკვეთილ მაგ სახედალმა, მაგრამ ჭაობში წამომეცვა ის სამგლე ცუენი. ბოლოს გავიგე, ამირ ტეგვამ ამალიანად სამშვილდოსკენ გაასწროო ჩვენს მოხიარებს“.

მეორე ახალგაზრდა მშვილდოსანი.

„მე შიდა ქართლის შუბოსანთა ათასეულში მეჭორედ ვახლდი იმ დღეებში ჩვენს პირველ ვაჯირს.“

სამი დღე-ღამე დე:ვაუოვნეთ იმ თელიანში, ამირ ლიპარტის და ვაეს მისას ვუცდილით რატის. სამგზის დაგვიარდენ თრიალეთელ სამ

ათასეულს და ერთ ლაშქარსაც გაახლებოო მძიმედ შეჭურვილს.

აგრე გვიბრძანეს უცადეთო თრიალეთელებს, რომ ერთობლივად

გზა მოგვეჭრა განქელ ლაშქრისთვის. ამოლად დაეშვრით და როდესაც განის ამირამ თურქმანთა

ლაშქრით მოაღწია, გვიბრძანა მეფემ ველზე გამოსვლა და ის იყო ჭაობისაკენ მივსრისთ ბოლოს ამირ ტეგვას თურქომანები“.

ჩაფხუტიანი მოხუცი.

„უშაღ კირჩხიბი მიეჩვევა სწორედ სიარულს და ძაღლის კული გასწორდება, ვიღრე ლიპარტი ბაგრატიანთა ერთგულებას შეუდგებოდეს. ასეთი ფუჭი შეპირებით კვებავდა მუღამ მეფე გიორგის — ლიპარტიის მამა ივანე, ბაგრატ მეოთხეს — ბაღვივაში — ლიპარტი დიდი.“

არც ეგა მჭერა, რომ ლიპარტი ორბელიანი თავის ქალს ცოლად გაატანსო მეფესა დ:ვითს. ზალში ხმა დადის ლიპარტიის ერთადერთ ქალზე თვალი უპირავს თურმე სულტანს ბარქიაროცსა“.

მესამე მოხუცი.

„მე მეშინიან, ამ საეჭვო დამოყვრებისგან, არ წარმოშვას უთავეამო ალიაქოთი“.

მეორე მოხუცი.

„ვაპ, ჩვენ შავ დღესა, მამიჩემის ნათქვამს ვიკონებ, ეს დავით მეფე როდის ჰგავსო მეფე გიორგის, საკუთარ მამას, მოქიფეს ღზინის მოყვარულს, არამედ ბაგრატს, თავის პაპას, მუღამ მეომარს“. (სივე აყმუვლდება მგელი, ახლა მეორე გაეხმია-

1 როქის სპაი — ქირის ვარი.



ნება მის. შორიდან მოისმის ერთობლივი ყვირილი მგლებსა. თოვს. დაჭრილები გაიტვრინებია).

ჩაფხუტიანი მოხუცი გოგინას.

„წამოდექ, ძმაო, მოიკრიფე როგორმე ძალა, სითვის, ღამე მოდის საშინელი და ამაზრზენი... ამდენ ციხისთვის შევიკრვება როგორმე ჩვენი“.

გოგიაი.

(წამოდგება, წელში გამართული გაცქერის ველს, ხმაღს დაბჯენილი ცდილობს წავიდეს).

„**ვდი ქვევით ჩახედოს...**“

(მცირე შანხის გაივლის დიდის ვაი ვაგაბით, მერმე ისევ დაიქცება და კენსის).

„**ვაიმე, აღარ მერჩის მუხლი...**“

(ორი ახალგაზრდა ქალის ლანი გამოჩნდება ზეგანზე. შეფერვამანს შავი აცვია, წითელი რიდე ახურავს, ქერას — თეთრი კაბა და მწვენი რიდე).

შავოსანი.

„**ამაოდ მიხვალ იმ ხვეისკენ, დღისიმედო, ცხნოსან ლაშქარს რა უნდოდა იმ დარტყუებში, დიდებულთაგანს ვინ დაეძებს ქვეითთა შორის, წველანც ვნახე მდაბიონი ეყარნენ ქვეითთ. ერთმა მებაქრემ დაკოდილმა ასე მიამბო:**“

„**ე, იმ ბეკობთან მოუკლესო ჩვენს მეფეს ცხენი...**“

დედისიმედი. მამცენ, ლელაი, პირთუენულად რისი თქმაც გსურდა?

ცხენი მოუკლეს, თუ დავითი მოკლესო იმში. ლელაი: (შეუყვანდა)

„**მოკლესო, მიხობრა, გულახდილად რომ ვაღიარო, მაგრამ აგრეა, უნაურად აქარბებს ხალხი, როდესაც საქმე მის საყვარელ გმირს შეეხება...**“

დედისიმედი.

„**უწინაც მიწამ პირი მიჰოს, თუნდაც ცარგვალი რისხვითი მობრუნდეს ამ ჩემს თავზე, ვიდრემდის დავითს**“

სუნთქვა წართმეულს ბრძოლის ველზე წავაწყდებოდე.

სულთ მალაო, მამულისათვის თავდადებულთ! შენი სიკვდილი ღმერთმა ნუ ქნას, რა სასწმუნოა, შენ ვერ შეგბედავს მუხანათი მტრისა ისარი, რწმენა შენთვის უმტკიცები ფოლადის ქაჭკი. დაწინაურებული ლელი შექვიელებს.

„**ტარიქისძეა გოგინაი, დღისიმედო, თუ მწუხარებამ არ წამართვა ცნობიერება, ჩემი საქმარო, მეგობარი ჩემი სიურჩისა...**“

(ლელას გული შეუღონდება. დაწინაურებულ დედისიმედს მიეყრდნობა. გოგინაი წამოდგომას აპირებს, მაგრამ მუხლის ტკივილი წამოქცელება. ლელი დაიჩოქებს, მოხევევა გოგინის).

გოგინაი

(ქალები წამოშეველებიან დაკოდილ მხედარს. გოგინაი ცალი ხელით ხმაღს დაეხინება, ცალსაც ლელას ვადახევეს).

გოგინაი.

„**მზეგარძელი იყოს დავით მეფე, თურქის ისარი, თქმარე მოხვდა, მაგრამ ბრძოლას არ განერიდა,**“

მე და მამაი მის მახლობლად ვცემდით მოროდებს. როდესაც ცხენი გამოუკლეს, ჩემი მივართულებული შექდა, მოზიდა მამაცურად ნაცადი ხმაღი. აგრეა ცხენი ბენ მუშამანდ. განჩის ამირას. შუა გაკვეთა თორიანად ჩემს თვალწინ იგი. ოპ, მისი ხმაღი ეღვარებდა ვით ცისარტყელა, ღორის კოლტივით წინ გაიგდო თურქმანთა ხროვა.

დედისიმედი. შენ ეს მიხობრა გაიმარჯვა ჩვენმა ლაშქარმა?

გოგინაი. დავითის მახვილს ჭერაც ჩვენთვის არ უმტკუნია, მარბიელ ლაშქრით გამოუღვა თურქმანებს მეფე.

ჩაფხუტიანი მოხუცი.

„**ე, დაიკებაც მოახრბეს ჩვენთან ამოსვლა, საღა არიან მეფის სპანი, თუ დავით მეფეს გულმავიწყობა არ დასჩემდა მამისეული.**“

(მოისმის დიდი ბუცის ხმა. ლაშქრული ნაბიჯების ჩქამი. ნახლებით და საყავებით აღჭურვილი მხედრები ურამულით მოედებიან ბრძოლის ველს. დაკოდილები წამოიწვიან).

ერთობლივი უცარილი. (ერთი) მახარაი, მახარაი...

სხვანი. მეკარვთ უხუცესი დავით მეფისა.

ორხალაიანი მახარაი. (წინ წამოდგება, მარჯვენას ზეასწევს):

„**ხალხო, მისმინეთ, წარმომგზავნა თქვენდა საშველად მეფემან დავით, დამავალა თავად მეცისრნა დაკოდილების მოგროვება დაუყოვნებლივ... ხოლო ისინი, ვინც სიცოცხლე შესწირა მამულს, მშობლიურ მიწას მივაბაროთ ეკრანთას ველზე.**“

საენა მემრე

საქართველოს სამხრეთ-აღმოსავლეთისათვის დამახსიათებელი ლანდშაფტი. გორაკი. გორაკზე ეკლესია და ციხე. ციხის ძირში მდინარეა დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ მიმავალი. ღურგლები და კალატოზები მუშამანდ დარღვეული ხიდის ასაგებამდ; ხიდის ბურჯები მოსჩანან, ჭერაც არ დაუმთავრებიათ ხიდი. საცალფეხო ბილიკის სიგანე გაღასასვლელი გაყოფილულია ორიოდ ფიცრით. ხიდის ვაღმა, ზედ ხიდის ყურთან გლეხები ზნავენ. მოსჩანს ურმები, გუთები, სახნისები, ზოგნი მუხის ძირას სხედან, ისვენებენ და პურსა სჭამენ ურთიერთის პირისპირ ორ მწკრივად დამსხდარნი. ცალ მხარეს კალატოზები და ღურგლები, მეორე მხარეს გლეხები მღერიაან:

გლეხები. ნამგალას მობინაურსა,
პირი მიუგავს ღულასა,
ორხვე ერთად გამოიტანს
ხელეულსა და უღოსა.

კალატოზები და ღურგლები.
კიდევაც დაიზრდებიაან
აღგეთს ლეკები მგლისანი,
ისე არ ამოწყდებიაან

ჭავჭავი არ-სქამონ მტრისანი.

გ ლ ე ხ ე ბ ი.

საქრთლით დახვრეტილი ხარ, არ გირვეია სატებე, სულ რომ ნარბილში დაძვრები, ერთხელ ყამირი გასტებე.

ქ ა ლ ა ტ ო ზ ე ბ ი და დ უ რ გ ლ ე ბ ი.

აღგეთში მეცხვარის ქალი, წისქვილს უფლიდა ღამითა, რაჟუნობს სარეკლია. ფხიზლობს დოლაბის ჩქამითა.

ბაღლიც მამაცობს აღგეთში, ვუყავობს ქალთაგანია, რკინის ბეჭთარში ჩამსდარნი ცას მიზებენიან მთანია.

გ ლ ე ხ ე ბ ი.

მთაში გაზრდილი ვუყავო, ხმალს როდი მოგიშვიდება, ომში შეხვალ და გამოხვალ, გული არ შეგიშვიდება.

ყ ა ნ ე ბ ი დ ა ნ გ ა მ ო ს უ ლ ი გ ლ ე ხ ე ბ ი.

(ხელში უჭირავთ ხმლები, რკინის პერანგები, მუხარადები, უხანგები, საძუენი და სხვა, ტარმომტერული შეხვები ტალახში ამოსვრილი).

ხალხო რა ვნახე.

(გლებები, დურგლები და კალატოზები წამოიშლენ ბიან, ათვალთერებენ გლების მიერ მოტანილი, ტალახში ამოსვრილი რკინის პერანგს, მუხარადებს, შუბებსა და ხმლებს).

ქ ა ლ ა ტ ო ზ ე ბ ა ნ ი. ეს თურქი ლაშქრის ნაომარია, სწორედ ამ გზაზე უყუქცა ამირ ტიგვას ლაშქრის ნამუხრევი.

ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა გ ლ ე ხ ე ბ ა ნ ი. (მუხარადს ხელს წაავლებს პირბადიანს, თავზე ჩამოიკვამს, მის ტოლს დახედავს და შესძახებს: „იტი“. გლებები იციენიან, ხარხარებენ).

მ ე ო რ ე ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა გ ლ ე ხ ე ბ ა ნ ი. ეგ რა დოზანაა, ჰე?

მ ო ხ უ ც ი გ ლ ე ხ ი. გეტყობა, ომში რომ არა ხარ ნამყოფი, ჰოვ.

(ახლა თვითონ დაიხურავს პირბადიან მუხარადს თავზე, ხელით ასწევს ჩაქვის პირბადეს).

ეს პირბადეა, ჰოვ, როცა მეფე, სულტანი, ამირა, ან ერისთავი უჩინ-მაჩინად მოგზაურობენ, ასეთ მუხარადს იხურავენ, ჰოვ, ვინ იცის, ეგებ ამირ ტიგვას პირბადე იყოს.

ქ ა ლ ა ტ ო ზ ი. აქი უნობდენე ამირ ტიგვა მოკლესო ომში?

მ ო ხ უ ც ი გ ლ ე ხ ი. მოკლესო ეგა თქვეს, მაგრამ ვინ იცის, ეგებ გაიქცა და გზაში გადააწყვდა მარბიონს, თავი მოსჭრეს, მისი აუროლებული გუგრა ეგებ ტურქებმა გამოხრეს და დარჩა გზის პირად მისი მუხარადი ტალახში ჩაფლული, ჰე.

ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა გ ლ ე ხ ი. ჰო, მაგრამ, პაპა გაბრიელ, განა ამ გზით გაიქცენ თურქები ეკრანთაში დამარცხებულნი?

მ ო ხ უ ც ი გ ლ ე ხ ი. სხვა გზა არ ჰქონდათ გვილოსან, ეკრანთიდან ამ გზით თუ უწევდნენ დორბე.

(მდინარის გადაღმიდან ძახილი მოისმოება: „საქონი“)

გ ა ბ რ ი ე ლ. ჰაუ, გაბრიელ.

გ ა ბ რ ი ე ლ. (თავის ვაეს გოგინის) ბიჟო, გოგინა, გაიქე, შენ გაზრდას, რასა ყვივის გრძელი ივანეს ბიჟი.

(გოგინია ხილზე გაიქცევა, მერმე მობრუნდება და შამას მოახსენებს). ხუთი ჩოროსანი მოსდგომია გადაღმელ ხიდის ყურს. გაავტარეთო უბრძანებიათ გრძელი ივანეს ვაჟისათვის. ჭერ უჩხუნბიათ, ხილი რისთვის დაღინგრევიეთო, ჩვენ არ დაღინგრევიო, უთქვამს გრძელ ივანეს ბიჟსა. თურქებმა დაწვესო უკუქცევინას. ჩვენ როდი დაღინგრევიეთ, ჩვენ ახლა ვაშენებთო დავით მეფის ბრძანებისმებრ ამ ხიდსა.

გ ა ბ რ ი ე ლ: მერმე არა ჰკითხე, ბიჟო, ვინ არიან და რა სოფლის არიან?

გ ო გ ი ნ ა ი. არ ამბობენ ვინაობას და სადაურობას, მთამა უფროსმა დაგვტუქსა კიდევაც, რა ხელი გაქვთო ჩვენს ვინაობასთან. გაავტარეთ ხილზე, ხილი და გზა ყველას ემუთენოსო.

გ ა ბ რ ი ე ლ. ჰო, მაგრამ, ეგ ვერ გაიგე, ჩვენებია თუ უცხოთაგანნი? გაიქე, უთხარ ივანეს ბიჟს, გამოატაროს მგზავრები, ბიჟავ.

გ ო გ ი ნ ა ი. ტანვარით ქართული აცვიათო, ხუთში ერთიდა ლაპარაკობს მხოლოდ ქართულად.

(ოთხ რაინდს მუხარადიანს და ჩაქვიანს, რომელთაც სახეზე ჩაქვის პირბადე აქვთ აფარებული, მოუძღვის მაღალი, წვერთიწვლა მოხუცი, აგრეთვე ჩაქვიანი და მუხარადიანი, რომელსაც მთარახი უჭირავს ხელში. როცა გადაღმელ ხიდის ყურს მიადგებიან, გლებები და კალატოზები წინ დაუხვდებიან უცხოებს. გაბრიელ ტარიქსძე ჩაქურ მღუასლოვება წვერწითულს. მისი ამალიდან გამოდის ერთ-ერთი რაინდი და ქართულად ეუბნება გაბრიელს:

უ ც ნ ო ბ ი: კლდეკარის გზა გვასწავლე, ძია კაცო? გაბრიელ. სანამ გზას ვასწავლავდეთ, თქვენი ვინაობა უნდა გვამცნოთ, მგზავრო.

უ ც ნ ო ბ ი. ჩვენი ვინაობა რად გესაქიროებათ? გაბრიელ. ჩვენ უნდა ვიცოდეთ, ვინ დადის ჩვენს გზებზე, არა?

უ ც ნ ო ბ ი. გზა არც თქვენია და არც ჩვენი, გზა ყველასია.

(გაბრუნდება წვერწითელი, თურქულად ექაქანება გაბრიელს).

გ ა ბ რ ი ე ლ. რას ამბობს ეს წვერწითელი? უ ც ნ ო ბ ი. თუ კლდეკარის გზას ვასწავლით, ხომ კარგი, თორემ რაზდენი კაცი ჩვენ გზაზე შემოგვეყურება, ყველას ხომ არ ვეტყვით თუ საითყენ მივალთ, ჩვენს გზას გავყვებით და ის იქნება, მოყვარე.

გ ა ბ რ ი ე ლ. (უცნობს, ქართულად მოუბარს) გადაუთარგმნე მაგ ბებერს, არც ეგ გზაა-თქო თქვენი და არც ჩვენი ვართ-თქო თქვენი მოყვარე.

(წვერწითელი გაცხარდება, თურქულად ლაპარაკობს).

გ ო გ ი ნ ა ი. (შესიტყვება) გიურჯი ბილმერ სან?

წ ვ ე რ წ ი თ ი ე ლ ა. (თავს გააქნევს გაბრუნებულს).

გიორგი. არ მოგებურდა, ვეყო, სულ ერთი და იგივეს რომ ჩაპყვირი მაგ შენ მიმინოს?

მახარა. მე არა და მიმინოს დიანაც მოგებურდა ერთი და იგივეს ჩინინი, ხომ ხედავ, კესაროსო, როგორ ამქვენარებს ჩემი მიმინო.

გიორგი. რა მოგებურდა, ვეყო, შენი ყვირილი თუ ჩვენი საუბარი?

მახარა. ვგონებ, ორივე, კესაროსო ბატონო.

(გიორგი იცინის)

ანტონი. მახო, შენ მუდამ ამქვენარებ, მიმინოსა-გან ხომ არ გადაგედო უც სენი?

მახარა. იმიტომაც ვამქვენარებ, ყოვლად სამღვდელსო მამაო, ეგებ ემშაკეული ამოვაფრქვიო გვაში-დან. მე უფროვე ზოგიერთებს თავადაც ხელი მიპყრობენარებს.

(გიორგის თვალს ჩაუტრავს, ანტონის ვადახედავს).

ანტონი. ფუი, ფუი, ნუ განარისებ ღმერთს, ნუ უხვობ სატანას, მახო, ისედაც ვაქარხულია მთელი სა-მეფო, კირონ მანგლელი იწერება თრიალეთიდან ბოცოქალას სახით მოედლოვო ემშაკეული ყანებსა და ბოსტნებს. ქუთაისის სამოქალაქოშიაც უნახავთ ნი-ბლიის სისხო ბოცოქალა. გუფინ დამ ორი ფეხშიშ-ველა ემშაკი მონღეგომი ბოცონის ხედს, კაცის ძაღუ-ბით დატვირთული ხურჩინები გადაუყიდათ სახედა-რზე.

მახარა. აა, აა, აა, აა!

გიორგი. მოეშვით მაგ ემშაკებს, მე ლიპარიტისა და მისი სახელულის ჩამოსვლა უფრო მადლეებს. არავე უწყის, თუ როგორ მიიღებს დავით მეფე სტუ-მარებს.

(მახარა ამოიხვეწებს).

გიორგი. რას ხეწეხი მახო?

მახარა. ეს სოფელი ეგეთია, კესაროსო ჩემო, როგორც მაშლის კუდი ქარიან დღეს. საიტიყნაც ნი-ა დაფიციენებს, იქითყენ პაინებს იგი. ხომ გახ-სოვს ამ ათი წლის წინად წარადგინს ციხეში რომ გვეწვია ლიპარიტის მანდატურთხუცესი თირქაში, დი-დაძლი ლაშქრით აპირებენო კახთა მეფის ასალგმა-ვად თქვენთან წამოსვლას ლიპარიტი და რატი. მე-რამე თუ გახსოვს, ღვინო მოკრიბა პურისობის დროს და წამორთმა: ეგაა ოღონდ, უფლისციხე ხინჯად აქ-ვესო ლიპარიტ ერისთვის გულში. კარგა მოზრდილი ხინჯი გაცეხებია მეთქი ლიპარიტს ყროტში. გუფინ დელ დედისავეთ მახსოვს, შენ ბლიციე მკარი და გამა-რუმე. იმ წელს უფლისციხეს გვედავებოდნენ, მერ-მე ის იყო შემოირიგე, სამშვილდე და კლდეკარი მი-უბოძე. რითი გადაგვიხანა? ამაოდ ვუცადეთ ვეფინ-ში. ბოლოს როცა შენ ალუა მოხხენი ვეფინს დალი-ხზე გადმოხვედი, მესამე დღეს ვეფინს ჩავიდნენ ლი-პარიტი და რატი ლაშქრითურთ, აღსართანთან ინა-დირათ და ინადიმეს. აბა, მე გეტყვი, კესაროსო, მა-რთაღს, მე შენ ადგილას ძელზე გავცვამდი ლიპარი-ტსა და რატის.

ანტონი. ფუი, ფუი, ნუ სცოდავ ღმერთს, ქრი-სტეს აღდგომის დღეებში ძელზე გასმა!

მახარა. დიან, სწორედ აღდგომის დღეს. სწო-რედ აღდგომა დღეს დაპტრა ბაგრატ მესამემ თავე-ბი თავის დისწულებს უფლისციხეში, ნაადგომევეს შეიპყრეს შესხმა აწნაურებმა ლიპარიტის მამა ლი-

პარიტ დიდი და ბაგრატ მეფის მოპყვარეს ქელე. ბოკილშესხმული, როცა ქრისტე ჭვარცხელი რაელებს შეეცოდათ ჭვარზე არ მოსწინდებოდნენ, ავაზაკი გააკრეს მარჯვნივ და მარცხნივ. თუ ლა-პარიტს ძელზე გასმა მოწუწეს, მარჯვნივ თავის მად-ტურითუხუცესი უნდა ჰყავდეს, მარცხნივ კოზმან ბე-რი, ბი, ბი, ბი. დაიხსომეთ ჩემი ნათქვამი: ვინც გველს რძეს ასმევს, გველს უაჟიყებებს მას.

ორ ავტორი. ცხენები მზალაა, კესაროსო ბა-ტონო.

გიორგი მეფე. (მახარას).

სადაცა დავით მეფე და გიორგი ჭკონდიდელი მო-აღწევენი, ვინმელო მათ დაგვიანდეს, სასახლეში და-ნუხად სტუმრებს. მე წვინდარებ მიწრებს, იცოდეს, ნუღარ აურევე შენებურად, სტუმარი ღვთისაა ვეყო. გიორგი მეფე და ანტონი უკანა კარისაკენ გაემარ-ტებთან. მახარა უკან გამოუდგება და მიამახებს):

მახარა. დაცა, დაცა, კესაროსო, წუხელ ფლა-შურ ლატას წავაწუდი ერთს.

(თაროდან გაღმობებს პაწია წიგნს, გოშლის და წაუკითხავს).

„ჩემმა სიძაბუნემ მოამაღებინა ზედმეტი სისხლის გამოშვება, მე ვცოცხლობ ვითომცად, მაგრამ ჩემი სიძაბუნის მეოხებით აღარ ვარსებობ თითქმის“.

გიორგი. იცი რა გიხბრა მახო, განა მარტო შენ, უველას ვეუბნები ამახ: დავით მეფესა და გიორ-გი ჭკონდიდელს, შერგილ ლიპარიტისა და როკი-არშიანს, ბეშენე ჩაველსა და იმ სვედავისლი ნიანა ბაკურიანს, ამას ვეუბნებოდი: ამდენ ხანსაც ბევრი გიჩინეთ ყველას, დავიანტე ვეყო, თავი მომამეჭ-რეს აღამანებმა, ხომ ნახე, მგლის ლეცვები გამომი-გზავნა ამას წინათ ვეშვა სვანთა ერისთავმა, უკვე გადაწვევით მათ დაგეშვას მიეყო ხელი. ღორზე სა-ნადიროდ უნდა გამოფიქერო ისინი, რაკი აღამანებს ვერაფერი შევასმინე, ეგებ მხეტებს შევაგნებინო რა-იმე.

(გიორგი კელდიან მშვილდსა და კაპარქს ჩამო-სნის, მშვილდს მხარზე გადაიდებს. გარედან მოის-მის მონადირეების ბუკის ხმა, ძაღლების წყაქეკაი). (კარის ალგათან მონადირეთხუცესი გამოჩნდება).

გიორგი. მოვდივართ, მოვდივართ, ორავანდავ.

მახარა. (უკან გამოედევნება მეფის, უკან მიმა-ვალ ეპისკოპოსო ანტონი, თანაც გამოაჯვარებს კო-ვლობაში და მიამახებს):

„ფლოქვიანო ეპისკოპოსო, მათ, კინეები არ დაგე-სიონ ტყეში.

(ისევ მიმინოს შესევამს ხელზე და ჩასახებს აააას.) (შემოღის უფლისწული დემეტრე — მახარას):

დემეტრე. რასა იქმ, ძია მახო?

მახარა. მიმინოს ვეშვავ, შვილიყო, ანე ჩავები დღისით და ღამით, რათა ველურობა გაეცოლოს გვა-მიდან. ამ გზით ერევეა იგი კაცის ხმას, დაუმეგობრ-დებია მას და ნადირობის თანაზიარი უხდება. უფრო მეტს გეტყვი, შვილიყო, სიძაბუნეში გველის მგეშაკი ვიყავი, ვულოლოვებოდი, რძეს ვასმენდე საყუთარი ხე-ლით, ასეთია მტაცებელი და მცურავი, ზოგჯერ კა-ცი მათზე უფრო დაუნდობელია, შვილიყო.

დემეტრე. რომელი კაცი, ძია მახო?



მხარა. ვაიხრდები და შეიცნობ, შეილიყო, იმ
კაცს.

დემეტრე. მიმინოს გამოცნობა შეეც მასწავლეთ,
ძია მასო, რა.

მხარა. მიმინო მრავალგვარია — ფოლადის-
ფერი, ფანგისფერი, გვიმრისფერი და ჭრუნი. ერთ-
წლიანი მიმინო მოცისფრო ფეხები აქვს, ნაწაშთარალ
კაუტეხს — ჩალისფერი, ხოლო ნისკარტი კვერცხის,
ყვირთლის ფერისა. ეგვეც დაიხსომე: მიმინოს ფრთხი-
ლად, ფრთხილად უნდა წაატანო ფრთების გაშლამ-
დის ზელი, თორემ ფრთები თუ დაუზიანებ, მოგვამა
ჭირი. ეგვეც იცოდეთ, იმდენი უნდა აჭამო, ნივთის
ტოლად დააჩინდეს ჩინჩაუკი. ზოგჯერ მიმინო ჩვენს
ეპისკოპოსებსა ჰგავს, გინდა ანტონ ქუთათელის, გი-
და წინაურთელის, წაღველ ან გოლგოთელის, მთ-
სავით უფლოველაა, ასეთი მიმინო იმდენს შესანს-
ლავს, რევენდის ოყნა თუ არ გაუცეთ, ხული ამო-
ძვრება.

(ტელსა ჰკრავენ სასახლეში. ყვირთელი სკარამანგი-
ანი მანდატორები შემოსვლიდან და ვარბი-გამორბი-
ან დარბაზებში).

დავით მეფე. (შემოდის გიორგი ჭყონდიდ-
ელი, შერგულ ლიპარიტიანი და როცილ არშინი თან
ახლავს მას).

ახალი ხომ არაფერია, მასო?

მხარა. ბევრი რამ, მეფეც ბატონო, ფარცხისის
ციხისთავმა მორცნეველმა წარმოგვანდა ასისთავი გო-
გინა ტარიკისძე.

(მხარა მივა კარადსთან, გრანგის გამოიღებს,
ორივე ხელით ჩაბღუჯულს, ზურგს უკან მალავს).

„აი, ეს გრანგისი გახლათ ტარიკისძე.

(მეფე საყარცხელზე ჯდება. მანდატორები მიდიან
მასთან, მუხარად მოხსნიან, ჯაჭვს გახდიან, ამსობა-
ში მხარა მიესალმება მას და განაგრძობს).

ფარცხისის ციხის სანაბეში, გასული თვის მიწუ-
რულში ვეღებებს შეუპურათ სამი მუსულმანი
როცო ქართლელი, პირბადიანი მუხარადები ეხურათ
თურმე, სანიდაგო ჯაჭვი ცმიათ, არ აუხდით პირ-
ბადე, გაუკოპავთ და ძალით ახადეს, ვინაობა და სა-
დაურობა უციოხავთ, არ გათქვეს თურმე, ფარცხისის
ციხისთავისთვის მიუგვიროს, დილეგში ჩაუგდია, მორ-
ცნეველს ზუთივენი, მინაც არ გაუმთელიათ თავიან-
თი ვინაობა. მით მეთაურს, წვერწითელა თურქს —
ეს გრანგისი ჰქონია ჯორის თოქალთოს ქვეშ ამო-
კერებულა.

(მხარა მეფეს მიართმევს გრანგისს, ეს უკანასკნე-
ლი ჭყონდიდელს გადასცემს).

მონადირეთა უხუცესი. (შემოდის. მხარა
კართან მივა).

წამობრძანდით სანადირეთ, გთხოვთ ეკსაროსმა გი-
ორგიმ.

მხარა. (უქმად).

არ სცალია სანადიროდ მეფეს.

(კარს გაიხურავს თავათ).

ჭყონდიდელი. (ციხულბოს)

„თევზა შეაღებს, დღისა ათეპეტბა, სახელითა და
ალაპისთა, ახუ-მუსაფერ რუენ აღდენ ბარქიაროც,
სულტანი ირანისა და არაჩრისის, მოაკითხავს თრია-

ლეთის ერისთავს ორბელიანს, ლიპარიტ ივანესძეს
რომელსაც ნეტარხსენებულმან, მარადის გამარჯვებულ-
მან მამამან ჩვენმან სულტანმა მალექ-შაჰმა, აპარ-
ბარობა მიუბოძა თავის დროს, რისთვისაც ლიპარიტ
ამირა შეპირებულყო იყო, მოჰამედის სწულზე შედ-
გომას, როგორც ეს გავმცნო ლიპარიტ ამირას სარ-
წმუნო კაცმა ისპაანში ვარსიმ ვარქელმა, თუმცე
მარადის გამარჯვებულ სულტანს, არასოდეს უნებ-
ნია უურაღის ცნობილი სურის უფლებებეფუოვა: „შე-
ჭირვებით ნურავის აძიულებთ ისლამის სწულზე შე-
დგომას, რამეთუ სიმართლე და სიმართლე უამისოდაც
გათიშულია კაცთა თვალში“. მაგრამ მეფეთა გიორგი
აღამას შეუდგება, უდიდეს ბერკეტს მოავლევს ხელს.
და ალაჰ ყოვლის მხილველია და ყოვლის შემცნო-
ბი. ჩვენ სხენამდის მოადწია უსამო ამბავმა, რომ
ამირა ლიპარიტ დავით მეფეს შეერიგებია კლავ და
ლაშქრით დახმარება შეჰპირებია მას. არვინ დაივიწყ-
ოს ბრძენთაგან ნათქვამი: ნურავინ ინდომებს ბორო-
ტის თანადგომას, რადგან ბატი იმტომ მოკლულ იქ-
ნა, რომ იგი ყორას მეგობრობდა და მწყურცი იმი-
ტომაც მოუბრჩევიათ, რომ ყვათან დახეირნობდაო,
ისივე შეიცნო მარადის გამარჯვებულმა სულტანმა ბა-
რქიაროცმა, რომ ლიპარიტ ამირა დავით მეფეს ჰპი-
რდებოა თავის ერთადერთ სულს. და ალაჰ ყოვლის
მხილველია და ყოვლის შემცნობი. არ დაავიწყდეთ
ამირა ლიპარიტის ცნობილი სურა ყურანისა. „ნურავინ
მიათხოვებს თავის ასულს ურწმუნოს, ვიდრე თავად
სასიძო არ შესდგამება მუჰამედის სწულს. ამავე წმლის
თვესა ზულ ჰიჯას, ვაჯავანი ლორესა და სამშვილდეს
ციხის ასაღებად ამირ ტუგვას, ლაშქრითურთ, გიბრძა-
ნებთ, თანადგომა გაუწიეთ მას, შეიპყრათ მუჰამო-
ხე ხარაჯის ურამყოფელი მეფე დაუღებო და მომგვა-
როთ ქედზე ბოცილ ასხმული ისპაანს. და ალაჰ
ყოვლის შემცნობია და ყოვლის შემძლე.

სულტანის ზღმონერვას ამკიცებებს ბქელისმცველი
სულტანისა და პირველი ვაზირი — ამირ ბენ ანისა.

(ჭყონდიდელი შესდგება).

მხარა. გადაბარუნეთ ეტრათი, მამაო გიორგი,
მანდ ლიპარიტის სარწმუნო კაცს — ვარსიმ არძელის
მინაწერია ქართლად. „რაიაც უნებნა ერისთავთ ერ-
ისთავის ლიპარიტის ძის, რატის მიერ უკანასკნელ ბა-
რათში გამოთქმულ სურვილს სულტან ბარქიაროცთან
დამოყვრების შესახებ მოწყვიტოს, ამის სასახუბოდ
სულტანმა მიბრძანა მომეტესენებინა შემდეგი: ამ შე-
მთხვევისეც ბევრი რამ დამოკიდებულია ამირა ლი-
პარიტისა და მისი ასულის, დედისმიდის ისლამის
სწულზე შედგომისაგან, რადგან ყურანის სურა გვას-
წავლისო:

„და ნულარ ირთავთ წარმართთა და გიურთა ასუ-
ლებს, ვიდრე მუჰამედის სწულს არ შესდგომიან ინი-
ნი.

(ყველანი სდუმან).

გიორგი ჭყონდიდელი. ახლა ყოველივე
ნათელია. ამიტომაც არ მოგვეშველა ლიპარიტ ერის-
თავი ეკრანთსთან ბრძოლის დროს, მეფეც ბატონო.

დავით მეფე. (შერგულ ლიპარიტიანს)

„დაუყოვნებლივ წარგვანეთ მალემსობროთი ფარც-
ხისს უბრძანე ფარცხისის ციხისთავს, მორცნეველს
ზუთივე ტყვე დაუყოვნებლივ წარმოგვანდონ გვეფთოს.

გეგუთის სასახლის იგივე დარბაზი. ოქროს ტაბაი დგას ორი ცალცალკე ერთივე გრძელი სუფრა გაშლილია.

უზნისპირად სხედან გიორგი მეფე და ლიპარიტ ერისთავი ხმლიანად, ამ უკანასკნელის უკან ლიპარიტის ფარი უჭირავს ხელში ერისთავის მანდატურთუბუცესს — თიქაშუნი. დარბაზში ოთხი შვეოსანი ვისკოპოზონა, ერთივე თეთრი ომეორით შორთული მღვდელმთავარი კირიონ მანგლელი. ცალკე ჭვუფად სხედან ერთ კუთხეში: დედოფალი ელენე, კატაი — ლიპარიტის მეუღლე, დედისმედი, მისი დედაბაძუძის, ხორეშანის ქალი ლელია. ცალკე ჭვუფად დგანან უხმლოდ ლიპარიტის ამაღა: ითანე დუკისძე, ია ციხელისძე, მამისთავლა მხარობლისძე და სხვა რაინდები (ლიპარიტის მსლებლები) და კოხმან ბერი, გრძელე წოწოლა კაცი, ხუტუბუ შავი თბები აქვს, შავი გრძელი წვერი.

გიორგი. მადლი უფალს, ყოველივე რომ ადრე დასრულდა. დავით მეფე სძლია სელფუიანებს, გაწის ამირა მიიღო უფალმა. ფსუს ამირა ტეგვა რომ გაქცევათი რაკი რატი ამ დღებში სულთმოპობავე უყოფლა, როგორც შენ ამბობ, როგორღა შეგეძლოდ ქვანთაში მიშველებილად დავით მეფესა. არაფელი ძველ მტრობას, ვეყო, სულკურთხებული მამაშენი განა ყოველთვის მტრობდა მამაჩემს ბაგრატს, როცა ფადლონ ამირა მოადგა თბილისს და ისანში დამანადგავა, ბაგრატმა გამოგზავნა მამაშენი ივანე, ივანე ერისთავი და ნიანია ქვაბულისძე, მერმე ის იყო საერთო ძალით გააქციეს ფადლონ ამირა. ახლაც იგივე გვმართობს, ვეყო, დროა გაერთიანდეს საქრთველიანი. მეგბე ვაძულებს გადავარჩინო ჩვენი უმბღური ხალხი. მე და დედოფალი ელენე ვახარებული ვართ, ჩვენმა უჯიათმა დავით მეფემაც რომ წინ იცავლა, დადინჯდა, ვეყო, ოღონდ ეგაა, მოუსვენრობას არ ეშვება. ჭრავა ვა მობეჭრავა ყმათა და ცხენთა წურთვინა, ლოდნატყორცნებისა და ტარანების შენება. დღეს ქრისტეს აღდგომაა, დავითი და ქუთაისელი სასანა-ღარბიეროთი ცხუმს წავიდენ ჭრე არსად სიანან, ხომ ზედავ. ეტუბნები ვეყო, გულისსკარი გაუღე მეთქი ამ სოფლიურ ღბენას, რამ შეგაძალა ვაზის უტკბესი ნაყოფი და გეგუთის ბუხრის სიაშტკილივე, გავიგე მეთქი ვეყო, რომ ეს სოფელი ბაღლის ნიფხავსავით მოკლავა და მასხავთ დასტკილი.

ლიპარიტი. სასიხარულოა, დავით მეფე, მართლაც რომ დადინჯდა, კესაროსო ჩვენო პატრონო, სულკურთხებული მამიჩემის ივანესაგან მაქვს განაგონი: ბაგრატ მეფეც ასეთი უჯიათო ყოფილა, გვიან დადინჯებულა თურმე ნეტარსხენებულა. ასეა კესაროსო ბატონო იგივე დრო რომელსაც სიჭაბუკე თან მაქვს სიბრძნის მომნიჭებელია უთუოდ, ხომ აგრეა, ანა! როცა მე ქაბუკი გახლდით, ავიღებდი მამისეულ ხმალს. დავეროდი კინკრებს, წარმოვადგენდი ვითომ ჭინჭრები ჩემი მტრებია მეთქი და თავებს დავათლიე მათ. გულაბდილობა მაპატიე, კესაროსო ბატონო და უნდა გამოგიტყდე, იმ ჭინჭრების მაგიერობას ვუწევდი მეც ოდესღაც ქაბუკ მეფესა. მე ფეხი დავადგი ჩემი წინაპრების თავმოყვარეობას. მი-

ნდოდა ბოლო მოვდებოდა ბაგრატონათა და ბაგრატიონთა შორის უთავგაშო შუღლს, იმტრეშეცხეც ვთმე უფლისციხე და ბირთვისი, რუსთავეს და მთაწმიდას ცხიხის ციხეში. ყოველივე ამის შემდეგ დიანაც მართებულია უფრო მეტის თმინით მომეცქეს მეფე დავითი, როგორც თრიალეთის ერისთავსა და კლდეკარის ციხის პატრონს. მე ხომ არ მივხამე აღსართის, კახეთ-პერეთის მეფეს, რომელიც მას უამს შინა ეხალა სულთანსა მალაქ-შაას, მოჰმამეღის სწულ მიიღო და კახეთ-პერეთის ტახტი დაიმკვიდრა. ეგვეც ხომ სწორია, არა?.

გიორგი. ყოველივე სწორია, რასაც ბრძანებთ, ერისთავთ-ერისთავო. მართლაც და იგივე დრო, რომელიც ხილთა სიმწიფეს და ფოთოლთა შეყვითლებას იწვევს, სიბრძნის მომგვრელია უთუოდ.

ლიპარიტი. მე არ ვამტყუნებ დავით მეფეს მაინც და მაინც, მას ქაბუკური სისხლი უფულს ძარღვებში ჭრავს. მოგახსენებთ ჰარბი ძალა წყალსა ჰგავს გამოზახებულზე მოვარდნას. იგი აროდეს იქმარებს ჩვეულებრივ სადენს. ამ გარკვევებით ისარგებლეს სათენათა და ავისმტობებლთა, წამიღეს ჩვენი სათავადავებელი პატრონი და საყვარელი სასიძო. დღეს, მაცხოვრის ჩვენის აღდგომის დღეს, მიუტრუვის ყველას უფალმა დღერთმარ შეცოდებანი თვისნი, ლტენონია მათი სახელით, მაგრამ მათ შორის საგანგებოდ გამოჩენილია ერთი. თიქაშუნი, ჩემმა მანდატურთუბუცესმა იგავი იღის; ეს იგავი ამ შემთხვევისათვის ზედ გამოკრილია ჩემმა მზემ.

გიორგი. მე ძლიერი მიუყარს იგავები, ერისთავთ-ერისთავო. მოგვიტროს ეს იგავი თიქაშუნსა.

თიქაშუნი. (მიუახლოვდება მეფეს, დაუჩოქებს, მუხლზე ეამბორება) თუ ნებასა მომცემთ, მეფეთ მეფეც და კესაროსო ჩვენი პატრონო, მე საწყალობელსა და ენადარბგენილსა, მოგახსენებთ თავს თუ არ შეგაწყენთ. მას შემდეგ, რაც ღმერთმა ციანდ გადმორეცა ეშაყეული და დასეო კოს სიკედლინი, რამდენსამე ეშაყე მოეწადინათ, როგორმე ცას მისწვდენოდნენ და ყური მოეკრათ თუ რას ეტარებულბოდა თავის ქერუმიმებს დღისით და ლამით ღმერთი. ერთმა ქოსა ეშაყემა თქვა თურმე მაშინ: მე მომეყვით და ცას მისწვდებოთ. გაცოდნენ თურმე ეშაყეში. მაღლა ვიყავით და ძირს ჩამოგყარებს, აწი როგორღა მივწვდებოთ ცას. აბა მოსგარდითო, იყვირა ქოსამ. ერთი მხარეზე შეისვია, მეორე მესამეს შეასვა მხარეზე, ასე და აგვარად ასი-ასს, ათასი — ათასს და უკანასკნელმა ზეცას ჰქრა თავი და როცა მას ხმენა შიშაყუო ღმერთის ჩურჩულს, წარმოგზავნა თურმე შეიკვირმა მამამ თავისი ქერაშუმი, ამ ქერაშუმიმმა სარმა გამოჰკრა ქოსას და აწაწდად მოიშალა თურმე ცაზე მიდგმული კიბე იგი. ავტე ყოფილა თურმე, კესაროსო ჩვენი პატრონო. როგორც სკითხეს ისე სიავც ერთი თავკაცი შეავს მუღამ და მის მხარეზე აცოდენებანი ხოლმე სხანაცია.

ლიპარიტი. აბა, ერთი აჰკარით პანდური მაგ ქოსა ვინმეს, ნახავთ თუ მშვიდობა არ ჩამოვარდეს თქვენს სამეფოში.

გიორგი. (ლიპარიტს) იგავი ჩინებულია, ერისთავთ-ერისთავო, მაგრამ მე ვერ მივხვებარვარ, თუ ვის გულისხმობ ამკრებალ?

ცინცილი უ. პაულგაონიაში იშვა ორთავიანი ხბო, მუთუო.

ეპისკოპოსები. (ყველანი, კირიონ მანგლელის გარდა, ერთხმად).

პაპ, პაპ, პაპ, პაპ...

ცინცილი უ. ამაზე უარეს რამესაც მოგახსენებთ, მამანო. ანტიონაში გამოჩენილა განსწავლული ძალღიპითონე, რომელსაც ლაპარაკი ასწავლა თურმე ბაღდაღში ამირ ედინ ილღაზის მეაბჯრემ, თურქმა.

ეპისკოპოსები. (პირველს იწერენ) დაგვიცვას უფლამა ეს რა ამბავია! ეგვე ეშვაკის განცხადება იქნება უთუოლ.

ანტონი. ჩვენშიაც დიდი შემოტევა ეშვაკეულის. უფალო ცინცილი უ. მიწისძვრებმა აგვიღლეს, ეშვაკეულის შეხსა ყანებსა და ბოსტნებს ბოცოქალას და გომბეშოების სახით.

გოლგოთელი. ეგ კიდევ არაფერი, მამანო, მცხეთაში, ურიათუბანში ბაღლი უშვია ოთხმოცი წლის დედაბერს, მეშვიდე კვირას მაცა და თაღმუდი მოუთხოვინა თურმე იმ ბაღლსა. მოართვეს მაცა და თაღმუდი. მაცა შესჭამა თურმე და თაღმუდი წაიკითხა.

ეპისკოპოსები. ოჰო, პო.

ანტონი. აჟი მუღამ ვამბობდი, თურქნი და ურიანი ეშვაკის თანაზარნი არიან მითქი.

მესტუმრეთ უხუცესი. (დავითს) ყიფჩაღეთიდან გვახლათ სარწმუნო კაცი მეფეთა, წილნის ეპისკოპოზი სტეფანოზ.

დავითი. გვახლოს.

(სტეფანოზ წილნელი თაყვანსა სცემს გიორგისა და დავით მეფეებს, ვამბობრება ლიპარიტსა და რატის. მის შემოსვლაზე აჩოქოლდებიან თორიალეთელი აზნაურები და და ეპისკოპოზები).

გიორგი მეფე. რაო სტეფანოზ, რა პასუხა მოგვცა ყიფჩაღთა უმთავრესმა, შარალანისმე?

წილკენელი. ჭერ არავითარი, ეკსარსო ბატონო, თავდაპირველად ბერძენთა მსტოფარი ვეგონეთ, იქვენულად დამიხვდნენ. როცა მეფეთა მიერ წარმოგზავნილი ქრთამები მივართვი, გახალისდნენ. მაინც ეს მოთხრეს: შენ ერთი მარტოხელა ბერი ხარ, ბერსა და დიაკს ჩვენ საიდუმლოს არ ვანდობთო. წარმოგზავნონ თქვენმა მეფეებმა ვინმე ახოვანი მანდატურები. მათ ვეტყვითო პასუხსა. ისინი მაღალქუდიან და გრძელწვერა ახმან მამაკაცებს სცემენ პატებს.

ლიპარიტი. რა მოდგმისანი არიან ეგ უსჯულონი, სტეფანოზ?

სტეფანოზ. ბერძენები სკვითებად უხმობენ მათ. როგორც ბოლოს შევიცანი, ყიფჩაღბიც თურქებია, ეგაა მხილოდ სელჯუქიანმა თურქებმა გურგანის სლვას სამხრეთიდან მოურათეს, ირანის გზით შემოკლინს სომხები და საქართველოს, ხოლო ყიფჩაღბშია ჩრდილოეთიდან გადაუარეს კაკასს, დონის, დნეპრისა და დუნაის ნაპირებს უწიეს.

ანტონი. რა შჯულის არიან ეგენი?

წილკენელი: ვარსკვლავებს თუჯანსა სცემენ ეგ უხადარქონი, შარშან დუნაის წყალში ისინი ბერძენებმა მონათლეს, მაგარა წრუთად აღარც ახსოვთ ეგ ამბავი.

ლიპარიტი. ფუი, ფუი რასა სჯამენ ეგ უსჯულონი?

სტეფანოზ. პური უცნობია მათთვის! მტკვსა და ბრინჯს ხარშავენ ცხენის რძეში. ვატრს ვატრსა ლის ხორცსაც მაღიანად შეეცქვიან. უმ ხორცს და აგდებენ ეკხზე, ზედ დაახსდებიან, როცა ხორცი დაიბეჭება, კბილებითა და ფრჩხილებით მიადგებიან. მოსწურაღებთ თუ არა ტრამალეზზე, რა ვერა პპოვონ წყალი, ფეხზე ძარღვს გაუხსნიან ცხენს, მიადგებიან სისხლს. მათ ქვეყანაში უარალოდ ვერავინ გაივლის. დაშინებულმა მგზავრი სალოკ თოსს დაიჩხვლტს, მიუშვიერს ნოყურებულ ყიფჩაღს, დაიმობილებს. სამი დღე ვიკვეციდი გზას საყუთარი სისხლით, ლამის იყო არ დავიცალე სისხლისაგან. გრიგალივით გაშვარდებიან ტრამალეზიანად, შეეცვიან რუმისთს, უჭრანას და ბიზანტიას, გადაუზავენ სოფლებსა და დაბებებს, მერმე მიჰყვივი და სდივი ქაბორბალას ამ ტრამალეზში. შემოსვლაში ხანძარივით სასტიკნი არიან, უაწყვეცხვა ქარივით სწრაფი.

ლიპარიტი, თრიალტების აზნაურები და ეპისკოპოსები. ფუი, ფუი, ვიჭმნით ეშვაკისაგან! (კირიონ მანგლელის გარდა).

რატო ორბელიანი. მეფენი თუ ჰყავთ მაგ უსჯულოთა?

წილკენელი. მეფენი არასოდეს ჰყოლიათ. მათი უმთავრესია შარალან, ძე შარალანისა, ამ უჯანსაყენლიმ ძეა ათრაბა. მათ სატახტოსაც შარალანი ჰქვია, დედაწულლიანად დადიან ფორნებით. იგამოუწელომელი მშვილდოსნებია, უფრო გასაოცარი ცხენოსნები.

ლიპარიტი. მამაჩემისაგან მაქვს განაგონი. აღექსი კომნენმა არა ერთხელ მოაუყვანინა ყიფჩაღნი ქირის ქარისათვის. სამასი და საკურველნი დაურთიგა მათ. ბოლოს გადასწვეს კონსტანტინოპოლის გარეთუბანი, ეკლესიები დამარცვეს, საკურველი თან წაიღეს და ტრამალეზს მიაშურეს.

ანტონი და თრიალტისი ეპისკოპოსები. ესაა აჟოა ჩვენს გამარტახებულ ეკლესიებს.

ანტონი. მართალსა ბრძანებს ლიპარიტი, ეგვე არ იყოს, ურწმუნოებით ვაჭვიბილწავენ ეგ ურწმუნონი ხალხს.

ეპისკოპოსები. (გარდა მანგლელისა) მართალსა ბრძანებს ყოვლად სამღვდელო ანტონი. ვიჭმნით ეშვაკისაგან, ფუი, ფუი!

გიორგი მეფე. საქმე არა გაქვს, ვეო, მე უმაღ მგლის ბოყვერების დაგეშვას შევძლებ, ვიდრე დავით მეფე ქირის ქარისათვის გამოიყენებდეს ყიფჩაღთა ნათესავს.

პურობა მთავრდება, მესტუმრეთუხუცესი მივა ლიპარიტთან და თორიალტულებთან) პალატებში შუადა, ერისთავთ ერისთავო, სტუმრებისათვის განყოფილი.

(წინ გაუძღვება. დარბაზში დარჩება მარტო კირიონ მანგლელი).

გიორგი მეფე. ერთ რამეში მაინც მართალა ლიპარიტი, ვეო. აღექსი კომნენმა ტრამალეზიდან მოაყვანინა ყიფჩაღები, თავის ქირის დაშპარში ჰყავდა, არა? მერმე როგორც იცით, აიყარნენ ყიფჩაღები. ხერსონის ციხე აღეს, გამოიყვანეს იქიდან

ერტუეხისარი დიოგენისძე, კონსტანტინოპოლისაკენ წამოვადნენ ცეცხლით და მახვილით, გადებუჯეს სოფელნი და დაბანი. დიოგენისძემ კეისრის წითელი წაღები ჩაიკვია, შეიშით წინ ეგებებოდა ერტუეხისარს ვადაგვა ხალხი.

მ ა ხ რ ა. მერმე რა?

გ ი ო რ გ ი. მერმე ეს იყო, ივრეკაცა კომნენმა, გაერთა უფრადები, ერტუეხისარს თავი წაჭრა. მე იმას ვშიშობ, ვერო, ისედაც ბევრი გვყავს ქვეგამხედვარი, ვაი, თუ უფრადები მათ მივმეტო.

და ვ ი თ ი. ამაოდ შიშობ, მამავ ბატონო, ეს ამბავი ლიპარიტზე უკეთ ვიცოდი, მაგრამ კომნენის შეცდომას ჩვენ არ გავიმეორებთ. ქორი რომ ქორია, მახარა შეიპყრობს მას სიველურის ბუნებულს გამოცდის ილიდიდან ჭერ.

კ ი რ ი ო ნ მ ა ნ გ ლ ე ლ ი. (ხარხარებს) მართალსა ბრძანებს მეფე დავითი.

და ვ ი თ ი. მერმე თავილებს ამოურმსავს იმ ქორს, მარცხენაზე დაისვამს, დღე და ღამ ჩაჰყვირის უფრში. მერმე საქნიერზე მოსვლას მიჩვევს. დაუგეშავი ქორი ხოხობს რომ მიუტოლო, შეხადლოა შეიპყროს ხოხობი, მაგრამ ნდავლიანად გაუჩინარდება. აგრე დაე-მართა კომნენსაც. მას თუ ნებავდა მეგვეშორეთ გაეხადა უფრადი, ჭერ ბიწანტაში უნდა ჩამოესახლე-ბინა ისინი, ბერძნულ მიწაზე დაეფუძნებინა, შემდეგ ამისა უნდა შეეცა ცხენებზე, თორემ მოხეტიალე ურ-ლონი მისნადობარი არ იქნებინა არასდროს. მოგვცხენება, ცხაროსო ბატონო, არაფერი ისე არ აკავშირებს აღამიანებს, როგორც დიდამიწა თავად.

გ ი ო რ გ ი. ჭ უ ო ნ დ ი დ ე ლ ი. მეც ვშიშობ, მეფეც ბატონო, ვაი თუ შჭული შეგვიჩყოინ მავ უშ-ჭლოთა.

და ვ ი თ ი. ვინც მერყევია, უუფრადოდაც შეირ-ყევა, მამავ გიორგი.

კ ი რ ი ო ნ მ ა ნ გ ლ ე ლ ი. დარბაზის ერნო, მართალს ბრძანებს დავით მეფე. უფრადთა უშჭლოებ-ვაკლებდა საშინაო შუღლისათვისაც, ვიდრე სელ-ჭყლიანთა საფრთხე და ორბელიანთა განდრეკილობა. უფრადებს რა ჩამოვასახლებთ, ქრისტიანებადაც მო-ვაქცევთ. სწორედ თქვა უფლისწულმა მახარამ: ლი-პარიტისა და რატის გვეგუთში სტუმრობას ორი მი-ზანი ჰქონდა, ჩემის აზრით. მოზოდლიშება ეკრანთაში რომ ვერ დაგვემხარა. ცხადია მე არა მჭერა რატის ავადმყოფობა. მეორე ეს გახლდათ, ლიპარიტს სწა-ღია დამოყვრებით ჩამალოს უფრადეთიდან ქირის ჭარის მოყვანა. მე კი მგონია, უნდა დავაჩქაროთ ეს საქმე. ჩვენი მეცობოვნენი უნდა ჩავაყვინოთ კლდეკა-რის, ბერიქალისა და ხულუტის ციხეებში, თორემ ლიპარიტის ძემ რატიმ ფრადლ მოუხშირა სულტან ბა-რქიაროთან მიწერ-მოწერას. წარამარა ავჯავნის ის-პაანს თავის მსტოვარს, კოშმან ბერს, სოვადგარულად გადაცმულს. ისიც უნდა მოვახსენოთ ორივე მეფეს, რატი ლიპარიტის ძე დავით მეფესთან დამოყვრების წინააღმდეგია, ოღონდ ლიპარიტისა და კატაიას რი-დი აქვს. მე აგრე მგონია, უნდა დავაჩქაროთ კლდეკა-რის ერისთავთან დამოყვრება, ხოლო დამოყვრებას თრიალეთის ციხეებში ჩვენი მეცობოვნების ჩაყენება უნდა მოყვას. დამოყვრებას ხელს უშლიან, თორქაშ მანდატურთუხუცესი და კლდეკარის ციხისთავი, არც

ია ციხელაისძე — ხულუტის ციხისთავი, და არც ბერიქალის ციხისთავი მამისთავლა მახარობისძე ვა-ლათე დიდად მისანდობნი.

და ვ ი თ ი. თქვენ როგორ გგონიათ, მამავ კირონ, ლიპარიტი რად გაიტყრინა ეკრანთაში ბრძოლის დროს. კ ი რ ი ო ნ მ ა ნ გ ლ ე ლ ი. მე აგრე მგონია, ლი-პარიტს გულით ეწადა თქვენთვის თანადგომა აღმო-ერინა, მაგრამ რატი ლიპარიტისძემ, თორქაშმა და ციხის თავებმა არ დაანებეს, ამიტომ მოიავადმყოფო-რადი ლიპარიტის ძემ თავი. ცხადია, ვერც იმას მო-გახსენებთ, ამირ ტეგვა თუ გაიპარჯებოდა, ლიპარი-ტი და რატი ზურგში არ ჩაგვეცმდნენ მეთქი, მახ-ვილს.

და ვ ი თ ი. (გიორგი ჭყონდიდეულს) ხომ გეუბნებო-დი, მამავ გიორგი. ჩემი ვრადული სწორი აღმო-ჩნდა. (შემდგომ ამისა ჭყონდიდეულსა და სპასალარებს ეუბნება), ერთი კვირაც ვაცალით მოსულიერება მა-მავ სტეფანოსს. ერთი ქისა ოქროს ბოტანიტი და ათი ათასი დიბრემი თან გაატანეთ. გუარამ ბუქისციხის პა-ტრონი, ვეშვავ სვანთა ერისთავი, ათი ტენსტული, ახოვანი აწნაური, ცხუმელი ეპისკოპოსი სევასტი, სამი დიაკონი, ასოდე მალულად შეტყვრილი ცხენ-კეთილი მონასა თან გაატანეთ, მეჭორენი, მეკარვე-ლი და მეფორენი. (სტეფანოს წილკანზე მიუბრუნ-დება) შარაღანს რომ ჩახვედებ, უკველ შემთხვევაში ხელმარჯვე დროს შეუცადი, მამავ სტეფანოს, ჭერ ქრთაბეზე მიაართვი და მეფეთა სახელით მოიკითხე შარაღანისძე. გუშინწინ კიევიდან ჩამოხლუნდა ჩვენს მიერ მანდ წარგზავნილი ბერი თოთიბაი. იუწყება ჩე-ნი სარწმუნო კაცი კიევიდან ეპიტარს ჭორომბთან დიდი ბრძოლებია. გადამღიანა უფრადებს უტყვერ რუ-სთა მოთარებები: ვლოდიმერ მონომახი, მსტინლავ იგო-რისძე და ვიარჩესლავ იარკოპლისკიძე. ჭორომბებს გა-დმოღმა დაბანადნენ თურმე უფრადთა ათათასის თავები. ალტერნოჟუ და უსურბაი, არსლანაჟუ და ულუ-საი, ბედი თუ გვაქვს, ქრისტიანებმა უნდა გაიპარ-ჯვონ. მაშინ ხელსაყრელი იქნება დამარცხებულ უ-ფრადებთან მოლაპარაკება.

გ ი ო რ გ ი. ჭ უ ო ნ დ ი დ ე ლ ი და ს ტ ე ფ ა-ნ ო ჯ წ ი ლ კ ნ ე ლ ი. (პირველს იწერენ) „ქრისტიან-თა გამარჯვებისათვის ვილოცოთ“.

გ ი ო რ გ ი. მეფე. მაინც რამდენი მოითხოვა შა-რაღანისძემ ქირის ჭარისათვის, მამავ სტეფანოს?

ს ტ ე ფ ა ნ ო ჯ. ლიპარიტთან მე არ გავაზიხდი, ისე 40 ათასი ცხენყვითლი მონასისათვის, ოთხმოცა ათა-სი ოქროს დიბრემი ამ თავადზე მეორე დღეს ათი ათასის თავი უღლესა მომიგზავნა დიდი კარავიდან, უკანვე წაილო სიტყვა. მე უსიტყვოდაც მივუხვდი, რუსებთან იმი აქვთ მეთქი უფრადებს. მე იმედი მაქვს, რუსთა მოთარებმა თუ გაიპარჯეხ, ოცი ათას დიბრემზე ჩამოვლენ.

მ ა ხ რ ა. ევაჭრე, მაგრად ევაჭრე, მამავ სტე-ფანოს. ხომ იცი, თურქები უნაშუსო ვაჭრებია. ჭერ მამადს როცა ჰყიდის თურქი, მამლის ბიბილოს ოდე-ნა ოქროს დაგივახებს, გვევაჭრება, გვევაჭრება და ნი-ვრის ფასად მოგყიდის ბოლოს.

სენას პირველი

გეგუთის სასახლის სხვა დარბაზი. კედელთან უხა-
რმაზარი, შავი სპილოსფეხებიანი კარადა. სუფრა გაშ-
ლილია. სტუმრები არა სჩანან. დარბაზში დედისიმე-
დი, ხორეშან და ლელაი.

ფანჯარასთან ზის ლელაი. (დღღღი-
მებს) რად მოგაწყენია, ჩემო გვრიტო, ბედნიერე-
ბამ ხომ არ მოგქანცა. მოსაწყენი რა გაქვს, საქარ-
თველოს დედოფალი გაბედნი დღეს-ხვალ.

დედი ი ს ი მ ე დ ი. (აქეთ-იქით იხედება) წუხელ
მწუხრიდან როცა გაიფრთხილეთ, ლეღიანში დავი-
მუხლეთ მე და დავით მეფემ. დაუვიწყარი საღამო
იყო. ბუღბუღები უსტვენდნენ ბროწეულების ჩირგ-
ვეტში. იისფერი ღრუბლებით ირთებოდა ცა. შე
ვკროდი შიშისაგან. იქვე უნდა გამოერათ მწუხრი-
დან მობრუნებულ რაბისა და დედაჩემს: ბოლოს
ვემუდარე მეფეს, სასახლეში მივბრუნდეთ მეთქი. არ
ინდობა წამსვლვა. ადგომა დავაპირე, სააღმოსოდ
წამებოტინა და ნუ იტყვი ჩემს უბედურებას, ლე-
ლაი, აღმასის ყელსაიდე გამიწყვიტა ყელზე შებ-
ლილი. ბევრი ვძვით მთავარს ღამეში დაბნეული
აღმასები, ოცდათორმეტი ძლივს მოვაგროვეთ ბალა-
ხებში, მხოლოდ ოცდამეცამეტე ვეღარ ვიპოვნეთ.
იცი რა მითხრა მეფემ. შენი ჭირი წაუღიაო ამ აღ-
მასებს ამ ქვეყანაზეო.

ლელაი. მართლაც შენი ჭირი წაუღია მაგ აღ-
მასს, ჩემო გვრიტო.

დედი ი ს ი მ ე დ ი. მე აღმასს როდი მივსტირი,
ლელაი. მეშინია, ვაი თუ იპოვნოს ვინმემ და ჩვენებს
მიუტანოს. ამ დილით ბევრი ვაძებნიე ჩემს დაკოვნს,
ვეღარ იპოვნა. იცი ლელაი, რისი მეშინია? როცა
მე და მეფე ლეღიანში ვისხედით, ვიდაც შაოსანის
ღანდი დაობდავდა ბროწეულებს გადაღობა. მე ვა-
ცნე ეს ამბავი მეფეს. მითხრა, მარანია იქვე, კომ-
შის ქვეშ, ღვირო შაქვითო აღხაბა. მე კი მივინა კოზ-
მან ბერი უნდა ყოფილიყო ის შაოსანი, ლელაი.

ვაი, თუ მაგ წყუელმა იპოვნა და ჩვენებს მიუტა-
ნა აღმასი.

ლელაი. არ დაიჭირო, ჩემო გვრიტო, კოშმანი
ვერ გაბედავს ამას. ნუ ნაღვლობ, ჩემო გვრიტო.
მე აქ სულ კაი ამბებს მოკვარი ყური, ეღწენე დედო-
ფალი დაინებით მოითხოვს თურმე, ამ შემოდგომაზე
გვეფთხო შეღდგენსო ქორწილი, მანამდის უფროხულიაო
ქორწილი, რადგან დავით მეფის ცოლყოფილი რუ-
სუღანი ჭრაც არ ჩასულაო იერუსალიმს, კეთილ
ქარს უცდისო ბიზანტიონში. ერისთავთ ერისთავი
ლიპარიტი მოითხოვს, გაუმართოთო ქორწილი, ოღონდ
კლდეკარში და არა გეგუთში. მახარამ მიჩურჩულა
გუშინ: დიდხანს ურჩობდა თურმე შთავარ ეპისკო-
პოზი ანტონი, ნომოკანონი არ გვაძლევსო ნებას, მა-
გრამ დამუქრებია თურმე შთავარეპისკოპოსს მახა-
რა, თუ ხელს შეგვიშლი, ორივე მეფესთან დაგასმენ-
სიძის დიაკობს რომ დავიდისო ღამდამოხიბთ სასახ-
ლეში. შეშინებია ფლოკვიან ეპისკოპოსს, თანხმობა
მიუცია თურმე.

დედი ი ს ი მ ე დ ი. თუ ყური მოგვიკრავს, ლელაი,
რას ამბობს ჩემი ძმა რატი?

ლელაი. რამდენადაც ვიცი, ერისთავთ ერისთა-
ვი რატი სდუმს, მაგრამ დუმილი ხომ თანხმობას ნი-
შნია, არა?

მახარა. (შეხარბოშებული, ლეღიანში მიყვება)
მახარას აცოა შავი, გრძელი მანტიის შიგადაც მოსა-
სხამი, როლის ქუბებს იატყზე მოათრევს):

„რა უცნაური რამ ვნაბე,
სტიროდა ქრისტის დედაო,
ცოლს ზღელდა ქაჩის ბებერი,
მივასწარ ცხოვანდელო“.

(მახარა მიდის დედისიმედთან, შუბლზე კოცნის).

მახარა. ოჰ, როგორ გშვენის ეს აღმასების მა-
ნიაკი, ჩემო შროშანიო კაი ქნა ჩემმა დამ, მაიკომ
ეს აღმასები რომ გიხასოვრა, უძვიფრასესი უღამა-
ზესს უნდა ეკუთვნოდეს. შენ ხომ იცი, ჩემო, თუ
რატომმა მამ აღმასი ამ მანიაკში?

(დედისიმედი სდუმს).

ქრისტიან მამ წელი იცოცხლა ამ მიწაზე, თუ ხუცე-
ბი არ გატყუებენ (მახარა აქეთ-იქით იხედება), ფუი,
ფუი, ფლოკვიანმა ეპისკოპოსმა არ გამოგონოს, თო-
რემ ანათმას მომიწყობს. (მახარა ითვლის აღმა-
სებს) მაიმე, აქ მამ აღმასია, ოცდამეცამეტე რა უყავი,
ჩემო შროშანო?

დედი ი ს ი მ ე დ ი. (აიღებრევა) დავკარგე, ძია მახო
მახარა. ოჰო, იცი თუ არა ვის ვუპოვნე მე ის
აღმასი?

დედი ი ს ი მ ე დ ი და ლელაი. (ერთხმად)
ვის. ვის ძია მახო!

მახარა. მაგ სატანას, კოშმან ბერს გაუვარდა ჭი-
ბიდან. ჩავივითხე, აჩაფრიაა, ჩემი კრიალოსნის ქარ-
ვა დამიგარაო. მე მთვრალი ვიყავ და არც გამომი-
კითხავს. დარდი ნუ გაქვს, ახლავე მოვატანიებე მაგ
წერტაღლეს...!

მახარა. (ღიღინით მივა სუფრასთან, ლეღოს
დაისხამს და სვამს. ისევე დაისხამს ლეღოს, დედისი-
მედთან მივა. ადლებრტლებს). იბედნიერე, ჩემო
შროშანო.

მახარა. (ფანჯრისკენ გაიხედავს) ეგ ვინა ზის
მანდ?

დედი ი ს ი მ ე დ ი. ხორეშანი, ჩემი დედამამუჟე გა-
ხლავთ.

მახარა. (ხორეშანს მიგუბრება) მახატე, ვეღარ
შეგნისშე, ხორეშან ბატონო!

ხორეშანი. ვინა ბრძანდებით, შვილო?

მახარა. მახარა ვარ, ბატონო.

ხორეშანი. როგორ ვიქნები მე უსინათლო და
უბედური?

მახარა. ეჰ, ჩემო ხორეშან, იმდენ გაიძვირებს
ცხედავ ამ ქვეყანად, ხანდახან მეც ვნატრობ უსინათ-
ლო ვიყუე მეთქი ნეტავი.

ხორეშანი. ღმერთმა დაგიფაროს, უფლისწულო
ბატონო, ჩემებრ ტანჯვისაგან. როგორ ბრძანდებით?

მახარა. ვარ ცოცხალი, რადგან ჭერ არ მომე-
დავარა. თუმცა ლიპარიტი და რატი გულმოდგინედ
ამტკიცებენ: მახარა გეთიაო, მაგრამ გველის წიწილას
და არაგვის კალმას როგორმე გავარჩევ ურთიერთ-
თისაგან.

თორქაშო. (გამოღებული შემობრისი) ერისთავთ
ერისთავი რატი ხომ არ მობრძანებულა?
დედა ი. ჭერაც არა.
(თორქაშო გადის კოლობით. მახარა უკან გასდევს
კოლობითვე, აჯავრებს. დედისიმიდი და ლული იცი-
ნინა, კისკისებენ).

დედა ი. ძია მახო, გვეჯდრები, გამოაჯავრე თირ-
ქაშს, როგორ მოახსენებს ლიპარიტს. (მახარა წიგნს
მოკვლევს ხელს, ჭერ ილიაში ამოიჩინს, მერმე გა-
შლის და ეჩინინება ვითომ ლიპარიტს). აბა, კოშმან
ბერი როგორ სცემს თავუანს მეფეს. (მახარა აიღებს
თავისი მოსასხამის უკან ქუბებს, ზეილმართულ ბე-
ლუმზე წამოიფარებს, გამოაჯავრებს აყლაყლა კოშ-
მან ბერს, მერმე დედისიმიდს, ვითომ დავით მეფეს
ფერხითთ დღუვარდება: — „პოლიხრონიონ, პოლიხ-
რონიონ“).

დედა ი. ძია მახო, დედისიმიდს არ ეწყინება. აბა,
ერისთავთ ერისთავი ლიპარიტი წარმოგვიდგინე.
(მახარა გაიყინინება: ყიფიანად, ფუი, ფიქში ეშ-
მაეუბნისავანი).

დედა ი. აბა, ახლა ეზოსმოდვარი ცინცილუკ-
მახარა. პავლაგონიში დაიბადა ორთავიანი ხბო
(ხბოსავით ზმუის). ანტიოქიაში დაიბადა ძალი ში-
თონე. (ძალივით ყუფს და თურქულად ჩაქდა-
ნებს).

დედა ი. ძია მახო, ქუთათელი ანტონი.

მახარა. (ღიბს გამოავდებს, გაიფუყება) ნომო-
კანონი, ეშმაკები, ყიფიანადი, ფუი, ფუი, ბოცოშკა-
ლა — ფრ, ფრ... გამბეშობები შეისია ქვეყანას
(დაყავითი ყუიყინებს).

მერემეთუხუცესი. აქლებული შემოვარ-
დება) მახარა ბატონო აქა ბრძანდებით?

მახარა. აქა რომ არ ვიყუე, როგორ დამინახავ-
დი. რა მოხდა, ვაციწვრები?

მერემეთუხუცესი. რატი ორბელიანი და-
ვით მეფის სკვითაზე შექდა. აკი შენა გქონდა ნაბ-
რძანები, არავინ შესვათო მეფის საომარ ულაყზე.
ბევრი ექა დავით მეფე. ნუ შექდებიო, მაინც არ
დაიშალა.

მახარა. რა მოხდა, წვერცამეტავ, აბა, სახედარ-
ზე ხომ არ შექდებოდა ერისთავთ-ერისთავი?

მერემეთუხუცესი. ცხენბურთი იწყება, უფ-
ლისწულთ, მეკრინებთუხუცესი თქვენ გმლოდებით.

მახარა. მიცადოს, სანამ არ მოსწყინდება მაგ
ბობლია დათვს. არა მცალია, მე ვქეიფობ დღეს.
(მახარა სუფრასთან მიდის, ღვინოს ისხამს და სვამს).
ღამი სორა და დედისიმიდი. ფანჯარასთან
მჯღა ბორბუმთან მიდიან.

დედა ი. (აღტიკნებული) ცხენბურთი იწყება, დე-
და. დავით მეფე აღმოსავლეთის ჰელოს იცავს, მას
ახლავენ: ვეშაგ სვანთა ერისთავი, შერგილ ლიპარი-
ტიანი, ბეშქენ ჩაუელი, როკიდ არიშიანი. დასავლეთ-
ის ჰელოს იცავენ: ერისთავთ ერისთავი რატი და
ჩენი თრიალეთელი, იაი ცხენდასიძე, მაისთავადა
მარბრბლიძე, მანდატურთუხუცესი თირქაშო, ელიშერ
გაჩაყანისძე, დანარჩენებს ვერ ვარჩევ. დედი, დედი...
ცხენბურთის მოედანზე ცხენი გამოაგდელა ერისთავთ
ერისთავმა ლიპარიტ, გასტურცნა ბურთი. დასავლეთი-
დან გამოჰქანდა ერისთავთ ერისთავი რატი, იმარჯ-

ვა, თრიალეთლებს მიუგლო ბურთი. მათ გამოუღ-
და შერგილ ლიპარიტიანი. მათ, მათ, ბურთი წარბო-
ვეს თრიალეთლებს. რატი გამოუღდა ლიპარიტის
მაი, მათ, დედი... ისევ წარბოვეს ბურთი თრიალეთ-
ლებმა ლიპარიტიანს... აბა, ოქროსფერი უღაყი
აგელვა დავით მეფემ, გემის როგორ ყვის ხალხი
(ისმის ტაში და შეძახილება: „შეგვრძედი იყოს მეფე“).
დედი, დედი გასდელა ერისთავთ ერისთავი რატი,
გზა მოუჭრა მეფეს, მთელის ძალით მოიქნა ჩოგანი...
მაი, მათ, ჩოგანი ხელიდან გაუხსლდა რატის და მარ-
ჩვენაზე მოხვდა მეფეს (ისმის ხალხის აღმფოთება
და სტეჟა). დედისიმიდი წაიქცევა, მახარა წამოაყუე-
ნებს, ეფერება. რატი ცხენდაცხენ მიგბრა მეფეს, და-
ქვეითდა და მარჩვენაზე აყოცა. ისევ მოუქნა ჩოგანი
დავით მეფემ ბურთის, თრიალეთმა ვაჟაკები უკან
მისდევნენ, შერგილ ლიპარიტიანმა წაიღო ბურთი,
დედი, დედი, რა ქნა შერგილმა, წინ მიმავალ ცხე-
ნოსანს მიჰქონდა ბურთი, ისევ შემოაბრუნა. მათ, მათ,
დედი, დედი... რატი ორბელიანს წაუქცა ცხენი...
(ქალები შექალებდნენ, სასახლეში ალაღოთია, მან-
დატურები კიბებზე დაბრინ. მახარა სუფრასთან მი-
დის, იღებს სასმისს, ღლიდებს და სვამს. თრიალეთ-
ელი აზნაურები მოათრევენ ფეხნარობა რატის, ეს
უკანასკნელი ვი დედას იძახის, ხელფებს ასხმარტა-
ლებს ჰირვეულ ყმაწვილივით, ყვირის. მახარა ამ ალი-
აქითის გამგონე გააღებს სპილოსფეხებიან კარადს
და შიგ შეწვება. ამავე დაბრუნა).

თრიალეთლებს უკან მოყუებიან მეფე გიორგი,
დავით მეფე, გიორგი ჭყონიდელო).

ქუთათელი დედა. (ამწვიდებს) ბევრი გამუღა-
რათ ერისთავთ-ერისთავი დავით მეფე, არ შექდეთო
სკვითაზე. არაფერია, შენ კი არა, მე ბერიაცაც
რამდენჯერ ოში წამქცევია ცხენი.

დავით მეფე. (შეწუხებული მეტსტურმეტუხუ-
ცესს მიმართავს):
დაუორბელივ იზმით დასტაქარი ქარსანისძე.

(მეფეები და მათი ამაღა გადიან. ავადმყოფთან რჩე-
ბიან ლიპარიტი, კატი, კოშმან ბერი და თრიალეთ-
ელი აზნაურები).

(რატი ბორგავს, ღრიალებს, იტიკებს, ყვირის:
„მიმუხლოეს, მომკლეს...“ ლიპარიტი ამწვიდებს).

რატი. ეს ყოველივე მახარამ მომიწყო, იმ ქოსა
ეშმაკმა. მაინც და მაინც სკვითთა შეატებუნია მე-
კინბითუხუცესს.

ლიპარიტი. მახარა ხუღ არ ყოფილა ცხენბურ-
თზე ვგონებ.

კოშმან ბერი. როგორ არა აუო, იყო.
რატი. როგორ არა, როცა ბურთი წინ გავიგდე,
ვიღაც ქოსა ბებერი წინ გადაეღობა სკვითთან. მახა-
რა ნახსია, გაჰკირი გაუქეო ცხენს.

ლიპარიტი. დავით მეფე გირჩევდა ნუ ქდებიო,
ხომ გახსოვს რატი?

რატი. შენ არ გახსოვს, მამაე, ეს კი მიხობრა: ჩე-
მი საომარი ცხენია, მე მიჭირსო მისი დაოყება. აქე-
დან რა გამოდიოდა, მაშ იგა ჩემზე უეთობი ცხე-
ნოსანი ყოფილა, არა? შევარცხინე ბაგრატოვანზე
ნაკლები ლიპარიტისძე. როგორ მოტუვდა, როცა
ჩოგანი ვესრლოდ და სისხლი ვადინე, მივდი პირი
მივადევი მკილზე. მას ეგონა ხელზე ვეამბორე. არა,
სისხლი ვიფიქე, ბაგრატოვანთა სისხლი. ყაწით უნდა

დავლიო ეს სისხლი. ახსუს, ეკრათაში რომ არა გამოგნდი ჩემი ცხენოსანთა ლაშქრით. ამირ ტეგანს რომ არ მივეშველდე. არაფერია, ისევ მოვა ბარქიაროცს ლაშქარი. მაშინ მიყუროს, თუ არ მოვიდა, მე მოვიყვან თვით.

კატაი, სსხუ, გაიგონებს ვინმე, დამშვიდდი, შეილო.

ლიპარიტი. თავი შეიკავე, შეილო, ვაჟკაცი არა ხარ?

რატო. მაპატიე, მაგრამ შენ გულმურხვილო ხარ, მამავ, შენ არც კი იცი თუ რად მოჰყავს უფიჩალები დავით მეფეს. აქამდის ასე თუ ისე ტოლს ვუფლებდით. 40 000 უფიჩალი თუ შეჰმამათ თავის როჭის სპას, მერამე მე და შენ ვეღარ გავუშვავდებით იყოლდე. კლდეგარში ჩავალ თუ არა, კოშმან ბერს ვაგზავნი ისპანის მამავ, ლაშქარი უნდა ვთხოვო ბარქიაროც სუტანს.

კატაი. დამშვიდდი, სსხუ.

რატო. შენ ჭერ დედისმედი აქ მომგვარე ახლავე. შენ ეგ იყოლდე დედი, უშალ თურქ მეთულუხჩეს გავტან ჩემს დას, ვიდრე ბაგრატიონთა გარყვნილ სასახლეში გამოვატანდე დავით მეფეს. დედა წაყვანოს იგი ბარქიაროცმა თავის პარამხანაში, უკეთესს ღირსი არცაა..

კატაი. შენ სიცხე ვაკვს, რას როშავ, შეილო? რატო. მე შენ გეუბნები, აქ მომგვარეთ მეთქი ის გომბიო ახლავე.

(კატაი მიდის).

ლიპარიტი. წადი, მოიყვანე, ქალო. მე არ შემიძლია ამ მზის ყურება.

(გადის).

კატაი. (შემოჰყავს დედისიმედი).

რატო. (სანახევროდ წამოდგება, დედისიმედს შეჰყვირებს).

აქვე გამოზრდილი სინათლეზე, დედა!

დედისიმედი. (შემკრთალი, აცხაკებულად).

სოქო, ბატონო ჩემო, რა გენახვს მწურხრე მივიჩქარა.

რატო. ლოცვა მაშინაც გეყოფა როცა მონასტრში ჩაგეტყვე ან თურქულ პარამხანაში გაგაგზავნი სადმე.

კატაი. მიდი შეილო მივაღერსე შენს ძმას.

რატო. (საინძებუე მისწვდება დედისიმედს) რამდენი ალმასი იყო ამ მანიკაში დედაცო?

(დედისიმედი სდუმს).

რატო. (დაილოიალებს) სთქვი!

დედისიმედი. ოცდაცამეტი ბატონო.

რატო. რამდენია ამაჟამად?

დედისიმედი. ერთიო ნაკლები, ბატონო.

რატო. ერთი რა იქნა?

დედისიმედი. ლეღვანში დაკარგე წუხელ.

რატო. ლეღვანში რა გინდოდა მეძაქო!

(კატაი ლეღვი და დედისიმედი ორივე ხელს ყურზე დაიფარებენ).

რატო. თქვი ვინ გაგჩვევია მანიკა. შენმა კურამ, არა?

დედისიმედი. ჩემმა საქმრომ, ჩვენმა პატრონმა.

რატო. (თმებით დაითრევს დედისიმედს და მოზრხობას უჩივრებს, კარადის კარი გაიღება და მხანარა გამოფარდება).

მხანარა. აბა, ხელები დამოკლებე ერისთავთ-ერთთავო, არ დაგვიწყდეს, ბაგრატიონთა სასახლეში რომ იმყოფები, თორემ...

(მხანარა იატაგანზე ხელს წაივლებს, მისცნენ წამჩნეწულ თრიალეთელ აზნაურებს თვალს დაუბრაილებს, დედისიმედს ხელს გადახვევს).

წამობრძანდი, ჩემო შროშანო!

სენა მეორე

ახალი წლის საღამო. (პირველი სექტემბერი ძველს საქართველოში). ტრადიციული დღესასწაულის სამზადისი აფხაზთა და ქართველთა მეფის სასახლეში, გეგუთი. სცენის სიღრმეში უზარმაზარი დარბაზი. შუაში ბუხარი, ჩაფერფლილი. სამ კედელზე ირმების ქორბუდიანი თავები, ტახის თავების ფიტულები, მთლიანი ვიზისა და არჩვის ტყავები რქებიანდ, დათვის ტყავები, არჩვის და ვიზის რქები. ერთ კედელზე ჰკიდია თორები ოქროცურვილი, სალმასურისა (ვერცხლისანი, ქვიშისფერნი), ეანგისფერი რკინის პერანგები, კინეი, პოლოტიკნი, სამხარენი, საბარკლენი, მუზარადები ჯაჭვის ხელთათმანები, ხმლები, შუბები, დიდ-დიდრონი ქიბორჯნი, ხელშუბები, კაპარკები, ისრები ნიორ-ნიორი ზომისა.

ბუხრის მახლობლად ოქროს ტაბაკი სდგას ერთი, ზედ გრავილები დევს. ტაბაკს გიორგი ჭყონდიდელი მისჯღღმობა ყურადღებით ფურცლავს გრავილებს, ხანაც სწერს.

დარბაზის ვიწრო, წინა ტალანში, რომელიც გასასვლელს წარმოადგენს და დიდი ცაცხებით დამშვენებულ ეზოსკენ მიემართება, ორი მსახური მოათრებს დაკულთ ირემს. შეისვენებენ მცირეს, ოფლს მოიწმენდენ. აქეთ-იქით ფეხდებნიან ირემს.

პირველი მსახური. ახალი წელი კარს მოგვადგა სვებედნიერი, მეფე არხად სჩანს, ამ საკლავებს ვსოცავთ

ამაოღ.

მეორე მსახური. გიორგი მეფე უფრო მტკიცედ იცავდა სჭულსა,

დედ უქმებში ნაღიშობას და ნადირობას

არ მოიშლიდა, თუნდ ქვეყანა წაელო წარღვნას.

პირველი მსახური. ე, იგი იყო უზუხები

მეფეთაგანი,

პურობითაც უკეთესი ყოველთა კაცთა.

სცენის წინა პლანზე წითელ ყაბაჩაში მორთული 14 წლის ღებეტრე უფლისწული გაღაბრენს, უკან საბი ბიქენა მოსდევს ამავე ხნისა, ღებეტრეს მშვილდ-ისარი უჭირავს ხელში, მშვილდ შემართული გაბრბის:

ავაგ მომეყვი, გავაქციევა მტერი.

მოზნასს მოთამაშე ყმაწვილები ისრებს ისერიან, ყოიენებენ, ეზოსკენ გაიბრბენენ.

ჭყონდიდელის დარბაზში შედის მანდატურთუხუცისი, მოახსენებს:

დიდო ბატონო და ვაზირთა უპირადელსო,

ბაკურიანი ხელბის ნებას ოსოულობს შენგან.

ჭყონდიდელი. (ზეწამოიწევა, გაოგნებულად)

რაო, ეგ რა სთქვი?

ბაკურიანი გრიგოლია თუ ნიანია?

მსახურთუხუცესი. სახელი არ თქვა, ნიანია...

ვგონებ ეგ არის...

სელჭუკიანთა ტყვეობიდან გამოკვეთული.

ქუონდიდელი. (ღელავს) ებრძანოს ხლება.

შემოდის წვერგაბურძგენილი, 30 წლის ვაჟაკი ტანსრული. ამხაბი, ოდნავ კოჭლობს, ტანზე დაფხრეწილი თორი აცვია, როცა ქუონდიდელს მოწიწებით მიეახლება, მეზარადს მოიხდის, ცალ მუხლს იატაკს დაჰკრავს, ხელზე აკოცებს ქუონდიდელს და როცა ეს უკანასკნელი საამბოროდ წამოიწევა საკარცხლულიდან, მარჯვენა მკერდზე ეამბორობა ვაზირთა უპირველესს.

ქუონდიდელი. დიდება უფალს უწებებლად რომ გადაურჩი

მაგ საკრინოვნებს და უშუქლო სელჭუკიანებს, გამოგლოვილი გვყავდი, შვილო, ცოცხალთა

არ გიგულებდით სამ წელიწადს დღისით და ღამით.

ბნელში გიგლოვდენენ ბიძაშვილი

სახლეთლითორთ, ჩაბა ატარა დავით მეფემ წლის მოკცევაშდის, ჰოი, რა დიდი სიხარული მიუძღვენ მეფეს, ამხავს უკეთესს სახალწლოდ ვინ

გვახარებდა? (ქუონდიდელი მხარზე დაადებს ხელს უზარმაზარ ვაჟაკს, თავით დაუდგამს საკარცხლულს)

„მო, აქ დაქეი და მაუწუე როგორ, რა გვარად?...“

ნიანია. დიღეგში ვყავდი მთელ წელიწადს

სელჭუკიანებს,

მი, ჩემი მეხმლე, აზნაური ჩემნი შვიდივე.

შუაბრეთ გრიგოლ ტარხონისძემ იზმარა ხერხი

წიგნი მისწერა, შეუთვალა ალიბის უადის,

მაჰმადის სქულის მიღება გვსურს იბერიელებს,

წარმოგზავნეთო მოწესენი მოსარეულბოლდ.

შეისვენ ხოჯები წარმოგზავნეს, მოსცეს ქითანნი

მთავარ მიზგითში

ფეხშიშველა წაგვასხეს რვანივ.

გზაში ვეძგერეთ გულთამებს ხიდის ყურიდან

გულდურებივით გადავყარეთ უიარალოდ,

მათი მშვილდებით, პოროლებით და თორ-

აბჯრებით

გზა გავიყაფეთ სამშობლოდან გამოკვეთულთა.

შებინდებისას მოგვეწია მღვდარი მათი

უსიერ ტვერში და შეგვექმნა ფიცხალი ბრძოლა,

რვა კაცს გვებრძოლა ცენოსანი, ჩვენ ოციოდე

ვხოცეთ უწყალოდ გულმაჰაცი გულთამები,

ბოლოს განგება მოგვეშველა, გაგვყარა ღამემ,

ვიარეთ სამ თევს, ბარქიარეკ სულტნის მოუმეთ

შეგვიყურეს გზაში და მიგვგვარეს ამირ

ილღაზის.

ილღაზს ბერძნებთან გაემარჯნა და

კალტისინის

ვიფარეთ ღამე, თავს დავესხით ქარავნის



მინარე სპათა გამოვლადრეთ ხანჭლებით საუკეთესო აქლენებით ამოვირჩიეთ, ასე ვიარეთ უყარეილ უწყულ ქვეყნებში, ვიდრემდის კარზე არ დავადა ტაოს კარის მხე. ხიფათი ბევრი მოგვეწია გაქცეულ ტყვეებს, ეს ყოველივე რომ ვიამბოთ. თვით ზამთრის

ღამეც

არ იკმარებდა მოსათხრობად და გასაგონად.

ქუონდიდელი. დიდება უფალს.

(პირველს იწერს)

ნიანია. როგორ ბრძანდება ღვთივ დაცული

მეფე დავითი?

აღბათ ქვეყანას გასაქირის დღე დასდგომა,

ახალ წლის ღამეს რომ არ ათევს ამ

ნაპარმაგვეში გავიარე, სახლთუხუცესმა

ახე მირჩია წაღვლისთავში მოიკითხოო,

ბრალე ჩემში, აღარ ვამცნე თუ ვინ ვიყავი,

შესაძლო არის თუ ვეგონეთ ვინმე მსტვარი,

ვერავინ მიცნო. თუმც მსახურნი და

მანდატურნი

შემომჩიოვდენენ, მოგვიყიესო სელჭუკიანთა

ბაკურიანი ერისთავი ორი წლის წინათ.

ქუონდიდელი. (ღედუალი ტონით)

ეგრისს წაბრძანდა მანდ ჯარების მოსაგრეებლად

და ლიხს გადაღმა ხმა დააგლო ამ სახალწლოდ,

საღორაში ნაღირობო უწევე დავითი.

ნიანია. მუხნარში მიითხრეს, საქორწინოდ

ემზადებო.

ქუონდიდელი. (მცირე დემიონს შემდეგ)

შენ კარგად იცი, ვაჭრდილია ჩემი დავითი.

ვერ ვამიბდავს ამის გამო რჩევა ვაქადრო.

სიყრმიდან ძმურად შერდილინი ხართ თქვენ

ერთმანეთთან,

ხელმარჯვე დრო თუ მოახლო, ურჩევდე მეფეს.

ნულარ შერთავს დედისიმედს, ლიპარიტის ქალს.

ბაღვივათ ძენი მუდამ მტრობდენენ

ბაგრატიონებს,

როცა მალიქ შამ ქართლს მოვიდა

დასალაშქრავად.

სულთანის ურდოებს წინ უძღოდნენ მამა და

შვილი,

ლიპარტი და იოანე ორბელიანი.

ნიანია. ხოლო ცნობილი ლიპარიტის პაპა

ლიპარტი

ბერძნების ლაშქრით შეებრძოლა ბაგრატ

მეთოხეს.

დარბაზში ბნელდება.

შემოდინ მანდატურნი და მსახურნი ალყა და ქო-

ნი შემოაქეთ გაანათებენ დარბაზში მდგარ შანდლე-

ბსა და ოქროს სასანთლებებს. ორი მემამხალე უნა

მოუდგება ჭყონდიდელს, ერთიც სტუმარს.

მანდარტუხუცესი. (შემოდის აჩქარებული.

ციხეში ქოსსა ჰყრავენ)

მეფე მობრძანდა, გულმორწყალე პატრონი ჩვენი.

მეფე ანალითურთ შემოდის, ეამბორობა ქუონდი-

დღეს, შენიშნავს სტუმარს, გახარებული მიეჭრება ნინას, გადახევიან, დღხანს კონინა ურთიერთს. და ვითი. (ოქროს სასანთლესთან მიიყვანს ნინას, მხარზე ხელს დაადებს, თხემიდან ტერფამდის ათვალტერებს).

ბეშქენ ჩაუელმა მომხარა შენი ამბავი.
კახაბერი იძი. დიხს, ბეშქენთან მგელციხეში ვიყავით სტუმრად.
და ვითი. ამდენ ბრძოლაში ტანზე თორნი შემოგვცეთია.
ნიანი. (თორზე ხელს გადაისვამს)

ილაღის ქარის ასმეთაურს წავართვი ბრძოლით, როს უღანოში თავს დავესხით მექარავენთა, შენ თუ ხუთმეტი ვერ ავიდის ოშიშ მებაჭრე, ვერც მერამენი ცხენთა ცვლაში, მეფეც ბატონო, მე ერთი თორი ალაზიდან ვით მომყვებოდა.

(დავითი მიიყვანს სტუმარს კედელზე დაკიდებულ თორებთან, ჩამოიღებს ერთს, ნინას შეაძლევს ღიმილით).

ნიანი. (მოხსნის საყუთარ თორს, მორთმეულს მოიზომებს).

„ასეთი გვიცვა ავქალაში, როცა პირველად თურქებს ვეძგერეთ ანაგებად ჭერ კიდევ ურმანი.

(დავითი გაიღიმებს. ახლა მეორეს ჩამოიღებს და მიაწოდებს)

ნიანი. (ახლა ამ თორს გაისინჯავს და უკან უბრუნებს).

ამგვარი გვიცვა გარინაში, როცა მე და შენ ამირ ლიპარიტს და მამამისს ვაწვინეთ შიში.

(დავითი ახლა მესამე თორს ჩამოიღებს. ეს თორი მოკრებმა ნინას. იგი ბრჭყვილა, სალმასურისაა, სხვათაგან გარჩეული. დავითი ოქროს სელზე დსკვამს სტუმარს, თავადაც გვერდით მიუჭდება. მსახურთუხუციც უყონდიდელს გაიმომბს).

და ვითი. ბეშქენ ჩაუელი მიამბობდა, ვარსკვლავთმრიცხველი გამხდარხარ თურმე ნინაი ამ ტუყობაში.

ნიანი. ისმეილებს გადაშარა ალაზში ბედმა, შავს მაგიაში განსწავლულებს,

ვარსკვლავთმრიცხველებს, მცირეოდენი შემსმინეს მისნობა ესე.

(მცირე დუმილის შემდეგ განაგრძობს)
შენც ვატყებოთ ეწვეო, მამცნო ბეშქენმა თაუშის ჩხრეკას არაბულად და რამლის კერასა.

(პაუზა)
ბეშქენ ამბობდა: განძელ უადის ეპაქრაო ყურანის სწავლის რაობის და სიმეცარის გამო, ემაც გავიგე საქორწინოდ ეშაადებო.

და ვითი. მართალი უთქვამთ: ვუმოყვრდები ბაღვიჯაშიანთ.

თუ თურქმანებმა გუგარეთი არ გადმოლახეს, მაგარმ გარშემო სამშვიდობოს ვერ ვხედავ

ამინდს, მსტოვარებს მოაქვთ ცული ხმები ქვემოქართლიდან,

სასაცილოა მიჭნობოდეს ოშიშ ვართული.

(მცირე დუმილის შემდეგ თავს აიღებს და ეცი-თხება ნინას).

„რაო, რად მკითხავ, არჩევანი არ მოგწონს ჩენი ნიანი. მაგას რად ბრძანებ, ვინ არ იცის დღმინდობა“

რომ უბადლოა საქართველოს სახელმწიფო მარტო მე ვშიშობ ლიპარიტის ნაშერთაგან..

და ვითი. რა უყოთ მერე, ლიპარიტის ქალი რომ არის?..

ნიანი. მოვალატენი იყვენენ მუდამ ორბელიანნი ქარლისა ტახტის, ბაგრატიანთ

გვარეულობის...“

და ვითი. ხამს სიყვარულით დაითრგუნოს მარადი მტრობა

ამას გვასწავლის მაცხოვარი ჩენი იესო. ნიანი. მე მომიტყევე ესოდენი კადნიერება, მეფეც ბატონო,

მაგარმ ვშიშობ ეგეც არ გახდეს, ახალი შფოთის და აღრევის ბნელი სათავე, ისევე როგორც ამტუტა ჩენი სამეფო

ბაგრატ მეთობის უეცარმა გამოჩნურებამ, ლიპარიტ დიდის, ბაღვიჯაშის მეუღლის მიმართ.

გარდა ამისა, ასე ვგონებ, თუ არა ვცდები, ბოროტისაგან წარმოსდგება მხოლოდ ბოროტი...

და ვითი. მაგას რად იტყვი, ნინაი, ბოროტს მუდამაშამს

მხოლოდ ბოროტი წარმოეშავს ამ ქვეყანაზე, სხვი და ბნელი, ან თუ გნებავს ავი და ქველი,

დასაბამიდან რომ ურთიერთს გამოჩნებოდა, ავს დასასრული ამ სოფელში არ ექნებოდა,

მაშინ სინათლე და სიბნელე გაიჭრებოდნენ, ვერ შეხვდებოდნენ ამ მიწაზე ერთი ბოროტეს, როგორც ზღაპარში ნახსენებია ის ორი დაი

უსინათლონი რომ ეძებდნენ ტყეში ერთმანეთს. მე უნდა შევძლო, დაწეროდა განგების მიერ იგი რაც ჩემთა წინაპართა ვეღარ შეიძლება.

ნიანი. ეგ სწორი ბრძანე უცილობლად, მეფეც ბატონო,

ეს არის კაცის უდიდესი ვალდებულება.

დემეტრე უფლისწული. (შემოყვარდება, სტუმარს ვერც კი ამჩვენებს, ყელზე შემოეჭდება მამას).

მამე, მამილო, ვერ ვიპოვე მე ჩემი თორი, თქვი ვის არუქე საღმასურთ, მითხარი ჩქარა.

და ვითი. (გაუღიმებს კალთაში მოკალათებულ ბიჭუნას, მერმე ბაქურთანზე მიუთითებს)

სიურის მეგობარს, ნინაი ბაქურისა, მიდი ავიცი და ბოლოში გამოითხოვე.

(დემეტრე დარცხენილი მიგახლება სტუმარს, მორიდებულად ეამბობრება და გადის).

და ვითი. (მიამახებს გაქცეულს)

როცა სალაშქროდ მე და ძიას თან წამოგვყვები, ოქროცურვილი ზედ გეცმევა დემეტრეც ჭაჭვი.

(შემდეგ ამისა აღდგება, სარკმელთან მიიყვანს ნინას, მხარზე ხელს დაადებს, ვარსკვლავებს უჩვენებს).

ხედავ მარბიხ ვით მოსხანებს კვლავად ზეცაზე, სისხლიან ომებს მოასწავებს უქვევლია,

ღმერთო მწედ ეუავ საქართველოს უსწორო ოში.

დემეტრე უფლისწული. (გახარებული შემოყვარდება).

მამა, მამილო, სადაცა შემოვა მეკვეთ, ერისთავები ჩამოსულან, ბეშქენ ჩაყელი,



ლიბარტიანი, ვარდანიძე, არიშანი და სხვა მრავალი მედღვენი და მომლოცველი, აზნაურები ციხივანი და უციხონი, სამას და სამი ერისთავთა მოგვართვის ცხენი. დავითი. აბა, დემეტრე, შენ დაუხედი წრეთულს ჩვენ შეკვლეს,

ერისთავების დამშვიდება, მიწის ბარაკა, საქრისტიანოს გამარჯვება და სიხარული.

ხ მ ა. კარი გამიღე, კარი გამიღე, კარი გამიღე

უფლისწული დემეტრე კარს გაუღებს. შემოდის მეკვლე — გიორგი ჭყონდიდელი შობაწვეს ფეტვს. ხელში უჭირავს ოქროს ხონჩა, ახლად ამოღებული, თეთრი აბრეშუმი გასს ახევეია ხონჩას, ზედ აწყევია: ბროწეულები, ატმები, ყურძნის მტევნები, ოქროსა და ვერცხლის ჭვრები, სამწღვერები, ფიალები და სხვანი.

ჭყონდიდელი. (სოცნის საითათოდ თანადამსწრეთა).

მრავალ ახალ წელს დაესწართ, შვილო და ძმანო.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

ჩვენ, ჩვენ საზღვრებზე დაუხედედებით საქართველოს მტერს. (ისმის კაცუნი, დემეტრე წამოიძახებს) დემეტრე. მეკვლე მობრძანდა. ხ მ ა. კარი გამიღე. დემეტრე. რა მოგაქვს? ხ მ ა. ოქრო და ვერცხლი, აბრეშუმი და ძოწეული, ბედნიერება სამეფოს დროშასვიანის,

ქრონიკა

● **ბაზმინი** ღირიგორს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატს ოდისეი დიმიტრაიძის 75 წელი შეუსრულდა. ამ შესანიშნავი მუსიკოსის ცხოვრება და მოღვაწეობა დაკავშირებულია საქართველოსთან. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში მიიღო მან მუსიკალური განათლება, აქვე გაიშალა მისი მრავალფეროვანი და ძალზე ნაყოფიერი საშემსრულებლო მოღვაწეობა. სხვადასხვა დროს ო. დიმიტრაიძე სთავადაც მრავალსაქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრსა და ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს, ათეული წლების მანძილზე თანამშრომლობდა ქართველ კომპოზიტორებთან, მხარში ედგა მომღერალთა თათბებს. ო. დიმიტრაიძე ხელს უწყობდა ეროვნული სიმფონიური, საოპერო თუ სახალტო ხელოვნების განვითარებას.

ლის პრემიის ლაურეატის ჩანსულ კაბიის საშემსრულებლო ტალანტიც. მუსიკალური აუდიტორიის მეზიერებაში აღბეჭდილია ოდისეი დიმიტრაიძის მიერ ღრმა შთაგონებით შესრულებული მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები, რომლებმაც წარმოაჩინეს მისი შემოქმედებითი ზედწერისათვის დამახასიათებელი მრავალი თვისება — მასშტაბურობა და გავანება, კემპარიტი არტისტიკული აღბეჭდილი ტემპერამენტი, მშორვალე ემოციურობა, სიწყველე. ფართო და მრავალფეროვანია ო. დიმიტრაიძის რეპერტუარი, რომელშიც თანაარსებობენ კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის შედეგები. და მანც, ამ შესანიშნავი არტისტისათვის განსაკუთრებით ახ-

ლობელია რომანტიკული მუსიკა, რომლის საშუაროს იგი ვადმოსცემს დაუოკებელი მღელვარებითა და გატაცებით, შთაბეჭდილი ექსპრესიული დინამიზმით. ვერდისა და ფალიაშვილის, ბერლიოზისა და პუჩინის, მასკანისა და ლენკავალოს, ჩაიკოვსკისა და რახმანინოვის, შოსტაკოვიჩისა და ა. ბალანჩაძის ნაწარმოებთა შესრულებიდან გამოსწვივის ო. დიმიტრაიძის საშემსრულებლო პალიტრის ფერადოვნება და სიმდიდრე.

ამ სახელოვანი მუსიკოსისადმი სიყვარულისა და პატივისცემის ნათელ გამოხატულებად იქცა თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში გამართული შემოქმედებითი საღამო. საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა ცნობილმა მუსიკისმცოდნემ, პროფესორმა პავლე ხუტუაშ. შემდეგ ოდისეი დიმიტრაიძემ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად შესრულა ბეთოვენის მეხუთე და ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონიები.



უკანასკნელი წლების მანძილზე ო. დიმიტრაიძე თბილისის კონსერვატორიის პროფესორია. მისი ზედმდღვეანობით იზრდებიან მომავალი დირიგორები, მასთანვე გამოიწვრთნა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, რუსეთ-

● **სეპირიან მანისაშვილი** — თავისი შემოქმედებითი სახით ერთობ გამოჩენილი მხატვარია ქართულ სახვით ხელოვნებაში. ნატოფი ოსტატობით აღბეჭდილი მისი მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი მემკვიდრეობა არავის ტოვებს გულგრაღს. დიდიხნის შემდეგ (მაისაშვილის პირველი ვრცელი პერსონალური გამოფენა 1967 წელს გაიმართა თბილისის სურათების გალერეაში) ფართო საზოგადოებამ კვლავ იხილა მხატვრის უაღ-

რხად თვითმყოფადი, თავისებური სტილისტიკისა და პოეტურ-რომანტიკული ინტონაციის ხელოვნება. ექსპოზიცია განსაკუთრებით საინტერესო იქნებოდა ახალგაზრდა თაობისათვის, რომლებსაც შესაძლებლობა ჰქონდათ ორიგინალურად გაეცნობოდნენ ღვაწლმოსილი ფერმწერლის და გრაფიკოსის ვრცელ შემოქმედებას, დაწვეული დიდი ბატალური, მრავალფეროვანი სურათებიდან და პეიზაჟებიდან — მაღალმხატვრულ მინიატურებამდე

და წიგნის გრაფიკამდე. ზეით, გუაშითა და აკვარელით, ზოგჯერ შერეული ტექნიკით შესრულებული ეს ნაწარმოებები შინაარსობრივად მოიცავენ ისტორიასა და თანამედროვეობას, პორტრეტებს, ერთი თემატური ციკლით გაერთიანებულ სურათებს, — ძველი თბილისის ბოქმისა თუ ხევსურეთის ყოფის ამსახველს...

ფართო საზოგადოებისათვის სასიამოვნო მოვლენად იქცა ახალი შეხვედრა ამ საინტერესო, ეროვნულ შემოქმედებას.

● **ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებას** დიდი ღვაწლი დახდო ცნობილმა ბალერინამ, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ირინე ალექსიძემ. იგი წლების მანძილზე ღირსეულად იცავდა ქართულ ბალეტის პრესტიჟს, მაღალ დონეზე აწინაურებდა გამოჩენილი ბალეტმეისტერის ვახტანგ კაბუციანის შემოქმედებით იღებებს, ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ფორმირების ამოცანებს.

ქართული საბალეტო ხელოვნების შესანიშნავ მიღწევათა რიგს განეკუთვნება ი. ალექსიძის მიერ შექმნილი სახეები — ნიავი (გრ. კილაძის „სინათლე“), ჩავარა — (დ. თორაძის „გორდა“), ზოია რუხაძე (დ. თორაძის „მშვიდობისათვის“). ამ როლებში მთელი სისასხით გამოვიდნენ ი. ალექ-

სიძის დრამატული ტემპერამენტი, მკვეთრი და საინტერესო ხასიათების გამოძერწვის ოსტატობა, მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიური გააზრების ნიჭი.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ცნობილ ბალერინას შეხვედრა მოუწყვეს საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ და თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა. სადამო ვახსნა ქორეოგრაფიული სასწავლებლის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ბ. მონავარდისაშვილმა, ი. ალექსიძის შემოქმედებაზე ილაპარაკა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ნ. გუნიაშვილმა, მისასალმებელი სიტყვებით გამოვიდნენ ნ. რამიშვილი, დ. ალექსიძე, ე. გუგუშვილი, დ. ჩანელიძე, ლ. გვარამაძე, მ. ბაუერი და სხვები.



„ღონ კიხტი“. ქუჩის მოცეკვაე — ი. ალექსიძე
„გორდა“. ირემა — ი. ალექსიძე
„გედლების ტბა“. ოდილია — ი. ალექსიძე, პრინცი — ვ. კაბუციანი



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 7, 1984

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Михаил Ульянов

ВЛИЯНИЕ НА ЧЕЛОВЕКА

В статье речь идет о нехватке высококвалифицированных кадров и проявлениях дилетантизма в театральном искусстве. В связи с этим автор говорит о тех задачах, которые стоят перед работниками культуры вообще и в частности, перед работниками театральной культуры. Статья перепечатана из альманаха «Современная драматургия» (стр. 2).

Зураб Какабадзе

ПРОБЛЕМА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО КРИЗИСА

В статье речь идет о некоторых существенных моментах художественно-идеологического кризиса буржуазной литературы и искусства (стр. 5).

НА ВЕСЕННЕЙ ВЫСТАВКЕ

Печатается информация о весенней выставке работ грузинских художников и фоторепродукции нескольких произведений с этой выставки (стр. 14).

Элгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузии, скульптора Э. Амашукели, адресованных молодежи (стр. 24).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 36).

ОТАР ТАКТАКИШВИЛИ — 60

Известному композитору, народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственной премий О. В. Тактакишвили исполнилось 60 лет. В связи с этой датой в журнале публикуются статьи **Л. Донадзе** «Творчество Отара Тактакишвили» (первый период), (стр. 37), **М. Хвтисиашвили** «Оратории Тактакишвили» (стр. 50) и **А. Лория** «Концерт для виолончели с оркестром Отара Тактакишвили». (стр. 61).

Лела Очнаури

СКАЗКИ АМИРАНА

Печатается рецензия на новый двухсерийный телевизионный художественный фильм «И падал снег над белыми садами...» созданный на студии «Грузтелефильм» режиссером Г. Левашовым-Туманишвили (стр. 64).

Гиви Магулария

«НЕЖНОСТЬ И ГРУБОСТЬ»

Рецензируется спектакль Горийского государственного драматического театра им. Г. Эривани «Трамвай «Желание», поставленный по пьесе Т. Уильямса (стр. 70).

ნოდარ გურაბანიძე

ПАНТОМИМНАЯ ВАРИАЦИЯ

Рецензируется постановка Грузинского театра пантомимы «Пиросмანი — король» (стр. 76).

Кетеван Мамагенишвили

XXI ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА ДИПЛОМНЫХ РАБОТ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧИЛИЩ

В статье дается обзор дипломных работ, экспонированных на большой выставке в Картинной галерее Грузии, в «Доме художника» и Тбилисской государственной Академии художеств. (стр. 81).

ნანული კაკაურიძე

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХИТЕКТОНИКА РОМАНА ТОМАСА МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

Автор статьи прослеживает сложнейшие проблемы музыкального искусства на основе духовной жизни Адриана Leverkюна — центрального героя романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» (стр. 85).

დავით შუგლიაშვილი

НАЙДЕН ПОРТРЕТ НИКОЛОЗА БАРАТАШВИЛИ

Автор, старший научный сотрудник Литературного музея Грузии им. Г. Леонидзе, рассказывает об истории находки портрета Николаза Бараташвили. В номере публикуются фотодокументы с изображениями родственников поэта и

фотопортрет самого Николаза Бараташвили (стр. 96).

მანანა ახმეტელი

ПО СЛЕДАМ БОЛЬШОЙ ЖИЗНИ

В статье описана жизнь и деятельность замечательного грузинского художника, одного из основоположников грузинской советской живописи Елены Ахвледiani (стр. 102).

მიხაილ სოკოლოვ

АРЬБЕРГАРДНЫЙ АВАНГАРД

(о некоторых приметах «плюралистского десятилетия»)

Статья о художнике в буржуазном мире перепечатана из журнала «Декоративное искусство» № 2 1984. (стр. 12).

ვახტანგ ბერიძე

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал продолжает печатать воспоминания известного грузинского ученого, доктора искусствоведения, академика В. Беридзе. Этот многоплановый, фундаментальный труд знакомит читателей со многими аспектами истории грузинского искусства (стр. 121).

კონსტანტინ გამსახურდია

ДАВИД СТРОИТЕЛЬ

Журнал печатает историческую пьесу знаменитого грузинского писателя Константия Гамсахурдия «Давид Строитель» (стр. 139).

გადაეცა წარმოებას 24. 05. 84 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12. 07. 84 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საალიტებო-სავაჭროცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 1168, უფ 13107, ტირაჟი 6000.

ქვეყანაში დაბეჭდილია მ. ბაბოიის,
პ. შვეინგუოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



610/107

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

