

საბავშვო ლიტერატურა

1975 4



4/1975

საქართველო ენციკლოპედია

შ ი ნ ა ა რ ს ი

რომან შენგელია — ლეონი და გიორგი	2
უმცაბეთის განთავისუფლების 30 წლისთავი	12
შოთა ნოზაძე — საქართველოს ხელშეწყობის მოღვაწეანი დიდ საბავშვო ოცნებო	13
კორა წერეთელი — სოფიკო გიორგიანი	20
კარლო გოგობე — „გივიბი იასაყვის ქუჩისაგან“	25
ოდო ანთაძე — ბაბაი ხორავა — შემოქმედნი და საზოგადო მოღვაწე	30
კიტი შაჩაბელი — გურამ ბაბაშვილი	33
მერაბ კოსტავა — „ლაღატი“	40
ბაჩანა ბრეგვაძე — მიქაელანჯელოს კოპიანი	48
ავთანდილ თათარაძე — მეტი შურნალისა და პირველი ხალხურ მონუმენტისაგან	70
ვახტანგ კვიციანი — წიგნი სათავადადო კრიტიკის შესახებ	76
ვალერიან მაღრაძე — მისწერი სურათების კომპიუტერი ტექსტები	78
გია დავითაშვილი, დემურ ელოშვილი — იროვნულ თავისებურებათა შესახებ არტიტისტურულ- ლიტერატურულ შემოქმედებაში	82
დისკუსია. თეატრი და მათარაბელი ქანსულ ლეონტილია — უფრო ახლოს საკამათო საბანთან	90
გივი ბარამიძე — წიგნი გამომცემი მსახიობი	98
მან გომის წიგნი	102
შოთა რამიშვილი — პირველი ქართველი არქიტექტი	113
ქრისტე	115

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შურნალი

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორობრაზი**

მთავარი რედაქტორი —
თამაზ ბილაძე
სარედაქციო კომიტეტი:
ბაბაი ბაბრაძე,
მანანა ბერიძე,
გივი ბოჭორა
(ასაუხისმგებელი მდივანი),
ნოდარ გუბანი,
მანუკ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიქარაძე,
გივი თრჯომანიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანტონ ვულუმიძე,
ნიკო შამუგაძე,
ნოდარ ჯანაბრაძე.

ლენინი

და

გორკი

რომან შენგელია

ლენინი და გორკი თითქმის ერთდროულად გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე. 1895 წელს ლენინი პეტერბურგში აყალიბებს „მუშათა კლასის განთავსულებისათვის ბრძოლის კავშირს“, იმ დიადი პარტიის წინამორბედს, რომელსაც კაცობრიობის ახალი ერის დაწევა ხვდა წილად. იმავე წელს ქალაქ სამარის ადგილობრივ გაზეთში გორკი აქვეყნებს „შევარდნის სიმღერას“, რომლის პათოსია არსებული წყობილებიდან შერევივდობა და შეუდრეკელი ბრძოლისკენ მოწოდება.

ლენინის გენიალობა ისაა, რომ მან ჩამორჩენილ, ნახევრად მიძინებულ რუსეთში მუშათა კლასის სახით დაინახა ძალა, რომელიც იხსნიდა კაცობრიობას და ისტორიის უღმობელ განაჩენს გამოიტანდა.

გორკის, როგორც მხატვრის, ძალა და მომხიბვლელობაც ხომ რუსეთის მივლემარე ძალის, უკუღმართი საზოგადოებრივი ყოფის გამო დაბეჭავებული რუსი ადამიანის, მაღალპუმანური და უკეთესი შიშვალისათვის თავგანწირული მებრძოლის ხილვასა და გამოსატკავში მდგომარეობს.

ძნელად თუ მოიძებნება მწერალი, რომელიც ისე ახლოს იცნობდეს ცხოვრებისაგან გათვლილი, დაწარული, ხელმოცარული, გზასაცდენილი კაცის შინაგან ცხოვრებას, როგორც გორკი. მისი ცხოვრება ნიმუშია რუსი კაცის ცხოვრების ბატონყმობის გადავარდნიდან ოქტომბრის რევოლუციამდე. გორკიმ მთელი ძალით შეიგრძნო დაწარული რუსი ადამიანის გასაჭირიცა და მომავალიც; მისი პერსონაჟები მუდამ დამაჯერებლად მოქმედებდნენ.



უ. ჯაფარიძე.

ვ. ი. ლენინის პორტრეტი.

XX საუკუნის დასაწყისიდან, როცა გორკი უკვე სახელმწიფო მწერალია, იწყება ლენინისა და გორკის შემოქმედებითი და იდეური სიახლოვე. 1900 წელს გა-
ნოვიდა ლენინური „ისკრა“. ახლოვდებოდა დიდი ქარიშხალი და გორკი მის მათუყებ-

ლად მოგვევლინა. ლენინური „ისკრა“ იწყებს ახალი, ნამდვილად რევოლუციური პარტიის საძირკვლის ჩაყრას. გორკის „სიმღერა ქარიშხალზე“ კი მხოლოდ ბუღალ რევოლუციის მანიფესტად იქცა. წერილი „ქარიშხლის წინ“ ლენინი უკვე იყენებს გორკის „სიმღერას“, რომელსაც კარგად იცნობდა რევოლუციურად განწყობილი საზოგადოება.

1902 წლის 18 დეკემბერს პირველად დაიდა გორკის ბიესა „ფსკერზე“, რომელმაც განსაკუთრებული წარმატება მოიპოვა. ადამიანის უზადრუბობის, სასოწარკვეთილებისა და უფლებობის უკიდურესი მდგომარეობა პიესაში დაპირისპირებულია სამართლიანობის დაცვასთან. „ძველი საზოგადოება, — წერდა ლენინი — დამყარებული იყო ასეთ პრინციპზე: ან შენ ძარცვავ სხვას, ან სხვა გძარცვავ შენ, ან შენ მუშაობ სხვისთვის, ან სხვა მუშაობს შენთვის, ან მონათმფლობელი ხარ, ან მონა“. პიესაში „ფსკერზე“ გორკი ამხელს იმ წესწყობილების ყველა ურთიერთობას, რომელიც არსებობს იქ, მაღლა, ზედაპირზე, სადაც ან შენ ძარცვავ სხვას, ან სხვა გძარცვავ შენ.

სტენაზე გამოჩენისთანავე პიესამ „ფსკერზე“ პირველი ადგილი დაიკავა რუსული ლიტერატურის იმ ნაწარმოებთა შორის, რომელთაც საზოგადოებაზე რევოლუციური ზემოქმედებით ხელი შეუწყვეს ქარიშხლის მომზადებას.

1902 წლიდან გორკი მჭიდროდ უკავშირდება რევოლუციურ სოციალ-დემოკრატებს, რომლის ორგანოს — „ისკრას“ ვ. ი. ლენინი ხელმძღვანელობდა.

900-იანი წლებიდან გორკიმ შესანიშნავად გაიგო ლენინის, როგორც პოლიტიკური ბელადის მნიშვნელობა.

1905 წლის შემოდგომაზე გორკის მეშვეობითა და მატერიალური დახმარებით დაარსდა ბოლშევიკების პირველი ლეგალური გაზეთი „ნოვიაა ვიხნი“. მისი პირველი ნომერი 27 ოქტომბერს გამოვიდა. ლენინის ემიგრაციიდან პეტერბურგში დაბრუნების შემდეგ, ნოემბრიდან, გაზეთი მისი უშუალო ხელმძღვანელობით გამოდიოდა. სოციალისტური იდეები არასოდეს გაგრძელებულა ისეთი სისწრაფით, — წერდა ფრანგული გაზეთი „იუმანიტე“ — როგორც ეს ახლა რუსეთში ხდება. „ნოვიაა ვიხნი“ ლენინისა და გორკის გაზეთს უწოდებდა.

„ნოვიაა ვიხნი“ ლენინის სხვა ნაშრომებთან ერთად დაიბეჭდა დიდი პოლიტიკური და თეორიული მნიშვნელობის წერილი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“.

რევოლუციის აღმავლობის პერიოდში, როცა ადამიანთა მთელი ძალა და ენერჯია მიმართული იყო კაცობრიობის სანუკვარი ოცნების, თავისუფლების მოპოვებისათვის საბრძოლველად, განსაკუთრებით საზიანო იყო ყოველგვარი ცუდა მხატვრული შემოქმედების იზოლაცია. ამ ძნელი საქმის მოგვარებას ადამიანთა მთელი ფიზიკური და სულიერი ძალა სჭირდებოდა. ამ დროს უპარტიობისა და ზეკლასობრიობის ქადაგება ცუდად დაფარული ღალატი იყო.

ყოველი ხელოვნება პარტიულია. უპარტიობა, ზეკლასობრიობა ისტორიაში ფანტაზიაა, — ამბობდა ლენინი. ყოველი ხელოვნება ამა თუ იმ კლასის ინტერესს გამოხატავს. ხელოვნებაში უპარტიობის მოთხოვნა სწორედ პარტიული პოზიციაა. ამიტომაც შესანიშნავად წერდა ლენინი, რომ „უპარტიობის“ ლოზუნგი არის ბურჟუაზიული ლოზუნგი, იგი შირმაა რეაქციულ ხელოვნებაში ბურჟუაზიული იდეების დასაფარავად, იგი მიმართულია იმ მხატვრების წინააღმდეგ, რომლებიც აშკარად დგებიან პროლეტარიატის პოზიციაზე.

„ბატონო ბურჟუაზიულო ინდივიდუალისტებო, — წერდა ლენინი აღნიშნულ წერილში, — უნდა მოგახსენოთ, რომ თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისევლობაა. ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა მასები გალატაკებულნი არიან და ერთი მუჭა მდიდრები მუქთახრობენ, შეუძლებელია რეალური და ნამდვილი „თავისუფლება“. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო?.. არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო...“

1 ვ. ი. ლენინი, ოხზულებანი, ტ. 31, გვ. 352.



და ჩვენ, სოციალისტები, ვამხელთ ამ ფარისევლობას. ვგეჯთ ყალბ აბრებს, არა იმიტომ, რომ ხელში შეგვრჩეს არაკლასობრივი ლიტერატურა და ხელოვნება (შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სოციალისტურ უკლასო საზოგადოებაში), არამედ იმიტომ, რომ ფარისევლურად თავისუფალ, ნამდვილად კი ბურჟუაზიასთან დაკავშირებულ ლიტერატურას დაუპირისპირით ნამდვილად თავისუფალი, პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურაა.²

ლენინური პარტიულობის პრინციპით არის გაკვლილი ამავე გაზეთში დაბეჭდილი გორკის წერილი „შენიშვნები მემჩანობის შესახებ“. გორკი პროლეტარული პირდაპირობით აშკარაა და მემჩანობას — განსაკუთრებულ სულიერ წყობას, რომელსაც აქწინდა და ზრდიდა მესაკუთრული, ბურჟუაზიული საზოგადოება: „მე ვინცოთ ცხოვრების ამათუე უფრო ბოროტ მტრებს. მათ უნდათ, რომ შეიარაღონ მწვალებელი და წვალებული, უნდათ თავი გაიმართლონ მწვალებლებთან თავიანთი სიახლოებისა და ქვეყნის ტანჯვისადმი გულცივიობისათვის. ისინი წვალებულებს ასწავლიდნენ მოთმენას და შთაგონებდნენ წინააღმდეგობა არ გაუწიონ ძალადობას, განუწყვეტილ ეძიებდნენ დასაბუთებას, რომ შეუძლებელია მოედარა და ღარიბს შორის ურთიერთობის არსებული წესის შეცვლა. ხალხს ზეცაში პირდებანი შრომისა და ტანჯვის გასამარჯლოს, ტკებინას მისი აუტანელი ცხოვრებით დედამიწაზე და წურღვასათვის სწოვენ სიცოცხლის ძალას. მათი დიდი ნაწილი აშკარად ემსახურება ძალადობას, მცირე ნაწილი კი — არაპირდაპირ — მოთმენის, შთანხმების, პატივის, გამართლების ქადაგებით“.

მოსკოვის აჯანყების ორგანიზების დროს გორკი სასტიკად ილაშქრებდა მერყევი ელემენტების, სეპტაკოსების წინააღმდეგ, რომელნიც თავიანთი ცრუფილოსოფიით მანჭვა-გრეხით ცდილობდნენ გაემართლებინათ საკუთარი ტყავის გაფრთხილების მიმართული პოლიტიკა.

ჟურნალ „ადსკაია პორტაში“ გორკიმ მოათავსა პატარა მოთხრობა „ბრძენი“. „ადამიანი! — თქვა ბრძენმა და ღლიბიერად ჩაიცინა, — ცთომილება აქვია შენს სიტყვებს. შეზღუდულია ადამიანთა შეგნება, და არ ეცოდინებათ მათ იმაზე მეტი, ვიდრე შეუძლიათ. და შენთვის სულ ერთი არ არის, როგორ დაიღუპები, — შივირი თუ ყვლამდე მაძლარი, იმათ მსგავსად, რომელთაც შენი სიბრძნის ასე სუსტი გესლით შხამავ? და სულ ერთი არაა განა, უმეცარი ჩაწვები კუბოში თუ შენს მუეფთა საკლავი ცოდნის სუდარას გადაიფარებ? იფიქრე, — დედამიწაზე ყველაფერი და თვით დედამიწაც დაიწყების შვე უფსკრულში, სიკვდილის უძირო მორევში გადაიარგება...“

მუშები მღუმარედ უცქერდნენ მას თვალებში და უმძროოდ ისმენდნენ ბრძულ სიტყვას, და რაც უფრო მეტს ლაპარაკობდა იგი, მით უფრო მკაცრი სიცივე იპყრობდა მათ სახეებს. შემდეგ ერთმა მათგანმა ამხანაგს უთხრა:

— მათე, მე ხელი მტყავა, — მოდი, ერთი ჩასცხე კისერში ამ ბებერ მაიმუნს... ეს იყო და ეს.

... დიახ, მართალია, მე გეთანხმებით, რომ ცოტა უხეშია ეს მუშა ხალხი, მაგრამ ამაში განა მათ უდევთ ბრალი? მათთვის ხომ არავის არასოდეს უსწავლებია ქვეყის წესები“.

პროლეტარიატის დამოკიდებულების დედარსი ბურჟუაზიულ ფილოსოფიასთან, რომელიც ცდილობს მუშათა კლასი ააცდინოს თავის უშუალო ამოცანებს, შესანიშნავად არის გადმოცემული მოთხრობაში.

პეტერბურგის ყოველკვირეულ გაზეთ „მოლოდაია როსიაში“, სადაც დაიბეჭდა ლენინის „მუშათა პარტია და მისი ამოცანები თანამედროვე ვითარებაში“, გორკი აქვეყნებს წერილს „მოსკოვის ამბების გამო“. წერილში აღნუსხულია, რაც ავტორმა მოსკოვის ქუჩებში ნახა და მოთხრობილია ობიექტულზე, რომელიც მუშას დაჰყვება და მის თვალწინ „რევოლუციონერდება“.

მოსკოვიში მომხდარი ამბების შემდეგ ლენინი თავის წერილში წერდა: „მოსკოვის ციმირა პროლეტარიატმა გვიჩვენა აქტიური ბრძოლის შესაძლებლობა და ამ ბრძოლაში ქალაქის მოსახლეობის ისეთი ფენების მასა ჩააბა, რომელნიც აქამდე თუ რეპუციონერებად არა, პოლიტიკურად გულგრილ ფენებად მაინც ითვლებოდნენ. მოსკოვი

² ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 39-40.



კი იყო ამ „მდინარეების“ მხოლოდ ერთ-ერთი უარესად რელიეფური გამოსატყულება, რომელმაც რუსეთის ყველა კუთხეში გადამოსქობა³.

1905 წლის რევოლუციის შემდეგ დაიწერა გორკის ერთ-ერთი შესანიშნავი რომანი „დედა“, რომელშიც ფართოდ არის გამოყენებული დეტალები მუშათა რევოლუციური მოძრაობიდან. მაგალითად, პავლე ვლასოვის პირველსახეა მუშა ზალიმოვი — ერთ-ერთი პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელი; ნილოვანს პორტოტიპი — ზალიმოვის დედა, რომელიც იმავე ორგანიზაციაში მუშაობდა, არაფერაღიერი ლიტერატურა დაქონდა მუშებთან და მთელ რიგ პარტიულ დავალებებს ასრულებდა.

რომანში აღწერილ დემონსტრაციას საფუძვლად დაედო 1902 წლის ცნობილი საპირველმართო დემონსტრაცია. მაგრამ რეალური პირები და მოვლენები გამოყენებულია მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების ქარგად. გორკის რომანს მსოფლიო პრობაგანდისტული მნიშვნელობა ჰქონდა.

წერილში „ველიკორუსების ეროვნული სიამაყის შესახებ“ ლენინი წერდა: „ჩვენ ვამაყობთ იმით..., რომ ველიკორუსმა მუშათა კლასმა 1905 წელს შექმნა მასების ძლიერი რევოლუციური პარტია... ჩვენ აღსაყვანი ვართ ეროვნული სიამაყის გრძობით, რადგან ველიკორუსმა ერმა... დამატკიცა, რომ მას უნარი შესწევს მისცეს კაცობრიობას თავისუფლებისა და სოციალიზმისათვის ბრძოლის დიადი ნიმუშები...“⁴.

რუსი ხალხის შემოქმედებითი ძალების სიამაყის ეს გრძობა განსახიერებელი იყო გორკის რომანის მხატვრულ სახეებშიც.

როცა ლენინი 1909 წელს წერდა, რომ გორკი „თავისი დიადი მხატვრული ნაწარმოებებით მტკიცედ დაუკავშირდა რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა კლასს“, ცხადია, მას პირველ რიგში მხედველობაში ჰქონდა რომანი „დედა“, რომელიც იმ ხანებში გამოვიდა.

რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხებამ ბევრ მის მონაწილეს გაუტეხა გული. ბევრმა მწერალმა უღალატა დემოკრატიულ პრინციპებს. გორკი მგზნებარედ იბძოდა ამ მწერლების წინააღმდეგ.

პარტიის მეხუთე ყრილობას, რომელიც 1907 წელს გაიმართა ლონდონში, გორკი ესწრებოდა როგორც ბოლშევიკი-დელეგატი სათათბირო ხმის უფლებით. აქ ლენინი და გორკი უფრო ახლოს გაეცნენ ერთმანეთს. გორკი თავის მოგონებებში ლენინზე დიდ ადგილს უთმობს ლონდონის ყრილობაზე ლენინთან შეხვედრას. ყრილობის სხვა გამოჩენილი მონაწილეების მოგონების ფონზე მწერალი შესანიშნავად გადმოგვცემს ლენინის უბრალოებას, თვისებას, რომელსაც განსაკუთრებით აფასებდა გორკი ადამიანებში.

„როცა მე ვ. გ. პლენანოვთან „მიმიყვანეს“, — იგონებს გორკი, — ის გულზელ-დაკრეფილი იდგა და კუსტად, მოწყენილად გამოიყურებოდა, ისე როგორც თავისი მოვალეობით დადოლი მასწავლებელი შეუყურებს კიდევ ერთ ახალ მოწაფეს. მან მითხრა მეტად ჩვეულებრივი ფრაზა: „მე თქვენს ნიჭის თავყანისმცემელი ვარ“. ამის მეტი მას ისეთი არაფერი უთქვამს, რაც ჩემს მუხსიერებაში აღბეჭდილიყო“⁵. სულ სხვაგვარი იყო შეხვედრა ლენინთან.

„ცოცხალი მოძრაობით მომიახლოვდა ვლადიმერ ილიჩი, — წერს გორკი, — და დიმილით მიიხრა: „თქვენ ჩხუბი გიყვართ, აქ გვარიან ჩხუბს ნახათ“⁶. გორკი ჯერ იგონებს სხვა დელეგატების გამოსვლას, მათ მედიდურ თუ მქუხარე სიტყვებს. სხვათა შორის, გარდა ლენინისა, გორკიზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა როზა ლუქსემბურგის გამოსვლამ, მისმა მოხდენილმა და ლაკონიურმა შენიშვნებმა. სწორედ ლონდონის ყრილობაზე უთხრა ლუქსემბურგმა მენშევიკებს: „თქვენ კი არ დგახართ, ქვეხართ მარქსიზმის პოზიციებზე“ და ბოლოს, სიტყვას იღებს ვლადიმერ ილიას ძე — „ვლადიმერ ილიჩი აჩქარებით ავიდა კათედრაზე და ღღინით გამოთქვა სიტყვა „ამხანაგებო“. მე მომჩვენდა, რომ მას ლაპარაკი არ ეხერხებოდა, მაგრამ ერთი წუთიც არ იყო გასულა და მე, ისე როგორც ყველა იქ მყოფი, გატაცებით უსმენდი მის სიტყვას. პირველად მესმოდა, რომ თურმე ურთულეს საკითხებზეც შეიძლება ილაპარაკო ასე უბრალოდ...“

³ იქვე, გვ. 97.

⁴ ვ. ი. ლენინი, ოხზულებანი, ტ. 21, გვ. 111-112.

⁵ ვ. ი. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, გვ. 604.

⁶ მ. გორკი, ლენინის შესახებ, გვ. 4.



მისი წინგაწეული და ოდნავ მაღლა აწეული ხელი, მისი ხელისგული, რომელიც თითქმის სწონდა თითოეულ სიტყვას, ფანტავდა მოწინააღმდეგეთა ფრახებს, სტეფანო და მათ საფუძვლიანი დებულებებით, იმის დასაბუთებით, რომ მუშათა კლასს უფლება აქვს და მისი მოვალეობაა იარის თავისი გზით და არა ლიბერალური ბურჟუაზიის უკან, ანდა გვერდით. — ყველაფერი ეს უჩვეულო იყო და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქმის ამ სიტყვას ლენინი თავისით კი არ ამბობდა, არამედ, მართლაც, ისტორიის ნება ალაპარაკებდა⁷. (გორკი, ლენინის შესახებ, გვ. 5).

ყრილობაზე გორკის შეხვედრები ვ. ი. ლენინთან იყო დასაწყისი მათი მჭიდრო ურთიერთობისა.

„არ მახსოვს, — წერს ნ. კრუპსკაია, — ხვდებოდა თუ არა ილიჩი გორკის ლენინის ყრილობამდე, მაგრამ ლენინის ყრილობიდან დაწყებული, რომელსაც გორკი ესწრებოდა, მას ყოველთვის სახე გაუბრწყინდებოდა და თვალებში სითბო ჩაუდგებოდა ხიომე, როდესაც გორკიზე დაიწყებდა ლაპარაკს⁸“.

1907 წლის ბოლომდე ლენინი პეტერბურგის მახლობლად, ფინეთში ცხოვრობდა და იქიდან ხელმძღვანელობდა პარტიულ მუშაობას რუსეთში. მის დაეძებდნენ მეფის მამებრები. უდიდესი საშიშროების პირობებში ლენინმა 1907 წლის დეკემბერში გადაიარა ყონული, გადალახა საზღვარი და ემიგრაციაში წავიდა. ფენევაში ჩასულ ლენინს გორკის წერილი დახვდა, რომელიც მიუღი გულთი ეპატიჟებოდა მას კაპრიზე. „ძალიან გამახარა თქვენმა წერილმა, — პასუხობდა ლენინი, — მართლაც რა ჩინებული იქნებოდა კაპრიზე გამოსიერება! აუცილებლად როგორმე ვიხელთებ დროს, რომ თქვენთან ჩამოვიდე. მაგრამ ახლა, სამწუხაროდ, შეუძლებელია. აქ ჩამოვიდე და ვალეობით, მოვაწყო გაზეთით: ფინეთიდან გადმოვიტანოთ „პროლეტარი“. ჯერ საბოლოოდ არ არის გადაწყვეტილი, ფენევას ავირჩევთ თუ სხვა ქალაქს. ყოველ შემთხვევაში, უნდა ვიქაჩროთ, და ახლად მოწყობას დიდი ფუსფუსი სჭირდება“⁹.

როგორც კი გაზეთის გადმოტანასთან დაკავშირებული წერილმანები მოთავდა, ლენინმა გადაწყვიტა გაზეთში სამუშაოდ მოეწვია გორკი. 1908 წლის თებერვალში იგი ფენევიდან წერდა გორკის: „თანამშრომლად გაყენებთ თქვენ. მოგვწყურეთ ორიოდე სიტყვა, შეგიძლიათ თუ არა მოგვეცეთ რამე პირველი ნომრისათვის (იქნება ეს ისეთივე რამ, როგორც შენიშვნები მემშანობის შესახებ, „ნოვია თიხში“ რომ იყო მოთავსებული, თუ ნაწყვეტები მოთხრობიდან, რომელსაც წერთ და სხვა)“¹⁰. ამავე დროს ლენინმა ლუნაჩარსკისაც, რომელიც იმჟამად კაპრიზე ცხოვრობდა, მისწერა წერილი. იგი მოწონებით შეხვდა ლუნაჩარსკის აზრს გაზეთში ბელეტრისტული განყოფილების დაარსებისა და ამ განყოფილების გორკისთვის ჩაბარების შესახებ.

წერილში ლენინი განსაკუთრებული პატივისცემით ეპყრობოდა გორკის მუშაობას, სურდა ყოველნაირად შეეწყო ხელი მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის, არ დაექსაქსა მისი ენერგია და ტალანტი წერილმანი და ყოველდღიური საქმეებით. ლენინი წერდა ლუნაჩარსკის: „თქვენი პროექტი „პროლეტარიში“ ბელეტრისტული განყოფილების დაარსებისა და ა. მ.-სათვის მისი ჩაბარებისა შესანიშნავია და ანაჩვეულურივად მახარებს. მე სწორედ ვოცნებობდი იმაზე, რომ ლიტერატურულ-კრიტიკული განყოფილება მუდმივი გაგვეხადა „პროლეტარიში“ და იგი ა. მ.-სათვის ჩაგვებარებინა. მაგრამ მემინოდა, საშინლად მემინოდა პირდაპირ შემთავაზებინა ეს ვინაიდან არ ვიცნობ ა. მ.-ს მუშაობის ხასიათს და მუშაობისადმი მიდრეკილებას. თუ ადამიანი სერიოზულ და დიდ სამუშაოს ასრულებს, და თუ ამ სამუშაოს ზიანს მიაყენებს ადამიანის მოწყვეტა წერილმანებისათვის, გაზეთებისათვის, პუბლიცისტიკისათვის — მაშინ სისულელე და დანაშაული იქნება ხელი შევუშალოთ მას და მოვეუკუტოთ ამ სამუშაოს! ამას ძალიან კარგად ვხვდები და ვგრძნობ“.

⁷ Ленин и Горький, Документы воспоминания, М., 1961, стр. 327.

⁸ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 34, გვ. 422.

⁹ იქვე, გვ. 423.

ადგილზე უკეთ გაერკვევით, ძვირფასო ან. ვას. თუ თქვენ ფიქრობთ, რომ ღირს არ მივაყენებთ აღ. მ-ს მუშაობას, თუ ჩაებათ მას რეგულარულ პარტიულ შემოწმებაში (პარტიული მუშაობა კი ამით ბევრს მოიგებს!), ეცადეთ ეს მოაგვაროთ. ხოლო გორკისადმი მიწერილ წერილში ლენინი წერდა: „მაგრამ თუ გვხალისებით ერთად მუშაობაც პოლიტიკურ გაზეთში, — რატომ არ უნდა განაგრძოთ, ჩვეულებად არ შეჰილით ის უნარი, რომელიც თქვენ დაიწყოეთ „შენიშვნებით შემწიანობის შესახებ“, „ნოვია ეიზენში“ და, ჩემი აზრით, კარგადაც დაიწყეთ? მე „წინასწარ მოფიქრებული განზრახვით“ მოგწერთ ამავე ერთ-ერთ პირველსავე წერილში“. და შემდეგ ლენინი აღვთოვანებით ატყობინებს გორკის, თუ როგორი ნაყოფიერი და სასარგებლო იქნებოდა მისი მუშაობა გაზეთში, როგორ გააძლიერებდა ის გაზეთის შემოქმედებას მკითხველზე. „რამდენად მოიგებდა პარტიული მუშაობაც გაზეთის საშუალებით, გაზეთისა, რომელიც არ იქნება ისეთი ცალმხრივი, როგორც წინათ იყო, — და ლიტერატურული მუშაობაც, რომელიც უფრო მჭიდროდ დაუკავშირდებოდა პარტიულ მუშაობას, პარტიულ სისტემატურ, განუწყვეტელ შემოქმედებას! რომ იყოს არა „თავდასხმები“, არამედ მთლიანი შეტევა მთელი სახით, შეუჩერებლად, უხარვეზოდ, რომ ს. დ. ბოლშევიკები არა მარტო ნაწილ-ნაწილ ესხმოდნენ თავს ყოველგვარ ყვეჩერებს, არამედ იპყრობდნენ ყველაფერს და ყოველფერს ისე, როგორც იპყრობდნენ მანჯურიას რუსებთან ბრძოლაში“.¹⁰

ლენინის წერილები გორკისადმი, როგორც ეს მრავალჯერ აღუნიშნავთ ლენინისა და გორკის თანამებრძოლებს, გამოირჩევა გულწრფელობით, ადრესატისადმი პატივისცემით. ლენინი ხშირად საუბრობს გორკისთან, უთაბიერება, ელის მის შენიშვნას და მზადაა, ყურადღებით მოისმინოს იგი.

1907-8 წლების რუსეთში ძლიერდება ემპირიოკრიტიკისტული ფილოსოფიისადმი მიდრეკილება. ლენინი თავის წერილებში გულწრფელად საუბრობს გორკისთან ფილოსოფიაში ახალ მიმდინარეობასთან დამოკიდებულების შესახებ. უზიარებს თავის შთაბეჭდილებებსა და მოსაზრებებს. „მე ძლიერ ვგრძობ, რომ მოუშადადებელი ვარ ამ დარგში (ფილოსოფიაში), რაც ხელს მიშლის საჯაროდ გამოვიდე. მაგრამ, როგორც რიგითი მარქსისტი, ყურადღებით ვკითხულობ ჩვენს პარტიულ ფილოსოფოსებს, ყურადღებით ვკითხულობ ემპირიომონისტ ბოგდანოვს და ემპირიოკრიტიკოსებს ბაზაროვს, ლუნაჩარსკის და სხვ. — მთელ ჩემ სიმპათიას ისინი წარმართავენ პლეხანოვი-სკანს! ხომ უნდა გქონდეს ფიზიკური ძალა, რომ არ აწყვე განწყობილებას, როგორც პლეხანოვი აკეთებს! მისი ტაქტიკა უკიდურესი უხამსობა და სიმიდაბლაა. ფილოსოფიაში იგი მართალ საქმეს იცავს. მე ვემხრობი მატერიალიზმს „ემპირიო“-ების და სხვ. წინააღმდეგ“.¹²

მიუხედავად ლენინის სურვილისა, გორკის თანამშრომლობა „პროლეტარში“ არ განხორციელდა. ამის მიზეზი გახდა იმ დროს აღმოცენებული ფილოსოფიური უთანხმოებანი პარტიის შიგნით. ზოგიერთი პარტიული ლიტერატორი (ბოგდანოვი, ლუნაჩარსკი და სხვა) დამორდა დიალექტიკურ მატერიალიზმს და იდეალიზმისკენ გადაინარა. ამ ფილოსოფიური უთანხმოების დროს გორკიმ წერილი გაგზავნა „პროლეტარში“, სადაც იგი არსებულ ფილოსოფიურ უთანხმოებას ესებოდა. ლენინმა მიზანმიწონილად ცნო არ გამეწყვეტინა ფილოსოფიური დისკუსია და გორკის წერილი არ დაიბეჭდა. ლენინი ცდილობდა პარტიის რიგების ერთიანობის შენარჩუნებისათვის, გარკვეულ პერიოდამდე, ფილოსოფიური დავა მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიკიზმს შორის გამოჰყოფდა მთლიან პარტიულ მუშაობას. „ჩვენს პარტიულ საქმეს, — წერდა ლენინი გორკის, — წინანდებურად შეწყობილად უნდა ვაკეთებდეთ: ის პოლიტიკა, რომელსაც ჩვენ ვასორციელებდით და რეჟოლუციის განმაგლობაში განვახორციელებთ, არავის ჩვენგან სანანებლად არ განდობია. მაშასადამე, ჩვენი მოვალეობაა, ვიცადეთ მას და დავიცვათ კიდევაც პარტიის წინაშე. ამის გაკეთება შეგვიძლია მხოლოდ ყველას ერთად და ეს უნდა გაგაკეთოთ „პროლეტარში“ და მთელ პარტიულ მუშაობაში“.¹³

¹⁰ ვ. ი. ლენინი, კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, 1957, გვ. 455.
¹¹ იქვე, გვ. 453.
¹² იქვე.

¹³ ვ. ი. ლენინი, თხ. ტ. 34, გვ. 449,



მაგრამ ერთიანობის დაცვა ვერც პრაქტიკულ პარტიულ მუშაობაში მიხერხდა. ბოლშევიკების დამორგებამ ბოლშევიზმისაგან გაგლეხა მოახდინა ტაქტიკის საფუძვლებზე. ბოლშევიკების თანამოაზრეებმა წამოაყენეს მოთხოვნა, სახელმწიფო სათანადოდ რომანდანი გამოეყოფიდა სოციალ-დემოკრატი დეპუტატები და მხოლოდ და მხოლოდ არალეგალურ საქმიანობაზე გადასულიყვნენ. ეს მაშინ, როცა ლენინი ბოლშევიზმის ტაქტიკას ლეგალური და არალეგალური მუშაობის მიზანშეწონილი შეთანხმების საფუძველზე აგებდა.

ამ პერიოდში ბოლშევიკი, ლუნაჩარსკი და სხვები, გორკის უშუალო ხელის შეწყობით და დახმარებით, შეუდგნენ კაპრიზე პარტიული სკოლის მოწყობას. მაგრამ, რადგან ლექციონერების უმრავლესობა „ოტზოვისტების“, ამ მათი თანამოაზრეებისაგან შედგებოდა, სკოლა, ბუნებრივია, ახალი ფრაქციის პროპაგანდისტული და ორგანიზაციული ცენტრი ხდებოდა. ამიტომ, „პროლეტარის“ გაფართოებული რედაქციის სხვა რეზოლუციათა შორის, ლენინმა წამოაყენა აგრეთვე რეზოლუცია „პარტიული სკოლის შესახებ, რომელიც ეწყობა საზღვარგარეთ, NN ადგილას“.

რეზოლუციაში ხაზგასმული იყო, რომ „ბოლშევიკური ფრაქცია სკოლაზე არავითარ პასუხისმგებლობას არ კისრულობს“.

სკოლაში მოხდა განხეთქილება; მსხენელთა შორის შეიქმნა ლენინური ჯგუფი, რომელიც მას შემდეგ, რაც ლენინმა მოტივირებული უარი განაცხადა კაპრიზე ლექციების წაკითხვის თაობაზე, გადმოვიდა პარიზში, სადაც ქენევიდან წასული ლენინი იმყოფებოდა.

გორკი, რომლისთვის უცხო იყო ბოლშევიკების მომხრეთა ვიწრო, ფრაქციული მიზნები და რომელიც სკოლას უკურებდა, პირველ ყოვლისა, როგორც ბოლშევიკების საერთო საქმეს, მძიმედ განიცდიდა წარმოშობილ უთანხმოებას.

როცა ლენინისთვის ნათელი გახდა პარტიული სკოლის მიზნები და შექმნილი სიტუაცია, მან გულითადი და გამამხნეებელი წერილი მისწერა გორკის. ამ წერილში ლენინმა, სხვათა შორის, გაიხსენა გორკის საყვედური: ფილოსოფიური დავის ფრაქციულობის გარეშე გამოცხადება ინტელიგენციის გარკვეული უპატივცემლობა არს. ლენინი დაწვრილებით და ბეჯითად განმარტავდა ფრაქციიზმს და, საერთოდ, რევოლუციურ მოძრაობაში შექმნილ მდგომარეობას.

წერილში აღსანიშნავია ლენინის გასათყარი პრინციპულობა როგორც სხვებისადმი, ასევე საკუთარი თავის მიმართ: „მე მუდამ სასუსებით დარწმუნებული ვიყავი, რომ თქვენ და ამა. მიხეილი (ვილჰონი) ახალი ფრაქციის ყველაზე მტკიცე ფრაქციონერები იყავით, რომლებთანაც მეგობრულად ლაპარაკის ცდა ჩემთვის უაზრბა იქნებოდა, დღეს პირველად ენახე ამხანაგი მიხეილი, გულახდილად ვისაუბრეთ საქმეებზე და თქვენზეც და ენახე, რომ სასტიკად ვცდებოდი.“

მიხეილის სიტყვებიდან ვხედავ, ძვირფასო ა. მ., რომ ახლა ძალიან გიმძიმით. მუშათა მოძრაობისა და სოციალ-დემოკრატიის დანახვა ერთბაშად მოკიდდა ისეთი ფორმებით, რომლებსაც რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის ისტორიაში უკვე არა ერთხელ მიუყვანიათ ინტელიგენტი მცირედ მორწმუნეები მუშათა მოძრაობისა და სოციალ-დემოკრატიაზე გულის გატეხვამდე. დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენ ეს არ დაგემართებათ, და მიხეილთან ლაპარაკის შემდეგ მინდა მაგრად ჩამოგართვათ ხელი, თქვენნი მხატვრული ნიჭით რუსეთისა და არა მარტო რუსეთის — მუშათა მოძრაობის თქვენ ესოდენ დიდი სარგებლობა მოუტანეთ, მოუტანთ კიდევ იმდენ სარგებლობას, რომ არავითარი უფლება არ გაქვთ აყვეთ საზღვარგარეთული ბრძოლის ეპიზოდებით გამოწვეულ მძიმე განწყობილებას.¹⁴

ბოლშევიკური ფრაქციიდან ბოლშევიკისა და მისი ჯგუფის წასვლამ ბურჟუაზიულ პრესაში მრავალი კორი წარმოშვა, კერძოდ, გორკისადმი ბოლშევიკების დამოკიდებულებისა და პარტიიდან მისი გარიცხვის შესახებ. ლენინი ამ ცნობას სპეციალური წერილით გამოეხმაურა „ბურჟუაზიული პრესის ზღაპარი გორკის გარიცხვის შესახებ“. „ჭორიკანული კამპანიის მიზანი არანაკლებ ცხადია, ბურჟუაზიულ პარტიებს უნდათ, რომ გორკი სოციალ-დემოკრატიული პარტიიდან გავიდეს. ბურჟუაზიული გა-

¹⁴ იქვე, გვ. 462-463.



ზეთები თავს არ იზოგავენ იმისათვის, რომ სოციალ-დემოკრატიულ პარტიამ უთანხმოებანი გააღრმავონ და ისინი დამახინჯებულად წარმოადგინონ.

ამოდ ჯახრობენ ბურჟუაზიული გაზეთები. ამხანაგმა გორკიმ თავისი დიდი მხატვრული ნაწარმოებებით იმდენად მტკიცედ დაუკავშირა თავისი თავი რუსეთისა და მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას, რომ იგი ამ გაზეთებს მხოლოდ ზიზღით შეხედავს¹⁵.

ლენინის კაპრიზე ყოფნის დროს (1908 წ.) გორკის უკვე დაწერილი ჰქონდა „აღსარება“ (მოთხრობა შედარებით გვიან გამოქვეყნდა), რომლითაც ავტორმა მხატვრული ლიტერატურის დარგშიც გამოხატა თავისი დამოკიდებულება და ერთგვარი თანაგრძნობა ბოგდანოვის, ბაზაროვისა და ლუნაჩარსკის ფილოსოფიური ტენდენციებისადმი. მოთხრობაში გამოხატულია „ლენინისმშენებლობის“ იდეები, ამ ნიუანსით, რომელიც ამ იდეებმა მიიღეს ლუნაჩარსკის პუბლიცისტურ ნაშრომებში. ლენინი მთელი პირდაპირობითა და თანმიმდევრობით აკრიტიკებდა გორკის შეცდომებსა და ნარკუსშიდნად გადახვევის გამო. მაგრამ გორკის ფილოსოფიური დაბნეულობის პერიოდშიც მას, როგორც ნამდვილი პროლეტარული ხელოვნების უდიდეს წარმომადგენელს, ლენინი მკვეთრად უპირისპირებდა იმ ვითომდა პროლეტარული ხელოვნების წარმომადგენლებს, რომლებსაც ბოგდანოვი და ვერთოდელოთა პლატფორმის მომხრეები „სპეციალურ რეკუზობრივ ამოცანად“ აყენებდნენ. ლენინი არა მარტო არ უიგივებდა გორკის პოზიციებს ბოგდანოვ-ლუნაჩარსკის რეჟუის პოზიციას, არამედ ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ გორკი, მისი მცდარი გატაცების მიუხედავად, რჩება „პროლეტარული ხელოვნების უდიდეს წარმომადგენლად“. ამიტომაც იყო ასე მხურვალედ რომ დანიკა ლენინმა გორკი ბურჟუაზიული მონაჭორებისა და ცილისწამებისაგან სტატიამში „ბურჟუაზიული პრესის ზღაპარი გორკის გარიცხვის შესახებ“.

1910 წელს ლენინი კაპრიზე ჩავიდა. ლენინს გორკი იხსენებს, როგორც შესანიშნავ ამხანაგს, მზარულ ადამიანს, რომელსაც ამქვეყნად ყველაფრისადმი ცოცხალი ინტერესი აქვს. კაპრიზე ლენინისა და გორკის ურთიერთობამ აღადგინა მათ შორის მჭიდრო მეგობრული დამოკიდებულება. გორკის ხიბლავდა ვლადიმერ ლენინის ასოსულეტურად უპრეტენზიო, უბრალო ყოფაქცევა. გორკი ასე იკონებს ლენინის კაპრიზე ყოფნას: მან ერთნაირი გატაცებით იცოდა... თევზაობა, სამხრეთის შუა გაგარვარებული კაპრის ქვიან ბილიკებზე ხეტიალი, კურდღლისცოცხას ოქროსფერი ყვავილებითა და მეთევზეთა მოთხუნული ბიჭუნების ცქერით დატკობა. სადამოთი კი, როდესაც რუსეთზე, სოფელზე მოთხრობებს ისმენდა, სინანულით ამბობდა: — მე კიდევ კარგად არ ვიცი რომ რუსეთს. სიმირისკი, ყაზანი, პეტერბურგი, გადასახლება და — თათქმის ენა სულ!“ (იხ. გრუზდვეი, გორკი, გვ. 201).

საინტერესოა კაპრიზე გორკისა და ლენინის ლიტერატურულ-თეორიული საუბრები. ამ საუბრების ხასიათისა და შინაარსის შესახებ მხოლოდ ის შემორჩა, რომელიც წერილებსა და მოგონებებში აისახა.

1910 წლის 22 ნოემბერს ლენინი სწერს გორკის: „მე და თქვენ ზაფხულში რომ ესაუბრობდით და რომ გიამბოთ, თითქმის დაწერილი მქონდა თქვენდამი წყენის წერილი „აღსარების“ შესახებ, მაგრამ არ გამოვიგზავნეთ მახსიებთან მაშინ დაწყებული გათიშვის გამო-მეთქი, თქვენ მიპასუხეთ: ტყუილად არ გამომიგზავნეთო!“¹⁶.

შემდეგში, როდესაც ლენინი მიუთითებდა გორკის გამონათქვამთა დახლართულობაზე დოსტოევსკის წერილთან დაკავშირებით, იგი წერდა: „საკითხში დღმერთის, ღვთიურის და ყოველივე იმის შესახებ, რაც ამასთან დაკავშირებულია, თქვენ წინააღმდეგობა გამოვლით — სწორედ ის წინააღმდეგობა, ჩემი აზრით, რომელსაც მე აღვნიშნავდი ჩვენს საუბრებში კაპრიზე შეხვედრების დროს: „თქვენ კავშირი გაწყვიტეთ (ან თითქმის გაწყვიტეთ) „ვეპერიოდლებთან“ ისე, რომ ვეპერიოდლობის იდეური საფუძვლები არ შეგიჩნევიათ“¹⁷.

ლენინის „დამოკიდებულება ჩემდამი მკაცრი მასწავლებლისა და კეთილი მზრუნველი მეგობრის დამოკიდებულება იყო“ — წერდა გორკი.

15 ვ. ი. ლენინი, კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, გვ. 87-88.

16 ვ. ი. ლენინი, ობზ. ტ. 34, გვ. 500.

17 ვ. ი. ლენინი, ობზ. ტ. 35, გვ. 118.

კაპრიზე საუბრების შესახებ მნიშვნელოვან მასალას იძლევა ნ. კ. კრუპსკაიასადმი 1930 წლის 16 მაის მიწერილი გორკის წერილი ლენინის შესახებ: „კაპრიზე წლების ლიტერატურაზე საუბრის დროს იგი საოცრად ზუსტად ახასიათებდა ჩვენი თაობის მწერლებს, დაუნდობლად და ადვილად ამხელდა მათ რაობას; მან მეც მიმი-თითა ჩემი მოთხოვნების ზოგიერთ არსებით ნაკლოვანებაზე და შემდეგ მისაყვედუ-რა: „ტყუილებურად აღქმაცემებთ თქვენს გამოცდილებას წერილ-წერილ მოთხო-ბებზე, უკვე დროა იგი ერთ წიგნში, რომელიმე დიდ რომანში მოათავსოთო“. მე ვუთხარი, რომ ვოცნებობ დავწერო ერთი თეატრის ისტორია 100 წლის მანძილზე, დაწ-ყებული 1813 წ., იმ მომენტიდან, როდესაც იწყებოდა მოსკოვის აღდგენა და დამ-თავრებელი ჩვენი დღეებით... იგი დიდი ყურადღებით მისმენდა და მეკითხებოდა, შემ-დეგ კი მითხრა: „მშვენიერი თეატრა, რა თქმა უნდა ძნელია, დიდ დროს მოითხოვს, ვფიქრობ, რომ თქვენ მას დაძლეეთ, მაგრამ ვერ ვხედავ რით უნდა დაამთავროთ? სი-ნამდვილე მის დასასრულს არ იძლევა. არა, იგი უნდა დაიწეროს რევოლუციის შემ-დეგ, ახლა კი რაიმე „დედის“ მსგავსია საჭირო“.¹⁸

ოქტომბრის რევოლუციის წინა პერიოდიდან ისევ გამუქდა ურთიერთობა გორ-კისა და ლენინის შორის. გორკი თავისი შეცდომებისა და ლენინთან თავისი ურთიერთ-ობის შესახებ ასე წერდა მოგონებაში „ვ. ი. ლენინი“: „ამ უთანხმოებათა მნიშვნელო-ზა, — ჩემი აზრით, — ფრიად ღრმა არის და იგი შეიძლება ზოგადი ფილოსოფიური მსჯელობის თემად იქცეს, რადგან, უხეშად, „ემპირიულად“ სინამდვილის ცოდნის საქ-მეში, მე, ალბათ, მასზე უფრო „გამოცდილი“ ვიყავი, მაგრამ იგი — თეორეტიკოსი — რუსეთის სინამდვილის განუზომლად უფრო ღრმა და დიდი მცოდნე აღმოჩნდა“.¹⁹

ლენინის სიცოცხლეზე ხელის აღმართვამ გორკი დაარწმუნა წინააღმდეგობათა მთელ სიმწვავესა და გამაგებულ ბოროტებაში, რისი დაძლევაც ბრძოლით უხდებო-და პარტიას.

მიუხედავად გორკის ზოგიერთი თეორიული შეცდომისა, ლენინი ყოველთვის თვლიდა მას დიდ პროლეტარულ მხატვრად. ხოლო 1921 წელს, დაღის ლექსიკონის გამოსვლასთან დაკავშირებით, ლენინი სწერდა ლუნაჩარსკის: „ჩინებული რამეა, მაგ-რამ ეს ზომ კუთხური ლექსიკონია და მოძველდა. ზომ არ არის დრო, შევიმნათ დღე-განდელი რუსული ენის ლექსიკონი, ვთქვათ, იმ სიტყვების ლექსიკონი, რომელიც იხ-მარება ახლა და რომელსაც ხმარობდნენ კლასიკოსები, პუშკინიდან გორკიმდე“.²⁰

სიკვდილის წინ ლენინი ნაღვედა კონსტანტინეს ასულს გორკის წერილს აკით-ხებდა. ცოტა ხნის შემდეგ კი გორკი წერდა: „ლენინის სიკვდილმა პირადად მე მძი-მე თავსარი დამცა“...

¹⁸ იხ. გ რ უ ლ დ ე ვ ი, გორკი, თბ., 1963, გვ. 200-201.

¹⁹ Горький, В. И. Ленин, М., 1966, стр. 37.

²⁰ ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ., ტ. 35, გვ. 461.



უნგაეთის განთავისუფლების 30 წლისთავი

შს ნახატში ახალგაზრდა უნგრელ გრაფიკოსს ევა იოვას ეკუთვნის. მხატვარი უკვე ორი პერსონალური გამოფენის ავტორია. მისი ნამუშევრებს რეპროდუქციები ბევრჯერ დაიბეჭდა უნგრეთის ეურნალ-გაზეთებში. ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებს ვაცნობთ ევა იოვას ორ გრაფიკულ ფურცელს — „დედა-შვილი“ და „მშენებლობაზე“. ამ ნამუშევრებს, რომლებიც დიდი ცვაღის ერთი ნაწილია, მხატვარი უძღვრის ფაშოზმისაგან უნგრეთის განთავისუფლების 30 წლისთავს.



ღიღი სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება წარმოადგენდა მძლავრ იდეურ იარაღს. მტერთან ბრძოლაში. არ გამართლდა ძველი თქმულება: რჩეულებს ბახნიები ქუხან, მუხები სდუმანო. ომით გამოწვეულმა სიმწილეებმა და საშიშროებამ, მტრისადმი ზიზღმა მუხები მთელი ძალით ამოქმედა და მტრის განადგურების სამსახურში ჩააყენა.

ნიკოლოზ ტინოვი წერდა: „ნათელი გახდა, რომ მუხებს დუმილი არ შეუღლიათ. საშინელ დღეთა მოწმენი ალაპარაკდნენ ლიტერატურისა და ფერწერის ენაზე. ისინი არ დაელოდნენ მობავალ დღეებს. ისინი ალაპარაკდნენ დღეს. ომი, სამშობლო, თავისუფლების სიყვარული, მტერზე შურისძიება — აი რა ცოცხლობს პროზაში და ლექსში. შეიქმნა ახალი ფრონტი. ფრონტი ხელოვნებისა, რომელიც სულ უფრო ფართოვდება.“¹

ამ ახალი ფრონტის აქტიური მებრძოლები იყვნენ საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეები.

ხელოვნების მუშაკებმა, მთელ ქართველ ხალხთან ერთად, 1941 წლის თებერვალში, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავზე შეჯამეს განვილი პერიოდში გაწეული მუშაობა. აღინიშნა დიდი წარმატებები, დაისახა ახალი შემოქმედებითი გეგმები. ასე მაგალითად, თბილისის თეატრებსა და მათ წამყვან რეჟისორებს ა. ვასაძეს, ა. წუწუნავას, შ. აღსაბაძეს გადაწყვეტილი ჰქონდათ მაყურებლისთვის ეჩვენებინათ მიწელი რიგი ახალი დასწეები, — „მეფე ლირი“, „ოთიდიბოს მეფე“, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, „ოპერა „სამშობლო“ და სხვა. ახალ წარწომებზე მუშაობდნენ კომპოზიტორები რ. გაბრიჭაძე, ვ. გოციელი, შ. მშველიძე, მუსიკათმცოდნე ვ. ჩხვიჭაძეს გადაწყვეტილი ჰქონდა კომპოზიტორ ა. ბლანჩივაძესთან ერთად გამოსაცემად მოემზადებინათ აფხაზური ხალხური სიმღერების კრებული, დაეწერა ნაწრომი ქართული ხალხური სიმღერების პარმინისა და კადანსების თავისებურებათა შესახებ.²

მხატვართა კავშირი ითვალისწინებდა სამი თემატური და 10 პერსონალური გამოფენის მოწყობას. შემოქმედებითი მუშაობის გამოცდილების გაზიარების მიზნით, ივნისში, აგვისტოსა და სექტემბერში ნავარაუდები იყო ქ. თბილისში უკრაინისა და სომხეთის მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა, მათთან შემოქმედებითი შეხვედრა, ხოლო ერევანსა და ბაქოში — ქართველ მხატვართა გამოფენა.³

ხელოვნების მუშაკთა ფართი და შრომალღეროვანი პროგრამა, რომლის განხორციელებას ისინი აპირებდნენ, წლის პირველ ნახევარში მხოლოდ ნაწილობრივ შესრულდა. ბევრი მათგანი კი, ჩვენს ქვეყანაზე პიტლერული გერმანიის ვერაგული თავდასხმის გამო, გადაიღო ან შეუსრულებელი დარჩა. მა-

¹ იხ. „საბჭოთა კავშირის დიდი სამამულო ომის ისტორია“ 1941-45 (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1962, ტ. 2, გვ. 357.

² რაზე ვიშუშეებთ 1941 წელს. იხ. გაზ. „კომუნისტი“, 1 იანვარი, 1941 წ.

³ საქართველოს სსრ ოქტომბრის რევოლუციისა და საბჭოთა მშენებლობის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (შემდგომში — ორსმესა), ფ. 2422, აღწ. 2, საქ. 192, ფურც. 3.



საქართველოს ხელოვნების მოღვაწენი დიდ სამკამულო ომში

შოთა ნოზაძე

თი მოელი მოღვაწეობა ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების ინტერესებს დაემორჩილა. ეს მკაფიოდ გამოჩნდა ომის პირველ დღეებშივე იმ მიტინგებზე, რომლებიც 22 და 23 ივნისს გაიმართა მხატვართა კავშირში, კინოსტუდიაში, კომპოზიტორთა კავშირში, თეატრალურ ინსტიტუტში, რესპუბლიკის ყველა თეატრსა და სხვა სანახაობით დაწესებულებებში. მიღებულ რეზოლუციებში მიტინგის მონაწილენი მკაცრად გამოთხზეს გერმანულ ფაშისტებს, ცივილიზაციის ამ უბოროტეს მტრებს და ერთსულადად აცხადებენ: კიდევ უფრო მჭიდროდ დაირაზმებიან პარტიისა და მთავრობის გარშემო, შექმნიან ომიანობის ვითარების შესაბამის ნაწარმოებებს და ამით ჩაღვებიან ფაშისტების წინააღმდეგ მებრძოლთა პირველ რიგებში, დაეუფლებიან სამხედრო საქმეს და, საჭიროების შემთხვევაში, საკუთარი სისხლით დაიცავენ სამშობლოს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას.

24 ივნისს გაიმართა ხელოვნების მუშაკთა და სამხედრო შენაერთების წარმომადგენელთა თათბირი. იგი მიეძღვნა ომიანობის შესაბამისი მუსიკალურ-ვოკალური რეპერტუარის შექმნის საკითხებს. ომის დაწყებიდან ერთი კვირის განმავლობაში 25-მა კომპოზიტორმა საბჭოთა პოეტების ლექსებზე 32 მუსიკალური ნაწარმოები დაწერა. მათი უმრავლესობა მოწონებულ იქნა და გადაეცა საეკიკალურ ბრიგადებს წითელი არმიის ნაწილებში ესტრადებზე შესასრულებლად.⁴

იმხვედრეს ხელოვნების მუშაკთა და წითელი არმიის სახლის წარმომადგენელთა თათბირზე გადაწყდა ბრიგადების შექმნა თბილისის თეატრების, ესტრადის მსახიობების, აგრეთვე სახელმწიფო კონსერვატორიისა და მუსიკალური ტექნიკუმების უფროსი კურსის სტუდენტების მონაწილეობით. ბრიგადებს

დაეხსნათ სამხედრო ნაწილების, პოსპიტლების, მობილიზებულითა გასაწვევი და შესაკრები პუნქტების კულტურული მომსახურება. ასეთივე მითითება მიიღეს რესპუბლიკის სხვა თეატრებმა და მუსიკალურმა სასწავლებლებმა, სახელმწიფო ფილარმონიის ხელმძღვანელებმა.

28 ივნისს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოში მხატვართა მონაწილეობით გამართულმა თათბირმა იმსჯელა თავდაცვითი, საბრძოლო, ანტიფაშისტური და თანამედროვეობის სხვა სახიათის ახალი პლაკატების შექმნის საკითხებზე. აქვე მხატვრებმა ს. კუცხოველმა, უ. ჯაფარიძემ, ვ. სიღამონ-ურისთაძემ, ს. ნადარეიშვილმა და სხვებმა წარმოადგინეს ახალი ესკიზები. გაითვალისწინეს მიღებული ესკიზების უახლოეს პერიოდში დაბეჭდვა. იმავე დღეს მხატვართა კავშირმა გადაწყვიტა თავდაცვითი, პატრიოტულ-საბრძოლო, ისტორიულ და ანტიფაშისტურ თემებზე შექმნილ ნაწარმოებთა მოძრავი გამოფენის მოწყობა.

პატრიოტული გრძნობით აღსავსე წერილი — „შხამიანი ფაშისტები ქვეწარმავალი გასრესილი იქნება“ — გამოაქვეყნეს ხელოვნების მუშაკებმა ა. ხორავამ, ა. ვასაძემ, ნ. ჩხიძემ, ე. ჩერქეზიშვილმა, შ. ღამბაშიძემ, გ. დავითაშვილმა, დ. მჭავიამ, ნ. გოცირიძემ, გ. კილაძემ, ს. კაკაბაძემ, ი. ტუსკიამ, ი. გამრეკელმა, კ. პატარიძემ. თავიანთ წერილში ისინი სწორდნენ, რომ „...ხელოვნება მთლიანად ემსახურება ხალხს. ჩვენ მზად ვართ ახლა ხალხს ჩვენი სიცოცხლეც შევწირთ“.

ომის დაწყების გამო თბილისის, ქუთაისის, ბათუმის, სოხუმისა და სხვა თეატრების კოლექტივებმა უარი განაცხადეს 1941 წლის შეგებულებებზე და სურვილი გამოთქვეს, რომ მოემსახურებოდნენ საბჭოთა არმიის მებრძოლებს. თბილისის

⁴ ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 14 ივლისი, 1941 წ.

⁵ ვაზ. „მომენტისტი“, 27 ივნისი, 1942 წ.

ოპირისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა გადაწყვიტა მარტო ივლისში მეორეებისთვის გაეშარა 12 წარმოდგენა, ამავ მიზნით გრიბოედოვის სახელობის რუსულმა თეატრმა ივლისი ივლისში 5 წარმოდგენის მოწყობა.⁶ მუსიკალური კომედის, ფოტისა და სხვა თეატრებმა უარი თქვა სახელმწიფო საგან დოდაციის მიღებაზე. დაბრეკა-ქარხნები, კომმუნურებიებსა და საბჭოთა მურნეობებში, სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში, სახმადრო ნაწილებში, გასაწვევ პუნქტებსა და პოსპიტლებში დაიწყო ანტიფაშისტური საღამოების გამართვა. ამ საღამოებში აქტიურად მონაწილეობენ ხელოვნების მუშაკები.

ამასთან, მთელ რიგ შემოქმედებით ორგანიზაციებთან შეიქმნა სახელოური ჯგუფები. ისინი სწავლობდნენ მოყობრს. ეუფლებოდნენ საბრძოლო იარაღის ხმარებას, საპაერო ქიმიურ თავდაცვის იმ მიზნით, რომ ხელოვნების მუშაკებს შესაძლებლობა მისცემოდათ ძირითად სამუშაოსთან ერთად შეედაცვლებინათ საყოველთაო სავალდებულო სწავლება. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს თხოვნით, შესაბამისმა ორგანიზაციებმა სწავლების დღედ დააწესეს ორშაბათი—თეატრებისთვის გამოსასვლელი დღე.

საბჭოთა პატრიოტიზმის ერთ-ერთ შესანიშნავ გამოხატულებას ომის პერიოდში წარმოადგენდა მრავალრიცხოვანი წინადადებანი თავდაცვის ფონდის შექმნის შესახებ. საბჭოთა ადამიანებმა გადაწყვიტეს არა მარტო შრომით, არამედ პირადი სახსრებითაც მიეღოთ მონაწილეობა თვითმფრინავების, ტანკების, ქვემუხების, ჭურვების, ტყვიამფრქვევების დამატებით გამოშვებაში. თავდაცვის ფონდი ჯერ სტიქიურად წარმოიშვა, ხოლო შემდეგ ორგანიზაციული ფორმა მიეცა, რის შედეგადაც შესაძლებელი გახდა სამხედრო საჭურველის შემდგომი გადიდება. ამ ინიციატივას ფართოდ გამოხმამურნენ საქართველოს მშრომლები, მათ შორის, ხელოვნების მუშაკებიც.

სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა მოქანდაკე ხ. კაკაბაძემ ჩვენი ქვეყნის თავდაცვის ფონდში 15.000 მანეთი შეიტანა, მოქანდაკე კ. მერაბიშვილმა — 30.000 მანეთი, რეჟისორმა მ. ჭიაურელიმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ა. ხორავამ და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ვ. ანჯაფარიძემ — 50.000 მანეთი თითოეულმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა დ. ანათაძემ — 5.000 მანეთი. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექტივმა გადაწყვიტა ყოველ თვეში ორ გამოსასვლელ დღეს ეთამაშა საქეტაკლები, რომელთა მთელ შემოსავალს გადასცემდა თავდაცვის ფონდს. თავდაცვის ფონდის შექმნაში ასეთივე აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ სხვა თეატრები და ხელოვნების მუშაკები.

ასეთი იყო ომის პირველი დამახული დღეები ხელოვნების მუშაკებისათვის. ომის გამო შექმნილი ვითარება მოითხოვდა შესაბამის ხანგრძლივ მუშაობას, მთელი ჩვენი ქვეყნის სახალხო მურნეობისა და კულტურის გარდაქმნას საომარ ყაიდაზე. სოციალისტური საშობლოს დაცვის, ფაშისტური გერმანიის უკუგდებისა და განადგურების ორგანიზაციის პროგრამა ჩამოყალიბებულ იქნა საკავშირო კ (ბ) ცენტრალური კომიტე-

ტისა და სსრ კავშირის სახობსაბჭოს 1941 წლის 29 ივნისის დირექტივანი ფორნტისპირა ოლქების პარტიული დაწესებულებათა ორგანიზაციებისადმი. ამ პროგრამას შეუფარდეს თავისი შედეგში მუშაობა პარტიულმა, საბჭოთა, სასოვადობრივმა და შემოქმედებითმა ორგანიზაციებმა, მუშებმა, კოლმურნეებმა, ინტელიგენციამ და მათ შორის ხელოვნების მუშაკებმა.

დიდი და სახელოანი ტრადიციები აქვს ქართულ თეატრს. იგი ყოველთვის თავისი ეპოქის მღელვარე იდეებით ცხოვრობდა.

დიდი სამამულო ომის პირველი დღეებიდანვე საბჭოთა არმიის დამცველთა რიგებში ჩადგენი საქართველოს ხელოვნების მუშაკები. ფრნტზე წვიდა ოპერისა და ბალეტის თეატრებიან 82, გრიბოედოვის თეატრიდან — 83, მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრიდან — 30 კაცი. მათ შორის იყვნენ მსახიობები, გუნდისა და ბალეტის სოლისტები. ფრნტს მიაშურა ბევრმა ახალგაზრდა ხელოვანმა ისე რომ ვერ მოასწრო თეატრში პირველი სახეების შექმნა. თეატრალური ინსტიტუტიდან, მაგალითად, მარტო 1942 წელს 24 კურსდამთავრებული ჩადავა პიტეატრული გერმანიის წინააღმდეგ მებრძოლთა რიგებში. სულ საქართველოდან 1941 წლის ზაფხულში ფრნტზე 100-ზე მეტი მსახიობი წავიდა.

გადასინჯა თეატრების რეპერტუარი. აქ მთავარი ყურადღება მიექცა ომის შესაბამისი სექეტაკლების შექმნას. ძირითადად იდგმებოდა ისტორიული ხასიათისა და თანამედროვეობის ამხსაველი პიესები. შ. რუსთაველის სახელობის თეატრმა 1941 წლის 5 სექტემბერს დადავა ვ. დარასელიანის „კიკელი“. სექეტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. ევრაჯა მტრის განადგურების გრნობით გამსჭვალული ქართული მაცურებელი არტისტების გამოთქვამდა იმ მამაციობისა და ვაჟაყვინძისთვის, რომლებსაც მთავრად ავლენდა ლეგენდარული ვასილ კვიციანი დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევილუციის მონაპოვართა დასაცავად. ამ წარმოდგენის შემდეგ თეატრის სცენაზე დაიდავა ფ. ვოლგის „პროფესორი მამლოვი“, მ. კაცისა და ა. რეტეისის „ოლგოტი დუნდინი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ი. სელვინოვის „გენერალი ბრუსილოვი“, ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გერბი“, ა. ყაზბეგის „ხევისბერი ვოჩა“ და სხვ. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე იდგმებოდა ისტორიული ხასიათის პიესები კ. ვინისა და მ. გულის „ბერიონის გასაღები“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ა. სამსონიას „ბაგრატიონი“ და სხვ. ისტორიული ხასიათის სექეტაკლები იდგმება აგრეთვე ოპერისა და ბალეტის, გრიბოედოვის სახელობის, ომსურნი დრამის, მოზარდ მაცურებელთა და სხვა თეატრების სცენაზე.

ეს პიესები მაცურებელს უძლიერებდნენ სამშობლოსადმი სიყვარულს, აზნევენდნენ, თავადებული ბრძოლისა და შრომისათვის განაწყობდნენ.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ა. სამსონიას „ბაგრატიონის“ დღეების გამო დ. ჯანელიძე წერდა: „პირველი საბჭოთა ომის გმირის სახეს ს. ლამბაშიძემ შეუნარჩუნა მისი შობამაგონებელი, ისტორიულ-შემეცნებითი ძალა და მნიშვნელობა... კულტურის როლის ასეთი შთამაგვადავი ძალით განსახიერება მოწმობს, რომ ჩვენი სცენა წარმატებით ახერხებს

6 ვაზ. ალიბერატურული საქართველო, 10 ივლისი, 1941 წ.

7 ორბელიანი, ფ. 823, აღწ. 1, ტ. 23, ფურც. 1-7.



ისტორიის ქმედითი, შეშენებითი ძალის გამოყენებას მტერზე გამარჯვების შთაბრუნებელი სპექტაკლების შექმნაში⁸...

ქუთაისის თეატრმა შექმნა მრავალი საინტერესო სპექტაკლი, რომლებშიც აისახა ფრონტისა და ზურგის დაძაბული ბრძოლა და შრომა.

აჭარის თეატრების რეპერტუარში საპატიო ადგილი დაიკავა პერიოდულ-პატრიოტულმა თემაში. წარმატებით დაიდგა მ. კაცისა და ა. რეჟეკის „ოლეკო ლენდინი“, გ. მდიენის „პარტიზანები“, კ. სიმონოვის „რუსი ხალხი“, ვ. დარასლის „იკივიქი“ და სხვ.

ისტორიული ხასიათის პიეკებთან ერთად მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა ომის შესაბამისი პერიოდის სპექტაკლებს შექმნას. მაგრამ ამ მხრივ თეატრები განიცდიდნენ რეპერტუარის სიღარიბეს, რომლის მიზეზები მრავალი — როგორც ამის შესახებ სამართლიანად აღნიშნავდა მწერალი და სასოგადო მოღვაწე დ. ქიანელი 1943 წლის 30 იანვარს მწერალთა კავშირში გამართულ დისკუსიაში, — იყო ჩვენი დრამატული რეპერტუარი. იგი სათანადოდ ვერ იყვებოდა იმ უხე მასალას, რასაც იძლეოდა არა მარტო ფრონტი, არამედ სამამულო ომის ზურგი, დრამატურგები უშთავრესად ისტორიულმა თემატიკამ გაიტაცა⁹.

მიუხედავად ამისა, თეატრებმა მაინც შესძლეს თანამედროვე თემაზე 3-4 და მეტი სპექტაკლის შექმნა, რაც, საბოლოო ანგარიშით, მნიშვნელოვან როლს ითავსებს გვაძლევდა.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა 1942 წლის 1 იანვარს დადგა სამამულო ომის ამსახველი პირველი ქართული პიესა. ეს იყო გ. მდიენის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“. ეს პერიოდულ მეტად მძიმე იყო ჩვენი ქვეყნისათვის. მტერი, მიუხედავად მოსკოვთან განცდილი დამარცხებისა, სარგებლობდა თანესი რეზონანსი და ტექნიკური უპირატესობით, აპარტახებმედროებით დაკავებულ საბჭოთა ქვეყნის მნიშვნელოვან ნაწილს და ემზადებოდა შემდგომი წინსვლისათვის. ასეთ დაძაბულ ვითარებაში წარმოადგენდა აქტუალურად ელერდა და სამართლიანი ყურადღება დაიმსახურა. მალე თეატრმა დადგა სამამულო ომისადმი მიძღვნილი იმავე ავტორის „მოსკოვის ბჭისალი“ და ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, რომელიც კავკასიის დაცვას ესება.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა დადგა დიდი სამამულო ომის ამსახველი სპექტაკლები: გ. მდიენის „პარტიზანები“, კ. სიმონოვის „მელოდე“, კ. ფინისა და მ. გუგის „ბერლინის გასაღები“, გ. შატბერაშვილის „ფიცების გორა“.

დიდი სამამულო ომის თემატიკას თბილისის თეატრებიდან ერთ-ერთი პირველი გამოუმხეურა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, რომელმაც დადგა ამავე თეატრის მსახიობის ა. კაჭკაჭიშვილის პიესა „გაიდარი“. მას მოჰყვა ალ. ბრუშტინის „გაგრძელება იქნება“, „ამ სპექტაკლების შეშენებით და აღმოსტრიალითი მუშაობა, — წერდა რეჟისორი ა. ფეერალი სტალინიში, „ორი ანტიფაშისტური სპექტაკლი“, — მკვს გარეშე: ისინი აძლიერებენ ბავშვებსა და ახალგაზრდებში საზინდარი მტრის წინააღმდეგ მედგარი და შეუპოვარი ბრძო-

ლის გაგრძელების წყურვილს“¹⁰ ამასთან ერთად რესპუბლიკის თეატრები სისტემატურად აწყობდნენ ერთობიქმედობის პიესების საღამოებს პატრიოტულ თემაზე.

ქართველი კომპოზიტორები წარმატებით განაგრძობდნენ ომის პირველ დღეებში დაწყებულ მუშაობას, რაც დიდი სამამულო ომის ინტერესებს დაემორჩილა. კომპოზიტორთა კავშირი პერიოდულად აწყობდა კონკურსებს მასობრივ სამწყობრო-სალაშქრო სიმღერებსა და მარშებზე. ამ მხრივ ჯერ კიდევ 1942 წლის პრემიერულ იქნა სიმღერები შ. თათაქიშვილის „საიერიშო“, ვ. კურტიასისა და კ. ცაგარეიშვილის „გამარჯება ჩვენ დავგრძედა“, რ. გაბიჩავას „ლაშქრული“, მ. შარაბიძის „გამარჯვების გზით“, შ. აზმაფარაშვილის „გამარჯება“ და სხვა.

ომის პერიოდში შეიქმნა მთელი რიგი სიმფონიური ნაწარმოებები. ამ მხრივ აღსანიშნავია სახელმწიფო პრემიის ლაურეატ შ. მშველიძის პირველი სიმფონია, რომელიც კავკასიის გმირული დამცველებისადმი მიძღვნილი და ავტორმა მას „სისხლისა და გამარჯვების სიმფონია“ უწოდა. მანვე დაწერა დიდი ორატორია „გამარჯვების პოემა“ სიმფონიური, სასულე ორკესტრისა და გაძლიერებული გუნდისათვის.

კომპოზიტორმა ვ. ცაგარეიშვილმა ქართველი პოეტების ლექსებზე შექმნა ხუთნაწილიანი კანტატა „ლომჯოვანი“ ორკესტრის, გუნდისა და სოლისტებისათვის. ავტორმა კანტატაში ასახა საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლა ლენინგრადის, ოდესის, სტალინგრადისა და კავკასიის დაცვისათვის. კავკასიის დაცვას მიეძღვნა გ. გუდიაშვილის კანტატა „კომპოზიტორებმა ი. ტუკიამ, ა. ბალანჩივაძემ, შ. აზმაფარაშვილმა და სხვებმა შექმნეს არა ერთი ანტიფაშისტური სიმღერა, რომანები და მარშები ქართული დივიზიებისათვის.

ომის პერიოდში შეიქმნა ოპერები: ვ. გუციულის „პატარა კახი“, ა. მაჭავარიანის „ღედა და შვილი“, ბ. ავეისოვის „გამოქცეული“. ამ სახეში დაიწერა დიდი ნაწილი ოპერებისა: შ. მშველიძის „თქმულება ტარიელზე“, აკ. ანდრიაშვილის „ლაშქარა“, დ. თორაძის „მთების ძახილი“, ვ. კილაძის ბალეტი „სინათლე“.

1944 წლის დეკემბერში მოეწყო ამიერკავკასიის მოძვე რესპუბლიკების მუსიკალური დეკადა, რომელზედაც წარმატება ხვდა ქართველ კომპოზიტორთა არა ერთ ნაწარმოებს. იმავე წლის მაისში მოსკოვში გაიმართა ქართული მუსიკის საღამოები. ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სხვათა დაარსდა მერონჯურე ქალთა ანსამბლი ა. მერგულიძის ხელმძღვანელობით, რომელმაც ნაყოფიერი მუშაობა გასწია.

ქართველ კომპოზიტორთა მნიშვნელოვან მიღწევებზე მუთითებს სსრ კავშირის სახკომსაბჭოს ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის დადგენილება, რომელშიც აღნიშნულია, რომ დიდი სამამულო ომის პერიოდში საქართველოში მუსიკალური ხელოვნების განვითარება ხასიათდება ერთგული მუსიკალური შემოქმედების ინტენსიური ზრდით, განსაკუთრებით სიმფონიური ნაწარმოებები ჩაითვალა საბჭოთა მუსიკალურ კულტურაში შეტანილ სერიოზულ წვლილად. ამასთან, დადგენილებაში ყურადღება იყო გამახვილებული გამრული მუსიკისა და

⁸ ვახ. „კომუნისტი“, 20 თებერვალი, 1945 წ.
⁹ ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, 20 იანვარი, 1943 წ.

¹⁰ ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, 18 იანვარი, 1942 წ.

საბავშვო შემოქმედების არასრულწლოვან განვითარებას და ერთგულ-
ლი მუსიკალური კოლექტივების სუსტ ორგანიზაციას.¹¹

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დიდი სამამულო ომის პერიოდში ხალხური სიმღერების სახით შეიქმნა თანამედროვე ფოლკლორის შესანიშნავი ნიმუშები.

* * *

დღმა სამამულო ომმა სათანადო გამოძახილი ჰპოვა საქართველოს სახვითი ხელოვნების მუშაკთა შემოქმედებაში.

1942 წლის დასაწყისისათვის საქართველოს მხატვართა კავშირი თავის რიგებში აერთიანებდა 108 წევრს და 33 კანდიდატს. მათ შორის აფხაზეთის, აჭარისა და სამხრეთ ოსეთის განყოფილებებში ირიცხებოდა 21 წევრი და 7 კანდიდატი. 12 მხატვარი ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე წავიდა სამშობლო არმიის რიგებში.

დღეიწამული მოღვაწე მხატვართა დიდი უმრავლესობა თავიდანვე ჩაება თავდაცვით მუშაობაში, ხოლო 1942 წლის ბოლოსათვის მათ ყველა მხატვარი შეუერთდა. 1942 წელს მოეწყო 2 თეატრული და ერთი სარესპუბლიკათაშორის გამოფენა. ამ უკანასკნელზე წარმოდგენილი იყო საქართველოს, აზერბაიჯანის, სომხეთის, გრანოდარის, ვლადიკავკასიის და სხვა მხატვრების ნაშრომები. ამასთან მოეწყო 3 პერსონალური და ამდენივე დახურული გამოფენა მხატვრებისათვის. ერთი წლის განმავლობაში გამოფენა დააგვიღიერა 15.372 კაცმა.

დიდი ყურადღება ექცეოდა მხატვართა კვალიფიკაციის ამაღლებას. ამ მიზნით, 1942 წელს ჩატარდა 10 შემოქმედებითი მოხსენება და დისკუტი, ხოლო გრაფიკოსებისათვის ამ საქმეს დიდი სპეციალისტის პროფ. პავლოვის ხელმძღვანელობით მოეწყო სამივიანი სემინარი ლინოგრაფიურის ტექნიკის შესასწავლად. 1944 წელს მხატვრებს დაუბრუნდათ კულბის შენობა, რომელიც ომის დასაწყისში სხვა დანიშნულებისთვის იყო გამოყენებული. ორი წლის მანძილზე კულბში ჩატარდა 72 ლექცია, 22 შემოქმედებითი საღამო, 15 გამოფენა და ა. შ.

1943 წელს მოეწყო ფორნტალ ოფიცრის კ. ჭანკვეტაძის პერსონალური გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო საფორნტო ჩანახატები, კომპოზიციები და პამფლეტები. ომის პერიოდში კ. ჭანკვეტაძე, სარტლობის დაჯალბებით, პერეკოპზე, იშუნში, არმიანსკოში, სევასტაპოლში აგებდა ომში გმირულად დაღუპულ გმირძალთა მონუმენტებს.

ქართველი მხატვრები ფორნტების ხშირი სტუმრები იყვნენ. 1943 წლის ოქტომბერში, მაგალითად, ფორნტზე მივიღებულ იქნა მხატვართა ბრიგადა შემდეგი შემადგენლობით: სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი უ. ჯაფარიძე, მხატვრები შ. მამალაძე, ვ. ჯაფარიძე, გ. გრძელიშვილი, კ. ხუციშვილი. შემდგომ მათი ფორნტული ჩანახატები გამოფენილ იქნა მხატვართა კულბში და დაიბეჭდა კიდევ პერიოდულ გამოცემებში.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში ქართველმა ფერწერებმა, გრაფიკოსებმა და სკულპტორებმა არა ერთი ნაწარმოები შექმნეს, რომლებიც დღესაც ამწებენ სამშობლო ხელოვნების საგანძურს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ი. თოძის „ღუდა სამშობლო გვეხაბის“, „ტანაია“, „პარტიზანი არ გასცემს“, უ. ჯაფარიძის „დაჭრალის მოწოდება“, მ. თოძის „ფორნტიდან“, ი. ნიკოლაძის მიერ შესრულებული გენერალ ჩანჩიბაძის სკულპტურული პორტრეტი და სხვ.

მხატვრული აქტიურად მონაწილეობდნენ საკლდის¹² და საკლდის ფანჯრების გაფორმებაში, პოლიტიკურ თემებზე მათ მთელი რიგი დამახასიათებელი კარიკატურები შექმნეს. 1942-43 წლებში მხატვრებმა დიდი ტირაჟით გამოუშვეს 20 მხატვრული ნახატი, 45 პლაკატი, 50-ზე მეტი დასახელების საგაფორმელო ლოზუნგი; გააფორმეს საკლდის 340 ფანჯარა, რომელთა ნაწილი მასობრივ ტირაჟით გამოვიდა.¹³

თავი გამოირჩინა მხატვართა კავშირის აჭარის განყოფილებამ. აჭარელმა მხატვრებმა მოწვევის რაღდენიმი გამოფენა, სადაც ჩაწებები იყო ფაშოზმის ნამდვილი სახე და სამშობლო არმიის ბროლი სამშობლოს დასაცავად. მათვე სამხედრო ნაწილებსა და პოსტტლებში გააფორმეს საავიტიაციო კუთხეები, შექმნეს პორტრეტები ომის გმირებზე.

* * *

დიდი სამამულო ომის პირველი დღეებიდანვე თბილისის კინოსტუდიის შემოქმედებითა კოლექტივმა თავისი საქმიანობა ომის მოთხოვნებს შეუთავსა. 1942 წელსვე სტუდიამ გამოუშვა სამამულო ომისადმი მიძღვნილი მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმები: „ფორპოსტი“, „სადარაჯო ქობია“, „შაქ მთებში“. იმავე წელს გამოვიდა სამამულო ომის თემაზე შექმნილი პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ხიდალი“ (სცენარი გ. მდიენის, რეჟისორი კ. პიპინაშვილი, ოპერატორი ვ. ფისოცი, კომპოზიტორი ა. მჭავარიანი).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კინოფილმი „გოიორგი სააკაძე“ (ორ სერიალ). მისი სცენარი ეკუთვნით ა. ანტონოვიკიასსა და ბ. ჩორნის, დამდგმელი რეჟისორია მ. ჭიაურელი. ფილმის პირველი სერია ეგრანზე გამოვიდა 1942 წლის მისიხის დღეებში, როცა მტერი ცდილობდა კავკასიის მისაღობების გადმოლახვასა და ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში შემოჭრას. „ქუმბორტად აქტიური თემა დამუშავებულია ისეთი ოსტატობით, რომ... ჩვენ საქმე გვაქვს შედეგითან“ — წერდა ამ ფილმის შესახებ ავადმედიკოსი კ. ჯანაშია.¹⁴

მაგრამ თბილისის კინოსტუდია თავისი მოღვაწეობით მაინც ვერ აკმაყოფილებდა მოთხოვნილებებს. მისმა ხელმძღვანელობამ, — როგორც ეს აღინიშნა საქართველოს მწერალთა აქტივის კრებაზე 1941 წლის 29-30 ნოემბერს, — ვერ გამოინახა ქართველი მწერლების დიდ ნაწილთან აქტიური შემოქმედებითი თანამშრომლობის ფორმები.¹⁵

შემდგომ წლებში მდგომარეობა მნიშვნელოვნად უმჯობესდება.

1942-45 წლებში თბილისის კინოსტუდიამ გამოუშვა ფილმები „გოიორგი სააკაძე“ (მეორე სერია), „ის კვლავ დაბრუნდება“, „ქართველი მეზობლები“, „ჯურღალის ფარი“, „ოქრის ბილი“, ნახატის ფილმი „სამი მგობარია“. ქართულ ენაზე დაუბლირებულ იქნა ფილმები „დიდი მოქალაქე“, „სუვიროვი“, „ლენინი ოქტომბერში“, „ზოია“.

თბილისის კინოსტუდიის მიერ დამგებული ფილმიდან ყველა ურადღებო მიიყვანა „გოიორგი სააკაძე“ (მეორე სერია). სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა აგრეთვე მხატვრული მუსიკალური ფილმი „ჯურღალის ფარი“ (სცენარის ავტორები გ. ლეონინი, ს. დლიძე და დ. რინდელი, რეჟისორები

¹² ორნესკა, ფ. 2422, აღწ. 2, საქ. 214, ფურკ. 14.
¹³ ვახ. „ქომუნსტი“, 9 ოქტომბერი, 1942 წ.
¹⁴ „ლიტერატურული საქართველო“, 5 დეკემბერი, 1941 წ.



ს. დლოძი და დ. რონდელი). ეს ფილმი შემოქმედებითა კოლექტივმა შექმნა ჯურდიან ფარის ლეგენდაზე და მხატვრულ ფერებში დაგვიხატა სამშობლოს დაცვის კვილიშობილური საქმე. ფილმში უხვადაა გამოყენებული ქართული და რუს საბჭოთა კომპოზიტორთა: ზ. ფადიშვილის, შ. ბალანჩიშვილის, ა. სერუგის, დ. არაგიშვილის, ვ. სოლოვიოვ-სერდის, ა. ბალანჩიშვილის, ა. ანდრიაშვილის, ვ. კილიას და სხვათა მუსიკალური ნაწარმოებები და სიმღერები. ეს ფილმი „...ნამდვილი პატრიოტიზმისა და საბჭოთა ხალხების შეურყეველი მეგობრობის მადლიანი დიდი გამსჭვალული ფილმი“ — უწერდა გავზეთი „პრავდა“-ს.¹⁵

„მასთვის, — იცინებს დიდი სამამულო ომის მონაწილე ბ. მაგაიბეგი, — როდესაც ჩვენთან მოიტანეს ფილმები „ჯურდიან ფარი“ და „გიორგი სააკაძე“. ეს სურათები ძალიან მოყვინათ ჩვენს მეგობარ კახაკებს. „ვასილ გიორგის ძე“ ჩვენი სააკაძეა“ — ამბობდნენ ისინი და დივიზიის სათავეში მდგომი მამაკე და ნიჭიერი მხედართმთავრის სახელს წარმოთქმა მათ გულში იწყვედა განსაკუთრებულ სიამაყეს¹⁷.

თბილისის კინოსტუდიამ მნიშვნელოვანი მუშაობა გასწავა დოკუმენტური ფილმების შესაქმნელად.

დოკუმენტური ფილმების სექტორის სახით ჩამოყალიბდა საფორნტო ჯგუფები რეჟისორების: ი. კანდელაკის, შ. ხომერგის, შ. ჩაგუპაძის, ვ. მიტროფანოვის; თეატრების: გ. ასათიანის, ლ. არსუზმანოვის, ო. დევანოსიძის; ალ. ახიზგავაშვილის, გ. უსეინაშვილის, ა. ფილიპაშვილის, ა. სემიონოვის, ვ. კილიასიძის, ა. შანიძის და სხვათა მონაწილეობით. მათ კინოფორზე ატვირთეს ქართველ მეომართა არა ერთი საბრძოლო საქმიანობა უშუალოდ ფრონტის მოწინავე პოზიციებზე. სამამულო ომის პერიოდში ქართველი ხალხის შრომით საქმიანობაზე რეჟისორებმა: ვ. ვალიშვილმა, ა. მამულაშვილმა, გ. ზნეძელაშვილმა და სხვებმა შექმნეს დოკუმენტური კინონაწარმოები: „პირველი საფორნტო გაზაფხული“, „გორის ველ“, „კ. ვაკაიძე სამშობლოს გამარჯვებისათვის“, „დახმარებულ ფრონტელთა ოჯახებს“, „მტკიცე მეგობრობა“ და სხვ.

ომის პერიოდში თბილისის კინოსტუდიამ ეკრანებზე გამოუშვა 15 სერიალტრაქიანი, ოთხი დუბლირებული და ასობით მიკრომეტრაქიანი ქინოკალურ-დოკუმენტური კინოტურნალი.



უკრაინის, ბელორუსიის, მოლდავეთის, ლიტვის, ლატვიის, ესტონეთისა და საბჭოთა კავშირის დასავლეთის სხვა მიწები რიგი ტერიტორიების გერმანელთა მიერ დროებითმა ოკუპაციამ, აგრეთვე ქალაქებში მოსკოვსა და ლენინგრადში ომის გამო შექმნილმა პირობებმა საჭირო გახდა ფაბრიკა-ქარხნების, სამეცნიერო-საკვლევო დაწესებულებებისა და შრომობელთა ევაკუაცია აღმოსავლეთში. ისინი ევაკუირებულ იქნენ აგრეთვე ქ. თბილისში. მათ შორის იყვნენ მოსკოვის მხატვრული აკადემიური დიდი თეატრის 50 მსახიობი სსრ კავშირის სახალ-

სო არტები ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მეთაურობით; უკრაინის პეტროსკის და შრონის სახელობის თეატრები; ლენინგრადში მუშაობის თეატრი; აგრეთვე სხვა თეატრების, ფილარმონიის, და ესტრადის ცრთული შემსრულებლები — სულ 314 კაცი. ქ. თბილისში ჩამოვიდნენ ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილი კინოსახელობები, მუსიკისა და ფერწერის ოსტატები, ბათუმში მუშაობდა ხარკოვის თეატრი.

1941 წელს თბილისში ჩამოვიდნენ მხატვრები უკრაინიდან, მოსკოვიდან და სხვა ქალაქებიდან.

ჩამოსული ხელოვნების მუშაკები ფართოდ ჩაებნენ სასოციალისტო მხატვრობაში მუშაობაში. ისინი ქმნიდნენ სპექტაკლებსა და კინოსურათებს. აქტიურად მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა კადრების აღზრდაში, საფრონტო საშუალო ბრიგადებში. მაგალითად, საქართველოში ევაკუირებულმა ხარკოვის პირველმა უკრაინულმა თეატრმა საბჭოთა არმიის მებრძოლებთან, ჰოსპიტლებში, აგრეთვე შავი ზღვის სამხედრო გემებზე 120 საშუალო სპექტაკლი და კონცერტი გაზარათა.

დიდი სამამულო ომის დროს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა 30-მდე ოპერა და ბალეტი დადგა. მათ შორის: „თავად იგორი“, „ტრუფანკო“, „ვერტერი“, „ლაკაი“, „სამსონ და დალია“ და სხვა. სპექტაკლების საერთო წარმატება მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ჩვენს ქვეყნის გამოჩენილი არტისტების, დიდი თეატრის სოლისტების: ვ. დავიდოვას, დ. ბარდისის, დ. მჭედლიძის, პ. ცესარევიჩის, უკრაინის არტისტების: დირიჟორ სტოლერმანის, ფოკალიტ ი. კიპორენკო-დამანსკის, ა. კოლიჩენსკის, ი. კუჩენკოს და სხვათა მონაწილეობამ. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ვ. ჭაბუკიანის ჩამოსვლა 1941 წელს. მან ნაყოფიერი მუშაობა გასწავა თეილი სახალტო საქმის გარდასამსწელად.

თბილისში მომუშავე ევაკუირებული რეჟისორებისა და მსახიობების მონაწილეობითა და დაგმებით ეკრანზე გამოვიდა კინოფილმები „წითელფლოტელი მფლონოვი“, „უზინარი იანი“, „მალახოვის ყორღანი“ და „ჩხვინის მოთხრობები“.



საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეები მრავალფეროვან საშუალებებს ეყუოდნენ სამხედრო ნაწილებში, აგიტპუნქტებში, საბჭოთა მეომრების გასაწვევ და შესაგრებ პუნქტებში, ჰოსპიტლებში.

დიდი სამამულო ომის პირველი დღეებიდანვე, ამიერკავკასიის სახმედრო ფრონტის პოლიტიკური სამმართველოსა და ცენტრალური საშუაო კომისიის დაავალებით, შექმნა რამდენიმე მხატვრული ბრიგადა 32 წამყვანი მხატვრის შემადგენლობით. ორი თვის განმავლობაში მათ მხატვრულად გააფორმეს რკინიგზის ვაგზონები, საავტოტო და შესაგრები პუნქტები, რესპუბლიკური და რაიონული სახმედრო კომისარიატები, ევაკო-ჰოსპიტლები, წითელი კუთხეები საბჭოთა არმიის ნაწილებში და სხვა. 1942-1943 წლებში მხატვრებმა უსასყიდლოდ შეასრულეს: 35-ზე მეტი დიდი და მცირე პანი ისტორიულ და თავდაცვით თემაზე, 14 დიდი კარიკატურა პოლიტიკურ თემაზე, 98 პორტრეტი (მათ შორის საბჭოთა კავშირის გმირების), საკდესის 20 ფანჯარა, 2.000 მტრზე მეტი ლოზუნგი და სხვადასხვა წარწერა, 25 ესკიზი თავდაცვით თემაზე; მხატვრულად გააფორმეს 16 ჰოსპიტა-

15 კ. ვაკაიძე, „ნარკვევები ქართული კინომატორგრაფიის ისტორიისა“, თბ., 1950 წ., გვ. 215.

16 ვასილ გიორგის ძე ვაკაიძე, პოლკოვნიკი, მე-9 კახათა ცხენოსანა დივიზიის მეთაური. დაღუპა ჩეხოსლოვაკიის განთავისუფლებისათვის ბრძოლაში 1945 წ.

17 ბ. მაგაიბეგი, თბ. იყო ევარილითა მამა, გავზეთი „ვერტერი“ ტბილისი, 3 მარტი, 1961 წ.



ლი და მათ დროებით სარგებლობაში გადასცვა 60-ზე მეტი ფერწერული სურათი; მხატვრულად გააფორმეს რამდენიმე გამოფენა, აგრეთვე ფრონტზე მიმავალი მატარებლები. ევა-კო-პოსპიტლებზე მხოლოდ მხატვრული გაფორმებისათვის მიმარგებელი იყო მ წმკარგი, დაჭრილი მებრძოლთა შორის სისტემატურად ეწეობოდა შემოქმედებითი მუშაობა, მათთვის 1942-1943 წლებში მოეწყო 3 თემბატურა საღამო.

მხატვრები აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ აგრეთვე წითელი არმიისათვის ტანსაცმლისა და საწურქების შეგროვებაში.

მუსიკოსებმა მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწიეს საარმიო გუნდების ახალი სიმღერების შესწავლის მხრივ. 1942 წელს საარმიოების კომპოზიტორთა კავშირმა და ხელოვნების მთავარმა სამმართველომ მოქმედი არმიის ნაწილებში საარმიო გუნდებისათვის ახალი მარშებისა და სიმღერების შესწავლის მიზნით მთავლინეს დირიჟორები და გუნდის ხელმძღვანელები. საუდრო ანსამბლების ახლო რეპერტუარში უმთავრესად შევიდა ის მარშები და სიმღერები, რომლებმაც მაღალი შეფასება მიიღეს 1941 წელს გამოცხადებულ კონკურსში (შ. მშველიძის „სამაშულო ომის გმირებს“, ი. ტუხაიას „სამშობლოსათვის“, ა. ბალანჩივაძის „ლაშქრული“ და სხვ.).

ნაყოფიერი მუშაობა გასწიეს საშუფო ბრიგადებმა. უკვე 1941 წლის 26 ივნისისათვის შეიქმნა 27 ბრიგადა, რომლებშიც გაერთიანდა 238-ზე მეტი ხელოვნების მუშაკი. მთელმა ბრიგამ ორგანიზაციებმა რამდენიმე ბრიგადაც კი წარმოადიგნეს. ასე, მაგალითად, ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა შექმნა 3 საშუფო ბრიგადა 6 ჯგუფით, კრიზოლოფის თეატრმა — 2 ბრიგადა 3 ჯგუფით, სახელმწიფო ესტრადამ — 4 ბრიგადა 10 ჯგუფით და ა. შ. სულ 27 ბრიგადაში ჩამოყალიბდა 46 ჯგუფი¹⁸, ბრიგადებს და ჯგუფებს ხელმძღვანელობდნენ ხელოვნების ცნობილი მოღვაწენი: ა. ზორავა, ა. ვასაძე, გ. კოკელაძე, დ. მგავია, შ. თარხნიშვილი, ა. ფოცხვერაშვილი, შ. გომელაური და სხვები.

მხატვრული ბრიგადები იქმნებოდა თეატრების, ფილარმონიის, მუსიკალური სასწავლებლების, რადიოკომიტეტის, სახელმწიფო ანსამბლებისა და, ნაწილობრივ, თბილისში ევაკუირებულ წამყვან მსახიობთა შემადგენლობით. ქ. თბილისში სასმხედრო გარნიზონისა და ევაკო-პოსპიტლების მომსახურებისათვის შედგებოდა მუშაობად 20 მხატვრული ბრიგადა, ხოლო ცალკეულ სასმხედრო ნაწილებსა და პოსპიტლებში იზრუნებოდა სახელმწიფო ფილარმონიისა და თეატრების მსახიობთა შერეული ბრიგადები. რეპერტუარი მრავალფეროვანი იყო.

გარდა ამისა, თითოეულ პოსპიტალსა და სასმხედრო ნაწილზე მიმარგებული იყო მხატვრული ბრიგადა.

სისტემატურად ეწეობოდა საშუფო სპექტაკლები და კონცერტები თეატრებისა და ფილარმონიის დარბაზებში.

ზაზი უნდა გაესვას იმას, რომ სასმხედრო საშუფო მუშაობა მიმდინარეობდა წინასწარ შედგენილი და დამტკიცებული საშუფო გეგმის მკაცრი დაცვით, ყოველთვიური გრაფიკითა

და ჩატარებული მუშაობის სისტემატური ანალიზით. მასალები ყოველთვიურად ეგზანგებოდა ზემდგომი მხარეების საკითხები პერიოდულად იხილებოდა როგორც ხელოვნების საქმეთა სამმართველოში, ისე ცენტრალურ საშუფო კომისიაში. ჩატარებული მუშაობის ანალიზის საფუძველზე ისახებოდა შესაბამისი ღონისძიებანი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის.

სამხედრო საშუფო მუშაობა არ შემოიფარგლებოდა მარტო საქართველოს ტერიტორიით. კონცერტები და სხვა საშუფო ღონისძიებები ეწეობოდა როგორც მოქმედ არმიასა და ფრონტისპირა სამხედრო ნაწილებში, ასევე სხვადასხვა ქალაქსა და რესპუბლიკაში.

გამოსაცვლელ დღეებში თეატრები და ხელოვნების სხვა კოლექტივები თავდაცვის ფონდისა და ფრონტელთა ოჯახების დახმარებისათვის თანხების შეგროვების მიზნით აწუბდნენ საშუფო კონცერტებსა და სპექტაკლებს. დიდი ყურადღება ექცეოდა ავადმყოფი და დაჭრილი მებრძოლების მომსახურებას. პოსპიტლებსა და მის პალატებში ეწეობოდა კონცერტები, შეხვედრები და საუბრები. 1943 წლიდან შეიქმნებოდა ოქნა „დაჭრილი მეთაურთა და მებრძოლთა კულტურული მომსახურების დღე“.

დიდი სამაშულო ომის დაწყებიდან 1946 წლის 1 იანვრამდე რესპუბლიკის ხელოვნების მუშაკებმა გამართეს 27.280 საშუფო კონცერტი და სპექტაკლი. აქედან სამხედრო ნაწილებში — 12.047, პოსპიტლებში — 8.709, პალატებში — 2.466, აგიტპუნქტებში — 1.120, ფრონტებზე — 1.895, სტაციონარულ დარბაზებში — 608, თავდაცვისა და საბჭოთა მეორების ოჯახების დახმარების ფონდებისათვის — 436. ამავე პერიოდში თავდაცვის ფონდის და საბჭოთა არმიის ოჯახების დახმარებისათვის შეგროვილი იქნა 9.957.553 მანეთი¹⁹.

ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა გასწიეს ქ. თბილისის, აჭარის, აფხაზეთის, ქუთაისის თეატრებმა და ხელოვნების სხვა დაწესებულებებმა. 1945 წლის 1 იანვრისათვის რესპუბლიკის ხელოვნების მუშაკებმა სულ გამართეს 23.737 საშუფო კონცერტი და სპექტაკლი, აქედან თბილისის ხელოვნების მუშაკებს ეკუთვნით 16.826 სპექტაკლი და კონცერტი, ე. ი. მთელი ჩატარებული ღონისძიების 70,9 პროცენტით.

საშუფო ბრიგადების მოღვაწეობას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ საფრონტო გაზეთები. ამასთან, სამხედრო საბჭოებისა და ცალკეული პოლიტსამმართველოების მიერ გაცემულ დახასიათებებში მითითებულია ბრიგადების მიერ გაწეულ დიდ და ნაყოფიერი მუშაობაზე. „ქერის სამხედრო საზღვაო ბაზის მებრძოლებმა, მეთაურებმა და პოლიტმუშაკებმა — ვკითხოვობთ კონტრადმირალ ფროლოვისა და პოლკის კომისარ მარტინოვის მიერ ხელმოწერილ დახასიათებაში, — დიდი ყურადღებით მოვისმინეთ შესანიშნავი და შინაარსიანი კონცერტები... ხელოვნების მუშაკთა გამოსვლები აღფრთოვანებდნენ მებრძოლებს, მეთაურებს და პოლიტმუშაკებს გერმანულ ფაშისტთა წინააღმდეგ ახალი ბრძოლები-

¹⁸ საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუზეუმი, ფ. 65, იხ. სამხედრო-საშუფო მუშაობის 1941 წლის საანგარიშო მასალები.

¹⁹ ოსისკა, ფ. 823, აღწ. 2, საქ. 37, ფურც. 1.

სათვის.²⁰ ამავე ბრიგადამ, რომელშიც შედიოდნენ გ. ლომი-
ნაძე, კ. გავაშელი და სხვ., ყირიმის ფრონტის N შენაერთ-
ში 1942 წლის მარტში გამართა კონცერტები.ასეთი კონ-
ცერტების შემდეგ, — კვითხულობით პოლიტიკასეუფილების მიერ
გაქცემულ დახასიათებაში, — საბრძოლო პოზიციებზე
გრძნობ მუდმივ კავშირს ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებასთან.
იგი აღფრთოვანების საბჭოთა სამშობლოს სიყვარულითა და
ვერაგ მტრის სიძულელით. მებრძოლები და მეთაურე-
ბი გულწრფელ მადლობას გამოთქვამენ ასეთი კონცერტების
გამართვისათვის.²¹

შეგად საინტერესოა აგრეთვე საშუალო ბრიგადების მონა-
წილთა მოგონებები. არ შემოძლია არ მოვიგონო, — ამბობ-
და თავის სიტყვაში რესპუბლიკის სახალხო არტიკის თამარ
ჭავჭავაძე 1943 წლის 15 ნოემბერს ქ. თბილისის ინტელი-
გენციის კრებაზე, — ჩემი პირველი ნაღობა ფრონტის ხაზ-
ზე. ხელოვნების მუშაკები, დავლების მიღების შემდეგ, მან-
ქანებმა ფრონტის ხაზთან სულ ახლოს, ლაშქრობაში მყოფ
ნაწილებთან მივიყვანა. ზარბაზნების გრიასს უერთდებო-
და ჩვენი სიმღერისა და საბჭოთა პოეტების ლექსების ძალა,
ბრძოლის წყურვილისათვის აღაზნებდა ცეკვის რიტმი და
სიკვილის პირისპირ დამდგარ გულად მეომრებს ჩვენი სიმ-
ღერა მოაგონებდა თავის სახლ-კარს, თავის სოფელს, რომ-
ლის დასაცავად სამშობლომ მათ ხელში იარაღი მისცა; მშო-
ბლიური ლექსი მოაგონებს სატრფოს, მეუღლეს, დედას,
შვილს, რომელთა ნამუსს, პატივს და ბედნიერებას დღეს ია-
რადით ხელში იცავენ. ამ შეგებაში ჩვენც რაღაც საოცარი
ძალა მოგვცა, ფრთა შევგახსნა, ისე თავდავიწყებითა და გა-
ტაცებით ვმოქმედებდით, რომ ერთმანეთს ვეღარ ვცნობდით.
პირადად მე იშვიათად მიგრტყნია ჩემი დახმოსვლით ასეთი
კმაყოფილება, ასეთი სიხარული, სიხარული საკუთარი ხმის
მინახვისა...

უპირავ წერილს ვღებულობ ქართული მეომრებისაგან.
ეს წერილები ნათლად მეტყველებენ იმაზე, რომ ჩვენს კონ-
ცერტებს ამაოდ არ ჩაუვლია. „თქვენი ხელოვნებით, —
მწერს ფრონტელი გოგი გოვაძე, — სამშობლოსადმი სიყ-
ვარული აღზნებულმა, მტრის დიდი უბედურება ვაგეშო...
ცეცხლის ალმურში ვიგონებთ თქვენს ნათქვამ ლექსს „ჩემი
ვეფხვებო“ და მტრის პირისპირ მდგომი მართლაც ვეფხე-
ბად გადავიქცევით ხოლმე... ქართული მწერლობა, თქვენი
თეატრი, საბჭოთა ხელოვნება ახალ ძალას გვაჭაბებს... სწო-
რედ ამიტომ ფრონტზე უფრო მეტად განვიცადე და უფრო
მეტად შევიყვარე ჩემი ხელოვნება, რომელსაც ესოდენი ძა-
ლა ჰქონია — ადამიანის გულში აანთოს სამშობლოს სიყ-
ვარული, აღაფრთოვანოს ადამიანი მამაცობისა და გამბრბო-
ბისათვის.²²

დიდი სამამულო ომის პერიოდში ხელოვნების მუშაკთა
მიერ გაწეული ეს მრავალფეროვანი მუშაობა სათანადოდ შე-
ფასდა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა მიენიჭა ხელოვნ-
ების 8 მუშაკს (მ. ჭიაურელი, ა. ხორავა, ე. ანჯაფარიძე,

ს. დოლიძე, დ. რონდელი, უ. ჯაფარიძე, კ. მერაბიშვილი,
კაკაბაძე); საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირში
მუდმივად გადაეცა შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის
გარდამავალი დროშა, რომელსაც იგი 1940 წლიდან ფლობ-
და.²³

თბილისის სამხედრო ოლქის 1946 წლის 14 მარტის
ბრძანებით ომის დროს საშუალო მუშაობაში საუკეთესო მაჩ-
ვენებლებისათვის სიკვლებით დაჯილდოვდნენ სომეხეთისა და
საქართველოს სსრ ხელოვნების მუშაკები. საქართველოდან
სიკვლები გადაეცა ხელოვნების 20, ხოლო მადლობა გამოი-
ცხადა 11 მუშაკს. ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირების
რესპუბლიკური სიკვლით დაჯილდოვდა 600-ზე მეტი, ხო-
ლო საკავშირო სიკვლით 300-ზე მეტი მუშაკი, ბევრს გადაე-
ცა სხვადასხვა ორგანიზაციის მიერ დაწესებული წარჩინების
ნიშნები. რესპუბლიკის 4.000 შემოქმედი მუშაკიდან 578
დაჯილდოვებულია მედლით „გაგვისის დაცვისათვის“, ხოლო
2.000-ზე მეტი — მედლით „მამაკური შრომისათვის დიდ
სამამულო ომში“.

ომის პერიოდში საუკეთესო სამხედრო-საშუალო და პრო-
ფესიული მუშაობისათვის დაწესებული ჯილდოები მოიპოვა
ფრონტის ბალებტის თეატრმა (საკავშირო გარდამავალი
დროშა), გრიბოდოვის სახელობის თეატრმა (შინაგან საქ-
მეთა სახალხო კომისარიატის გარდამავალი დროშა), გორის
თეატრმა (ფაიფურის პრიზი); მარჯანიშვილის სახელობის,
მოხარად მაყურებელთა რუსულმა და უკრაინის თეატრმა, რომ-
ელიც ომის დროს საქართველოში იყო (საპატიო სიკვლე-
ბი).

ამგვარად, დიდი სამამულო ომის პერიოდში საქართვე-
ლოს ხელოვნების მუშაკებმა ფართო შემოქმედებითი და სა-
ზოგადოებრივი სახარებლო შრომა გასწიეს, რითაც მნიშვ-
ნელოვანი წვლილი შეიტანეს პიტლერული გერმანიის განად-
კურებისა და მსოფლიო ცივილიზაციის გადარჩენის საქმეში.

²⁰ ოკსმსა, ფ. 823, აღწ. 2, საქ. 34, ფურც. 1-5.

²⁰ საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუზეუმში, ხელნაწერთა
ფონდი 3. იხ. სამხედრო საშუალო მუშაობის 1942-43 წწ. სანაგაროშო
მასალები.

²¹ იქვე.

²² მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის
პარტარქივი, ფ. 17, აღწ. 3, საქ. 425, ფურც. 63-64.

სოფიკო ჭიაურელი



კორა
წერეთელი

სოფიკო ზიაურელის აქტიორული ინდივიდუალობა ერთბაშად, ან ბავშვობის ასაკში არ გამოვლენილა, როგორც ეს ხშირად მეგვიდრეობითად ხდებდა ხოლმე მსახიობის ოჯახში. იგი არ მონაწილეობდა საოჯახო სპექტაკლებში, არც მამამისის ფილმებში გადაუღლიათ პატარა გოგონა წყნარი ბავშვი იყო, ყმაწვილქალობაშიც მორიდებული და ჩუმი დარჩა. მშობლებს, ვერიკო ანჯაფარიძესა და მიხეილ ჭიაურელს, ეგონათ, რომ იგი ძალიან შორს იყო მათი პროფესიისაგან. ამიტომ მისი გადაწყვეტილება — სსწავლებლად შესულიყო საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში, ყველასათვის მოულოდნელი აღმოჩნდა. ახლობლები ურჩევდნენ გადაეფიქრებინა ეს წადილი, მაგრამ სოფიკომ მისთვის უჩვეულო სიჯიუტე გამოიჩინა. მშობლები გაოცებული დარჩნენ და სულ სხვა თვალთ შეხედეს საკუთარ ქალიშვილს.

სოფიკო დღესაც დარწმუნებულია, რომ მაშინ მას, უბრალოდ, ბედმა გაუღიმა, ან ინსტიტუტის მიმღები კომისია, უთუოდ, მისი მშობლების ავტორიტეტის ტყვეობაში აღმოჩნდა და იგი ჩაირიცხეს. მხოლოდ ინსტიტუტში სწავლისას თანდათანობით, გარკვევით იჩინა თავი ტალანტმა.

მომავალი მსახიობი სულ უფრო თავისუფლდებოდა შემოტყვევი მუსრუკებისაგან, მუშაობაში უფრო რბილი და დამყლიდი აღმოჩნდა, გამოიკვეთა მოულოდნელი მეზუნებარე ტემპერამენტი, გონებამავილობა, უშუალობა და ზუსტი რეაქცია, დაცაბულობის სცვლიდა ქალურობა, უფრო მოქნილი ხდებოდა და უჩნდებოდა საკუთარი თავის რწმენაც.

ამ დროს შეინიშნა იგი რეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ.

გ. მდივნის სცენარში „ჩვენი ეზო“, რომელსაც იგი ზაშინ დასადგმელად ამაჯავებდა, იყო სწო-

რედ ასეთი ქალიშვილი — ციცილო, და რეჟისორმა თერამეტი წლის სტუდენტი გოგონა მიიწვია ამ როლის შესასრულებლად.

სოფიკოს ამოცანა უბრალო და ამავე დროს, რთულიც იყო. მას საკუთარი თავი უნდა განესახიერებინა ფილმში. ეს თუმცა დიდ ოსტატობას და მსახიობურ გამოცდილებას არ მოითხოვდა, მაგრამ საჭირო იყო გამოკვეთილი უშუალობა და გულწრფელობა.

ეს პირველი როლი კინოში სოფიკოსთვის საოცრად ავტობიოგრაფიული გამოდგა. შიშნარევი სიხარულით ეგებება ციცილო პირველი გრძნობის ჩასახვას. ცოცხალი, უშუალო მონაწილეობის მიღება ახლობელი ადამიანების ცხოვრებაში, სიფიცხე და ნერვულობა თავად სოფიკოსაც ახასიათებს. როლზე მუშაობისას მომავალი მსახიობი ფაქტიურად საკუთარ თავსაც შეიცნობდა. როლი ეხმარებოდა მას თავისი გრძნობების გამოცნობაში. ამ მხრივ ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ერთი ეპიზოდი, რომელიც მან შესანიშნავად განასახიერა გ. შენგელაისთან ერთად... ყმაწვილები თამაშობენ, ცდილობენ ერთმანეთს ხელიდან გამოგლიჯონ ბურთი. ისინი ჭიდაობენ, კბენენ ერთმანეთს, ბურტყუნებენ, იღრინებიან ლეკვებივით, რომელთაც ჭარბი ენერჯია მოსძალადებიათ. მათი შინაგანი განწყობილების საწინააღმდეგო ეს მტრობანას თამაში მოულოდნელად შეწყდება. ერთმანეთს ჩახუტებულნი, თმაბურძენულნი უცებ, რაღაც ჯერ შეუცნობელი ძალის ტყვეობაში აღმოჩნდებიან, ციცილო-სოფიკოს ბურთი გადაავიწყდება და ხელებს გაუშვებს. გულისყურს კი საკუთარი სულის სიღრმიდან მომდინარე უჩვეულო დაღლილობას მიუკვდებს. ქალურობის ეს უცნობი ტალღა ერთბაშად შეაფხოთებს. თუმცა ეს შემოფოთება ჯერ შეუცნობელია, მაგრამ მას უკვე ეუფლება აქტიუ-

რი მოუხვეწრბა თავიი გარეგნობის მიმართ— ინსტრუქტურად ისწორებს თემბს, ტბასაცემულს.

ეს ეპიზოდ კამერტინია მთელი ფილოსია, რომლის ღირსება სწორედ იმაში გამოჩნდა, რომ ზუსტად და მიზიდდელად წარმოაჩინა ახალ-გაზრდაში მოწიფულობის ნიშნების გამოვლენა. სოფიო კიაურელმა შესწოლო ასევე გულწრფელად და უშუალოდ ვჩვენებინა თავიი გმირის სულიერი სიწმინდე, ინსტრუქტური გრძობა, რაც შემდგომში გადაიზრდება ადამიანებთან უკომპრომიზო დამოკიდებულებაში. ციციანის თანდათან უჩნდება სურვილი გაერკვეს თავიი გრძობებში, ჩასწვდეს მთ სიღრმეს.

უკვე ამ პირველ როლში სოფიო კიაურელმა შესწოლო გადმოეცა თავიი შესანიშნავი თვისება — შინაგანი მთროლოვარება, განცდების გულწრფელი გადმოცემის უნარი. შემდეგ კი მსახიობის ამ თანდაყოლილ ნიჭს დამატა კიდევ ბევრი სხვა ღირსებაკ...

სოფიოს პირველი სერიოზული ნამუშევარი თეატრში იყო ხარას როლი. ე. პერიალისის პიედაში „ბაფთიანი გოგონა“. მარჯანიშვილის თეატრის ეს სპექტაკლი ძირითადად ახალგაზრდა დებიუტანტებმა შექმნეს (რეჟისორი ა. კუთათელაძე და მთავარი როლების შემსრულებლები: ს. კიაურელი და გ. ციციკიშვილი).

ბერძენი დრამატურგის პიესაში ნამდვილ პოეზიას რამდენადმე ჩრდილს აყენებდა მელიორამიდან ნასესხები ინტონაცია, სანტიმენტალობა. საჭირო იყო ამ პოეზიის გაგება და აგრეთვე, ჭრული ფრაზეებისა და სანტიმენტალობისაგან განწმენდა. ამიტომ ავტორებმა სპექტაკლს პირობითი გასაღები მოუწახეს, რითაც თავი დადარწიეს ყოფითობას, წვრილობას, დეკლამაციურ განცდებს სპექტაკლი აიგო ხარას სახეზე, რომელიც სულ ბედნიერების მოლოდინშია და მზადა მასთან შესახებრად. მასში ყველაფერი ემორჩილება სიცოცხლის მარადიულ გრძობებს: სიყვარულს, ადამიანურობას, ერთგულებას. პიესის სოციალური მოტივები მეორე პლანზეა გადატანილი.

სოფიო გარდობს როლის ასეთ განსაკუთრებულ კონცენტრაციას, არა მხოლოდ იმით, რომ როგორც მაშინ პრესაში აღნიშნავდნენ, „ახალგაზრდა მსახიობმა ამაღლებული სახე შექმნა თავისი სიწმინდისა და უშუალობის წყალობით“, ან „იგი სცენურად ძალზე მომზიბლავი და პლასტიკურია“. ყველაზე მთავარი იყო მსახიობის ამ ღირსებებით მიღწეული შედეგი. სოფიომ გამოამჟღავნა პოეზიის ფაქიზად შეგრძობების უნარი.

ბუნებრივია, მაყურებლებმა და კრიტიკამაც სოფიოს სცენურ დებიუტთან დაკავშირებით გაიხსენეს ვერიო ანჯაფრადის პირველი როლები. იყო ლაპარაკი სახელგანთი მსახიობის შემკვიდრობით გადაცემულ ნიშნებზეც. თუმცა ყველა სამართლიანად შენიშნავდა, რომ „ახალგაზრდა მსახიობი არ ბაძავს თავიი დედას და იგი ატა-

რებს თავიი საკუთარ, მხოლოდ მიხთვის დაბასასიათებელ სცენურ გამოხასხველობასო“.¹

საქმე იმაშია, რომ სცენური საშუალებებისა და სტილის ფლობის მხრივ სოფიოს შემოქმედება სცილდება ნათესაური კავშირის ჩარჩოებს და იგი უფრო ფართოდ, მასშტაბურად უნდა განიხილებოდეს. ამასთან დაკავშირებით თავიი დევე უნდა ითქვას, მარჯანიშვილეთა პირველი თაობის შემკვიდრებ, სოფიომ, დედის რძესთან ერთად შეისისლსორება ან შესანიშნავი თეატრის ტრადიციები, სინთეტური სამსახიობო ხელოვნების მკაფიო თვითმყოფადი თვისებები.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა და საერთოდ მთელმა ქართულმა თეატრმა დიდი რეჟისორისაგან შემკვიდრობით მიიღო და დღემდე თაობიდან თაობას გადასცემს რიც თავიებურებებს; ესენია ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი, სხვადასხვა ეანრული ელემენტების თამაში შერწყმა, ფანტაზიის გაქანება, დაუოკებელი ტემპერამენტი და სიცოცხლის დაუცრობელი სიყვარული.

სოფიომ არსებითად ორგავარი შემკვიდრებია მიიღო, იგი დღეს უშუალოდ აგრძელებს კინოსა და თეატრის უმთიერგამიდრებების იმ ტრადიციებს, რომელიც მარჯანიშვილის სამსახიობო სკოლიდან მომდინარეობდა და ჯერ კიდევ 20-იან წლებში მაცოცხლებელ ძარდად შეუერთდა ახალგაზრდა ქართულ კინემატოგრაფს.

სოფიო კიაურელი კინოხელოვნებაში მოვიდა უბრალოდ და თითქოს შემწიველად, მაგრამ მოსვლისთანავე ფართოდ გასსნა ჩვენი კინოერანის ჩარჩოები. წარმატებითი დებიუტების შემდეგ, მას სამომავლოდ იწვევდნენ კინოსა და თეატრში მთავარი როლების შესასრულებლად. მის მიერ განსახიერებელი როლების დიაპაზონი ფართოა. აქ ნახავთ ნორან გმირებს, რომლებიც ეს-ეს არის უყალიბებთა ხასიათს, და ნახავთ აგრეთვე რთული წინააღმდეგობრივი ბუნების გმირებს, ძლიერი ვნებისა და გმირული პათოსის ნიშნის მატარებელთ.

ერთი შეხედვით იოლად დასაძლევ ყოველ როლს საფუძვლად უდევს სისტემატური, გულმოდინევი შრომა. ს. კიაურელის ნიჭის ჩამოყალიბებში გარკვეული ადგილი განეკუთვნება მის მიზრავ, ქმედით ბუნებას, დიდ შრომისუნარიანობასა და მომთხვენელობას.

თუ თვალს გადაავალებთ სოფიოს მიერ შექმნილ ვერანულ და სცენურ სახეთა კალიდოსობას, აღმოეჩინთ გარკვეულ, სერიოზული შემოქმედებითი აზრის ძიების კანონზომიერებას. ადვილად მისახვედრია, რომ ასეთი ფართო დიაპაზონი, ჯანრის ასეთი ცვალებადობა ტრადედიდან ვოდვევილამდე, არსებითად ხასიათის მრავალფეროვნების ძიებას ემსახურება.

¹ გ. ბუნნიკაშვილი „ბაფთიანი გოგონა“; გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, № 126, 1962 წ.

ამიტომ გაცილებით უფრო საინტერესო უნდა იყოს მივარგნით და აღენიშნოთ ეს კანონზომიერება მსახიობის შემოქმედებაში.

1965 წელს სოფიკომ პარალელურად ითამაშა ორი როლი: კინოში — მზექალა („სხევსურული ბალადა“ — რეჟისორი შ. მანაგაიძე) და ჟანა დარკი (ანუის ამავე სახელწოდების პიესაში) ამ როლების განხორციელებისას მან აღმოაჩინა მისთვის ახალი ემოციური სფერო. ამ ორ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ გმირს სასიათების სიღრმეში აქვს ერთი საერთო ნიშანი — თავგანწირვამდე მისული სიყვარულის გრძნობა. ჟანა დარკი მსხვერპლად წვირება სამშობლოს სიყვარულს, მზექალა კი — საყვარელ ადამიანს.

მისი ჟანა — დახვეწილი, ნაზი, შინაგანი სხივით ნათელმოსილი არსებაა. იგი დიდებულია და ამავე დროს ქალწულებრივად ამაღლებულიც; შინაგანად აგზნებულია, გარეგნულად კი თავდაპირველი. მსახიობური შესრულების ძალა სწორედ იმაშია, რომ მას ერთი შტრიხით, ოდნავ გასაგონი ინტონაციით, თითქმის შეუმჩნეველი ჟესტით შეუძლია ბევრი რამის თქმა. აქაც მაგონდება ვერიკო ანუაფარიძე. თუმცა აქ უფრო გამოკვეთილია მათი ნიჭის „ტემპრის“ სხვადასხვაობა. თუ ვერიკოსთან ძლიერი „კრემზენდოთი“ მწიფდება ტრაგიკული ინტონაცია, სოფიკო იღებს მნიშვნელოვნად უფრო მოკრძალებულ, მორთოლვარე, გაშიშვლებული გრძნობის გამოხატველ ბგერას, რომელიც არანაკლებ გამომსახველია.

ქართველ-ტრაგიკული ქვარადობის საინტერესო შემქმნისას სოფიკო ბევრ რამეში უარს ამბობს ჟანის პალიტრაზე. არა იმიტომ, რომ მას არ ძალუძს ტრაგედიის ამ სიმაღლის აღება, არამედ იმიტომ, რომ იგი მსახიობს ასკეტურად მიიჩნია. მისი მზექალა სიცოცხლით სავსე, უშუალო, მხიარული ქალიშვილია, ამიტომ უფრო ხვდება მაყურებლის გულს მისი თავდადებული სიყვარული და დაუნდობელი სიკვდილი. ბოლო სცენებს მსახიობი ისეთი დრამატული სიღრმით ასრულებს, რომ მაყურებელს გული ეკუმშება.

თავისუფლად ფლობს სოფიკო თავისი აქტიური შესაძლებლობის რეგისტრს, რბილი ლირიზმიდან და ყოფითი იუმორიდან ადვილად გადადის ტრაგიკულ ქვარადობაში. ეს უნარი სრულად გამოვლინდა მის ეკრანულ ნამუშევარში — სიდონია („წუთისოფელი“).

სიდონიას როლი რთულია შესასრულებლად, რადგან მოიცავს გმირის მთელ ცხოვრებას, ყმაწვილქალიბიდან ღრმა მოხუცებულობამდე და იმიტომაც, რომ ჩვენს წინაშე ადამიანის ბედი მთელი თავისი უძლებლობითა და სიხარულით. ზუსტი, უტყუარი სახის შექმნა ერთია, მაგრამ ჩასწვდომი გმირის სულის სიღრმეებს — ყველა მსახიობს როდი ძალუძს.

სოფიკომ შექმნა დიდი ემოციური ტევადობის მკვეთრი სახე.

მასში გადაინხარდა რამდენიმე თემატური მოტივი — დედის სიყვარული და თავშეკავებული



სცენა სპექტაკლიდან „ანტიკონი“. კრონტი — ს. ზაქარიაძე, ანტიკონი — ს. კიპარელი.



კადრი ფილიმიდან „ხევტურული ბალადა“.

გრძნობა ქმრის მიმართ. ბედნიერი ქალისა და მეუღლის დაფარული სიხარული მასში ერწყმის მწკვედ სოციალურ თვითშეგნებას, რაც კრიტიკულ ვითარებაში სიღონიას სწორი გადაწყვეტილების მიღებაში ეხმარება.

სიღონია სურათის თხრობის ემოციური ფოკუსია. ავტორის იდეის თანმიმდევრული განსხეულება ფილმში ამ სახით მიიღწევა. მასში ორგანულადაა შერწყმული ლირიკული და ეპიკური საწყისი.

დედის გრძნობა ფილმში მოცემულია როგორც სილამაზისა და სიყვარლის დაუმრეტელი წყარო. არ არის, და არც შეიძლება იყოს, ისეთი ძალა, რაც გზას გადაუღობავს დედას, როდესაც საქმე შვილის გადარჩენას ეხება. დედის ამ თავდაუზოგავი სიყვარულის ძალას სოფიკო ჭიაურელი გვიჩვენებს ენებიანად, მძაფრად და ტემპერამენტით.

...გამხეცებული ბანდა დადევნება აფრასიონს, სურს შეიჭრას სახლში და ანგარიში გაუსწოროს კომკავშირელთა მეთაურს. შვილის დასაცავად დედა აღდგება.

სახლი გარშემორტყმულია, შველა არსიდან ჩანს და თითქოს აფრასიონის სიკვდილიც გარდევალა. დაჭრილი ვეფხვივით დაძრწის ოთახში სიღონია. მის თვალებში — მიუღვ გვრანზე მსხვილი პლანით აღბეჭდილია დაბნეულობა, შიში, როგორ მოიქცეს? რა მიმოიქმედოს? როგორ აღდგეს წინ სისხლისღერას მიწყურებული იარაღის ძალას? მოთხი მისი არსება გამოხატავს უსიტყვო სასოწარკვეთილებას. მხოლოდ შიშისა-

გან გახევებული ტუჩები იმოკრებენ დედის გულს და აზომავალ სიტყვებს: „ნუ გეშინია, შველა...“ ნუ გეშინია!“ უცებ წუთიერი დაბნეულობის სცენას ცვლის შეგნებული გადაწყვეტილება. გამოხალ ნაპოვნია! სიღონია მხრებში გაიშლება, ამასად ასწებს თავს და ფანჯარასთან მიდის.

...შეიარაღებულთა ფესქემე ეცემა ქალის ტანსაცმელი — თავშალი, კაბა... „ახლა შემოდით, შემოდით, თუ შეგიძლიათ, აბა სცადეთ, თუ კაცები ხართ!“ უძველესმა ხალხურმა ჩვეულებამ თავისი გაიტანა. დედამ გაიმარჯვა.

ეს ეპიზოდი, რომელსაც მსახიობი მძაფრი ვნებით, ტემპერამენტის აფეთქების ძალით ასრულებს, გვაგონებს ურიელის წვეყვის სცენას (მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი).

...წვეყვის მონოლოგი ძლიერდება, თანდათან უფრო მისისანე და საშინელი ხდება, სანტოსის მიერ ყოველი ფრაზის წარმოთქმისას ხალხი შიშისაგან შეაყვინებს. ამ მასობრივ ისტერიას შეწყვეტს ივდიითის გულიდან ამოხეთქილი შეძახილი: „სტყუი, რბინი!“ რჯულის ასეთი არანაშული შებღალავით შეძრწუნებული ბრბო დაიშლება. ივდიითი ერთი ნახტომით კიბის თავზე განდგება, შეჩერდება და მკაცრად ათვალთვრებს გაქცეულ ბრბოს. სცენაზე შემოიჭრება რბილი სინათლე, ორკესტრში აქლერდება ივდიითისა და ურიელის სიყვარულის ლეიტმოტივი. ნელა, ძალაინ ნელა შეტრიალდება სოფიკო ჭიაურელი ურიელისკენ, მისი დაძაბული სხეული მოეშვება, კრუნხვებისაგან მოქცეული სახე გაუნათლება, შინაგანი სიხვი დაეფინება... კიდევ ერთი წამი... ხელებს გაიშვევს სატრფოსკენ და მთრთოლვარე ხმით წარმოთქვამს: „ურიელ, ახლა ჩემი ხარ სამუდამოდ!“ ვერიკო ანავარიძე ამ სიტყვებს ამბობდა პათეტურად და სასწიმიოდ, რითაც ამტკიცებდა თავის უფლებას, ურიელის ერთადერთი პატრონისა, სოფიკო კი — შემპარავად, ალერსით სთავაზობს თავის უსაზღვრო ერთგულებას.

დღი გაბედა იყო ვერიკოს შემდეგ ივდიითის თამაში. მაყურებლის გონების სიღრმეში ჩაბეჭდილია მისი სკულპტურულად გამოიკვეთილი პლასტიკა, სიტყვიერი პარტიტურის მუსიკა. რასაკვირველია, ეს ბოჭყვდა სოფიკო ჭიაურელს. ამასთან ერთად, მის შესრულებას არა აქვს ისეთი ტრაგიკული ძაფრადობა, რითაც განთქმულია დედამისი, მაგრამ როდესაც ძალაში შედის ივდიითის ადამიანური დრამა, სოფიკო წარმოსახავს ურიდესი შოამბეჭდავი ძალით, ტემპერამენტით. არ მიყვება უკვე ვაკავალულ ბოლვის.

სოფიკო ჭიაურელს, როგორც მსახიობს, ახასიათებს კიდევ ერთი თავისებურება, რითაც აიხსნება მისი სწრაფი წარმატება ეკრანზე და გამორჩეული პოპულარობა — რასაც არ უნდა ასრულებდეს, სოფიკო ყოველთვის რჩება ჩვენს თანამედროვედ. და ამას განა მარტო ის ვანპარობებს, რომ იგი ერთნაირად ირგებს სოფლურ თუ ქალაქურ ტანსაცმელს? მთავარია, რომ მსახიობი



კარლი ფილიპან „წუთისოფელი“.

შესანიშნავად გრძობს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პლასტიკურ და ინტონაციურ თავისებურებებს. ყოველივე ამასთან ერთად იგი მაინც ქალაქელად, თბილისელად რჩება; სოფიკო მაშინაც ჩვენი თანამედროვეა, როცა ანასიერებს წარსული ეპოსის გმირს, ვინაიდან, პირველ რიგში, თანამედროვეა მისი მხატვრული აზროვნების არსი, შემოქმედებითი მეთოდი.

ფერიკო ანჯაფარიძის ოსტატობას ყოველთვის საფუძვლად ედო სრულყოფილი, ფაქიზი სტილიზაცია... სოფიკო ჭიაურელი კი, უპირველეს ყოვლისა, უტყუარი და რეალურია. ამიტომ მისი მისწრაფება დღევანდლობისაკენ განაპირობებს მსახიობის შემოქმედების ძირითად ინტერესსა და ასპექტს.

სოფიკო ჭიაურელის გმირი მოაზროვნე, თავისი ღირსების დამაპყვიდრებელი პიროვნებაა, რომელსაც აშკარად გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი მისწრაფებანი, სიკეთისა და სიმატლიისთვის ღია გული გააჩნია. ნ. მჭედლიძის ფილმში „დაბრუნებული დიმილი“ დრამატული კონფლიქტის ლოგიკა აგებულია აზროვნების ლოგიკაზე. სოფიკო განსაკუთრებით კარგად გადმოსცემს ამ ინტონაციას.

რას შეეხება ნ. მჭედლიძის ფილმი? იგი გადმოსცემს სოფლის ახალგაზრდა გეიშის, ვლენეს მთაბეჭდილებებს, როდესაც იგი დიდი ხნის შემდეგ ჩამოდის შობილიურ ქალაქში, მოვლის ძველ მეგობრებს, ეცნობა ახალ ადამიანებს, ეს არის და ეს. მაგრამ მსახიობი თამაშობს ურთულეს და უზუსტეს ფსიქოლოგიურ გეიულებს. დაიხ, სამწუხაროდ, ვინაიდან უფრო მეტს შესაძლებლობას ფილმის დრამატურგია აქ იძლევა.

სოფიკო ჭიაურელს როლი მიჰყავს ფილმის ტონაციით, რაც ვლინდება არა მარტო ექსპრესიული მონოლოგში, არამედ აგრეთვე, გმირის მსახიობისთვის, თავის მხრივ, წარმოაჩენს მის ნააზრევს. ელენე ხან განმარტოვდება ხლმზე, ჩაიკეტება თავის თავში და სწორედ მაშინ გაწყდება კავშირი ძველ მეგობართან, ახლა მსუბუქ ცხოვრებას რომ ეწევა. სამაგიეროდ, იგი გულღიად ხვდება უცნობ ადამიანებს, მათ მიმართ უფრო მეტ სულიერ სიასლოვეს გრძნობს.

სოფიკო ხაზს უსვამს თავისი გმირის თვალთვალდასა და სულიერ სიმდიდრეს, ადამიანებთან ურთიერთობის დამყარების შინაგან მოთხოვნილებას, სურვილს, გადასცეს მათ საკუთარი სიბოლო, შინაგანი უკომპრომისობა. სოფიკოს როლი დღღობრივი ფილმში „ფერისცვალება“ აგრძელებს ამ ძიებას თანამედროვე ქართველი ქალის ხასიათის სიღრმეებში.

ფილმის გმირი მრავალშეილიანი დედაა. მაგრამ, მიუხედავად დიდი დატვირთვისა ოჯახში, აწუხებს პასუხისმგებლობა ყველას მიმართ, ვინც მის გარშემო ტრიალებს.

ფილმს ზიანი მიაყენა იმან, რომ მისი მხატვრული იდეები წინასწარ იყო განსაზღვრული, ასე ვთქვათ, პროგრამირებული. ამან, თავის მხრივ, სასტიკი კანონზომიერად შეზღუდა გმირების მოქმედება და აზროვნება. სოფისის სახე ჩაფიქრებული იყო მთავარი გმირის ანტიპოდად, რომელიც ადამიანებს განუგვა და დაკარგა მათთან ცოცხალი კავშირი. მაგრამ ეს დაპირისპირება ერთგვარად სწორსაზოვანი იყო, და სოფიკოს მოუხდა მისი რამდენადმე შერბილება. ამ მიზნით იგი გმირს წარმოაჩენს ორ პლანში, მისი ქვეყნის გარეგანი ხასიათი — ენერგიული მოქმედება ახლობლების საკითხი დღღობად, ზრუნვა იმაზე, რომ თავისი არაპრაქტიკული მკობრებისთვის როგორმე მოაწყოს სახელსნობები და ბინები.

მაგრამ გმირის ცხოვრების მარტვე ფორმულაში მსახიობს საკუთარი ნიუანსი შეატევს. იგი ამტკიცებს, რომ, შინაგანი მოთხოვნილებიდან გამომდინარე, სიკეთის ჩადენა არ არის ადამიანთა ცხოვრებისეული პრობლემების გადაჭრის გასაღები. ამიტომ, როდესაც ვერ ასიაშივნებს მეგობრებს თავისი ჩარევით მათ ცხოვრებასა და საქმიანობაში, იგი კი არ წუწუნებს ადამიანების უმადურობაზე, არამედ ჩაფიქრება ცხოვრების სირთულეზე, მის სახეზე აღიბეჭდება დაბნეულობა, განსჯა. მისი დინამიკური გმირი მოლოდინულობისაკენ გაოგნებულია და შესაძლოა სულიერ ფასეულობათა გადაფასების აუცილებლობის წინაშე კი აღმოჩნდეს. და თუმცა, ფილმში არაფერია ნათქვამი ამაზე, სოფიკოს გმირის მთელი არსება აკეთქვეტესტს გამოხატავს, რომ ცოტას ნიშნავს მოიმოქმედო სიკეთე გულის ძახილის მიხედვით, ამასთან ერთად უნდა იცოდეს, რა ესკიპირობათ ადამიანებს ბედნიერებისათვის.



სოფიკო ჭიაურელი მწარდი მსახიობია და ისწრაფვის სრულყოფისკენ. ჯერჯერობით გაიშფორული და რეალიზებულია მისი ნიჭის მხოლოდ მთავარი დამახასიათებელი ნიშნები, ამიტომ ყოველი ახალი სახე აღსავსეა ხოლმე მაყურებლისთვის მოულოდნელი ელფერით. ასეთი მოულოდნელობა იყო, მაგალითად, საბაინოვას როლი ფილმში „ბროწეულის ფერი“. აქ გაიხსნა მსახიობის გამორჩეული პლასტიკური მონაცემები.

მას რომ ხელეწიფება კომედიის სფერო, ეს დადასტურა მ. ჭიაურელის ფილმმა „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ამ პირველ კომედიაში სოფიკო იყო მხოლოდ და მხოლოდ უშუალო და პლასტიკური. მომდევნო წლებში თავისი შეუპოვრობის წყალობით განამტკიცა და სრულყო ეს მონაპოვარი. ის მონაწილეობს ვოდვილებში, კომედიებსა და მიუზიკლებში: „ჩაღის ქელი“ — სცენაზე, ხოლო „ვერის უბნის მელოდიები“, „არ დაი-დარდო“, „პატარა აურზაური“ — ეკრანზე. ამკარა იუმორით აღბეჭდილ ამ ნამუშევრებში თავს იჩენს ფაქიზი შინაგანი გრაცია, რიტმის მახვილი შეგრძნება. მისი თამაშის მანერა მსუბუქია, ზუსტი და თვალსაჩინო. სამწუხაროდ, სოფიკოს არ შეხვედრია ისეთი კომედიური დრამატურგია, რომელშიც იგი შესძლებდა პაროდიულობისა და კომედიური ქვეტექსტის „მეორე ფსკერის“ გახსნას.

„მელოდიებსა“ და „აურზაურში“ სოფიკოს გმირები დიდი ფანტაზიითაა განსახიერებულნი, მაგრამ სოფიკოს ხომ ჯერ ყველაფერი წინა აქვს.

ჯერჯერობით კი, გასართობი ჟანრის ფილმებში მონაწილეობის პარალელურად, თეატრშიც ამზადა რთული როლი — ნეკინა ოსტროვსკის პიესაში „ტალანტები და თავკანისმცემლები“. დილით ცეკვავს და მერის მიუზიკლის გადაღებაზე, საღამოთი კი თამაშობს სპექტაკლში, რომელიც მსახიობისგან მოითხოვს გარდასული ეპოქის სულისა და კოლორიტის ზუსტ დაცვას, ისტორიულ და ფსიქოლოგიურ უტყუარობას, ოსტროვსკის სტილის უნაკლო ცოდნას.

„მოვლენების ცენტრშია ნეკინა-ჭიაურელი, — წერს ე. გუგუშვილი გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“, — სოფიკო ჭიაურელი არ ცდილობს ეროლოგიკული სახის თამაშს. მისი ნეკინა სრულიად არ არის „სოლიდური“, იგი უფრო მეტად „ბავშვურია“, უშუალო. მის არსებაში მუდამ ებრძვის ერთმანეთს შინაგანი ძალა და სისუსტე, უკომპრომისობა და მერყეობა, შეუპოვრობა და მოკრძალება, სასოწარკვეთა და იმედის გამოწონება. ამასში ჭეშმარიტი, დიდი სიმართლე. ასე თამაში შეეძლო მხოლოდ ძალზე გამოცდილ მსახიობს“.

„ძალზე გამოცდილ მსახიობს...“ სოფიკო ხომ ახლა შედის სიმწიფის ასაკში. ბოლო ხანს, თითქმის ყოველ წელიწადს მან მოიპოვა სამი პირველი პრემია ქალის როლის საკუთრებას შესრულებისათვის კინოში. ეს, ერთი მხრივ, მოწმობს მსახიობის ნიჭის ზრდასა და გაფურჩქვნას, მეორე მხრივ, კი თანამედროვეების მიერ მისი შემოქმედების სამართლიან აღიარებას.



ქარდი ფილმთან „ვერის უბნის მელოდიები“.

„ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“

კარლო გოგობე

საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის მატანეში ოქროს ასოებითაა ჩაწერილი ქართველი მეომრების თავადებაც. გმირულად დაღუპული ბევრი ქართველი მეომრის სახელია ცნობილი, და ვინ მოთვლის, ჯერ კიდევ რამდენი უცნობი ჯარისკაცის საფლავია გასაბრწყინებელი მარადიული ცეცხლის ნათელი შუქით. ახალ-ახალი მასალები თანდათან გვამცნობენ დღემდე უცნობ გმირთა სახელებს.

ბევრი აქვს სათქმელი ქართულ კინოსაც. „ჯარისკაცის მამა“, „ღმილის ბიჭები“, „ჯვარცმული კუნძული“, „შეწყვეტილი სიმღერა“ და ორიოდე სხვაც, მიუხედავად მათი წარმატებებისა, ძალზე მცირეა ამ ხასიათის ფილმებისადმი დიდ მოთხოვნილებასთან შედარებით.

მეტეც, ქართული კინემატოგრაფიის მუშაკებს ჯერ კიდევ არც ერთი საბავშვო ფილმი არ შეუქმნიათ სამამულო ომის თემაზე. ამიტომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალი ნაწარმოები „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ ორმხრივია საყურადღებო. ერთი, რომ იგი ეძღვნება დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების ოცდაათი წლისთავს, მეორეც, რომ იგი პირველი საბავშვო-პატრიოტული ფილმია სამამულო ომის თემაზე.

როდესაც ამ ფილმზე ვლაპარაკობთ, ერთხელ კიდევ გვინდა ჩვენს მკითხველებს შევახსენოთ მაქსიმ გორკის ცნობილი გამოთქმა: „ბავშვებისათვის უნდა ვწეროთ, როგორც დიდებულსათვის, მაგრამ ბევრად უკეთესად“. ეს, ცხადია, საბავშვო კინოფილმებზეც ვრცელდება.

კინორეჟისორ ნელი ნენოვას დამახასიათებელი თვისება სწორედ ესაა: ბავშვებისათვის მეტი სიყვარულით, მეტი პასუხისმგებლობით, ნათლად და გასაგებად დგამს ფილმებს. თუმცა ისიც გულწრფელად უნდა ვთქვათ, რომ მის მიერ კინორეჟისორ გენო წულაიასთან ერთად დადგმულ ფილმებს: „ერთიხელ გაზაფხულზე“, „დრო იწურება განთიადისას“ და სხვა, ისეთი სასოვაგოდობრივი ქლერადობა არ ჰქონდათ, როგორც მათსავე საბავშვო ფილმებს: „ცეროდენა რაინდები“ (ვდიშერ ყიფიანის სცენარის მიხედვით), „მოვდივართ და მოვიმღერთ“ და ნელი ნენოვას დამოუკიდებელ ტელეფილმს „კლოუნი და კვამლი“.

როგორც თემატურად, ისე ჟანრობრივად ერთიმეორისგან რადიკალურად განსხვავებული ეს ფილმები მთელი სისაყსით

ამჟღავნებენ, რომ მათი ავტორები ღრმად იცნობენ ბავშვთა ბუნებას, ნათლად ხედავენ მათ სულიერ სამყაროს; ამავე დროს ისინი მახვილი პოლიტიკური პრობლემის შესატყვისი მხატვრული ფორმით გადმოსცემენ ჩანაფიქრს.

ფილმები „ცეროდენა რაინდები“ და „კლოუნი და კვამლი“ სამამულო ომის მოტივებზეა აგებული. პირველი, ომით მიყენებული ტრილობების ტკივილებს გადმოგვცემს. მეორე — უშუალოდ ომის პერიოდს ეხება. ამ სურათებზე მუშაობამ ნელი ნენოვას საკმაო გამოცდილება შესძინა იმისთვის, რომ ახლო მომავალში უადრესად აქტუალურ, დადგმის თვალსაზრისით მეტად რთულ ფილმზე („ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“) მუშაობას შედგომოდა.

საგულისხმოა, რომ ნელი ნენოვას თვითონაც კარგად ახსოვს ომის წლები. ჯერ კიდევ ძლიერია მასში ომის დროს მიღებული პირველი, თუმცა ბავშვური, მაგრამ საკმაოდ მკაფიო შთაბეჭდილებები. ყოველივე ამან უთუოდ განაპირობა ფილმის „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ აზრობრივი და მხატვრული მომხიბვლელობა. ფილმს საფუძვლად დაედო ნ. ნენოვას კინოსცენარი, რომელიც შეიცავს ღრმა ფსიქოლოგიურ მიმენტებს, კომედიურ სიტუაციებსა და თბილი იუმორითაა გამსჭვალული. ეს არ არის ერთ ნაწარმოებში თავმოყრილი სხვადასხვა სტილის ეკლექტიკური აღრევა. პირიქით, ყველაფერი მოქცეულია ორგანოდ მთლიანობაში, განპირობებულია თვით ნაწარმოების ხასიათით, მისი ჟანრობრივი თვისებებით. ფილმი, რომელიც ძირითადად გათვალისწინებულია მოზარდი მკურნებლისათვის, ამ თვისებების გარეშე მძიმე და მოსაწყენი იქნებოდა.

გარდა ამისა, სცენარის დრამატურგიული სიმძაფრისთვის სიუჟეტში ჩართულია მოგონებები. ეს ხერხი უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მთავარი გმირის ხასიათის დასახატად. ვინ არის იგი, ვინც ფილმის დასასრულს გმირად იქცევა და რომლის დაღუპვაც, სხვა მოქმედ პირობებთან ერთად, ჩვენს დიდ სინანულს იწვევს?

ზაური ცელქი და მოუსვენარი ბიჭი იყო. აკლებული ჰქონდა სკოლა, არ ასვენებდა არც ბუბია დარეჯანს, არც მეზობლებს. ოცნებობდა მფრინავი გამხდარიყო, გახდა კიდეც. ისწრაფვოდა გმირული საქმეებისაკენ და მართლაც, რომ საარაკო



კლასში მათი საოცნებო გოგონა ზის. ამიტომ, თვით ეს ეპიზოდი არ შეიძლება, რაიმე დავას იწვევდეს, მაგრამ გააკვირვებ მხოლოდ ზაურის ბართი, მისი შინაარსი. ადვილად შესაძლებელია, რომ მასურებელთა უმრავლესობამ ეს ვერც შეამჩნიოს, რადგან რეჟისორული ოსტატობის თვალსაზრისით საინტერესოადა გაკეთებული, მაგრამ ჩვენ მაინც ვალდებულად ჩავთვალეთ თავი, მასზე ყურადღება გავგვემახვილებინა.

ფილმის სცენარის ავტორი და დამდგელი რეჟისორი ნე-ლი ნენოვა ერთგვებით ბულგარელია, იგი თავის მეუღლესთან — კინორეჟისორ გენო ლულიაისთან ერთად 1956 წლიდან ემსახურება ქართულ კინემატოგრაფიას. მოსკოვის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებმა დადგეს შესანიშნავი მხატვრული კინორეჟივი „ლადო გულიაშვილი“. შექმნეს ჩვენი დროის გამოჩენილი მხატვრის კინემატოგრაფიული პორტრეტი და მასინვე მიიპყრეს საზოგადოების ყურადღება. საბჭოთა კინემატოგრაფიის კვირეულზე პარიზში, აგრეთვე ქართული ლინემატურისა და ხელოვნების დეკლავე მოსკოვში 1957 წელს „ლადო გულიაშვილი“ აღიარებული იქნა ერთ-ერთ საუკეთესო ფილმურ ფილმად. გარდა ზემოთ აღნიშნული ფილმებისა, ახალგაზრდა რეჟისორებმა გადაიღეს სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრ „რეზის“ საკონცერტო გამოსვლები, დოკუმენტური ფილმის „ო, რეზო, რეზო!“ სახელწოდებით და მუსიკალური ფილმის „რეზო“ სტუმრებს ღებულაობა.

ამრიგად, ფილმი „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ უკვე საკმაოდ ჩამოყალიბებული რეჟისორის ნამუშევარია. ნ. ნენოვამ საბჭოთა შესატყვისი მხატვრული კინემატოგრაფიული ფორმა მოუძებნა ღრმა აზრთან და საინტერესო სცენარს.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ფილმის მსახიობთა ზუსტი შერჩევა. მსახიობთა ხასიათების, ამაღლის, შემოქმედებითი მასშტაბის სწორად განსაზღვრა და ფილმში სათანადო განლაგება რეჟისორის ყველაზე რთული ამოცანაა. ამ უნარს მოუკლებდა რეჟისორი ვერასოდეს ვერ იტყვებინა მის მიერ დადგმული ფილმისა, თუ სპექტაკლის წარმატებაზე. ეს განსაკუთრებით რთულია მაშინ, როცა საქმე გვაქვს ბავშვებთან და შემთხვევით ნაწახ ტიპაჟებთან.

ნენოვას ამ ფილმში უდავოდ დიდი შინაგანი ინტუიციის შემოქმედად გვევლინება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მუშაობა ჩაატარა რეჟისორმა ბავშვებთან. ყოველ სცენასა თუ ეპიზოდში იგრძნობა მათთან ფიზიკური და მოქმედებულება, სათუთი მიდგომა, სიყვარული. ამიტომ, რომ ბავშვები ნამდვილი მსახიობებივით მიეყვებიან რეჟისორის შემოქმედებით მიზანდასახულებას. სრულიად სხვადასხვა წრის, დროის, გარემოსა და ხასიათის ბავშვები რეჟისორის ნაცად ხელში მეტად მიმზიდველ, დაუეწიყარ სახეებად იძურებიან. ასეთები არიან: პატარა ზაური (კახი კეკაბიძე), ვანია ჩიჭოვი (ანდრეი ლევინი), ბუზა (გია ვოლკი) და სხვები.

ფილმში ნათლად ჩანს, რომ ნ. ნენოვა უდავოდ კარგად იცნობს საქართველოს, მის ხალხს, მათ ხასიათს, ზნე-ჩვეულებებს, თავისებურებებს, ბუნებას. ერთი სიტყვით, უყვარს ის ქვეყანა, სადაც უკვე ოცი წელია ცხოვრობს და მოღვაწეობს.

ფილმში უნდა გამოყოფოთ სცენები ბებია დარეჯანთან (რომლის როლსაც დიდი უშუალოებით და ბუნებრივობით ასრულებს ა. მამასახლიშვილი); ზაურის კაპარტის შემდეგ ატყვი-ლი აურზაური და ბებია დარეჯანის მწუხარება, ზაურის „მეცადინეობა“ და ბებია დარეჯანის მშვიდობიანი ზაურარი მასთან, ზაურისა და ბუზას ჩხუბი ბებია დარეჯანის მონაწილეობ-

გმირბა ჩაიღინა. ბავშვების სიცოცხლის გადარჩენას გმირულად შეეწირა.

ყოველივე ეს სცენარსა და ფილმში ნათლად და ამაღლებულადაა წარმოდგენილი, მაგრამ აქვე უნდა შევიხიზნოთ, რომ მოგონებათა ციკლი სცენარში გაჭიანურებულია. როგორც რაოდენობის, ისე მეტრაჟის მიხედვით იგი უფრო მეტ ადგილს იჭერს სცენარში, ვიდრე ამას დრამატურგიის ლოგიკა მოითხოვდა. მოგონებებს ფილმში თითქმის სიუჟეტის ნახევარი აქვს დათმობილი, რაც გამართლებულად არ მიგვაჩნია. ასეთი არაპროპორციულობა ხელს უშლის სცენარის ძირითადი ხაზის დანიშნულ განვითარებას. იკარგება იმის შესაძლებლობა, რომ უფრო მასშტაბურად ვაჩვენოთ ჭაბუკი ზაურის სამბძოლო ცხოვრება, მისი მეტრობობა ბავშვებთან და ახალგაზრდა მასწავლებელ ლენასთან. მათი შემცირება კიდევ უფრო გამოკვეთდა ზაურის გმირულ საქციელს, კიდევ უფრო გააღრმავებდა ფინალში გმირის დაღუპვით გამოწვეულ მწუხარების გრძობას.

სცენარში ყველა მოგონება არ არის გამოწვეული ჭაბუკის სამბძოლო ცხოვრებასთან დაკავშირებული ასოციაციური წარმოდგენებით. თუ შავი კატის დანახვა სახლის ნანგრევებთან ნამდვილად გამოწვევდა ბავშვობისას ზაურის მიერ ქოლგით კატის გაფრთვის მოგონებას, ან ბიჭების ფეხბურთის თამაში, მის საფეხბურთო თავგადასავალს, სამაგიეროდ, არაფერი არ იწვევს ბუზასთან მისი ურთიერთობის ეპიზოდების მოგონებას. ამრიგად, კინოთეატრის წინ ბუზასთან შეხვედრა, შემდეგ მასთან გამართული მუშტი-კრივი, ჩვენნი აზრით, თვითმონაწილე ხასიათს ატარებს და სცენარის სიუჟეტის ერთიან სისტემაში ვერ თავსდება.

ასევე არაბუნებრივად მიგვაჩნია ეპიზოდი, როცა ზაური მის მიერ კონსტრუირებული ფრთიანი მოტოციკლეტით ჩრდილოეთ ყინულიანი ოკეანისკენ ახალი საჰაერო ტრასის აღმოაჩენად აპირებს გაფრენას.

— რომელი გაფრენა დაგამხსოვრდათ ყველაზე უფრო? — კვითხება ლენა ზაურის. მას, რასაკვირველია, მისი პირველი „გაფრენა“ ახსობს, ცხვირისგამტყვეუელი რომი ბიჭების დაღწეული მოტოციკლეტთან. ეს სცენა თავისი ხასიათით ცხოვრებისეულია. ზაურის თანატოლი ბიჭები, ჩვეულებრივ, ოცნებობენ ხოლმე საგმირო საქმეზე, მით უფრო მაშინ, როცა

ბით, ზაურის გაპარვა „ჩრდილოეთ სოკანისაკენ ახალი საფრენი ტრასის აღმოსაქნად“ და სხვა.

გარდა იმ ეპიზოდებში გამოყვანილი უადრესად კოლორიტული ხასიათებისა (მათ შვანისშავად ანსახიერებენ: ს. კიანურელი, ბ. წიფურია, ჯ. ლაღანიძე, ს. კვიციანიშვილი და სხვები), თვით ეზო, სკოლა, ქუჩა, მასობრივი სცენები და სხვა ადგილები ქართული ეროვნული თავისებურების ღრმა ცოდნაზე მიგვანიშნებს.

ამავე განწყობილებითა და ტემპერამენტითა შექმნილი სცენები და ეპიზოდები, რომლებიც სამამულო ომს ეძღვნება ისინი ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ გარემოში მიმდინარეობს. მაგალითად, ეპიზოდები: ლენასა და ზაურის (რომელთა როლებსაც მიმზიდველად ანსახიერებენ ნატო წულაია და დიმა გუგუცაია) პირველი შეხვედრა, ლენა და ზაური ბავშვებთან ერთად ავტობუსში, წყალზე მიმავალი

ველების ერთი თვალსაჩინო კომპონენტი, რაც უარყოფითად მოქმედებს ფილმის მხატვრულ მხარეზე.
სელი ნენოვა კი თუმცა ძუნწად, მაგრამ მიხივს საკმაოდ კარგად იყენებს მას...

აი, გრძელ, დათოვლილ შარავზე ლტოლვილი ბავშვში ლენა მასწავლებლის თანხლებით, გადარჩენილ ბარგს მოათრევენ ურიკათი. „მესერშიდტები“ გზას ბომბავებ ბუჩქებში მიმალული ბავშვების ცისკენ მიპყრობილი შემინებული თვალები ნათლად გვაგრძობინებენ ამ უმწუთ არსებების მძაფრ ხვედრს.

საკაერო ყაჩაღები გაფრინდნენ. სიუჟე ჩამოვარდა. ბავშვები ძლივს მილასლასებენ. ლენა მასწავლებელი, თვითონაც თითქმის ბავშვი, ურიკაში შებმულა და ბავშვებს შევლის ერთ-ერთმა გოგონამ საყვარელ მასწავლებელს მინდვრის ყვავილებისაგან შეკრული კონა მიართვა. ზამთრის ყვავილ-



კადრი ფილმიდან.

ლენა და ზაური ძელმიწურთან, მათი გამოთხოვება თვითმფრინავთან და სხვა. ასევე ღრმად ეროვნულია ზაურის ბავშვობის ამსახველი სცენები და ეპიზოდები.

რეჟისორის ოსტატობას უნდა მიეწეროს აგრეთვე სწრაფი, დინამიური მონტაჟი, ეპიზოდებიდან ეპიზოდებზე სხარტი გადასვლა, რაც აღრმავებს ფილმის გამომსახველობით მხარეს, ზრდის მისი შემოქმედების ძალას.

როცა მხატვრულ კინემატოგრაფულ სერხებზე ვლაპარაკობთ, უნდა აღვნიშნოთ ფილმის კიდევ ერთი დადებითი მხარე. მხედველობაში გვაქვს კინემატოგრაფიული დეტალების შესანიშნავი გამოყენება, ამა თუ იმ მომენტის აზრობრივ-ემოციური შემოქმედების გასაძლიერებლად, რომელიმე მოვლენაზე აქცენტის გასაკეთებლად, ხაზის გასასმელად. ხმოვანი ფილმში მხატვრულ კინემატოგრაფიულ დეტალს, სამწუხაროდ, იშვიათად მიმართავენ. ეს არ არის სწორი. დეტალის უარყოფით კინემატოგრაფს თანდათან ვკარგავთ მისი შეტყ-

თა პატარა კონამ სასიხარულო განწყობილება შექმნა, ძალა შემატა მასწავლებელს, ბავშვებს — ხალისი. მათ ახალი ძალით განაგრძეს გზა. მეტად დიდად ამ მხატვრული დეტალის სიმბოლიური მნიშვნელობა. ვერავითარი უხეში ძალა ვერ მოკლავს სულიერ მშვენიერებას, სიყვარულს, სიკეთეს, მეგობრობას. ასე იკითხება ეს დეტალი. მაგრამ მისი ფუნქცია ამით როდი ამოიწურება. იგი გასაღებია იმ დიდი ოპტიმიზმისა, რომელიც, მიუხედავად სურათის ტრაგიკული ხასიათისა, ფილმს ექსპოზიციური ნაწილიდან ფინალურ კადრებამდე მიყვება.

მხატვრული კინემატოგრაფიული დეტალები უხვად არის გამოყენებული ფილმის ფინალურ სცენებშიც, ზაურისა და ბავშვების გამოთხოვების მომენტში. გოგონას აცრემლებული თვალები, პატარა ჩიჭოვის მიერ ზაურისთვის სათამაშო ძაღლის გადაცემა, ზაურისა და ლენას ნაფლავიანი სახეები თვით-



ფირიანთან და სხვა კინემატოგრაფიული დეტალების ოსტატური გამოკყენების მშვენიერი მაგალითებია.

დიდი მღელვარების გარეშე ვერ გაისუნებ სატრანსპორტ სალონში გასაჩივრების შემთხვევა. გულის შემძვრელ შეხაზვას, როცა იგი ზაურის აღმოებულ თვითმფრინავს დაინახავს: „არა!.. ეს შედიან არ არის!“ ხმის საშუალებით გადაწყვეტილი ეს მხატვრული დეტალი ფილმის იდეური ჩანაფიქრისა და მისი მხატვრული გადაწყვეტის კულმინაციაა.

სხვა კინემატოგრაფიულ დეტალებზეც შეგველო შეყვარებულიყავით, მაგრამ მოტიანლი მაგალითებიც სრულიად საქმარისა საერთოდ დეტალის მნიშვნელობის წარმოსაჩენად.

აქვე აღსანიშნავია ფილმის მეორე რეჟისორის თავმდაბალი და კეთილშობილური შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული მუშაობა. ამ უკანასკნელის შემოქმედებით უნარს, მის ორგანიზაციულ ნიჭს, გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი დადამდელ რეჟისორს უდავლილებს მუშაობას, ქმნის ნიადაგს ფილმის ავტორთა ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. ყოველივე ზემოთ თქმული საფუძვით გამართლებულია სარეჟისორი ფილმის რეჟისორის ირინე ბილანიშვილის, ქართული კინემატოგრაფიის მეორე რეჟისორთა საუკეთესო წარმომადგენლის მიმართ.

ერთი მხრივ, მშვიდობიანი პერიოდის ხალისიანი დღეები, კომედიური სიტუაციები, ადამიანები, ქუჩები, ცხოვრება და სხვა ობიექტები, მეორე მხრივ კი სამამული ომის მრისხანე დღეები, პირქუში გარემო, თოვლით დაფარული ველ-ზინდრები, მთით ფიქრებასა და დიდ ზრუნვას ჩაიძირული ადამიანები, მათი მღუმატე სახეები, რომელთა ღირნივაც კი აუზხარებისა და სევდის შუქი კრთის, თავისი კონტრასტული ხასიათისა და განწყობილების გამო დიდ შემოქმედებითი სინფერს უქმნიდა კინოოპერატორს, მიუხედავად ამისა, კინოოპერატორი იური კიკაბიძე ერთი, მკაცრად ჩამოყალიბებული სტილით იღებს ფილმს, ამიტომ სურათის მთელი სახეით მხარე მისი იდეური ჩანაფიქრის ზუსტი და ზედმიწევნით სწორი მხატვრული ანარეკლია.

გავისხენით თუნდაც ფილმის ექსპოზიციური ეპიზოდები, დანგრეული სახლები, თვალუწვადენელ ველზე განლაგებული საბჭოთა გამანადგურებლების აეროდრომი, მოიერიშეთა ნაწილი, ზაურისა და მისი მეგობრების შეხვედრის ეპიზოდები, ბებია დარეჯანის ეზო, მეზობლები, ქუჩის სცენები, პორტრეტული გადაღებები და სხვა, როგორც პავლიონების, ისე ნატურული გადაღებები. ყოველივე ეს მხატვრის ნატიფი ხელოვნებითაა ასახული.

სახეზადაა გადაღებული მარაგზის დაბომბვის დროს ბუჩქებს შეფარებული ბავშვების შიშით აღვხილი თვალები, ლენასა და ზაურის სახეები პირველი შეხვედრისა და წაჩხრების დროს, მოგანილი მრისხანებით ანთებული, ასებიითა და კი ამ შეხვედრით გახარებული ლენას სახე, როცა ერთი-ბებია იგი ვაჟს: „რა არის აქ სასაცილო? არა, არის აქ სასაცილო?“ კადრში, ეკრანის მთელი განზომილებით მოჩანს ზაურის სახე, ლენასთან შეხვედრით გახარებული, ავგზნებული თვალებით. იგი სდუმს და ამ დუმილით უფრო მეტს ამბობს ქალიშვილთან შეხვედრით გამოწვეულ სინაურულზე, ვიდრე სიტყვით იტყობდა. ან ლენას ცრემლიანი თვალები, ზაურის ნადვლიანი სახე და თვალები, განზორების მიძიმე

წუთებს რომ გადმოგვიცემს. შუქ-ჩრდილის ოსტატური გამაყენებით აგვიწერს ოპერატორი ამ ასალგაზრდების სულმეზღვიანობას, მათ მღელვარებას. ნათლად გადმოგვიცემს მათ შინაგან განცდებს დიდი ოსტატობითაა გადაღებული საპაურო ბრძოლები...

მთავარ ოპერატორთან ერთად ფილმზე ნაყოფიერად უმუშავნიან ოპერატორ პ. რაზმაძესა და კომბინირებულ გადაღებათა ოპერატორს ა. პეტუხოვს.

ფილმში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს სურათის დამდგმელი მხატვრის კახი სუცივილის მხატვრობას. ყალმის ამ შესანიშნავი ოსტატის მიერ გაფორმებულ არა ერთ ფილმს მიუღია მაღალი შეფასება („მადანას ლურჯა“, „ჩვენი ეზო“, „სხვისი შეილება“, „მთაა წყნეთი“, „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, გივი გიგაურთან ერთად „პალიასტომი“ და სხვ.). ცხოვრების ღრმა ცოდნა, მისი მხატვრული გააზრება და ორიგინალური ფორმები გადმოცემა, მხატვრის მიერ ნათლად ჩანს სახე-ცენზიო ფილმშიც. რეალისტური სტილით შესრულებული მისი ტიპაჟებისა და გადასაღები ობიექტების ესკიზები გააპაირობებს ფილმის მაღალმხატვრობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს კოსტუმების კომბინირებულ გადაღებათა მხატვრები: ზ. კორნეევისა და ვ. ვასილიევის, მხატვარ-დეკორატორ გ. სალაძის, აგრეთვე მხატვარ-გრიმორ და ჭელიძის მუშაობა. მათი შემოქმედება დიდად ეხმარება დამდგმელ რეჟისორს, დაიდგმულ მხატვარსა და მთავარ ოპერატორს მიღლი სისასით წარმოვიდგინონ მათ მიერ მხატვრულად გააზრებული გარემო და სახეთა გაცეზები.

შთამბეჭდავია კ. პევენიერის მუსიკა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ი. მოსაშვილის ტექსტზე დაწერილი სიმღერა, რომელიც ზაურის აღმოებულ თვითმფრინავს მიყვება და მათთან ერთად ხალაღს შორს, პირიორტს იქით, ნისლიან ერთად იკარგება. ის სიმღერა ნადვლიანია, მაგრამ თავისი ხასიათით ოპტიმისტურ ქლერადობას აძლევს ფინალს.

ქართული ხმოვანი კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლთაიანი, ხმის ოპერატორი დავით ლომიძე, როგორც ყოველთვის, ამ ფილმშიც მოწოდების სიმბოლურზე დგას. მის მიერ ჩაწერილი მხა თუ მუსიკა როგორც ჩაწერის ტექნიკის, ისე გადმოცემის მხატვრობით, მოწონებას იმსახურებს.

აღსანიშნავია მემონტაჟებითა — გ. მეტუშვილისა და მ. მარგველაშვილის წვლილი, საქმისადმი შემოქმედებითი მიდგომა.

მაღლობის ღირსნი არიან სამხედრო კონსულტანტები, საბჭოთა კავშირის გმირები გენერალ-ლეიტენანტი გ. ჯანჯღა და პოდპოლკოვნიკი ა. ხუხრინი, აგრეთვე ფილმის რედაქტორი ი. გოციბიძე. მათმა სასარგებლო რჩევებმა ხელი შეუწყვეს ფილმის ფაქტობრივი ელემენტების სისწორეს, სამამული თვითი სინამდვილესთან მის სისაზღვეს, აგრეთვე ზურათის დრამატურგიულ სრულყოფასა და ენობრივ დახვეწილობას.

ასეთი ფილმები ჩვენს მომავალ თაობას ზრდიან პატრიოტიზმის სულისკვეთებით, უნერგავენ მას სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარულისა და თავდადების კეთილშობილურ გრძნობებს.



აპაპი ხმარაპას დაბადებუდან 80 წელი შეუსრულდა. გულსაკლავია, რომ ამ დიდებულ მსახიობზე მოგონებას ვწერ, რომ იგი უკვე წარსულს ეკუთვნის. მას ხომ დღემდე შეეძლო წარმატებით ემოღვაწა ქართულ თეატრში თუნდაც როგორც პედაგოგს, რათა მთავალი თაობისათვის გადაეცა თავისი მდიდარი და შესანიშნავი სცენური გამოცდილება.

აკაკის ჯერ კიდევ ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიიდან ვიცნობდი. იგი სასწავლებელს ამთავრებდა, მე რომ მეორე-მესამე კლასის მოსწავლე ვიყავი.

აკაკი დიდი სიყვარულით სარგებლობდა ამხანაგებსა და პედაგოგ-ადმინდრელთა შორის როგორც თავმდაბალი და გულისხმიერი ადამიანი, ხშირად მონაწილეობდა მიწაფეთა ტრადიციულ საღამოებში. მღეროდა შესანიშნავი ხვედრდევანი ხმით, კითხულობდა ლექსებს ქართულ და რუსულ ენებზე. სასწავლებლის დასრულების შემდეგ რუსეთში გაემგზავრა, სწავლობდა სამედიცინო ფაკულტეტზე შემდეგ მუშათა დრამატულ წრეებში დაიწყო მოღვაწეობა, როგორც სცენისმოყვარემ, დიდხანს მუშაობდა სახალხო სახლში, რომელსაც იმჟამად შალვა დადიანი ხელმძღვანელობდა.

საქართველოს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ქართულ თეატრშიც ახალი ხანა დაიწყო. მას სათავეში ჩაუდგა სახელგანთქმული რეჟისორი და ჩვენი თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც პირველ რიგში თავის ირვე-ლივ შემოიკრიბა ახალგაზრდა რეჟისორები, მსახიობები, მხატვრები. ამ რჩეულთა რიცხვში მოხვდა აკაკი ხორავაც და საპატიო ადგილი დაიკავა დასამი მდიდარი აქტიორული მონაცემებით. აკაკი ხორავა ერთ-ერთი ბრწყინვალე შემოქმედია ჩვენი თეატრისა. მან დირსეულად დაიმსახურა ფართო საზოგადოებრიობის აღიარება. სარგებლობდა დიდი ავტორიტეტით არა მარტო საქართველოში, არამედ მის გარეთაც. მას, როგორც აღიარებულ შემოქმედს, კარგად იცნობდნენ მთელ სამბოთა კავშირში, პოპულარული იყო ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც.

დოდო ანთაძე

აკაკი ხორავა სცენაზე რომ მივიდა, მაინცდამაინც არ ჰქონდა გავლილი დიდი თეატრალური სკოლა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ აკ. ფალავას სტუდიაში მცირე ხნით მეცადონეობას, მაგრამ მდიდარი მუშებრივი სცენური მონაცემებით აკაკიმ იმთავითვე მიიპყრო თავისი დიდი მასწავლებლის კოტე მარჯანიშვილის ყურადღება. საკმარისი იყო მოხვედრილიყავით ხორავას შემოქმედების გავლენის სფეროში, რომ ელდარ დავითაშვილდით. არაჩეულებრივად ხილულად მსმენელს მისი ხვედრდევანი ხმა, რომელიც გულის სიღრმეიდან მოდიოდა და გადმოსცემდა გრძნობათა სრულ გამას. აკაკი ვირტუოზულად ფლობდა სხეულს, ხმას და სწორად იყენებდა შემოქმედებითი მიზნების მისაღწევად. მისი რაინდული გოლიათური ფიგურა, კეთილმოზილური ქუჩტები, მოძრაობა, მიმიკა ხელს უწყობდა მდიდარი აქტიორული კულტურის გამოვლინებას.

შემოქმედებითი სიმართლე, რომლითაც მსახიობი ხიბლავდა და აჯადოებდა მაყურებელს, ყოველთვის სადა, მაგრამ ამავე დროს ზეაწეული იყო. ამიტომაც მის მიერ შექმნილი სახეები მუდამ რჩებოდა მაყურებლის მეხსიერებაში. საკმარისი იყო ხორავას გამოჩენა სცენაზე, რომ იმთავითვე მყარდებოდა კონტაქტი მსახიობსა და მაყურებელს შორის.

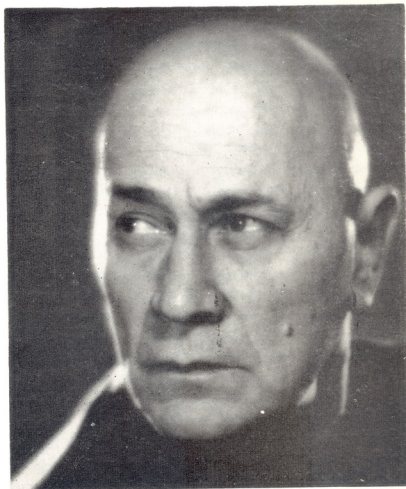
აკაკი ხორავამ სწორად აითვისა ქართული თეატრის მდიდარი ტრადიცია და განავითარა იგი.

რა მასშტაბის როლიც არ უნდა ეთმავნა მას, პატარა ეპიზოდური თუ დიდი, მონუმენტური, შესაპირისეული სახე, ყველგან ავლენდა მაღალ აქტიორულ კულტურას, დიდ ოსტატობას, რითაც ხიბლავდა და იმორჩილებდა მსმენელს. აკაკი ხორავას სცენური ნიჭი მრავალწახნაგოვანი იყო, მაგრამ უმთავრესად ტრაგიკულ როლებს თამაშობდა. თუმცა დიდი ოსტატობით ასრულებდა გმირულ თუ დრამატულ როლებსაც. აკაკი ხორავა შესანიშნავად იყენებდა პაუზას, რაც ძალზე რთული მომენტია მსახიობის ხელოვნებაში. იგი პაუზით დიდებულად გადმოსცემდა გმირის ხსათობის ამა თუ იმ მხარეს. სახის გამომეტყველებით, თვალებით წარმოაჩენდა გმირის შინაგან განცდებს და სულიერ ძვრებს. მას ოსტატურად ეხერხებოდა გადასვლა პერიოდიკულიდან ლირიკულ თუ რომანტიკულ განწყობილებაზე.

მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო აკაკი ხორავას სცენურ სახეთა გალერეა. მის

მიერ შექმნილი სახეები გამსჭვალულია ეპოქის პერიოდიული იდეებით. ამიტომაც ან-
 ხორციელდება დიდი სიყვარულითა და შინაგანი გამართულობით ისეთ გმირს, რო-
 კორიაცა ბერსენიევი (ლავრენიევის „რღვევა“), ამ როლში აკ. ხორავა ღრმა გაცვებით
 გადმოსცემდა წარსულით დამძიმებული ადამიანის სულიერ ბრძოლას, რაც მის წრე-
 ში მოიტანა არსებულმა სოციალურმა ტრადიციებმა. გმირი ეძებს ამ მდგომარეობიდან
 გამოსავალს და ღრმა ფსიქოლოგიური სველებით არწმუნებს მაყურებელს თავის სი-
 მართლეს. აკაკი ხორავას შემოქმედებით ზრდაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ალექ-

**აკაკი ხორავა —
 შემოქმედი და
 საზოგადო მოღვაწე**



სანდრე ახმეტელს, რომლის ხელმძღვანელობითა და რეჟისორობით მან შესარულა
 მთელი რიგი მნიშვნელოვანი როლები. ასეთია, მაგალითად, ანზორი. ეს მთის შვილი
 დროთა ვითარებაში გახდა ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლის ერთ-ერთი
 ხელმძღვანელი. ანდა გავიხსენოთ მისი პლატონ კრეჩეტი. არის რაღაც პოეტური მის
 მიერ შექმნილ პლატონში — ფარული გრძნობა ტრფობისა, ნაზი სიყვარული დე-
 დისადმი, სულიერი სისადავე და ღრმა გულწრფელობა; ან გავიხსენოთ მეგრძობი რე-
 ვოლუციონერის ელიშუქის სახე დადიანის „ნაპერწყლიდან“, ან სერბი რევოლუციო-
 ნერი ოლეკო დუნდიჩი. დიდი და საპატიო ადგილი უკავია ხორავას შემოქმედებაში
 სახალხო გმირის არსენას სახეს. ის თამაშობდა გამბედავ, კეთილშობილ გლეხს, რო-
 მელიც წინ აღუდგა ბატონყმობასა და თვითმპყრობელობას. საინტერესოდ გახსნა აკა-
 კიმ გიორგი სააკაძის სახე კინოში. მან დაგვიხატა ეროვნული გმირი, რომელიც ებრ-
 ძის ქედმაღალ, თვითნება ფეოდალებს, სპარს დამპყრობელთ, იცავს და ისწრაფვის

საქართველოს გაერთიანებისათვის. ან დიდი ხელმწიფე — ივანე მრისხანე. მისი ივანე მოწინავე, შორსმჭვრეტელი სახელმწიფო მოღვაწეა, რომელსაც საწინააღმდეგო თვისებები ახასიათებს. ხორავა ფართოდ იყენებდა თავის აქტიურულ მონაცემებს, ერთ განწყობიდან მეორეში მოულოდნელი გადასვლისა და რიტმის ცვლის ოსტატობას. არას ვიციყვი მის მიერ შესანიშნავად შესრულებულ სირანო დე-ბერვერაკის საინტერესო სახეზე. იგი თამაშობდა მეთენებე პოეტსა და ფრანგ პატრიოტს, გაბაგბულ ენერგიულ მებრძოლს. არ შეიძლება არ გავისხენით ალბანეთის ერთგული გმირის — სკანდერბეგის სახე კიროში, კარლ მითრი „სულგრძელი ახალგაზრდა ადამიანი, რომელმაც აშკარა ომი გამოუცხადა მთელ საზოგადოებრიობას“, როგორც ახასიათებდა მას ფ. ენგელსი.

განსაკუთრებული ადგილი უკავია აკაკი ხორავას შემოქმედებაში ოტელოს. ამ როლით მან მოიპოვა საერთაშორისო აღიარება და დადგა ოტელოს როლის არასევე უფრო შესრულებულ ერთულთა გვერდით. ხორავა ამ სახეს ანასამიერბდა არა სივე, როგორც საერთოდ მიღებულია, — ნდობის დაკარგვა, ან ბრმა ეჭვიანობა. არა, ხორავა თამაშობდა მოწინავე პუნანურ გმირს, რომელიც ცხოვრების გზაზე მოხვდება პატიმრობაგვარეობის ცრუ და ანტიპუნანურ წრეში. ოტელო, ხორავას გააზარებოთ, არის მალაილი მინჯანის კულტურის მატარებელი. დეჟურმა მისთვის მარტო ცილი, შეყვარებული და შეგობარი კი არაა, არამედ ზნობრივი იდეალისა და სულიერი სისპეტაკის განახსიერებაც. გაიცილის რა მძიმე სულიერ ტანჯვებს, ოტელო კვლავ იბრუნებს რწმენას ადამიანისადმი, მისი მალაილი დანიშნულებისადმი და კვდება, რადგან ვერ იმყოფებებს იმ შეგვნებით, რომ მან როგორც „უგურმა ინდიელმა, შირს გადასტყორცნა მარგალიტი უძვირფასესი მთელ მის თმზე“. ხორავა დიდი ოსტატობით გადმოგვიცმდა ოტელოს მიერ სიყვარულის მალალ შეგნებას, მის უშოში ტანჯვასა და სულიერ აღორძინებას. მისი უკანასკნელი ნამუშევარი — ოიდიპოს მეფე შესანიშნავი მიღწევაა ბლწყნავალ ოსტატისა და მოაზროვნე შესახობისა. ის ეწეოდა აგრეთვე რეჟისორულ მოღვაწეობას, დადაგ სუმბათაშვილის „მალატი“, გ. მდიენის „მოსკოვის ცა“ და სხვა.

Handwritten notes in Georgian script, likely a review or commentary on the text. The text is dense and difficult to transcribe accurately due to cursive handwriting. It appears to be a personal note or a short review.

შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად აკაკი ხორავა დიდ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. რამდენჯერმე იყო არჩეული სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად. იგი იყო აგრეთვე მუხრანბერ მებრძოლი მშვიდობისათვის ამიტომაც აირჩიეს მშვიდობის დაცვის საერთაშორისო საბჭოს წევრად. იყო ჩვენი რესპუბლიკის მშვიდობის დაცვის კომიტეტის თავმჯდომარე. აკ. ხორავა — მრავალჯერის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი — დაჯილდოებული იყო ორდენებითა და მედალებით. მას ერთ-ერთ პირველთაგანს მიენიჭა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება. მის სახელთან მრავალი წამოწყებაა დაკავშირებული: ის იყო რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მთელი ენერგიითა და სიყვარულით ემსახურებოდა კიდევ, სხვადასხვა დროს ამ თეატრის დირექტორი. მის სახელთანაა დაკავშირებული აგრეთვე საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის დაარსება, რომლის დირექტორი იყო მრავალი წლის მანძილზე. თუ რა ფაქტობად ეპყრობოდა იგი ასალგონდებს, რა იმედს ამაყარებდა მომავალ თაობაზე, ცხადად მეტყველებენ ის სტროქონები, რომლებიც მან 1947 წლის 24 ოქტომბერს წაუწერა წიგნზე მაშინ დამწეებ, ახალ უუვე ცნობილ მსახიობს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ გიორგი გვეგჭვიორს: „...ჩემო გოგო! დიდი იმედს მაქვს შენი. დარწმუნებული ვარ, რომ შენ უთუოდ გახლები დიდი, სასახლო მოღვაწე — მსახიობი ქართული თეატრის. კერძოდ, დასაბჭოთა ხელოვნების საერთოდ. მე მჯერა შენი. იბრძოლე იმისათვის, რომ მომავალმა შენმა თაობამ არ გაიმეოროს ის შეცდომები და ნაკლი მუშაობაში და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რაიც გააჩნდა და გააჩნია ჩემი თაობის სცენის მოღვაწეო. შენი მოღვაწეობის საზეიმი დღეებში მიმოიგონებდე, როგორც შენს მოსიყვარულ ახსანავს და მეგობარს“.

აკ. ხორავას დამსახურებაა აგრეთვე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ჩამოყალიბება, რომლის პირველი თავმჯდომარეც თვითონ იყო. მშობლიური ხალხის წინაშე ა. ხორავა ჭეჟმარტივად შეიძლება ვაღიაროთ ჩვენი ერთგული თეატრის მშვენებად და სიამაყედ.

აკაკი ხორავამ იმდენი რამე გააკეთა მშობლიური კულტურისათვის, რომ უკუდაება დამისხალხში და ქართველი ხალხი, ქართული თეატრის ისტორია მას არასოდეს დაივიწყებენ.



შპორქაღაბი

პორტრეტი

ბერა გაგაუილი

კიტი მარბელი

ბურამ გაგაუილი ერთი იმ ოსტატებანია, ვის სახელთანაც დაკავშირებულია ახალი ქართული ჭედურობის შექმნა და შემდგომი განვითარება. გაგაუილისეული ნაწარმოებები საგანგებო ყურადღებას იმსახურებენ იმ მხრივ, რომ მათში თავისებურადაა გახსრებული და გადაწყვეტილი ხალხურ ხელოვნებასთან ჭედურობის ურთიერთობა.

ჭედური ხელოვნების აღორძინება საქართველოში რესპუბლიკის მსატერული ცხოვრების საერთო აღმავლობას მოჰყვა. დეკორატიული ხელოვნების დიდმა წარმატებებმა, ხალხის ყოფაცხოვრებაში ხელოვნების ნაწარმოებთა ღრმა შეჭრამ მყარი საფუძველი შეუქმნა ხელოვნების ამ დარგის წარმატებასაც. ჭედურობის პოპულარობა მნიშვნელოვნად განაპირობა მისმა ღრმად ეროვნულმა ხასიათმა და იმ გარემოებამ, რომ ეროვნული ტრადიციები მათში კარგად შეფერად თანამედროვე ხელოვნების მოთხოვნებს. ქართული დეკორატიული ხელოვნების საყოფილთაო აღიარებაში, ჩვენში თუ ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ, თვალსაჩინო წვლილი აქვს ჭედურობასაც.

ქართული ჭედური ხელოვნების ახალი აყვავება, მოკლე ხნის მანძილზე დეკორატიული ხელოვნების სრულყოფილიან დარგად მისი ქცევა, პირველ ყოვლისა, ღრმა ეროვნულმა საფუძვლებმა განაპირობა. თანამედროვე ქართული ჭედურობა ორგანულადაა დაკავშირებული უძველეს ოქრომქანდაკებლობასთან, ჭედურ ხელოვნებასთან, პლასტიკასთან, რომელშიც მთელის ძალით გამოვლინდა ქართველი ხალხის შემოქმედებითი სული. ლითონის მსატერული დამუშავების უძველესი და უმდიდრესი ტრადიციები საქართველოში მუდმივ განახლებასა და სრულყოფას განიცდიდნენ.

ახალი ქართული ჭედურობის აყვავება გაპირობებული იყო აგრეთვე ხალხური ხელოვნების მდიდარი საგანძურით, რომელსაც ახლაც სათუთად ინახავენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ხალხური ხელოვნება ერთ-ერთი იმ წყაროთაგანია, რომელიც კვებავს ჭეშმარიტად ეროვნულ ხელოვნებას მისი განვითარების გზაზე, სიცოცხლისუნარიანობასა და ცხოველყოფილობას მატებს მას.

ახალი ქართული ჭედურობა, ერთი შეხედვით, თითქოს უეცრად დაინადა, სწრაფად განვითარდა და უმაღლე დამსახურა საყოფილთაო აღიარება, ჩვენი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა. იგი ისე ორგანულად შეერწყა დღევანდელობას, თითქოს ამ ხელოვნების განვითარებაში არ არსებულა არავითარი შეფერხება და გრძელდება საერთო გზის აღმავლობა. მაგრამ ეს არ იყო ძველის უბრალო განმეორება, უკვე არსებული

მოტივების გადამოწმება ახალ ყაიდაზე. ძველ-მა ხელოვნებამ განახლებული ცხოვრება დაიწყო ახალ პირობებში, ახალ ნიადაგზე, ახალი მხატვრული ამოცანების ხორცშესხმით.

ქართული ჭედური ხელოვნების აღორძინებას არ ჰქონია შემთხვევითი ხასიათი. ამას თავისი საფუძვლები გააჩნდა. აღორძინება დაიწყო სწორედ მაშინ, როდესაც განსაკუთრებით გაიზარდა ქართული ხელოვნების შემოქმედებითი ძალეები, როდესაც ქართული მემკვიდრეობის მიღწევებმა ფართო საზოგადოებისათვის მისაწვდომი გახადა საქართველოს წარსული ხელოვნების უმდიდრესი საგანძური. საზოგადოება იმთავითვე დიდი ინტერესით მოვიდა ჭედური ხელოვნების ახალ ნაწარმოებებს, რითაც შეიქმნა კარგი ნიადაგი ამ დარგის შემდგომი სრულყოფისათვის. როგორც ჩანს, ამ წარმატებაში იყო ჭედური ხელოვნებისადმი ეროვნული მიდრეკილება გარკვეული ელემენტით.

ჭედური ხელოვნების აყვავების ეს ახალი ტალღა შეერწყა ბოლო პერიოდის ქართული საბჭოთა ხელოვნების საერთო აღმავლობას. ხალხის გაზრდილმა ესთეტიკურმა მოთხოვნებმა, ინტერესმა გაძლიერებამ ხალხური ხელოვნების საწყისებით გამდიდრებული ეროვნული ხელოვნების სხვადასხვა დარგისადმი — ხელი შეუწყო ქართული დეკორატიული ხელოვნების სწრაფ განვითარებას. გამოყენებით ხელოვნების თითქმის ყველა დარგმა — კერამიკამ, ქსოვილებმა, ხეზე კვეთამ მეტად თავისებური და ორიგინალური სახე მიიღო. ამ დარგის ნიმუშების უდიდესი წარმატების მიზეზი ძირითადად სწორედ იმაშია, რომ ნათელი ეროვნული სახე მათში შერწყმულია თანამედროვეობის ღრმა შეგრძნებასთან.

ქართული დეკორატიული ხელოვნების ამ საერთო წარმატების ფონზე განსაკუთრებული სიყვარულით გამოიკვეთა ჭედური ხელოვნების წარმატებანი, ახალი მიღწევები ამ ძველთაძველი ხელოვნებისა, რომელმაც თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე არაერთხელ განიცადა ბრწყინვალე აყვავებისა და დროებითი დაქვეითების პერიოდები.

ქართველ მხატვართა ახალმა თაობამ ჭედურობას გაბედულად დაუშვენიდა კუთვნილი ადგილი ხელოვნების სხვა დარგებს შორის. თვით ვრთ მოწმები იმისა, თუ გამოყვანიდან გამოფენამდე რიცხობრივად როგორ იზრდებოდა, ხარისხობრივად მალღებდებოდა ლითონის მხატვრული დამუშავების ნიმუშები.

განახლებული ქართული ჭედური ხელოვნება თავისი არსებობის არტუთ დიდი ხნის მანძილზე გადაიქცა ქართული საბჭოთა ხელოვნების სრულყოფილიან დარგად, რომელსაც საკუთარი ორიგინალური სახე, სრულიად განსაკუთრებული თავისებურებანი გააჩნია. მისი განვითარებისათვის მნიშვნელოვან სტიმულს წარმოადგენდა ახალ-

გაზრდა ქართველ მხატვართა დაინტერესება ახალი პლასტიკური მასალით, როგორც მხატვრული გამოსახვის საშუალებით, რაც, როგორც აღინშინა, გაპირობებული იყო ეროვნული ტრადიციების ათვისებითაც.

ქართული საბჭოთა ჭედური ხელოვნება თუმცა დაკავშირებულია ძველთან, მაგრამ დამატურულად განსხვავდება შუასაუკუნეების ჭედურობისაგან, როგორც თავისი ხასიათით, ასევე, ცხადია, მხატვრული ამოცანებით. თვალსაჩინოდ განსხვავდება ნაწარმოებთა ფონინა ტექნიკური მხარეებიც.

ჭედურობის ქართული ოსტატები ძალზე ფრთხილად ეკიდებიან ძველი ტექნიკური ხერხების გამოყენებას. ამ ხერხების უსასრულო არსენალიდან ისინი ფრთხილად აჩრებენ ისეთს, რომელიც შეიძლება გამოადგეთ ამ თუ იმ მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად. გარკვეული მხატვრული მიზნის მისაღწევად. ხშირად ლითონის დამუშავების ტექნიკური მხარე არსებითად განსხვავდება ტრადიციებით განმტკიცებული ოსტატობისაგან. ამგვარი მიდგომა ისტორიული მასალისადმი სასეხებით გამართლებულია ახალი დარგის ჩამოყალიბების პერიოდში.

დროის არტუთ დიდი მონაკვეთი გვაშორებს ახალი ჭედური ნაწარმოებების შექმნის პირველ ცდებს, მაგრამ უკვე თვალნათლივია ამ ხელოვნების ძირითადი ნიშნები, ისახება მისი სწრაფი განვითარებისა და აყვავების გარკვეული ეტაპები და ზღვრები, აღნიშნული თვალსაჩინო მიღწევებით.

ქართული ჭედური ხელოვნების ამ მიღწევებში მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს გურამ გაბაშვილს, რომლის ქმნილებებმა საერთო აღიარება ჰპოვეს და სახელი გაუთქმეს მას, როგორც ღრმად ეროვნულ ოსტატს.

გურამ გაბაშვილის შემოქმედების ჩამოყალიბებისათვის უკუთვდა ჰქონდა მნიშვნელობა იმას, რომ იგი განათლებით ისტორიკოსია. ალბათ ამიტომაც, მას განსაკუთრებით იზიდავს ძველი ქართული ჭედური ხელოვნება. შუასაუკუნეების ქართული ჭედურობის უმდიდრესმა საგანძურმა მძლავრი ზემოქმედება მოახდინა მასზე. ძველ ოსტატთა ბრწყინვალე ჭედურ ნაწარმოებებს შეუმორჩა სახელები: ასათ მოქმედი, კ ბირილ საფურელი, ივანე მონისძე, ბექა და ბემუენ ოპიზარები, ოსტატი მამნე და სხვები, უკვდავყოფილინი თავიანთ ქმნილებებში.

გურამ გაბაშვილი გულდასმით სწავლობს ძველ ქართველ ოსტატთა ტექნიკურ ხერხებს, ცდილობს ჩაწვდეს შუასაუკუნეების შემოქმედთა ხელოვნების საიდუმლოებას. იმავე დროს გატაცებულია ქართული ხალხური ხელოვნებით, რომელიც ხშირად მას უშუალოებით, სიხალისითა და განუყოფრებული ხასიათით.

გ. გაბაშვილი ხალხური შემოქმედების ჭეშ-

ბირტი ენთუზიასტია, მისმა მუშაობამ თბილისის სალტერო შემოქმედების სახლში დიდად შეუწყო ხელი ოსტატთა გამოვლენასა და მათ შემოქმედებით წინსვლას.

ამ გატაცებებს, დიდმა წინაწარმა მუშაობამ თვისი ნაყოფი გამოიღო: გურამ გაბაშვილის პირველივე ჭედურ ნაწარმებს უკვე სრულიად მკაფიოდ გამოხატულა თავისებურება ახასიათებს.

თანამედროვე ქართული ჭედურობისათვის საერთოდ ნიშანდობლივია ის, რომ ყოველ ოსტატს საერთო, ორიგინალური სახე და ხელწერა აქვს. ყოველი მათგანი საკუთარი გზით მოიხდა ჭედურ ხელოვნებაში. გურამ გაბაშვილის პირველივე ნამუშევრები სხვათაგან განსხვავებული მანერით, თავისებური შემოქმედებით მიდგომით გამოირჩევა.

მინიატურულ ვერცხლის ნაკეთობებში გამოვლენდა პირველად გ. გაბაშვილის ჭედური შემოქმედების ძირითადი ნიშნები. თავისამკაულები, შედალიონები, სამაჭურები, ბეჭდები... ამ ჭედური ნივთების ორნამენტული დეკორი ბევრი რაიმით ემაზურება ქართული ხალხური ხელოვნების მოტივებს. ხშირადაა გამოყენებული ცხოველთა სტილიზებული გამოსახულებები, სხვადასხვა ორნამენტები, რომლებიც ძველ ძეგლებზე მოთავსებულ გამოსახულებებს მოგვაგონებენ.

სამკაული, ეჩემიოდა ეს სამაჭური, ბეჭედი თუ გულსაკიდი, მხატვრის მიერ უმეტეს შემთხვევაში გააზრებოდა, როგორც ერთიანი კომპოზიცია, სადაც ყველაფერი — ფორმა, ფიგურული თუ გეომეტრიული ორნამენტი, ფერადონება — პარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენს.

გ. გაბაშვილისეულ ჭედურობაში ერთ-ერთი საერთადღობო ჩვეულება ვერცხლის სამკაულები და მათ გარკვეული ეტაპური მნიშვნელობა აქვთ. მაგრამ ნაწარმებთა ძირითად ნაწილს მაინც მინი ჭედური პანთები შეადგენს.

გ. გაბაშვილის პირველი ჭედური პანო გამოფენაზე 1926 წელს გამოჩნდა. ეს იყო „ხევსური გოგონა“ (სპილენძი), დაბალი რელიეფით შესრულებული მარტოვე ვერტიკალური კოიაოზიცია — ხევსური გოგონას მკაფიოდ გამოკვეთილი სილუეტი პუნსორებით დამუშავებულ ფონზე. გამოსახულება გიზიდავთ უშუალოდ, გულწრფელობით. გზიბაევი გოგონას ორნავ შექმართლი პოზა, მოგრძალებული გამოხედვა, იგრძნობა თურა გატაცებით გადმოსცემს ოსტატი ყოველ დეტალს. იგი ხალხური ხელოვნების საწყისებთანა დაკავშირებული უხელოვან ძაფებით. გოგონას ფიგურა ორნავ სტილიზებულია, რამდენადმე დეფორმირებულია ფორმები, მაგრამ ეს დეფორმაცია აქ აღიქმება, როგორც სახესებით ორგანული, ბუნებრივი ხერხი და არ ახდენს ისეთ უსიამოვნო შთაბეჭდილებას, როგორც ზოგიერთი მხატვრის ნამუშევარი, სადაც სხეულის რეალური კონსტრუქცია, გამართული ნახატი მსხვერპლად ეწვი-

რება მოდურ გატაცებას „პრიმიტივიზმით“. გ. გაბაშვილთან ამგვარი სტილიზება სრულიად უნებრვიად ეღერს და სახესებით ლოკალიად გამომდინარეობს რელიეფის საერთო ხასიათთან, რომელშიც ქართული ხალხური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი დეკორატიულობა და ფორმების თავისებური გააზრება იგრძნობა.

„ხევსურ გოგონაში“ გამოყენებული ტექნიკური ხერხები შემდგომში ტიპური გახდება გურამ გაბაშვილის ჭედური ხელოვნებისათვის: ფონის ელემოდინე დამუშავება პუნსორების საშუალებით, ფიგურის ამოყვანა ზურგის მხრიდან, ხევსურული კაბის დეტალების დავრცობებით გამოსახვა, ხაზგამსული სირტკობრიობა.

ტექნიკური ხერხების ოსტატურმა გამოყენებამ, ნათელ დეკორატიულ მიდგომასა და ქართული ხალხური ტრადიციების შეგრძნებისათვის ერთად, განაპირობა გურამ გაბაშვილის პირველი ნამუშევრის წარმატება და ერთგვარად დასახაკიედ გზა, რომლითაც წავიდა ამ ოსტატის შემოქმედებითი განვითარება.

გ. გაბაშვილის ჭედური რელიეფები აღნიშნული ძირითადი კომპონენტების საკუთესო შერწყმის წყალობითაა შთამბეჭდავი.

ამავე წელსაა შესრულებული „ხევსური ქალის“ წულზევითი ფიგურა. მიოეა ურთადლება გადატანილია გამოსახულების დეკორატიულ მხარეზე გულდასმით არის გადმოცემული თმის ვარცხნილობის, თავსამკაულის უწერილესი დეტალები, ხევსურული კაბის სახასიათო ორნამენტი. პუნსონირებული ფონი ამ რელიეფშიც თავისებურ სახასიათს ანიჭებს ნამუშევარს.

1964 წლის სამუშაოდგომო გამოფენაზე გამოჩნდა კიდევ ერთი „ხევსური გოგონა“ — დეკორატიულად გააზრებული კომპოზიცია. ფორმების მთელი შედაპირი ოსტატურადაა გამოყენებული: პუნსონირებულ ბაღეში ჩართულია მტრედების გრაფიკული გამოსახულებები, რაც საერთო დეკორატიულ შთაბეჭდილებას აძლიერებს. სხეულს ცალკეული ნაკვთების ხაზგასმისათვის აქ კარგად არის გამოყენებული ფორფიტის დაფერვის ხერხი.

ამ რელიეფშიც საგრძნობია ის კუთხოვანება, რომელიც მორიდება ხევსური გოგონების ყველა გამოსახულებაში და თითქმის მხატვრის მანერად იქცევა, მის მიერ თავისებურად გადამუშავებულ ფორმებს გადმოსცემს.

ამავე გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი ორიგინალურად გადაწყვეტილი ჭედური კომპოზიცია „ურმული“ (თითბერი. ამჟამად აღმოსავლეთის სახლთა კულტურის მუზეუმშია, მისკოვში). მთელ ფორფიტას აესებს ფრონტალურად გაშლილი, ხარის ორი ფიგურა, ქვემოთ ჩარჩოთი გადაჭრილი; ცენტრში — ურდის კოფოზე შემომჭდარი მეურჭმა თვის ზეინის ფონზე საინტერესოადაა გამოსახული ხარების ფიგურა

რები. სტილიზებული ნახატი ხალხური ხელოვნების უუაღო გაგვლენას ცხადყოფს. მარტვი, ლაკონური საშუალებებით გადმოცემულია მთავარიანი დამის სიმყუდროვე, ხარების ზანტი სვლა, ურმის მძიმე ჭრილი. განწყობილების შექმნას ემსახურება ფერის ოსტატური გამოყენება. ამ რელიეფურ კომპოზიციაში ნათლად გამოსჭვივის ქართული ხალხური ხელოვნების ეპიკური ხასიათი.

1966 წელს რუსთაველის საიუბილეო გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ჭედური პანო „მეთუენე“ (სპილენძი). დიდი პლასტიკური მოცულობებით კომპოზიციის აგება უწყველთა ამ ოსტატისათვის. ძირითადი შთაბეჭდილება იქმნება მეთუნის ფიგურისა და ტურჭლის დიდი გულვი ზედაპირებით. ფონი აქაც პუნსონირებულია.

გ. გაბაშვილის მიდრეკილება ხალხური თემატიკისადმი მგაღანდება მის მიერ თემების შეირჩევაშიც. დამახასიათებელია ჭედური ფილა „თებრონე მიდის წყალზედა“ (თითბერი), შთაგონებული ქართული ხალხური სიმღერით. კომპოზიციაში, რომელიც ქალიშვილია და შველის გამოსახულებათა შესამებას იმყარება, უკვე შეყვანილია პეიზაჟის ელემენტები. განყენებულ, ბრტყელ, ორნამენტირებულ ფონს აქ ცვლის რეალური სივრცის მიზანიშნებელი დეტალები — მთის ქედის აღმნიშვნელი ტყილი ხაზები ფირფიტის ზედა ნაწილში. ამ შვიდ, ლაკონიურ კომპოზიციაში ერთი ტყილი ხაზით აღნიშნული გარემო ხელს უწყობს კომპოზიციის გამთლიანებას. ქალის ფიგურის კუთხოვანი კონტური მკაფიოდ იკითხება დაქუცმაცებულ ფონზე. რელიეფის საერთო ხასიათში გადამწყვეტია ნახატის საზოგადო რიტმი. ფიგურაში, ისევე როგორც ხევისური გოგონას გამოსახულებაში, ის ხაზგამსული კუთხოვანებაა, რომელიც მათ განსაკუთრებულ მომხიბლავობას ანიჭებს და გაბაშვილისეულ ჭედურ ფირფიტებს დამახასიათებელ იერს აძლევს.

ქართული ჭედურობის აღმავლობისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შოთა რუსთაველის საიუბილეო გამოფენას (1966 წელი), რომლისთვისაც ენთუზიაზმით მუშაობდნენ ჭედურობის ქართველი ოსტატებიც. ისინი გაიტაცა რუსთაველისეულმა თემამ, რომელიც მუდამ წარმოადგენდა ქართველ მხატვართა შემოქმედებით ინტერესს. მომხიბლავი იყო ახალი მხატვრული ამოცანა — გენიალური პოეტისა და მოაზროვნის დიდებული სახის შექმნისა ლითონის პლასტიკაში, რომელმაც ესოდენ მაღალ განვითარებას მიიღწია სწორედ რუსთაველის ეპოქაში.

შოთა რუსთაველის სახე თავისებურად განასახიერეს ქართული ჭედურობის ოსტატებმა. ორიგინალური და ნაირსახოვანია თითოეული



მთავანის მიერ გამოყენებული მხატვრული და ტექნიკური ხერხები. რუსთაველი გაკოცლდა მისი თხზულების ყდის მოჭედილობაში, მონუმენტურ პანოებში, მინიატურულ რელიეფებში. თითოეული მხატვარი ისწრაფოდა ლითონში საკუთარი ხედვით გადაეტანა დიდებული გონისის სახე.

ჭედურ ფილებზე ახლებურად ამტკველდა რუსთაველის პორტრეტი. საიუბილეო გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევარში გ. გაბაშვილმა პოეტის სახის გასხნის საკუთარი გზა აირჩია. იგი შეეცადა მიეცა დიდი მოაზროვნის თავისებური, ორიგინალური პორტრეტული ინტერ-



კ ვახუშტი.
დავით აღმაშენებელი
ნადირბა.
თეშის ქალი.



პრეტაცია. გულისყურით შესწავლა რუსთაველის ეპოქის ხელოვნების ძეგლები, საერო პირთა გამოსახულებები, ქტიტორული პორტრეტები. ამრიგად, შეიქმნა შოთა რუსთაველის ახალი ორიგინალური ჭედური პორტრეტი.

რუსთაველი ქტიტორის ტრადიციულ პოზი-
შა გამოსახული, ასევე ტრადიციული ქესტით, მარჯვენაში დასვეული გრანგილი უკავია. გამ-
ხდარი, ასკეტური სახე ფიქრით და აზრითაა
აღსავსე. რელიეფური ფილა გ. გაბაშვილისთ-
ვის დამახასიათებელი დეკორატიული მანერი-
თაა განხორციელებული. ფონის პუნსონირებულ
სიმეტრიულ წყობაში ასომთავრული წარწერაა
ჩართული. გულდასმით შესრულებული ქსოვი-

ლის სახეები საერთო ორნამენტულ კომპოზი-
ციაში შედის. რუსთაველის ეს პორტრეტი გა-
მოირჩევა თავისებური სიბრტყობრივ-ორნამენ-
ტული გადაწყვეტით, რომელიც მას ძველ ქარ-
თულ ფრესკულ მხატვრობასთან აახლოებს.

1967 წლის დიდ საიუბილეო გამოფენაზე
წარმოდგენილი იყო გურამ გაბაშვილის რამ-
დენიმე ჭედური კომპოზიცია: „სვანი მონადი-
რე“ (თითბერი), „თუში ქალი“ (სპილენძი),
„გუთნისდედა“ (თითბერი), „გუთნისდედის
შესანდობარი“ (თითბერი). ამ ნამუშევრებში
ნათლად ჩანს ოსტატის ამოცანა — შექმნას
რთული ჭედური კომპოზიციები, რომელთა აკ-
ბაშიც ბევრი რამ ისევ ხალხური ხელოვნებით

იქნება ნაკარნახევი. კომპოზიციის ერთგვარი ხალიჩისებური გამლა, ადამიანის და ცხოველთა ფიგურების თავისებური სტილიზაცია, რელიეფის დამუშავების ხასიათი — ყველაფერი ეს მხატვრის სწორედ ამგვარ თანაფიქრზე მიუთითებს. ამრიგად, ხალხური თემატიკა მტიცილ იკიდებს ფეხს მის შემოქმედებაში.

მხატვრული ამოცანიდან გამომდინარე, ჩამოყალიბდა ტექნიკური ხერხების მთელი სისტემა, რომელიც ჩანაფიქრის სრულად გახსნის შესაძლებლობას აძლევს მხატვარს. თავისებური კომპოზიციური ხერხებიც ნათელ მიზანს ემსახურება. თემატიკურად გაერთიანებული პანოების ამ ჯგუფში განსაკუთრებით გამოიკვეთა გურამ გაბაშვილის ორიგინალური მხატვრული მანერა.

ამ მხრივ დამახასიათებელია „გუთნისდღის შესანდობარი“ — ასე ვიქვით, „პრიმიტიულად“ აგებული სიმეტრიული კომპოზიცია. წინა პლანზე ერთგვარი კუთხოვანი მობრძობით გამოსახული ორი მამაკაცი, რომელთა მანიშნებელი ფეხები (აღებული ძველი ქართული რელიეფური გამოსახულებების რეპერტუარიდან) მიუთითებს რელიეფის ცენტრში მოთავსებულ საზარის გუთნის გამოსახულებას ქვაზე უკანა პლანზე ხარი და სტილიზებული მცენარე. ამ პატარა ჭედურ ფილაში იგრძნობა ღრმა ეროვნული ფესვები, ხალხური ხელოვნების სურნელუბა და თემის დიდი სიყვარული.

ხალხური ხელოვნების გავლენა გურამ გაბაშვილის ბევრ რელიეფში ჩანს. არქაული ხელოვნების ელემენტების გამოყენება თავისებურ ელფურს აძლევს ლითონის კომპოზიციებს. ამ მხრივ დამახასიათებელია „გუთნისდღა“. სიღრმის, პერსპექტივის უქონლობა, ფონის დეკორატიული დაქუქვაცუბა, ადამიანის ფიგურის ფორმების დეფორმაცია და პროპორციის დარღვევა, ხელის მტკნავების ექსპრესული გაზვიანება, ხარების არქაიზებული, სტილიზებული ნახატია არა მარტო ამ კომპოზიციის, არამედ გურამ გაბაშვილის კომპოზიციათა უმრავლესობისთვის არის დამახასიათებელი.

თანდათან ძლიერდება მხატვრის მიდრეკილება მრავალფიგურიანი, რთული რელიეფებისადმი. ასეთებია მისი „ლილოვ“, „მრავალკამიერ“, რომლებშიც მის წინაშე უკვე ახალი კომპოზიციური ამოცანები ისახება — სივრცის გამოსახვა და ადამიანთა და ცხოველთა გამოსახულებებში სტილისტური მთლიანობის მიღწევა.

ბოლო პერიოდში შესრულებულ ჭედურ ფირფიტებს საერთო სტილისტური ნიშნები გააჩნიათ: კომპოზიციის რიტმულობა და თავისებური სიმეტრია, საზოგადო ნახატის სპეციფიკური ხასიათი, ფონის დეკორატიული დამუშავება, ფიგურათა არქაიზებული სტილიზაცია, ცხოველთა ფიგურების აღმოსავლური იერი, მცენარეული მოტივების პირობითი ხასიათი, ფოლკ-

ლორული მოტივების გამოყენება, სხეულის ცალკეულ ნაწილთა ექსპრესიული გაზვიანება და კომპოზიციის სპეციფიკური არქიტექტონიკა.

გ. გაბაშვილის ჭედურ შემოქმედებაში გამოიკვეთა გარკვეული გზა — ერთფიგურიანი მარტივი კომპოზიციებიდან, სადა ფონით, რომელიც მხოლოდ პუნსონებითაა დამუშავებული — რთული მრავალფიგურიანი კომპოზიციებისაკენ. სადაც ადამიანების გარდა ცხოველთა გამოსახულებები და სხვა ატრიბუტებია ჩართული. ამ ატრიბუტთა (დექები, ფიალები, ყანჭები, ურეში, გუთანი, საფლავის ქვა და სხვ.) შორის უმრავლესობა ეთნოგრაფიული სიზუსტითაა გადმოცემული. გ. გაბაშვილის უკანასკნელი ნამუშევრები სწორედ ასეთი, რთული მრავალფიგურიანი კომპოზიციებია, სადაც ფონი თითქმის აღარ ჩანს და ფიგურების ზედაპირი მთლიანად შეესებება ფიგურებითა და სხვადასხვა დეტალებით.

ყველა ეს ნიშანი დამახასიათებელია კომპოზიციისათვის „ლილოვ“. ლითონის ჩამუქებულ ფირფიტაზე ოქროსფრად და გამოხატებული რელიეფი. ცენტრი ხაზგასმულია ვერტიკალურად განაწილებული ხარის თავების რტებით. პუნსონით დამუშავებულ ფონზე სვანთა ორი სიმეტრიული ჯგუფი აწონასწორებს ამ სიბრტყობრივ, ორამენტულად გადაწყვეტილ კომპოზიციას. ფირფიტის ზედა ნაწილში მზის დისკო და სვანური „ღემი“ ხალხური ხელოვნების მდიდარი რეპერტუარიდანაა აღებული. დაბალი რელიეფის თავისებური ხასიათი, ფიგურათა კუთხოვანი სილუეტები, ძველი ქართული ხელოვნებით შთაგონებული სახეები ამ რუსიფიკურ კომპოზიციას განსაკუთრებულ იერს ანიჭებენ.

ამვე ხასიათისაა „მრავალკამიერი“. კომპოზიციის აზრობრივი ცენტრია ქტიტორის პოზაში გამოსახული ფიგურა, რომლის ირგვლივ, ხალიჩისებურად გადაწყვეტილ ფონზე, განლაგებულია ვერძებისა და თევზების გამოსახულებები. აქაც ჩანს გურამ გაბაშვილისათვის დამახასიათებელი სიმწიდე, სტატიკურობა და შინაგანი ძალა.

ბოლო ნამუშევრებში მხატვარი ავითარებს საკუთარ გამომსახველობით ხერხებს და მათი ერთგული რჩება. ამას მოწმობს ჭედური რელიეფები — „ოჯახი“, „ნადირობა“, „დიდება შემოდგომას“, „რევოლუციის ნაღრავი“. კომპოზიციები კვლავ ორამენტულ-დეკორატიულ პრინციპს ეყარება. მონუმენტური, სტილიზებული ფიგურები განსაკუთრებით დახასლოდნენ ძველი ქართული ოსტატების მიერ შექმნილ სახეებს; პერსპექტივის კანონები მიზანდასახულად უგუვდებულა და ამით კიდევ უფრო მეაფიო ხდება ამ ნამუშევრების კავშირი ხალხური ხელოვნების ნიმუშებთან, ძველ ქართულ რელიეფებთან. არქაიზაციას აძლიერებს ტარ-

ბდ გამოყენებული ეთნოგრაფიული ელემენტები — დამახასიათებელი ჩაცმულობა, სამიწათმჭოდო და სამომარი იარაღები, მუსიკა და მთავრის სიმბოლური ნახევები, სიცოცხლის ხის მოტივი. მევეთრად გამოვლენილი სიბრტყობრიობა, ნახატის წამყვანი როლი კომპოზიციაში, ეპიკურობა თავისებურ ხასიათს ანიჭებს ამ რელიეფებს.

სწორედ ქართული ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული მისწრაფებით უნდა აიხსნას გ. გაბაშვილის ცდები — შექმნას დეკორატიული ლითონის ჭურჭელი. მის მიერ ვერცხლისა და სპილენძისაგან შექმნილია ჯამები და თევზები ჭურჭლის ერთ ჯგუფს წარმოადგენს სპილენძის სამკუთხა ან ოთხკუთხა თევზები, თავისებურად მომრგვალებული კალთებით. ჭურჭლის ზედაპირი, როგორც წესი, თევისთაა დამუშავებული. იქმნება მუქი სპილენძის ორიგინალური. ცხოველბატული ფაქტურა. ცენტრალური ნაწილი ფიგურულ გამოსახულებას ეძიობა, თვით ჭურჭლის კალთები კი მათ ჩარბოს წარმოადგენენ. ასეთია, მაგალითად, „თევზი ირმის გამოსახულებით“ (1962 წ.), რომელშიც უძველესი არქეოლოგიური მოტივებია გამოყენებული და რამდენიმე სპილენძის თევზი ჯიხვების სტილიზებული გრაფიკული გამოსახულებით.

ვერცხლის ჯამებში ისტორიული ჭურჭლის ელემენტებს ვხვდებით. მაგალითად, ორი ვერცხლის ჯამის კალთები (რუსთაველის საიუბილეო გამოფენიდან) კოვზისებური ორნამენტით არის დაფარული, ცენტრში ფსკერზე კი რელიეფური „ბაკური“ თავია გამოსახული. ამ შემთხვევაში საჭიროა დიდი ზომიერება ჭურჭლის დეკორით გადატვირთვის ასაკილებლად და მთლიანი მხატვრული სახის უფრო ღრმა გააზრება.

გურამ გაბაშვილის ჭედურ შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოიყოფა სამი ჯგუფი: სამკაულები, ლითონის დეკორატიული ჭურჭელი და რელიეფური პანოები. ეს ჯგუფები სტილისტური და მხატვრული მთლიანობით ხასიათდება, რასაც განაპირობებს ოსტატის მიერ მასალის თავისებური შერჩევა, დეკორატიული მოტივების შერჩევა ხალხური ხელოვნების საკანძორიდან, გარკვეული განზოგადება, მასალისა და მხატვრული ხერხების შესაბამისობა. სწორედ მასალისადმი დამოკიდებულებაში იგრძნობა ღრმა კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან.

გ. გაბაშვილი რელიეფებისათვის ტიპურად ქართულ სიუჟეტებს არჩევს: მხარზე შედგმული დოქით წყაროზე მიმავალი გოგონა, ურმის კოფოზე წამომჯდარი მეურბე, მორცხვად თვალგდამხრილი ხევსური ქალიშვილი, სვანი მონადირის კოლორიტული ფიგურა, ტრადიციული ქართული შესანდობარი, ძველი სვანური სიმღერა... ამ სიუჟეტურ მოტივებს უშუალოდ ქართულ სამყაროში გადავყავართ. სტილიზებული მეტყვე-

ლი კონტური, იუველირობა სიზუსტე, რიტმის მკაფიობა, ორიგინალურად გააზრებული დეკორატიულობა — ყველაფერი ეს გ. გაბაშვილის ლითონის რელიეფებს განსაკუთრებულ თავისებურებას ანიჭებს.

გ. გაბაშვილის ნამუშევრები სხვა ოსტატთა ჭედურ რელიეფებზე უფრო მეტად გვაგონებენ ჭედურობის უძველეს ქართულ ნიმუშებს. ეს ალბათ, იმის გამო, რომ იგი განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდება ნაწარმოებთა შესრულების წმინდა ტექნიკურ მხარეს, ცდილობს ლითონის რელიეფთა ჭედური მხარის წინ წამოწვიას. ამას იგი ახერხებს ძველ ოსტატთა შემოქმედების შესწავლისა და საკუთარი ტექნიკური მომზადების მუდმივი სრულყოფით. ამიტომ არის, რომ გ. გაბაშვილისეული ფირფიტები თითქოს უფრო „ჭედურად“ გამოიყურებიან. „ხევსური კოვონების“ თავსამკაულებისა და გულისპირის ორნამენტების დამუშავების მხატვარი მკაფიოდ ეკორატიულ ეფექტს აღწევს. კომპოზიციაში ეს სამკაულები ცხოველბატულ აქცენტს ქმნის და ეროვნულ კოლორიტს აძლევს გამოსახულებას.

ის, რომ გ. გაბაშვილს რელიეფთა მიუხედავად გარკვეული რგალი გააჩნია, მოწმობს ინტერეს თემებისადმი, რომელიც უფრო ახლოა მის შემოქმედებით ინდივიდუალობასთან, საშუალებას აძლევს სრულად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობანი.

დღეისათვის, როდესაც ქართული ჭედური ხელოვნება საყოველთაოდ აღიარებულ დარგად იქცა, მისი ერთ-ერთი წამყვანი ოსტატის გურამ გაბაშვილის შემოქმედება განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ამ ოსტატის ხელოვნებაში მთელი სიცხადით ვლინდება ეროვნულ ჭედურობის ის სპეციფიკური ნიშნები, რომლებიც სრულად ორიგინალურ სახეს იღებს მის ნაწარმოებებში.



ხშირი როდია თეატრებში იმგვარი დადგმები, ერთთავად რომ მიჯნავენ მაყურებელს რეალობიდან და, ძველი ბერძნების არ იყოს, თანამონაწილის სიმსურველით განგაცდვინებენ სცენის ილუზორულ ყოფას. გრანძობაჭარბათივის მცირედიც საკმარისია, მაგრამ სად ვპოვოთ ის შემოქმედებითი იმპულსები, მხატვრულ სახეთა ჩამონქნელი დაუსრუტელი ემოციების ის ჭეშმარიტი სათავე, თვით დაგვალულ გრანძობასაც რომ ბალღურ სინდელესა და შთამბეჭდაობას უბრუნებენ. დრამატურგთა და რეჟისორთა ამ უკვდავების წყაროს ბევრმა მაძიებელმა შე-ლია ჯანი და ენერჯია, მაგრამ აქაც მრავალნი აღმოჩნდნენ წოდებულ და მცირედნი რჩეულ.

ამგვარ ხელმოცარულთა და ამაოდ დამაშვრალთა რიგს როდი მიეკუთვნება ახალგაზრდა რეჟისორი რობერტ სტურუა; მის წინამდებარე დადგმებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ძნელად საგულგებელია ისეთი სკეპტიციოსი, თუნდაც ნიპილისტი, ოდნავ მაინც რომ არ გაათბოს და გული არ აუთროლოს რუსთაველის სახელობის თეატრში ამას წინათ მის მიერ განხორციელებული „ღალატის“ ახალმა დადგმამ. ეს ნაწარმოები მრავალგზის დაუდგამთ ქართული თეატრის სცენებზე სხვადასხვაგვარი წარმატებით და ამიტომ ბუნებრივი იყო ცხოველი ინტერესი, თუ რანაირ სახეს მიიღებდა იგი ისეთი რეჟისორის ხელში, პრინციპულად რომ უგულვებელყოფს გატკეპნილი გზებით სიარულს და ცდილობს ვიწრო ეთნიური, ან კონკრეტული ეპოქის ფარგლებში მოქცეული მოვლენები გააფართოსოს, განავრცოს და ეროვნულ ტიპაჟს ზოგადსაკაცობრიო ელფერი მიანიჭოს.

არც ერთი ქართველი რეჟისორი, წარსულშიც და აშკამადაც, ისე გაბედულად არ ეპყრობოდა სცენური ქმნილების ტექსტს, როგორც რობერტ სტურუა. ერთი შეხედვით, მისთვის სცენური განხორციელების პროცესია უმთავრესი და არა ლიტერატურული მასალა. სწორედ აქ, რეჟისორული ტექნიკის სფეროში, წარმოვიჩინდებოდა იგი როგორც ორიგინალური მოაზროვნე და მდიდარი ფანტაზიით დაუნჯებელი, რომელიც არ ირიალებს თანამედროვე მსოფლიო მიმდინარეობათა გაკვლევებს, მაგრამ, უილაქნი ნაივით, უმისამართოდ როდი დაეხებტება მათ ზედაპირზე, როდი ხდება მათი ვასალი, არამედ კეთილგონიერულად განამწყუებს და განაწყობს მათ საკუთარი კონცეფციისა თუ ესთეტიკური თვალთახედვის სასახურში. ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ყველაზე უმთავრესი იმ შინაგანი რიტმის მიგნებაა, რომელიც ერთდროულად საკუთარიცაა, ინდივიდუალური და ტექსტუალური შინაარსიდან გამომდინარეც. ამგვარი პულია სიღრმისეული აღღოთია მიგნე-

ბული „ღალატის“ ახალ დადგმაში, რითაც რეგულირებულია ნებისმიერი სცენა, მეტყველებისა და მიზანსცენათა ტემპები.

რეჟისორული სახალის თვალსაზრისით ცალკე უნდა აღენიშნოთ ვესტიკულაციისა და მიზანსცენების მიმართება დეკორატიულ სიმბოლოებთან და ფერთა სიმბოლიკასთან. ეს საფეხით ახალი, უხმო მეტყველება, ასეთი სახით პირველად გამოყენებული ქართულ სცენაზე, თვალნათლივ წარმოაჩენს გმირთა გულისნადებს და ფარულ ფიქრებს სიტყვიერი გამოხატულების კიდევან. ამის დანახვას მაყურებლის მასვილი, მაგრამ ამასთანავე გაფაქიზებული მზერა სტირდება მხოლოდ. ესტიკულაცია საერთოდაც წინ უსწრებს სიტყვა-

„ღალაკი“

შოთა რუსთაველის სახელობის

სახელმწიფო აკადემიური

თეატრის სცენაზე

მერაბ კოსტავა

თა წარმოებას. იგია პირველი და ამასთან ბუნებრივი რეაქცია ნებისმიერ შეგრძნებასა თუ განცდაზე, მაგრამ ამასთან ბნელით მოცული და იღუმალი. მისი გაცნობიერებისა და გააზრების მეოხებით აღამიან ძალუსა დაკუთარ მეტყველება რამდენადმე მაგიური ზემოქმედების უნარი მიანიჭოს. ეს ჭეშმარიტება ღრმად შეუმცნებია რეჟისორს და ამ მაღანამიზებელი საშუალებით მას მოქმედების მდორე ტემპის ერთგვარი კომპენსაცია მოუხდენია დრამის ეპიურობით რომ არის განპირობებული.

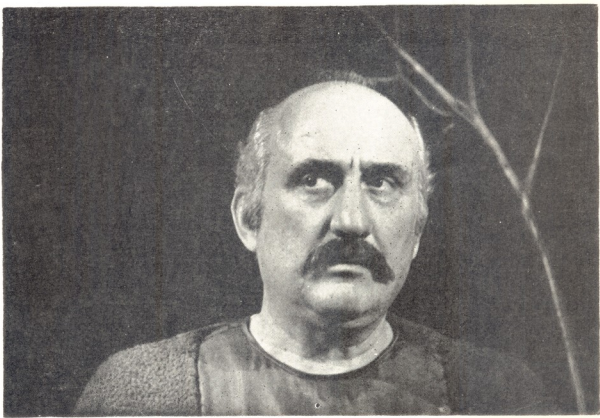
რეჟისორმა გამოაღინა იშვიათი უნარი შეჩერდეს უმთავრესზე, დაინახოს ძირველი და გამოცდილი იუველირივით განარჩიოს ძვირფასი ქვები ყალბისაგან. პიესის სახეებსა და სიტუაციებს სტა-

ტიორად როდი წარმოადგენს იგი, არამედ, გარკვეული დინამიზაციისა და გარდასახვის მეხეხებით, ისინი ნიადაგ გავრძელებასა და განახლებულ ცხოვრებას პოულბენ მის შემოქმედებით ფანტაზიაში.

ა. სუმბათაშვილ-იუეინის „ლალატი“ ავკარგია-ნი პიესაა, ერთდროულად მძაფრი და სუსტი ეპიზოდების შემცველი. იგი ღრმად ეროვნულია, წარსულში ჩვენი ერისათვის დამახასიათებელი ტიპებითა და სიტუაციებით, მაგრამ არა რაიმე კონკრეტული ისტორიული ეპიზოდის ამსახველი. ამასთან საქართველოს სამეფოს არა დიდების ეპოქას გადავვიშლის იგი, არამედ დღემშინის ხანგრძლივი შემოტევებით ილაჯგაწყვეტილი ქვეყნის

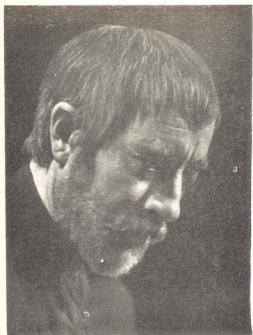
ბის ეროვნულ ხასიათს და მჭიდროდ აკავშირებს მას ისტორიულ სინამდვილესთან. ეს ის სულისკვეთებაა, ქართველი ერის ყოფაცხოვრების ნაწილს რომ შეადგენდა. ამის ნათესაყოფად საკმარისია გამოვივლილოთ ყველაზე მორალური აქტი, რომელიც უშუალოდ სცენაზე როდი სდგება, არამედ უწინარეს სცენური მოქმედებისა, და რის შესახებაც მხოლოდ შემდგომ, თთარ-ბეგისა და ზეინაბის ვრცელ დიალოგში ვვებლაზე მორალური იგია მიღმური ცეცხლით რომ გამსჭვალავს მთელს ნაწარმოებს და გმირებს ქველი საქმეებისათვის განაწყოვს. ესაა გლასა ანანის მიერ გაღებული მსხვერპლი, საკუთარი ჩვილი ვაჟი რომ გასწირა ბრძოლაში დაღუპული მეფისწულის,

თთარ-ბეგი—ე. შანგალაძე.

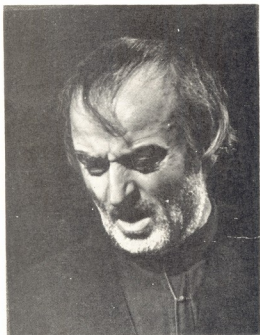


ყოფაცხოვრებას. სწორედ ასეთ პერიოდში წარმოაჩინა „ქართლის ცხოვრებამ“ ბრწყინვალე გმირები ნებისმიერ სოციალურ ფენაში. თუ ჯუანშერი, დავითისა და თამარის ისტორიკოსები უმთავრესად ჩვენი დიდი მეფეების აპოლოგეტები იყვნენ, უკვე შემთავალმწერელი და ბერი ეგნატაშვილი მეფეებთან ერთად თავად-აზნაურთა და თვით ყმა-გლეხთა ცალკეული წარმომადგენლებს მორალურ ქმედებებსაც აღწერენ დიდის მოწიწებით. ამგვარი სინამდვილე მთელის სიცოცხლით სუმბათაშვილ-იუეინის „ლალატიშიც“ აირეკლა და მცირედდენი დაკვირვებაც კი ცხადყოფს, რომ ნაწარმოების ნებისმიერ გმირს ჩვენს მატიაწეში თავისი პროტოტიპი მიეძენებოდა. მაგრამ არის ერთი რამ, რაც კიდევ უფრო ამაფრებს ამ ქმნილე-

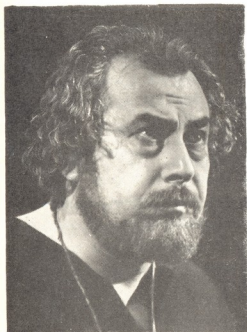
ტახტის ერთადერთი მეგვიდრის გადასარჩენად (ოდესღაც ტლუ გლეხის ბიჭმა სოსანამ, საკუთარი სიცოცხლის აშკარად საფრთხეში ჩაგდებათ სიცოცხლე შეუნარჩუნა იკონიის სულთანის მიერ ხართში ჩაგდებულ ტახტის მეგვიდრეს, ლაშაგიორგის ძეს, დავით ულუს). ეს მსხვერპლი შარავანდედად ადგას თავს მთელი ტრაგედიის მსგელობას. ამ გასაოცარ ქმედებაში წარმორჩდება მთელის ძალმოსილებით ის საკრალური იმპულსი, საქართველოს ისტორიის განუყოფელ ნაწილს რომ წარმოადგენდა. ამ იმპულსით არის გაჯერებული სუმბათაშვილ-იუეინის „ლალატიც“, სადაც ურთიერთთან უმჭიდროვებს კავშირშია მეფე და ერის კეთილდღეობა. იმედის ნაპერწკალს პიესაში მხოლოდ ის იღვა



ანანია — გ. გაეაქვორა.



ბესო — კ. საკანდელიძე.



საბა — გ. სალარაძე.

თუ ადვილვს, რომ მეფისწული გიორგი ცოცხალი და რომ ბრძოლას აზრი აქვს, რადგან სახელწოდებით უწინამძღოლოდ არ დარჩება. გმირთა მითაღიერებას კმედეგების უმთავრესი სტიმულიც სწორედ ეს იმედია, იგია ტრავმების ძარღვი და მარილი. მაგრამ, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს, იმავე მეფისწული გიორგისთან, გმირთა ეგოდენი ზრუნვის ობიექტთან დაკავშირებით ჩნდებიან ნაწარმოებში გაუმართავი და რეალურად გაუმართლებელი ადგილებიც. რომ აღარაფერი ეთქვათ ამ სახის რამდენადმე უნიათობასა და უსერხემლობაზე, მეძვე ქალთან მისი სასიყვარულო ინტრიგის ბანალობაზე და სამარცხვინო მოლორებაზე, ის ხომ მაინც გაუმართლებელია, რომ ტახტის მემკვიდრეს, რომელიც ღვთით ცოცხალი გადარჩა, რისთვისაც ეგოდენი მსხვერპლი გაიღეს და ვისზედაც მთელი ერის მომავალი დამოკიდებული, თოფისწამლის საწყობის ასაფეთქებლად გზავნიან. სწორედ ასეთი სუსტი ადგილების გასამართავად, თუგინდ სახეთათვის რამდენადმე თანადროული ელფერის მისანიჭებლად რობერტ სტურუა ტექსტუალურ ცვლილებებსაც კი არ ერიდება, გადაადგილებას, ჩამატებებსა და კუპირებს; თუმცა დრამატურგის ფუნქციაში ამგვარი ჩარევით როდი თვითნებობს ნაწარმოების დედააზრის მიმართ, არამედ ცდილობს უფრო მახვილი და სცენურად მიმზიდველი გახადოს იგი, გაამძაფროს ტრავიკული საწყისი და გააღრმავოს მისი იდეური სფერო. მაგალითად, მგლისა და ძაღლის იგავის და, საერთოდ, დაკითხვის სცენის ჩამატებით რეჟისორმა უფრო ვაკუუმი და მიმზიდველი გახადა ტახტის მემკვიდრის სახე. ერეკლეს პასუხში „სპარსელებიც ღვთის შვილებად გადაიქცევიან, ოდეს ძალადობას თავს დანებებენ და შინ დაბრუნდებიან, მაშინ მათაც შეიყვარებო“, ქრისტიანობის უფრო ფართო და თანამედროვე გაგება იგრძნობა, ვიდრე ეს თავად პიესაში მოცემული, რადგან სამართლიანობის შემთხვევაში იგი გულისხმობს არა მარტო საკუთარი რელიგიური აღმსარებლობის, არამედ ნებისმიერი რელიგიური აღმსარებლობისა და ერის შვილთა სიყვარულსაც. საესებით გამართლებულია აგრეთვე გადატანა ყარა-იუსუფის დალატის ამბისა ბოლო მოქმედებიდან პირველში და ოთარ-ბეგის მის თანამზარხველად გამოყვანა. ყარა-იუსუფის ნაცვლად იგივე ოთარ-ბეგია კათალიკოსის მკვლელები და აჯანყებულ მოქალაქეთა დამსჯელიც. რეჟისორი განგებ ამძაფრებს მისი დაცემის მომენტს, რათა მეტის ეფექტით წარმოაჩინოს მისივე მობრუნებისა და მოქცევის სცენა. საბა-ბერისა და სოლომონ მეფის დიალოგში, რომელიც აგრეთვე ჩამატებულია, ორი სამყაროს შეპირისპირება უმაღლეს დონეზეა წარმოდგენილი, რადგან მხოლოდ პიროვნებებია, რომ ადინამიურებენ ნებისმიერ მოძრაობას; და იმაზე მეტად რამ უნდა გავგრძნობინოს კონფლიქტის სიმწვავე, თუ არა

ასეთი დაპირისპირებული ინდივიდუალობების უშუალო შეხვედრამ.

მაგრამ დრამატურგის ფუნქციაში რეჟისორის ამგვარი ჩარევა მუდამ როდი იძლევა სასურველ

გნების შემდგომ გიორგი ვაქაძე უნდა მტერს და სისხლით მოიპანს უნებელი ღვეჯი ლატის ლატს. წარმოდგენაში კი ეს განსაზღვრულია ამოღებულია და საქართველოს მეფე კედება სო-ლეიანიის კამათების ხელით, რაგორც გონება-ჩლუნგი და უსუსური არსება, რითაც ჩრდილი ადგება მის სახეს.

მაგრამ რობერტ სტურუა მარტოიდან დრამატურგის ფუნქციებში შეჭრით როდი დამაყოფილა, არამედ თავისი მუერებობა მხატვარ-დრამატორისა და მუსიკალური გამფორმებლის სფეროებზეც განეცხო, რათა დრამატული ხელოვნების უერთგულეს მიმუნვართა, სახიოის დეკორის, ფერთა და საგანთა სიმბოლიკისა და მუსიკის ერთიანი კონკრეტული მიზნისაგან წარმართვით მაღალი სინთეტური ხელოვნების დემონსტრირება მოხდინა. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ერთობლივი მუშაობა მხატვართან.

დეკორაცია სპექტაკლისა (მხატვარი გ. მესხი-შვილი) სიმბოლურია, რ მდენადმე პირობითი და თითქმის უცვლელი. არსად პეისაჟი, ან კონკრეტულობის ნიშანწყალი, ყოველივე რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და მიზანსცენებს უსადგება. სცენის სივრცეში განლაგებული თითოეული დანადგარი ემსახურება მხოლოდ ნაწარმოების დრამატულ განვითარებას და უმთავრესად რაიმე მარადიულ ფასეულობას გამოხატავს. ასეთია, მაგალითად, ნურგი ავანსცენაზე და სცენის სიღრმეში აღმართული კიბე. სცენის შუაგულიდან სიღრმისაკენ აღმავალი კიბის ხარისხებს ილევროს უზარმაზარი ხეტი გვირგვინებს წმინდა გიორგის გამოსახულებით. დრკონისმუსურული პირველმხედრისა და პირველმოწამის ეს მაგიური ხატება მთელი სპექტაკლის მანძილზე დაკუერება სცენას, რაგორც იქ გათამაშებული ტრაგედიის მოწმე. ეს ვაქაძეური გამოსახულება ემბლემაა საქართველოს სისხლიანი მატთანისა, ქართველი კაცის სიმამაცისა და შემართების სიმბოლო. ამიტომაც სწორედ აქ, ამ გამოსახულებასთან, კიბის ბოლო ხარისხზე პოვებენ გრადაციის უმდღეს წერტილს კულმინაციური ტალღები პიესისა, რომლებიც ნიადაგ ავანსცენაზე აღმართულ ნერვთან იღებენ დასაბამს. ეს ნურგი ფართო გაგებით ცხოვრების ხის, ანუ მარადისობის სიმბოლოს გამოხატავს. იგი იმ ცხოველყოფილი ხის ასოციაციას ჰბადებს, სასწაულგებრივად რომ აღმოცენდა ოდესღაც მხეველ სიღრნიას საფლავზე.

ავანსცენაზე აღმართული ნურგი სხვა არაფერია, თუ არა იმ დაუმრეტელი სასიცოცხლო ძალების სიმბოლო, რომელსაც ნიადაგ გამოჰყავდა სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მრავალჯონის მდგარი საქართველო გასაჭირიდან, გარეშემოქარული მუსლიმური ოკავენ რომ უპირებდა შთანქმას. აკი ორჯონის მოუქნია კიდევ წალდი განრისხებულმა მეფე სილოემინმა ნურგს, რათა დედაბუდიანად აღმოფხვრა საქართველო, მაგრამ ვერ



შონაბი — შ. კვერნეზილაძე.

შედგეს. აქ ერთ სავალმო ხელმოცარვასაც აქვს ადგილი, სახელდობრ, გიორგი მეფის სიკვდილის ეპიზოდის უმართებულო გადასხვაფერებას. ლიტერატურული წყაროთი საკუთარი შეცდომის შე-

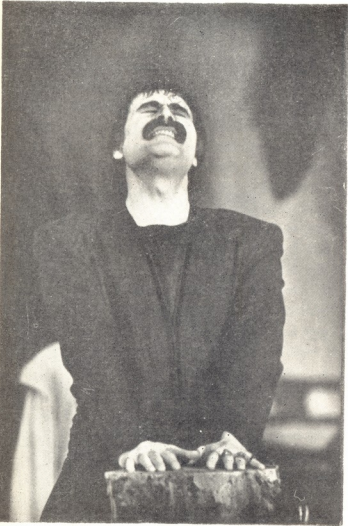
ხელკყო იგი. პირველად საბა-ბერის შეძახილმა, მორალის ბეჭეა დამცველმა რუმენის დაღადისმა გაუშეშა პაერში ხელი, მეორედ დუშმანის მძლველმა მახვილმა ჩაუფუშა განზრახვა.

ახლა იმის გარკვევასაც შეეცადოთ, თუ რაში დასჭირდა რევისორს ერთგვარი თაღის შექმნა პიესისათვის, რად მოათავსა მან სპექტაკლის დასაწყისშიც და ფინალშიც, მხვეალი სიდონიას მსგავსად სუდარაგადაფარებული დედოფალი თამარი ნერგის ქვეშ? ვფიქრობთ, იმიტომ, რომ მატრიანეში წვდომის ალღომ მას აქაც არ უმტყუნა, სიდონია ხომ მარადქალური საწყისის სიმბოლოა, დედობრივი სითბოს, დური ერთგულებისა და ქალწულებრივი სიწმინდის მაერთებელი, იზიდასავით, თუგინდ ძეზე მგლოვიარე ღვთისმშობელივით შავოსანი.

საქართველოს ოდიოვანვე დაკნაოდა თავს ქალწულის ზოდიაქოს შუქი კოლხი მედვას სიბრძნეში, ღვთისმშობლის წილხვდომილობაში, ნინოს მიერ იბერიის მოქცევაში, ქეთევანის საკვირველ მარტვილობასა თუ თამარის ღვთივეურთხეული გვირგვინის ელვარებაში არეკილი. ასე, რომ სიმბოლო და ისტორია აქაც აპირობებენ ურთიერთს. სიმბოლო კი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის იღვწალი შემოქმედებითი ძალებიდან აღმოცენებული, მისსავე შინაგან ბუნებაზე მოღალდე სურათ-ხატი, სტატიზებული იმაგინაცია,

რაც ხელოვნების ქმნილებაში მართებულია წარმოჩენისას მძაფრად ზემოქმედებს ხალხის მიძინებულ, მთვლემარე ხატწარმოქმნელ უნარზე.

ნაწარმოების დედაზრის გასახსნელად ეფექტურად გამოიყენეს რეჟისორმა და მხატვარმა ფერთა დრამატურგიაც, რაც თავიდანვე საცნაური ხდება. ორკესტრის სათავსოდან დინჯად ამოფართება სცენაზე ფადიშას წარმოგზავნილი, წითლად მოლივლივე მოსასხამით შემოსილი მეფე სოლემანი და მედიდურად გადაუვლის ნერგის ქვეშ დასვენებულ, სუდარაგადაფარებულ თამარ დედოფალს. მოსასხამი გველივით გადააცოცდება სხეულს, სუდარას გადააცლის და შავოსანი თამარი ანაზად სოლემანის მეუღლედ, მეწამული სამოსელით მორთულ ზეინაბად გადაიქცევა. საოცრად დინამიურია ეს უხმო ეპიზოდი. მიზანსცენებიოდა და ფერთა მეტყველებით გადაწყვეტილი ეს მეტამორფოზა ჩვენს წარმოდგენაში ერთთავად აშლის საქართველოს ძნელებდითი წარსულის შემზარავ სურათებს, თუ როგორ სთელავდნენ ჯალალ-ედინები, თემურ-ლენგები და შაჰ-აბასები ქართველი ქალის ღირსებას, როგორ ცდილობდნენ მარად — ქალური იმპულსის ამოძიკვას ქართველი ხალხის ბუნებიდან. ზეინაბის სახე „ქართლის ცხოვრების“ წიაღიდან აღმოსკდარი გოდება მგლოვიარე დედებისა, თუ მუსლიმანური პარამხანებისათვის განწირული უმწვენიერესი



სოლემანი — კ. კვასიძე.
სცენა სპექტაკლიდან, რუჟია — ლ. გუდაძე, ერეკლე — დ. კვიციანი.

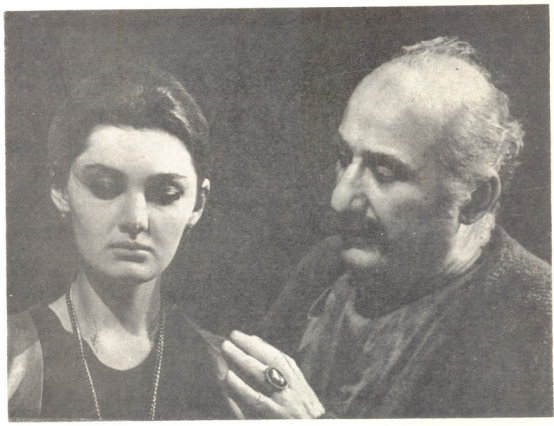
ქალწულებისა. იბერიისა და ჩერქეზეთის სიტურ-
ფე-ღმბატებულმა ქალღმმა გააკეთებულშობილეს
მცირეაზიელ მუსლიმანთა სისხლი, — აღნიშნავ-
და იმანთელ კანტი თავის შრომაში „დაკვირვება-
ნი ამაღლებულისა და მშვენიერისათვის“. ვაგლახ,
რომ ძვირად უჯდებოდა საქართველოს ცივილი-
ზება სამხრეთელი ბარბაროსებისა, ასი წლის წი-
ნათაც რომ არ ერიდებოდნენ ადამიანებით ვაჭრო-
ბას.

ფერთა სიმბოლიკა მთელი სპექტაკლის მან-
ძილზე ასრულებს მნიშვნელოვან დრამატურგიულ
ფუნქციას, იქნება ეს გმირთა სამოსელისა თუ კი-
ბის საფეხურზე დაგებული მოსახამის ფერი.
თუკი სპექტაკლის დასაწყისში, ზეინაბსა და ოთ-
არ-ბეგს სოლეიმანის მსახურებივით სისხლისფერი
სამოსელი პოსავთ, უკვე დასასრულს, მორალურ
ქმედებათა პროცესში მზისფერი სამოსით წარმო-
ჩნდებიან ისინი, რაც მათი განახლებული სული-
ერი მდგომარეობის გამოხატველია. საერთოდ,
გამომსახველი სასუალებები წარმოდგენაში
გმირთა შინაგანი ევოლუციის წარმოჩენასთან ერ-
თად ორი კონტრასტული საწყისის, ქართული და
სპარსული კოლორიტის დაპირისპირებასაც ემსა-
ხურებიან. ამგვარადაა გამიზნული სპექტაკლის
მუსიკალური გაფორმებაც, რისთვისაც დიდის გე-
მოქნიებითაა შერჩეული ქართული საგალობლები
და სპარსული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშე-

ბი. საგალობლები „ღმერთი უფალი“, „ალილუია“
და „შენ ხარ ვენახის“ გურულ-იმერული ვარიანტი
მიღმური მადლით აუნჯებენ პიესის ყველაზე საკ-
ვანძო მომენტებს.

როგორც ვხედავთ, მაღალ პროფესიულ დო-
ნეზეა შესრულებული წარმოდგენილი დრამის, ამ
რთული სინთეზური ჟანრის ყველა კომპონენტი,
თუმცა უმთავრესს ჯერ არ შევხებივართ, სახელ-
დობრ, მსახიობთა თამაშს. ცხადია, სპექტაკლის
ნებისმიერ სფეროში იგრძნობა რეჟისორის საკუ-
თარი ხელწერა, მაგრამ მისი დაუსად ვებელი ტა-
ლანტი ცალკეულ აქტივობთა ინდივიდუალურ შე-
საძლებლობებში პოულობს უფრო ამოსავალ წერ-
ტილს, რადგან გმირთა ერთადერთი მამოძრავე-
ბელი ღერძი ტრაგედიისა, მაყურებელთა სიმპა-
თიისა თუ ანტიპათიის ობიექტი და მ. ღალი იდე-
ალების სათავე, დაბალ ინსტიქტებსა და ზეკაცე-
ბრივ მწვერვალზე სურის მოასპარეზე. იოლი რო-
დია მსახიობების შერჩევა უმთავრესად გაორე-
ბული ან მრავალშრე ფსიქოლოგიური ნატურების
განსახორციელებლად (ამჯერად მხოლოდ სპექ-
ტაკლის უმთავრეს სახეებს შევხებით). ავიღოთ
თუნდაც თამარყოფილი ზეინაბი, ზეინაბი სოლე-
იმანის მორჩილი, მონისა და დესპოტის ნიღბით,
და უნიღბო ზეინაბი, დედოფალი თამარი, გულ-
ში ჩამარხული შემაზრუნეი საიდუმლოთი და
კოლხი ქალების მითქმასავით მწუხარე, უღმობე-

სცენა სპექტაკლიდან. ოთარ-ბეგი —
ე. მანჯგალაძე, გეიანე — თ. დოლოძე.



ლობამდე წარმუშვებელი მაღალი მიზნების განხორციელებისას, სიღრმისეული არსით კი მარტოოდენ ღმობიერება და სიყვარული, ერის წყლულზე მაღამოდ დაგებული. ზინა კვერნჩხილაძის შესრულების დრამატული მანერა, ერთდროულად ტემპერამენტი და არისტოკრატიული თავშეკავებულობა, აი რა განაწყოებს მსახიობს ამ უჩვეულო გმირის განსახორციელებლად. ცალკეოდ გარეგანი სიცივე, — არისტოკრატიულ ურთიერთობათა ეს მონაპოვარი, ნირმუეცვლელობა ნებისმიერ სიტუაციაში, გრძობათა დინების შემინდბავი და სილუიზმანის მტკიარათა თვალის ასახვევად საშურო; მეორე მხრივ, გულის სიღრმიდან დროდადრო აღმომსკდარი ცეცხლი, ჭირსა და ვარამში გამობრძმედილი ადამიანის მიერ დასადაგებული. შეუდარებელია მსახიობი შვლითან შეხვედრისას, თითარ-ბეგთან დიალოგში და ფინალურ სცენაში. თითარ-ბეგთან დიალოგის სცენა (II მოქმედება) სასაუბრო ინტონაციასა და რეჩიტაციის სასუღარუნ მიჰყავს მსახიობს, რასაც მოითხოვს ამის უჩვეულობა და თავად ფაქტი, რომ საუბრობს დეფოფლი და არა უბრალო მიოკდავი. ზემოქმედების მიზნით აღვყვებით სიტყვა თამარისა, იმედისა და იჭვის ჭრედილიმ აღმოცენებული, თერთრად გათენებული ღამეების ლოცვა-ვედრებით გაჯავებული, ანაზდად გადავივლის შემზარავ წარსულს და ტანჯული დედოფლის ტემპირიტ საზის წარმოაჩენს. საუბრის სითიმო უნდა შესძრას დაცემული ადამიანი, სინდისის ცეცხლად უნდა შთავეზნოს სკეპსისით დასენილი ადამიანის გულს, მაგრამ ზედმეტმა ძვრანობებლად რომ უნდა შეასუსტოს სიტყვის ძალა, მოვალეობის მოედის სიმკაცრით მიმინშებელი. ამადაც დასჭირდა მსახიობს რეჩიტაციის ქეთიკირი სასაუბრო ინტონაციის სიღობში. დრამატული შინაარსით დატიკირთულ ვრცელ ეპიზოდებს ემოციის თანდათანობით, უუქსეცხო და წრესგადაუცილებელი გრადაცია სპირთა მხოლოდ, დანარჩენზე თავად შინაარსისა პასუხისმგებელი. ეს ტემპირიტება გამოცდილ მსახიობთათვის, რასაც უთუოდ ცხადყოფს ზინა კვერნჩხილაძისა და ერისი მანჯალაძის თამაში.

არანაკლებ რთულია თითარ-ბეგის სახე, ცალკეოდ მძრძანებლის ფერხითი მუხლებზე მხოზავი მონისა, საკუთარ მამულში კი ჰედონიზმით თავდავიწყებას მიცემული, ძლიერი ფეოდალისა. ერთ რტო არ განზობია მას მხოლოდ, სიყვარული ქრისტიანი ცოლისაგან შემაჩენი ქალისა. ამ რტოს აპკურა მაცოცხლებელი წყალი თამარ დედოფალმა, რათა თითარის გულის უსუკრული შექრდა და აღედგინა მუნ მიძინებული მამულიშვილი და ქრისტიანი, ვაჟაკი და შუუპოვარი მხედართმთავარი. თითარ-ბეგსაც მოქმებნება პროტოტიკები „ქართლის ცხოვრებაში“. ესა ტაბიური ჩალმიანი ქრისტიანი, კონდოტიერად ქცეული მამულიშვილი, თვისის მახელით რომ ემსახურება დამყ-

რობულს. დიას, წყობათა ზედა შემართებას ქართველებისა იმგვარადვე ემუშტრებოდნენ გადამთივლინი, ვითარცა მშენიერებს ქართველი ქალისა. ტემპირიტად მიძიმ იყო ჩალმიანი ქრისტიანების ბედი, რამეთუ დამპყრობლებისადმი მორჩილებითა და ათსგვარი დამცირებით, თუგინდ მოძმეთადმი მკაცრი მოპყრობით უნდა დაეფარათ მათა ჯაჭვის პერანგის ქვეშ დაშალული ჯვარი და მამულიშვილური განსზრახვებით აღსაყვ გელი. რაოდენი ზილი უნდა აეტანათ თვისტომთავან, რომელთაც არ უწყოდნენ იდეშალი უახვანი მათი, და საკუთარი სინდისის წინაშე ანგარიშებისას ეუვლად შთენილთა აღურბაცელი წამება.

ასე! თუ ბრძოლაში გადამსხვრეული მახვილის პატრონი უდრტივნივლად არ მიიღებს სიკვდილს, მას უთუოდ მოუწყენს დედისისადარ სახეზე შლიქენელის ნიღბის მორგება. მაგრამ უპკობესია გულში ჩავსუბებული განსზრახვებით შევავსოსოთ ადამიანები და დავავსოთ სიცოცხლუნუნედალ გასაღები მსხვერპლი. მსხვერპლად გადებული თავმოყვარობა, თუკი ამის უკან იმალება არა საკუთარი თავის შენარჩუნებისა და ეკითლადღეობის ღარჩული აზრი, არამედ დიდი და შეზარხენი განსზრახვა, თუცარი წამოჩენით ერთთავად რომ გადაშლის წარსულის სირცხელი.

ერისი მანჯალაძის თითარ-ბეგი კამარის შეკვრათა მონიდან გვირამდე, ამგვარი ჯრადაციით. ქართული მეტყველება დამფრთხალი ქვეშევრდომისა, სიარული და მანერები მედაკარგული კაცისა, შემდეგ ეჭვი, პაუზები, ხანგრძლივი ყოყმანი, სიქველადამატებული დედოფლის პიროვნებით აღფრთოვანება და, ბოლოს, მეტამორფოზის მვერვალ: ერთდროულად შიმის დათრუნება და ქრისტეს რჯულზე მოქცევა. თითარ-ბეგის ზელასალი მოქცევის სცენა უაღალოდ ჯეშტაკლის კულმინაციას წარმოადგენს. შავბედითი წარსულის მოგონებით გულდამედურული ვაჟაკი იროქებს სათაყვანებელი დედოფლის წინაშე და ელის მის განკარგულებას. ზეაწვდილი ჯვრით ხელში შემოდის სცენაზე საბა ბერი, მახვილს გადასცემს გაოგნებულ სპასალარს და ქრისტეს აღდგომას ახარებს თითარი აღემართება და დინჯად აუყვება კიბის ხარისხებს წმინდა გიორგის გამოსახულებისაკენ. დაძაბულობა იზრდება, რადგან ჯერ კიდევ არავინ უწყის მისი საბოლოო პასუხი. აღლუკულები თამარი და საბა მართოლვარე ხნით მიადვენებენ ორგზის: „ქრისტე აღდგა, თითარ!“ ზედა ხარისხს მიწული სასალარი ანაზდად რიტორილდება, ზედაპყრობს მახვილიან ხელს და პასუხობს: „ტემპირიტად!“ მახვილიან ხელში უბრუნდება მხედართმთავარი ქრისტიანობას, რადგან ტაძრის ემბაზი მომზადება იყო მარტოდენ. საქართველოში ქრისტიანული ნათლობის რიტუელი ნიადავ საკუთარ სისხლში განანავით გვირგვინდებოდა.

თითარ-ბეგისაგან არსებითად განსხვავდება სა-

ბა-ბერის სახე, ურდოლი და გაუორბეული. იგი უნიბოლ მორაული მანათობელი სინდისია თავად, იდეთი შთაგონებელი კაცი, რომლის აზროვნებას, მეტყველებასა და საქმეს შორის არ არსებობს შეუსაბამობა. ამასთან იგი სტიბილურია თავიდან ბოლომდე. მას ნირს ვერ შეუცვლის მამულის გადამსხვრევა, რადგან მისი ხმალი სიტყვა თავად. საბა სიმართლის მიტეველთა იმ-ვევარ კატეგორიას მიეკუთვნება, რომლებიც გასაკვივად როდი პკანაზავენ ცხესს, რადგან უწყიან, რომ ცრუ და უტიფარი თვალები მართალი, მაგრამ აბსტრაქტული იდეების წინაშე კი არ იხრებან, არამედ — თავისუფალ ინდივიდუალობათა ცცხლოვანი სიტყვისა და დაწმენდილი მზერის წინაშე.

გერამ საღარაქემ შემთავონებითა და მაღალი ოსტატობით განახარციელა ეს გასაოცარი სახე მკურერი და დამაჯერებელი მეტყველებით, ენერგიული ქსტიკულაციით. ეს ვახლავთ სასულიერო პირი, რომელიც დღემგებით როდი უდგება სახარებას, არამედ სწავს მხოლოდ ინსვერპლითა და სისხლით მიღწეული თავისუფლება. იგი იღვწის არა იმდენად ერის ფიზიკური გადარჩენისათვის, არამედ იმისათვის, რომ მონობას გადააჩვიოს საზღი.

სექტაკლში რამდენადმე შეცვლილია და გართულებული მეფე სოლეიმანის სახე, რასაც სწორად აუღო ალფო მსახიობმა. ნაცვლად ფანატრიკის მიმდინებლისა, ვის თვალბასაც დღიში არ გააკარებია, რომელსაც მზერას ვერ უმართავენ ქვეშევრდომნი, კახი კასაკემ დაგვიხატა შემპარავად მოუბარი, ფრთხილი სპარსელი, ჰედონიზმისაგან რამდენადმე დაჩლუნგებული მეტყველებითა და დუნე მანერებით. სიმკაცრესთან ერთად მოჩვენებითი სიბიბლე და ცნობიერება დამკრავს მის პოლიტიკას, რადგან მისი მიზანია არა ჯიქურ იავარყოფა ერისა, არამედ მხოლოდ მისი გახრწნა და გადაგვარება. აქვეა ერთგვარი პარადოქსი: სოლეიმანს არ მოსწონს შემხუთაი ატილისფერი სახელმწიფოებრივი აპარატის იერარქიული კიბისა, სადაც ყოველი თავისი ზემდგომის მონაა, ხოლო ქვეშევრდომის — ტრანი. თურმე საკუთარი სურვილით როდი დაუწყია მას საკაროველო, ერთი მიზანი აქვს, თუ როდის დასტკვებს მას. მას ანციფერებს და მოსწონს საბა-ბერის სიმართლე და პირდაპირობა, მაგრამ მრუდე გზას ვერ გასცილებია, რადგან ასე ყოფილა ოდიტგანვე: შინაგან თავისუფლებას მოკლებული ნებისმიერი ადამიანი ბორკილად იტევება ტრანის ხელში. სოლეიმანის სახის ამგვარი გარდასახვა ბუნებრივია, ვინაიდან ძნელია პპოვო ადამიანებში როკრევი აბსოლუტური სიკეთე, ასევე აბსოლუტური ბორბტება. მაგრამ აქტიური სიკეთე მხოლოდ იქ

იწყება, ოდეს ადამიანი შეგნებულად მიილტვის მისკენ თავისი გაბეული მიტევედებით. თავისუფლება ექნება იღვებს დასაბამს. მრავალმა ბორბტ-მიტევემდა მეტნაგლებად უწყის, თუ რა არის სიკეთე და ბორბტება, მაგრამ მთავარი სიტყვა როდია, არამედ საქმე. თუკი საგნათა იდეა საგნებზევეა აღზევებული, ისე ვით აზროვნების პროცესი შეგრძნებისაზე, აშკარად, პრაქტიკულად წარმონიხილი მორალური აქტი და სიყვარული განუზომლად მეტია მათსავე აბსტრაქტულ იდეაზე. ეს კარგად უნდა უწყოდნენ სოლეიმანის მაგვარებმა. პირდაპირია და გულმართლი გიორგი გვეგვეკორის მიერ განსახიერებელი გლას ანანია, რომელსაც მონის დაღს ვერ ასვამთ მეფისა და ბატონისადმი ერთგული სამსახური. სხვებზე მეტად გამლები მსხვერპლისა, იგი არ ებუება მაღალ ტიტულებს, როდესაც საქმე ჭეშმარიტებასა და სიმართლეს შეეხება. უცქერი ამ შესანიშნავ გმირს და გრძობ, თუ ისტორიის მსველელობაში წოდებრივი სხვაობა, როგორ ქარწყლდება და ფუჟე მოჩვენებად იქცევა, რადგან ადამიანები თავიანთი ნამდვილი წოდებისა და დანიშნულების შესაბამის თვისებებს მხოლოდ საკუთარ თავში ატარებენ. ეს სულიკეთება განსაკუთრებით ტრავგიკის ფინალში ვლინდება: ტახტის მემკვიდრე მკვიდრია; ოთარ-ბეგი უარს ამაბის გვირგვინის მიღებაზე, რადგან არ მოეგვებოსოღ დღმრთისა და ერის მოღალატეს. ნურგის ქვეშ ასეუია სუღარა გადაფარებული თამარ დედოფალი. სუღარისფერი ეფინება სცენასაც. იქვე ძეგს ობლად შოენილი საშეფო გვირგვინიც. ანაზღად გლასა ანანია აღიპყრა იგი ხელთ და აუევა თეორად მოლოღიოვე კიბეებს (საშეფო მოსასამბი დასტოვა ზედ მეფე გიორგომ), დაიჩქა წმინდა გიორგის გამოსახულების წინაშე და თავსუვით აღმართა გვირგვინიანი ხელი. ილგროს ხატი ანაზღად შუავადიხსნა და ტაძრის კარბტედ იქვა, რომლის წიაღიღანაც ზარების რეჟვა გამოიჭრა. სცენა წყვილია ადმა მოიცვა. მ.რტოდღენ ზეწავდილ ხელებს და საშეფო გვირგვინს ადვა ნათელი, რომელიც ადარკკუთების რომლიმე პრივილეგიებულ ვკარს, არამედ ნებისმიერი სოცილური ფენის წარმომადგენელს, რომელიც ხელმწიფეა არა სისხლის, არამედ საკუთარი ღირსებების, მე-დან მომდინარე თვისებებისა და ცნობიერების მოხებით.

ასეთ მეფეებად რაცდნენ თავიანთ თავს ლესინგი, გოეთე, ბეთოჟენი და სხვა პაპოვადო მოღვაწეი. ამადაც ძალედვა ილია ჭავჭავაძეს განეცხადებინა:

„მე ცა მინშნავს და ერი შარდის, მიწიერი ზეციერსა, დმირთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარკვძლევ წინა ერსა“.



ეიქელსჯულუ

ეიქელსჯულუს ზიუზი

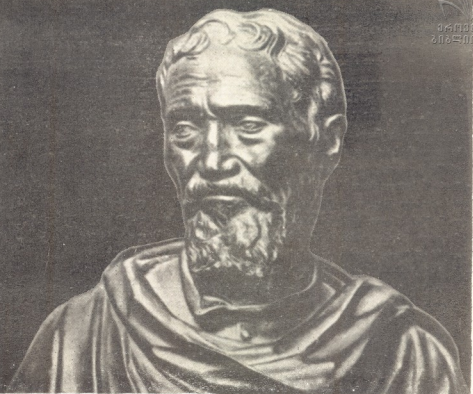
„მის ჰქონდა მრავალი სახე; ოსყუთხა, ფართო, შედი ნაოკით დაღარული შუბლი; ყურებთან შედარებით წინ წამოიწყო, ამო-
ბურცული საფეთქლები, ხოლო მოწრილი ყურები უშუალოდ რო-
დი ერწმოდნენ დაწვეს; სახე — საქაოდ ზორბა სხეულის პრო-
პორციული; ცხვირი — ოდნავ ჩაქუდტილი, ტორიკანოს მუშტით
ჩამტვრეული, როგორც ეს ნათქვამია ტორიკანოს ცხოვრების აღწე-
რილობაში; თვალები — ვიწრო და რქისფერი, მოყვითალო-მოცისფ-
რო სხივთა შფრქვევით; წერილი წარბები; თხელი ბაგეები; ქვე-
მოთა ბაგე — უფრო სქელი და ოდნავ წინ წამოწული; შავი, ხე-
ული თმა-წვერი; ნიკაპი — სახის დანარჩენი ნაკეთების თანაზომა-
დი; წვერი — მოკლე, შუა გაყოფილი, ზომიერად სქელი“... — ასე
ავგიწერს ჭოჩო ვაზარი თავისი ტლანქი და მოუქნელი ენით მი-
ქელანჯლოს დეოაბრივ სახეს.1 ამ პედანტურად ზუსტი მაგრამ
წერილ და ზედპირული აღწერილობისათვის სრულიად უცხაო
ის სიღრმისეული განზომილება, გენიალური შემოქმედის შინაგანი
სამყაროს წვდომისა და მისი ინტიმური ინტერპრეტაციის ყველა
ის ელემენტი, რაც ესოდენ ძალუმაღ ცნაურდება მიქელანჯლოს
სკულპტურულ პორტრეტში, რომელიც დანიელ და ვოლტერას
ეკუთვნის და რომლის წინაშეც უნებური თრიოლეით ჩერდება
ქედმოდრეკილი, თანადლობით შერძული და ამ ტრაგიკული სახის
მრავალმხიანი ტანჯით შერქუწუნებული სული: ამ კაცის ტიტანურ
სრულსა და სხეულს დაგადა ზეადამიანური ვნებების ალი; წავადა
ზეშთაგონების მწვავე სახშილი; ახრჩობდა სრულქნალობისა და
სრულყოფილების მშავი წყურვილი; აწამებდა დაუოკებელი
ლტოლვა არამაქვენიური, ზებუნებრივი მშვენიერების — ხელოვ-
ნების ტრანსცენდენტური იდეალის მიმართ... მკაცრი, პირქუში,
მოწამებრივი სიღიადე; საკუთარ ზანებაში დანთქული, იღუმა-
ლების ბურუსით გარემოსილი, ტიტანური შრომით დაფერფლილი
და მაინც მარადიული აქტივობით, კემშარბიტების დაუცხრომელი
ძიების სილესიციუბით აბუქდილი საუფროვანი სიციციდე;
თავებულამზვევი სიმაღლე სულისა, რომელიც უგმინოვანი გახა
ყოველგვარი წერილმანის, ყოველივე უმნიშვნელის, ზედპირუ-

ლისა და აბარსებობის მიმართ; საბელისწერო სიმაღლე, საიდანაც,
გოეთეს თქმით, „მომილი ცხოვრება ბორცტ სნეულენად, ხოლო
სამყარო საგოეთად (Tollhaus) წარმოუდგება კაცს“... გულის-
გამუიანი სიცივე, ეულობა, მიუსაფრობა; პირადი დრამა, სამშობ-
ლოს ტრაგიკული ბედი, რენესანსის ესთეტური თუ ეთიკური
იდეალების მსხვერვა, სოციალური თუ რელიგიური რე-
ფორმისმის კახია... „ორავლივ დამეა, დასერილი მისი ზრის კაშ-
კაშა მეტეორებით: მისი ვნებებით, მისი შლეგური ზმანებებით
(ses rêves délirants)“3 მაგრამ ამ დამეს მარტოოდენ ზრის კაშ-
კაშა მეტეორები რიდი სერავენ; მას არყვეს მტრული ძალების
არნახული, არგავილინო მძინვარება: შური, დვარძლი, უმცრება,
ვერაგობა, გუდანჯობა, — კაცთა მთელი სიმდაბლე და სიბილწე
ითიქოს ერთად შეკრულა და შენიფთებულა, რათა თავისი უსა-
რული ძალმოსილებით გასრისოს და გაანადგუროს იგი, ხოლო
ყოველივე ამას ზედ ერთვის საკუთარი ბუნების სისუსტე, უმტკი-
ნობა, არამდგრადობა; „ის უწვეულო, რასაც ამნაირი ხალხი ქმნის,
— ეუბნება გოეთე ეკერმანს, — წინასწარ გულისმომბო მტისმეად
ნაჲ ორგანიზაციას, ვინაიდან მათ მიმადლებული უნდა ჰქონდეთ
იშვით განცდათა უნარი და შესწევდეთ ციურ ხმათა გარკების
ძალი (die Stimmen der Himmlischen vernehmen mögen). ამნაი-
რი ორგანიზაცია ადვილად იზღება და იწყვლება სამყაროსა და
მის ელემენტებთან კონფლიქტში, და ის, ვის არსებაშიც უკიდუ-
რად განძაბილობა არ ერწმის უდიდეს გამძლეობას, მუდმივი
ევისმყოფეობის ნიშნითაა დადასმული“4 —

«Saepius ventis agitur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feruntque summos
fulgura montis»5.

(„გრძელი უფრო ხშირად არყვეს ვეება ფიქვებს, უფრო მიმიდ
ეცემიან მაღალი კოშკები და მხვიტ მეტწილად მთის მწვერვალებს
ატყდება თავს“).

500



დანიელ და ვოლტერი
ჯოჯანი და მლონია.

მიქელანჯელოს პორტრეტი.

ბაჩანა ბრეგვაძე

მაგრამ გიგანტი მარტოოდენ „სუსტი ლერწმი“ როლია. სტიქორი იმპულსურობის, უკიდურესი ავზნებადობის, დაღლილობისა და მუდმივი შინაგანი გაღიჯიანების მკვეთრად გამოხატული სიმკვამიე მის არსებობაში ორგანულად ერწყმის უღერე ნებასა და სულიერი ძალისხმევის შეუვალ სიკრპებს. გონების განსაცვიფრებელ გამჭიახობას და აზროვნების ნებელობითი კონცენტრაციის უებრო უნარს, სიცოცხლის უსაზღვრო სიყვარულს და შემოქმედების უოვლსმდე წყურვილს. როცა ის იხრება და მიიქცევა საკუთარი სულისა თუ სინიღისის ჯვრებად, მასში ხედვას მხოლოდ უღმობელ იმპერატებს, მხოლოდ და მხოლოდ მბრძანებელ კანონს: განმარტოვდეს საკუთარ თავში და, უოველგვარი წინააღმდეგობის მიუხედავად, პირნათლად მოიხადოს თავისი ვალი, ნებისმიერი მსხვერპლის ფასად დასარულს თავისი საქმე, — დიადი მისია, რომელიც მას ბიანდ და რომლისთვისაც შექმნა განგება.

მიქელანჯელოს სიცოცხლის საქმე — ესაა მისი სამოცდაათწლიანი სულიერი ქმედობის ნაყოფი, მისი გრანდიოზული შემოქმედება, რომელიც თითქმის მთლიანად მოიცავს იტალიური ხელოვნების ევოლუციის ორ საეტაპო საფეხურს: ე. წ. „მალდი რენესანსის“ პერიოდს, როცა იტალიის მბატრული კულტურის განვითარება თავს აპოვეს აღწევს, და „გვიანდელი რენესანსის“ ხანას — ამ კულტურის ტრაგიკულ დასასრულს. ეს შემოქმედება, რომელსაც თვით „მალდი რენესანსის“ ეპოქაშიც კი ბადალი არ მოიძებნება მსმტაბურობით, სიღრმით, სიუხვით, სულიერი ენერჯიის ფუტქებადი ძალითა და მეამბოხური დრამატიზმით, პეროიული ჭუმანიზმის კულტობა და ზნეობრივი რიგორიზმით, ადამიანის სულიერი თუ ხორციული ბუნების იდეალიზაციათა და ეთიკური მაქსიმიალიზმით, — ერთობლივს მიმართ ტოლფასოვან კომპონენტებად, ერთ ორგანულ მთელად აერთებს პლასტიკური ხელოვნების სამხედ ძირითად დარგს — ქანდაკებას, მხატვრობას, ზურთომოდურებას.

პლასტიკური ხელოვნება — მიქელანჯელოს „მბრძანებელი და კერპი“ (idol e monarca),⁸ ერთობრება და სამახოვანი ღვთება,

ულმობელი, მრისხანე ღმერთი, რომელმაც მთლიანად შეიწირა მისი დიადი სიცოცხლე — გული და გონება, აზრი და ვნება, ინტელექტი და ნება, — მისი სული და ხორცი. მართალია, „კენტატურების მრძიოლისა“ და „პიეტასი“, „დევიისა“ და „მოსეს“, ტრაგიკული „მონებოსა“ და მედიჩების სამარხის სახელგანთქმული ალეგორიული ფიგურების („ადელ“, „ლამე“, „დილა“, „სალამო“) ავტორი თავის თავს, უწინარეს ყოვლისა, მოქანდაკედ, სულმტკრად თვლიდა (Michelangelo scultore).⁹ მაგრამ როგორც მისი გრანდიოზული ფრესკული ქმნილებანი (სიქსტის კაპელის პლაფონის მოხატულობა, „განკითხვის აღე“, „წმ. პეტრეს ჭვარცმა“) და არქიტექტურული შედეგრები (სან ლორენოს ტაძრის ფასადი, „პიბილიტეკა ლაურენციანა“ — ფლორენციაში; „პალაცო ფარნეზე“, წმ. პეტრეს ტაძარი, კაპიტოლიუმის ანსამბლი, „პორტა პია“ და სხვა და სხვა — რომში გვიმომხებენ, ფერწერასა და ზუროთომოდურებას არანაკლები აღეგული უნდა სქეროდა მის გულში, თუმცადა ისიც ცნობილია, რა სასოწრკველი ძალისხმევით ცდილობდა იგი თავიდან აეცილებინა პაპ იულიუს II ბრძანება — მიხებტა სიქსტის კაპელის თავანი (კონდივი)⁸ და როგორ ძრწოდა წმ. პეტრეს ტაძრის პროექტზე მუშაობის დაწეების წინ (ვაჯარი).⁹

„მიქელანჯელოს მოვლინება იტალიური ხელოვნებაში შეიძლება შევადაროთ შავასა და წინააღმდეგომელ ნაკებს, რომელმაც განაყოფიერა და, იმავდროულად, გააპარტაბა კიდევ მთელი ქვეყანა“, — ამბობს ველფლინი,¹⁰ „შავი ნაკადი“ — ეს გრიგალია, ველური ძალა, პირველქმნილი ვნების სიმძაფრე, ბარბაროსული ფანტაზიის მქვიწარება, პავანისტური ექსტაზი სამყაროს უსასრულო მშვენების წინაშე, ქრისტიანული თვითგანდგომის შავი წყურთული, ტანჯვითა და ტკივლით თრბობა („მასუ ჩუენ ვლნოა მწუხარებისა“).¹¹ ცოდვლის სინანული, წმიდანის რისხვა (sacra ira).¹² სტიქიონური ძალის თავაწვევტბალი თარეში გრიგალივით ატრიალებს მიედს სამყაროს (come la rena quando a turbo spira),¹³ უოველგვარი სსაზურვლისაგან ძაქცევს და შიშვლი სახით წარმოგვიჩენს სულის ვნებათა ინფერანალურ სიღრმეს. დიას, ეს მთელი სამყარო, მეტეც, სამყაროს საკრალური ინტორიაა: ბიბლიური შესაქმნის დასაბამიერი

4. „საბუთა ხელოვნება“, № 4, 1975.

აქტიდან კომპიუტერი სამართლიანობა და ლტოლვილი მართლმსაჯულებით ტოლფასობის კლასიფიკაციის მიხედვით — ვაჩივების დამდებ წარმართული პანთეონის ღვთაებანი და ქრისტიანობის წმინდა სამება; სიბილბე, პროვოცებო, ანგლოსები (რაც მისტიკური თეოლოგიის ინტერპრეტაციით ცაცხობის სპარტაკოს ევოლუციის სამ თანმიმდევრულ ტეპს შეესაბამება — ante legem, sub lege, sub gratia);¹⁷ ბედისწერასთან მორიგეობა გვიანდება, რომელიც გოლიათური ტორსების კონველსიური ძაღისხვევა და დასკომამდე დამპარული სურთების ფეცვა, ხელოვნებისციოდნება ერთსოლოვანი აიაბიბები, თავიანი ირავლე მალაი ძაღის ფიჯიურად საგონბო გვიავტაციულ ველს ქმნის და რომელიც გამოსკვევიდაც, ვაჯარის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სპირი იყო პევეტის ჩაქურა“; აპოკალიფსი კომპირი — ცხროიანი გონების, ციბ-ციბლდები ინტერპრეტიციული სულის ავი შინება (დანებს „როკოზის“ დეიტობრები, ქრიალბო საჯონარაობა ქადაგებების მოკახო თება); სულის ვნებათა პლასტიკური მტაიანე; სიყვარულსა და სიძლიერის, სიხარულსა და შრომის, სასიბობსა და უსახობის, ნეგატივის, ძაღვის კონტრესტია; ვესტების ტეგრი, ფიჯიურების ზოართები, სხეულების გრილიანობა, ხატებათა მიმეე ვაგებო... ეს პლასტიკური საწყისის ტრავმები, კომპოზიციის უწყვეტობა მავილა გარძობა; ადამიანის სხეულის ანატომიური სტრუქტურისა და შორბარის შექნისხობის, ოპტიკისა და პერსპექტივის კანონების უწყვეტობა ცოდან; აქ ანატომია მუსიკაში გადადის; აქ ადამიანის სხეული მატერიალური და თიოქმის პირქმული არქიტექტურულია; სხეულთა დინამიზმი, ფრესკებსა თუ ქანდაკებებში, მათი ლოკუტორი მიზნის მიმდა გაღის (al di là del loro perché logico) და მუსიკლების მელიოდორი ხაზები ლოკუტორი წარბისხობის წესებს აქ ეფორმირებადნ, არამედ მუსიკალურ კანონებს იმეორებენ;¹⁸ აქ ყველაფერი ფეიქეაბდე რიგშია, ყველაფერი ტიტანური ნებითაა დამუბრული, ყველაფერი შემოხვევიანობისა თუ აქციდენტურისგან თავისუფალი და უნივერსალობის რანში აუვილია, ყველაფერი აიალია, პარმონიული, ახალდებულა: „წაიჯიბე ყველა ტრავტული ახალდებულის შესახებ, და შენ გაევიტრებ და ცნების არსში ვეცობი... მაგრამ მიაპარ თვალი სიქსტის კაველის თავანს; სწორედ აქ არის ახალდებულობა, აქ არის დამბრობიანობა ჩვენს უმწიკ არსებობა და იღვის უსასრულო დამბრობიანობის შორის, იღვის, რომელიც ვაგებზე, ვორგუნავს და ვაგებს თავისი წარმოუდგენელი სიდალიანობა“¹⁹.

მაგრამ ნულრა ვავაგრძელებთ სიტყვას. ჩვენ მხოლოდ მივუხილეთ მიქელანჯელოს, როგორც მისი ეგზალტირებული თავიანისისციქლენი, და მოწივებით მივავაჯებთ მუსიკა ტანტული თევის წინაშე, ვერ კი მივწვიდით მას. „მხოლოდ ძალზე თავხედი და თავდაპირველი კრიტიკოსი თუ გებავებ იმპრო თიქსი, თოთხი შესაძლებელი იყო მიკიბულ-მიკიბულ სიტყვებში შიკაიკო მიქელანჯელოს მისტიკა, ახსნა მისი ქმნილებების ვიება კავე და მარტოხლად ვანბარბო მანა გენეზისა“... წერს სალვატორ კაპაბილი, თანამედროვე იტალიის ერთ-ერთი უთავალაწინიხი პოეტი²⁰... აქვი მინდა მოვიტყუო იგივენი როდენის სიტყვები: დიდ ფრანკ სოულდონის ეტიხულ ფეცვამ, რომ „იძლეობელი იქნებოდა მიუღწეული წელაქსა; თუ მოსურებდნა სიტყვებით ვაგებობინა თავიანი ერთ-ერთი ქმნილება“²¹ იგივე თიქსის მიქელანჯელოსი შედგებობის მიმართ, რომელიც ზუსტად და ამოწურავია ანალიზი არა-იჯარის სიტყვები გამოხატულებას არ ექვემდებარება. მაგრამ თუ ჩინებობს და უძლიერად ამოკლანდა, ვადაულებარ პრობლემა რჩება სკოლოპარის ენისკ პლასტიკური აზროვნების სიტყვიერი ადქიკაციის შექმნა და ფიქურების — „მუქნი პოეზისა“ — ვაგზოვანება, ერთი არ მანიც უციქლილია ერთი არ მანიც შევცდილია დაბეჭიბიბით ვთქვათ: მიქელანჯელოს სკულპტურული, ფრესკული თუ არქიტექტურული ქმნილებები, მთელი მათი ვარბობრივი, თემატური, ფორმალური და ა. შ. ვანსხვეების მიხედვდაც, მხოლოდ და მხოლოდ საფეხურებია, მხოლოდ თავის თავზე კონცეპტუარბეობით და თვითდასრულებულა პარმონიული მთლიანობის ვარიაციული მომენტებია; და ირგავულ მთლიანობას სიბილბედა ვანასახებებს ფლორენციაში, სანტა კროჩეს ეკლესიის კამელაში კოზიმო მედიისის შეწარულებითა და გორაკი ვაჯარის პრეტესტის მიხედვით აღმართული მიქელანჯელოს სამარხის სკულპტურული კომპოზიციკა,

რომელიც სამ ალტარული ფიგურას აერთიანებს: „ქანდაკეა, ადამიანი“, „ხუროთმოძღვრების“ (სკულპტურები — გარძინა და ოპერა, ბატისტა ლორენცო, ვალერიო ჩილი),²² ასავე ადამიანობის, ვაჯარის მიწობილი, „მიქელანჯელოს ემბლემა სამი ვაგერგინისა თუ ბედის სახით, რომლებიც ის კვეციდენ ერთმანეთს, რომ შუა ბედის წარწერი ორივე კიდრია ბედის ცენტრზე გადილია; ამ ნაშნა იყენებდნ მიქელანჯელო, როგორც ანგის, ის მონანი, ჩასი ეხვენიანბა, რომ შივე ხელოვნება: ქანდაკება, ფერწერა, ხუროთმოძღვრება ისე ტაქსირებენ ტრანქსის ერთმანეთს, რომ ერთი მეორეს ანიჭებს და, მათი შიბო, მეორისგან იღებს საზღვარებსა და მშვენიერებას, და რომ მათი გაითიშვა შეუძლებელია და დაუშვებელია. თუმცა, როგორც დიდი გონების კაცი, ამ ემბლემაში, შესაძლოა, უფრო ღრმა აზრსა ვიხივ. მაგრამ აუდენიერობსა, რომელმაც აიაღარის სამი სრულიყოფლება სამივე ამ ხელოვნებაში, სამი ბედიე-დი ერთად ჩანსული სამი ვაგერგინით შევცადნ, რომლებსაც ასეო წარწერა აქვს: „Tergeminis tollit honoribus“²³ რითაც იმის თქმს სურდო, რომ მან ღირსეულად დაიმსახურა უნებანი სრულქმნილების ვაგერგინი სამივე ზემოთ დასახელებული ხელოვნებაში“.

„Trismegistos“ („სამგვარი უღაფესი“) — უნებრად ახსნილდა ცაცს პეტრების ალექსანდრიული ეპიოტიკი. მაგრამ არსებობს მიქელანჯელოს სპირიტუალური ვანზომიღების კივეე ერთი ასაქტიკი, რომელმედიანი აქტივობის კივეე ერთი, შერდობინი ნაქვლება ცნობილი სფერო, რომელიც დიდ ფორტეტული სკულპტურული, ფრესკული თუ არქიტექტურული ქმნილებების პარალელურად ეხივდნ სრულად ვივეედავენს მისი არსების ინტეგრირება და იფუნალ ნაწილს — მიქელანჯელოს გულს... უთვლი კუმპირიკი ხელოვნების სიცოცხლსა აზრი, აქვეყნიერბი არსებობის უნებანი მიზანი თვითგამოხატვა („Selbstvollendung“ — აუთივარსებულება, — იტუდა ბეპოსენი).²⁴ მიქელანჯელოს თვითგამოხატვისათვის სამარხის არ იყო მარტოოდენ პლასტიკური ხელოვნება. მის გოლიათურ ბუნებას, ტიტანურ ინდივიდუალობას არ აყვავიფლებდა პლასტიკის სიბილბეობა, უნივერსალური და ასსტრეტული ენა; ამ „სამხეობის კაცის“ („l'homme à quatre bras“, „აუთივარსებულება“ აუცილებლად მოითხოვდა აზრის და ვნების ინტერეტული მიზანის მტკივარეულ ცოცხლებს და უშუალო პოეტურ სიტყვას, — მისი სულიერი ქმნილობის შინაგან საფეხვებს, მისი რელიგიური მსოფლგანცდისა და ეთიური თუ ესთეტიკური მწარწის კონკრეტულ ვამოხატულებას. სწორედ „აუთივარსებულება“ ამ ბუნებრივი მოთხოვნებისგან იღებს დასაბამს მიქელანჯელოს პოეზია, თუქცა ეს, უმღ., „დაიცი, უსასრულოდ დიდი (übergroßen) სულის მიერ დაბრუნული ციკლიების, სიმწრის, სიყვარულის, სასწარმეების უშუალო გამოხატულება, ვინმე პოეზია“²⁵ ამ სიტყვის ჩვეულებრივი ვაგებობა.

როგორც მოქანდაცე, მხავეარი და ხუროთმოძღვარი, მიქელანჯელო სიცოცხლეშივე ლევეენდა, მთიად იქცა²⁶ თანამედროვეობა უფრო ნაქვლება იცნუნდა, ამ თიოქმის სრულიად არ იცნუნდა მიქელანჯელოს პოეზიას. მართალია, მის პოეტურ ქმნილებებს დიდად ავანსებდნ „ჩინკუენტის“ (XV ს.) პოეზის, ხელოვნებისა და მეცნიერების უთვალსაწიროესი წარმომადგენლები — ვიტორიო კოლინა და ფრანსესკ ბერნი, გორაკი ვაჯარი და ბენედეტო ვარტ, ლუიჯი დედა რიჩი და დონატო გნოტი; მისი მომბიბდად მადრიგალზე წინდენ მუსიკას ის დროის ყველაზე სახელგანთქმული კომპოზიტორები — გ. არკადელლო, პარტოლოლო ტრომბონინი, კოსტანო ვესტა და სხვ.²⁷ მაგრამ ესა და ეს: მიქელანჯელოს პოეზიის გაღვინის სფერო მისი მეგობრების — ვიტორიო კოლინა ვიწრო და კავერბული წრით შემოიფარებოდა. თვით მიქელანჯელო საკმაოდ დასაბო აზრისა იყო თავის ლექსებზე და უპიკატეხი მხავეარი სწიდა თავის პოეტურ „ნაციდოლარს“. ასაკი კოლინის წარმობით „ის მხოლოდ ვაშესაქვებდა (per suo diletto) ოხზავდა ლექსებს და მეღვესებოდა არასოდეს უქცივია პროფესიად. უმეტდობის ინტეგრირება თავს და დანაშაულად მიიჩნევდა თავის უმეტდობის (la ignoranza sua) ამ დარტში“²⁸. მხავეარი გორაკი, ძვირფასო მეგობარი, — წერდა იგი გორაკი ვაჯარის 1554 წლის 19 სექტემბერს, — თქვენ, რა თქმა უნდა, იცავით; რომ მე ბუნებრივ ვარ და კუანარბობის (pazzo), რაკად სონეტებს ვოხვავ. მაგრამ ბეგარი ასე ამბობს ჩემზე — ნაღლითი კუანარბობა ვაბდო, პოდა, აი, მეც საჩემო საქმეს ვასრულებ (ho voluto far l'ufficio mio)“²⁹. არის



რასაც ბავშვურად მიიხატები, უშუალო, უწყეო და გულისშემძვრელი ობობიცი წლის ბერაკიას ამ კრიტიკულ თეიგავებში, მით უმეტეს, თუ ვაიხსენებ, რომ ეს სიწერი, კვდერბით: კვდერბით და ირონიით სასეს სიტყვები იტალიური (და არა მარტო იტალიური) ლირიკის ერთ-ერთი უბრწყინველესი შედევრის „გაპარატულსა“ იხასიათებს: „Giunto e' gia l'or corso della vita mia...“³² XX საუკუნეში ეს სინტი დიდოსტატური ხელოვნებით მიამტნა გერმანულად ჩაინერ მარია რილემ („Schon angelangt ist meines Lebens Fahrt...“).³³

მხოლოდ ერთხელ (1545 წ.), მეგობრების დაინერგულა თხოვნით, მიქელანჯელომ გადაწყვიტა თავისი ლექსების გამოქვეყნება, „მარამ ჩიჩის სიკდილმა 1546 წ. და შესაძლებელია ვიდრისას სიკდილმაც 1547 წ. უკუაგვიბინა მიქელანჯელოს მიწერილი დედის სიკდილს ეს სურვილი და ლექსები მის სიკდილამდე დაუბეჭდავად დარჩა.“³⁴ 1623 წელს მიქელანჯელოს ძმისწულმა ლორანსო უინორანსო, საშუალო მიქის პოეტმა, შესწორებულ, ან, უფრო რომ ვთქვათ, შერევილი და დამახინებული სახით პირველად გამოაქვეყნა თავისი დიდი ძიძის ლექსები. იქნებ, ამიტომაც იყო, რომ XVII-XVIII საუკუნეებში მიქელანჯელოს პოეზია თითქმის მთლიანად მივიწყებული იქნა. როგორც პოეტი, ის ხელოვან აღმორჩენელს მხოლოდ XIX საუკუნეში, რაშიც გადაწყვეტილი როლი თამაშა იტალიელი ფილოლოგის ჩეზარე გუასტის, ხოლო შემდეგ გერმანელი მეცნიერის კარლ ფრის ტექსტოლოგიურმა ძიებებმა და მიქელანჯელოს პოეტური მემკვიდრეობის კრიტიკულმა გამოცდებმა.³⁵ იუსეა მიქელანჯელოს პოეზია დღემდე თავის დარსულად მკვლევარსა და კუმშარტა შემფასებელს ელის. შეგიძლიათ გადაფურცლოთ იტალიური ლიტერატურის ათობით სხვადასხვა ისტორია და ერთხელად ვერ შეხვდებით მიქელანჯელოს სახელს. ამ მხრივ, ევროპული მემკვიდრეობის პოეტები, როგორც მისიადიდელი იყო, ვაცლებით უფრო გულისშიერინა და გამჭარბანი აღმორჩენელს. საკმაოდ იოკავს, რომ მიქელანჯელოს პოეზია იტალიური ადვოკატბული იქნებ ვინმესთვის და ტიუტორი, თომას მანი და რიშენ როლინი, ჩაინერ მარია რილემ, გალაციონ ტაბიძე, სალვატორე კაზინოილი და ა. შ. და ა. შ.

მარამ, მოდი, ვითო გულწრფელნი: ნუ დაგუბუკავთ თვალს, ნუ მივიჩნევთ დიდი ევროპელების ამ აღტაცებას მიქელანჯელოს პოეზიის შეფასების ერთადერთ კუმშარტა კრიტერიუმად. მიქელანჯელოს აქვს ბევრი სუსტი ლექსი, რომლებიც უშალ მელიტაციისა და ვიწების ცივი განსისაჯან იღებენ დასაძამო, ვიდრე გარბობს. შიანენი ზნებისა თუ შოგაგონებისგან, და რომლებმაც ჩიტორაკია და შშაილი რაციონალიზმი აშვარად ჩრდილავს ცხოველყოფილ საიოსსა და ზეადებულ ვენებს. მარამ აშვარისა ის მიწინებულ მხოლოდ საკუთარი გულის ძახილს, მხოლოდ მგზნებარე ენთუზიაზმსა თუ ზეშოგაგონის მმარმანებარე ხმას, და ჩვენ მოწინე ვხვდებით გამოცხადებულ სასუფლის — კუმშარტიკი პოეზიის დაბადებისა. მანინ, ლიდეოვიკი მარტელის თქმით, „ის წერს იმას, რასაც უკანახებენ აოლინი, ეტებრე და ლვოაბერეკი სიშვამე; შემდეგ კი თვითონვე მთვის გებულობს, რა დაწერა“³⁶.

scribere

Quel che Phebo, Euterpe e l'furor detta,
E poi quel ch'egli ha serrito intende appena³⁷.

ეს ბუნდოვანება, რაც უკიდურესად ართლებს მიქელანჯელოს პოეზიის გაგებას და რამაც არაერთ მკვლევარსა თუ მთარგმნელს ატრევირა თავი,³⁸ უკლები პოეტის ან ენობარტი მანერისის შედეგი როდია; ის მიქელანჯელოს ლექსის განუმეორებელი სპეციფიკითა განიარაღებულიყო. ქვეა მუშაობამ მიქელანჯელოში განავითარა ტანჯანსა და მწნულად დასაურებელ მასალასთან ხანგრძლივი და ჩუბტი პილიდის ჩეკვა. ქვისმთლილის ეს პროფისიული ჩეკვა იმდენად მკარია და მის არსებობა ისე ღრმად ფესვგაღებული, რომ აშვარად ინერს თავს სიტყვებში მუშაობის დასოსაც³⁹ მიქელანჯელოს კალამი მისივე საქრთველივით ბასრია და მჭრელი: „გეგონებათ, ხედავთ... როგორ აურქვევს მიქელანჯელო აქეო-იკით სავისის დარტყმით მარამარისის ნატებებს, ანდა როგორ ჯლერს თავისი აზრის კრებულის აკვიტბულ იღას“⁴⁰ «Микеланджело vorрачет

словом, как глыбу, стачивает одно, наращивает другое, пригоняет стих-камень к другому такому же плотный швом к шву. Он воздвигает из слов-плит строфу, тер-цину, сонет, которые держатся силой тяжести, стойким взаимодействием тяжести-смыслов и тяжести-звучков».³⁶

მიქელანჯელოს პოეტური სტიკვის ამ ფიჭურად საგარძობმა სიმძიმემ და წინადადმა, მისმა უჩვეულო სიმისქემ და სიტლანქმემ, მისმა იმპოზანტურმა ხანგნობიობამ (საყვად კვეთლა, ვანახნებული სიტყვა) თავისი სიმბოლური გამოხატულება მკვე მიქელანჯელოს სახელგანთქმული თანამედროვის ფრანსუა პეტრის სტიკრებისში, რომლებიც თავის მიმართად თავისი დროის პოეტებს:

Tacete equando pallide viole
E liquidi cristalli e sferre snelle;
E dice cose, e voi dite parole³⁷.

(„დარწმობით, მკრთალ ვიოლებო, ანკარა კრისტალებო, სწრაფო სფეროებო: თქვენ სიტყვებს წარსიტყვობ, ის კი — საგნებს“).

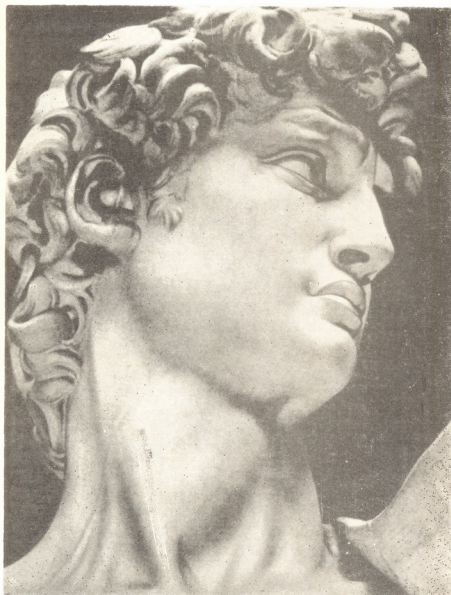
როდესაც ფორმალისტური თვალსაზრისით ვახსენებ მიქელანჯელოს პოეზიის ენობარტი თუ სტლისტური თავისებურებას, უნებლიეთ განსხვავდება თომას მანის სიტყვები, რომლებიც მის ახსნა-თებს მეორე დიდი ევროპული გენის პოეტური მემკვიდრეობას, გენისა, ვისისთვის, ისევე როგორც მიქელანჯელოსთვის. პოეზია მხოლოდ და მხოლოდ თვითგამოხატვის თუ თვითგამოვლენის ერთ-ერთი მეორეული ასპექტი, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, — დამხმარე საშუალება იყო. მე ვგულისხმობ თომას მანის ესტეს — „რომარდ ვანგერის სალმბა და სილიად“ — ერთ სახეს, რომელიც შეიძლება მოვლიდა მისდავლის მიქელანჯელოს პოეზიასაც. „ენობარტი თვალსაზრისით მათვის (ვანგერის პოეტური მწილობებისთვის, — ბ. ბ.) ხშირად ნიშნულია გარკვეული მაღალ-ფარდობანება და ელვარპნილობა, ნაწილობრივ — ბავშვურობა, ერთგვარად დიდებული, თვითმპრობოლური არაკონტრენტურობა, შიგადაშვი კუმშარტიკი გენიალობის, ძაბლობის, დაძაბობის, დაბაამიერი მშენიერების გაუგებობა. რაც უკუვლავარ ქვეს განავადავს და მხოლოდ ვამტაკიკებს იმის ჩრწმენას, რომ ჩვენ საქმე ვაკვს მიქელანჯელოთან, რომლებიც დიდი ევროპული ლიტერატურისა და პოეზიის ფარდებში კი არ თავსდებიან, არამედ მის მიღმა დგანან“³⁸ ვინ იცის, იქნებ სწორად ამით აიხსნება, ერთის შეხედვით, ის უცნაური ფაქტი, რომ მიქელანჯელოს დღემდე თავისი ადგილი არა აქვს მიჩნეილი იტალიური ლიტერატურის ისტორიაში.

თუმცა ეს მხოლოდ მედლის ერთი მხარეა. ნუ დავივიწყებთ მიქელანჯელოს პოეზიის შინაარსობრივ ასპექტსაც, რომელიც ფორმალისტურად გაიცილებოთ უფრო მარტივია, სადა, ნათელი. ეს ენობარტი პოეზია, რომელსაც თომას მანი „ველერ მეცნარეს“ (dichterischer Wildwuchs)³⁹ უწოდებს, „მკარია, როგორც თვით მიქელანჯელო, მწარეა, როგორც მისი ვენება, მარტივია, როგორც მისი გული“.⁴⁰ თავისი ინტიმური არსით, ის, უწინარეს ყოვლისა, ფილოსოფიური ლირიკია, მეტადეტიური პოეზია, ტანჯული სიღრმის თვითაღსარებელი, წყევლარკულვად და ლოცვარკულვად, სასილხად და უსასილხად, წამებად და ნეტარებად ამოთხლებული. ესაა De profundis!⁴¹ — უსასარული ვარაიცებუად განთენილი გრანდიოზული დამეტრეცია, ტანჯური ტრალი დამსხვრეული იმედების, გაფანტული ილუზიების, განსოკლებული ოცნებების გამო. მიქელანჯელოს ლექსები სიბოლოვანად განძარბული სულის სიბრტეში დაკრისტალბული ცრებულება. ასე მოვიწყვს მიწისქვეშა პირქვე მღვიმეში კრქქანარევე წყალი, რათა იქ სალატიკტიბის ენებურ კრისტალბუად იქცეს. ამ მრავალქანავან კრისტალური სტრუქტურაში ჩაკეცილია მიქელანჯელოს მედიტაცია, მისი ფიქრი საშობლოს ბედსა და აღმართის დანიშნულებაზე, ხელოვნების აზრსა და ხელოვნების მოწოდებაზე; მისი კუნება, მისი მღვიმე იმელანჯელო; სიკვდილისა და სიკვარულის მიმხერი განვად; მისი სწრაფვა ზეშენებრივი მშენიერების, სიწმინდის და სიცივის მიმართ; მისი რელიგიური და ფილოსოფიური მრწამსი.

მიქელანჯელოს პოეტური მსოფლმეტრება და მსოფლმედეველობა, უწინარეს ყოვლისა, პლატონის დიონანტური ვაჟუნითაა აღბეჭდილი, პლატონისშიც ცხოველყოფილი იდებოთა განპირო-

ბებული. ეს აიხსნება არა მარტო ორი გენიოსის სულიერი ნათესაობით, არამედ მიქელანჯელოს მსოფლმხედველობის ფორმირებისა და XV-XVI საუკუნეების ფლორენციული კულტურის განვითარების ისტორიული სპეციფიკითაც. მოკლე რეტროსპექცია: 1439 წელს ფლორენციაში გაიმართა მსოფლიო საეკლესიო კრება, რომელიც ერთმანეთისაგან გათოშული დასავლური (კათოლიკური) და აღმოსავლური (მართლმადიდებლური) ეკლესიების შეერთებას ისახავდა მიზნად. კრებაზე დასასრულებად კონსტანტინოპოლიდან ჩამოვიდა თვით იმპერატორი იოანე პალეოლოგი, რომელსაც თან ჩამოყვავა ბიზანტიული თეოლოგია და ფილოსოფოსთა შრიელი ამაღ. ბეგრას მამიკანმა, კრების დამთავრების შემდეგ, უკვე დასასულად განწირულ ბიზანტიაში დაბრუნებას ფლორენციაში დაჩრენა აირჩია, კათოლი-

სახელგანთქმული „პლატონის აკადემია“. დიდი ბრძენი მოაზრებელისა და ინტერესი კიდევ უფრო ცხოველდება კოზიმოს მედიჩის ვილის ლორენცო მედიჩის მმართველობის დროს. ლორენცოს პარწინავლად კარზე თავს იყრის ფლორენციის შთელი ინტელექტუალური არისტოკრატია. აქ არიან მწერლობის, ხელოვნების, მეცნიერების უფალსაჩინოესი წარმომადგენლები. მათი ზასიათისა და ტემპერამენტის, შემოქმედებითი აქტიუობისა და სულიერი ნაყოფიერების, მათი მიზნებისა და მისწრაფებების უკიდურესი სიკრულისა და ურთიერთგანსხვავების მიუხედავად, ყველას აერთებს „მონოთეისტური რელიგია“ — პლატონის კულტი: აი, მიქელანჯელოს დადი მფარველი, ფლორენციის პატრონი ლორენცო მედიჩი, რომელსაც ფრანცესკო და ნანტინოს „დანტეს, პეტარკას, პლატონ-



დავითი (ფრანკინტი).

კობა მილიო და ახალ ასპარეზზე გააგრძელა მოღვაწეობა.⁴² მათ შორის იყვნენ XV ს. უფალსაჩინოესი პლატონიკოსები — ჯორჯო ჭემისტი პლეტონე და მისი მოწაფე ბესარიონი. სწორედ მათმა შრომებმა და არისტოტელიკოსების — ჯორჯო სკოლარისა და თეოდორე გაზას წინააღმდეგ მიმართულმა პოლიემიურმა გამოსვლებმა შეუწყეს ხელი ფლორენციაში პლატონის ფილოსოფიის დანერგვას, მის მიმართ არნახული ინტერესის გაღვივებას და მნიშვნელოვანწილად განაპირობეს ფლორენციული ფილოსოფიური აზრის შემდგომდროინდელი პლატონური ტენდენცია თვით გალილეო გალილეომდე. 1459 წ. კოზიმო მედიჩიმ ჭემისტის პლეტონეს რჩევით დააარსა, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, საუკუნეების შემდეგ ააღორძინა

ნის მოწაფეს“ უწოდებს⁴³ და რომელმაც თქვა: „...absque platonica disciplina nec bonum civem, nec christianae doctrinae peritum facile quemquam futurum“ („...პლატონის მოძღვრების გარეშე ვერც ნამდვილი მოქალაქე იქნები და ვერც განათლებული ქრისტიანიო!“⁴⁴ აი, პაიო დელა მირანდოლა — გენიალური დილექტანტი, პოლიგლოტი, ელექტიკოსი, „გარდასულ კულტურათა ფენიქსი“⁴⁵ რომელიც „პლატონიკოსთა აზრისა და შეხედულების მიხედვით“ („secondo la mente ed opinione dei platonici“) წერს თავის სახელგანთქმულ კომენტარებს „ღვთაებრივი სიყვარულის სიმღერისადმი“ და რომელთან შეხვედრამაც გადააწყვეტინა მარსილიო ფიჩინოს პლტონის — ამ „ახალი პლატონის“ თარგმნისათ-

პს მეორეა სიცოცხლის დარჩენილი დღეები;⁴⁶ აი, მარსილო ფინი — კოზმო მედიის მიერ დარსებული ალატონის აკადემია — სკოლატი, პლატონის და პლოტინის ლათინურ ენაზე მთარგმნელი, მათი დიდი კომენტატორი, ვისი ფუნდამენტური შრომა „პლატონის თეოლოგია“⁴⁷ შეტანაქლები ფუძებამოსილები, შეიძლება პირველი დიადოხოსის ანალოგიური სახელწოდების გრანდიოზულ ოსტლებს დაუყურონ გვერდით; აი, პოეტები — ანტონო პოლანიო, ლეიჯი პულიჩი, ჯიროლამო ბენივიენი, — ყველანი ანტიკური კულტურის გულმუხრავი ადებები, პლატონიზმისა და ჩიკოლატიზმის თავყანისმცემელი.

პოეტებისა და ფილოსოფოსების სწორად ამ ბრწყინვალე წრეს აკლავდა ქაბუკი მიქელანჯელოს მსოფლმხედველობა: 1489 —



1492 წ. ის მედიკების სასახლეში ცხოვრობს, სადაც ლორენციოს შვილებთან ერთად ეუფლება ცოდნას და სადაც ფლორენციის მპრჩანებელი ქეშპარტად მამაშვილური სიყვარულით ზრდის იტალიური ხელოვნების მომავალ დიდებს.⁴⁸ სკულპტორთა სკოლა და ანტიკურ სიძველეთა მუზეუმი სან მარკოს მონასტრის ბაღში — დონატელის მოწვევის ბერკოლდოს ხელმძღვანელობით აქ იხვეწება ქაბუკი მოქანდაკის ოსტატობა; პლატონის აკადემია — მარსილო ფინიონი, პიკო დელა მირანდოლასა და სხვათა ლექციების წყალობით აქ ენარება იგი პლატონურ სიბრძნეს, აქ იბრძმებება მისი სული, აქ იწრთობა მისი გენია. „ამ უნადღესი წარმართობის გარემოში მიქელანჯელო დათარო ანტიკურიზმში. იგი თვით გახდა

ანტიკური ხელოვნა. მან გააცოცხლა ძველი სამეგრეთის გმირულ ფორმები, რომლებსაც თავისი მძივნებარება შემატა.“⁴⁹ ასეთივე მიზნული სიკმაპუნადიონივდელი სკულპტურული ნამუშევრები: „იქნტაბეზნიუსისა და ლაპიეთის ბრძოლა“, „მოციმარო სატიკარა“, „პაოლინი და მარსია“... ანტიკური ხელოვნების ნიმუშებზე აღზარდა მიქელანჯელო, როგორც მოქანდაკე, როგორც პლასტური ექსპრესიის დე-დოსტკი. არანაგვლდ შეარი და მასშტაბური ზემოქმედება მოახდინა მისი, როგორც პოეტისა და მოაზრების ფორმებარზე ანტიკურმა სიბრძნისმეტყველებამ, უფინარეს უყოფის აქ პლატონის პოეტურმა ფილოსოფიამ. მიქელანჯელოს მსოფლმხედველობის პლატონური წაწიქების აღმორება ახალი დროის მეცნიერების პირიტიტეს არ წარმოადგენს. დიდი ფლორენციელის პოეტური ზრავივდობა მს პლატონური ინტელიგენტი არც მისი თანამედროვეებისათვის დარჩენილა შემუნდებელია; „მე შირადე მსენია, — ამბობს კონდივი, — როგორ მსქელობდა მიქელანჯელო სიყვარულზე. ისინი, ვინაც მისი საუბარი მოუსმენია, ანტიციტენ — ზუსტად პლატონივით მსქელობდაო“...⁵⁰ „ყველა მისი ქმნილება სურათული სიყვარულთა და პლატონური ცნებებითაა სახსე (Tutti i componenti di lui pieni d' amore socratico e di concetti platonici) — ანტიციტე-და ბენედეტო ვაჯიკი.⁵¹ „მე მინახავს ზოგიერთი მისი ქმნილება, და თუმცა უფიცი ვარ, მინც შემძლია ვიკაც: ყველაფერი ეს უკვე წამიეთიხავს პლატონის ოსტულტებში“; — ამბობდა იგივე ვაჯიკ სხვაგან.⁵² ხლო ფრანჩესკო ბერნი მას „მეორე პლატონს“ უწოდებდა.⁵³

რა თქმა უნდა; ჩვენ უფლება არ გვაქვს მიქელანჯელოს ინდივიდუალობა, მისი თამაში და თავისთავადი აზრის სხვისი სისტემის მონად წარმოვიდგინოთ. საქმე ედება არა პლატონის იდეების მექანიკურ ტრანსპონირებას, არამედ მათი პოეტური ამბილაციისა და სუბიექტური ტრანსფორმირების ხარისხს. აი, თუნდაც მიქელანჯელოს ერთ-ერთი ლირიკული შედევრი, რომელშიაც მისი სული, თომას მანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტანჯვის გზით მიღატვის მშვენიერებას, ხლო მშვენიერების წიაღ-ღებრის (leidend durchs Schöne zu Gott strebende Seele):⁵⁴

„ქეშპარტი ნიმუშად ჩემი მოწოდებისა დადაბლითოვე მშვენიერება დამგება მე, მშვენიერება, რომელიც სისათველი და სარკე (lucerna e specchio) ორივე ჩემი ხელოვნებისა. და თუ ვინმე სხვაგვარად ფიქრობს, ცდება. მხოლოდ მას — მშვენიერებას — მიჰყავს მშტრა იმ იდეალურ სიმაღლემდე, რომლის ხორცმუსხსას ნახატა თუ ნაქანდაკარში ვცილობ მე აქ (ch' a pingere e scolpir qui m' apparecchio). თავებუნი და უაუნერნი ცდებიან, როცა გრძნობადთან აკავშირებენ მშვენიერებას (al senso tiran beltà), რომელიც ციო გვევლინება და ციხეცენი მიმართავს უკველ ჩანსად ინტელექტს (che muove e porta al cielo ogni intelletto sano). მოკვადიდან უკვადამდე ვერ ამაღლებია უძლიერი მშტრა (gli occhi infermi), ლიტიერი კი მუდამ იქია, სადამდე ამაღლებაც ღვთობრი მადლის გარეშე ფუმი ოცნებაა მხოლოდ“.⁵⁵

ამ პატარა მადრიკალის შინაარსობრივი სტრუქტურა, პოეტური იდეის განვითარების შინაგანი ტენდენცია, აზრის თითქმის ყველა ნიუანსი თუ მოღვლაცია პირწინდად პლატონური და ნეოპლატონურია. ორიოდ ნიმუში: ა). „მხოლოდ მას — მშვენიერებას — მიჰყავს მშტრა იმ იდეალურ სიმაღლემდე, რომლის ხორცმუსხსას ნახატა თუ ნაქანდაკარში ვცილობ მე აქ“... ამ პოეტური იდეის პირველი მომენტი სხვა არა არის რა, თუ არა გრძნობად-კონსტრუქტული მშვენიერების ქვერტებითი შემეცნების გზით უზუნავს მშვენიერებამდე ამაღლების პლატონური კონცეფცია.⁵⁶ მაშინ როდესაც მეორე მომენტი აშკარად ემიჯნება პლატონიზმს, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება მხოლოდ სამყაროს მიწვევ ცვლად და მსწრაფლ-წარმავალ საგანთა ბრმა მიზანგა, „მიზანების მიზანგა“⁵⁷ და ნეოპლატონურად, კერძოდ, პლატონისეული თეორიის უკვლადკვალ ხელოვნების სანაღდ უშუალოდ იდეათა უხრწწლენა და მზარად უცვლელდ სამყაროს სახასს.⁵⁸ ბ). „თავებუნი და უაუნერნი ცდებიან, როცა გრძნობადთან აკავშირებენ მშვენიერებას“... კიდევ ერთი პლატონური კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც, უკვლად გრძნობად-კონსტრუქტულ საგანს მხოლოდ მშვენიერების იდეისთან ზოარების წყალობით ენიჭება მშვენიერება და რომელიც კლასიკური სისხარა

ტი ჩამოკლებულბადა ფორმალაჲ: „შვენიერი შვენიერთა შვენიერი“.⁵⁹ გ) „მოკვდიადან უკვდაამდე ვერ ამაღლება უძღური შურა“... სწორედ ასე იბნებდა უძღური ჩინი, სწორედ ასე ვერ უსწორებს თვალს პლატონის პირქუში „მედივიმდე“ ახლად თავდაწნული პატმარი შუის დაბაზრავებულ ნაიფს,⁶⁰ რომელსაც ზორციელი კი არა, მხოლოდ სულიერი თვალთ („მხედველობა სულისაჲ“) თუ აღიქვას კაცია.⁶¹

აშქვენიური — ხილული და წარმავალი შვენიერება მხოლოდ ლანდია, მხოლოდ მერთალი აიონია, რომლის მიღვითაც სული იგონებს ზეტუო — უხილავსა და წარუღანებელ შვენიერებას, მის მოგონებას, პლატონის თანხმად, იღიათ სამყაროს მიმართ სურვიელ დღოვლის, ეგზოტიკურული სიყვარულის გრადული წყარო: „...ყველაფერი, რაც აქამდე იოქვა, სიშხაის მეთხე სახეს ეცხება, რომელიც შეპყრობილია ის, ვის სულშიც აშქვენიური შვენიერების ჭვრტა კერმარტი შვენიერების მოგონებას აღძრავს და ავიძებს. ამ მოგონებით ფრთავიწმული სული ხარბად მიიტაცებს ზეტის სიწმინდეს, მაგრამ ნიჟიერი ბუნებით დაბნეული და დაშინებული ვერ ახერხებს ფრთების გაშლას და უშწო ხარტყივი ნაფლიანად შეპყრებას ზეტსელს. სიშხაის ყველა სახითაც სწორედ ეს სიშხავე ყველაზე უფეთის და უწინავე... და ამ სიშხავით შეპყრობილ სულს შვენიერთა მინფური ჭქვა...“⁶² ეს პლატონური ექსტაზი, ეს „ღვთაებრივი სიშხავე“ ბოლომდე განწონის მიქლანჯელოს კიდევ ერთ შვედებს:

„შვენიერი საგნებით გაუმძაძარ ჩემს თვალებს (gli occhi miei vaghi delle cose belle) და ჩემს სულს, ანთებულს ხსნის სურვიელთ, ცად ამაღლებს ძალას თაველიც შვენიერის ჭვრტა ანიჭებს მხოლოდ. ყველაზე უფრო მაღალი ვარსკვლავებიან იმტყვია ქვეყნად ნაიფს, რომელიც სურტილს მათქმ მიმარაავს და რომელსაც სიყვარული ჭქვა მიწავს. და კეთილშობილად გულცივ და დატყვევის ან აჯახოს, თუ არა ღვთაებრივს სახეს, სადაც თვალები ვარსკვლავებს გვიან (che ne gli occhi lor somigli).“⁶³

მაგრამ შვენიერება არა მარტო უხილავსა და უქმელის ხილული ხატია ამ ქვეყნად, არა მარტო „ჩრდილია უფლისა, განფენილი შიფლს სამყაროში“ (la sombra de Dios sobre el Universo), როგორც იტყუად გაბრეიდა მისტრალი,⁶⁴ არა მარტო სურვიელი მტკიცების წყაროა და ეგზოტიკურული სულიერი ტუმბის სახანი; შვენიერება აძვე დროს, საზინუების სათავე არის, ვინაიან მისი აღქმისგან, უმეტესწილად გაუნურთა კრძალვის, კრომინს და, თუ გნებავთ, იდუმალი ძმწილის განცდა (საც ძმწის სული უსასრულობის, უღმრისი უფლისის თუ უშეშედა კუმფირების წინაშე). ეს იცუდა პლატონს:⁶⁵ „მას ამტკიცებს რუსთაველი; ამასვე გვიცხადებდ მობის მეტროლოგ⁶⁶ და რაინერ მარია როლეკ, რომელმაც თქვა: „...Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang.“... შვენიერება სხვა არის არა, თუ არა საზინუების დასაწიფის.“⁶⁷ საზინუებასთანაც წინადაური შვენიერების მიქლანჯელისეული განცდაც. მხოლოდ ეს განცდა მის პოეზიაში უჩვეულოდ მძაფრ დეტერის იძინს და, თუ შეიძლება ასე თქვას, შვენიერების ერთგვარი მისტიური ესტატოლოგის სახით წარმოგვიჩინებდა:

„მხოლოდ მრავალი ცდისა და მრავალი წლის შემდეგ თუ შეძლებს ბრძენი, უკვე სიკვლის მიახლებული, მეკრება და უხეშოლოში გამოკეთვის იდეა ცოცხალი და მშვენიერი ხატებისა, რადგან ახლთან და მაღალთან გვიან მიღის კაცს, რა მივა, ძალზე ცოტა დრო რჩება მერმ წინ. სწორედ ასევე ბუნებაჲც, რომელიც ფშთა სიბოლახთან ერთად დაუბეჭდა სახიან სახეზე, შენს ღვაბინივ სახეში შახას ზორცი უწინავს შვენიერებას, რაც იმის ნიშნავს, რომ ის — ბუნება — მიმარწნილი და დასალულად განწირულია უკვე (de vecchia e de' perire).“⁶⁸ ამიტომ შოში, შენს შვენიებასთან მქობრულ შერქმული (la tema, molto con la bella congiunta), უცნაური საზრდელით ასაზრდობის სურვილს კაცისა, და მე არ ციცა, შენს მქვერტელს რომელი გრძნობა ეუფლება უფრო: შოში სამყაროს აღსასრულით თუ ნეტარება ენით უქმელი (o 'l fin dell' universo, o 'l gran ditatore).“⁶⁹

საზინუება... შოში... შოში — მისი ცხოვრების მუდმივი თანაგზარტი. ყველაფერი აწინებდა და თავჯარს სცემდა მას. აწინებდნენ ძლიერი ამა სოფლისანი, აწინებდნენ მტრები და მეგობრები,

შინაური და გარეშენი; აწინებდა საკუთარი თავი,⁷⁰ აწინებდა სისხლ მტერი“ — გრძნობა, აწინებდა ბედნიერებას, აწინებდა თვით სიყვარულს:

Chi è quel che per forza a te mi mena,
Ohimè, ohimè, ohimè!
Legato e stretto, e son libero e sciolto?
Se tu 'ncateni altrui senza catena,
E senza manie e braccia m'hai raccolto,
Chi mi difenderà dal tuo bel volto!⁷²

(ვინ არის ის, ვისაც შენსგან მოყვარა ძალით? ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე თავისუფალი და ახსნილი ვინ დამარქვა შეკრულსა და შეკრებულს? თუ შენ უჩაკველ კრავ კაცს, და თუ ხელის გაუჭრავად დამიპყრე და დამიპირჩილე, ვინდა დამიკავს შენი მშვენიერი სახისგან მე?).

მართალია, ჩვენ გვეუბრება რომ „სიყვარულის უპირველესი საზრდელი არის ტანჯვა“ (La douleur est le premier aliment de l' amour⁷³). მაგრამ ეს მტია, ვინემ ტანჯვა, ეს მტია, ვიდრე ტკივილი:

Come può esser chi non sia più mio?
O Dio, o Dio, o Dio!
Chi mi tolse a me stesso,
Ch'è ma fusse più presso,
O più di me potesse, che posso?
O Dio, o Dio, o Dio!⁷⁴

(როგორ მოხდა, რომ მე ჩემს თავს აღარ ვეუფენი? ო ღმერთო, ო ღმერთო, ო ღმერთო ვინ წარმტაცა მე საკუთარ თავს, ვინ დადგა ჩემთან ჩემზე უფრო ახლო, ან ვინ შესძლო მასზე მეტი, ვიდრე მე შემომღავ? ო ღმერთო, ო ღმერთო, ო ღმერთო, ო ღმერთო!)

არ არის ამ შინაგანი უსასრულის, ამ დამარტყვევი ნაღვლის მიზეზი, რომელიც შოლიანად არტყვის სულიერი ცხოვრების მარმონიულ რიტმს და „ყოველგვარ სიტკობებს სიშრარედ აღაქმევისებს კაცს“ (par che amaro ogni mio dolce io senta)⁷⁵ „სიღან იღებს დასამას სიციქლისა და ციქლისა მომეცული ტრავიული განცდა ტბანისა, რომელზეც ციო ვაძმევიდა ურტრტი შემქმედებითი დამოსილების მადლ? ჩემის აზრით, — იმ მფარვი და დამორტყვეული გრძნობილობიდან, რომელიც ვაძმევიდა მიიღვლის სიწმინდის, სულიერების, ღვათბის მიმართ და ყოველგვარ ტრანსცენდენტური სვეთი ვარკვლენება. „ქვეყნელად — ამბობს ის, — ზესენელად მტაცებს ჩემი სურვილი“... ეს სურვილი — სიყვარულია, უსასრულო გრძნობა, შიფლი სიციქლის მანძილად გამოტარებული ტრავიული პლასტიური ხატების, სულიერი შვენიერების, ადამიანური მომზობილულობის მიმართ, — წამებდა და ნეტარედ და ქტეული ძადა სიყვარულისა და უნარი სიყვარულისა, რაც ნიშნეული იყო სხვა მღღავრი და მგრძნობიარე ნატურებისთვისა, რომლებმაც შეძლეს თავიანთი გრძნობილობის დაბრუნება — გოეთსოვის, ტოლსტოისაისკის“.⁷⁶

ო, არა მარტო გრძნობილობის დაბრუნება, არა მარტო გრძნობილობისა... Die Hauptsache ist, daß man lerne sich selbst zu beherrschen“⁷⁷ („შოვარია კაცმა ისწავლოს თავისი თავის უფლობა“). — ეუბნება გოეთე ეტრამის 1830 წლის 21 მარტს. ეს სიტყვენი, მათი აფორისტულიების მიუხედავად, ვაცილებით უფრო ღრმა შინაარსის იმარბავენ, ვიდრე უბრალო აფორიზმი: „ეთიფლობა“, როგორც არსებობის მოდუსი; „ეთიფლობა“, როგორც ეთიკური იმერტატი; „ეთიფლობა“, როგორც ექსისტენციის იდეალი, მისი უშუალოდ შოშიანი. მაგრამ არა მძლია ამ შოშის ნიწწევა, რამდენი დამარტყვეული ძადა აბრკოლებს ამ იდეალის ზორცესხსნას ყოველთვის, როცა გოეთეს რანგის გენისა ეცხება საქმე: აზრის უჩვეულო სიმაღლედ, ვნებათა ვულკანური ძაღმოსილება, ინტერტების არჩახული მასშტაბებობა, კოლმოსილი სულიერი ენერგია და ა. შ. და ა. შ., — აქ „ეთიფლობა“ გროვლის ან ღვავის დაუბრუნებას ნიშნავს.⁷⁸ და მინც, გოეთემ შესძლო ეს, შესძლო თითქმის შეუძლებელი. ნუ ვიტყვი, რის ფსად მთავარია, რომ შესძლო მიწმეწა



სუფრის წინასწარობის ის წინარეობისთვის, რომელსაც ოცნებამ ავიყვანა მისი მისწრაფების მიქლანტლო. გოეთე თვით ფლობს თავის მზერ, „პოლონურ“ გენიას („მე ვიცი, რა შემოიძლია და რა შემოიძლია, და მუსის მხოლოდ ის, რაც შემოიძლია“).²⁹ მაშინ როდესაც მიქლანტლო, პირითი, თავისი პირითუ „დიონისურა“ გენიას გვაყვ: „დე, მე, ვისაც არ სწამს გენიის არსებობა, ვინც არ იცის, რა არის ეს, — თავისი მიახვრის მიქლანტლოს. არასოდეს კაცი არ უფილა ასერიგად საყოთარის გენიის ტყვე. ეს გენია მისი თანამე-სხვებე რომი ჩანს. (Ce génie ne semblait pas de la même nature que lui.) ესა დაამპირებოლი, რომელიც თავს დაესხა მას და დამონა მისი ნება აქ არაფერ შუაშია. მეტიც, შეიძლება თქვას, რომ აქ არაფერ შუაშია მისი სიცილე და მისი გული. ესა შვავი გზებუტაცია, მონსტროზული სიცოცხლე, მიმუჭვადელი სულისა და სხეულის გარსში, რომელიც შეიძინებდა მიუფა იმისთვის, რაა ამანარ სიცოცხლეს გაუძლოს“.³⁰

ტანჯად ქვეული სიცოცხლე, სიცოცხლე ქვეული ტანჯა... საყოთარის გენიის საბრალე მსხვერპლი, გენიისა, რომელიც აძი-სებს მას მიელი სიცოცხლის მანძილზე ჭარბტუღილივი ეკნოს, იწოდეს, რათა თავისი საბურთილი, უკლიში, ფრავალი თუ კლიში, მიწლე, თავისი „ოობი სულითი“, თავისი ქაღალტული ხელოვნებით სული ჩაუდგას უსული ქვას, აამღერის მუნჯი კედლები, ცაში ატ-კოსის ტრამედალური გუმბაობი, დაუდავლები რუდენილი დასძლიოს და ფორმისეული განსაზღვრულობა მიიწიოს ტლანქსა და უფორმო მატრისა, დაიპყროს სიერცა, დაატყვევოს ნაოლის ჩქერლა და სიტყვაში გამოყვევოს აზრი — სიტყვის, სინათლის, განსაზღვრულობის ეფემენტე, სადაოს მძიმე ძილიდან და ქაოსის ლუნჯე ინერტობილიდან გონების გტობი ძალისხმეით გამოკრ-ვიდე... თავგანწირული შრომა, რომელიც მოლიანდა ავსებს სი-ციცხლეს; სიცოცხლე, რომელსაც სხვა ფუნქცია აღარ დარჩა, გარ-და შრომისა: „მე თავს ვიკვად მუშაობი; ვის გაუნჩრავს ასე თავი? დე და ლამ მხოლოდ ერთი საფურცელი მაქვს — სამშომა“... „ვა-მისთვისაც არა მცალია... ავირ უკვე თორბეტი წელია, თავაუღებ-ლად ვმუშაობ...“ „სახშილად მეგრის, უიადობივად ვიღლები. არაფ-რისთვის არა მცალია; მხოლოდ ვმუშაობ, ვმუშაობ დღისით და და-მი“... „დე აღარ ვმუშაობ, მე აღარ ვცოცხლობ“...³¹ რა არის ეს, თუ არა პარადოქსის რეალიზაცია? — ის ცოცხლობს იმით, რაც მას აკედინებს:

Vivo della mia morte e se ben guardo,
Felice vivo d'infelice sorte;
E chi viver non sa d'angoscia e morte,
Nel foco venga, ov'io mi struggo e ardo.³²

(მე ვცოცხლობ ჩემივე სიკვდილით და, თუ კარგად დავცოცხლები, ბედნიერი ვარ ჩემი უბედური ხედვრით; და ვიხს არ სწამს, რო-გორ ვცოცხლობ ტანჯით და სიკვდილით და, შემოვიდეს ამ ხან-ძარში, რომელიც ვიწვევ.)

მაგრამ რა შორის იყო ის, სინამდვილეში, ამ ბედნიერებისაგან; რამდენ სიმწარეს გვიმედვანებს ეს სასურვეტილი უყირილი სუ-ლისა, რომელსაც შემოქმედის საბედისწერო მოვალეობამ წაართვა ცხოვრებით ტკბობისა და ბედნიერებით თრობის უფლება:

Ohimè, ohimè! ch'io son tradito
Da' giorni miei fugaci e dallo specchio,
Che l' ver dice a ciascun che fiso 'l guarda.

Ohimè, ohimè! pur reiterando
Vo 'l mio passato tempo, e non ritrovo,
In tutto, un giorno che sia stato mio...³³

(ვაიმე, ვაიმე! მე ვაიუფული ვარ ჩემი მსწრაფლწარამავალი დღეები-სა და სარკის მიერ, რომელიც სიმარტლეს თვალსა სუველას მზე-რას... ვაიმე, ვაიმე! დღეებში ვაუღლებ ვიხს წარსულს, და ვერ ვპოულობ მასში თუნდაც ერთ დღეს, რომელიც ჩემი იყო. ჩემი...)

ამაო ბენა. მისი ცხოვრება არ იყო მისი. ის მოლიანად ეცუფ-ნოდა მის ბედისწერას — მის გენიას, რომელიც ხშირად შეუძლე-ბელს მოიხიოდა თავის მსხვერპლის, ტყვის თუ მოწინაგან. „მას

ქმნიდა ისეთი მამფერი და ისეთი სრულყოფილი წარმოსახვა, და უკვდავური, რაც მას ესახებოდა იდგო, ისე დადიო იყო, რომ წინასწარ ცის ხელს არ შეეძლო ესოდენ შემპარწუნებლად გარანდობო-შთანაფერის ხორცშესხმა, და ის ხშირად დაუმთავრებელი ტრეპე-და თავის ქმნილებით, მეტიც, ბეგრს ანადურებდა კედელ“.³⁴ მიქ-ლანტლო უბედურია, უბედურია ის პარობლემების განრეიხეულობ-ის გამო, რომლებსაც მის წინაშე აუწებდა მისი გენია და რომელიც განხორციელებასაც ასერიგად უშლიდა ხელს არა მარტო მახინჯი და სიკვდილი, პოლიტიკური თუ კულტურული თვალსაზრისით უიადელ ჩამორჩენილი სინამდვილე, არამედ თვით მისი საყოთარ-ის „უშეწილად“: აი, რატომაა, რომ ასეთი გაფორმების იბრძვის მიული სიცოცხლის განმავლობაში; იბრძვის, რათა მისწვდეს იდე-ალს, ადემტეს უფლის თავს და „შესხლებლად აქციოს შეუძლებ-ლი“.³⁵ ვაღმდებელი კიდილი საყოთარ თავთან — ასეთია მისი მრავ-ალტარქული სიცოცხლის ლეიტმოტივი, ასეთია მისი თვითდავად-რების ნარ-ეკლანი გვა. მაგრამ რა ძვირად დაუტდა ეს თავგანწირვა. მიქლანტლოს საუცნოოვანი სიცოცხლის თითქმის ყველა ტნაზე უჩვენ ვხედავ გამოფიტულობა და უკვლემწიფად ღრწმინდობის-ის ზღარზე მეგრს ნატურას, რომლისთვისაც თვითგამოყვევობა და ჩანსაღდ თვითშეგრწობა მხოლოდ იშვიათი შემთხვევებისაა. საქმარისა ზეირედელ მაინც გადავავლით თვალი მისი „სქედავსი-ლობის“ ზეირები, მხოლოდ და მხოლოდ ზეირები მიმწვს:

1494 წ., 19 წლის პაბუხ, სან სპირიტოს „კარავტაში“ მუშაობის დროს ისეთი გაფორმებით ეუფლებოდა ანტიკოსს, რომ, გვაქვით გვა-ვეითი ვადლოდო, ავად ხდება; 1507 წ., 10 ნოემბრითა და 1512 წ., 24 ივლისით დათარიღებულ წერილებში, რომელთა ადრესატა მისი მამ ბუნიარტო და ლოდოვიკო და ბუნიარტა სინიონი, — თავის „შერეულე ქანწარბობას“ უჩივის;³⁶ 12 წლის ასაკში ის უკვე „მიხსწნილი ბერკაცია“ გინძობს თავს (წერილი ღმერთიკო ბუნიონ-სინიასდისი, 1517 წლის ივლისი);³⁷ ამავე წლის სექტემბერში სან ლორენციოს ფსადლე მუშაობისას ავად ხდება, რამაც „კინადი იმ-ხსებრდა იგი“; უხვად ეტროს მის შემდეგ (1518 წ., სექტემბერი) სარავეუს ქვისამბერტოში ვულშერნებულე წაიქცა, დაღლილო-ბით გამოფიტული; 1520 წ., 11 აპრილს (6 აპრილს გარდაიცვალა რა-ფაელი) კვლავ მძიმედ ხდება ავად;³⁸ 1521 წლის დასვლს მისი მე-გობარი ლინიარდო სარჯო უილკაცს „იანჭურების სეუფებისგან, რომლისგანაც ძალზე ცოტანი იყვნენბინან“;³⁹ 1523 წლის ივლისში ის სწერს პარტოლომო ანტონიოსს, რომ ერთი დღის მუშაობის შემდეგ ოობი დღის დასვენება სჭირდება;⁴⁰ 1525 წ., 24 ოქტომბერს, თავისი მეგობრის, ფლორენციოს სანტა მარია დელ ფორეს მვდლის ქოჯანი ფრანჩესკო ფატურისამი მიწერილი წერილში „იუდაიკო ბერკაცია“ „ხსენიებს თავს (ამ დროს ის 50 წლისა);⁴¹

1530 წ., ავისტობში, როცა პაპმა კლემენტე VII-მ ესანდელი კონსი-ტაბორებისა და გერმანიელი ლანდსგებების დახმარებით დაიპყ-რო ფლორენცია და ბოლო მოუღო ტოსკანის პოლიტიკურ დამოუ-კიდებლობას, მიქლანტლომ ბეტი აიღო სმა-ქამაზე, უძლიობა, თავ-ვის ტაველი და გულის ფრიალი დასჩემდა;⁴² 1531 წ., 29 სექტემ-ბერს ჭვანი ბატიცა და მაილო მინი სწერს ბანო ვალდრის, „მი-კელანტლო გამბდარია და გამოფიტული. ამას უწოდებენბინას და ანტონიო მინის კელამაჯრ მასზე. ჩვენ ფიქრობთ, რომ დიდ-ხანს ვეღარ გაიძვას, თუ სერიოზულად არ მივხედო. მტებისგან ბეგრს მუშაობს, ძალზე ცოტას ქამს და თითქმის სრულიად არ სძი-ნავს. აგრე უკვე მთელი წელია თავის ტაველი და გულის „შტევე-ბი სტანჯავს“.⁴³ 1534 წ., სექტეს კაბელში მუშაობისას ხარკობის ჩამოყარდა და ფეხი მოიტება; უფრო ადრე ამავე კაბელის პლაფონ-ზე მუშაობის არანობამღურმა პირობებმა (გულადამ შწოლარე ხა-ტვად თავას) კინადი დააბრძვა და საოლოდო გაუფუძა მხედე-ლობა; „ფერწერამ და ქანდაკებამ, შრომამ და ერთგულმამ დამ-ლაუეს მე“, — წერს იგი ლუჩი დელ რიროს 1542 წლის 24 ოქტო-ბერს; 1544 წ., ივნისში, 1515 წ., დეკემბერში, 1546 წ., იანვარში ცი-ცხელებით ხდება ავად. სიკვდილად მიწურული მხოლოდ ლუჩი დელ რიროს მწრუნელობა აუენებს ფეხზე. ვადამყოფობამ სამგზის შეაწვევტინა მუშაობა 1542 წ., დაწვეულებ „იკავდეს მოქცეასა“ და „წმ. პეტრეს ჭვარცამაზე“ („კაბელა პაოლინა“), რომლებიც რის ვი-ვაგლობი დაარსდა 1549 — 1550 წ. (ეს იყო „უკანასკნელი ფრეს-კები, — წერს ქორქო ვაზარი, — რომლებიც მან დაასრულა, და



სიქსტეს კაპელის მოხატულობის
ფრაგმენტა.

სიქსტეს კაპელის მოხატულობის
ფრაგმენტა.

ისიც დიდი გაიკრებოთ, ვინაიდან ფერწერა, მით უმეტეს, ფრესკული ფერწერა, ბერძენების საქმე არ არის³⁴); 1549 წ. 15 მარტის ატეობინებს თავის ქმისწულს ლიონარდო დი ბუნაროტო სომონის, რომ შარდის შეკავეებით გაწამებული ადღე და ღამ სიმწრისაგან ყუფის³⁵; 1555 წ. ივლისში ნიკრისის ქარი სტანჭავს³⁶ 1559 წ. 14 იანვარს ამ სიტყვებით ამთავრებს ბარტოლომეო ამანატისათვის გაგზავნილ წერილს: „ოქვენი ბებერი, ბრბა, ურუ, ხელწარმოებული“ და ტანმორღვეული მეგობარი“³⁷ 1561 წ. აგვისტოში 86 წლის ბერძენი ბნელე მოუვიდა: სამი საათი ფეხშიშველა ხატავდა, უცებ სასტიკი ტკივილი იგრძნო, მოწყვეტილი დაეცა და კრუნჩხვებით დაიწყო. (უკვე მიშრალი სიცოცხლის, სიკვდილამდე დაღლილი ხულის უტები სიყრბე: რამდენიმე დღის შემდეგ ცხენზე ამხედრებული მიეშურება Porta Pia-ს მოსახატავდა)...

ჩვენი საუკუნის პირველი მეოთხედის დამლევს ფრანჩესკო ლაკავამ აღმოაჩინა გულშემწარავა დეტალი, რომელიც გვიმუდუნებს, როგორ აირეკლა ეს მოწამებრივი ცხოვრება, ეს მუღმივი მარტვილობა მიქელანჯელოს ტანჯულ სულსა და კოშმარული ძალუცინაციებით სასვე წარმოსახვაში: „განკითხვის დღეზე“ მუშაობისას მას შენეშა, რომ სისხლიან კვართზე, რომელიც ხელთ უპყრია ქრისტის მარცხენა ფეხებზე ჩარქილ წმ. ბართოლომეს³⁸ მიქელანჯელოს ავტობიოგრაფია გამოხატულია.³⁹ ჩვენ აქ არც დრო გვაქვს და არც ადგილი, რათა გამოწვლილით გავიხილოთ მიქელანჯელოს ეს კოლოსალური (20 X 10 კვ. მ) ფრესკა.⁴⁰ ლაკავას მიერ აღმოჩენილი „ბარბაროსული“ დეტალის შემწარავი ზემოქმედების სახსენლად საკმარისია ზოგადად მაინც გავიაზროთ ესქატოლოგიური იდეა, რომელიც საფუძვლად უდევს მიქელანჯელოს ამ ქმნილებას:

კაცობრიობის ისტორიის დამლევს, ეამთა დასასრულს, ქრისტიანობა აგორკვინებს განკითხვის დღის (Giudizio Universale) ფინალური აქტით. უნივერსალური მართლგანკითხვის კონცეფცია გამოხატულება იმ მარადიული მოლოდინის და უშრეტეი სურვილისა, რომელიც ღმერთის სრულქმნილებისა და სამართლიანობის ცნებისაგან იღებს დასაბამს. ამ ქვეყნად განუზოცილებელი და აღუსრულბელი მართლმსაჯულების აბსოლუტური რეალიზაცია გადატანილია ქვეყნის აღსასრულს. ქრისტიანული თეოლოგიის მიხედვით, ესაა ქრისტეს მეორედ მოსვლა — დეათებრივი მართლგანკითხვისა და ისტორიული პროცესის განმეპრობებელი პროვოცირების (განგების) გრანდიოზული საზეიმო მანიფესტაცია.⁴¹ რაკილა



ველეფერი სიეთის უხრწნელი საწყისიდან იღებს დასაბამს, ამიტომ ყოვლის დასასრული ბოროტების საბოლოო დათრგუნვა, სიკეთის აბსოლუტური ტრიუმფი უნდა იყოს. ასეთია განციობის დღის რელიგიური კონცეფციის ლოკაციური და ფსიქოლოგიური საფუძველი... და აი, განციობის შრისხანდ დღეს (Dies irae), როცა ანგელოზების მგვრენავი საუერებო მყერდაგაბოილი დიდამაწა დაპრუნებს თავის მკედრებს, როცა პირგანმულა საფლავები ამოანახებენ თავიანთ ცხედრებს და როცა მთელი კაცობრიობა... ბიბლიური შესაქმის პირველი წველიდან კაცთა მოღვაწის უკანასკნელ წერამდე, ხორცუმოსილი წარუდგება კოსმიურ მსაქმს — ქრისტს, დაახ, ხორცუმოსილი, რათა კუთვნილი მიეგოს არა მარტო სულს, არამედ ხორცსაც. — მიქელანჯელოს ველური ფანტაზიის მიხედვით, მისი მრავალტანჯული, მიწიერ სიცოცხლეშივე „ტანმორჩვეული“ და „ხორცუმოცეკილი“ სული ერთადერთი იქნება მკედრითი აღმდგარ განსახელთა უმტლსა და უშუპარ ბრბოში, რომელიც უხორცილ — თვალდაშრეტილი, ტანჯვით შეუშლილი, უსხვილი და უღლიშაბო ღანდის სახით წარსდგება თავისი მძამანებლის უთაბრავი მსჯავრის წინაშე, რათა „მართალი სამართლის“ აღსრულება მოსთხოვოს მას...

მაგრამ მიქელანჯელო მარტოვედ ტრავალური თვალთახედვით როდი აღიქვამდა სამყაროს, სინამდვილეს, საყოთარ ზედრს. მადლობა უფლის უდიდებრს სიმწრისა და სასოწარკვეთილების სულსმეშველელ ატმოსფეროში, თუნდაც დროდადრო და წამიერად, მაგრამ მაინც იმედებს ხოლმე ანათის სხვიად მოვლენილი შვიდი, ჭიჭირი და ვაჟაკური ირონიული შვიტარი, რომელიც უცნაური და ცვლილი შუტით ანათებს მისი დიდი სულის კიდევ ერთ ასპექტს; ამაღლებული, „ყოვლის მიმღები და სწორედ ამიტომ, ყოვლისავე უამრავი“ თვალსაზრისი; კუთხიული გრძობა ირონიისა, რომლისთვისაც გოეთემ თქვა: „ირონია მარლის ის მწიკვა, ურთმლისოდაც კოვლევარი კერძი უაგებური გვიჩვენება“. რა მკვეთრი კონტრასტია, ერთის მხრივ, მიქელანჯელოს ტრავალურ ნიღაბსა და, მეორეს მხრივ, მის გროტესკულ პორტრეტს შორის, რომელიც ასეთი კომიზმით გვიხატებს მომზიბლავი სონეტი-ბურლესკა¹⁰⁰ და რომელიც კემმარტად მიქელანჯელოს დიდი თანამედროვის ფრანსუა რაბლეს კალმის ღირსია:

„ცრემლის ღვრამ უყვე მიწაალობა ჩევი (l' o già facto un gozo in questo flento); ასე ამკობს წვალი კატებს ლომბარდიასა

თუ ბეგრ სხვა მხარეში (...in Lombardia over d' altro paese che si sia).

ამა, ვალუზე შემდგარი წვერი (la barba al cielo), უკან გადავარდნილი კეფა, პარანასავით მოკრალული მყერდი და ფუნჯიდან უზვად ნალვენით დურდო, ვერადი ლეშხით მდიდრულად რომ მიკრწრულავს სახეს (mel fa gocciano un riche pavimento).

ამა, ბოქვენში შევარდნილი თუქოები (lombi entrati ... nella peccia), უშუოდ მოჩორითლი გავა და ბრამდ მოფრატუნე ტრეფები, ლალბეღზე რომ ანებენ მიწას.

ამა, წინ — დაჩუტული მატეუტით დაქმუნული, უკან კი დასკდომამდე დატეკილი კანი, არამედ მშვიდდს რომ ამხვავებს ვაგლახად მობლუნკულ სხეულს.

ამა, ჩემოდ ხორცივით დამქენარი, დაწრტილი, ფუტი აზრები, ვინიდან ცუდად ისტრის გაზხარული და გამრუდებული კახიარი (che mal si tira per cerboctana torta).

ამა, მოწყალემა მოილეო ჩემი მკედარი მხატვრობის მიმართ (la mia pictura morta), რამეთუ არც ესაა ჩემი ადგილი და არც მე ვარ მხატვარი (non sendo in loco bon ne io pictore).¹⁰¹

აი, კიდევ ერთი ღირიკული შედევრი, რომელსაც წინა სონეტი-საგან თითქმის ორმოცო წელი აშორებს და რომელშიაც არანაკლები კომიზშითაა გადმოცემული სნეული ბერიკაცის მიუხაბრობა და მარტოსულობა, მისი უნუგეშო და უსიხარული ყოფა. ამ შთაბეჭედე ტერიცინეში გროტესკი ისე ტლანკია, ირონია ისე შემშარავია, ხოლო სიტყვა ისე მახვილი და ბასრი, რომ გგონია შეიძლება უცაბედად შეუპარა ხელი, როგორც მარმარილოს ნახსხვრევებში დაუდევრად მიადებულსა და მიფრეულულ საპრეთელს:

„ამ ბნელ საფლავში (la mia scura tomba)...¹⁰² ჩაეტილი ვარ მე საუპარი და მარტოსული (pover' e solo), როგორც ძვლის ტვინი — თავის უბეშ ქერქში (come la midolla da la sua scorza), როგორც მინის ჭურჭელში გამოაწედეული სული (come spirito legato in un' ampolla).

სურდო, ზველება, ციებ-ციებება, — სხვა რა ელის სულთმობრძავს, და თუ კვემოთა ზვრელით არ გაიპარა (se la non esce per l' uscio di sotto), სუნთქვა ძლივსადა ამოღის პირით (per boc' il fiat' a pen' uscir può fore).

დამსკდარი, დამზარული, დაღეწილი და დარღვეული (dilom-



bato, crepat', inrant' e rotto), — აი, რა მძეო დაღლილობა, და ხანავა არა სიკვდილი (e l'osteria e morte), ხანად უმჯობესად (a scotto) მაგვენ და მასმეფე აღბა...

ჩემი ხორცი — ძვლებითა და ნაწლავებით სავსე პარკუთი (un sacco di cuolo ossa e espresiti)... გუბებში ჩავეკილ-ჩანავილი თვლები (gli occhi di bifia macinati e pesti) და კლავაშებით მორავული კბილები (i denti come testi di stormento), სახარლად რომ ეტრიალებენ ხმის გაღებისას.

ჩემი სახე — შუისა და სიკვდილის ფერი; დაძინილი, როგორც ჩერის საუბრობობლა, შიან ამინდელ უანიად რომ ერეკება უკავებს (i panni di cacciar senz'altro tefo dal seme senza pioggia i corb' al vento).

ვალ უფროსი ობობა ხლართავს თავის ქელს (mi cova in un orecchio un ragnatelo), მეორეში კი მუთლი მონების კრინობობლა (nell' altro canta un grillo tutta notte)...

მაგრამ მთელ ამ ტრავკომოურ ბუფონობას ავგორვინებს უიღღურებს მტკიცუნული აკრად: „in dolorbis pinxi“¹⁰³ — მწუხარებ, როგორც ვაწვევდილი სიმის სეგდიანი ეტრიალი; მწარე, როგორც უქანასენელი ამოსუნთქვა მარადიული დუმილის წინ:

Ch e giova voler far tanti bambocci,
Se m' han condotto al fi, come colui
Che passò l' mar e poi affogò ne moccii.
L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
Di tant'opinion, mi rec' a questo
Povero vecchio e servi' in forz' altrui.
Ch' i' son disfatto s' i' non muoio presto!¹⁰⁴.

(რა მრტად, რას ვაკვლავი თავს აღდენ ფიტულს, თუკი ეს იყო ჩემი ბოლო, მსგავსად იმისა, ვინც გადაკურა ზღვა და საკუთარ კეთონში კი ჩაიხიჩრა მერე.

ოღონდაც სათავაუნებელსა და კრბად დასახულ ხელოვნებას ვუმაღლი ამას — საწუალოებო ზურკიკი, ველორე ბოლის მონა.

ცოცხლებად დაივრტეო, თუ სულს არ მომასწრა სიკვდილმა).

ზუსტად სამი საუკუნის შემდეგ ასეთვე შემზარავი ვკაროლი აღმოხვდა მის გენიოსიერ თანამოებელს, შუ წლის რბარად ვაგერის ფერგენ ლისტსადმი მიწერულ წერილში: „შე დლითდედ ვუახლოვები აღასარსად: მე ვცოცხლობ აუწერებელ უმადრეკი სიცოცხლებით (ich lebe ein unbeschreiblich nichtswürdiges Leben).

ჩემთვის სრულიად უნდობია ცხოვრებით კუმოტრული ტკბობა: ცხოვრებითა და სიყვარულით ტკბობა ჩემთვის არსებობს მხოლოდ წარმოსახვაში და არა პირად ცდამში. აი, რატომბა, რომ ჩემი გული იძულებული ვახსავე ტანში შესახლებულყო, ხოლო ჩემი სიცოცხლე პირწინდად ხელოვნური სიცოცხლედ იქცა: თუ ვარსებობ, ვარსებობ მარტოოდენ როგორც „ხელოვანი“ („Künstler“), რომელმაც ჩემში მოლიანად შთანთქა „ადამიანი“ („Mensch“).¹⁰⁵

რა მამართია ის მტკიცუნული განცდა უნარლო ადამიანურ ცხოვრებას, სიცოცხლით უშუალო ტკბობას დაწარგებულა ხელოვანისა, რომლისთვისაც „ცხოვრების აზრი თვით ცხოვრებაზევე კი არა ძვეს, არამედ რაღაც უზუნებანი (in Höherem), ქმედით მიზანდასახულობაში, შემოქმედებაში“¹⁰⁶ რა მწარეა ეს გარკობა, ეს საბედისწერო ვაითშეა „ხელოვანისა“ და „ადამიანის“, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრებას“ შორის, მაგრამ, მეორეს მხრის, ხელოვნების დენს პოტიონის, მისი ველორე და დამორავუნელი ძაღლისობისა წინააღმდეგ ამაო ადამიანებში რტვიანაცობის, „ნათლი თანხმობის“ და, თუ გნებავთ, ეტხალტრებულ სიყვარულის ელემენტე მტეია, ვიდრე მტრული სულისკვეთების, „პირქუში მორჩილების“ ანდა ჭანეისა, ვინაადა მქელანწელი, ისევე როგორც ვაგერის, მხოლოდ ხელოვნებაში შეიძლება თავდახსნის, თვითდავკიდების, თვითდავკიდების ერთადერთ გზას, ე. ი. ამქვეყნიურ არსებობის უშაღების მიზანს. ისევე და ისევე პარადოქსის, ანუ, როგორც თომას მანი იტყვოდა, „სატანური ანდანიობისა“ (teufelische Antinomie) ერთიანსა: „არაფერი ისე მვეთრად არ ეკიდებენს ადამიანს საეპაროსანგან, — ამბობდა გოეთე, — როგორც ხელოვნება და არაფერი ისე მქედროდ არ აკავშირებს მასთან, როგორც ხელოვნება“...¹⁰⁷ აი, მიქე-

ლანგელის უშრტი შემოქმედებითი აქტივობის, მისი თვანერტიკლი ნებაყოფილობითი შერობის სადღესობა. „მიქელანჯელის ხელოვნება და ტალანტი — წერს ვაზარი — უქმად ყოფნა არ შეუძლია, ან თვითონვე ამბობდა: „ჩაქაზის კაცური ჭანმრთელობას უნარჩუნებს ჩემი სხეულმა“.¹⁰⁹

მიქელანჯელის პოეტური შემკვიდრობის დიდ ნაწილი ხელოვნებაში თვადერებულ სიყვარულითაა შთავიზუნებული. აქ ეტრხელ კიდევ, მწარე სრულიად სხვა ასპექტში წარმოგვიჩვენებს: „ცხოვრებისა და „ხელოვნების“, როგორც დროულისა და ზედროულის, წარმავლისა და წარუდინებლის უტრიალიდადარსობარბულიბა: Ars longa, vila brevis!... „დროის რა უმადრეკი მონაკვეთა ძვეს მთა დასაბას და დასარბულ შორის, რაოდენ უსასრულოა სულონობის უსუსკრული, რომელიც წინ უღდის მთა დასაბას და ისიც, რომელიც მოხდევს მათ დასარბულს“; — ამბობს ქვეყნიერასობა და გრანდოდა-კონტრეტულ საგანთა მიმართ მისი უსიყვარული სიმეტრატორია¹¹⁰ (ვისი ძველიც ესოდენი მოწინებით დაამკვიდრა რაობში, კავთილონის მოდუნაქ).¹¹¹ მიქელანჯელის პოეზიაში „ხელოვნება ეტრიალებს მსწარულწარმავალი დროის“ „ქვეშარბად მარადიულ შემკვიდრად“; „იგივე შუინამძებებელი ბუნების მოკლე ქმნილებთა ბედისათვის, რომელსაც სხვერბალად იწერავს დრო“ (თ. მანი). „I' arte e la morte non va' bene insieme“ („ხელოვნება და სიკვდილი ერთმანის ვერ ვებუნება“¹¹² ასეთია მიქელანჯელის „არტისტული“ კრული, რომელსაც უშუალოდ ეტრიალებს მისი დიდი მთარგმნელის მწამსი: „პირველადი საგანი გარკვეულია; ხელოვნების მიერ შექმნილი საგანი კიდევ უფრო გარკვეული უნდა იყოს; ყოველგვარი შემთხვევითობისგან განუყველებო, ყოველგვარი ბუნდვანებისგან დახსნილი, დროდად ამოღებული და სივრცე გადკეცული“; — ამანარი საგანი წარუვალი ხდება და მარადისობის ნაშთი აღბეებდება. საგანი, რომელიც მოდლის როლს ასრულებს, მხოლოდ ჩანს; საგანი, რომელსაც ხელოვნება ქმნის, ჩანს. ამრგად, ერთი მიზმა იტოვებს მეორეს, მისი უსახლო ფარგლების გარეთ გადის და მარადიული არსებობის იმ სურბლის მზარდ და მშვედ ნაგონიტელებად იქცევა, რომელსაც ავლენს ყველაფერი, რითაც კი საგნოს საშარა“.¹¹³ უკვლევს ეს ზემოწინებით უხტდალად განცდილი და უხტად პოეტური ფორმით გადმოცემული მიქელანჯელის მიერ:

„რატომ, ძვირვანო, მიწის რატომ ცოცხლობს მკვირესა და უხელოში (in pietra alpestra e dura) გამოკვეთილი ქმნილება უფრი დიდხანს, ვიდრე მისი შემოქმედი, რომელსაც წლები ვერცხვად აქვევს ბოლოს? (che 'l suo fattore che gli anni in cener riede).

მთეზი უმდებრ სუსტია და მსწარულწარმავალი (la causa all' effetto inclina a cede), ბუნებას ამით სძლევეს ხელოვნება (onde dell' arte è vinta la natura); მე ვიცი ეს, მშვენიერი ქმნილებების სულისნაშადგმელმა, რომელთა წინაშე უძლურია დრო და სიკვდილი (il time e morte non tien fede).

მაშ, მე ძაღლის ნახტაბა თუ ნაქანდაკარში (o di colore o sasso), მარადისობა მივანიეო ჩვენს სიცოცხლეს (ambo noi dar lunga vita), მარადისყო ნატება ჩვენი (l' uno e l' altro volto), რათა ათასი წლის შემდეგაც, როცა არცერთი აღარ ვიქნებით (si che mill' anni dopo e parta fasti), ხანონ და თქვან, რა ლამაზი ყოფილხარ მენ (quando e voi bella futi), და რა საბრალო — უნა მიწეო; მაგრამ ვინ იტყვის, უღებე იყოო მის, ვისაც შევინდა ასეთი ღრეო?!!¹¹⁴

დროის ყოვლისმეშველელი ძაღლისობება ასევე ამრწუნება მიქელანჯელის კონვენციულ თანამედროვეს ლეონარდო და ვინჩის „იტალენტურ კიდესში“ ჩვენ ვხვდებით ოვოვლისა „მეტამორფოზების“ ერთი სახასის¹¹⁵ ლინგვისტიკულ პარაფრაზას: „ი, საგანთა მშვესკრელი დროო (o tempo, consumatore delle cose), მოშურენ სიმეგრე, შენ საბო ყველაფერს, წლები ხასარი ცოცხლობით ნიქავ და ნელი სიკვდილით აკვიდნებ ყველას და ყველას“.¹¹⁶ სიკვდილი ისევე მარადიულია, როგორც სიცოცხლე; კვდობის პროცესი უწვევება და უსასრულო; სიცოცხლე მხოლოდ „სახარკო“ მასალაა სიკვდილასათვის. ბუნება მოსიყვარულე დედაა და, იმავროდულად, გულქვა დღენიკავალი. სიკვდილიან ერთად ყველაფერი მთავრდება, ყველაფერი უკვალად ქრება. ბუნება ასპოტურად გულგრილია ღვიძლი შვილების ბედისადმი; მას არც მესივობა ვაჩანია, არც სიბარბული. მხოლოდ ხელოვნებაა ერთადერთი ქმე-



დია ძალა, რომელიც წარსულს ზუსტად მსჯობს, წარსულის ხსენას, ხსატას უნახავ ბერძნის. ი, ეს ამაგი და ასევე მონიშნის. ეს — უფასოს ადამიანის სიამაყე: „ფერწერის განსაცდებელი ბე-
 უნახავ; დონარდის ზრთი, ცხოვლოვანობის უნარებზე
 „ჩუკუა ბრწინა მშენებებს“; ის არსებობს ანებებს უფრო
 დამკრძე კმნილებებს, ვიდრე ბუნების, „მარად ცვლილად და დრო-
 სიწმინთი გარდავალა სიბიძგისაჲს განწერულ კმნილებებთა“.¹¹⁷
 ფერწერა „წარუვაჲს ხდის მშენებებებს, რომელსაც დრო და ბუ-
 ნისა მარადღურაბაჲდალად კმნი“...¹¹⁸

დონარდის და მიქელანჯელო... ისინი თანამედროვენი იყვნენ, მაგრამ არა მეგობრები, და არა მარტო იმიტომ, რომ პირველი იტალიელი უფროსი უფროსი იყო მეორეზე. ერთადერთი გრძნობა, რომელიც ამ ორი გერმანის ერთმანეთს აკავშირებდა, ეს იყო მეტოქეობის მტანჯველი გრძნობა. ორი მარტოსული, ორი სრულიად სხვა-განსხვა, ერთმანეთისაგან გათიშული და განზოგადებული სამყარო. შემოქმედებითი პროფესიის ადამიანებისათვის — წერის თობის მანი — უთითებინებობს ბედნიერება შესაძლებელია მოლოდელ მანის, რიცა ისინი სხვაგანსხვა ენაზე დაწერავენ;¹¹⁹ არანაადმდე შემიბ-ვევში ეს ბედნიერება კატატროფად, დაძლეულიად აღტრიალებად იქცევა: „ან ის, ან მე“ (er oder ich).¹²⁰ აი, ტარძობა, რომ თავისი დიდი თანამედროვეების დეაქლის ობიექტური შეფასების მოუბე-რებად, მიქელანჯელისთვის არ არსებობდა არა მარტო დონარდის, არამედ არა ბრანტის, არც ზოტრეტი, არც ტიციანი, არც რაფაელ... მაგრამ აბსოლუტურად ეული სულემი არ არსებობდა. მიქელანჯელისთვის ჰუაჲდა თავისი დიდი მეგობარი, უფრო ზუსტად, — თავისი სულიერი მოძღვარი — დაძე, ¹²¹ ვისი დიდი შემოქმედებაც ბიძგის ნიშნავდა საოცრებს, სულიერი ხსნას, თვითდამკვირებებს, ნეგუს. დაძეც მისი ზეინის ინსპირატორი არა მარტო ფერწერა-ში (საქმარისა გაუხსენით, რომ „განცხიხვის დღე“, უწინარეს უკლებსა, „ღვთაბრძვი კომედიის“ ექსატოლოგიური მოტივებითა შეკავებულნი; იგივე სითამამე, იგივე ტენდენცია, გენისის იგივე თინაჲნი თამაში), არამედ პოეზიაშიც: „თუ ვინმე ერთმანეთს შეუ-დარებს დაძეტს კანკონებსა და მიქელანჯელის სონეტებსა თუ მარკიაგალეს, განცოფრებული დარჩება იმ მსგავსებით, რასაც გახდებულთ აუღნის ორი ატორის აზრი“.¹²² დაძეც მისი სულიერი ტკბობის ცხოვლოვანებული წყარო, დაძეც მისი ეგზალტირებული სეკურარლის უმადლესი საგანი. მას „განსაკუთრებით იზიდავდა დაძეტ და იმდენად ატატებული იყო ამ კაცის საოცარი გენითი, რომ უშირად იცოდა მთელი მისი კმნილება“. — წერის ასკანიო კონდეც: „დაძეტს დიდი მოხედნე“. — ასე უწოდებს დონარტო გან-რეტი მიქელანჯელის თავის თხოვლებას: „დალოდებნი იმ დღეების ჩიხვისთვის, რომელზეც დაძეტ დამყო ჭიჭიხვისა და სახლი-ნების ტიბისა“.¹²³ ვაზარის მოწმობითაც, მიქელანჯელის „ძალი-ან უფვარად ჩვენი პოეტების, განსაკუთრებით კი დაძეტს ციხვავ, რომლითაც აღტრიალებული იყო და რომელსაც ჰამაჲდა თავის სახესზე თუ შინაფერსში“.¹²⁴ ამ აღტატების, შინაგანი კრძალისა და მოწიწების დადასტურება დლორანციის არქივში დაცული უაღ-რესად საინტერესო დოკუმენტი — მიქელანჯელის წერილი ჰან-დლონ სანაბში: „მე მიქელანჯელო — მიქანჯეკი — ვიხოვ თქვენს უწინდესობას და აღიქმას ვდებ აუვყო დავთაბივ პოეტს (al divin poeta) მისი საყდრი სამარის საბატო ადგილას ამ ქალაქში (in loco onerevole in questa città)“.¹²⁵ მაგრამ მიქელანჯელის ამ სურვილს, ისევე როგორც მის ბევრ პროექტსა თუ შინაფერსს, გან-ხორციელება არ ეწერა. პაპებს საყუარო აუღდებები უფრო აინტე-რესებდა, ვიდრე იტალიის ქუშმარტი დიდების ძაღლი. მიქელან-ჯელომ აუსტრალია მოლოდელ ის, რაც მოხდა იმ მსჯელ იყო დამო-კიდებული: მის ხელნაწერებში დარჩა დაძეტსაღმ მიმდინილი ორი მწარე სონეტი — ბერკაციის მოცაცახე ხელით მალულად მოწუ-რული ორი ცხელი ცემლი:

„ციო მოვევლინა და მას შემდეგ, რაც ხორცშემოსილმა მოიბი-
 ლა ჭიჭიხეთი და სახლინებელი, ცოცხლად მიიქცა უფლის კურე-
 ტად, რათა ქუშმარტი ნათელი ემოწმებინა ჩვენივის (per dar di
 tutto un vero lume a noi).“

მბრუნვავი ვარსკვლავი, რომელსაც თავისი სიხვივით ნათელი მოჰფინა იმ უღრის ბუდეს, სადაც დავიბადე მე (el nido ove nacqui!

ი). მთლიან ეს უკეთური კვეენა არ იქმარება მისი დეაქლის ხსენ-
 დლი: მოლოდელ შენ, სამყაროს შემოქმედო, შენა ხარ მისი კვეენა-
 რიტი საზღვარი.

დაძეტისვის ვამბო (di Dante dico), ვისი კმნილებებიც არ შე-
 იწყანარა უმადურმა სამშობლომ, რომელიც ყველას სწავლობს, მარ-
 თათლია გარდა.

ნეტა მე ვუიხ ის (tuss' io pur lui)! ღრისი მკვნა მისი ბუდის, მისი
 სიკვლესა მარტუნა სმწარე მისი განდევნისი არ ვისურვებდი ამ
 კვეენად უკეთეს ხედრის!¹²⁷

ალბათ, ეს იყო ერთადერთი ნატვრა, რომელიც „ეეთილად“ აუხ-
 ნდა მის: სიკვლესი ბოლო ოდითადაე წელი რომში გატარა, მშობ-
 ლითური დლორანციიდან გაქვევალბა. მისთვის სრულიად უცხო
 იყო „დონარდისეული მღმარა გულტრებობა (l' indifférence
 souriante) სამშობლოს მიმართ“.¹²⁸ და ნოსტალგიით გულგასენილს
 შინარად უნარტა სიკვდილი:

„...ჩემთვის ძვირფასია სიკვდილი (m' è cara la morte), რადგან
 მხოლოდ ის მიმართებს სამშობლოში ბავარუნების ბედნიერებას,
 რაც სიცოცხლეში შეუძლებელი აღმოჩნდა ჩემთვის (ov' io non
 pote' vivo)“...¹²⁹

ამ მხრივ, მიქელანჯელის ხედერი ისევე წაავადა დაძეტს
 ხედრის, როგორც დუნენტოს (XIII ს) იტალიის ბედი — კვატ-
 რინტროსა და ჩინკვეინტოს (XV-XVI სს) იტალიისას... მიქელან-
 ჯელის დროდღელი იტალია — შინაგანი წინააღმდეგობებით დაღ-
 რდილი, სამოქალაქო ომებით სისხლდარტელი, საერთო ეროვ-
 ნული ინტერესების მოვალეად შთავრებისა და პაპების საპარამოშო
 ქცეული, ურთიერთმომუხდელ წვრილ ფეოდალურ სამთავროებად
 თუ თვითმართველ რესპუბლიკებად დაქუეცაყბული; ვენეციის
 რესპუბლიკა და მილანის სამეცხოვრო ჩრდილო იტალია; ფლორენ-
 ციის რესპუბლიკა — შედირების სამელომელო — შუა იტალიაში;
 პაპების სახელმწიფო შუა და ჩრდილო იტალიაში, საშლელადენ რა-
 ვენამდე გადამოხული; ნეაპოლის სამეფო სამხრეთ იტალიაში; სიე-
 ნისა და ლუისი საქალაქო რესპუბლიკები ტოსკანაში; მანტუისა და
 ვერონის სინორიები; სავიონის სამეცხოვრო, სასულტოსა და მონფე-
 რატოს მარკიატებო... ეკონომიკური, სოციალური თუ უკულტურული
 განვითარების გამოკლებული სიტურელ და სხვაგანსხვობა; შინაშ-
 ლილომების, დიპლომატიური ინტრაგების, პოლიტიკური ავანტუ-
 რების წარმოუდგენლად რთული ზნართი, — ასეთია ეკატორიკო-
 ტის იტალიური სინამდვილის ზოგადი სურათი, რომელსაც შეიძ-
 ლებად მოილოაჲდ მიესადაგოს ფლორენციის ექონის სიტუტე, იმე-
 რანინდელი საურაგანების სამეფო კარის ვითარების რომ აუწყებს
 თავის თანამოქალაქებს: „აქაურ ამბებში მხოლოდ გრძნეული თუ
 გერკვეენა ახ კიდვე მოგვი, კაცის გონება აქ უძლიერესია“.¹³⁰ მიქე-
 ლანჯელისათვის წინადაწინადა მოცეცა „იტალია“ თითქმის
 სრულიად უაზრო და უშინაარსი, ნომინალურ ცნებად და დიქვამს
 იტალიისის სენა: „თქვენ სულ იმას ჩამიჩინებთ — იტალია, იტა-
 ლიაო, მაგრამ მე არსოდეს მინახავ იგი!“ — ამ სიტუტებით მიმარ-
 თავს მელანის მართველი, დონარდის პატრიონ დლორანციო მორო
 ფლორენციის გარე 1494 წლის ა მარტს.¹³¹ ყოველდენ ამას ზედ
 დავართო მამინდელი ევროპის ორი უდიდესი პოლიტიკური ძალის,
 ორი უდიდესი ექსტრატორული სახელმწიფოს — საფრანგეთისა
 და ესპანეთის ცნებასინია. მათი გამანადგურებელი შემოსევები —
 ე. წ. „იტალიის ომები“ (1494-1559 წწ.)¹³² როგორც მოსაღონდელი
 იყო, აქენინის ნახევარკუნწელის სრული ცრახობა, მისი პოლიტიკუ-
 რი, ეკონომიური და სამხედრო ძლიერების საბოლოო შემუსვრით
 დავიგრივანდა. ეს იყო „მოუტყვევებელი სირცხელი“ (l' inescusabile
 vergogna). უდიდესი ეროვნული კატატროფა, რამაც უკლებს ევე-
 ლაზე მოწინავე კვეენა მძლელ ხანში მეორებარისთვის სახელმწი-
 ფოდ, დაბეჭავებულ კოლინადა აქცია, რომელსაც შემდგომ, მთელი
 ორასი წლის მანძილზე ევდარ დაღარა თამე უცხოეთია ბატონობის
 უდიდეს.

დაძეტს დაქროლი მკვრიდან ამოხეთქილი სიმწრისა და სასო-
 წარყვეთობების ვიროლი — „Oh, misera, misera patria mia!“
 (ოჰ, საბრალო, საბრალო სამშობლოგ ჩემო!),¹³³ რომელიც შემდეგ
 თვიწყვევლის რისხვად იქცა —

Ahi, serva Italia, di dolore ostello,
 Nave senza nocchiere in gran tempesta,
 Non donna di provincie, ma bordello!¹³⁴—

მტრგვიან ექოდ კვავ დაიბნა იტალიის და, ამ „მოწინებდა ჭაჭი-
როს“ წამებულ შვილთა გოდების ხმით გამაძრავებელი, გლოვის
ზარად მოედო სისხლითა და ცრემლებით მორწყულ მრავალტარაგულ
მიწას:

„აჰ, მოვიდა მახვილი, აჰ, აღსრულდა წინასწარმეტყველება,
აჰ, მოიწია რისხვა, აჰ, მოვედოდა სასკლად: თვითონ უფალი
მოუხდის ურჯულოა ბრბოების აი, ფლორენცია! გარდახდა ებრა სიმ-
ღერისა და ეჰმა როკვისა — ცრემლის მდინარეებით ფლორენცია და-
იტირა ამიერიდან ცოდვანი შენის! ცოდვანი შენის, ცოდვანი შენის,
რომეო, რომეო, ცოდვანი შენის, იტალია, — აი, მიზეზი
ჩვენი წახდენის!“ — მძვინვარება ფრა ჭიროლამო სავინაროლა
ფლორენციაში.¹³⁵

„ემ ისეთ დღეში ვარ, რომ თუნდაც მიეღო სამუარო დიპტეს,
გული არ შემტრატდება მერდო... უველაფერზე ვგიჟით ციცინი...
ახე მთარა, ის ბასტიანო აღარა ვარ, რაც რომის დახმობამდე ვი-
ყავი... გონს ვერ მოვსულვარ!“ — გოდებდა სებასტიანო დელ პი-
ომბო რომში.¹³⁶

მიქელანჯელო?... ამიერიდან მისი ყოფა, დანტეს სიტყვებით რომ
თქვათ, tanto è amara, che poco è più morte...¹³⁷ დაბუბო ზევა,
ჩაქრა ვარსკვლავთა სხივისკრფენება, გაუღებურდა მთელი სამუარ-
ო, აზრი დაეარგა სიცოცხლემ, რწმენამ, სიყვარულმა, შემოქმედე-
ბამ. მან სახელმოდო ზურგი აქცია სისარულს, სახუდაშოდ შეზღუდა
სიცილი. როგორ აღუფოთდა, როცა ვაჯარის წერლობად შეიტყო,
რა დიდ ამბით გადაიხდა მისმა ძმისწულმა ლორანდომ თავისი
პარწისი ბუფარანტის ძეთაში: „არ მოწინის, არ მოწინდეს ზარ-
ჯეში, რამეთუ კაცი არ უნდა იცინოდეს, როცა მთელ კვერამს
ტრისის...“¹³⁸ წაუციათხვს თუ არა მას სხენეს „თვითმკვლელობის
პალოგია?“ (ხედავთ იმ ფრაილო კლდეს? მისი კიბობად იწევბა
თავისუფლების ჭა. ხედავთ იმ ზღვას, იმ ქაბს, იმ მდინარეს? მათ
ფსკერზე წავს თვითსულებმა. ხედავთ იმ დაბალ იმ ბრბოებს და უნ-
ყოფო ხეს? მის ტრატე ჰელითა თავისუფლება. ხედავთ შენს უფლს,
შენს კისრს, შენს მერგად? უველა ამ ბუით შეგძლია გაიქცე მო-
ნობას...“¹³⁹ არ ციციო. მაგარამ ამიერიდან თვითონვე ავევინდა
თვითმკვლელობის პალოგებდა:

„თუკა ძაღვებმა ნების გავეცალით და ხრწნდა სამყაროს, ჩაქი-
და სიკვდილის წყალობით ვუფრობოთ დაბრუნებულ ზეკას (Poi
che per morte al ciel tornar si crede), ვინ უნდა გაეცალოს უვე-
ლაზე უმაღლ, თუ არა ის, ვინც, რწმენით აღვსილი, მინის უზად-
რუკო სიცილებით ცოცხლობს, სწავლობებო და საპარობის
(vive irervendo miser'e infelice)...“¹⁴⁰

დამიზნებელი იყო ევროპის უველაზე ცოცხლოებელი და უვე-
რული დიდა კულტურული ტრადიციების მკონე კვერამს: მონა იყო
მისი უველაზე დიდი შვილი. მთელი სიციცხლის მანძილზე ემსა-
ბურებოდა იგი ფლორენციაში ვერავი და პატივმოუყვარ მეღიერების
რამდენიმე თაობას: ლორენცო I დიდებულს (1469-1492 წ) და მის
მემკვიდრეებს, ხოლო რომში — არახალბე ვერავსა და დაუღლი-
ბელ პაპებს: იულოუს II (1503-1513), ლეონ X (1513-1521), ად-
რიან VI (1522-1523), კლემენტ VII (1523-1534), პავლი III (1534-
1549), იულოუს III (1550-1554), მარკელუს III (1555), პავლე IV
(1555-1559), პავლე IV (1559-1565). მათე იყო ეს სახსობური.¹⁴¹ სისხ-
ლიანი იყო მათ მიერ მოწოდებული ღვინო. ცრემლით ნაწული იყო
მათ მიერ ნაწყალიბევა პური. ათასგვარი შურაცხუროფა, დამცირე-
ბა, მუქარა, ცემა-ტყემა და შეჩვენება, — აი, რა პირობებში ქმნი-
და იგი თავის შედევრებს.

მას ასხოსვ, რა ქედმორბეკილი, უკლეზ თოკუმბეული ეხზა
პაპ იულოუს III ბოლონიაში 1506 წელს, რათა, გაანწილებული
მღვდელმთავრის წინაშე მუხმოყაროს, ცრემლებით ფრთხილად ეთი-
ხოვა შეწყლება...¹⁴² მას ასხოსვ, რა სულთამბუთავითი დედა თავზე
იგავე პაპი და გულსგამაწერებელი ბრძანებებით აიძულებდა
სასწარფოდ დამიჯარებინა სისტეს კაელების თავისი მოხატვა.
ჯიბთხელ, მისი მშინადარცოვანი ბრძანებების პასუხად, მიქელან-
ჯელომ თქვა, მამონი დავამთავრებ, როცა კმაყოფილი დავრჩები
ჩემი ბელოვნებით... ჩვენ ე კ ვსურს, — უფვირა პაპმა, — რომ

დამკმაყოფილო იქნეს ჩვენი მოთხოვნა, რაც იმასში მდგომარეობს,
რომ სამუშაო მალე დამთავრდება და ბოლოს მდგომარეობა: უფროდეს;
ქარბ საქმეს, ბრძანებებს გაცემს ხარანად ვადმოგვცემს...¹⁴³ მისი
მიქელანჯელო, რომელსაც ემინოდა, და არტუო უსაფუძვლო
ემინოდა, პაპის რისხვის, სასწარფოდ, დაუყოვნებლოდ დაასრულ-
სამუშაოს დატრინელი ნაწული...¹⁴⁴ მას მოეცოდა, როცა შეეძლებ-
ოდა იულოუს II კეთიბა: „ეს მაგარამ, მინც რისხვი დაასრულებდა კეთი-
ბეკლანჯელომ უსაუბრა: — როცა შეეძლებ, წმინდა მამო. მამონ
პაპმა ჩხოთი, რომელიც ხელში ექირა, დაუზოგავად დაუწყო ეს
მიქელანჯელო და თან ევიროდა: „როცა უკლებდა, როცა შეეძლებ-
ოდა შე შეგადგინებინა...“¹⁴⁵ მას ასხოსვ არა მარტო პაპის, არამედ
მისი მემკვიდრეების რისხვაც: იულოუს II ძმისწული, ურანბის
იერკუი ფრანჩესკო მარია მიწასან გასწორებით ემტრებმა, თე
პაპის მამარს არ დაასრულეს.¹⁴⁶ „პაპის ფრანჩის რომ არ გქონ-
ოდე, ისინი (იულოუს II მემკვიდრეები, — ბ. ბ.) გვეულებოდა
დავეგიოდენ (saltariano come serpenti)“ — სწერს სებასტი-
ანო დელ პიომბო...¹⁴⁶ მას ასხოსვ, რომ მოხდებოდა ბედნიერი შუბს-
ვევის წყალობით არ გახდა გამყინვარებული აღმსარებლო მღვდლის
მხაზვართ: 1534 წლის 23 სექტემბერს სახუდაშოდ გაიხსენებდა მუ-
ხამით მღიერების ფლორენციაში, რათა აღარასხედებ დაბრუნებულ-
ლოკო შმოხლოურ ქალქში...¹⁴⁷

მას ასხოსვ, როგორ ათამაშებდნენ მღიერნი ამ სოფლისანი: სუ-
ლის მოძებვის სასულებლს არ აძიებენ, დავეთვის დავეთვებზე უ-
რანს, მერე შოლოდენდება ფრან ამბობენ განზრახულზე, უვე
დაწუებულ სახუმარს უავევტირებდა და ახალი დავეთვისის ზრტ-
შესმას აჩქარან. მათთვის ეს შმოლოდ დესპოტური თავენობა,
შმოლოდ გინა, არამდინაურად სასტიკი თამაშე; მიქელანჯელო-
სივი — სიზოფეს შრამდა, ნაწუწყვადული ტანგვა-წამება. აი, თუნდაც
იულოუს II აქლდადა: ხუთი მხადასხვა პროექტი (1545 წ. მარტი
1514 წ. მაისი, 1516 წ. ივლისი, 1522 წ. აპრილი, 1545 წ. აგვისტო).
ხუთჯგონს დაწუებული და ხუთჯგონსვე იძულებითი შეწყვეტილი შო-
ნი, „მიქელანჯელოს მთელი ცოცხობის კომპარა“ (რ. როლიანი).
მას ასხოსვ, რა თავზარდაცუებული ვაგურის რაჯალრსა თუ დღე-
ზორულ სავრთხეს; რა გამწარბით წრიალენს და აქეო-იქიო აწე-
დება, როგორც სათავგაბო მიამწუვედული თავი; რა ვადაგებობა
დაიძებდა მუდლორ თავზნაფარს, სიმშვიდეს, ნუგებს: 1494 წელს
სიკომბენი ის ვაბრის სავნარობის მოსახნე ქადაგებებით აფი-
რაიკებებოდა და შექრუნებელი ფლორენციიდან; ვაბრის ვეწეცაპა,
ბოლონიაში, რომში.¹⁴⁸ 1506 წ. 17 აპრილს პაპისა და მისი მოხუცე-
ების მიერ შეურაცხულოფილი და აბურად ავდებელი კვავ ვაბრის,
აყვარდა რომიდან — ფლორენციაში და ბოლონიაში.¹⁴⁹ შადაა გაიქ-
ციო თურქებში, სადაც სულთანი ბაიაზეთ II, ფრანკოსანელი ზე-
რების ხელით გამოგავნული წერილობ, პერაზე ხიდის ასახებად იწ-
ვევს.¹⁵⁰ 1529 წ. 21 სექტემბერს ღარბრულად ვაბრის ენასენის მე-
ფის ქარლოს I და რომის პაპის კლემენტ VII ქარბით აღაწე-
შობრქმული ფლორენციიდან, რომლის სავრთხე-ეკვიკოი სამუშაო-
ებხაც პირადად ხელმძღვანელობს (governatore generale), ვაბრის
ვეწეცაპა, შუმიდგე ჭუღვეში, პირებს გაიქცეს სავრთხეში, საი-
დანაც ფრანსუა I თავზარამ მიწვევას იღებს.¹⁵¹ მარკამ არ თვის სე-
დეგ (20 ნოემბერს) დარცხვენილი ბრუნდება უკან და თანამოქალა-
კეებთან ერთად თავგანწირვით იბრძვის ფლორენციის დამხმობად
(1540 წ. აგვისტო). ზუსტად ხუთი წლის შემდეგ სახუდაშოდ ვაბრის
ფლორენციიდან (შმოხლოურ ქალქში დაბრუნებულს შმოლოდ
მისი ცხედარი)...

მას ასხოსვ არა მარტო პაპებისა და მღვდლების ვულგებულება, ვე-
რავობა, გაუტრუნობა, არამედ თავისი კოლეგებისაც... მას ასხოსვ
თავისი პირველი მასწავლებლის ღომენციო გირლადლის შოკარა-
ნი წამობახილი: „მან ჩემზე მეტი იცის!“,¹⁵² რასაც შედეგად მოჰყა
15 წლის მიქელანჯელოს გაიქცევა სახელოსონად... მას ასხოსვ მო-
შურე ტორჩანო დევი ტორჩანის მკვირი მუშტო, სახუდაშოდ დიდი
რომ დასავა მის ცხობი...¹⁵³ მას ასხოსვ ბრძანებებსა და რაჯულებს
უგვანი და მათი ღირსებისსაუვის უყადრი ქვევა: „ჩემსა და პაპ
იულოუს შორის ჩამოვირბინელი უველა უთანხმობა ბრძანებებსა და

სიკვდილის შურის შედეგია: მათ ჩემი დაღუპვა სურდათ. რასაკვირ-
ველია, რაფაელს საქმარისზე მეტი სიბაბი ჰქონდა საამისოდ: უვე-
დღერს, რასაც მან მიაღწია ზღვოვნებაში, ჩემი წყალობით მიაღ-
წია...¹⁵⁴ მას ახსოვს, რა უღირსი ხერხებით იბრძოდნენ მის წინა-
აღმდეგ ვერ ანტონიო და სანჯალო „თავის ხროვითურით“, ხოლო
შემდეგ ნანი დი ბანი ბიჭო და პირო ლიგორიო,¹⁵⁵ რომლებმაც
ხლიანად მოუწამლეს სიცოცხლის ბოლო 17 წელი (1547 წ. 1 იან-
ვარდნ მოყოლებული, როცა მიქელანჯელო პაპის ბრძანებით და-
სწრულ იქნა წმ. პეტრეს ტაძრის მშენებლობის მთავარ არქიტექ-
ტორად)...

მას ახსოვს თავისი დიადი ქმნილებების ტრაგიული ხედვრი:
1541 წ. მისიონ ფლორენციელ პურტინათა გამძვინვარებულმა
სპიომ, რომელიც შურაცხყო „დავითის“ სიშიშვლემ, რამდენჯერმე
„გამომბა“ ქვებით სინორიის სახალის წინ მდგარი ვახუცი კო-
ლონი...¹⁵⁶ 1511 წ. დეკემბერში პაპისადმი მტრულად განწყობილმა
სწავლოლების პარტიამ გაანადგურა მისი ქმნილება — იულიუს
II ბიჭვანოს კოლონალური ქანდაკება,¹⁵⁷ რომლის ნაშტრევები
ფერარის მბრძანებელმა ალფონსო დ' ესტემ შეიძინა და ზარბაზნად
ქადაგნო (ამ ზარბაზნს იგი „იულიუსს“ ეძახდა ზუმრობით)...¹⁵⁸
1541 წლის ან დეკემბერის სექტემბერ კაპელში საჯიმოდ გაიხსნა
„განკითხვის დღე“. ეს იყო მხატვრის კუშმარტი ტრიუმფი. გახს-
ნის უმარავი ხალხი მოაწვედა არა მარტო იტალიის ყოველი კუთხი-
დან, არამედ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებიდანაც: საფრანგეთიდან,
კრემანიდან, ესპანეთიდან, ფლანდრიიდან. მაგრამ ტრიუმფმა და-
სხვა შური. „პორნოგრაფიის მეხეტრომ“ პეტრო არტიტინომ ამორა-
ღობა დასწამა მხატვარს და საბუთად მისი პერსონაჟების სიშიშვლედ
მოიშველია.¹⁵⁹ არტიტინოს მხარი აუბეს არა მარტო მიქელანჯელოს
მტრებმა, არამედ, გარკვეული აზრით, — მეგობრებმაც (დანიელ
და ვოლტერა, ამანატო). დადგა „განკითხვის დღის“ განკითხვის დღე.
„ლუთრიანული სკოლე“. — ასე უწოდებდნენ ერთმა ფლორენციე-
ლმა 1549 წ., საქმე იქამდე მივიდა, რომ პაპმა პავლე IV დააპირა
სულაც ჩამოეფხვია ფრესკა, სახედნიეროდ, იმით დამკუთხოვდა.
რომ დანიელ და ვოლტერას უბრძანა „შემოსსა“ მიქელანჯელოს
შიველი ფიგურები. როდესაც პაპის გადაწყვეტილება აუწესეს, მი-
ქელანჯელომ თქვა: „გადაღეით პაპს, რომ ეს აღვიღო მისკმეა... დაე-
მან მოაწერს იგოს ქვეყანა, ხოლო ფერწერაში წესრიგის დამყარე-
ბას ბევრი არა უნდა რა“.¹⁶⁰ ეს იყო ღირსებით სასეს პასუხი. მაგ-
რამ, ვაი რომ ყოველთვის ვერ იცავდა წინასწრობას: თუ
წარევა, წარევა იყოს, გაუმარჯოს განადგურებებს! რატომ უნდა
სამოხრეს თავად სხვებს?! და აი, 1555 წელს საკუთარი ხელით შე-
უბრალელად ამხსვრებს თავის უკანასკნელ გარანდიოწულ ქმნილებას
„გარდამონისას“...¹⁶¹

მას ახსოვს სულში შხამად ჩაოხებული ცილისწამების, კორების
და მითქმამითქმის მთელი კასკადი. უფრო მიუვადლო ამ მავადერე-
ხელ, ხან აღუფორობით ჩაწყვეტილ, ხანაც რისხვით ათროლებულ
პაპს, საუკუნეების წიალიდან რომ გვიმედვანებს სულის სიღრმემდე
შურაცხოვოლი ადამიანის არადამიანურ ტანჯვას: „ნუ დამცინი,
არასოდს არავის დასცინო“...¹⁶² „მართლა გითე კი არა ვარ, რო-
ცორც თქვენ ფიქრობთ“...¹⁶³ „ხოლო თუ ვამაგირს მიმიტყენ, არა-
სოდეს არ შევწყვეტ პაპ კლემენტესათვის მუშოპაპს, ძალ-ღონეს არ
დავუშრებ, თუმცა ძალი ადარც შემწვევს, რადგან მე ბებერი ვარ.
ნუ შურაცხმყოფენ ყოველი ფეხის ნაბიჯზე, ნუ შურაცხმყოფენ
რადგან შურაცხყოფა ჩემზე ძალიან მძიმედ მოქმედებს“...¹⁶⁴ „მე
ქრდი და მევახშე კი არა ვარ, არამედ კეთილშობილი ფლორენციე-
ლი მოქალაქე და კეთილშობილი გვარის შვილი“...¹⁶⁵ „არც მხატ-
ვარი, არც სკულპტორი, არც არქიტექტორი, არამედ ყველაფერი,
რაც თქვენ გნებავთ, ოღონდ არა ლთიო, არა მემთვრალე“...¹⁶⁶ მას
ახსოვს... მაგრამ დავსოვავ ჩემს თავსაც და შკითხველის მოთმინე-
ბასაც. დასესენ კია, რომ ეს მხოლოდ წვეთია ზღვაში: მას ახსოვს...
მას ახსოვს... მას ახსოვს... კიდევ რამდენი რამ ახსოვს მის ტანჯულ
სულს...

რომენ როლანი, მიქელანჯელოსადმი თავისი გულმხურვალე სიყ-
ვარულის მიუხედავად, ცოტა არ იყოს, აკარბებს, როცა გამოდმე-

მეგობრებ მონა



ბით „მხდალს“ უწოდებს მას. სან თქმა უნდა, მიქლანჯელო ბეიპოლის არ არის. პირველი მხოლოდ და მხოლოდ „უბედური კაცია“ („un povero uomo“).¹⁶⁷ მეორე — „უბედური ბედნიერი კაცია“ („unglücklicher glücklicher Mensch“).¹⁶⁸ ტრაგიკული ბედრით ისინი ნაწილობრივ ერთმანეთს ჰგავნან, მაგრამ ერთმანეთის უნარით ანტიპოდებდა გველიანები. „მე უკლებს ყრვამბო ბედსწინა და დავაბრბინ მას!“ — გრავნავს უფროც და ქველურბელი ბეიპოლიც.¹⁶⁹ „რად დავიბადე მე უბედური!“ — მოიქცემა შემტრიალი და შემტრინებელი მიქლანჯელი.¹⁷⁰ მაგრამ, საიხიავია, რატომ მაკაობს ბეიპოლიც, როცა მას მიქლანჯელის დავაზემე? არ არის ამ შინაგანი სიმათიის, ერთის შეხედვით, ახსნელი მიზეზი? ძალა სცნობს ძალას, სული სცნობს სულს. ეს ორი ძალა ერთი და იგივე მედლის ორი მხარეა, ერთი და იგივე სიკეთე-უღიანი ორი სხვადასხვა გამოუფანა. ეს იცოდა ვამბარბელი ჯადოქარი-მა, კაცთა სულების მესიაიდულზე: „არსებობს სიკეთელი, რომელიც თითოის უკუღრუბას უფრო ჰგავნან, მაგრამ, სინამდვილეში, უღივდს ძალად უკვლავინებია, მხოლოდ — ინტრავერსული ძალად... უროს როლი უკვლას უფრო სასურველი და საპატოო ჰგონია, ვიდრე გრძელმობს, მაგრამ არა ძალას უნდა ფლობდე, რომ გაუძლიდე ამ დაუსრულებელ, გამუდმებელი განმეორებად დარტყებებს!“¹⁷¹ და მართლაც, დათმობს უკუღრუბის ის, რისი დამბეზავ ბედისწერამ წილად აიბეზა მიქლანჯელის. მაგრამ, ამისად მიუხედავად, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე უინარსებო სიყვარული — ადამიანისადმი, რწმენა — სიკეთისადმი, ერთგულება — ქემშარბებისადმი, სასოება — უღიანისადმი (ბოლო ამ სიყვარულის, ამ რწმენის, ამ ერთგულებისა და სასოების გარეშე წარმოუდგენელია ქემშარბივად მადალი ხელეობება), — ამას, რბილად რომ ვთქვათ, ცოცა მტეტი რამ სპირიტუა, ვიდრე „სიმბოლოა“.

ცოცა მტეტი რამ... მაგრამ განა ცოცა თქმის მისი ღვთაებრივი „მოსეს“ ზეკაცურ, რომენ რბინანსა სიკეთეებით რომ ვთქვათ.¹⁷² „კოროლიანოსის“ უფერტოურის პირველი აკორდებივით უკვლისმ-მუსერსილად და უკვლისწამლეე წმიდათა-წმიდა რისხვის (sacra ira)?... განა ცოცა თქმის მისი ტრაგიკული „მოჩენის“ კონსულტორი ძალისხმევის, ბრმა ბედისწერის, ტლანქი და უხეში სინამდვილის, მისი გამტრესი და დამორტყუნელი ძალმოსილებით წინააღმდეგ მათ ტიტანურ ამბოხს? აი, ლუკარის „სემანობე მონა“, ნაიხი მლივრი, სასიყვდილო ავრონი გათანებული და გახეხებული ტარბოტი: თავისი ვეება, ზამბარბავით დრეცადი და დასკომამდე დაპირბული კუნთების უფთქვით, ამაოდ რომ ცდლობენ დაამსხვირონ საბედისწერა ბოკოლები და თავი დაიხსნან სულსმეშრთუელი, კვლერი ძალის კორობისკავან: თავისი შეუფარება და ქველბრელი მოთოთ, რომელიც მტრის მიმართ ზარს და სიძულველად უფრო გამოიხატავს, ვიდრე ლეჩერო ტანქვას და ტეკოლს; თავისი ამაყი, ზეცის მიმართ რისხვის მფრქვეველი შვერიო... ეს იგივე მრისხნად მოღერებელი მუტეტი, უკანასკნელი უხეტეტი, რომლითაც მომადკავდა, უკვე ცნობა-მიხილი და ინარბრთეული ბეიპოლიც დამეშქარა მისი სიყვდილის წინ ქვე-ქუხილითა და მებთაცებით საწარლად აკრავინებულ ზეცას.

მაგრამ ფუტია სამკერდო-სასიციცილო ქილილი; ამათა საბედისწერო შერეუნება. მოყვდავო მონის ძალისხმევის არა ძალუმს იქ, სადაც უშლინობია თვის უკვდავი ღმერთის ურეყე ნება და უსასრულო მოთმინება:

Qua si fa elmi di calici e spade,
E l' sangue di Cristo si vend' a giunelle,
E croce e spine son lance e rofelle,
E pur di Cristo pazienza cade...¹⁷³

(...აქ თავისებგან აკეთებენ ხმლებსა და ჩაჩქენებს და პეშვებით ჰყიდიან მაცხოვრის სისხლს, ჯვარი და ცკალა აქ შუბია და ფარი, და თვისი ხმის მოთმინება ილვდა აქ...).

ამაო ბრძოლის, უსაშველობის, განწირულობისა და სასოწარკვეთილების უკიდურესად მტკივნეული მოტივი კიდევ უფრო მტეტი ტრაგიკულ ფლდარბობას იძენს ფლდარბიცის აუდემისის ნახევრად დამუთავრებელ „მონებში“¹⁷⁴ („გამოდვიდებოთ მონა“, „ქუბაუი მონა“, „მონა აღმანტი“, „წვერისანი მონა“). ერთის მხრივ, ზე-ლუბლელბლად დატოვებული ლოღოს ცივი და ტლანქი მხას, მაკლ-ჯუნანავით რომ არწევა და საყუარბი სიმძიმით სრებს თავის სახარბ-

ელ მსხვერპლი, — ადამიანის გარემოცული მტრული სახეობა შერატუნებლად ჩლინე, უსარი, ტლანქი და უხეში სინამდვილე-ბოლო მერებს მხარე, დამონებული ადამიანის თავგანწირული ძალისხმევა, მისი დაუთმებელი ღოღავა სიკეთისა და სრწმინდის თავისუფლებისა და ბედნიერებისკენ: სამკერდო-სასიციცილო ბოროტის სათისი, ტრაგიკული კონსულტების სიმძაფრე აქ თავი პარკოსნის ადრეებს და ურთობისპარისპირა ფიქსურ თუ ზეტაფიქსურ ძალთა უნივერსალურ ანტაგონიზმს უკარნაგირებს. ასე ერთვის აქტიური საწყისი საბოროს, ენერჯია — ინერციას მამრინია — დისპარინობას, სული — მატერობას, ფრმა — ამრ ფულობას, კოსმოსი — ქარს....

ერთხელ ფლობებრმა შეესპარის ქმნილებების გამო თქვა: მამო-იზდენი გზნება, რომ გეკოსი, როგორ უძლებენ წივის ფურკლებს და აბლებლობი ფერელად არ იტყვიანო. მიქლანჯელის „მონებში“ დაძაბულობის იხე მძაფრია, ძალისხმევის ინტენსივობა ისეთ ზღვრულ ხარისხს აღწევს, რომ გგონია, საცაა დაქრავს საბედისწერო ეპი-მარსარილის სიმკერდე ვეღარ გაუძლებს და ზებუნებრივი წვეთი ვარსეთილი შედგენებისგან დარბება მხოლოდ ფეტიერი მტვირე-„ილვდას“ თვის უსიცოცხლო, უსული ღლი: მისი უმტებს, ილვდა ხ სული. აი, ლუკარის „მომადკავე მონა“, მოქანდაკის ერთ-ერთი უკვლავ სრულყოფილი და უკვლავ ტრაგიკული ქმნილება, რომელსაც ასევედა ესადავება პეტრარას ცნობილი სონეტის სტრაქონი, შეიკანაქლის ბელი მიწერილი „ღვთისის“ ესტრუტე *Rotta è l' alta colonna e l' verde lauro* (გადასმხეტილი მაკლ-სეტიე და მწვანე დაფანა): დაბუქული თვალით; უღონოდ გადაკარ-დნილი თავი, რომლის შეკავებასაც ამაოდ ცდლობს მარტენა ზელი; მოკლეული მარქენა, ჩამბრუნული ტოტივით უფრესად რომ ასენია უსიცოცხლო მკერდს, რომელშიაც უკვე აღარა შევსდეს ამა-ვი და თავისუფლების უსაზღვარი სიყვარულით მფთქავი გული; მოკეცილი მუხები, რომლებიც საცა უმტეუნებენ, საცა გამოუცლებიან მომადკავასა და არბოღის უსაზღვრო დასამოქმედლად განწირული ხეტლს; უსასოება, პარალელბული ნება, რეზინაცია; ის აღარ იბძვება, „ეს მხოლოდ იმისთვისდა ეყოფა ძალა, რომ მოყვდეს“ (მიქლანჯელი).

Quando il servo il signor d'aspra catena
Senz' altra speme in carcer tien legato,
Volge in tal uso il suo misero stato,
Che liberta domanderebbe appena...¹⁷⁵

(...როცა მბრანებლს მძიმე ჭკებით ჰყავს ღოღავა დაბმული ყრ-ველკარო იმედისგან განმარცხელი მონა, მისი ყოფა იზდენად უნე-გებობა, რომ თავისუფლებას აღარც ითხოვს...).

დამსხვერპლი იმედები, დაღწეული ფრთები, დაიორგუნელი ნება... სისუტე? სიმბადლე? სულმოცულობა? ნუ ფიქნებთ რბი-ლიკლურია. გგონა ავღილია, გაგება ძნელი, ცვალით გაგება, არა გა-მართლება, ნუ მოვიხმობთ გაგებთა როლში ჰერკოიული ესმინობის ქურთუებს: ეკლისასტეს, შოკნამატეს, ნიფსეს... მას, ალბათ, გაუდგებ თვითონ გოთე, უმსალოა, უკვლავ მძღარეი, ყველაზე ქელხებლად, ბატონობის უკვლავ გულმოდგინდე ადმეტი ღმერთ-კაცთა შორის, გოთე, რომელმაც თქვა: „ვისაც სასოწარკვეთილების უნარი არ გაჩნია, სიცოცხლის ღირსი არ არის!... უკუვადკავი ნუ-ეტი დამამკერებელია, სასოწარკვეთა — მოვალეობა“ (leder Trost ist niederträchtig und Verzeihung nur ist Pflicht).¹⁷⁶ არ გამოკრ-ცხება: და სიტყვეში არის გადაკარბობის, გავჯიადების, ნამეტნ-ობის ელემენტი. ასეა თუ ისე, არავის გაუღია უსაზღვრობის მი-ქლანჯელის უფრო უშუალოდ ხარკი:

„ხან სასტიკი ყინვით დამწარბლი, ხან გვიწის ცეცხლით დაგული, მე, საწყალობელი, შუბლდარტყენილი ბერკაცი, მყოფად ვახებებ ნამეოს სარკეში (l' avenir nel passato specchio), და სუსტი სხვიო იმედისა, რომელიც უკვე ვერა მამხევეებს, ახლა ოღნავა კია-ფობს ჩემში. და ეკელიო, რომლის არსება ასე მოკლეა, ახლა მე მტანქავს არანაკლებ, ვიდრე ბოროტი. ამიტომ მე როცისგან ვთხოვ შენდობას, შენდობას ვთხოვ ჩემს ეკთილსა და ბოროტ სეცვას, რომელიც ხელმეტი მე ადგენლობს სათამაშო ვიკავი მხოლოდ. და ახლა, როცა დაიღლინე ჩემი თამაშით (di me già stanche), ვხედავ, სი-ციცობის დიდი სიკეთე, ყველაზე უფრო დიდი სიკეთე, თურმე სი-



იქვე უყოფა მისი, რაკ სიკაცს მკურნალა სიკვდილი მხოლოდ (se la miseria medica la morte)¹⁷⁷.

ა, მედრებოს აკლამა — „ტრაგედია იბოლი და მემუნერავ სელას“ (რ. როლიან) — სამედიკოლო დემოლი დანქმული, უფარ სკდელი და კაენშიტი გარმოსილი, არყოფის უსხვიო სინტრუმე უსასოდ ვარანდებული. უმედიობის განცდა განკურნების კაილის მიეღო შონანაფიკის. ეს იგრინობა ნიშნები დატანებული სტრეფის ფიგურებშიც, დღე-ღამის დროა მოვლენარ და გაკვეთულ სხეულშიც, არქიტექტურული ვარაყის კვირავლად ნატიუ პოლსატრების და თვით დეკორატიული ნიშნებშიც, თავიანთი განკული გრამინებით ასერგად რომ გვაგონებენ გოთიკურ კიმეზისა¹⁷⁸ სალმორი წირილის უკვადი სული, მიქელანჯელოს უწყაჩის სიძიფი ცლითა და ქრისტიანული კლესიკუთებით გამაფრთხილებ, მუნე სიმფონიად გუგუნებს კაელის სკულპტურაში, ეს არყოფის სიმფონია, უსასიგების აპოთეოზი. ამაოება ამაოებთა და უყოველვე ამო. ამაოება საგანთა და ამაოება არსთა, ამაოება თვით არსებობის¹⁷⁹ ანუ ასანარებენ იმედებს, ანუ ასანარებენ მიწის სინარებებს, ანუ ეთხოვება ღამის უტუნიტი დანქმული სული გმის მონიდა ნათეს. სწორად აქ, „ლამისა“ აღდგომილი ფიგურის გამო აიწიერა ჩქელანჯელოს უმწარესი ოთხბუნერადი—სულთათანა თუ რქვეიმი:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura.
Però non mi destar, deh, parla basso!¹⁸⁰.

„აილია შეება და ქვედ ქვევა ცელი ხვედრი. ვიდრე მქენივარებს ლავდასამული სს სუტევი. ანუფარსა ვერნობ, არასა ვეწერე, არას ვუწერებ. მამ, ნუ მღიღივებ დაძინებულს — ახსალა ვევიდრი.“¹⁸¹

Non veder, non sentir!, უგრამინობა—ბედინერება; უმოქმედობა—აუფერველობა; უნებობა—ნებართვა... დავიწყება, თავდავიწყება, ლიარობა, სადაობა ძილი... დამე უფრო კითხობა, თვინდ დლე (no notte, o dolce tempo benchè nero); დამე — სიკვდილის უმეცრობი და, თავისი ნაჩ, ზვედრინობა ფრთების შრიალით რომ უნაჩებებს და დედობრივი აღერისთი ახუტებს მკერდში უმწეო ბალღითი შემკრალა სულს:

O ombra del morir, per cui si ferma
Ogni miseria l' alma al cor nemica,
Ultimo dell' afflitti e buon rimedio.

Tu rendi sana nostra carni' inferna,
Rasciug' i pianti, e posi ogni fatica,
E furi a chi ben vive ogni' ir' e tedio!¹⁸².

(„სიკვდილის ჩრდილი, შენ აწუხებ სულის საღობას, შენ კურნავ ცივილის ეული გულის; უკანასკნელი ნუგეშო და უბედურთა ტბინი მუხამო. შენ გვირუნებ სიჭანსაღის სნეული ხორკის, შენ გვიკურნობ ცრთვს, შენ უფონებ ჩვენს დადილობას, შენ უმსუბუქებ გულმართალთა უმძიმეს ციაროს“).

უსხვიო ღამე საშობლოს ცაზე, წყვიდალის სუფევა საწყარბოში, და ეს სინდელი — ჩაიბრკვევიული, ჩაწურული, ჩაცლილი სულში, რომელიც ასე აწვარად გრძნობს თავის ნათესაობას და წინაწყარობას ღამესთან, კუჭტი ერებობის ტუპისცილიან, თავისი უსახო საშობან რომ შევა ქანისა თუ ბიბილის მისისხან დმერთმა — დღიმა იახებ:

„უოლისმემქმენმადა, რომელმაც შექმნა დრო, მაგრამ არა ჩამოხსნა, არარბისად (non di cosa alcuna), და შექმნა ანა შესაკემედე, შესაკემის შემდეგ, მირბოლა ქმნა იგი (ne fa d' un due); და დასვა მზე მნათად დღისა, ღამისად მთვარე, რომელიც უფრო ახლია ჩვენთან, და მწერ მათგან იშვა შემთხვევა, თითოეული ბედი და ეტლი (onde l' caso, la sorte e la fortuna), და დაშეხება მე იმთავითვე სიმრუმე და წყვარამი ღამის, რომლის ხატადაც მქნა ბედისწერამ (come a simil nel parto e nella cuna), და რაც დრო გაღის, ღამესავით მე თანდათან ვნენდღები უფრო“...¹⁸³

მაგრამ ეს უსხვიო ღამე კომპარატიული ხილვითა წყარობა: „სინდათო

ბნელ ხვედრულში გამოცონია კიმერბეს“¹⁸⁴ წყვიდალი ორსულია და მინსტრუოზულ არსებებს ბადებს, ბნელისთი შავად მომზომებ საშობან მოთავიანებათა აპოკალიპტიკური ურჩხული — მახინჯი სინდელი ვილის სუბლიმიტიული ხატი:

„და ვსდებ მე ქვეშას ზედ ზღესას, და ვიხილ მქეცი ერთი აღმომავალი ზვით, რომელსაც აქუნდეს შუნდი თანეი და აინი რქანი: და რქათა ზედა მისთა აინი ვერგუნნი, და თათია ზედა მისთა სახელინ გემობისანი...“

და თაყუნი-სიყვის ვეშასა, რომელმაცა მოსცა ქველწოვება მქეცსა და, და თაყუნი-სიყვის მქეცსა მას და იტოვდეს: ვინ არს მსხვერპლ მქეცისა ამის? ნუ შემწებულ-არს ბრძოლად ამისა?..“

და აღაღო პირთ თვისი გემობად ლუისის მიმართ, და გემობად სახელისა მისისა, და საწვიკირებელასა მისისა, და ცათა შინა დამკვიდრებულთა მათ.

და მიცეა მას ბრძოლისა ყოვად წმინდათა მიმართ, და ძღვევად მათად; და მიცეა მას ქველწოვება ყოველსა ზედა ტომსა და ერსა, და ენასა და წარამართასა...¹⁸⁴

ზვიის უფარულიანდ ამოავალი ეს საზარელი ურჩხული, ისევე როგორც დანიელის წინასწარმეტყველების მქენივარე მტეცი (7.17 — 23), ანაგოგიური აზრით, განასახებრებს ციკლობობის ისტორიას არნახებლად ძლიერ სახელმწიფოს¹⁸⁵ რომელიც აქ ქვენად დარკინის (ვეშასა) ნებას ახორცილებს და რომლის სათავეშიც დგას ძღვევანოსილი თვითმკურნობა — სატანის მორჩილი მონა — ანტიქრისტე, აქ ღვთისმეტყველი (იოანე) და ხელოვანი (მიქელანჯელო) ახსოვლტურად ერთსულვანანი არიან:

„არის ვიგანერე, ცის თავანს ზედა ამავი თხმითი, ხოლო მწერით ძლივს სწვდება მიწას; მტეგენივარე სრესს ქალქებს ვეება ტერფი: ცილიობს მიგვახადოს მზის ნათელი ციდა-ტყვევანი გოლოლითა წყებით, მაგრამ, ჩვენად სასიყთოდ, ვერ ხედავს ზეცას; ჩამეთო მის უზარმაზარ, უსახო სხეულს მხოლოდ ერთი, ერთადერთი თვალ აქვს—ტერფუ (un occhio à solo e quell' a' in un calcagno)“

როგორც ჩვენს ფეხქვეშ ქვიშის მარცვლები, მის ტერფთა ქვეშ იფხვნიანთა ნათელი შიგისი. საზარელ ფაქთა უსიერ ტყვეში ურჩხულია უმუტ და უშუქარ ხიოვას დაუდებს ბინას; მათთან ვეშაი ჩანს ვით მუშელი — ვეშასის ვერდობა (per musca vi sarebbe una balena) და, თუ იმდევვა, იტყვებოდა ანდა კეთილბეს, მხოლოდდა მამინ, რის გრიალთა აგრიალებდა ქვეშით, მტერთი, ცაშობა ამოუხსებს თვალს — ტერფით შიარის.

მისტარ საზარე ვერდითი უხის მქელ დედაბერი, ძუძუს აწოვებს ვიგანტ ზანტო, ზანამიცი ძიდა, და ზრდის თვისი კრით მის ზეობას, მის ზრლად, მის ზეცას, მის ბრმა სიძულელს კრით მოღამის მიმართ... იზრდება მხოლოდ ბორცოვანი, სიყითი — ქვნება (cresce del mal d'altrui, del bien vien meno)... მის თავიწვევტილ თარეშს ქვენად არ უნანს ბოლო, — ქვის გული აქვს და რკინის ხელი, ვეება საშო შიგისა და ზღვებს იმარხავს მისი.

მათი შვილი ნაშობი დაძარცვის მიწაზე, პოლუსიდან პოლუსამდე ეტებენ მსხვერპლს და მათს უფებენ მხოლოდ მართალად, სიკეთის მტერნი: ათასი თავი აქვს თითოეული (e mille capi à ciascun per se solo); ჩოჩობისი პირაშემულ უფსრავლის სისხლიან მსხვერპლს უფრიავენ ცივითი ფუდებინ; და ვით ფთალო, ასობითი თუ მარ-წუხებით, სულთამუთავად ეხვევიან სნეულ საყარის...¹⁸⁶

საშობლოს ტრაგადული ვეგდარი გამოწვეული სიმწარე და სიმძიმელი ანალოგიურად ირქედა ლინარბო და ვინის ურჩხულ სულში. მე ვვულისხმობ „ატლანტიკური კოლექსის“ ერთ ახსნას, სადაც აღწერილია „ატლანტის მთაზე შობილი“ და „ღობისი უსახბინო მოვლენილია „პტასა ტრაგანტა“, ვისთან შედარებითაც „ქვესნელის მეფე ულიტიფერი ანგელოსის მოქმედებას კაცს“ და ვისი მქენივარეცა შეუბრძობლებლად ავლებს მისს უმწეო ადამიანთა უმადრუ ბრბოებს.¹⁸⁷ მაგრამ კიდევ უფრო საზარელია ლინარბოხუთული „მოძაველის აპოკალიპსი“, პირქუში მერმისის თავზარადმაცემი ბილვა:

„მოივლენდა დედამიწის მტეცთა სიზრავლ, საკვერო-სასიკოცხლოდ შეებმან ისინი ერთოობს. მქენივარე სხეულებით გადაქე-ლვეენ და უწყალოდ დაამბობენ მიწაზე საყარის თვალუწვედნ ტუტებს, და რომლსაც გაძლებიან და დაცხებიან, მათი სურვილის საზარლად იქვეა სიკვდილი, ურჯა, წამება, კრულვა, შიშო, დევნა



სიქსტუს კაველის მოხატულობის ფრაგმენტი.

ყველა სულდგმულის. უსაზომო ზვაობით აღძრულნი მოქმედებენ დასაწყისად, მაგრამ ასოთა სიმძიმე კვე დაზღვეს შედეგს. ვებას, და არ დაჩრბე მიწის პირზე, მიწის ქვეშ თუ ზეგაფარებულ მუში არაფერი განჭმარცხვლი, შემუშვარლო, წაუბილწველი, დერთი მხარის სიმდიდრეს მიიტაცებს მეორე მხარე და სხეული მათ იქცევა მათ მეორე შემუშვარულ არსთა სამართად და განალოს არხად რ, დედამიწავ, რად არ გაიბომ ცოდვილ მეტრდს, რად არ შთანთქ მათ პირაშემუღ უფსკრულთა შინა, რად არ მიზრდებ ამ ბილწს და უწყალო ურჩხულო ზეცის სიწმინდეს?!¹⁸⁸

„ვინ არს მსგავსი მხეცისა ამის? ვინ შემძლებულარს ბრძოლად ამისა?“ — ამ ნასტიკსა და საშინელ კითხვას მიქელანჯელო პასუს სცემდა არა მარტო ცრემლით, არა მარტო ურთეთა და უსასიოები მადლობა უფაღს: მას ჰქონდა გაცოლებითი უფრო ობტიმისტური მართალია, მწარე და ტრაგიკული, მაგრამ მაინც ამაყი და ღირსეული პასუხი: მას სწამდა, რომ სიკეთის თავგანწირული ძაღისმხევე ბოლოს და ბოლოს შემუშვარად ბრძოტს; მან იცოდა, რომ „სათლის ერთ სხეს, ერთადერთ სუსტ სხევსაც კი ძალდეს ვანემიროს ღამის გოლიათორი სხეული“, რადგან „ის ისე შეიფევა და მალე მოწყვალად, რომ მასთან შემშას ზედვს თვითონ ციციანათლა — პატარა მწერი“ (ch' una lucciola sul gli può far guerra)“.¹⁸⁹

„ღამის წველიაში, როცა თვლი ვერაფერს ხედავს, კაცი საკუთარი სულის სინათლს ანთებს“, — თქვა დიდმა მგრალოტე ცეცხლმა.¹⁹⁰ მიქელანჯელომდე 2000 წლით ადრე... განუვრცტებელ უაუეთში ნუგუზად და სასოებად ანთებული სინათლის სხივი — ღვატბრძივი სიყვარულია, საშუაროს სიკეთის ერთადერთი უშრეტეი წყარო, აღამიანის არსებობის ქეშპირიტი აზრია და არსი: „და მაქუნდეს-ღა-თუ წინასწარ-მეტკველებმა, და უწყადე უკვლი სიადუმლია, და უკველი მეცინებება, მაქუნდეს-ღა-თუ უკველივე სარწმუნოება, ვიდრე შთათაც ცვადებამდე, და სიყვარული თუ არა მაქუნდეს, არავე არ ვარ“.¹⁹¹ სწორედ ამ მაღალი მრწამსითა შთაგონებული მიქელანჯელის საყარლური სონეტების მტე ნაწილი: სწორედ ეს უკვადე გრძნობა ასულდგმულებს მის უსიზარლო სიკიცხლებს:

Ogni ira, ogni miseria e ogni forza
Chi d' amor s' arma, vince ogni fortuna!¹⁹²

(„უკველვარ ტკავოს, ძაღადობას, ზედისწერას სიმუხოლეს, რისხვას სძლევს კაცი, თუ სიყვარულით აღიუტრება“).

მხოლოდ ეს უკვე აღარაა თავდავიწყებამდე მისული, მაგრამ ტრაგიკულად უმედო, ცალმხრევი და გაუზიარებელი სიყვარული თავისი უკვადვი სატრფოს ვიტიორია კოლონასადმი, ვისი არაამქვეყნიურად წმინდა ხატებითაც გაბრწინებულია მისი ერთკიული ლირიკის ყველა შედეგით:

„ცესტლით გამოღვალი ოქროით და ვერცხლით ავსებებს ელის ცარიელი ყალიბი სრულყოფილი ქმნილებისა (vota d' opra perfetta la forma)“,¹⁹³ რომელაც მხოლოდ მას შემდეგ იბოლავს დღის ნათების, როდესაც ყალბს შემოამსხვრევენ ირავლე. ასევე მეუ სიყვარულის ცესტლით ვავსებ ამაო სურვილს უსასრულო მშვენიერების (il desir voto di beltà infinita), სწორედ მისი მშვენიერების, ვინც სულია და გული ჩემი მალემსხვრევადა სიცილებლას (anima e cor della mie fragil vita). საყვარელი მაღალი ქალი (alta donna e gradita) ჩამოდის ჩემში ისეთი ვიწრო გზით,¹⁹⁴ რომ მერე ვეღარასოდეს დაღწევს თავს ჩემს არხებს, თუ თვითონ ნამსხვრევებად არ ვიქცევი და არ დავინგრავ“.¹⁹⁵

ეს უკვე აღარაა ეგზალტირებული სიყვარული მისი მრისხანე „ეტირისა და მბრძანებლის“ — ხელოვნების მიმართ, საყვარელ ქალს და სათუყვანებელ ხელოვნებას კი არა, ამიერიდან რწმენას ეკუთვნის მისი ვნებაც, სიყვარულიც, სწრაფვაც, გულისთქმაც; ამიერიდან ხელოვნება მისი მიზანია კი აღარ არის, არამედ ღმრთისმსახურების საშუალება. ბეთოვენის რელიგიური მსოფლგანცდისგან განსხვავებით, რომელიც ორ ურჯევ ბურჯს ეფუძნება, ორ მძლავრ ქვაკუთხედს — ღმერთს და ხელოვნებას („Alles was Leben heisst, sei dem Erhabenen geopfert, und ein Heiligtum der Kunst“ — „ყველაფერი, რასაც სიცოცხლე ჰქვია, ღაე, მსხვერპლად შეეწიროს უზენავს, და იქვე ხელოვნების საყვარბევედაც“).¹⁹⁶ — მიქელანჯელის რწმენა ხელოვნებას უყუყმანოდ სწირავს, უყუყმანოდ ანაცვლებს ჩვენთვის ჭვარცმული უფლის დიდებას:

Onde l' affettuosa fantasia,
Che l' arte mi fece idol' e manarca,
Comoso o quant' era d' error carca...
Né pinger, né scolpir fia più che quieti
L' anima volta a quell' amor divino
Ch, aperse, a prender noi, in croce le braccia!¹⁹⁷

(„საბალა მესმის, როდენ მძიმე იყო შეცდომა — მომობლავი ილუზია — რომელმაც ხელოვნება კერპად და მბრძანებლად დამოსახა... ვერ ვფრწვრის, ვერც კანდაკება ვეღარ ანიჭებს სიმშვიდეს სულს, ზილის არსებობა მიქცეულს ღვთაებრივი სიყვარულის მიმართ, რომელმაც ჩვენდა მისაჩქმელად გაშალა მკლავები ჭვარავნი“).

და ის, როგორც ჩვენი დიდი მეფეთა-მეფე, მისტრიხის ფუძელად გაფლანგულ დროს, რომელიც, თავისდა საკვალად, სოღდაურ სიამეთა ტრფალს შეღალა (sic!), და არა უფალს („ბუნებითი რაა ძალე არა სჭულთაებრ ვიკუმენ, მსგავსებისაგან დავაკლდი და დაგბადე ბოროტი, ხოლო ზილულთა-მიერსა გემოვნებასა ვრცელად განუხუნე გრძობანი“).¹⁹⁸

Le favole del mondo m'hanno telto
Il tempo dato a contemplare Iddio;
Né sol le grazie suo poste in oblio,
Ma con lor, più che senza, a peccar volto.¹⁹⁹

(„ამა სოფლის ამოვებამ მიზნადა დრო, რომელიც უფლის ჰერტვად მებობა მე; უღრის ვიქმენ მისი მადლისა, და არა საცხოვრებლად, წარსაწყმედად ვიხშიე იგი“).

ამიერიდან სამყაროში ის დაქვებს მხოლოდ ღმერთს, ღმერთში — სამყაროს; ამიერიდან გრძნობად-კონკრეტული სინამდვილის ყველა ასპექტში ის მხოლოდ უფლის უსასრულო ძალმოხილებს, მისი უშრტი მადლისა და მარადიული სინაღლის თვითგამოვლენის ხედვას:

Non posso or non veder dentr' a chi muore
Tuo luce eterna senza gran desio.²⁰⁰

(„არ შემიძლია აწ და მარადის ხარბად ავ კერტვდე მოკვდავ არსთა მიღმა შენს მარადიულ ნათელს“).

ამიერიდან მთელი ბუნება მისთვის მხოლოდ ღმერთის სარკე, რომელშიაც უფლის ხატება ირეკლება, მისი მშვიდი და ნათელი ხე ყოველი ბუჩქი, ყოველი ჩირკვი, ბალახის ღერო, ფოთლის ცაცხაი, სიოს სიმღერა თუ წყაროს რაკრაკი, უსიერ ტევრთა იღუმელი ჩურჩული თუ ზეცის ლავერდი... — მისთვის ყველაფერი მხოლოდ უფლის დიდებას დაადგებს... მთელი ერთი წელი (1556 წ. სექტემბერიდან 1557 წ. სექტემბრამდე) მან სპოლეტოს მთებზე გაატარა განდევლებითა.²⁰¹ აქ მან პპოვა სულის სიმშვიდე, ქეშმარიტი რელიგია, მარტივი და ნათელი რწმენა, ზევისსილის მომობლავი ჰალაყები, საუკუნოვანი მუხნარები, ცდაწვდილი წიფლის ტყეები, ფოთოლცველის წყარო სევდა, თოვლის ფანტელბის ჩუმი შრიალი, გაზაფხულის „მწვანე გუგუნი“... მთელი ერთი წელი ის ბედნიერი იყო, „მე იქ დავტოვე ჩემი არსების ნახევარი... — სწერდა იგი ჩარკო ვაზარის... — რადგან სიმშვიდეს მხოლოდ ტყეში თუ პპოვებს კაცი (pace non si trova senon ne boschi)“.²⁰² რომში დაბრუნებული 82 წლის ბერკაცი წერს თავის ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელსა და ყველაზე მომობლავ პოეტურ ქმნილებას²⁰³ — სოფლური იდილის, ველ-მინდვრების, ტყეებისა და წყაროების სადიდებელ ჰიმნს...

«Almächtiger Gott — im Walde — ih bin selig — glücklich im Walde — jeder Baum spricht durch dich»... („ყოველისმძელ ღმერთო — ტყეში — მე ვარ ნეტარი — ბედნიერი ვარ ტყეში — ყოველი ხე შენითა და შენთვის დაუდგებს“)...²⁰⁴ ამ ქრისტიანულ პანთეიზმში, განღმრთობილი ბუნების კულტში არის რაღაც წარმართული, პაგანისტური. ფრა ბენედეტომ შემოვიწინა ცნობა, როგორ ლოცულობდა მიქელანჯელო რომში, თავის პატარა ბაღში, 1513 წლის შემოღვამის ერთ მშვენიერ ღამეს, როგორ ევედრებოდა „თავისი სწული თვალბით“ ვარსკვლავებით მოქვედი ზეცას, რომელიც ამ დროს ანაზღვეულად გადასერა უჩვეულო ფორმის კომეტამ...²⁰⁵ ასე ლოცულობდა დიდი წარმართი სოკრატე უკვდავი მზის — ჰელიოსის მიმართ;²⁰⁶ ასე ავედრებდა სულს მეორე დიდი წარმართი პრკლე დიადოხოსი სელუნეს — მთავარეს...²⁰⁷

მაგრამ მთელი ეს პაგანეზმი მხოლოდ ჩარჩოა, მხოლოდ გარსია მისი მასულდგმულებელი რწმენისა, რომლის ქეშმარიტ შინაარსადაც ქრისტიანული სოფლგანცდა, ქრისტიანული მსოფლმეგერძინება

სიქსტეს კაპელის მობატულობის
ფრაგმენტი.





სიქტუს კაპელის მოხატულობის ფრაგმენტი.

გველენება. ამერიიდან ჭვარცმული ღმერთთა მისი პოეზიის, ნინო მალალი ხელოვნების ერთადერთი შთამაგონებელი, ერთადერთი უმრტი იყარო.

„გაი, რა კარგი საინინო რა ავად მივიჩინისო!
ფნილითა გიყარეს ლერწამი, ნუნები ავატყვისო,
ყვრიამას გეეს თვალუბარულსა, გაითხეს; ვინ
გეცემა, თქვი ესო?
დიდება მოთმინებასა შენსა, უფულო იესო...“

„გაი, რა კარგი საინინო რა ავად მივიჩინისო!
წყალი ითხებ, მოგართევს, მხარში ნაღველი არიესო;
წყილასა შენსა სამოთხას გეყრესა ლხვარი მიესო,
დიდება მოთმინებასა შენსა, უფულო იესო!“²⁰⁸

სად იწყება მრავალბანჯული კაცობრიობის ეს ტიტანური ქვითი-ნი, ეს ათასხანი გლეხის ზარი, სად იღებს სათავეს ცრემლის ეს ვეება მღინარი, რომელსაც მწუხარე ნაკადად ერთობს მიხრწნილი ბერიკაცის გაბზარული მხა:

Signor mie caro...
Le spine e chiodi e l' una e l' altra palma,
Col tuo benigno, umil, pietoso volto...
O carne, o sangue, o legnio, o doglia strema...²⁰⁹

(„უფულო ძვირფასო ჩემო... ეყლები და ღურსმენები, რომლებიც გიმსველავან ორსაც ხელისგულს, და შენი ნათელი, შენი თივინერი,

შენი ღმერთი მოსილი სახე... შიო ხორცი, შიო სისხლი, შიო გვარო, შიო გლოვაც უნაზღვრო...“)

ეს უმწარესი განცდა განწონის მიქელანჯლოს ერთბაშად ნასკნელ სკულპტურულ ქმნილებას „სახლავად დადებეს“, რომელსაც საკუთარი სამარხის ძველად აქნადებდა იგი. ჭვარცმული იესო ქრისტეს გვამს უკანასკნელ პატარა მთავრებ მარამ ღვთისმშობელი, მარიამ მაგდლინელი და იოსებ არამთიელი, ვისი სკულპტურული სახითაც მიქელანჯელომ საკუთარი ავტობორტები გამოაქნადაკენკულოთ თავაბარული მწუხარე და უსასო ბერიკაცი უნაზღვრი სველი და სინაზით, ენთუთქმელი მოწინებით დასიქტრის მაცხერის უსიცოცხლო გვამს.

„ამ ძლივს დამუშავებულ ქვის ღოდში შავნელი მწუხარება დვივის, მწუხარება აგონიისა. მაგრამ რამდენი სიყვარულია ამ ტანვამო, ღვთისმშობლის ამ უფორმო, თვალდებუქულ, ბაკეებბაბურცულ სახეში, რა სინაზით ეღერება დედის ხელი მის მხარე მსვენებული შვილის შიშველ მკერდს! რამდენად გრძობამორტულია აქ მიქელანჯელო თავის პირველ ნამუშევრებთან შედარებით!

რა შორსაა ეს მისი ახალგაზრდობის უწყალო სეროისისგან! რამდენად დაშორდა იგი წმ. პეტრეს ტაძრის დახვეწილ „პიეტასი“ კი, სადაც ნათელი სილამაზე რძლილავს მწუხარებას აქ იგი იტანება და ამ გრძობას მთლიანად ეძლევა. რა მნიშვნელობა აქვს, რომ პროპორციები ზოგჯერ დარღვეულია, რომ კომპოზიციას იმპევიორე ალია, რომ ფიგურები ერთი და იმავე მასშტაბისა არ არის? ეს ნაწარმოები უშავალითა თავისი ინტიმური სახითით. ეს თვით ფაქში სულია!“²¹⁰

ერთხელ, გვიანი დამით, თავის სახელსონოში „სახლავად დადებაზე“ მუშაობისას, მიქელანჯელომ პაპ იულიუს III-ის მიერ სავანგეო დავალებით გაგზავნილი კორკო ვაზარი ეწვია. მასინძელს ხელიდან გაუვარდა თუ განჩარდა ვაგდო სანთელი, რათა ვაზარის უაღვილო ცნობისწადილი ადევკეთა, რომელიც დაუფარავი ინტერსით ათვლიერება ქრისტეს დაუთავიერებელ ფეხს, მერე თავის ერთგულ მსახურს ურბინოს ვასხა, სანთელი მოგვიტანო, მიზეზრუნდა სტუმარს და უბარა: „მე იცე ბებერი ვარ, რომ სიკვდილ სწორად მეწყვა კალთაზე, მანშიშელო — წამოშვევიო; ერთ მშვენიერ ღმირ სხეულ დავარდებმა, როგორც დავარდა ან ეს სანთელი, და სამუდამოდ ჩაქრება სიცოცხლის ცეცხლი!“²¹¹

დიდბანიის ის ენაჯებოდა სასიკვდილოდ; დიდბანიის ნატრობდა გადახვალს „სახარული ქარტეხილიდან სანატრულ სიმუდრარევიში“ (dal' orribil procella in la dolce calma);²¹² დიდბანიის, ლეე ტოლსტოის მსგავსად,²¹³ თავის მწუხარე სულს აჩვენდა სიკვდილზე ფიქრს, რათა შემაძრუნებელი შიშისგან დაეხსნა თავი: „დედ და დამ მხოლოდ იმას ვიჭირო, როგორც დიდუშვარბოდ სიკვდილს, რათა ის უფრო უფრასად არ მომეციეს, ვიდრე სხვა ბებრებს!“²¹⁴ დაბადება-გარდაცვლილება: ორი დიდი მისტიკა, ადამიანის ტანჯვა აღსავსე არსებობის ორი ენიგმური ზღვარი. მან უყვე განვლო ტანჯვისა და ვაების გზა. მთელი მისი სიცოცხლე ამერიიდან წარსულს ეკუთვნის. მომავლისგან ის მოიღოს მხოლოდ მერე მისტიკიის აღსრულებას: საშინელს, უთქმელს, გამოუყენობს, გომიუყვდომებს; შიღის სიკვდილს, რომელსაც „ვერ დაიჭირავს გვა ვიწრო, ვერც კლდოვანი“ და რომელიც ერთად შეერის „მოშეგას და მცხოვანსაც“, ერთბანვის გაუსწორებს „სუსტსაც და ძალგლოვანსაც“. ჩვენი სიცოცხლე მხოლოდ „შისი უშუქე მოცაცაზე ჩრდილია“, მხოლოდ „კვამლია, ქართი ნაწილი“ (al sole ombre, al vento un fumo).²¹⁵ მის უღამნოსავით დამსკდარი და დაშურბრულ, ათაქარა შიო გადაბოვულობა და სიმწინასგან განაძარცული სულში შხამინი ეყლებით მსუსხვ კაქტუსებად ყვავილობს მხოლოდ სიკვდილზე ფიქრი: „სიკვდილზე ფიქრი, რაც, თავისი ბუნებით, დამაზრეველია, სასწულს ახდენს და იფარავს ყველას, ვინც მას უჭირავს, რამდენდაც ყოველგვარ ადამიანურ ვენებას განარტყობს მათ.“²¹⁶

„ვისაც სურს თავის თავს მაგნოს და თავისი თავით დატყეს, განცხრამოსა და საომრებებს კი არ უნდა მიიღტკოდეს, არამედ სიკვდილზე უნდა ფიქრობდეს! ვინაიდან მხოლოდ ამ ფიქრით ვალწეოთ თვითშემეცნებას; მხოლოდ ეს ფიქრი გვაიძულებს ვიწამოთ ჩვენი სიმტკიცე და გვიფარავს იმისაგან, რომ ნათესავებმა, მეგობრებმა და ძლიერთა ამა სოფლისა ნაღმეთებად არ გვაქციონ მთელი

ჩემი ვნებები და სურვილები, რომლებიც საკუთარი თავისადმი ჩემნას ურყევნი კაცს¹⁷

„უეთო სიკაცებო მოგწონს, მაშინ რაილა სიკაცებო იხვე ისტატის ნახელავი, არც მას უნდა ვიწუნებდით“¹⁸

მხოლოდ, სულის სიწმინდე და სიმშვიდე, მხოლოდ სულის ხსნა, სასიკვდილოდ მზადება, საღმრთო კათარსისი, — აი, ამერიდან მისი ამკვენიური არსებობის ერთადერთი მიზანი. და ის უფლის გულმონულებას მოუხმობს მწედი და მეოხად, უფლას, რომელმაც თქვა: ამინ, ამინ გეტყვი თქვენ: რომელსა მძრმენის ჩემი, აქუნდის ცხოვრება საუქუნოა¹⁹

Mettimi in odio quante l' mondo vale,
E quante suo bellezze onoro e colo,
Ch' anzi morte caparrai la vita.²⁰

(„შემაზოზედ ამა სოფლის ამაოება, შემაზოზედ მთელი მისი მშვენიერება, რომელსაც ვეტრფი და ვაღმერთებ, რათა ღირს ვიქმნე საუქუნი ცხოვრებისა“)...

Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco
Contra inutili mie cieco tormento:
Tu sol può rinnovar fuora e dento
Le voglie, e 'l senno, e 'l valor lento e poco.²¹

(„უფლა ძვირფასო ჩემო, მხოლოდ შენ გიხმობ, მხოლოდ შენ გეხმობ ჩემი ბრმა წამების მწედი და მეოხად; მხოლოდ შენ ძალგდის განახლო ჩემი სული, ჩემი ნება, ჩემი გინება, ჩემი დაწრტილობა“)...

Tu sol se' buon: la tua pietà suprema
Socorra al mie predito iniquo stato,
Si presso a morte, e si lontan da Dio.²²

(„მხოლოდ შენ ხარ კეთილი: მამ, შევეიოს შენი უწინაესი გულმონულება ჩემს უსწორი და უზადრეკ ყოფას, რომელიც ასე ახლო სიკვდილთან და ასე შორსა შენგან“)...

ო, ეს სიშორე, რომელიც ასე სტანჯავდა მას და რომლის ერთადერთი მიზეზადაც მთელს მატერიალურ სინამდვილეს, სამყაროს ნივ-

თიერ ბუნებას თვლიდა, ქვირავალი ეთერად ვიდრე საკუთარი სულის მიხარწილ გარსამდე, იგივე სიშორე აწამებდა „ქრისტიანულ ქრისტიანს“ ჰლატონს;²³ იგივე სიშორის გამო ქმუნავდა და მის წინაშე ბოქრობდა „ასინთა პოლიანას“ მშფოთავრე მკვლარი:

«...Личность есть то, что мешает сляпню моей души со Всем. — Тело? Зачем тело? Зачем пространство, время, причинность?»²⁴

იგივე სიშორის ტრაგიკული განცდა აღავლენს ზრტის მიმართ ამ მზურვალე, გულისშემძვრელ ლოცვა-ვედრებას:

„მე ვისურვებდა მესურვა ის, რაც არა მპურს, უფალო ჩემო (vorrei voler Signor ch' io non voglio). სიყვარულის შენის ცეცხლსა და ჩემს სულს შორის უჩინარი ეშვება რიდე, უნულის რიდე, რომელიც თუბს იტყვას და აგრე მარიდებს შენს შუქს და სითბოს. ამიტომ სიტყვა სხვაა ჩემი, საქმე კი სულ სხვა, და ზღო მრჩება ცრუ და ურცხვი ფურცელი მხოლოდ (e fa bugiardo 'l foglio). სიტყვა მიყვარხარ, არა საქმით, უფალო ჩემო, რადგან ვერ აღწევს ჩემს სულს შენი ტრფალის სხივი. და მე არ ვიცი, როგორ გავუხსნა გულის ბეჭ შენს მაღლს და მოწყალებს, რათა იქ აღარ დარჩეს ადგილი ზოზლს და ზეაოას. და ამას გწუევი, დაფლითეც უნულის რიდე, შემუსრე ეგ შავი გოდოლი, შენს ნათელს რომ აბნელებს ჩემთვის, და მომფინე შენი შუქი შენს ღამაშ და შორეულ სასძლოს (alla tua bella sposa).²⁵ რომელიც უნდა შენს-ცენ მოიქცეს, რათა აენთოს და გიგარძოს და განვიცადოს მთელი სახესბით“...²⁶

ასეთია მისი უკანასკნელი ლექსები; ასეთია მისი განცდა, მისი გრძნობა, მისი ვნება სიკვდილ-სიკვდილის გზაგასაურზე. „კავშირთა დაღსნა“²⁷ „ქვემორტ სამშობლოში დაბრუნება“²⁸ ზიარება ზედროულ და ზემარეირ არსებობასთან: *Beata l' alma, ove non corre 'l tempo* (ნეტარ არს სული, რომელშიაც აღარ რბის დრო)... და რაც ბოლოს და ბოლოს მოვიდა სიკვდილი, ის მარადისობის საკადრი სიტყვით შეგვება დიდი ხნის ნანატრი მსხნელს (სიტყვით, რომლის შემდეგაც რადომაც უშწერო და უსუსერი გეგეგნება ყოველგვარი „ღრმავარცხანი“ და „მაღალფარცხანი“ დასკვია):

„სიკვდილის უკანასკნელი დღე — თავისუფლების პირველი დღე“^{29,30}

შენიშვნები:

¹ Джорджо Вазари, Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. V, М., 1971, стр. 311.

² იხ. Thomas Mann, Goethes Laufbahn als Schriftsteller, — gesamt. Werke, X, B., Berlin, 1956, S. 132.

³ Romain Rolland, La vie de Michel-Ange, Paris, p. 25.

⁴ იხ. Thomas Mann, Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, ibid., S. 115—116.

⁵ სორაიციზი, ოფები, II, X, 9—12) ციტ. წიგნიდან — Q. Horati Flacci Opera, recensuerunt O. Keller et A. Holder, vol. I, Lipsiae, MDCCCLIV, p. 74.

⁶ Die Dichtungen des Michelagnoli Buonarroti. Herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von K. Frey, Berlin, 1897, CXLVII.

⁷ „მიქელანჯელო — მოქანდაკე“ — ასე აწერს ხელს ბევრ თავის წერილს (წერილები — ლოდიოვიკო ბონაროტისადმი, 1497, 1,7; ჯულიანო და სანგალოსადმი, 1506, 2,5; ბუნაროტო და ლოდოვიკო სიმონისადმი, 1510 წ. აგვისტო; 1512,24,7; 1512, 18,9; ლომენტო ბუონისინისადმი, 1518 წ. მარტი; ჯოვანი ფრანჩესკოსადმი, 1525, 6,12 და ა. შ.).

⁸ იხ. ბ. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 30... „ეს არ არის

ჩემი საქმე“ — მე ტყუილბრალად ვიარაგე ღრბს. დღერთი იყოს ჩემი მეგობარი — წიგნი იგი მამას 1509 წ. 27 იანვარს, სიხსტუს კაპელის პლაფონტე მუშაობის დროს.

⁹ 9 დასბ. თბ. გვ. 265 („... ამტიკტეტურა არ არის ჩემი ხელოვნება“ — იქვე).

¹⁰ H. Woefflin, Die klassische Kunst, München, 1899.

¹¹ ფსალმ. 59, 5.

¹² შობადობის (ლოთ.).

¹³ „როგორც გრიგალის სუნთქვით ატაცებულე ქვიშას“ (დანტე, „ყოვანობით“, III, 30).

¹⁴ კანონამდე (სჯულამდე), კანონის ქვეშ, მაღლის ქვეშ (ლოთ.).

¹⁵ U. Boccioni, Dinamismo plastico, Milano, 1911.

¹⁶ E. Castelar y Ripoll, Recuerdos de Italia, Madrid, 1872.

¹⁷ „Apocalisse terrestre di Michelangelo“, — Michelangelo pittore, Milano, 1966, p. 7.

¹⁸ იხ. P. M. Рильке, Ворпсведе. Огюст Ролан. Письма. Стихи. М., 1971, стр. 113.

¹⁹ გახარი, დასბ. თბ. გვ. 331.

²⁰ „სამეზობი მოიხვევა პატრია“ (ლოთ.).

²¹ გახარი, იქვე, გვ. 329.

22 იბ. P. Poljan, *Собр. соч.* т. XII, стр. 300, М., 1957.

23 Th. Mann, *Die Erotik Michelangelos, gesammelte Werke*, B. XI, Berlin, 1956, S. 287.

24 „...considerando por sus contemporáneos el sumo artista en todas las tres artes, superior a cualquier otro aún de la antigüedad, una figura casi mítica, el «divino». — Luciano Berti, *Todas las obras de Miguel Angel*, trad. esp. de Giovanni Casetta, Firenze, 1969, p. 5.

25 იბ. 6. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 66.

26 «Vita di Michelangelo Buonarroti», LXIV.

27 მისი ბავშვობა, მისი მწიგნ და უსიძარგლო, მარჯაო მანც საყარულო და დავუწყარი ბავშვობა მოლოდენ მათთან, მარჯაო წყალო, ვინაშად, ნიჭარი ავევტანტის მწვენიერი თქმის არ იყოს, „ან კი სად უნდა წყალოეთი“?

28 Le rime di Michelangelo Buonarroti, Firenze, 1863 (Sonn. LXV).

29 Rainer Maria Rilke, *Werke. Erster Band, Gedichte*, Leipzig, 1957, S. 358—359.

30 იბ. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 66.

31 Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti in Firenze, 1863; Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti. Herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von K. Frev, Berlin, 1897.

32 Canzone in lode di Michelagnolo Buonarroti, ციტირებული ფრის მიერ, გვ. VII (იბ. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 68).

33 „მე შიშობია თარგამ, მე ვიარაწმენ არიოსისს ორი წყინი. ვიარა-გნინდი დღემ დასტოვებულს სამტრიბოთს. მაგრამ მიქელანჯელო იმდენ აზრს დებს ლექსის აივრე ჩარჩოში და ეს აზრი, თავისთავად, იმდენად თიდებელია, რომ მისი თარგამის სინდული თაჟიფორეა მწიგნებას.— წარს ვერსტოვებო (ციტირებულია წყინიდან მ. აღათოს. Этюд по истории западноевропейского искусства, М. 1963, стр. 128).

34 Pietra dura (სასტიკი ქვა), pietra alpestra e dura (ველეური და სასტიკი ქვა) მიქელანჯელის ერთ-ერთი უსაკვარესი პოეტური შეტა-ლორება.

35 იბ. როლანი, დასბ. თხზ., გვ. 68.

36 А. М. Эфрос, *Поэзия Микеланджело*, — Микеланджело, Жизнь, творчество, сост. В. Н. Гращенков, М. 1964, стр. 351.

37 Sanitolo di Francesco Berni a fra Sebastiano del Piombo (მიქელანჯელის ლექსების ფრისთვის გამოქმენა, გვ. 263).

38 *Собр. соч.* т. 10, М. 1961, стр. 118.

39 Th. Mann, *gesamm. Werke*, B. XI, Berlin, 1956, S. 287.

40 A. Lannau-Rolland, *Michel-Ange poète*, Paris, 1860, p. 149.

41 [ნმა] უსაკვარესიდან [ლოან] — ცნობილი კათოლიკური ლექვის სახელწოდება.

42 1453 წ. ბიზანტიის იმპერია დაემო. ამის შედეგად, იტალიას და კრძობი, ფლორენციას ბიძინი ფილოსოფოსების, მათ შორის პლატონისთვის და ნეოპლატონისთვის ასელო ტალადა მოაქვდა.

43 Франческо де Сантика, *История итальянской лит-ры*, М. 1963, т. I, стр. 452.

44 Р. Мей, *Poljan, Собр. соч.*, т. XIV, М. 1958, стр. 74.

45 Паскаль Виллари, *Джироломо Савонарола и его время*, 1913, т. I, стр. 60.

46 Валтер Патер, *Ренессанс*, М. 1912, стр. 32.

47 იბ შრომის შესახებ იბ. 3. ვილარი, დასბ. თხზ. გვ. 49-55.

48 იბ. ჯორჯო ვაზარი, დასბ. თხზ. გვ. 219.

49 ბონენ როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 9-10.

50 ციტირებულია P. Poljan, *Избр. произведения*, М. 1935, стр. 186.

51 იბ. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 111.

52 ციტირებულია — Микеланджело, сост. В. Н. Гращенков, М. 1964, стр. 335.

53 იბ. P. Poljan, *Избр. произведения*, М. 1935, стр. 224.

54 Th. Mann, *Die Erotik Michelangelos*, loc. cit.

55 მარცხელო VII (მიქელანჯელის ლექსების უკანასკნელი გამოქმენა). 56 „ნადიმო“, 211 cd; იბ. აგრეთვე 3. ბრეჯავი, პოეტის დიალოგი „ნადიმო“, კრძნ. „ციცაბო“, 1973, № 6, გვ. 152-153.

57 იბ. „სახელმწიფო“, X, 595 ა — 607 გ; იბ. აგრეთვე В. Ф. Асмус, „Государство“, — Платон, *Соч.*, т. 3, М. 1971, стр. 608—613.

58 იბ. პლოტინი, იენება V, წ. VIII, ი. იბ. აგრეთვე М. Вадислав-ლე, *Философия Платона*, С.-П. 1868, стр. 256-257.

59 „ფედონი“, 100 ე.

60 იბ. „სახელმწიფო“, VII, 514 ა — 516 ა.

61 „სახელმწიფო“, VII, 516 ბ — 517 ბ; შიშ. პლოტინი იენება V, წ. VI, 8.

62 „ფედონი“, 249 ე.

63 მარცხელო VIII (ჩუხარე გუასტის გამოქმენა).

64 „Decalogo del artista“, (I).

65 „ფედონი“, 251 ა.

66 „La beauté inférieure“ — *Le Trésor des Humbles*, Paris, 1915, p. 253.

67 „Duineser Elegien“ (die erste Elegie), — *Werke*, I Band, Leipzig, 1957, S. 233.

68 რადან არსებობის მიზანი მიღწეულია, იდეალი — ხორცმსხველი ამის იფი ართოვანა მხოლოდ.

69 მარცხელო XI (ჩუხარე გუასტის გამოქმენა).

70 „მელანქოლიკი და შლეგი“, „ბეტიერი შლეგი“, „ბიროტიკი შლეგი“, — ხინიარე ასე იმსხვერუბი სულოვარი თაგის; თუბი იმასე დასტმის, რომ ეს სილექვე „არაგის არ ვუნებს, მის ვარდა (R. Rolland, Michel-Ange, p. 24).

71 „ეკლავიკი მამინებს“. თეო ბედნიერება, მისი მსწავლწმარე-ლოვის გამო, არანაქვე თრქუნავს და ამრწუნებს ჩემს სულს, ვიდრე უზე-ღურება“ (ibid., loc. cit.).

72 მარცხელო LIII (ჩუხარე გუასტის გამოქმენა).

73 Maurice Maeterlinck, *La beauté invisible*, — *Le Trésor des Humbles*, Paris, 1915, p. 210.

74 მარცხელო XXV (ჩუხარე გუასტის გამოქმენა).

75 შიშ. კოტე: „Ewige Marter ohne eigentlichen Genuss“ (მუდმივი წამება ყოველგვარი აღმნიშვნის გარეშე), — ციტირებულია P. Poljan, *Собр. соч.*, т. XIV, М. 1958, стр. 543.

76 Th. Mann, *Die Erotik Michelangelos*,... S. 289.

77 Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Berlin, 1962, S. 548.

78 „მე რომ ვაგაბინი მივიკა ყველა ჩემი მიღწეულიანობის, უსოლო დალექსებდა ჩემი თაგად და ჩემს აპლოლოვარეს“ (კოლე-კარტინას: იქვე).

79 ციტირებულია: P. Poljan, *Собр. соч.* т. XIV, М. 1958, стр. 545.

80 R. Rolland, *La vie de Michel-Ange*, p. 20.

81 შურბელი, 1507, 1509, 1512, 1513, 1525, 1547 წწ...

82 Michelangelo Buonarroti, *Poesie*, con prefazione di Giovanni Amendola, Lanciano, 1911 (XLI).

83 კანცონა III (ჩუხარე გუასტის გამოქმენა).

84 ჯორჯო ვაზარი, დასბ. თხზ., გვ. 300.

85 „...თითქის შესალო კანდა შეუძლებელი და საჭრეთელი ფუნჯა იქიანა...“ — იბ სიტყვები აღმნიშვნელი ვაზარის „შობის“ შიშრულ დაიწარე „ბრილი“ და „დღესეუ“ წყურის აღწერისას (დასბ. თხზ., გვ. 231).

86 სწორედ ამ პერიოდში მუშაობს იგი მათ იტალიის II ბიზანტიას სკულპტურული პორტრეტზე (1505-1508), რომელიც გაიხანა 1508 წ. 21 იანვარს (1511 წ. 30 დეკემბერს ბოლონის კომუნამ გაანადგურა მიქელანჯელის ეს ქმნილება). „კანცონა ბრილიოს“ კარტინოს (1505), „სიტყვის კაპლის“ პლატონის მოსტავაზე (1508-1512) და სხვ. და სხვ... აქ და ჰეიში მიქელანჯელის ქმნილებების ქრონოლოგიური ქარა აღიუ-ბება შემოიხიდან:

Charles Clément, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael, Paris, 1861, p. 325-359 (Catalogue raisonné, historiques et bibliographiques); L'opera completa di Michelangelo pittore, „Milano, 1966, p. 83-84 (Documentazione sull'uomo e artista);

87 თითქის მთელი ეს წყეო მათ აკარას. პორტრეტის და საჩარავს ქრისტიანობის აბაძარა, სადაც მათ მიუზის საქმის ასრულებს: მარნა-ჩილოს ლოლეს არჩევს იტალიის II ხანაშინის და სან ლორენცის ფას დასთავის...

88 ჰამა ლენ X მულოდნელად შეაქმნინა სან ლორენცის ფასადე მუშაობა (სა მინა სულოარი ჰრამას იყო მიქელანჯელის და მარის დადრეს მუდინების სამარის პროექტის შედგენა მანდელ მას...)

89 1521 წ. მარტია მუშაობა იწყებს მუდინების სამარზე. იენისში მინარეას ჰამაშენი დამს „ქრისტოს“...

90 ამ წელს დასრულა სან ლორენცის სამარისთვის თეო. გენუის სინარე უჯივრეს ანდრეა ღორის ქანდაკება...

91 მიქელანჯელო მუშაობს მუდინების სამარზე. მისი პროექტით შენ-დება „ბიბლიოტეკა ლაურენციანას“...

92 მიქელანჯელო აქანდაკებს „ლოლას“ ფორმას დრასათვის, „პა-ლოლას“ ბარი ვალორინისთვის; აგრძელებს მუშაობას მუდინების სამარის სკულპტურულ დიფერენს (ამოაგრებს „ფეისისმობლუს“) და „ბიბლიოტე-კა ლაურენციანას“ მუდინებაში...

93 1531 წ. იბ მუშაობს „Noli me tangere“-ს კარტინოზე; ამოაგრებს უკლოანი მუდინის ქანდაკებას. აგრეთვე „დიდას“, „სალამოს“ „დამს“ (რომენ როლანის ვარაუდით, მუდინების ორივე ვალდამა ამ წელს დასა-როლი).

94 მარტია კლავს ხელმძღვანელობს სან პიეტრის მუდინებაში; ამოა-გრებს „პიეტა კლავსისინას“...

95 ამ წელს კეთდება ქრისტე მათ ჯოვანი დელოვარინის ტომარას და სფორცის ვალდებობის (სანტა მარია მადონის ცეკლამში); აგრძე-ლინი ვუნდის „ბიბლიოტეკა ლაურენციანას“ კიბის მოდელს; ამოაგრებს „პიეტა ჰრენდანის“...

96 უფრო ზუსტად, წმ. მიწაქა ხისხლიანი ვაზირი კი არა, თავისებურად ცხადი ტყავი უნდა იყოს ხელი.

97 Francesco de Cava, Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale: un dramma psicologico in un ritratto simbolico, Bologna, 1925.

98 ატიკაიშეს დღის¹⁰⁰ მშენებარ ანაღოს მისიველი იპოვის წიგანი ზინტ როლიანი მიქელანჯელო, თბილისი, 1963, გვ. 71-73.

99 სურვილ და მოტივება მახავისი წინ მიქელანჯელო ჯიკოს ანკავი-ფესა დღისში (Padova, Capella degli Scrovegni); როგორ გახსნავა-ფესა ამ ფრესის ტახტურეო სიმბოვლ და ტრიუმფადური განსწავლელმა მიქელანჯელო ქმნილობის დრამატული ხელისკვეთების და ტრეპიკული დღისაზნისაგან.

100 სინტეზა 1509-1510 წწ. თარიღდება (ამ წლებში მიქელანჯელო სტეფან კაჯლის პლატონზე მუშაობდა).

101 სინტეზა IX (კარლ ფრეს გამოცემა).
102 იულისსმება მიქელანჯელოს ზიხა ნაქელ დე კოვიზე, რომში, — ეს პრეციუზი, ბეჯელი, სულისმუშავთვალად ვორო (picciol volo) და სხვა-სხვა ზიხის რჩილელი (ira i ricchi palagi) ჩაკავილელი ბუნჯი, რომლის ანგვარებას, მიხევე კროტესკული აღწერილობა, ანბიჯავლის კოვიზე (mete di giganti) დგას და კველადური შარდისა (urina) და გახრწ-სილი შიბრის (cacagne) სუნიბია აკოთიებელი.

103 იტიკილით ვახტ¹⁰¹ (ლთა).
104 ტურქი. LXXI (კარლ ფრეს გამოცემა); დათარიღებულია დაახლ 1550 წლით (მიქელანჯელო 75 წლისა).

105 ციტრატებელია თობის მახის ესხდან „ჩიკარად ვაგნერის საბლოთი და სიდალი“ — იხ. gesamm. Werke, X. B. Berlin, 1956, S. 373 106 თ. მანი, იქვე, გვ. 374.
107 ციტრატებელია ი. მანის დახას. ესხდან, გვ. 376.
108 ვაზარი, დახას. თხზ., გვ. 264.
109 ვაზარი, იქვე.
110 იხ. მარკუს აგრელოუსი, ფიქრები, თბ. 1972, IX, 32, გვ. 228.
111 იქვე, გვ. 35.

112 მიქელანჯელოს ლექსები, ფრეს გამოცემა, CXLV.
113 რაინურ მარია როლე, დახას. წიგნი, გვ. 206.
114 სონეტი XVII (ჩეხარე ვუასტის გამოცემა).

115 იხ. „მიქელანჯელო“, XV, 232-236, სადაც სიბერით სახეკვლი-ლი მშენებრი ელენე სარევიმ იხედება და თავის გარდასულ სილამაზეს მიხატობს.
116 Codice Atlantico, 71a.
117 Trattato della Pittura, 29.
118 იქვე, 31 ბ.

119 იულისსმება არა სხვადასხვა ვიწროული ენა, არამედ სულური მქლითობის ორი სხვადასხვა სტეროს ენა (ამ შემთხვევაში — უნუკოსა და ფილოსოფიის ენა: თ. მანი მოქანაპურისაში ვაგნერის მეფობრილი და-მოქილავილობის მიუხედავად ვიწისის).

120 დახას. ესხვ. გვ. 380. შდრ. არისტოტელესა და პლატონის, მოქან-პაქიურისა და კველის, ლოკე ვე კვესა და სურეანტისის, ტრუსტობისა და ტრეპიკისის, ვაგნერისა და ზრამისის და ა. შ. და ა. შ. ურერიდამთავო-დურებულა.

121 ენი გაიჯადავებს, კანონზომიერება თუ შემთხვევითობა, მაგრამ ის-ტორიას უფვას ბოლმე სიმეტრიული პარალელისმებით თამაში: იტალი-ური აღორძინების კარიკეზიანა დაგს ვახტუე ვიგანტე დანტე ალიგიური, ხოლო კავიოტრისი კულტურის ისტორიის ამ ერთ-ერთ უმდღერესა და უნაკოფრეს ვიზობის ავეირგინებეს ბებერი ტიტანის მიქელანჯელო უგუ-სარბიტი (შე უბრაოდ ფრანკე მეთიურის ე. შ. რანანის კონსერვას, რომ-ლის მანქანას, რენესანსის ქრონოლოგიური ჩანრი, ერთის შიხრე, დახას. ხოლო მეორის შიხრე, მიქელანჯელოს შემეშეშეებით შემოგარ-ელება: იხ. E. Bérance, La Renaissance italienne, Paris, 1954).

122 A. Lannau-Rolland, Michel-Ange poète, Paris, 1860, p. 153.
123 ციტრატებელია ა. ლანი-როლანის დახას. შრომიდან, გვ. 152.
124 დაწერილობა მიქელანჯელოს სიუიციტლემი (1546 წ.)
125 დახას. ნაშბ. გვ. 303

126 იხ. Ch. Clément, Michel-Ange..., Paris, 1861, p. 341-342; დოკუმენტრ დათარიღებულია 1519 წლის 20 ოქტომბრით (მიქელანჯელო 45 წლისა).

127 სონეტი I (ჩეხარე ვუასტის გამოცემა); დათარიღებულია 1545 წლით (მიქელანჯელო 70 წლისა).

128 R. Rolland, La vie de Michel-Ange..., p. 18.
129 ლექსები, LXXIII, 24 (კარლ ფრეს გამოცემა).
130 Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane, t. I, Paris, 1859, p. 265.

131 История Италии, т. I, М. 1970, стр. 426.
132 ეს უძმობი 65 წელი მიქელანჯელოს თითქმის მიელ შეგნე-ლად სიცილელს მოივას: 19 წლიდან 84 წლის ასაკამდე.

133 „ნაღმისი“ (Convivio), IV, XXVII, 11.
134 „ოი, იტალია, შე მშველო, ტანჯევი, ვალკანო სოზოდ-ელ ხან რეიტელს პირში, ოღესდად ნახობია მზრანებელი, აჲ საროსკი-ეო“ (სახეხრეობი, VI, 76-78), ე. ვანსაზურის თარგმანი.

135 П. Виллари, Джироламо Савонарола..., т. I, 1913, стр. 165.

136 წერილი მიქელანჯელოსადმი; 1531 წლის 24 თებერვალი.

137 „ისე მწერა, რომ უფრო მწიერ ცნობით თუა სიკვდილი“ (იხ. ჯიკოტი, I, 7).
138 წერილი ჯორჯე ვაზარისადმი, 1554 წლის პირილი (მან დაწერი-ლია ვაგნერისა; იხ. იხ. ვაზარის რთმული დღეაჲ... — ამ სიტყვებით ამიწერეს წერილს).

139 Seneca, De ira, III, 15.
140 ლექსები, XX XVIII (კარლ ფრეს გამოცემა).
141 იხ. კენსაპარტილი მაქავის, აგრანტ ეს სახასური იძულებითი იგი... — მიქელანჯელოს წერილი თხს მისწავლის ლირისარდასაში (1548 წ.).

142 წერილი ჯოვანი ფრანჩესკო ფატურისაში (ფლორენცია, 1523 წ. დამკვებრი).

143 ვაზარი, დახას. ნაშბ. გვ. 237-238 (დებრითა იყის, რა მოივო ჰამ-ნა და რა წავიო მსოფრეტებას ამ დაწკარბებით).

144 ვაზარი, იქვე, გვ. 244.
145 ვაზარი, იქვე, გვ. 248.
146 წერილი მიქელანჯელოსადმი, 1532 წლის 15 მარტი.

147 იხ. P. Pollan, Избр. произведений, М. 1935, стр. 181-182.
148 კონდელი (იხ. იხ. როლიანი, დახას. თხზ. გვ. 135).
149 წერილი ჯულიანო და სანჯალიოსადმი, ფლორენცია, 1506 წ. 2 მასი.

150 კონდელი (იხ. იხ. როლიანი, დახას. თხზ. გვ. 145) ცნობილია, რომ სულაონი ამავე მუხრით ვახტებულად ლეონარდო და ვინჩისა (იხ. B. П. Зубов, Леонардо да Винчи, М.-Л., 1961, стр. 37).
151 ვე უნდა ითქვას, რომ მიქელანჯელო მანამდე (1504 წ.) აპირებდა თურქულით ვაქცეს და არც ვეზუდა (1519 წ.) მუშავებდა ამავე ფრანკე.

152 კონდელი (იხ. იხ. როლიანი, დახას. თხზ. გვ. 173-174) — ფრანკეა ზ მიქელანჯელო, 1516 წ. იტალიიდან საფრანგეთში საშუადამოდ ვადასახლდა ლეონარდო და ვინჩი.

153 ვაზარი, დახას. თხზ. გვ. 217.
154 ვაზარი, იქვე, გვ. 220.

155 წერილი უნებოთ ადრესატისაში, 1542 წ. შდრ. ვაზარი, გვ. 234-235, 237.

156 ვაზარი, იქვე, გვ. 274, 283.
157 იხ. როლიანი, დახას. თხზ. გვ. 138-139.

157 ეს ქანდაკება, რომელიც 1508 წ. 21 სექტემბრის დაიდა ბოლო-ნაში, ვე ქანდაკების ფასადს წინ, ლამის სიყოფისის ფასად დაუჯდა მან; „შე იხე ვაქცეობის, რომ ვრთებელ კიდვე რომ მიმდინარე ამნაირი კან-დაკების მუშისა დასაწვლად ვეღარ ვაგუფებო. ამ საშუალის მხოლოდ ვიჯან-ტე თუ ვაგათმევეთ თაჲს! — წერს იგი მან 1507 წლის 29 სექტემბრის.“

158 Ch. Clément, Michel-Ange..., p. 86. (თუმცა მიქელანჯელოს მიმართ ვაზარისაშელო აქტი, ანდროლოვად, სამართლიანი „მეტროპო-ლი“ იყო საბათ მიმართებით: იტალიური ძველი „ზარბანან“ იტალიური მიქელანჯელოსადმი და იტალი. ერთხელ, ძველის პრეციუზი რომ აკოთბოდ, იტალიური ცნობის უთხრა: მიხდა უნებლი დაუპირებო ხელმოც. „იხის წიგნი-ა, რა წიგნი, — უყურის ვაჰმა, — ხმალი შეგანტე, ხმალი-შეიქი! შე უწიერეთი კაცი ვარს!“ — იხ. პარლ კლემანი, იქვე).

159. აი, არტების ბიბლიის მიხედვით: მას სურდა სახურავი მიეყო მხატვრის რამდენიმე ნაშევევარი. მიქელანჯელომ უარი თხდა თხოვანზე. მან დაძისა, მას კყო თხოვლობა „ინატიკისის ხელის“ გვემა მუქიანის მიქელანჯელოსადმი, რომელმაც, რა თქმა უნდა, დასთხო ურყო ეს „პროექტი“. ურისამთბილელ მანტატიცეოთ თავისი უმუხრით სახვე წერილით აკავარა აგრანტობის მიქელანჯელოს, რომ მისგან კვლავინდგე-რად მიიღოს სახურავი და ამნაირი Postscriptum-თ ამიწერეს წერილს: „ახლა რიცა ვანამდენხელ დავიციებ რისხვა და ვინჯებრი, რომ თუ იქვენ ვლავიკოროი (divino) ზნაწდელით, არც შე ვარ ვადა-წავლა („d'acqua)“ — დახებით ვე წერილი, როგორც შე გნებ ვინ, მას ვადაწვევებო!“ მიქელანჯელომ კვლავ არ აღერის პასუხი. (იხ. იხ. როლიანი, დახას. თხზ. გვ. 216).

160 ვაზარი, დახას. თხზ. გვ. 280... 1596 წ. მიქელანჯელოს ვარდა-ცელებული 32 წლის ლემდე ვაჰმა კლემენტრ VIII უნებლი კიდვე დაპი-რო დაწილად და ვილტებას მიერ „რედაქტირებული“ (1559 წ.) ფრესკის ჩამოფრება.

161 ვაზარი, იქვე, გვ. 282.
162 წერილი თავისი მის ბუონაროტოსადმი, 1512 წ. სექტემბერი.
163 წერილი ბუონაროტოსადმი, — 1515 წ. სექტემბერი.

164 წერილი ჯოვანი ფრანჩესკო ფატურისადმი, 1523 წ. 24 ოქტომ-ბერი.

165 წერილი უნებოთ ადრესატისაში, 1542 წ. 24 ოქტომბერი.
166 წერილი ლუიჯი დელ რინოსადმი, 1541 წ. თებერვალი.
167 წერილი ნიკოლო მარტელისადმი, 1542 წ. 20 იანვარი.
168 წერილი მისადმი, 1822 წ. 22 ოქტობი.

169 იხ. P. Pollan, Собр. соч. т. XII, М. 1957, стр. 225.
170 ლექსები, C.IX, 35 (კარლ ფრეს გამოცემა).
171 გოედე — რაინურ, 1806 წ. აპრილი.
172 იხ. როლიანი, მიქელანჯელო, იხ. 1963, გვ. 80-81.

173 (Son. X). Michelangelo Buonarroti, Poesie, con prefazione di Giovanni Amendola, Lanciano, 1911. ამ სონეტს, რომლის სათა-ურია „რომში“ („In Romas), ახელი მიწარმო აქვს: „Vostro Michelangelo in Turchia“ („თქვენი მიქელანჯელო თურქეთში“).
174 ამ „დაღმთარებლობის“ ისეთი მკვეთრად გამოსატული ფუნქცია



საქართველოს
ქრონიკა

კეთება, რომ ზოგიერთ ხელოვნებისმცოდნე ატყობს: მიქელანჯელომ განზრახ, შეგნებულად არ დაამთავრა თავისი „მინები“ (იხ. E. Potenberg, *Микеланджело*, М. 1965, სტრ. 47-48).

¹⁷⁵ Michelangelo Buonarroti, *Rime. A cura di Enzo Noè Girardi*, Bari, 1960 (25).

¹⁷⁶ ციტირებულია რ. როლანის ეს დანაწილებით: «Гете. Умри и возродился», — Собр. соч. т. XIV, М. 1958, სტრ. 543.

¹⁷⁷ მადრიგალი L X X I I I (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁷⁸ M. Апатов, Этюды по истории западноевропейского искусства, М. 1963, სტრ. 131.

¹⁷⁹ მაგრამ ავტო გვიძე ვაგონობილი მეთხველი: ნუ მივიძეო ჩვენს ფანტაზიას მხოლოდ (ცალსრფე ვასაქანს, ნუ წარმართავ ჩვენს აზრს და განძობას მხოლოდ უსასიებო და ამოვების მიმართებლობით. ეს სამივე ატყობნივობაა. მიქელანჯელოს შემოქმედების ზეგნებრივად მსოფიო პათოსის, მისი მაღალი პოეზია არ იძლევა ამ ცალსრფე ვაგების სახას, სამყაროს არსებობისა და კაოობრივის სიოცხლეს, ადამიანური ძლიანობევის, პრძოლისა და შემოქმედების ამოვების რომ ქადაგებს, მიქელანჯელო, იმავდროულად ქმნის (crea; творит); არამედ, არასანოი ძალით ამტკიცებს თვითმავადობის პათოსს, სულის უსასრულო ძალისმოკლას. მხოლოდ ასე უნდა შევივინოთ, ასე უნდა განვივლოთ მიქელანჯელო.

¹⁸⁰ Michelangelo Buonarroti, *Rime. A cura di Enzo Noè Girardi*, Bari, 1960 (247).

¹⁸¹ თარგმანი იხ. ზეგნულისა.

¹⁸² სონეტი L X I V (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁸³ სონეტი X L I (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁸⁴ გამოცხადება იოანესი, 13, 1, 4, 6-7.

¹⁸⁵ „გამოცხადებში“ რომის იმპერია იგულისხმება.

¹⁸⁶ მიქელანჯელოს ლექსები, ჰოვია ამეხდილას გამოცემა (სტანსები, L X I X).

¹⁸⁷ Codice Atlantico, 96; 31 ა.

¹⁸⁸ Codice Atlantico, 370 ა.

¹⁸⁹ სონეტი L X X V (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁹⁰ Diels, *Fragm.*, B. 26.

¹⁹¹ კოინთხილთა მიმართ პირველი ეპისტოლე წმინდა მოციქულთა პავლეხი, 13, 2.

¹⁹² ლექსები (X X V I I), ჰოვინ ამეხდილას გამოცემა.

¹⁹³ მებლახიდან ჩამოსხული ქანდაკება იგულისხმება.

¹⁹⁴ ისინივე ვიწრო ზნით, რომლიან გამაღვალ მტკალს ასხანენ ცარიელ ცალით (იგულისხმება თვადების ვნა).

¹⁹⁵ მადრიგალი X I V (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁹⁶ ც. წ. წიხიდან: Pomen Poljan, *Собр. соч.*, т. XII, М. 1957, სტრ. 303.

¹⁹⁷ სონეტი L X V (ჩუზარე გუასტის გამოცემა).

¹⁹⁸ დავით აღმაშენებელი, გალითანი სინაულესიანი.

¹⁹⁹ ლექსები (X X V I I), ჰოვინ ამეხდილას გამოცემა.

²⁰⁰ ივე (X X X).

²⁰¹ ვახარი, დასახ. თხ. გვ. 281.

²⁰² წერილი ვახარისადმი, 1557 წ. 28 დეკემბერი.

²⁰³ ლექსები (L X I X), კარლ ფრეს გამოცემა.

²⁰⁴ ქრისტიანობისდროინდელი ერთი ეკვიატრი პაპირუსის ამ სიტყვების რეზიმისციენის ივეჯს რომენ როლანი ბეოპოვის „პასტორალური სიმფონია“ — ეკლ-მინდარებისა და წყარობის ეს წმინდა სწავლება: — P. Rollan, *Собр. соч.* т. XII, М. 1957, სტრ. 268.

²⁰⁵ «Vulnera diligenti», p. III, SS. Ric., 2985.

²⁰⁶ პლატონი, ნადიმი, 220 d.

²⁰⁷ Marinus, Proclus sive de felicitate, ed I. Boissonnade. Paris, 1862.

²⁰⁸ დავით გურამიშვილი, დავითიანი, თბ., 1964, გვ. 34-35.

²⁰⁹ ლექსები (X L V I I), C L I I; C L X V, კარლ ფრეს გამოცემა.

²¹⁰ რ. როლანი, მიქელანჯელო, თბ. 1963, გვ. 98.

²¹¹ ვახარი, დასახ. თხ. გვ. 309.

²¹² ლექსები (C L I I), კარლ ფრეს გამოცემა.

²¹³ იხ. ივ. ბუნიინის ბრუნვებულ გამოკვლევა: „ტოლსტოის განთავისუფლება“ (Собр. соч. т. IX, М. 1967, სტრ. 7-165).

²¹⁴ წერილი უმცირეს ადრეპატასადმი (1557 წ.).

²¹⁵ „მკვდურების სილღობა“ (Canto de morte) — განცანა IV, ჩუზარე გუასტის გამოცემა.

²¹⁶ 217-218. მიქელანჯელოს ამ ასრებს ჩემთვის უცნობი წყაროებიდან იმოწმებს გ. 5. ლანსინგი თავის გამოკვლევაში „მიქელანჯელო“, იხ. — Микеланджело, сост. В. Н. Гращенков, М. 1964 სტრ. 92.

²¹⁹ იხ. ივე, 6, 57.

²²⁰ სონეტი L X V I, ჩუზარე გუასტის გამოცემა.

²²¹ სონეტი L X X I I, ჩუზარე გუასტის გამოცემა.

²²² სონეტი L X X I, ჩუზარე გუასტის გამოცემა.

²²³ იხ. „ფილიანი“ 66, ხ.

²²⁴ იხ. ერთადები, I, VI, 8.

²²⁵ ციტირებულია ბუნიინის დასახ. გამოკვლევიდან, გვ. 16.

²²⁶ იგულისხმება სული.

²²⁷ სონეტი L X X V, ჩუზარე გუასტის გამოცემა.

²²⁸ „დამხსნიან ჩემნი კავშირნი“... — რუსთაველი.

²²⁹ პლატონი, loc. cit.

²³⁰ ლექსები (C I X .41), კარლ ფრეს გამოცემა.

ბარბა ხსნიან, რაც დღის წესრიგში დგას მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მეცნიერული კვლევი-ძიების საკითხი. ერთდროული კულტურის ამ უნიკალურ სფეროს სისტემატურად უნდა სწავლობდნენ არა მარტო ქორეოგრაფები, ხელოვნებისმცოდნეები და ფოლკლორისკმები, არამედ ისტორიკოსები, ეთნოგრაფები. ამას მოთხოვნიან და დარგების სპეციფიკა, რომელთა პრობლემატკა მჭიდროდა დაკავშირებული ქორეოგრაფიული შემოქმედების უზარმაზარ მემკვიდრეობასთან. დღეს ფართოდ, საკავშირო მასშტაბით, იწერება ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემსწავლელი მეთოდოლოგია. ამ მიზნით ზოგიერთი რესპუბლიკის კვლევითი ინსტიტუტებთან სამოყალიბდა დარგობრივი განყოფილებები, რომლებიც წარმართავენ სხვადასხვა პროფილის მეცნიერ თანამშრომელთა სპეციალიზაციას ამ მიმართულებით.

სამწუხაროა, რომ ჩვენთან ეს დიდი და მრავლისმომცველი პრობლემა უყურადღებოდაა მიტოვებული. ქართველი მკვლევარები რატომღაც გვერდს უვლიან ამ საგანძურს, მიუტევებელ გულგრილობას იჩენენ მისადმი. ერთდროული ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძვლიანი შესწავლა კი სიხალის შუქს მოაქვანდა ჩვენი კულტურისა და მეცნიერების მრავალ საკითხს. ყოველივე ამაზე მტკიცელებს სი მეტისმეტად დარბილი ლიტერატურა, რომლის ავტორები ძირითადად ქორეოგრაფები არიან. რა თქმა უნდა, ისინივე ცალმხრივად აშუქებენ სულიერი კულტურის ამ სფეროს.

ასეთ ფონზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ლილი გვარამაძის ნაშრომი „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, რომელიც 1957 წელს გამოიცა და დღემდე რჩება ამ დარგის ერთადერთ გამოკვლევადა.

ეს დიდტანიაში წიგნი მრავალ დირსებას შეიცავს. მასში ლ. გვარამაძემ პირველმა წამოჭრა და განიხილა კიდევ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მრავალი საკითხი, სცადა მისი განვითარების ისტორიული პროცესების დადგენა, მოახდინა ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობის კლასიფიკაცია მანრებისა თუ თემატკის მიხედვით, დაასაბუთა მრავალი მოსაზრება ამ კულტურის წარმოშობის შესახებ, სცადა გენეზისის დადგენა. ამ მიზნით ავტორმა ფართოდ გამოიყენა ნივდარი მასალა აქემოლოგიური გამოხების, ერთდროული სახვითი ხელოვნებისა და უძველესი დამწერლობის შესახებ.

ასდამიშნავია ისიც, რომ აღნიშნული ნაშრომში ლ. გვარამაძემ თავი მოუყარა ქართველ და რუს სწავლულთა, აგრეთვე უცხოელი მკვლევარების შეტყულებული ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე.

მეტი ყურადღება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას

ავთანდილ თათარაძე

ლ. გვარამაძის წიგნი ხუთი თავისგან შედგება. პირველი თავია „როკვა. ფერხული“, მეორე — „საწესრვეულებო — რიტუალური ცეკვები და ღამამობანი საქართველოში“, მესამე — „გასამხედროებული ასპარეზობანი და ცეკვები“, მეოთხე — „ქალთა ცეკვა. ვაჟთა ცეკვა“, მეხუთე — „წყვილთა ცეკვა. ცეკვა „ქართული“. გარდა ამისა, წიგნის თითოეული თავი ცალკეულ ქეთავე-ბად არის დაყოფილი, სადაც აღწერილი და გაანალიზებულია ამა თუ იმ ქანრის უძველესი ქართული ხალხური ცეკვები. აქედანაც ჩანს, თუ რაოდენ დიდი და შრომატევადი სამუშაო აქვს ჩატარებული მკვლევარს. ლ. გვარამაძის შრომაც დათრული აქვს ო. გვამას წინასიტყვაობა, სადაც განხილულია ქართული ქორეოგრაფიის განვითარება დასაბამიდან დღემდე.

სამწუხაროა, რომ ამ წიგნის გამოცემიდან დღემდე, თითქმის თვრამეტი წლის მანძილზე, არავინ დაინტერესებულა ამ ნაშრომით, არავის გამოუთქვამს თავისი მოსაზრება მისი ავკარგაინობის შესახებ. ეს კი აუცილებელი იყო თვით ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თავისებურებათა დადგენისთვის, მრავალი სპეციფიკური საკითხის დაუსტკებისთვის. მით უფრო, რომ ლ. გვარამაძის წიგნი იძლევა აზრთა გაცვლა-გამოცვლისა და პოლემიკის შესაძლებლობას. ეს სასეხებით ბუნებრივია, რადგან ავტორს მოუხდა გაუკვალავი გზის გაკაფვა. ამ გზაზე კი მრავალი წინააღმდეგობა აღმართული, რაც თავისთავად ართულებს ჭეშმარიტების დადგენას. ამ თვალსაზრისით გვსურს გამოვთქვათ შენიღბები წიგნში განხილული ზოგიერთი საკითხის გამო. იქნებ ამან ერთგვარად მაინც დასძინს ყიბული და გაამოიწვიოს სხვადასხვა დარგის მკვლევართა ინტერესი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისადმი.

აღნიშნული ნაშრომის ძირითადი ნაკლია სინუსტესა და მკაფიობებს მოკლებული ფორმულირებები, ცალკეულ ტერმინთა უმართებულო განმარტებები, ზოგიერთი ცეკვის აღწერისას დაშეგებული შეცდომები, რაც არასწორი ტექნოლოგიური ანალიზის შედეგია. ყოველივე ამის წარმოსაჩინად მოვიყვანთ მაგალითებს ლ. გვარამაძის შრომიდან.

წიგნის პირველსავე თავში ყურადღებას იმეორებს ხალხური ქორეოგრაფიის უძველესი ფორმის — ფერხულის სტრუქტურული თავისებურების განსაზღვრა. ცნობილია, რომ ფერხულის საწყისები სათავეს იღებენ იმ უძველესი რიტუალიდან, რომელიც წარმოადგენდა შრომის პროცესის უპირველესი გამოვლინების — ნადირობის იმიტაციას, მის გაცეკვება-გათამაშებას. პირველყოფილი ადამიანები ამ ინსცენირებას ასრულებდნენ ნანადირევის გარშემო. სწორედ აქედან ჩაეყარა საფუძველი მონადირული ცეკვების წრიულ ფორმას, რაც ფერხულების განმსაზღვრელ თვისებას შეადგენს.

ამას მოწმობს სულხან საბა ორბელიანის ლექსიკონი, სადაც ფერხული განმარტებულია, როგორც „მრგვალი წყობა“. იგივე საბა გვაძლევს ფერხისას განმარტებასაც, რომელსაც ფერხულიცაგან განსხვავებით, „მრავალთ მომბით როკვას“ უწოდებს.

ლ. გვარამაძის ნაშრომში კი ვკითხულობთ: „ფერხული სრულდებოდა სხვადასხვანაირად — მწკრივებად გაყოფილი (ფრესკა „სამაია“ სვეტიცხოველის ტაძარში), რამოდენიმე მწკრივად დაფანტული „მომბით ფერხული“ და სხვა“. (გვ. 14). ამასთან ერთად იგი წერს: „ფერხული ხშირად აგებული იყო წრიული პრინციპით და სიმბოლურად გამოხატავდა მზისა და მთვარის

ბრუნავს ჩვენი შორეული წინაპრების გულბრუნვილი გაგებები“ (გვ. 14).

საქმე იმაშია, რომ ფერხულისთვის არაა დამახასიათებელი ასეთი სტრუქტურული სახესხვაობანი. მწკრივებამდ დაყოფა ან დაფანტვა მასობრივი ცვლილების თვისებაა და მომდინარეობს ფერხისაგან და არა ფერხულიდან. რაც შეეხება „მიომბინ ფერხულს“, ეს ავტორისეული ტერმინია და ალბათ წარმომადგენია სულხან საბა ორბელიანის მიერ ისევ და ისევ ფერხისას განმარტებიდან — „შრავალი მიომბინ რიგვა“. ამდენად, ლ. გვარამაძეს არჩეული აქვს ფერხულია და ფერხისას სტრუქტურული თავისებურებაში.

ამავე თავში, ავტორი სასეპებით მართებულად აცემიზებს ცვევის ხელფლების საფუძვლებს შრომის პროცესთან და ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საწყის ფორმად მონადირეულ ცვევას მიჩნევს, მაგრამ ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად გვარამაძეს მოჰყავს მხოლოდ ცვევა „შუშაბარი“ (გვ. 5-7), მაშინ როდესაც სვანებმა დღემდე შემოინახა უძველესი წარმოშობის მონადირეული ფერხულები: „ლემჩილი“, „დალა კოეხ ხელღვაკალე“, „ბაილ ბეთილი“, „პირანის ფერხული — „სანადირო“ და სხვა. გარდა ამისა, დ. ჯანელიძის ნაშრომში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, რომელსაც ლ. გვარამაძე ხშირად მიმართავს, განხილულია მონადირის ფერხულები „მეთხვარ მარე“ და „მონადირე ჩორლა“ (გვ. 111, 114).

სამწუხაროა, რომ ეს არქაული მონადირეული ფერხულები ლ. გვარამაძის წიგნში არც კია მოხსენიებული, მაშინ როდესაც არათუ მათი აღნიშვნა, არამედ აღწერა კი აუცილებელი იყო ესოდენ მნიშვნელოვანი საკითხის შესწავლისთვის.

ამის ნაცვლიად, ლ. გვარამაძე მიმართავს უნიკალურ ბრინჯაოს სარტყელს, რომელზედაც ნადირობის პროცესია გამოხატული და სრულიად უსაფუძვლოდ მას მონადირეული ცვევის ილუსტრაციად მიიჩნევს. იგი წერს: „სურათზე გამოსატყლია ცხოველები დიდი რტებით და ურქოდ და ოთხი მამაკაცის ფიგურა ფრინველის ნიღბებით, ძმევილით ერთ ხელში და ისრების კაპარჭით შურვისაკენ. ფიგურები გამოსატყლია ცვევის მდგომარეობაში“ (გვ. 6). ამავე სარტყელზე კი პროფ. შ. ამირანაშვილი წერს, რომ „მასზე გამოსატყლია ნადირობის რთული კომპოზიცია“ („საქართველოს ხელოვნების ისტორია“ გვ. 37, 1961 წ.)

ამავე თავში ავტორი შეცდომებს უშვებს სვანური ფერხულის „თამარ დედფალი“ აღწერისას. აი, რას წერს იგი: „...ერთ-ერთი მათგანია „თამარ დედფალი“, რომელიც გადაღის „ცერულე“ და რომელიც თავის მხრივ მთავრდება მთომრეული ცვევა — „იერშითი“ (გვ. 21). სინამდვილეში კი ფერხული „თამარ დედფალი“ ორ ნაწილიანია. აქედან პირველ ნაწილს ეწოდება „თამარ დედფალი რაქვისისა“, რამელიც შედ-

ება დახატულებით 20 მოძრაობისაგან, ხოლო მეორე ნაწილია „თამარ დედფალი საიერიშოლი“. იგი 12 მოძრაობას შეიცავს. „ცერული“ კი წარმოადგენს დასკვნით ნაწილს. ასეთი ფინალი დამახასიათებელია ყველა სვანური ფერხულისთვის. სწორედ ასეთი თანმიმდევრობით სრულდება „თამარ დედფალი“ და არა ისე, როგორც ამას ლ. გვარამაძე გვთავაზობს.

აქვე არასწორებაა ჩაწერილი ამავე ფერხულის ტექნოლოგიური პროცესი. ლ. გვარამაძე წერს: „ორი ნაბიჯი განზე მარჯვენა ფეხით დანწყებულ, მარცხენა ფეხი განზე გადიდგმის მარცხენა და მარჯვენა ფეხი დიდგმება შს. იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით დანწყებული მარცხნივ, კვლავ იგივე მოძრაობა მარჯვნივ, მარცხენა ფეხის უკან ატყორცნა 45 გრადუსით და მუხლში მოღრევა, მარცხენა ფეხი მიდგმება მარჯვენას, პაუსა, იგივე ატყორცნა მარჯვენა ფეხით, რომელიც მიდგმება მარცხენას. ამის შემდეგ ამ მოძრაობათა მთელი კომბინაცია სრულდება მარცხენა ფეხით დანწყებული“ (გვ. 20).

სინამდვილეში კი ფერხული „თამარ დედფალი“ იწყება წინ გადადგმული მარცხენა ფეხით. მარჯვენა ფეხიც, მოსწყდება მას იატაკს ცენტრისკენა მიმართული. ასეთივე მიმართულება აქვთ ხელისხელაქადებულ მოცეკვავეთა მკლავებს. შემდეგ მარჯვენა ფეხით სრულდება ნაბიჯი უკან, მარცხენა კი ოდნავ ზედაწევს. ამ დროს მკლავებიც უკანსვლით მოძრაობენ. მერე კი სხეულის სიმძიმე ისევ მარცხენა ფეხზე გადაინაცვლებს. უკან დარჩენილი მარჯვენა ფეხი კი მხოლოდ წინით ეხება იატაკს. ამ მომენტში მკლავები ზევითაა აწეული (ზემკლავი). შემდეგ მარჯვენა ფეხი გადაშინაცვლებს მარცხენა ფეხის წინ (ჭდომა). მკლავებიც დაეშვება და ა. შ.

ჩვენ მხოლოდ ამ ფერხულის დასაწყისი აღვსურეთ, საიდანაც ჩანს ლ. გვარამაძის ჩანაწერის სიმცდარე. ფერხული „თამარ დედფალი“ დღესაც სრულდება სვანეთში, ამიტომ ამ შეცდომის თავიდან აცილება არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენდა, სასეპებით შესაძლებელი იყო მისი ზუსტი ფიქსირება და საფუძვლიანი შესწავლა.

გაუგებრობას იწყებს ავტორის მიერ აღწერილი ფერხული „წინამძღოლი“, რომლის შესახებ მკვლევარი ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის: „სვანური (და რაჭული) ფერხული — „წინამძღოლი“ არის გამოხატება შემდეგი: დგას ვაჟთა მწკრივი, წინ — წინამძღოლი (ვინც კარგად იცის სიმღერის მელიდია) წითელი ხელსაბოცი, რომელიც საბრძოლო დროში სიმბოლოა... წინამძღოლი ერთ ადგილზე ტრიალებს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობებს, რასაც ინიორებენ დანარჩენები“.

კეთილი, მაგრამ ასეთი სახელწოდებისა და ხასიათის ფერხული რომ არ გვცვდება სვანეთსა და რაჭაში? სვანეთში გავრცელებულია რელიგიური-რიტუალური ფერხული, „ლახღვაში“, რაც

ქართულად წინამძღოლს ნიშნავს. ტექსტით იგი უახლოვდება ფერხულებს „ილია“ და „დიდება“, სადც განადიდებენ ღმერთს. „ლაჟღავსშიც“ წინამძღოლად ღმერთია ნაწარმოებული.

თუ ღ. გვარამიას მიერ აღწერილი წინამძღოლა იგივე ლაჟღავსია, მაშინ შეუძლებელია, რომ ღმერთი საბრძოლო დროშის სიმბოლოთი — წითელი ხელსახოცი მიუძღოდეს ხალხს.

საეჭვოდ მოხსნას აგრეთვე სამხედრო ფერხულის დაკავშირება სპორტთან. ასე მაგალითად, ფერხულ „ორსართულას“ ანუ „ზემერლოს“ შესახებ ღ. გვარამაძე ერთ შემთხვევაში წერს, რომ იგი „გამოხატავს იმ შემთხვევაში მომენტებს ბრძოლებში, როცა უშუალოდ მეომრები ერთმანეთს შერბეხ ადგებიდნენ, რათა იერიში მიეტანათ მოწინააღმდეგის მიუღწევი ციხე-კედლებზე“ (გვ. 17). ხოლო მეორე შემთხვევაში ამ ფერხულის წარმოებას უკავშირებს ძველი ქართული სპორტის ერთ-ერთ სახეობას, სახელდობრ „მუშაითობას“ და წერს: „ამ სახეობის ფერხული წარმოადგენს ძველი ქართული სპორტის, აგრეთვე საქართველოს პოპულარული სანახაობითი გართობის „მუშაითობის“ გამომხატურებას“ (გვ. 17). 85-ე გვერდზე კი გვიხსენებთ: „ქართული ცეკვის ტექნოლოგიაში უზაღდ არის ტანვარჯიშული და აკრობატული მოძრაობანი. ორ და სამ-სართულიანი ფერხული „ზემერლო“, ფეხების ვირტუოზული მოძრაობანი ჩაყვრისა და გასმის დროს, ყოველნაირი ხტომა და თითის წვერებზე დგომა, მუხლზე დაცემა და სულ სხვადასხვაფეროვანი ტრილი მუხლზე — ყოველთვის ეს განუტკეურად დაკავშირებულია მუშაითობასთან.“

ცეკვა სპორტისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგივე ხტომა, ჩაყვრა, გასმა, თითის წვერებზე დგომა, მუხლზე დაცემა და ტრილი მისწანი კი არ არის, არამედ საშუალებაა ადამიანის შინაგანი განცდების გამოხატვისა. ამდენად, საცეკვაო ელემენტის დაბადება, მისი ჩამოყალიბება დაკავშირებულია ადამიანის შინაგან ცხოვრებასთან და არა ტანვარჯიშთან. ცეკვა და მისი ტექნოლოგია „მუშაითობაში“ ე. თ. ოთკეზ სიარულმა კი არ წარმოშვა, არამედ ცხოვრებისეულმა სინამდღემ, სიხარულმა, სიხარებას, ბრძოლამ, შრომამ და ა. შ. ფერხულში „ზემერლო“ ასახულია ციხე-სიმაგრეთა აღების სტრატეგიული, ბატალური პროცესები და არა სპორტული ვარჯიშები. იგი სამხედრო ხერხების გაცეკვების ნიმუშია.

იგივე მოხატურება ავტორი არცეცლებს ცეკვა „ხორუმის“ მიხარათაც. იგი წერს: „მუშაითობის აკრობატიკამ და ტანვარჯიშმა მტკიცე საფუძველი შეუქმნეს ხორუმის ტიპის, სამხედრო შინაარსის ცეკვის განვითარებას და გავლენა მოახდინეს გაუთა ცეკვის ტექნოლოგიაზე“ (გვ. 82). ესეც მცდარი მოსაზრებაა. და ი რატომ: სულანა საბა ორბელიანის განმარტებით მუშაითი — საბელზე მითამაშეა. მის აკრობატულ ილეთებს

არაფერი აქვს საერთო მეომრულ პლასტიკასთან, რომლითაც გამსჭვალულია „ხორუმის“ ყოველი მოძრაობა.

თვით ავტორის განმარტებით „მუშაითობა ძველი რუსეთის ცირკის ხელოვნების ანალოგია“ (გვ. 83). ან კიდევ „ეს არის საქართველოში ყველაზე ძველი და თავის დროზე ძალიან პოპულარული სახეობის სანახაობა, უფრო სწორად, აკრობატული ხასიათის სანახაობა“ (გვ. 82, 83).

აქედან გამომდინარე, საფუძველს მოკლებულია „მუშაითობის“ დაკავშირება ქორეოგრაფიასთან, რადგან აკრობატიკასა და ცეკვას შორის ისეთივე მკვეთრი სხვაობაა, როგორც სპორტსა და ხელოვნებას შორის.

უხუშ შედგომას უშვებს ავტორი „ხორუმის“ ტექნოლოგური პრიციპების აღწერისას: „თვალაზე ერთი“ სრიალა მოძრაობით ფეხები განსეხ გაცივვა მთვრე პოზიციამი მარჯვნივ მოძრაობით, „ორზე“ — პაუზა, „სამზე“ — მარჯვნივ ფეხით სრიალა ნახტომი ადგილზე: ფეხი თითქმის არ ცილდება იატაკს, ამ დროს მარცხენა ფეხი იღუნება მუხლში და წინ იწევა, „ოთხზე“ — მარცხენა ფეხი იღებება მარჯვენის წინ (ორივე ფეხის წვერები განსეხ ვაშლილია). ეს მოძრაობა კეთდება მარჯვნივაც და მარცხნივაც“ (გვ. 102). ცეკვა ხორუმი კი 5/8 ან 5/4-ზე სრულდება. ამდენად შეუძლებელია მისი დათვლა ოთხზე. ავტორი სხვაგანაც ასევე აღწერს „ხორუმის“ სამ ილეთს (გვ. 104).

მკვლევარი მცდარ განმარტებას აძლევს მგერულ „ოსხაუვას“ და აფხაზურ „აიბარკას“, რომელთა შესახებ წერს: „ოსხაუვა“ ფერხულს ეწოდება კიდევ „ხუჯიში ოსხაური“ ან „მხრების ცეკვა“. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს სახელწოდება წარმოიშვა ცეკვის დროს მხრების მოძრაობისაგან, რასაც მონაწილენი აკეთებდნენ მიმდროში წელმოხრილი მუშაობის შედეგ, რათა გაეწონებინათ მოთენთილი სხეული.

აფხაზურ საფერხულო ცეკვას ეწოდება აგრეთვე „მხრების ცეკვა“ „აიბარკა“ (გვ. 24), რომ „აიბარკა“ აფხაზურად ნიშნავს მხრების ცეკვას (იქვე) და სევა.

საქმე იმაშია, რომ თვით სიტყვა „აიბარკა“ არ ნიშნავს მხრებით ცეკვას. მხრები აფხაზურად „აჟიხორ“—ა, ცეკვა კი „აკუაშარა“.

სინამდვილეში სიტყვა „აიბარკა“ გამოხატავს ხელიხელჩაკიდებულ მდგომარეობას, დაბმას, მობმას, ხელების გადაბმას, რაც სასეხებით შეესაბამება თვით ამ ცეკვის ხასიათს. პართოლაც, ამ ფერხულში მონაწილე მამაკაცები და ქალები ხელიხელჩაკიდებულნი მოძრაობენ წრიულად.

შთავარი კი ისაა, რომ ფერხულებიანების მხრების მოძრაობა საერთოდ არ არის დამახასიათებელი. ამდენად, საცეკვაო მეგრული „ოსხაუვა“ გამოცხადდება „მხრების ცეკვად“. ეს დამახასიათებელია მხოლოდ აჭარული ცეკვა „მხარულისთვის“ და ნაწილობრივ „ყახაბეგრისთვის“.

ლ. გვარამაძე იმასაც ამტკიცებს, რომ აფხაზურ ცეკვა „შარათინს“ და მერგულ ცეკვა „არიანს“ ტექნოლოგიას ბევრი რამ საერთო აქვთ (გვ. 131). მათ შორის საერთოა მხოლოდ ის, რომ ორივე ცეკვა სატრფიალოდ ხასიათისა და სრულდება ქალ-ვაჟის მიერ. ტექნოლოგიის (ილუსტრები და მოძრაობა-მდგომარეობები) მიხედვით კი ისინი სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ცეკვა „არიანს“ უხლოვდება ცეკვა „ქართულს“, „შარათინს“ კი ბრუნებთან ერთად, ხტომების მაგვარი მოძრაობები ახასიათებს.

წინაში ვრცელადაა განხილული ძველი ხალხური სანახაობა-თასაშობანი: ყვებობა, ბერიკაობა, ლახრობა, მურყავაობა და სხვა. ყვებობის საწყისებზე ლ. გვარამაძე აღნიშნავს: — „როგორც უ. ამირანაშვილი არკვევს, სიტყვა „ყვებობა“ საქართველოში წარმოიშვა მონღოლთა ბატონობის დროს („ყაინი“) ე. ი. არა უადრეს XIII საუკუნისა“. (გვ. 52). შემდეგ იგი წერს: „საყოველთაოდ გავრცელებულია აზრი, რომ ეს სანახაობა პირველად ვაგორმად XVII საუკუნეში, როცა გიორგი სააკაძემ და თეიმურაზ მეფემ დაამარტეს სპარსეთის ჯარები და გაათავისუფლეს საქართველო შაჰაბაზის ტირანიისაგან. მეორე ვერსიით „ყვებობა“ სამხედრო ვარჯიშისა და მეცადინეობის იმიტაკიაა მუსლიმანთა მხედართმთავრის მურვან-ყრს დროს, რომელიც საქართველოში შემოიჭრა VIII საუკუნეში“ (გვ. 56). ამ ფონზე განიხილავს მკვლევარი ყვებობაში შემაჯალ ცეკვებს და აღნიშნავს: — „ყვებობას თან ახლდა ცეკვები უმათურებად კომიკური ხასიათისა. გველისხმობი, რომ ეს იყო „კინტორუსი“ ან „ბაღდადურის“ ტიპის ცეკვები“. (გვ. 57). „როგორც ჩანს ყვებობის დროს ასრულებდნენ „კინტორუს“ (გვ. 149).

დაიხ, ყვებობის დროს შესრულებული ცეკვები კომიკურ ხასიათს ატარებდნენ, მაგრამ შეუძლებელია, რომ ეს ცეკვები ყოფილიყვნენ „კინტორუსი“ ან „ბაღდადურის“ ტიპის, თუნდაც იმიტომ, რომ VIII, XIII ან XVII საუკუნეებში საერთოდ არ არსებობდა კინტო, როგორც ტიპი. ეს ცეკვები ყვებობაში შევიდა მხოლოდ XIX საუკუნეში, როცა ჩამოყალიბდა კინტოს ტიპი.

ასვე გასარკვევი და დასასუსტებელია ლ. გვარამაძის მიერ აღწერილი ფერხული „ადრეკილა“, რომელიც უძველესი სავაზრი სანახაობის მურყავაობის ერთ-ერთი ნაწილია. იგი დღემდე შესრულება სვანეთში. თვით მურყავაობა კი დაცემიერებული იყო ბუნების განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტთან.

... მურყავაობის დღეს ა. თინათის სიტყვით რვა სხვადასხვა ჩვეულება იცინან, რომელთაგან პირველია „ადრეკილა“, მეორე „შელია ტელეფია“, მესამე „აკირია“, მეოთხე — ფერხული „ჭიშხამი“, დანარჩენი ოთხი სხვადასხვა სიმღერაა — კვითხულობთ ი. ჯავახიშვილის „ქართული ერის ისტორიაში“ (წ. I გვ. 58). ამათგან

ფერხულ „ადრეკილას“ ტექსტში ლაპარაკია ადრეკილას წასვლაზე, რაც წარმოადგენს რწმენის მიხედვით მოუსალაინობასთან იყო დაკავშირებული. ამავე რწმენით ადრეკილას მოსვლა იწვევდა ბუნების გაციცლდებას, მოსავლიანობას (ხეთური ტელეფონუსის შესავალი).

ლ. გვარამაძის გამოკვლევაში კი გვითხულობთ: „ადრეკილა“ ერთკაციული ხასიათის ფერხულია, რომლის შესრულების დროსაც ყველა მონაწილე ტანისამოს იხდის“ (გვ. 58).

მართალია, ი. ჯავახიშვილი თავის ნაშრომში გარკვეულ ყურადღებას უთმობს სქესობრივი სიყვარულსა და შვილიანობის მფარველ დავაობას „კვირისა“ და მურყავაობას მის ნაშთად მიიჩნევს, მაგრამ დიდი მეცნიერი არსად არ აღნიშნავს, რომ ფერხულ „ადრეკილაში“ ყველა მონაწილე ტანისამოს იხდდა.

ი. ჯავახიშვილი აქვე იმეკლებს არსენ თინათის გადმოცემას, რომლის მიხედვითაც ტანზე წელს ქვემოთ ხდიდნენ მხოლოდ ერთ მოწინავე მამაკაცს, ისიც „შელია ტელეფიას“ შესრულების დროს. შესაძლოა, სწორედ ამ ცნობის დასუქვლებზე გამოიქვა ი. ჯავახიშვილმა შემდეგი მოსაზრება: „რამდენადაც ბუნებრივი ხელთვნურა სიმბოლურ მიმბაძელობაზე უფრო პირველყოფილია, იმდენადაც „შელია ტელეფია“ საქმისათვის, ყვებობას და ადრეკილაზე უძველეს და პირველად ჩვეულებად უნდა იქნეს მიჩნეული“ თუ ი. ჯავახიშვილის აღნიშნულ მოსაზრებას მივყავართ ლ. გვარამაძის აზრს ფერხულ „ადრეკილაში“ მონაწილეთა გამოშვების შესახებ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ „ადრეკილა“ თავისი პირველქმნილი ბუნებრივობით „შელია ტელეფიაზე“ უფრო უძველესი ჩვეულებაა.

ასვე დასასუსტებელია „საქმისათ“ განმარტება. ხალხური ზემირიტყვიერების მიხედვით საქმისია მურყავაობის დღესასწაულის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის სახელია.

ი. ჯავახიშვილს იმავე ნაშრომში („ქართველი ერის ისტორია“ ტ. I) მოჰყავს ე. გალბანიის მიერ აღწერილი მურყავაობის დღესასწაულის მთელი მსვლელობა, საიდანაც მოვიყვანთ ერთ-ერთი ეპიზოდის აღწერილობას: „შაბათს მუკაქვაძემის ყმაწვილები ერთად თავს იყრიან და მონაკალი დღესასწაულისათვის მოწესრიგე პირებს ირჩევენ თავიანთ წრიოთგან. ესენი კიდევ ორ მეტარს ირჩევენ ხოლმე, რომელთაგან ერთს „ყაინი“ ეწოდება, მეორეს კიდევ „საქმისია“. ყაინს ორი „დღედილი“ ანუ ქალი, ნამდვილად ქალურად ჩაცმული ორი მამაკაცი ეძლევა. საქმისიას კი ეძებს იმლებელი, რომელთაც „მთასარ“-ს ანუ მთასლეს ეძახიან“ (გვ. 60). შემდეგ კი გვითხულობთ: — „ამგვარად, საფიქრებელი ხდება, რომ თუ წინათ ერთი ჯგუფის ან მოპირდაპირე მხარის მეთაურს ყაინის, ან ყენის ჯგუფს კეთსარი ან მეფე უნდა რწმეოდა, მეორე ჯგუფის ან მხარის მეთაურს უკვე საქმისია ეწოდებოდა“.

ლ. გვარამაძე არათუ იზიარებს ამ მოსაზრებს, არამედ საკმისის მურყვანობის და ყვენიის იწინამდაც კი მიიჩნევს: — „საქმისას“ ეწოდება აგრეთვე „მურყვანობა“. „საქმისას“ თავისი ზრდავითი სახეებით ენათესავება ქართულ ყვენიობას“ (გვ. 60), „უდავლა აგრეთვე სვანური „საქმისას“ და „ყვენიობის“ იგივეობა — ტერმინოლოგია, გაფორმება და სხვა“ (გვ. 61).

თუ „საქმისას“ ყვენიობა და მურყვანობის საგარეო სახალხო სახანაობა, მაშინ მას ავტორი რატომ უწოდებს ფერხულს? იგი წერს: „ყვენიუხე შეაფიო სვანური ფერხული გამწლილი სიუჟეტით, რომელიც მიიღწეილია ნაყოფიერების უტრასადმი, არის შემოვანური „საქმისას““ (გვ. 60). ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად ლ. გვარამაძე იშველიებს პროფ. შ. ამირანაშვილის შეხედულებას, ოღონდ მასში საკუთარი კორექტივი შეაქვს. იგი აღნიშნავს: — „როგორც შ. ამირანაშვილი ამბობს, დღემდე შეუმჩნეველი რჩებოდა ის გარემოება, რომ ყველა ფიგურის პირა გადმოგვეყვას მკვეთრად გამოხატულ მოძრაობას, ზოგი მათგანი მოცეკვავეებს გვანან. მართლაც, თუ დავეყვირდებით მათი ხელ-ფეხის მდგომარეობას, განსაკუთრებით ორი ხელიხელნაწილებული მამაკაცის ფიგურას, სახეებით ცხადი განხედა, რომ აქ საქმე გვაქვს ჯგუფურ ცეკვა ფერხულთან... როგორც ჩანს, ეს ფიგურები გამოხატავენ ფერხულ „საქმისას“ მთავარ მონაწილეებს“ (გვ. 99).

სინამდვილეში კი შ. ამირანაშვილი თავის ნაშრომში „ქართული ხელოვნების ისტორია“ (თბ. 1961 წ. გვ. 50-51) წერს: „...როგორც ჩანს ეს ფიგურები გამოსახავენ „საქმისას“ ფერხულის მთავარ მოქმედ პიერებს“.

აქედან ნათლად ჩანს, რომ შ. ამირანაშვილი ლაპარაკობს არა ფერხულ „საქმისას“ მონაწილეებზე, არამედ „საქმისას“ ფერხულის მოქმედ პიერებზე, რაც მოწმობს, რომ „საქმისას“ სახალხო სახანაობა და არა ფერხულია.

ლ. გვარამაძე არასწორად განმარტავს ცეკვა „ყოლსამასაც“, რომლის შესახებ წერს: „ლაზემეტი გავრცელებული იყო ვითა ცეკვა „ყოლსარმა“ ანუ ქართულად „ყოლსამა“ — ცალკე სამა, რაც ნიშნავს სოლი სამაისა — სოლი ცეკვას“ (გვ. 114). სინამდვილეში კი ამ ცეკვას ჰქვია „ყოლსარმა“ ან „ყოლსამა“. „ყოლ“ ნიშნავს მკლავებს, „ყოლსარმა“ კი მკლავების მიხვევას, „ყოლსამა“ — მკლავების ცეკვას. ამიტომაც, რომ ცეკვა „ყოლსამას“ ქართულად ეწოდება „მხარული“.

და ბოლოს გაკვირრებას იწვევს საყოველთაოდ ცნობილი ცეკვა „ქართულის“ ავტორისეული ინტერპრეტაცია. ლ. გვარამაძის შეხედულებით: „ქართულის“ შესრულების ფორმა ოთხნაწილიანია — დასაწყისი ერთად, თითოეული მოცეკვავის სოლი, ერთობლივი დასკვნითი კოდა“ (გვ. 142).

სინამდვილეში კი ცეკვა „ქართული“ ხუთნაწილიანია. ცნობილი ქორეოგრაფის დ. ჯავრიშვი-

ლის განმარტებით პირველ ნაწილში ვატი შემოსწერის წერს და ქალთა შორის ეძებს მას, ვისაც იგი გტრფის, მეორე ნაწილში — ვატი საცეკვაოდ გამოიბატოტებს ქალს, ისინი ერთად შემოუვლიან საცდელ წრეს. მესამე ნაწილში კვლავ ვატი ასრულებს სოლოს, მეოთხეში კი ქალი. მეხუთე ნაწილში — ქალ-ვათა დუეტია.

მსგავსი შეცდომების მოყვანა კიდევ შეიძლება. საგანგებოდ აღსანიშნავია წერილს გამართავი სტილი, რის გამოც ხშირად აზრის სრულიად გაუგებარია. ამის მაგალითებიც უნდადა. მოვიყვანო რამოდენიმე მათგანს (თუმცა ზემოთ მოყვანილი ციტატებიც ამაზე მკაფიოდ მეტყველებენ). აი, როგორ აღწერს მკვლევარი ცეკვა „ქართულს“ — „უკუსვლა სრულდება შემდგენარად: ფეხების მდგომარეობა შეექვსე პოზიციის მიხედვით ნახევარტერფზე, ტაქტის შემდეგ თვალზე და მარჯვენა ტერფი ოღნავ მოწყდება იატაკს, თვალზე „ერთი“ მიედგმება მარცხენას, თვალზე „ორი“ — მარცხენა ტერფი ოღნავ მოწყდება იატაკს და მიედგმება მარჯვენას ოღნავ უკან (ტერფის ნახევარზე)“ (გვ. 143).

„ვების მოძრაობა „ტასმა“ ტაქტის შემდეგ თვალზე და და და და და და — მეოთქმესტედ ნაწილზე — სწრაფი სრიალა ერთდროულად მოძრაობა — მარჯვენა ფეხი წინ, მარცხენა უკან, მარცხენა წინ, მარჯვენა უკან, თვალზე „ერთი“ — მარჯვენა ფეხი სწრაფად გამოდის წინ წვერზე ან ქუსლზე, თვალზე და და და და და — ორივე ტერფის სრიალა, ერთდროული შენაცვლებით მოძრაობა, თვალზე „ორი“ — მარცხენა ფეხი სწრაფად გამოდის წინ წვერზე ან ქუსლზე“ (გვ. 143, 145).

„მოძრაობა, რომელზეც აგებულია „არირა“, სულ მუდამ მეორდება. ეს არის წინსვლა — მსუბუქი ნახტომით მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ოღნავ აიწევა და იქვე იდგმება იატაკზე, ამავე დროს, მარცხენა ფეხი აიწევის უკან და იქვე მიედგმება მარჯვენა ფეხის უკან იმისათვის, რომ გაკეთდეს მსუბუქი ნახტომი მარჯვენა ფეხზე. და შემდეგ მოძრაობა გაგრძელდეს ამ ფეხით“ (გვ. 129, 130).

„პატარალი ტერფას აკეთებდა გვერდზე და ხან წინ მიდიოდა და ხან უკან“ (გვ. 129) და ა. შ. ვფიქრობთ, ასეთი განცხადებებიდან თვით ავტორსაც კი გაუკვირდება აზრის ამოკოტება.

ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების დაცვა ყველასთვის ერთნაირად სავალდებულოა. ამ მხრივ ეს წიგნი საფუძვლიანად გადაშეშეებას მოითხოვს. სავალალოა, რომ ეს მიუტყვეველი ხარვეზი ასასიათებს მშობლიურ ენაზე დაწერილ არა ერთსა და ორ მეცნიერულ შრომას. ამის მიზეზი ისიცაა, რომ დღემდე არა გვაქვს დადგენილი ამა თუ იმ დარგის მეცნიერული ტერმინოლოგია, რაც იწვევს სალიტერატურო ენის ხელოვნურ გართულებასა და გაბუნდოვანებას.



ნიგნი

სათეატრო კრიტიკის

პენსეა

ნ. ურუშაძე — ქართული სათეატრო კრიტიკა (წიგნი I). გამომცემლობა „ნალომენაბა“, 1973 წ., რედაქტორი ა. დვალისვილი.

ვახლო კიკნაძე

შპსანსანულ წლებში ქართველმა თეატრმცოდნეებმა არა ერთი საყურადღებო ნაშრომი გამოაქვეყნეს, სადაც ყურადღების ცენტრში დგას ქართული თეატრალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი პრობლემები. მრავალფეროვანია საკვლევი თემატიკა, ამაღლდა მკვლევართა პროფესიული დონეც. თეატრმცოდნეები სულ უფრო და უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ თეატრის ისტორიის საკითხებს.

ამასთანავე, ერთობ დამაფიქრებელია ის ფაქტიც, რომ ჩვენი თეატრმცოდნეები ინტენსიურად აღარ მუშაობენ თეატრალური კრიტიკის დარგში. ჯერ კიდევ ბევრი თემა და პრობლემა გადასაწყვეტი. ის ფაქტი, რომ დღემდე არა გვაქვს საფუძვლიანი მონოგრაფიული გამოკვლევები ქართული საბჭოთა სცენის ოსტატებზე — ჩვენი თეატრმცოდნეობის დიდი ნაკლია.

ასლა, როცა ასე ბევრია გასაკეთებელი, განსაკუთრებით დასაფასებელი იმ თეატრმცოდნეთა მუშაობა, რომლებიც ქმნიან ნარკვევებს, მონოგრაფიებს, სისტემატიკურად აქვეყნებენ შრომებს თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე. აქტიური საზოგადოებრივი ცხოვრება, მუდამ შემართებული ძიება ახალი თემებისა და პრობლემებისა, — თავისთავად თეატრმცოდნეების პროფესიული დონის ამაღლებასაც ნიშნავს. ცნობილი ფაქტია, ვინც მხოლოდ სახალისოდ, ისე, საკუთარი ჭიის გასასარებლად წერს, ის თეატრმცოდნე არ არის (დიპლომი კი თავისთავად ბევრს არაფერს ნიშნავს!).

თეატრმცოდნის ხვედრი მძიმეა. დიდი ილიას აზრით, ყველა სხვა დარგის მკვლევარისაგან განსხვავებით, აქ ბევრი კაცია ხელშესახები და სიმაართის სასწორზე ასაწონი! პიესის ავტორი, რეჟისორი, არტისტები ქალი თუ კაცი, ერთი სიტყვით, მთელი ჯგუფი. ეს არის სპეციფიკური სირთულე სხვა მრავალ სირთულეთა შორის, რომელიც თეატრმცოდნის პროფესიას თან ახლავს.

მიუხედავად ამგვარი სიძნელისა, ნათელა ურუშაძე მანძი დიდი ნაყოფიერებით შრომობს ქართულ თეატრში. მრავალი წლის მანძილზე მან გამოაქვეყნა რამდენიმე შრომა, მონოგრაფიული ნარკვევი, რომელთა შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს წიგნი დიდ ქართველ მსახიობზე ვ. ანჯაფარიძეზე.

ნ. ურუშაძემ ვრცელი გამოკვლევა მიუძღვნა ქართულ სათეატრო კრიტიკას. ეს არის ფართო პლანში გაზრებული მეცნიერული გამოკვლევის პირველი ნაწილი. ამასთანავე, იგი პირველი სპეციალური ნაშრომია ქართული სათეატრო კრიტიკის შესახებ, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ჩვენს ინტერესს აღნიშნული თემისადმი.

წიგნი, რომელიც გამოქვეყნდა 1973 წელს, კარგად არის ცნობილი საზოგადოებისათვის. ეს არის მრავალწლიანი შრომა, რომელსაც გვერდს ვერ აუგლის ვერც ერთი მკვლევარი, აღნიშნული თემით რომ დაინტერესდება.



წიგნი შედგება ხუთი თავისაგან და მოიცავს 1801 წლიდან 1860 წლამდე პერიოდს. ეს უაღრესად რთული და მნიშვნელოვანი პერიოდია ქართული კულტურის ისტორიაში. წიგნების ამ მნიშვნელობას განსაზღვრავს ესოდენ დიდი მოვლენა თეატრის ცხოვრებაში—პროფესიული თეატრის აღდგენა და თეატრალური კრიტიკული აზროვნების განვითარება.

პირველი თავი ისტორიულ ასპექტში განიხილავს სათეატრო კრიტიკის რაობას. კვლევის მარქსისტული მეთოდის მიმარჯვებით ახსნილია სხვადასხვა ეპოქაში წარმოქმნილი კრიტიკული აზროვნების ხასიათი. გონივრულად არის შერჩეული ფაქტობრივი მასალა, ნათლად და მკაფიოდ ვლინდება მკვლევარის აზრი. მისი დოკუმენტების სფერო ფართოა და კარგად ამუღავნებს სათეატრო კრიტიკის რაობის შესახებ მსოფლიოში არსებულ შეხედულებათა ღრმა ცოდნას.

სამეცნიერო აპარატურა ყველგან შესრულების მაღალ დონეზეა. ნ. ურუშაძე შრიმის ამ ნაწილში (და საერთოდაც) სარგებლობს არა მხოლოდ ქართული წყაროებით, არამედ საფუძვლიანად იცნობს გამოჩენილ რუს და ევროპულ მწერალთა თუ მოაზროვნეთა შეხედულებებსაც.

მეორე თავი ეძღვნება ქართული სათეატრო კრიტიკის სათავეების გარკვევას. წიგნის ავტორი შეყვანდა ფართო სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების ფონზე მოქმდა სათეატრო კრიტიკის საწყისები, მიეკვლია იმ ძირითადი ზახისათვის, რომელიც შემდგომი თავის გაგრძელებას და განვითარებას პოუფვდა. ამ მხრივ ძალიან საყურადღებოა სპეციალური დავაჯივრებანი ი. ბატონიშვილის „კალმასობაზე“. ნ. ურუშაძე მეცნიერული სიფრთხილით, მაგრამ ნათლად და ზუსტად იმ-მოიკოფს იმ მომენტებს, რომლებიც საინტერესოა და ეძლევა საკუთარი მოსაზრებების ნათესაყოფად. ამ თავში ყურადღებას იქცევს ს. დოდაშვილის, თ. ბაგრატიონის თეატრალური შეხედულებანი.

მესამე თავი ეხება გ. ერისთავის თეატრის მოცემული პერიოდის თეატრალური ცხოვრების შესახებ არა ერთი ვრცელი გამოკვლევა არსებობს, რომელთაც ნ. ურუშაძე კარგად იცნობს. იგი გვერდს არ უკლის ამ შრომებს და ჯეროვან ადგილსაც მიუჩენს წიგნში. მაგრამ ნ. ურუშაძის წიგნის ეს ნაწილი მიზნად ისახავს უფრო კონკრეტულ და ზუსტ ამოცანას. იგი ერთგვარი წინაპირობა იმის გასარკვევად, თუ რა თეატრალურ ზახაზე განვითარდა თეატრალური კრიტიკა. უთუოდ სწორედ არის შეფასებული გ. ერისთავის თეატრის წარმოქმნის მიზეზები. ავტორი სათანადო შეფასებას აძლევს გ. ერისთავის როგორც რეალისტის დავაწლას და ამავს ქართული მწერლობის წინაშე. ამასთანავე ეს არის საერთოდ ქართული დრამატურგიის დამსახურების აღიარებაც, რადგან სწორედ გ. ერისთავმა ჩაუყარა საფუძველი ქართულ რეალისტურ დრამატულ მწერლობას.

მეოთხე თავი უშუალოდ სათეატრო კრიტიკას ეხება. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის სათეატრო პრესის საფუძვლიანი შესწავლა მკვლევარს საშუალებას აძლევს სწორად გააანალიზოს იმგანმდელი თეატრალური ცხოვრების ხასიათი. მეტიად რთულია პრესის საშუალებით ძიება ეპოქის თეატრალურ-კრიტიკული პრინციპებისა. მაგრამ ნ. ურუშაძე ამ სირთულეს წარმატებით სძლევს.

ქართველ კრიტიკოსთა შეხედულებების გამომცემაში ჩანს ავტორის მიზანი, დანიანოს იმგანმდელი საზოგადოებრივი აზროვნების ბუნება, რათა ამ გზით თავისი ადგილი მოუძებნოს თეატრალურ კრიტიკასაც.

მესუთე თავი ეძღვნება პირველ თეატრალურ კრიტიკოსს მ. თუმანიშვილს. ნ. ურუშაძის ღრმად და საფუძვლიანად შეუსწავლია მდიდარი საარქივო მასალა. იცნობს პირველად წყარობებს და საერთოდ ყველაფერს, რაც ჩვენს ლიტერატურაში არსებობს ამ ესოდენ საინტერესო კრიტიკოსის შესახებ. ეს იგნმობა შრომაში, მაგრამ ავტორის მიზანი აქაც უფრო კონკრეტულია. ნ. ურუშაძის ნარკვევში მ. თუმანიშვილი ჩანს როგორც უაღრესად მნიშვნელოვანი, ერუდირებული, გონმანახელი, თეატრის კარგი მცოდნე კრიტიკოსი.

ნ. ურუშაძის წიგნის მნიშვნელოვანი დირტება ისიცაა, რომ იგი თეატრალურ მოვლენებს განიხილავს მოწინავე, რუსულ და სხვა საღხთა კულტურულ ურთიერთობაში. ეს შრომა ანიჭებს ხედვის მასშტაბს.

ამასთანავე, წიგნი არ არის დაზღვეული ნაკლოვანებებისაგან. ისე მაგალითად, მიგვანჩია, რომ მეტისმეტად ვრცელია შესავალი. ზოგადი მიმოხილვები არსებითად არაფერს მატებენ შრომას. თავისთავად საინტერესოა ის ადგილები, რომელიც ძველი თბილისის საღონებს, ზღლისანთა ყოფაცხოვრებას ეხება, რაც შესაფერისი ილუსტრაციებითაც არის დამოწმებული, მაგრამ იგი ხომ უშუალო კვლევის ობიექტის მიღმაა? ზოგიერთ სურათს კი სრულიად არაფერი აქვს საერთო თემასთან.

ნ. ურუშაძე არაერთხელ იმოწმებს ი. ჭავჭავაძის თეატრალურ შეხედულებებს, მაგრამ რატომღაც გამოტოვებულია სწორედ ის ადგილი, სადაც ილია უშუალოდ თეატრალური კრიტიკის სპეციფიკას ეხება. საფიქრებელია, რომ მკვლევარი ილიას თეატრალურ ნააზრებს უფრო ვრცლად განიხილავს მეორე წიგნში, მაგრამ რადგან თეატრალური კრიტიკის რაობის გარკვევას აქ სპეციალური თავი მიუძღვნა— ილიას შეხედულებათა დამოწმებაც სწორედ აქ უფრო უპირანი იყო.

როგორც ეს, ისე ზოგიერთი სხვა ნაკლი, არ ამცირებს ნ. ურუშაძის წიგნის ღირსებებს, ვინაიდან იგი პირველი და მეტიად მნიშვნელოვანი მეცნიერული გამოკვლევაა ქართული სათეატრო კრიტიკის შესახებ.



მისხური ხალხური მუსიკის შესწავლამ გამოავლინა ქართული ხალხური მუსიკალური და პოეტური შემოქმედების დღემდე უცნობი ფორმები, რომლებმაც საქართველოს სხვა კუთხეებში ევოლუციის შედეგად დაკარგეს პირვანდელი სახე. მისხეთში კი თურქ-სელჯუკთა ბატონობამ და სამასწლიანმა იზოლაციამ შეწყვიტა ეროვნული კულტურის განვითარების პროცესი, რამაც გამოიწვია მისი კონსერვაცია. ამიტომაც მისხეთს შემორჩა ხალხური შემოქმედების უძველესი და, ამდენად, უნიკალური ფორმები, რომელთა შესწავლა სიახლის შუქს მოჰფენს მრავალ საყურადღებო საკითხს.

ამჯერად მკითხველს ვთავაზობთ მისხური სუფრულების ტექსტებს. მათ საფუძვლად უდევს მტიკვე ტრიადული სისტემა, რაც გავრცელებული ყოფილა საქართველოში ხალხური შემოქმედების განვითარების ადრინდელ ეტაპზე.

მისხეთის სიმღერათა ტექსტები არაერთხელ გამოცემულა. მაგრამ მათი უმრავლესობა ჩაწერილია ფრაგმენტულად, არასრული სახით, დამახინჯებულად, მიუხედავად იმისა, რომ ჩამწერთა შორის არიან ლეკა რაჩიკაშვილი, ივანე გვარამაძე („ვინმე მესხი“), კონსტანტინე გვარამაძე და სხვები. მათი მასალები იბეჭდებოდა გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე, „ძველ საქართველოში“, პ. უმიკაშვილის „ხალხურ სიტყვიერებაში“ და სხვა. ეს მკვლევარები იბეჭდოდნენ ეროვნული საუნჯის გადასარჩენად. მათ მრავალი ლექსი თუ სიმღერათა ტექსტი შემოგვიჩანებს, რითაც დიდი სამსახური გაუწიეს ეროვნულ კულტურას.

არასრულყოფილი ჩანაწერების მთავარი მიზეზი კი მისხური სიმღერების მივიწყებიდან მომდინარეობს. როგორც ჩანს, მკვლევარები ტექსტებს სიმღერის პროცესში კი არ იწერდნენ, არამედ მომღერალთა კარნახით, მუსიკისაგან დამოუკიდებლად. ლექსის ზეპირი გადმოცემისას მიქმელები ივიწყებდნენ ხოლმე სიმღერასთან მისადაგებულ ცალკეულ სიტყვებს, მარცვლებს თუ გლოსოლოგიებს. ეს კი აზიანებდა სიმღერათა ტექსტების ფორმას, არღვევდა ლექსთაწყობას, მარცვლების რაოდენობას, მეტრის ციკლურ მონაცვლეობასა და ტაქტთა რიტმს.

სიმღერის პროცესში ჩაწერილმა ტექსტებმა, მათმა ვარიანტებმა საშუალება მომცა დამედგინა მრავალი სასიმღერო ლექსის უფრო სრულყოფილი და ჩამოყალიბებული სახე, რამაც შუქი მოჰფინა მათ ფორმასა და შინაარსს.

უპირველესად აღსანიშნავია, სუფრულთა ტექსტების სამსტროფიანი წყობა, მელოდიის სამ ხანად (სამჯერ გამეორებით) შესრულება. მაშინ როდესაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სუფრულებში სტროფების რაოდენობა არ არის განსაზღვრული. მისხეთში კი ჩემს მიერ ჩაწერილი ყველა სუფრული, საქორწილო და ზოგჯერ სხვა ჟანრის სიმღერებიც, მხოლოდ სამ სასიმღერო სტროფს მოიცავს იმ სუფრულებიდანაც კი, რომლებშიც მოცემულია სტროფების უფრო მეტი რაოდენობა („მტრედმა თავის სიმართლითა“ და „წინ სუფრა ვარდით სავსე გვაქ“), მომღერლები რომელიმე სამ სტროფს ირჩევენ ხოლმე. ფორმის თვალსაზრისით ყოველი სუფრულის სამივე სტროფის ტექსტი თითქმის ერთნაირია. თითოეული სტროფი შეიცავს ერთიან ცხრამდე ტაქსს. სამაგალითოდ მოვიყვან რამდენიმე გამოუქვეყნებელი სუფრულის ტექსტს სრული სახით.

მისხური სუფრულთა პოეზური ტექსტები

ვალერიან მალრაძე



ბიჭო, ნუ ჩახვალ ოშორას,
 ოშორას,
 ოშორა ეკლიანია.
 ჩახვალ და ვეღარ ამოხვალ
 ოშორას,
 ოშორა ეკლიანია.
 ოშორის ქული ბრუდია,
 ოშორას,
 ფერხული ძრივლია.

* * *

პატარძლეულსა ციხესა,
 პატარძლეულსა ციხესა,
 გამოუთხრიან ძირსაო, შა.
 პარალე, ბიჭო, პარალე,
 გამოუთხრიან ძირსაო, შა.

გამოიყვანენ ქალსა ღამაზსა,
 გამოიყვანენ ქალსა ღამაზსა,
 ცრემლით ბანვიან პირსაო, შა.
 პარალე, ვაჟო, პარალე,
 ცრემლით ბანვიან პირსაო, შა.

ლეკური ქული დახურეს,
 ლეკური ქული დახურეს,
 შეუკაზვიან ცხენსაო, შა.
 პარალე, ვაჟო, პარალე,
 შეუკაზვიან ცხენსაო, შა.

ანალიზის შედეგად დადგინდა ამ სუფრულების მუსიკალური ფორმა. ყოველი სტროფი, ან როგორც მესხები უწოდებენ „ხანა“, კუპლეტურია. იგი შედგება ერთი, ორი ან სამი წინადადებისაგან და სამჯერ მეორდება უცვლელად ან ვარიანტულად.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხშირად მესხების მიერ ნამღერი ტექსტი ზუსტად არ ემთხვევა იმ ხალხურ ლექსს, რომელიც საფუძვლად დაედო სუფრულს. ლექსის საწყისი ფორმის გამოსავლინებლად სასიმღერო ტექსტს ჩამოვამოურე გლოსოლოგიები (პარალალო, პარალმენ, სორმანდულენდა, ჩიკვართულენდა, აგდი და გოგდი და სხვა), მარცვლები (შა, პოი, პო და ა. შ.) და სიტყვათა გამეორებები, რის შედეგადაც მივიღე დღემდე შეუსწავლელი მეტად საინტერესო პოეტური ფორმა. აღმოჩნდა, რომ თითქმის ყოველი სუფრულის ლექსი წარმოადგენს ერთ საბატკეპიან სტროფს. ამის მაგალითია ზემოთ მოყვანილი ორი ლექსი, რომელთა საწყისი სახე ასეთია:

მაგალითი პირველი:

ბიჭო, ნუ ჩახვალ ოშორას, ოშორა ეკლიანია,
 ჩახვალ და ვეღარ ამოხვალ, ოშორა ეკლიანია,
 ოშორის ქული ბრუდია, ფერხული ძრივლია.

მაგალითი მეორე:

პატარძლეულსა ციხესა გამოუთხრიან ძირსაო,
 გამოიყვანენ (ქალსა) ღამაზსა, ცრემლით ბანვიან პირსაო
 ლეკური ქული დახურეს, შეუკაზვიან ცხენსაო.

ამგვარი ფორმა ძალზე გავრცელებულია მესხურ ფოლკლორში, რაც საშუალებას გვაძლევს აღვნიშნოთ მათი ერთტი-

პობრიობა. განსხვავებულია მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობა. ზოგი ლექსი წარმოადგენს 16-მარცვლიან ტაქსს, ზოგი 10-მარცვლიანს, ზოგი 8-მარცვლიანს.

აი, რამდენიმე მაგალითი:

ვინ დალევს მარნულ ღვინოს, ვინ არაკარკამს კულსა,
 მე დალევ მარნულ ღვინოს, მე ვარაკარკამ კულსა,
 ვერ დალევ მარნულ ღვინოს, ვერ ვარაკარკამ კულსა-და.

* * *

ხეცურნი ჩამოგვესუნენ, თიბვა და შვა იყო,
 დედა შვილ პურს არ უტებდა, ისრეთი ცული დრო იყო,
 დასდენ, დალაგდენ ხეცურნი, ივანოზისა თვე იყო.

* * *

რათ არ იმღერი, დარბაზო, დარბაზო, გვირგვინოსნო,
 რას მოწვენილხარ ბუხარო, გულთახორბილი ნუ ხარო,
 თუ მასპინძელი არ ღლინობს, სტუმარსაც მოეწყინება.

* * *

მეფე ჩამოჯდა ხანდოსა, (ხანდოსა),
 კაი მასპინძლის კარზედა, (ხანდოსა),
 ხან მაწონს ჰამდა, ხან დოსა. (ხანდოსა).

საკორწილო ლექსები:

* * *

ნეფე, კილოცავ გვირგვინსა, ღმერთმა გაგაბდნიეროს.
 ვაჟი-შვილი ღმერთმა მოკცეს, თავის მადლშო გაგიწარდოს,
 მეცვარე ღმერთმა გაჩუქეთ, წლისთავს ვაჟი მოგანთალოთ.

* * *

ნეფეო, შენსა გვირგვინსა, ღვისთავან ჭვარი სწვრია,
 ყული მიგთავს სურასა, გამჩენსა ჭვარი გწერისა,
 შენა და შენი მეუღლე ერთმანეთს შეგაბეროსა.

* * *

მიმინო გვყავდა, გვყავდა, გვიყვარდა,
 ჩვენი გვევონა, სხვისი გამოვდა.
 სხვისი გვევონა, ჩვენი გამოვდა.

მაცრულები:

მოვდივართ, მოვიხიარია, მოვყავას წითელი პებელა...
 ნეტავი ნუფის დედ-მამას რომ შეიმატეს კეკელა,
 ვაი პატარაბის დედ-მამას, სახლში დაურჩათ ხეხელა.

* * *

მრავალამერი, მრავალსა წელსა,
 ინებოს ღმერთმა თქვენი სიცოცხლე,
 ვანა ჩვენგნითა, ღვინოს შეწვენითა.

ჩვენამდე მოღწეული ზოგიერთი სუფრულის ტექსტი შინაარსობრივად გაუმართავია, მაგრამ მათში მაინც დაცულია სამტაკეპიანი სტროფის ფორმა:

დღეს ამისთვის ვწუხვარ, ვკლავ, რომ რათა უამნიც აიწიოს,
 დაქვდეს ქრისტე გამკითხველად, წარნი ზეცას აიწიოს,
 გვედღებო, ღვთისმშობლო, მაძლი შენი შეგვეწიოს.

ჯანო დარბაისელი 2.

1 ოშორა სოფელია ასპინძლისათვის.

2 ჯანო ან ჭარო დარბაისელი — მიმართავა ხალხისადმი სიტყვებით (და არა სიმღერით), ე. ი. მრეველო, ხალხო დარბაისელი.

ვარიანტი

მე იმისთვის ვიკემ მწარეს, ზარი ზეცას აიწია, დახამანი მკვდარი იდგა, უოველ ყურეს მოიწია, ქრისტელ დაქდა განმეობხველად, შეილი მამას ვერ წინა.

კანო დარბახისლო!

სუფრული

სიმღერას ვიტყვი ერთსაო, შევიხვეწებო ღმერთსაო, ღმერთო, ყველანი გვიცოცხლე, ვინც რომ გვისხედან გვერდსაო, აღწელო-ლადწელო თქვენ ჩობიხარო სხვაწელოაო.

ამრიგად, მესხურ სუფრულეს საფუძვლად უდევს ერთი სამეტაპეიანი სტროფი, რომელიც სიმღერის პროცესში სამეტროფიანი ტექსტის სახეს იღებს. ამ სახეცვლილების გამოსამქვედებლად განვიხილოთ სუფრული „სახლო, სალხინოდ ნაშენო“;

სახლო, სალხინოდ ნაშენო, დარბაზო, გვირგვინოსანო, სახლო, ღმერთმან ავაშენოს, როგორც შოის მარანო, ავაგუნოს ზეცამღინა, დანატროდენ უველანიო.

არსებობს ამ ლექსის სამი სასიმღერო ვარიანტი. სამივე ვარიანტში ტექსტი სამი სტროფისაგან შედგება. მაგრამ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან სტროფში შემავალ ტაპებათ რაოდენობით, რაც სასიმღერო მელოდიის იმპროვიზაციულობით შეიძლება აიხსნას. ჩვენს ხელთაა ამ სუფრულის ექვს, ხუთ და ოთხტაპეიანი სტროფები. ასლა კი დაუყვარდეთ, თუ როგორ მოხდა სამეტაპეიანი სტროფის გარდაქმნა სამსტროფიანად და რა პრინციპით მატკლობს სტროფში ტაპეთა რაოდენობა.

ლექსის პირველი თექვსმეტმარცვლიანი ტაპეი ორ ტოლ ნაწილად იყოფა, რის შედეგად წარმოიქმნება ორი რვამარცვლიანი ტაპე: „სახლო, სალხინოდ ნაშენო“ (I ტაპეი პირობითად აღვნიშნით ასო a-თი) და „დარბაზო, გვირგვინოსანო“ (II ტაპეი აღვნიშნით ასო b-თი), სიმღერის პირველ ვარიანტში პირველი ტაპეი მეორდება სამჯერ, მას მოსდევს მეორე ტაპე, შემდეგ გლოსოლაიფები და, ბოლოს, ისევ მეორე ტაპეი. ამრიგად, ლექსის პირველი ტაპეიდან წარმოიქმნა სიმღერის ექვსტაპეიანი ტექსტი:

სახლო, სალხინოდ ნაშენო, (და)
სახლო, სალხინოდ ნაშენო,
სახლო, სალხინოდ ნაშენო,
დარბაზო, გვირგვინოსანო, (და)
მარალო, ახაი მარალო,
დარბაზო, გვირგვინოსანო.

ამვე პრინციპით სრულდება ლექსის მეორე და მესამე ტაპეისაგან წარმოქმნილი სიმღერის შემდეგი ორი სტროფიც.

ამრიგად, სუფრულის პირველი ვარიანტი წარმოადგენს სამსტროფიან სიმღერას, რომლის თითოეული სტროფი ექვსი ტაპეისაგან შედგება.

ამვე სიმღერის მეორე ვარიანტში ყოველი სტროფი ხუთტაპეიანია: სამჯერ მეორდება პირველი ტაპეი (a), ორჯერ — მეორე ტაპეი (b). მესამე ვარიანტის სტროფები კი ოთხტაპეიანია. მისი თანმიმდევრობა ასეთია: პირველი ტაპეი (a), მეორე ტაპეი (b), გლოსოლაიფები და ისევ მეორე ტაპეი (b).

მესხური სუფრულების უმრავლესობას ეს სამი ვარიანტი უდევს საფუძვლად. ამასთან არსებობს ისეთი სუფრულეებიც, რომელთა სტროფებიც ცხრა ტაპეისაგან შედგება. ასეთია სუფრული „მტრედმა თავის სიპარლოთა“; რომელიც თავისი მუსიკალური და პოეტური ფორმით, „სუფრულების მანერითაც განსხვავდება ზემოთ განხილული სუფრულისაგან. ლექსის პირვანდელი სახე ასეთია:

მტრედმა თავის სიპარლოთა, იერუსალიმ კოშკი დადგა,
ზედ ედღენია ააგო, ქვეშ მირიონს ვუბე დადგა,
იქ რომ ლოცვა, წირვა იდგა, მისი მაღლი შეგეწიოთ.

ამრიგად, სუფრული ფორმის თვალსაზრისით ეს სუფრული ორი წინადატეისაგან შედგება. პირველი წინადადება შეიძვერ მეორდება, შემდეგ სრულდება სიმღერის მეორე წინადადება. სწორედ ასეთი მუსიკალური ფორმა უდევს საფუძვლად ამ სუფრულის სამივე ცხრატაპეიანი სტროფს.

სუფრულის პირველი წინადადება პირველად უსიტყველ სრულდება მარცვლებზე — პა, პაა, აიი, იი, პა, პაი. იგი თავისებურად შესავლის როლს ასრულებს. მხოლოდ შემდეგ იმღერება ლექსი, რომლის ყოველი ტაპეი კვლავ ორ თანატოლ ნაწილად არის გაყოფილი და შემდეგი თანმიმდევრობით იმღერება:

პა, პაა, აიი, იი, პა, პაი,
პა, მტრედმა თავის სიპარლოთაა, პა, პაი,
პა, იერუსალიმ კოშკი დადგაა, პა, პაი,
პა, ზედ ედღენია ააგო, პა, პაი,
პა, ქვეშ მირიონს ვუბე დადგა, პა, პაი,
პა, იქ რომ ლოცვა, წირვა იდგა, პა, პაი,
პა, მისი მაღლი შეგეწიოთ, პა, პაი,
პა, იქ რომ ლოცვა წირვა იდგა, პა, პაი,
პა, მისი მაღლი შეგეწიოთ და პაა, პააა, პაააიი.

ამვე პრინციპით სრულდება სუფრულის შემდეგი ორი ცხრატაპეიანი სტროფიც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ სუფრულის თითოეულ სტროფში შესულაა ლექსის სამივე ტაპეი, მაშინ როდესაც წინამორბედი სუფრულების ყოველი სტროფი ლექსის ერთი ტაპეის საფუძველზეა აგებული.

ცხედებით ისეთ შემთხვევებსაც, როცა ლექსი არა სამ, არამედ ოთხტაპეიანი სტროფს წარმოადგენს. ასეთია, მაგალითად, „ოთხი წყარო დის“:

ოთხი წყარო დის, ოთხე მხრივ მოდის,
მითი მორწყვის ყოველი მხარე,
ერთი არის მზე, მეორე — მოვარე,
მესამე შაქარს შემოუარე.

მესხები ამ ლექსს სიმღერის დროს ისევ სამსტროფიან სასიმღერო ტექსტად გარდაქმნიან და შემდეგნაირად ასრულებენ:

ოთხი წყარო დის,
ოთხი წყარო დის,
ოთხი წყარო დის,
ოთხე მხრივ მოდის.

მითი მორწყვის,
მითი მორწყვის,
მითი მორწყვის,
ყოველი მხარე.



ერთი არს მზე,
მეორე — მივარე,
მესამე შაქარს
შემოუარე.

მესხებმა ეს შეუსაბამობა ასე ასხსნეს: „მიზინო გვყავდა“³
მღეროდნენ სამ ჯგუფად, პირველ ხანას წამოიწყებდა ერთმანეთს
ჯგუფი და იტყვოდა:

მიზინო გვყავდა,
მიზინო გვყავდა,
მიზინო გვყავდა,
გვავადა, გავიყვარდა.

როგორც ვხედავთ, პირველი ორი სტროფი აგებულია იმ პრინციპის მიხედვით, რომელზედაც ზემოთ გვკონდა ლაპარაკი. მესამე სტროფში კი ეს პრინციპი აღარაა დაცული. მასში არც ერთი ტაქტი არ შეორდება. ასე რომ არ ყოფილიყო, სიმღერა ოთხსტროფიანი გამოვიდოდა და ამით დაირღვეოდა სამსტროფიანი სიმღერათა ტრადიცია, რომელსაც მესხები ტყიციდ იცავენ. აქედან ჩანს, რომ მესხები უცვლელად სტოფებზე მუსიკალურ ფორმას, რომელსაც უმორჩილებენ ტექსტს.

გვხვდება სასიმღერო სტროფების წარმოქმნის სხვა შემთხვევებიც, როცა სიმღერის პირველი ტაქტი (ა) მეთრდება არა სამჯერ, არამედ ორჯერ, ან პირველი და მეორე ტაქტი (ა, ხ) სრულდება ორ-ორჯერ და სხვა. როგორც ჩანს, ამას განაპირობებს მელოდია, სიმღერის მუსიკალური ფორმა, რომელიც ყოველთვის სამსტროფიანია. ამრიგად, მესხები მტყიციდ იცავენ სიმღერათა სამწარწიან ფორმას, რაც ზოგჯერ ტექსტულური სტრუქტურის ცვლილებებს იწვევს. მაშინაც კი, როცა მომღერალს ტექსტი ავიწყდება ან ერევა, იგი სხვა ლექსს მოიმჯვლებს, მაგრამ ისე, რომ სიმღერამ სამსტროფიანობა შეინარჩუნოს.

მაინც რამ განაპირობა მუსიკალური ფორმის ასეთი სიმყარე? ირკვევა, რომ სუფრულების სამი „ხანით“ შესრულება ქაჯანშირებული ყოფილა სუფრულების შესრულების წესთან. ასე განმარტეს ეს თვისებურება სხვადასხვა სოფელში მცხოვრებებს უხეხებდა მესხებმა. მათი გადმოცემით სუფრულ სიმღერებს მხოლოდ ქორწილებში მღეროდნენ. ქეიფის დროს სუფრა იშლებოდა სამ ფესმუზე³. ვინც კარგი სიმღერა იყო, წამოიწყებდა სუფრულის ერთ სტროფს, მას ერთ ფესმუშიან მჯდარი გუნდი ასრულებდა. მეორე სტროფს აგრძელებდა მეორე ფესმუშიან გაერთიანებული გუნდი, მესამე სტროფს ამთავრებდა მესამე გუნდი, მესამე ფესმუშიდან. ამ გზით იმართებოდა მეორე მესმრულების შორის. თუ ქორწილი იხალხლმრავალი იყო, ხალხი მაინც სამ ჯგუფად იყოფოდა და სუფრულების სტროფებს აღნიშნული თანმიმდევრობით მღეროდა სუფრულს იწყებდნენ ხოლმე 70-80 წლის მოხუცები, რომლებიც ერთად ისხდნენ, მეორე სტროფს ასრულებდნენ შუახნისანი (45-65), მესამე სტროფს კი ახალგაზრდები.

ამ წესსა ნათელი მოჭიანა მესხეთ-ჯაჯახეთში საკმაოდ გავრცელებული საქორწილო სიმღერის „მიზინო გვყავდა“ შინაარსს, რომელსაც საფუძვლად უდებს შემდეგი ლექსი:

მიზინო გვყავდა, გვავადა, გვიყვარდა,
ჩვენი გვეგონა, სხვისი გამოღვა,
სხვისი გვეგონა, ჩვენი გამოღვა.

შინაარსობრივად ამ ლექსში თითქოსდა შეუსაბამობაა, რადგან ბოლო ორ ტაქტში ორი ურთიერთსაწინააღმდეგე აზრია გატარებული:

ჩვენი გვეგონა, სხვისი გამოღვა,
სხვისი გვეგონა, ჩვენი გამოღვა.

პატარძლის მაცურები უბასუხებდნენ:

ჩვენი გვეგონა,
ჩვენი გვეგონა,
ჩვენი გვეგონა,
სხვისი გამოღვა.

ახლა ნების მაცურები შემოსძახებდნენ:

სხვისი გვეგონა,
სხვისი გვეგონა,
სხვისი გვეგონა,
ჩვენი გამოღვა.

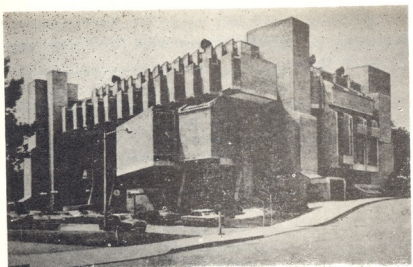
ამ საკითხთან დაკავშირებით ფრიად საყურადღებოა სოფელ ჭანდარის (კახეთი, გურჯაანის რაიონი) მკვიდრთა: 85 წლის ზაქარია და 65 წლის გიორგი ჯოხაძეების ცნობა, რომ ლეგამც რამდენიმე შესანიშნავი კახური სუფრული ჩაგვავრინეს. მათი გადმოცემით: „ძველად სუფრულ სიმღერებში სამი მუსლი იყო. ახლა ჩვენ გუმატებთ და ვამრუნებთ სუფრერადრე კი ერთ მუსლს იტყვოდა ერთი ჯგუფი, მეორე მუსლს — მეორე ჯგუფი, ხოლო მესამეს — ისევ პირველი ჯგუფი“.

აქედან ირკვევა, რომ ძველად არამარტო მესხებში, არამედ კახეთშიც სუფრულები სამ მუსლად (ხანად) სრულდებოდა, რაც მესხებმა დღემდე შეინარჩუნეს. განსხვავებული იყო მათი შესრულების წესი. ჯოხაძეების ცნობის მიხედვით კახეთში გავრცელებული იყო ორპირული გუნდების შეკაბი, ე. ი. სუფრულს რიგრიგობით მღეროდა ორი გუნდი. ასეთი ორპირული გუნდები დღესაც გავრცელებულია თითქმის მთელ საქართველოში. მესხეთ-ჯაჯახეთში კი მტყიციდ იყო დამკვიდრებული სამპირული გუნდი, რაც მესხური სიმღერების არქაულობაზე მტყიცილებს. ამაზე მიგვაჩვენებს შესრულების პატარიაქალური წესიც — სიმღერას იწყებენ მოხუცები, აგრძელებენ შუახნისანი და ამთავრებენ ახალგაზრდები.

ამგვარად, მესხური ზეპირსიტყვიერებაში დამკვიდრებული ტრადიული სისხმა და მის საფუძველზე აღმოცენებული სამპირული გუნდი ქართული ხალხური მუსიკის უძველეს სახეობად აღმოჩნდა.

შენიშნა ვივარაუდით, რომ სამპირული გუნდები დამახასიათებელი იყო უძველესი საქართველოს მუსიკალური კულტურისთვის. სადღისოდ იგი მხოლოდ მესხების შემორჩა წარსულში რთული ისტორიული მდგომარეობისა და ხანგრძლივი პოლიტიკური იზოლაციის გამო.

³ მიზინო წავლსმეგია პატარალო.
⁴ ჩავიერე სოფელ ძეულში 1962 წელს 71 წლის ეგნატე ზედგინოსიანს.



უნიკალური არქიტექტურა ხელოვნების სინთეზის გარეშე.

ხელოვნების სინთეზი

თანამედროვე არქიტექტურულ-დიზაინერულ შემოქმედებაში ხელოვნების სინთეზი ეროვნულ თავისებურებათა გამოვლენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ამიტომ, არქიტექტურის, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ურთიერთშერწყმა უნდა ხდებოდეს ერთ სტილისტურ საფუძველზე.

ამგარი მიდგომა ჩანს მცირე არქიტექტურული ფორმებისა და საზოგადოებრივი დანიშნულების ინტერიერების გადწყვეტის დროს.

დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სინთეზსა და გეგმარების კომპლექსურ-შემოქმედებით მეთოდს დღეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

როგორც წესი, ხელოვნების სინთეზში წამყვანი როლი აქვს არქიტექტურას, სწორედ იგი ქმნის გარემოს, რომელშიც ჩართულია ხელოვნების სხვა დარგების ნაწარმოებები. არქიტექტურასთან სინთეზში, ცხადია, არ შეიძლება შევიდეს ნებისმიერი ფერწერა, ქანდაკება, სხვა სახის ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები.

არქიტექტურულ-დიზაინერული შემოქმედების ძირითადი და საბოლოო მიზანი მაინც არა თვით ნაგებობა და ნაკეთობაა, არამედ ურთიერთობათა ის სისტემა, ორგანიზებულია ფორმა, სამსახური, რომელიც ზორციელებდა ამ ნაგებობისა და ნაკეთობის საშუალებით. სწორედ ორგანიზებულიობის ფორმა ზრდის, ესთეტიკურად აყალიბებს ადამიანს, და თუ იგი მოწყობილია არ არის, ვერაფერი დეკორატიული გაფორმება-შელამა-შება საქმეს ვერ უშველის.

დღეს კი დეკორატიული გაფორმების როლს პიპერტროფიულად ვსრდით. თვით ტერმინი „მხატვრული გაფორმება“ ან „გაფორმება“ შეუთავსებელია ნაგებობასთან. გამოდის, თითქოს

ფორმა-წარმოქმნის პროცესი ორ ნაწილად იყოფა: ჯერ იქმნება საერთო ფორმა და შემდეგ მას მხატვრულად აფორმებენ. ფორმა (არქიტექტურული თუ დიზაინერული) ერთიანად უნდა იყოს გააზრებული ერთი შემოქმედის, ან ერთი შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ.

აქედან გამომდინარე, ხელოვნური, ანუ „სინთეტიკური“, როგორც მას უწოდებენ, გარემოს შექმნაში არქიტექტურის, დიზაინერის (მხატვარი-კონსტრუქტორი) და მხატვარ-გამოფორმელის როლი გარკვევას ითხოვს. დეკორატიული ან მხატვრული გაფორმება და ხელოვნების სინთეზი დღევანდელ პრაქტიკაში რატომღაც გაიცივებულა.

ხელოვნების სინთეზი ზოგიერთს წარმოუდგენია, როგორც არქიტექტურის კოსმეტიკა. მართლაც, ზოგიერთ შემთხვევაში მას ტატუირება (აღლოფ ლოსის მიერ ხმარებული ტერმინი) შეიძლება ეწოდოს.

არქიტექტურა, მისი ფორმები იმდენად გამოხატავს ხელოვნურ და მდიდარია, რომ არქიტექტურის შექმნაში შექმნას სახე და გამოხატოს ის, რასაც გრძნობს, სხვა მომიჯნავე ხელოვნების გარეშეც ხშირად მომიჯნავე ხელოვნება ჩნდება მაშინ, როცა არქიტექტორმა ვერ შეძლო არქიტექტურულ ფორმებში გამოხატა თავისი ჩანაფიქრი.

ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში მშვენიერი მაგალითია იაპონური სახლი, რომელმაც ევოლუციის პროცესში დაადასტურა, რომ საცხოვრებელი შეიძლება წარმოადგენდეს ხელოვნების ქმნილებას გარედან „ხელოვნების“ შეტანის გარეშეც.

თანამედროვე არქიტექტურის პიონერების შემოქმედებაში არცთუ ისე ხშირად ვხვდებით გამ-



არქიტექტურულ-ლიზინური უწყვეტობა

გია დავითაშვილი, დემურ ელოშვილი

ფორმების (ლე კორბუზიე, მის ვან დერ როე, ვ. გროპიუსი). არც საბჭოთა არქიტექტურის მამოძრავებელი — გინზბურგი, მელნიკოვი, ვესნინი — და სხვები თვლიდნენ საჭიროდ მხატვარ-გამაფორმებლებთან თანამშრომლობას.

უკანასკნელი წლების მანძილზე დეკორატიული პანოები თითქმის აუცილებელ კომპონენტად გადაიქცა საზოგადოებრივი შენობის ფასადის გადაწყვეტისას. ერთ შემთხვევაში მხატვარი ცდილობს თემატიკით გამოსატანს ნაგებობის ფუნქციური მხარე და ამით ერთგვარი ინფორმაციის როლში გამოდის, ზოგჯერ კი სრულიად განზოგადებული, უსაგნო გამოსახულებებით კმაყოფილებს.

ზ. რუბანენკო და ვ. პალადინა სრულიად უარყოფენ კედლების მოხატვას, განსაკუთრებით დაუსუბედად მიანიჭებენ იგი საცხოვრებელ სახლებზე, ვინაიდან ეს, მათი აზრით, ეწინააღმდეგება ნაგებობის სპეციფიკას, მასშტაბს, ტექტონიკას.

უნდა გავსთვინოთ, რომ ჯერ კიდევ ჩვენს საუკუნის დასაწყისში პროგრესულ არქიტექტურულ წრეებში უკვე საკვებით ჩამოყალიბდა ჯანსაღი აზრი დეკორის უაზრობის შესახებ (ლე კორბუზიე, ადოლფ ლოოსი).

დეკორატიული გაფორმება, როდესაც იგი მასობრივ ხასიათს ატარებს და როცა მას ვაკისრებთ დიდ მისიას — ადამიანის აღზრდას, იგი მსჯელობის საგნად მაინც უნდა გადაიქცეს.

უნიკალური და მასობრივი

არქიტექტურას და ღიაში უნიკალურსა და მასობრივის საკითხი ერთ-ერთი საჭირობო-

ტოა. როგორი როლი უნდა შეასრულოს ხელოვნების სინთეზა ერთსა და მეორე შემთხვევაში?

ცნობილია, რომ არქიტექტურის მომავალი ინდუსტრიული წესით შექმნილი ელემენტებია, მასობრივი წარმოების ნაკეთობანი. ეს ელემენტები მზადდება ისევე, როგორც მანქანური წესით — დიზაინის ნაწარმი. აქ ხდება არქიტექტურისა და დიზაინის შერწყმა. მხედველობაში გვაქვს ტოტალური დაგეგმარება, რომელიც გაითვალისწინებს ფორმა-წარმოქმნის პროცესის ყველა მხარეს.

მომავალი არქიტექტურა-დიზაინი სრულიადაც არ გულისხმობს მშრალ მანქანურ ნაკეთობათა წარმოებას. იგი მიზნად ისახავს ურთიერთობათა ორგანიზებასა და ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას.

წმინდა ხელოვნების ნიმუშები არქიტექტურასთან ერთად მოახდენენ სივრცის ორგანიზაციას. ამ შემთხვევაში ხელოვნების სინთეზი არქიტექტურის წინასწარდასახული გაარბებული კავშირია სხვა მომიჯნავე ხელოვნების დარგებთან.

ხელოვნების ნიმუშების ადგილი, მათი როლი და სინთეზის მომავალი სოციალიზაციური პარამეტრები გათვალისწინებული იქნება ტოტალური დაგეგმარებისას.

მასობრივი საცხოვრებელი ნაგებობანი, ისევე როგორც მასობრივი წარმოების პროდუქტები: ავტომობილები, ტელევიზორები, საკრავი მანქანები, არ საჭიროებენ დეკორატიულ მორთულობას. დღეს მათ არაფერ აჩუქებთ ეროვნული ორნამენტით.

როგორ შედის ხელოვნებასთან სინთეზი არქიტექტურა, რომელიც არამასობრივია, უნიკალურია (იგულისხმება სხვადასხვა დანიშნულების საზოგადოებრივი ნაგებობანი)? აქ უხვად გამოი-

ყენება ყოველგვარი სახის მორთულობა. მომავალში ალბათ ამ სახის მორთულობის ესთეტიკური შეფასების საშუალებანი და მეთოდები უფრო უნდა დაისვენოს და მეცნიერული სახაით მიეცეს უკანასკნელი წლების მნიშვნელოვანი მუშაობა ჩატარდა მემორიალების მშენებლობის ხაზით. მემორიალი ახლოს არის ქანდაკებასთან, წმინდა ხელოვნებასთან, ე. ი. მის გამოხატულებისა, პლასტიკას ვიზუალური შემოქმედების ძალას პირველხარისხიანი მნიშვნელობა აქვს, თუმცა მას სივრცის ორგანიზაციისა და თეოთერობათა მოწოდებების ფუნქციაცა გააჩნია.

საფეხურები წმინდა ხელოვნებიდან არქიტექტურამდე შემდეგობრივად გვესახება: ქანდაკება-მემორიალი — უნიკალური ნაებობა — მასობრივი არქიტექტურა.

რა მდგომარეობაა სამრეწველო დიზაინში? შესაძლებელია თუ არა არსებობდა ჭიქა, რომელსაც არა აქვს ფეკერი? ასეთი სამართლიანი კითხვა დაისვა „დეკორატივოუ ისკუსტოს“ ფურცლებზე. მხედველობაში ჰქონდათ მინის, ცილინდრული, ჭიქის ფორმის დეკორატიული ნაკეთობანი. საინტერესოა, რა აიძულებს მხატვარ-გამოფორმებელს მიახსავდეს ნაკეთობა მინის ჭიქას, მაქანური ნაკეთობის პროდუქტს.

თუ შევაფასებთ ჩვენს გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს და აგრეთვე მასობრივი წარმოების პროდუქტებს, ვერ შევამჩნევთ ზუსტ საზღვარს დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნებისა და დიზაინის მხატვრულ საშუალებათა და სპეციფიკას შორის.

დიზაინერი თუ აგებმარებს, გამოყენებით ხელოვნებაში მხატვარი გვაძლევს საბოლოო შედეგს. მხატვარი არ ქმნის მასობრივი მოხმარების საგანს, ნამუშევარი უნდა გამოხატავდეს მის ინდივიდუალურ საწყისს, ხოლო დიზაინერის ნაკეთობაში მაქსიმალურად უნდა იყოს გამოვლენილი მაქანური ტექნოლოგიის შესაძლებლობანი.

ხელოვნების ნიმუშები და სუვენირები გამოდის მასობრივადაც. ამ ნაკადის რეგულირება და შეთანხმება არქიტექტორებთან, რომლებიც აგებ-მარბებს საცხოვრებელს, წარმოადგენს პარამონიული გარემოს შექმნის აუცილებელ პირობას.

უნიკალურ და მასობრივ ნაკეთობათა თანაფარდობა და მათი ადგილის გარკვევა საცხოვრებლის ინტერიერში საშუალებას მისცემს არქიტექტორებს უფრო ზუსტად და უფრო სრულად წარმართონ ფორმა-წარმოქმნის პროცესი.

„რემბონალნიზმი“ ნოსტალგია

„რემბონალნიზმი“ ნოსტალგია! — ძველი ფორმების მექანიკური, მიმდგომებითი გადმოტანა თანამედროვე არქიტექტურაში.

1 „რეგიონალიზმი“ ნოსტალგია — გამოთქმა ეკუთვნის პიერ ვაოსს.

გარეგანი ფორმები გატაცება საფუძველს მოკლებულია, „არქიტექტურის განხილვა არ შეიძლება სახეთი ხელოვნებათა მსგავსად, — წერს პროფ. ირ. ციციშვილი, ვინაიდან თუ ფერწერა და ქანდაკება წარმოადგენენ წმინდა იდეოლოგიურ კატეგორიას, არქიტექტურას აქვს პრაქტიკული, ფუნქციური საფუძველი, რომელიც არა მარტო არსებობს, არამედ აპირობებს კიდევაც მას. ამიტომ სივრცის ორგანიზაციის მხატვრულ საშუალებას არქიტექტურაში წარმოადგენს მატერიალურ-ტექნიკური კონსტრუქციული ელემენტები და ტექნოლოგია“.

ფორმალისტური მიდგომის ნიმუშა ბრაზილიელი თ. ნიმიეირის შემოქმედება, იაპონელი არქიტექტორების ადრეული ნიმუშეგები, რომელსაც ტრადიციულ, ხის კოჭების არქიტექტურას რკინაბეტონში იმპორტირდნენ, არ უწყვიდნენ ანგარიშს ახალი მასალების კონსტრუქციულ შესაძლებლობებს.

ასეთი ტენდენციები ჩვენს არქიტექტურაშიც შეიმჩნევა. ეს განსაკუთრებით გამოიხატა ე. წ. „ტრადიციული“, ყალბი ქვის წყობის ვარიანტების სიუჟეში“.

სიფულების დაგვემარებაში აუცილებელ პირობად გადაიტყა ადგილობრივი ქვის გამოყენება, რაც შრომატევადი, არაეკონომიური და არაინდუსტრიულია.

ბრტყელი გადახურვებით გატაცებაც ხშირად მხოლოდ „ნოსტალგიის“ შედეგია.

თვითონ ხეცურმა უარი თქვა თავის კალიბრს სახლზე, მას კალო აღარ ჰქონდა. ჩამოვიდა შედარებით ვაკე ადგილას და სახლს ორქანობიან სახურავს უკეთებს ნალექების უკეთ ჩამოსადენად. შეიცვალა მისი ესთეტიკური კრიტერიუმები. ჩვენ კი ისევ „ესთეტიზირებულ“ ძველ სახლს ვთავაზობთ.

„არა მაქვს არავითარი სურვილი, — წერს კენძო ტანგე, — რომ ჩემს ნაებობებს ტრადიციული იერი ჰქონდეთ. ტრადიციებს კატალოზატორის როლი აქვთ. რომელიც ააქტიურებს და სტიმულს აძლევს ქიმიურ რეაქციას, მაგრამ არ მონაწილეობს შედეგნილობაში, რომელიც მიიღება ასეთი რეაქციის შედეგად. ე. ი. ტრადიციის შეუძლია მიიღოს მონაწილეობა შემოქმედებაში, მაგრამ თავისთავად არ წარმოადგენს მოქმედ ძალას“.

იერონული და იხტირანციონალური

საპიძის გარკვევისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავაზუსტოთ, თუ რას გულისხმობს ეროვნული თავისებურებანი არქიტექტურაში.

ეროვნული ფორმა არქიტექტურაში არ შეიძლება იყოს თვითმიზანი, ან ამოცანის ფორმალური გადაწყვეტა. ყოველი ერის წარმომადგენელს

აქვე თავისებური მსატერული აზროვნება და, შესაბამისად, მისი გამოხატვის უნარი.

ყოველი ერის კულტურა ერთდროულად ეროვნულიც არის და ინტერნაციონალურიც. ზოგიერთი ნიშანი მას სხვა ერების კულტურასთან აკავშირებს, ზოგიც ანსხვავებს, თავისებურ ელფერს, განუმეორებლობას ანიჭებს მას.

გარკვეულ ისტორიულ პირობებში არქიტექტურა ისეთ შედეგებს აღწევს, როდესაც ეროვნული თავისებურებანი მკაფიოდ მჟღავნდება და შემდეგ ეს ნაწარმოებები სხვა ერების კოლექტივს იქცევა. ასეთი არქიტექტურა, როგორც წესი, დიდ გავლენას ახდენს მეზობელი ქვეყნების არქიტექტურაზე.

ერის ფსიქიკურ წყობაში აირეკლება, ანუ აისახება მისი ცხოვრების პირობები, გრძნობები, შთაბეჭდილებები, რომლებსაც იგი დეპულობს გარემოსაკან.

ცნობილია, რომ ჩრდილოეთის და სამხრეთის ხალხებს ფერის სხვადასხვა ფსიქოლოგიური შეფასება აქვთ.

ჩრდილოეთში ასოციაციური ჯაჭვი შემდეგი სქემათა წარმოდგენილი: წითელი — სითბო-სიცხვე, ცისფერი — ყინული-სიცივე-სიკვდილი. უდაბნოში პირიქით, მზე დამლუგველია, წყალი და მწვანე სიცოცხლე (ცისფერი — შუა ზღის ხუროთმოძღვრებაში).

ეროვნული თავისებურება ისეთი თვისებაა, რომელიც ნიშანდობლივია გარკვეული ერის არქიტექტურისათვის. მასში გამოხატულებას პოულობს ერის ფსიქიკური წყობის თავისებურებანი. ეს თავისებურებანი გამოიხატება ფორმა-წარმომქმნის კომპოზიციურ კანონზომიერებაში.

ერთი და იგივე დანიშნულების საგანი სხვადა-

სხვა კლიმატურ პირობებში სხვადასხვა ფორმით გველინება და ყველა შემთხვევაში იგი კარგად ასრულებს თავის ფუნქციას. ეს ეხება როგორც ტანსაცმელსა და შრომის იარაღებს, ასევე საცხოვრებელსა და ტრანსპორტის საშუალებებს.

ბუნებრივ პირობებზე დამოკიდებული ეროვნული თავისებურებანი თანდათანობით ნიველირებას განიცდის, კარგავს თავის სიმკვეთრეს (ასალი მასალები, ტექნიკური შესაძლებლობანი), თუმცა ჯერ კიდევ, ზოგიერთ შემთხვევაში, ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს.

ერგონომიკა მეცნიერებაა, რომლის გარეშე წარმოდგეულია თანამედროვე არქიტექტურულიზაინერული დაგეგმარება, იგი ემყარება ადამიანის ანთროპოლოგიურ, ანატომიურ მონაცემებს, ითვალისწინებს ადამიანის ფიზიოლოგიასა და ფსიქოლოგიას, დაკავშირებულია ჰიგიენასთან, შრომის დაცვასთან და სხვ.

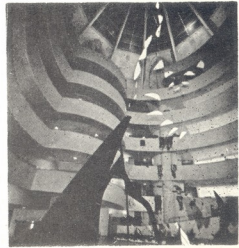
ნებისმიერი, გააზრებული ფუნქციონალური პროცესის შექმნისათვის საჭიროა ერგონომიკის ცოდნა. მას განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ დიზაინერები, არქიტექტორები — ნაკლებად (რატომღაც დღემდე ერგონომიკა არ ისწავლება არქიტექტურულ ფაკულტეტებზე).

სწორედ იმიტომ, რომ ერგონომიკა საუფლებად უდევს დაგეგმარებას, სხვადასხვა ქვეყნებში იქმნება ერთი და იგივე ფუნქციის, მაგრამ მკვეთრად განსხვავებული ფორმები.

იაპონური სამრეწველო დიზაინის ნიმუშები განსხვავდება იტალიურისაგან, დასავლეთ გერმანული — ამერიკულისაგან.

ბელოჯნების სინთეზი ინდუსტრიულ არქიტექტურაში.

ბელოჯნების სინთეზი თანამედროვე უნიკალურ ნაგებობაში.



ცნობილი ეთნოლოგი ანდრე ლურაე გურანი აღნიშნავს, რომ „ამერიკული და რუსული რაკეტები და თანამგზავრები მიუხედავად მათი მეტად ვიწრო ფუნქციური დანიშნულებისა, ატარებენ თავიანთი კულტურის ანაბეჭდს“.

აქაც დიდი როლი ენიჭება ფსიქიკურ წყობას. იგი გარკვეულად ერგონომიკაზე მოქმედებს, ე. ი. წარმოშობს თავისებურ მოთხოვნებს.

ჩვენი ქვეყნისა და ჩვენი ხალხისათვის დამახასიათებელი უპირატესი თავისებურებანი ვლანდება ხალხის ყოფაცხოვრებაში, ტრადიციებში, მის გემოვნებასა და მიდრეკილებებში. იგი ხალხის ისტორიული წარსულის პროდუქტია და მის კულტურასთან ერთად ვითარდება, იცვლება და ახლდება.

იაპონელის ცხოვრების წესი თხოულობდა ჭერის მცირე სიმაღლეს, ტიხრების ტრანსფორმაციას, ნივთების უნივერსალობასა და ტოპოლოგიურ სივრცეს.

ევროპაში სრულიად სხვა სურათია, — სტაციონარული, მძიმე ავეჯი, ინტერიერი შედარებით გადატვირთულია.

ეროვნულსაღმი სხვადასხვა მიდგომა არსებობდა. იყო პერიოდი, როდესაც ჩვენს არქიტექტურულ წრეებში განვითარდა კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ეროვნულ არქიტექტურის შექმნისათვის საჭირო იყო კლასიკური ორდერის შეთავსება ეროვნულ ორნამენტთან.

ასეთმა მიდგომამ ყალბი ესთეტიკური შეხედულებები შექმნა, ადამიანს არასწორი წარმოდგენა ექმნებოდა ნაგებობისა თუ ნაკეთობის არსზე.

ხუროთმოძღვრების შედევრთა ავტორებს არასოდეს თვითმიზნად არ დაუსახავთ შეგქმნათ ეროვნული ხუროთმოძღვრების ნიმუში.

ფუნქციონალური პროცესის ღრმა ცოდნა, კონსტრუქციული სიმარტლე ანუ ტექტონიკა, გარემოსთან ორგანული შერწყმა საბოლოოდ ქმნიდა სრულყოფილ ეროვნულ და ამავე დროს ინტერნაციონალურ არქიტექტურას.

ვ. ი. ლენინის შეხედულება ყოველ ეროვნულ კულტურაში ორი კულტურის არსებობის შესახებ საშუალებას გვაძლევს სწორად შევაფასოთ ეროვნულის და ინტერნაციონალურის დამოკიდებულება ცალკეული ხალხების კულტურაში, ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე.

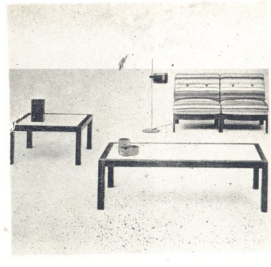
არქიტექტურის განვითარების პროცესში, ნოვატორულ ძიებათა შედეგად, ტრადიცია თანდათანობით იცვლება. როცა ვლადპარაკობთ არქიტექტურის ეროვნულ თავისებურებათა განახლების პირობაზე, სამართლიანი იქნებოდა აღგვენიშნა არა მარტო ეროვნულ ტრადიციებზე, არამედ ეროვნულ ნოვატორობაზეც, რაც საბოლოოდ განსაზღვრავს თანამედროვე არქიტექტურის ეროვნულ თავისებურებას.

ეკლექტიკა და არქიტექტურულ-საბნოვარივი ენის სემანტიკა

იმ პერიოდში, როდესაც არქიტექტურული აზროვნება მწვერვალებს აღწევდა და, შესაბამისად, იქმნებოდა არქიტექტურული სტილი, არსებობდა ერთი გარკვეული არქიტექტურული ენის სემანტიკა.

მასობრივი წარმოების ნიმუშების ეროვნული ორნამენტით შეშეკობა. გამოყენებითი ზელოვნების ნიმუშში ეროვნული დეკორატიული ელემენტებით.

ინდუსტრიული დიზაინის პროდუქტი.



ცნობილია, რომ მრავალი არქიტექტურული ელემენტი სიმბოლური იყო. გ. ზემპერი² აღნიშნავს, რომ საკურთხეველი წარმოადგენს ცივილიზაციისა და რელიგიის სიმბოლოს. თუ საგანს საკურთხევლის ფორმა ჰქონდა, ე. ი. სიწმინდეს გამოხატავდა; პიედესტალზე და ბაზისზე დადგენილი შენობაც განსაკუთრებულ, ღვთაებრივ მნიშვნელობას იძენს.

ფონტინიც საკულტო სიმბოლოა. ეგვიპტურ ტაძარში იგი ღვთის მსახურის ადგილსამყოფელია — განავრთხის გ. ზემპერი, სკამის ფეხები, რომელსაც რომელიმე ცხოველის ფეხის ფორმა ჰქონდა, ხასს უსვამდა მის ევრტიკალურ მდგომარეობას და მიუთითებდა მისი გადაადგილების შესაძლებლობაზე.

მრავალი არქიტექტურული ფორმა ინფორმაციის მატარებელიც იყო. შემოქმედს იგი კარგად ჰქონდა გააზრებული და ყველაფერი წინასწარ დასახულად კეთდებოდა.

ოგუჩტე პერე აღნიშნავს, რომ „არქიტექტურას არ ჰქონდა სიმბოლო იმისათვის, რომ ხელოვნებად იქცეს“.

ჩვენში სასოფაღობრივ ნაგებობათა ინტერიერები მორთულია ე. წ. „ტრადიციული“, „ეროვნული“ დეკორატიული ელემენტებით. ხშირად იგი დანერგულმანებელია, მოკლებულია ერთიან ჩანაფიქრს. თავისი შინაარსით დეკორატიული ელემენტები სხვადასხვა ხასიათისაა და ამიტომაც გულტყურია. „ეკლექტიკა ისტორიული პროგ-

რესის პასიური წინააღმდეგობაა, ჯანსაღი სოციალისტური არქიტექტურის წინააღმდეგ ბრძოლის მეთოდი“ — წერს ი. მაცა თავის ნაშრომში „ეკლექტიკის ბუნების შესახებ“.

ჩვენი არქიტექტურული სტილი ეპოქის პროდუქტია. იგი საკუთარ დამოკიდებულებას ავლენს სივრცისა და მასალებისადმი.

როგორი სემანტიკა უნდა გააჩნდეს თანამედროვე არქიტექტურულ ენას?

არქიტექტურული გარემოს აღქმა ხდება ფუნქციონალურ პროცესში, ამიტომაც მისი განზილვა შეუძლებელია ამ პროცესის ანალიზის გარეშე.

მასასადავმე, არქიტექტურული ფორმების აღქმა მხოლოდ ვიზუალური როლია, როგორც ეს ზოგჯერ ესმის ზოგიერთ მკვლევარს. მხედველობითი აღქმა — ეს მხოლოდ ერთი მხარეა რთული პროცესისა.

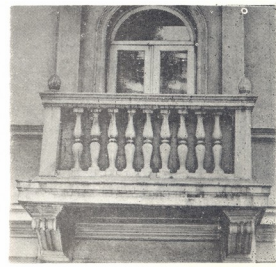
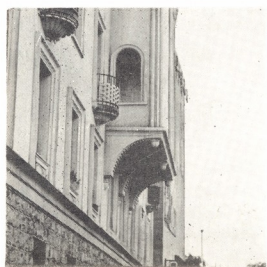
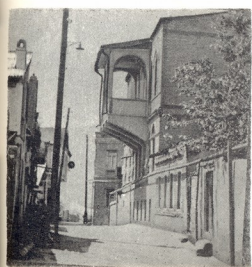
ყოველგვარ ფორმა-წარმოქმნას წინ უსწრებს შესაბამისი ფუნქციის ან ფუნქციათა კომპლექსის ჩამოყალიბება, რომლის არსის სრულყოფილ შესწავლაზე და შემდეგ მის მატერიალიზებაზე დამოკიდებული ფორმის ფუნქციონირებისა და მისი დანიშნულების ხანგრძლიობა.

ისევე, როგორც საგნის ან მოვლენის სიმბოლურ გამოსახტულებას წარმოადგენს საგნის ან მოვლენის არსის შესაბამისი ბგერითი ან გრაფიკული გამოსახვა, ადამიანის ფსიქიკაში არქიტექტურული გარემოს სიმბოლური ჩამოყალიბება ხდება შესაბამის ფუნქციონალურ პროცესთან ერთიანობაში.

ძველი არქიტექტურული ფორმები.

ძველი ფორმების განმეორება თანამედროვე არქიტექტურაში (ტეგიონალიზმის ნოსტალგია).

ეროვნული არქიტექტურული დეტალების კოპირება.



² Г. Земпер. Практическая эстетика, «Искусство», М., 1970, стр. 167-169.

როდესაც არქიტექტურული ჩანაფიქრი მოიცავს არქიტექტურული ენისათვის უცხო ელემენტებს, — წერს ლე კორბუზიე, ეს აუცილებლად იწვევს გეგმარებითი სტრუქტურის დარღვევას და არღვევს ჩანაფიქრის მთლიანობას.

ახალი არქიტექტურული ფორმა, როგორც ახალი არასრული ინფორმაცია, მიუღებელია ადამიანისთვის, რადგან იგი წინააღმდეგობაში არსებულ ესთეტიკურ კრიტერიუმთან და მისაღები ხდება მხოლოდ აზრობრივი მნიშვნელობის შექმნის შემდეგ.

ხშირად არქიტექტორები თითქოს ხარკს უხდიან ამ არასასიამოვნო ფსიქოლოგიურ მომენტს. იყენებენ ძველი აზრობრივი მნიშვნელობის მქონე ფორმებს, რაც არქიტექტურაში გარემოს სემანტიკის გაღარიბებას იწვევს.

არქიტექტურის შედგენები იქმნება მხოლოდ საწინააღმდეგო პროცესის შედეგად, როდესაც ფორმა თავდაპირველად ფსიქოლოგიურად მიუღებელია, მაგრამ მისი ესთეტიკური გამოხატულება განპირობებულია იმ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შესაბამისი ფუნქციური პროცესებით, რასაც ეს ნაგებობა ან გარემო უკეთებს ორგანიზებას.

ახალი ფუნქციური პროცესები აყალიბებენ შესაბამის ახალ ვიზუალურ ფორმებს და მათ აზრობრივ მნიშვნელობას. ამიტომ იგი შეუთავსებელია ძველი აზრობრივი მნიშვნელობის მქონე გარემოსთან და გარემო ვიზუალურად გაუგებარი ხდება, თუ იგი ხედვითი აღქმისათვისა განკუთვნილი.



რომორც არქიტექტურის, ასევე ჩვენი დიზაინის უპირველესი მიზანია საუკეთესო ხელოვნური გარემოს შექმნა შრომისა და დასვენებისათვის, ისეთი ნაგებობისა და ნაკეთობების შექმნა, რომელიც თავისი ფუნქციური და მხატვრული გადაწყვეტით ხელს შეუწყობს ახალი ადამიანის აღზრდასა და ჩამოყალიბებას.

ჩვენს ქვეყანაში ეროვნული არქიტექტურის პრობლემის გადაწყვეტისას, — წერდა მ. გინზბურგი — გათვალისწინებული უნდა იქნას ყველა წინააღმდეგარი, რომელიც განსაზღვრავს ამა თუ იმ საბჭოთა რესპუბლიკის სახეს: 1) მრავალსაკუთრებანი ყოფისა და კლნიკტური პირობების ხასიათი, 2) ახალი, სოციალისტური წყობის პირობებში ცხოვრების ახალი ფორმები და თანამედროვე ტექნიკის მიღწევები, რომლებიც საერთოა მთელი საბჭოთა ქვეყნისათვის“. „კრიტიკას ვერ გაუძლებს ძველი არქიტექტურული დეკორატიული ფორმების, ან სხვა ეროვნული სტილის აღდგენა“.

ამრიგად, არ იქნებოდა მართებული, რომ ეროვნულ ტრადიციად მიგვეჩინა მხოლოდ ის, რაც განასხვავებს ერთ ეროვნულ კულტურას მეორისაგან, ან მხოლოდ ის, რაც დაკავშირებულია მის წარსულთან, მის ისტორიასთან.

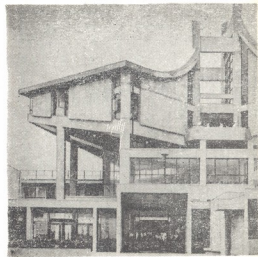
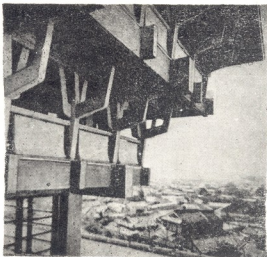
საკირთა დაინახათ და გავაღრმავთ ახალი ტრადიციები, რომლებიც ყალიბდება სოციალისტურ ეროვნებათა ურთიერთკავშირის, კომუნისტური მშენებლობის პროცესში.

არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ სოციალიზმის მშენებლობის პროცესში ჩვენს ქვეყანაში გაჩნდა ხალხთა ახალი ისტორიული ერთობა — საბჭოთა ხალხი. ე. ი. როდესაც იქმნება არქიტექტურული გარემო, როდესაც

ეროვნული არქიტექტურული ფორმები.

ეროვნული არქიტექტურული ფორმების ნოვატორული გადაწყვეტა.

თანამედროვე ეროვნული არქიტექტურული ფორმები.



საკ არქიტექტორი სივრცობრივ ორგანიზებას უკეთებს სოციალურ პროცესს, მას ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი მისი მომავალი მომხმარებლის სოციალური პარამეტრები.

იგივე შეიძლება ითქვას სამრეწველო ნაკეთობებზე, დიზაინის პროდუქტებზე.

დღეს იქმნება ე. წ. „ქართული ავეჯი“, რომელიც შემკულია „ქართული ორნამენტით“ (ორნამენტის დამუშავება უკვე ხერხდება ინდუსტრიული წესით), მაგრამ დეტალური ანალიზისას, ავეჯი ელემენტარულ ერგონომიკულ მოთხოვნებზემსადაც კი ვერ ამაყოფილებს, თუ არ ვილაპარაკებთ იმაზე, რომ მისი სერიული გამოშვება მხოლოდ ბინების გადატვირთვის გამოწვევს. იგი ამითაც მოკლებულია სოციალურ არსს. ისეთ აბსურდამდეც კი მივდივართ, რომ თუცა ავტორ-გამფორმებლები იგივე ავეჯს ტაჯიკური ორნამენტით შეამკობენ, ამით იგი ტაჯიკურად იქმნება.

„ორნამენტი, რომელმაც დაკარგა ყოველგვარი ორგანული კავშირი ჩვენს კულტურასთან, — წერდა ადოლფ ლოთისი, — ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, აღარ წარმოადგენს მისი გამოსატყვის საშუალებას. ორნამენტი, რომელიც იქმნება დღეს, აღარ არის გარკვეული საზოგადოებისა და გარკვეული ტრადიციების ცოცხალი შემოქმედების შედეგი; ეს არის მცენარე, რომელსაც არ გააჩნია ფესვები, არ აქვს უნარი გაიზარდოს და გამრავლდეს“.³

ჩვენს საზოგადოებრივ სისტემაში ასეთ გამფორმებლობას ადვილი არ უნდა ჰქონდეს.

სოციალისტური ფორმა-წარმოქმნის პრინციპი

³ A. Лох. Орнамент и преступление. Мастера архитектуры об архитектуре. М., «Искусство», 1972, стр. 146.

არა სტილიზაცორობაა, დიზაინის მიზანია სრულყოფილი ნაკეთობის შექმნა, ე. ი. ადამიანს სწორი წარმოდგენა უნდა შეექმნას ნაკეთობის არსზე.

ადამიანის აღზრდაში, მის ფორმირებაში მონაწილეობს არა მარტო ოჯახი და კოლექტივი, ხელოვნება და სპორტი, არამედ მთელი მატერიალიზებული, ხელფონური გარემოც, რომელიც იქმნება არქიტექტურისა და დიზაინის საშუალებით ახალი არქიტექტურა, შესაბამისი ორგანიზაციული სტრუქტურით, ახალ ურთიერთობათა სისტემას წარმოქმნის.

არქიტექტორებისა და დიზაინერების ვალია პარამონიული გარემოს შექმნით ხელი შეუწყონ ამ პროცესს.

ეროვნული ფორმა ფორმა-წარმოქმნის პროცესის მოქმედ ფაქტორთა სწორად გათვალისწინების შედეგია და არა თვითმიზანია.

ეროვნულის ძიება „გამფორმებლობის“ გზით სასურველ შედეგამდე ვერ მივიყვანვს.

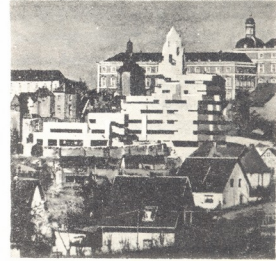
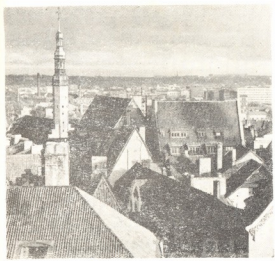
ერის ფსიქიკური წყობა გარკვეულ როლს თამაშობს ფორმა-წარმოქმნის პროცესში და, შესაბამისად, ვლინდება თავისებურ ფორმებში.

არქიტექტურულ ნაგებობათა და დიზაინის პროდუქტის აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ ფუნქციური პროცესის ანალიზის საფუძველზე.

ურთიერთობათა სისტემის შექმნა, რომელიც ხორციელდება ხელოვნური გარემოს საშუალებით, ჩვენი არქიტექტურისა და დიზაინის მთავარი ამოცანაა.

სოციალისტური არქიტექტურისა და დიზაინის პრინციპების დრმა ცოდნა საშუალებას გვაძლევს სწორად წარმართოთ ფორმა-წარმოქმნის პროცესი.

თანამედროვე არქიტექტურის გამომსახველობითი ენა.
კონკრეტული რეგიონისათვის დამახასიათებელი ისტორიულად ჩამოყალიბებული და თანამედროვე ხელოვნური გარემოს არქიტექტურულ ენათა შერწყმა.



ისტორიულად ჩამოყალიბებული ხელოვნური გარემოს არქიტექტურულ-გამომსახველობითი ენა.

უპრო ახლოს

საკამათო საბანთა

ჯანსუღ ღვინჯილია

1. ანშლაბის მაცდუნებელი პატრონი

„მომუხამბლად, ვნებათა აღუგნებლად, უმროზლად და მუღღივი ჟინიანი ლტოლვის გარეშე, მშვენიერების გრძობის საკუთარ არსებაში განუვითარებლად, ხელოვნებას ვერაფერ უხარება“ — ანდერძივით დავკვიტავ ბელისსიმე.

ასე მთავრდება ეთერ გალუსტოვას წერილი „უპროს რას ვეპარობებით?“ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1974 წლის მე-12 ნომერში.

მკითხველ საზოგადოებას წინასწარ უნდა წოვუსადო ბოდში ერთი გარემოების გამო: ხშირად მიგმართავ ციტირებას როგორც ჩემი, ასევე ოპონენტის სტატიიდან, რადგან საკითხი, რაზედაც დავა მიმდინარეობს („თეატრი და მასშობელი“), უადრესად მნიშვნელოვანია და იგი თვითვე მოითხოვს დისკუსიაში მონაწილეობას კამათის ყველა წესის დაცვას, საკამათო დებულების ყოველმხრივ გაანალიზებას, მოკამათის პატივისცემას.

სამწუხაროდ, ძნელია ისეთი დისკუსიის დასახელება, რომელიც კამათის კანონების დაცვით იყოს წარმართული, თითო-ორილა მაგალითის თუ მოიგონებს ვინმე. ასეთი ატმოსფეროს

გარემოცავს არ არის გასაკვირი ჩვენი უნებლედ ცოდებანი და არც თერ გალუსტოვას წერილი პათოსურ განცხადებებში, არც მისი გასცხარებული ტონი (აქვე უნდა მოვხატოთ რომ შეიძლება ზოგჯერ თვით საკამათო საგანზე, ფაქტზე, მოვლენებზე გამოწვივის ჩვენი გასცხარება. ეს ხშირად აუცილებელიც არის. მაგრამ მოპაექრესთან საუბარი მოითხოვს, პირველ რიგში, თუნდაც საკუთარი თავის პატივისცემის მიზნით, მეტ სიღრმევს. ასე რომ, ოპონენტის მიერ შენიშნული „ჯ. ღვინჯილია გვიკითხებს“ და ირონიკარული კითხვები საკამათო საგანს და თვით კამათის აზრს არაფერში გამოადგება).

ერთი წამითაც არ მინდა მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება შეეკმნა, თითქოს ეთერ გალუსტოვა ზერეულდ მოვიწინა და თვით საკამათო საგანს და მისი მტკიცების სასიათი ამ ზერელობამ განსაზღვრა. ოპონენტი ქართული თეატრის გულშემატკივარია და მასეუბებისა და თეატრის ურთიერთობის პრობლემა, ბუნებრივია, გულწრფელად აღვლევს. მაგრამ თვითონ მისი საკამათო წერილი იმდენ წინაღმდეგობას შეიცავს, მასში იმდენჯერ არის დარღვეული კამათის თვით ელემენტარული წესებიც კი, რომ თითქოს აზრი არც მჭონდა განმეორებით მტკიცებას. მაგრამ ეთერ გალუსტოვას წერილში გატარებული აზრი არც ისე ზერელეა, როგორც, ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს (იგულისხმება, რომ ოპონენტსაც, თავის მხრივ, ზერეულდ მოუჩვენა ჩემთვის არსებითი დებულებების ძირითადი ნაწილი). თვით ამ ზერელობის არსია საგულისხმო. უფრო სწორად, ის მიზეზი, რომელიც თეატრისა და მასშობელის ურთიერთობაზე თქმულ ყოველ სიტყვას ზერელობის ელფერს ანიჭებს.

„ხანუმა“ და „ძველი ვოდვილები“ ანშლაბები რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრებში უადრესად პრინციპული მნიშვნელობის ფაქტია და მასზე წამოწყებულ დავას ჭირდება ბოლომდე გაყოლა. თანაც ეთერ გალუსტოვას წერილის ზურგს უკან „ხანუმა“ და „ძველი ვოდვილები“ გულშემატკივართა მთელი ზღვა დგას და ოპონენტთან პაექრობისას ამ დიდ აუდიტორიასაც ვგულისხმობ, უბრალოდ, არ შეიძლება არ ვიგულისხმებო. სახელმწიფო აკადემიური თეატრების პოზიციის დადგენა ამგვარი სპექტაკლების მიმართ ასევე უადრესად პრინციპული საკითხია და „ხანუმა“ და „ძველი ვოდვილები“ მსჯელობა არ შეიძლება დამთავრებულად ჩაითვალოს. სახელმწიფო აკადემიური თეატრების პოზიცია ამავე დროს ქართული თეატრების მიმართულებასაც განსაზღვრავს და, მით უმეტეს, დიდია პასუხისმგებლობა. ამიტომაც სისხლბორცულ საკითხებზე ჩვენი შეხედულებების იმდენად კბილებით დავაკვირ არ ჭირდება, რამდენადაც ოპონენტთა დავკვირებების შეკერება ნაივლყოფა.

შემოთავაზებულ და ახლაც საგანგებოდ ვაჩვენებ, რომ ეთერ გალუსტოვას დამოკიდებულება კი არ არის თეატრთან ზერეულე, არამედ ეთერ გალუსტოვას ჩემს წერილთან დამოკიდებულებაა ზერეულე. როდესაც კვამათობთ ვინმესთან, იმ ვინმეს საკამათო დებულებები ღრმად უნდა გავანალიზებოთ, რომ ჩვენი ზერეულე დამოკიდებულება მოპაქრის წყაროებისადმი არ გადაზარდოს საკამათო საგნისადმი ზერეულე დამოკიდებულებად და ამით საქმეს არ ვნოს.

სამწუხაროდ, ასე მოხდა.

ეთერ გალუსტოვამ სცადა გაქეპრწყობინა ჩემს წერილში გამოთქმული მოსაზრებების აბსოლუტური უმარჯესობა, თანაც მტკიცებისა და არგუმენტირების გარეშე, იოლად, მარტივად

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №12-12 1974 წ., №12-1-3, 1975 წ.

ად. მაგრამ რაკი თითონ საკითხი ასე მარტივი არ არის, მიტომ ჩემი აზრით, აუცილებელია ის კვლავ მოექცეს სასო-
ადლოების უსწრადლების ცენტრში და მტკივნეული დებულებე-
თი თავდაპირველი სახით წარმოვადგინოთ.

ეთერ გალუსტოვის თავისი წერილის სათაურში გააქვს
ერთ-ერთი ბრალდება: „უწარს რას ვემართლებით?“ — კით-
ხითვის იგი. და აი, სწორედ სათაურთან იწყება ჩვენი დის-
უსიებისათვის მიმასახიანებელი ე. წ. საერთოო აზრების
მაკვერისათვის მიწერა და საკამათო საენის რელსებიდან
ვადგებ. სათაურდამდე ისეთი დასკვნა გამოდინარების,
რომ მე ვანხრე (ამ შემთხვევაში ვოდევილი) ნათიერ წარ-
მოდგენა არ მაქვს და ამიტომ ოპონენტი განმეზმრტავს გო-
დევილის არსს და ვოდევილის თამაშისათვის აუცილებელ მსა-
სიბურ მონაცემებს: „საქმე ის არის, რომ ვოდევილს უმკვე-
ლი სცენური ღირსებები გააჩნია და ამავე დროს განსახიერე-
ვის თავისებური სინდიონები: მის შემსრულებელ მსახიობს
ერთად მოეთხოვება გულწრფელობა, ვოდევილური პლასტიკა,
მიზმილავი უმუშაობა, მუსიკალურობა, იმპროვიზაციის ნი-
ქი და, რაც მთავარია, მხატვრული ტაქტი და გემოვნება. თუ
ეს უკანასკნელი არ გააჩნია, ან ნაღობად აქვს შესაძლოა
ვოდევილური წარმოდგენა ერთბაშად მდარე და უსამსიკ კი გა-
მივიდეს. ჰოდა, აქ საქმე სიუჟეტს ან თითონ ვოდევილით
ანანს კი არ ხვება, როგორც ე. ლინჯილია ფიქრობს.“

საკამათო განათინ რაც შეიძლება ჩქარა მისცლის მიზნით
საბერია აქვე შევახსენოთ მითხველს, ე. ლინჯილია რას
ფიქრობს ვოდევილზე, უფრო სწორად, ამცირება თუ არა მის
წინმელობას, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრისა: „ვოდე-
ვილს რაც მოეთხოვება, ყველასათვის ცნობილია და რაც მოე-
თხოვება, მას საქმეტკალში მონაწილენი მაქვსიამულურად აკე-
თებენ“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1974 წ. № 2, გვ. 109). სხვა
ადგილას გარკვევით არის თქმული: „სამივე ვოდევილი სცენუ-
რად შესანიშნავად არის გამართული, ზოგჯერ გაკეთებულია
იმასე მეტი, რის საშუალებასაც ტექსტი იძლეოდა. სსრკ სა-
საბურ არტისტები, სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების
ლაურეატები გასო გოთიაშვილი ფაქტიურად განასაზიბებს
„ძველი ვოდევილების“ დაუცხრამელ რიტმს და საერთოდ
მოელს საქმეტკალის ზემოქმედების უწარს. მრავალჯერ ნაცე-
დი, მუდამ გამარჯვებული მისი ტალანტი აქ იოთქმის არაფ-
რიდან ქმნის ტვირან პოპოზანიცისა და არმზაკს მეტყველ სა-
ხეებს. გარდასახვის ნიქი მაქსიმალურად არის გამოვლენილი...
გაცხსენოთ პირველი ვოდევილის „თინაზის“ დასასრული-
ე. გოთიაშვილი როკვით გადის სცენიდან. მაყურებელი ამ
დროს ფაქტიურად მონაწილეობს საქმეტკალში. ე. გოთიაშვილი
მაყურებელს აჯადოებს უნაკლი თამაშით, მადელი გემოვნე-
ბით, აჯადოებს როლთან დამოკიდებულებითაც. თითქმის მის-
თვის უსაყვარლეს როლს ასახიერებს. თამაშის თვალდავი-
წებით, მთელი არსებით... ე. გოთიაშვილის თამაშის შთამბეჭ-
დაობას პარტნიორთა — ე. ყიფშიძის, ე. გელოვანის, ნ. მამა-
ლაძის კარგად გააზრებული, დახვეწილი თამაშზე უწყობს
ხელს.“

ჩემთვის გარკვეველია, რამ აფიქრებინა ოპონენტს თით-
ვის ვოდევილს, როგორც ჟანრს, ვემართლებოდე ნუთუ მართ-
ლა სერიოზულად ვფიქრობთ, რომ ვინმეს თუნდაც სურვილი
შეიძლება დაებადის ჟანრთან დაპირისპირება? ნუთუ ჩემა
წერილიდან აქ აუცილებლობის გამო ციტირებული და სხვა
უამრავ ადგილზე (საგანგებოდ რომ მაქვს განმეორებული) არ

აუგლისსმება შემსრულებელთა უნაკლი თამაშის და რეჟისო-
რების მალალი ხელოვნების ქება?

არავს არ აქვს უფლება და არც მე დამინახავს მიწინა-
ვოდევილს, როგორც ჟანრს წინააღმდეგ გამოვსულოყავი. მე
მინდოდა ჩემი მოსახრება გამოემეცა იმის შესახებ, რომ
„ხანუშასა“ და „ძველი ვოდევილების“ ადგილი რუსსაშველი-
ს და მარჩანინოშის სხსაღმწიწი აბაღმმირი მამტარემში
არ არის, რამე მამიი ადმირი სხმამანაა. იმ წერაღმზე საგან-
გებოდ დადამქონდა ამ აზრზე აქცენტო, საგანგებოდ ვუსვამდა
ხაზს აკადემიურ თეატრს და ახლაც საგანგებოდ გამოვყოფ
მას. რადგან მიზანია, რომ ჩვენი დღევანდელი სათეატრო კულ-
ტურის უმწვაველი საკითხი სწორედ თეატრების მჭარი პოზი-
ციის დადგენაა, მისი შინაგანი შემოქმედებითი პრინციპების
მთლიანობა, სტლი და საზარფო ფორმების სტრუქტურა.

მაგრამ ეს არსებითი საკამათო საგანი რომ ისევ თვისა
ადგილზე დავდგს, აუცილებელია ოპონენტის წერილის შინა-
განი წინააღმდეგობა და ავტორის მერყევი პოზიკია განათდეს,
რადგან ეს წინააღმდეგობა და მერყევი პოზიკია, სწორედ
„ხანუშასა“ და „ძველი ვოდევილებისადმი“ აკადემიური თეატ-
რების პრინციპული დამოიდებულების წისკვილს ათასი
წყაღს.

ეთერ გალუსტოვის წერილს წინააღმდეგობა ნათლად
ამტვარებს სასოგადოების ერთი ნაწილის (დიდი ნაწილის!)
გაორბულ დამოიდებულებას არარტოვის ხასხევის ასეუ-
ტკალებისადმი. ამ სასოგადოებას, რომლის აზრსაც ასე დაუ-
ზარავდა და გულწრფელოდ გამოხატავს ეთერ გალუსტოვ,
მშენიერი სანასიბითი მზარისა და საშემსრულებელი ხელო-
ვნების გამო, არ ეთობა „ხანუშა“ და „ძველი ვოდევილები“,
ერთი მხრივ; მეორე მხრივ კი მართლაც დაქვევულია საქმ-
ეტკალების იაფფასიანობით და შინაგანად უპირისპირებულ
კიდევ ამ იაფფასიანობის ესოდედ დიდ რუსონანსს.

დავიწყოთ ამ შინაგანი წინააღმდეგობის პირველი მზარით,
ე. ი. იმით, თუ ეთერ გალუსტოვის რა ღირსებების გამო არ
ეთობა „ხანუშა“ და „ძველი ვოდევილები“ (აქვე უნდა შეე-
ნიშნო, რომ მე საკამათო მათისა დირსება არც გამიხიდა!).

ე. გალუსტოვა წერს:
„რუსთაველელთა და მარჯანიშვილელთა აკადემიური თეა-
ტრების მოქმედ რებრტურში ჩნდებიან და ქრებიან სხვა და-
სახელებანი, ესენი კი უსველად რჩებიან მათ აფიშებზე და
ალბათ ამ წარმოდგენების ნახვის სურვილი კიდევ დიდნანს არ
განელოდება...“

სხვა ადგილას:
„...მიუხედავად ამისა, ორივე წარმოდგენას ნიზიდულების
დიდი ძალა გააჩნია — ლამაზი სანახაობა, ცალკეულ შემსრუ-
ლებელთა ფრიადი ნიქიერი, ოსტატური თამაში და ისეთი მნი-
შენლოვანი თვისება, როგორცაც დრამატკტიველი ნაწარმო-
ების, მისი სურვიერ განსახიერების ყველა კატეგორიის ძალ-
დაუტანებელი, ოლიდი აღქმა „ხანუშასა“ და „ძველი ვოდევი-
ლების“ წარმოდგენების დროს სცენა და მაყურებელთა დარ-
ბაზი ერთი სულისკვეთებით იმსკვადება, რადგან მაყურებელი
სცენიდან იღებს იმ ესთეტიკურ საზრდოს, თავისუფლად რომ
ითვისებს თითქმის მზამზარეულად.“

უფრო ქვემოთ:
„გარდა იმისა, რომ ის ორივე საქმეტკალი ადვილად აღსაქ-
მელია, მათ გააჩნიათ კიდევ ერთი მიმზიდველი ნიშან-თვისე-
ბა — სცენები, რომლებშიც მონაწილეობენ გასო გოთიაშვილი,
ეროზი მანჯგაღაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, სალომე ყანჩელი, ელენე

ყოფილი, მარინე თბილელი და კიდევ რამდენიმე მსახიობი, გამორჩევა სცენური თამაშის თვალსაჩინო მომხმარებლები. მშენებრებში, მთელი თავისი ზემოქმედებით, გადაწყვეტილებების პირველყოფილი უმანკოების ქედლით სისხლისით, რაც მსახიობური ბუნების უმაღლესი გამოვლენებაა. ესე იგი იმისა, რითაც თეატრი მხატვრული მუშების იჯახიდან გამოირჩევა?.

„ხანუშას“ და „ძველი ვოდველებს“ ღირსებებს გაანალიზებას ავტორი არაერთხელ მიმართავს სხვადასხვა კონტექსტში მათ თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით. სასცენო ლოკაციებზე ჩემი და ოპონენტის ქება რეჟისორებისა და მსახიობების ხელოვნების მიმართ ერთმანეთს ემთხვევა. ისინი უზარალოდ განსხვავებულ ფორმით შეიძლება იყოს გამოთქმული; უნდა და ეს. მაგრამ ეთერ გალუსტოვას წინააღმდეგობა მას შემდეგ ცხადდება, როდესაც იგი, იცავს რა ვოდველის ჟანრს, საერთოდ, და დასახლებულ სპექტაკლებს, კერძოდ, იწყებს აკადემიურ თეატრში „ხანუშას“ და „ძველი ვოდველების“ ანშლავის გამოხატვას. თეატრის გულმგობრად ოპონენტი არ უფიქრდება სწორედ იმ მოვლენის არსს, რომელზეც ასე გულწრფელად აკურობს: „ი, ერთ კონკრეტულ საკითხზე შეეჩერდეთ. მაყურებელთა გარკვეული რიცხვი რუსთაველის სახელობის თეატრში დადის მხოლოდ „ხანუშაზე“. სხვა სპექტაკლზე ქუდი რომ შეუდდეთ, მაინც არ შევა. როგორია თეატრის პოზიცია და ურთიერთობა „ხანუშას“ მუშტართან“. თეატრის მისი თავიდან მოშორებას ან ხელახლა აღზრდას ცდილობს თუ ასეთი აუდიტორიის გაფართოებაზე ზრუნავს? როგორ პარადოქსადაც არ უნდა მოგეჩვენოს, თმატრის უნაშალო (ნამდამო იძულებში) „ხანუშას“ მასშობის ნება-სწინმიუც თამაშობს (ხანუშას ყველგან ჩემია — ჯ. დ). ჯერ ერთი, თეატრი სრულებითაც არ ფიქრობს რეპერტუარიდან მის ამოღებას. პირიქით, განახლა დეკორაციები (უფრო აკადემიური მხატვრობით), განახლა დადგმა და, უფრო მეტიც, — ცნობილი თბილისელი მაცანელის თავყანისმცემლებს პაირდება მისი თავგადასავლის გაგრძელებასაც კი, აგრეთვე თავად ფანტაზივილისა და აკოვას მოგზაურობას საზღვარგარეთ: ევროპაში, კერძოდ, პარიზში. გვეითხებით, რომელი მაყურებლისთვის ზრუნავს და იღვწის თეატრი ასე გულმოდგინედ, ვისი გულის მოგებას აპირებს? მხატვრული სადავო, შელახვით რეპუტაციის წარმოდგენის, ბედრული „ხანუშას“ მაყურებლის გულის მოგებას? ამის დადგმა მის დაპარკამში „რუსთაველიში“ მასშობაში, შინ განსასაზღვრავს ამ თმატრის სარეპერტუარო გზას, შინ მინის მისი ხელოვნების ამინდს?.

ამ კითხვებს, რომლებშიც უკვე ილანდება ავტორის მერყეობა, შინაგანი წინააღმდეგობა, ქვემოთ უფრო ნათლად და უსუსტი გაგრძელება აქვს, მაგრამ თავდაპირველად კითხვებს მინდა ვისასუხო აქვე ისევე პირდაპირ, როგორი პირდაპირობითაც ესინი დასვა ოპონენტმა:

სამწუხაროდ, არც რუსთაველისა და არც მარჯანიშვილის თეატრი არ აპირებს (თუმცა შეიძლება ცდილობდეს) ამ სპექტაკლების „შომორებას“. ჯერჯერობით, როგორც ჩანს, აფართოებს „ასეთ აუდიტორიას“. რაც თეატრია, ორივე თეატრი უშმეტყვილად სწორედ „ხანუშას“ და „ძველი ვოდველების“ მაყურებლის „ნება-სურვილზე თამაშობს“. უშმეტყვილად სწორედ ეს სპექტაკლები განსასაზღვრავს „სარეპერ-

ტუარო გზას“ და ძირითადად ისინი ქმნიან ჩემი ორო წინაგანი თეატრის „ხელოვნების ამინდს“.

დამაფიქრებელ გარემოებად სწორედ ის ფაქტი მხანუშას, რომ თეატრები „ხანუშას“ და „ძველი ვოდველების“ მაყურებლის „ნება-სურვილზე“ თამაშობენ; საგანგაშო სწორედ ის არის, რომ თურმე ამ მაყურებლისთვის „ზრუნავს და იღვწის“, მათი „გულის მოგებას“ აპირებს. საგანგაშო სწორედ ის არის, რომ ეს მაყურებელი განსასაზღვრავს თეატრების „სარეპერტუარო გზას“ და კიდევ ერთხელ, საგანგაშო ის არის, რომ ეს სპექტაკლები ქმნიან ჩემი წყაყენის თეატრების „ხელოვნების ამინდს“.

ჩვენი საკამათო საგანი აქ იწყება თუ ვოდველიზე, როგორც ჯანჯი, და შემსრულებელთა მაღალ ხელოვნებაზე, თავისთავად მე ერთხელაც კი არ მიმიტანია იერიში.

ოპონენტის შინაგანი მერყეობა თანდათან გამოიკვეთა და ბოლოს მისი პოზიცია მთლად ნათლად აჩვენა:

„და მაინც სამწუხარო ის კი არ არის, „ხანუშას“ და „ვოდველებს“ მაყურებელი ზღვასავით რომ აწყდება, პრამელ სხმა ამბავი, იმი მთლიანად რომ იღმებს ბამი, შუქმანად, უკამათოდ, განსაზღვრავს. არავითარი გამოჩენვა, არავითარი კრიტიკული განაღმებუბა. ნახავი ხელოვნება, ამ შემთხვევაში მხოლოდ ასე ვინებს მაყურებელს, ასე ვთქვათ, სიამოვნებას ანიჭებს, ეს არის ის და ეს.“

ამ მასშობაზე ხელოვნებასთან ურთიერთობა მერ წაჟღავნა, ურთიერთმომხმამდეშის არსს მერ ჩაჟღავნა, შერ ისწავლა მისი ბაზმმა, მხოლოდ ნახვით დაგამაყოფილა — ეს ნამდვილად სამწუხაროა, სამწუხაროზე სამწუხარო!

თუ მხოლოდ კამათის სუბიექტური ინტერესი ვაცოცხლებს, მაშინ ადამიანი ოპონენტისაგან თავისი ხელით მოწყობილ უსუფოს იარაღს ვერ ინატრებს. მაგრამ დროა, საკამათო საგანი ყველაფერზე მაღლა დაგაყენოთ და სიამოვნებით უნდა შევინიშნო, რომ აქ ციტირებული ადგილის ავტორი საკამათო საგანს მიმართ იმავე პოზიციაზე დგას, თითქმის კვამათობა. აქვე მინდა მომაქვერს შევინიშნო, რომ თუ ისეთი მაყურებლის ზღვა აწყდება თეატრს, რომელმაც „ხელოვნებასთან ურთიერთობა ვერ ისწავლა, ურთიერთმომხმამდეშის არსს ვერ ჩაჟღავნა, ვერ ისწავლა მისი გაცემა, მხოლოდ ნახვით დაგამაყოფილა“ — ეს ნამდვილად სამწუხაროა, სამწუხაროზე სამწუხარო!

ასე შეიკრა იმ შინაგანი წინააღმდეგობის მეორე მხარე, რომელიც ეთერ გალუსტოვას წერილს ახასიათებს. ავტორს, ბუნებრივია, ვერ ეთმობა 280 ანშლავის სპექტაკლი, ვერ ეთმობა მაყურებელი გატყვილი დარბაზი, საზეიში განწყობილობა და ამავე დროს აშკარად ხედვას ანშლავით მიზავალი სპექტაკლების მაყურებელთა დაბალ გემოვნებას. ხედვას და აღიარებს; ამით აღიარებს თვით სპექტაკლის ვოდველიურ იაფფასიანობას და მისგან თეატრის „სარეპერტუარო გზის“ გამორღებას.

ეთერ გალუსტოვას წერილში არის ერთი მეტად საჭირო და საგულისხმო დაკვირვება:

„ალბათ ეს ორივე სპექტაკლი იქნებ აუგად არც არავის მოუხსენიავია, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების რეპერტუარში რომ ბრწყინავდნენ მთლამხატვრული, დრამაზო-რომანი, პირველხარისხოვანი, ასე ვთქვათ, შვე-სპექტაკლები და მასთან შერწყმული დიდი მასშტაბის მსახიობური ნამუშევრები. სამწუხაროდ, ასეთი სპექტაკლები ძალიან ცოტაა. ამის ბრლიცაა, რომ „ხანუშას“ და „ძველი ვოდველების“

წარმატება იმდენად მკაფიოდ ჩანს, რომ თვალშიც კი გვიჩ-
ხივრება“.

აი, საიდან უნდა დაგვეწყოს დავა, რადგან ოპონენტს,
უბრალოდ, არავითარი საბაზი არ ჰქონდა ჩემგან დაეცვა ამ
სპექტაკლების ღირსებები (როგორ შემემძლე მიმჩქმლს?),
არავითარი საბაზი არ ჰქონდა დაეცვა ვოდევილის ქანრი
(არაკი მომცემდა ამ ქანრის წინააღმდეგ გალაშქრების უფ-
ლებას), არავითარი საბაზი არ ჰქონდა, შეხებინა სპექ-
ტაკლების დიდი რესონანსი და პოპულარობა (ჩემი წერილი
ამ პოპულარობისა და რესონანსის დასასაბუთებლ იწყება).
ოპონენტმა უამრავი კითხვა დამისვა, ზოგ მათგანს ირონი-
ასულდგულებს. ამ კითხვების გარკვეული ნაწილი ციტირე-
ბისას შევასხენე მკითხველს. მაგრამ ამჯერად, მინდა რამდენ-
იმეტი კითხვით მივმართო ოპონენტს და იმათაც, ვინც „ხანუ-
მასა“ და „ძველი ვოდევილებს“ ამ ზარზუდის თეატრის ზეი-
მად მიჩნევენ: რაკი ქართულ სპალემიურ მიმართებში „ძალიან
ცოტაა მაღალმხატვრული, ღრმამართიანი, პირველხარისხო-
ვანი, ასე ვთქვათ, მხე-სპექტაკლები“, სწორედ ამიტომ ხომ
არ არის საგანგაშო „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევილების“
დიდი პოპულარობა, რომელსაც ოპონენტსაც დახასიათებით
„ურთიერთგეომქმედების აზრს ვერ ჩამწვდარი“ მაცურებლის
ზღვა აწყვეტს? და თუ ჩვენი სახელმწიფო აკადემიური თეატ-
რები „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევილების“ მაცურებლის
„ნება-სურვილზე“ თამაშობენ, როგორ მოვიქცეთ, კიდევ ღრმად
შევეცხოთ იმ მაცურებელს, კიდევ დავეთმოთ? ნართლა მისით
განსვლადროთ სპალემიურ თეატრებს, „სარეპერტუარი მაცურა“?
არ იზრუნენ სპალემიურმა თეატრებმა თავიანთი ზეიმი პო-
სიციის, საპროფუნო სტილისა და პრინციპების ჩამოყალიბე-
ბაზე? თუ ამისთვის ასალი თეატრები გაუხსნათ, რაკი „ხანუ-
მასა“ და „ძველი ვოდევილების“ მაცურებელთა ნება-სურვი-
ლი უკვე ყველაფერზე მაღლა დაგვიყენებთ? და კიდევ
ერთი კითხვა, იქნებ ცოტა მკვეთრი, მაგრამ უსაბუთოდ ამოსა-
თქმელი: თუ მთარბრმი მართლაც საპამათო სპექტაკლუმის
მაცურებელთა „ნება-სურვილს“ თამაშობენ, როგორც გუ-
ლანდილად შეინარსეს ოპონენტს, თუ მთარბრმის „სარეპერ-
ტუარი მაცურა“ მართლაც „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევილებს“
საპროფუნო სტილი განსაზღვრავს, შეიძლება ამ თეატ-
რებს ვოდელით სხმლმწიფო სპალემიურ მიმართებულ? მაგ-
რამ მთლად ასე არ არის! ჩემი აზრით, ეთერ გალუსტრავას სა-
კამათო სპექტაკლების დასაცავად დასჭირდა მთლიან რესონან-
სისა და პოპულარობის ერთობ გაზვიადება. ჩემს წერილში აქ-
ცენტრ გადატანა იყო იმაზე, რომ „ხანუმასა“ და „ძველი
ვოდევილების“ რესონანსი თეატრის მყარ პოზიციას ეუქმრება,
ან ამ პოზიციის არქონის მოსაწყვეტს. სურათის ისე დასატვა—
თითქოს „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევილებმა“ ყველაფერი
ჩაყლაპეს, ცოტა გადაჭარბებულია. რუსთაველის თეატრი
რამდენიმე პირველხარისხოვანი სპექტაკლით: „გუშინდელი“,
„სამანგივილის დედინაცვალი“, „ყვარყვარე“ და „მეზარდა
აღბას სახლი“ აშკარად ავლენს სასიამოვნო თანამედროვე
თეატრალურ კულტურას, ხელწვრავს და დინესცა. ჩემი აზრით,
არც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარი გუამ-
ლევს იმის უსულებას, რომ თეატრის რეპერტუარი მთლიანად
„ძველი ვოდევილების“ კავალში ჩაყაყენით. აქ მხოლოდ აშკა-
რა ტენდენციავ შეიძლება საუბარი და პრინციპულად იმაზე
უნდა ვიდათო, დავეთმოთ თუ არა ნეგატიურ ტენდენციას, ან

მაზე, არის თუ არა დღეს „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევი-
ლის“ ანალიტიკური აღწევება ნეგატიური ტენდენცია.

წერილის დასასრულს ვიერ გალუსტრავა ახლოს მივიწე-
არსებითი საკითხთან, თუმცა მთელი ძალა სწორედ საკამათო
სპექტაკლების დაცვას შევლია. ოპონენტის ნაწულისმბევი და-
კვირებას გვეხმარება უფრო გაუმართო „ხანუმასა“ და „ძველი
ვოდევილების“ გარშემო საიქმელი და დავიძნით, რომ ამ
ხასიათის სპექტაკლების აკადემიურ თეატრებში განხორციე-
ლება საერთოდ კი არ წარმოადგენს დაუშვებელ ფაქტს, არა-
ნებ და ახლა, კონკრეტულად ამ პერიოდში, როდესაც ჩვენი წამ-
ყვანი თეატრები ჯერ კიდევ ვერ ფლობენ მყარ პოზიციას,
შეუვლა პრინციპის, თავისთავად სერიოზული, თუ ოპო-
ნენტის ანთითქმის მივმართათ, ჯერ კიდევ არ „ბრწყინავენ
მაღალმხატვრული, ღრმამართიანი, პირველხარისხოვანი, ასე
ვთქვათ, მხე-სპექტაკლებით“ „ხანუმასა“ და „ძველი ვოდე-
ვილების“ ანალიტიკურ ხელს ამიტომ უშლის ჩვენი სათეა-
ტრო კულტურის აღმავლობას. არც ერთი მათგანი არ გამოი-
წვევდა ამდენ კამათს თუ აკადემიური სახელმწიფო თეატრ-
ში მრავალი კარგი სპექტაკლით დაფარავდნენ „ხანუმასა“ და
„ძველი ვოდევილების“ პულსს. დღეს კი ნამდვილად „გვემი-
ხიბობა თვალში“; ყველას ეჩხივრება, თვით იმათაც, ვინც
„განუსჯულად“ ტაშს უკრავს. იმათაც კი, ვინც სხვა სპექტაკ-
ლზე ჰქუნი რომ შეუდგოთ, მაინც „არ შევას“. იგი ოპონენტს
ამ ფრასისთან დაკავშირებით კიდევ ერთი კითხვა უნდა დავ-
სვა, რადგან საკამათო საგანზე აზრის ბოლომდე, ნათლად
შეფუთავებისათვის ეს კითხვა აუცილებელია. ან დიდძალი
მაყურებელი, რომელიც „სქუდი რომ შეუდგოს“ თუ მაინც არ
შეუვა სხვა სპექტაკლზე, საიდან არის რუსთაველის სხმლ-
მწიფო სპალემიური მიმართების მამარბრმი? ნუთუ, საკუთარი
სუბიექტური მოსაზრების გატანის მიზნით დღეს უკუგაგლოთ
ოლითგან მიმდინარე პირობითობა, რომ ყოველ თეატრს თა-
ვისი მაცურებელი ჰქავს? განა იმის თქმით, რომ „ხანუმასა“
მაცურებელი რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის
მაცურებელი არ არის?, მაცურებელთა ხელოვნური დიფერენ-
ცირების ულუჯარულობა გამოიხატა? თეატრის უკუშემატე-
ვანის ნუთუ ჰქრდებდა იმის შესხენება, რომ პირობითად
არსებობს დრამატული თეატრის, ოპერისა და ბალეტის თეატ-
რის, მუსკომედიის, ესტრადის და სხვათა მაცურებელი და
მსმენელი, რომლებიც ასევე პირობითად ერთმანეთისაგან გან-
სხვავდებიან. თეატრის ისტორიაში ასე ყოფილა მუდამ და,
მიუხედავად მასობრივი ხელოვნების არანაული მოძალე-
ვისა, ეს პირობითობა ძალაში რჩება დღესაც.

ამდენად, ჩემი, იქნებ მკვეთრი, ფორმულირება სხვას
არაფერს გულისხმობს, თუ არა აკადემიური თეატრების პო-
სიციის დაცვას, რომელიც ამ თეატრების შემქმამდ კლდე-
ტიმებს ჩვენსა — მოკამათებებს — ნაკლბს პრ აწუხობთ.

ახლა ბუნებრივად მივაღვეთ უფრო მთავრას, არსებითს.
„ხანუმასა“ და „ძველი ვოდევილების“ უკურეპრეზენტაციო თეატრის
შემოქმედებით სტრუქტურაზე, რამეც უყოყმანოდ შეთანხმება
ოპონენტს, ჩემი ანალიზის ხერხემლს წარმოადგენს. მოკამა-
თეს შევძლო ანალიზის ხასიათი უკუვედო ანალიზის გზითვე,
მაგრამ რატომღაც ჯერდებდა მხოლოდ ზედაპირულ, დაუსაბუ-
თებელ განცხადებებს. ყველა არსებითი დაკვირვება ჩემს წე-
რილში, სამწუხაროდ, პრეტენციულობის მოსალიდნელი შთა-
ბეჭდილების მიუხედავად, ხასკამით არის გამოყოფილი, რი-



თავ საგანგებოდ მივანიშნებდი მათ ფუნქციავ. აქედან არსებითად მხოლოდ ერთს შეეძლება ოპონენტი კერძოდ, მიესალმა იმ ფაქტს, რომ „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ განსაზღვრავენ წამყვანი თეატრების მაკოსტუმას.

აუცილებელი იყო და შეეცადა ამხსნა „ხანუმა“ სოციალური ნებათაღებობისაგან განხვრეტის მიზეზები, რომ შედეგადვე ბუნებრივად უნდა მივიღო დასკვნები, რომ „სპექტაკლ „ხანუმა“ ალტრული სიცილი არაჯანსაღი სიცილია. ამ სიცილს ფუნქცია არა აქვს, ის არ არის სოციალური, არ იწვევს კათარსის“ და იქვე: „როდესაც თეატრი დაგმას „ხანუმა“, ის თვითონვე სპოს თავის ნამდვილ მაყურებელს, ამიერიეს კატასტროფულად მათ რიცხვს და იმათ გემოვნებასაც არასწორად წარმართავს, ვისაც შეუძლია დღეს თუ ხვალ ჭკმაბერი სელონების მაყურებლად ჩამოყალიბდეს. რაკი თეატრი მაყურებლის გარეშე წარმოუდგენელია, ამიტომ დღევნე უცვლელია აზრი, რომ თეატრი თვითონ ზრდის თავის მაყურებელს, მაგრამ მაყურებელი რომ აღზარდო, საკუთარი მყარი პოზიცია უნდა გააწინდოს“.

საწყისად, ოპონენტი არ თვლის თავს ვალდებულიად ანალიზის არსებით მიმართულებას ანკარიში გაუწიოს, არ აბეჭდებს საპირისპიროს: რომ „ხანუმა“ დადგმით თეატრი არ სპოს თავის ნამდვილ მაყურებელს, არ აყალიბებს მაყურებლის გემოვნებას, რომ მაყურებლის აღზრდასთვის სრულბითაც არ არის საჭირო მყარი პოზიცია გააწინდეს თეატრს, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში „ძველი ვოდევილები“ და „ხანუმა“ მაყურებლის ნებაზე არ ეთამაშობთ.

ჩემთვის აუცილებელია მოვაკერო დამისაბუთოს, რომ „ხანუმა“ ზემოქმედება თეატრის შინაგან სახეზე სრულბითაც არ არის ისე საგანგაშო. როგორც მე მაქვს წარმოდგენილი: „მაყურებელთა ზედა, რომელიც „ხანუმა“ აწყდება, ამომშრალ ფსკერს ტოვებს „სამანიშვილის დედინაცვლისთვის“. რადგან: გუშინ და გუშინწინ მაყურებელი „ხანუმა“ ნახვით სპსმ მისაბრძნო უფუნქციო, არაჯანსაღ სიცილს დაეჩვიოა. ამ სიცილმა თავისი სიმსუბუქით სპსმ მისაბრძნო მაყურებელი შეაშადა იაფფასიანი მიზანსცენების აღსაქმლად. სპსმ მისაბრძნო მაყურებელი თუნდაც ერთი იაფფასიანი ხელოვნების ნიმუშმა უფრო მოინადირა და მიიმხრო, ვიდრე რამდენიმე ჭკმაბერიტმა სპექტაკლმა ერთად“. იქვე ნათქვამია, რომ „ხანუმა“ ტამისცემა და ოცავიები „გუშინდელისის“ და „იულიუს კეისრის“ ამაღლებული ადგილებით ალტრულ ტამისცემათა გერბის, შლის და წაღუეკავს მს. არც ამ ანალიზის ეკუთვლება თვლის ოპონენტი საჭიროდ, ამ შინაგანად ეთანხმება, რადგან თავისი წერილის ბოლო ნაწილში აღიარებს, რომ თეატრი „ხანუმა“ მაყურებლის ნება-სურვილზე თამაშობსო. აქ კი საკითხავია ერთხელ კიდევ: საკუთრივ ჩვენი პოზიცია როგორია, კერძოდ, ეთანხმება თუ არა ოპონენტს ჩემს მიერ განვიტარებულ მოსაზრებას: „თუ საერთოდ შეუძლებელია მაყურებლის იზოლირება იაფფასიანი გემოვნებისაგან, თეატრიცო მაინც უნდა მოხერხდეს მისი იზოლირება იაფფასიანი სპექტაკლებისაგან. სხვა არსებით მიზეზებთან ერთად „ხანუმა“ მსავსები სპექტაკლი ერთ-ერთი უმთავრესი გამოწვევა იმისა, რომ „ანტიკონს“, „სამანიშვილის დედინაცვლის“, „ბერნარდა ალბას სახლისა“ და „გუშინდელისის“ მაყურებელი მცირდება“ (დღეს ამ სპექტაკლების რიცხვს, ბუნებრივად, მივამატებდი „ყვარყვარის“).

ეთერ გალუსტოვა თავის წერილში, მიუხედავად ღრმა კრიტიკული კონსტრუქციისა, მაინც, ჩანს, შერჩევით „ხანუმა“ „ძველი ვოდევილები“ ნება-სურვილზე თეატრების თამაშს, რამდენადაც კმაყოფილები არის ამ სპექტაკლების ძლიერბოლონებით (მიუხედავად იმისა, რომ შესანიშნავად იცის ნაკულისხმები მაყურებლის გემოვნების დონე). ბუნებრივად გვრჩება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის საბედწიფო აკადემიურ თეატრებს უფლება აქვთ შევეგონ თავიანთ ბედს და მათთვის შესაფერისი მყარი პოზიციის, თავისთავად სტილითა და სულისკვეთებისათვის არ უნდა იბრძოლონ. მათ, ვინც ოპონენტის ერთად ამ თვალსაზრისზე დანანან, ლოკაფიფო უნდა აღიარონ თავიანთი დამოკიდებულების ხარისხი. თუ ვიცავთ „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ ანალოგებს, როდესაც მისი შემოქმედით „მაღალსატრული, ღრმასრთვანი, პირველხარისხისი...“ სპექტაკლი არა გვაქვს, უკვე აქითობა, რომ ვიცავი მერყევი პოზიციებს, შელახულ პრინციპებს, თავისთავად სტილის უკონლობას. უფრო სწორად, დავიღავა ვეგებობი მათ. სხვაგვარად წარმოუდგენელია. ეთერ გალუსტოვა აღიარებს მწარე სინამდვილეს, რომ „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ მაყურებელმა მართლაც მოსიხიფა კიდევ ერთხელ დაუმოთო მათის, რომ მის „ნება-სურვილზე“ ეთამაშობ. რადგანაც სასამართლო საგანი ამ ორი სპექტაკლით არ ამოიწურება, მომდევნო წერილში აუცილებლობად მესახება იმ იაფფასიანი სცენების და მიზანსცენების ნაკადი განვიხილო, რომელიც საკამათო სპექტაკლების აშკარა გამოძახილთ ნიაწყვდა სცენას.

თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთშემოქმედების პროცესს თავისი შინაგანი ლოგიკა აქვს. ინფორმაციების ზედაპირული სიუჟეტი საკითხის არსს ვერ ჩავაღწევთ. ანალოგური მონაცემებით ძალიან ადვილია „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“ დაცვა, თუ მათ აზგვარი დაცვა სჭირდება. მაგრამ რატომ არ ვასახებთ არსებით დებულებებს, არსებობს არა ჩემი წერილობითი, არამედ თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის ცხოველყოფილ პრაქტიკისათვის. ხომ უნდა დავქვემდებაროთ ამ პრობლემისათვის აუცილებელ რგოლებს. ერთ-ერთი რგოლი კი ასეთია:

„საგანგაშო უფრო მეტად ის კი არ არის, როგორი მოვიდა მაყურებელი გარედან თეატრში, არამედ ის, თუ როგორი მიდის იგი თეატრიდან. შინაგანად განიწმინდა თუ გაულტრდა და ის ზურღობა, სიმსუბუქე, რომელიც თეატრის კარებამდე მოჰყავს“.

დღეს კი დაუფრავად (ეს სიხსება აშკარად აქვს ეთერ გალუსტოვას წერილს) ვაღიარებთ, რომ „სარეპერტუარი გზას“ აზგვარი სპექტაკლები განსაზღვრავენ. რაკ არსებითად სწორია! და შეიძლება დამშვიდებით ვუცქიროთ ამ პროცესს? ასეთი დაღამატულ თეატრზე ჩვენი წარმოდგენა? გავისცენი თნი ფედერიკო გარსია ლორკას სიტყვები:

„თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ბასრი და ქმედითი იარაღია ქვეყნის მშენებლობაში. იგი ბარომეტრია — ერთს აღმაშობის თუ დაცემის მაუწყებელი ჭკმაბერი თეატრს, მართალ გზას რომ მიავლი ყველა ვაზრბი — ტრადიციიდან ვოდევილამდე შეუძლია მოკლ დროში აამაღლოს ხალხის სული, ხოლო ზნერელე, გამოფიტულ თეატრს, ღორის ჩლიქები რომ ამჯობინ ვერთებს, შეუძლია დაამალუროს მთელი ერის მხატვრული გემოვნება, მივლემარე გაულტრებლობაში ჩასძობს იგი. თუ



ხალხი არ ზრუნავს თავის თვატრფას, არ ასაზრდოებს მას — ეს ხალხი კვდება ამ უკვე მკვდარია“.

მიჯაჭვებით ყურადღება, რომ გარსია ლორკა ყველა ენაწრის აღრიძინებას უსასაგს თვატრფის მიზნად. თანაც ვოლდეგილი კი არ არის მისთვის თვატრფალი მაქონციემის განმსაზღვრელი. ტრავადია, დინამა, კომედია, — ესენი იგულისხმება ვოდეგილი-მდე. ისინი უნდა ჰყავდნენ პირველ რიგში. სულიერ ცხოვრებას ისინი უნდა ასაზრდოებდნენ თვადპირველად. მათთან ვოლდეგილიც უნდა ევლებოდა. მათთან ერთად და არა პირველ რიგში (ჩვენ ხომ ვეუბნებით ფაქტიურად ვოდეგილის პირველობას, თანაც სად? აკადემიური თვატრფების კედლებში, ვეუბნებით მისი მაცურებლის კაპრიზებს, დინეს, არ ვუჭვავართ დარღვეულ ხვედრით წიხაზე). ასეთია მოკამათის მოავარი აზრი.

გარსია ლორკას სიტყვებით ცნობილი კრიტიკოსის აკაკი ბაქრაძის წერილიდან მოვიტანე. აკაკი ბაქრაძე ამჟამად რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიურ თვატრფს უდგას სათავეში მართლაც სავალაოდ იქნებოდა მდგომარეობა, თვით თვატრფის შემოქმედი კოლექტივის პოზიციაც რომ არ ილანდებოდა აკაკი ბაქრაძის წერილში („მეტე პრინციპულობა“, „სახტო-თა ხელოვნება“ 1974 წ., №2). აკაკი ბაქრაძე ვულისტყვილით შენიშნავს, რომ იაფუფიანნი სპექტაკლების დაცვამას თვატრფს თავზე დამოკლეს მახვილივით დაკიდებული გვემები იწვევს უმეტესად. მაგრამ სასამიფოთა, რომ თვით შემოქმედებითი კოლექტივი შინაგანად სრულგობითაც არ მივალბემ სუროგატს. და, მიუხედავად იმისა, რომ პრაქტიკულად, უამრავი მოქმედი მიზნის გამო სრულყოფილად ვერ ხორციელდება თვატრფის ჭეშმარიტი მოწოდება, თვითრეულად ეს გვევა ჭეშმარიტი ხელოვნების არსს გაცლის ხმობს და აკაკი ბაქრაძის სიტყვებში თვატრფის პოზიციაც ნათლად გამოსჭვივის: „სამწუხაროდ, თვატრფის არსში ჩაუხვდავი ადამიანებისათვის მაცურებლის პოზიციად ასე დგას: დადის ხალხი თვატრფში, მაშასადამე, ფინანსური გვევა სრულდება, ე. ი. თვატრფი კარგად მუშაობს. არ დადის ხალხი, მაშასადამე, ფინანსური გვევა არ სრულდება, ე. ი. თვატრფი ცუდად მუშაობს. თუ ამ ვოლენტიარულ არითმეტიკას დროებით დავივიწყებთ, მაშინ უნდა ვალიაოროთ, რომ მაცურებლის პრინციპმა უპირველესად სწორად შემოქმედებას უკავშირდება“: სხვა ადგილას იმავე წერილში აკაკი ბაქრაძე წერს: „გვემების თვალსაზრისით ერთნაირად ფასობს „სამანნიფილის დედინაცვალი“ და „ჩენი მელიდები“. სულიერი თვალსაზრისით კი ისინი დაუინებელი მტრები არიან. რამეთუ პირველი ხელოვნებაა, მეორე კი — სუროგატი“. ვფიქრობ, კომენტარი ზედმეტია.

ჩემთვის აუხსენია, ბელნისის სიტყვების სრული იმოწმებს ოპონენტს სტატის დასაბრუნებს. განა დიდი კრიტიკოსის ამ ციტატიდან სწორედ ის აზრი არ უნდა გამოვიტანოთ, რომ მაცურებლის აღსაზრდელად თვით მაცურებლის და თვატრფის მხრივ დიდი შრომა დასასაზრავი? დიდი შრომა დასასაზრავი, რომ „საკუთარ არსებამი“ მშენიერების გრძნობა განავითარო, რადგან ამის გარეშე „ხელოვნებას ვერავინ ეზიარება“. და როგორ უნდა განავითაროთ ეს გრძნობა თუ აკადემიურ თვატრფშიც არ მოიხიბოთ მაცურებელს „ქინიანი ლტოლვა“, „შრომა“, თუ აქაც მზამაზარეული, გასართობი სახანაბო შევადგებთ და ღლაბუქს მივარჩევთ. თუ აქაც მის ნებაზე გარდაეჭვებით რეპერტუარი, თუ „ხანუმა“ გავრძელებ

ბები ვერცხვად და განცხობრივული, თუ პრესამი მხარი შეჭრით ვიხილ მაცურებელს, რომელიც სხვა სპექტაკლზე არ შედის „ქუდიც რომ შეუვდით“. როგორ უნდა განვეუთხოთ მაცურებელს „მშენიერების გრძნობა“, თუ მკაცრად განსაზღვრული შემოქმედებითი პრინციპებით არ შევქმენით სტილი თვატრფის!

ოპონენტს სამართლიანად შენიშნავს, რომ აღზრდა მთელი კომპლექსია და ეს აღზრდა ოჯახიდან, სკოლიდან უნდა იწყებოდეს. ნიშნულად მოყავს ერთ-ერთი მოკავშირე რესპუბლიკის მისაბაძი ლინისქიბანი, რაც თავისთავად ანგარიშსასწავლია. მაგრამ პირველ რიგში, თვით თვატრფს არ უნდა დავუშვას თვით კედლებში ისეთი სპექტაკლი, რომელიც იაფუფიანნი აპულარობით არასასურველ მიმართულებას მოახვევს თავზე. ისე გამოდის, თითქოს, „იდეალური“ მაცურებელი თვატრფი მისვლამდე უნდა გავზარდოთ არსად არ ხდება ასე. თვატრფი ვერ დაელოდება ასეთ ოქრის ხანას, იდეალური მაცურებლის თაობებს.

მხოლოდ და მხოლოდ მტკიცე პოზიცია და მტკიცე შემოქმედებითი პრინციპები, თვისთავადი სტილი და თვითმყოფობა არის თვატრფის დინამიკური არსებობის გარანტია. გარეშე მიხეზებთ ან ხელს უწყობს მათ განვითარებას ან ხელს უშლის. ამიტომ არ შეიძლება შევევოთ „ხანუმა“ და „მედი ვოდეგილების“ მაცურებელთა კაპრიზებს, არ შეიძლება მათ „ნება-საუბილზე“ ითამაშოს თვატრფა.

2. ფანტაზიის დასაცავად

თავისი ზოგადი მსჯელობებით ნათელა ურუშაძე, რა თქმა უნდა, არ უპირისპირდება ფანტაზიის თავისუფლებას, შემოქმედებითი რისკს, სიხალის გრძნობას („რისთვის მიდის მაცურებელი თვატრფი“, „სახტო-თა ხელოვნება“ №7, 1974 წ.). მაგრამ ზოგიერთი კონკრეტული ხელოვნების ნიმუში (ამ შემთხვევაში სპექტაკლები), „ზღუდემშობილი“ თავისუფლების გამო, მიაჩნია სკენის ხელოვნების ფუნქციური კანონის დარღვევად. წერილის ამ ძირითადი აზრის გამოაკვეთა ავტორს სჭირდება და მიმართავს ხშირ ექსკურსს, რომლითაც მკითხველს შეასვენებს ცნობილ ჭეშმარიტებებს რეჟისორზე, მსახიობზე, დრამატურგაზე. ოპონენტის მსჯელობის თვითრეული ნაწილი სასებით გასაზიარებელია, თანაც გამოთქმულია მკაფიოდ, ლაკონურად, შთამბეჭდავად. თვითრეული მსჯელობის ზოგიერთი აზრი სხვადასხვა ფორმით რამდენჯერმე მეორდება, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ავტორი საგანგებოდ მიმართავს ამ განმეორებას.

ოპონენტი ლტერატურული მასალისადმი რეჟისორის თავისუფალი დამოკიდებულების ფორმებს აცხადებს სადავოდ და ამ კუთხიდან თითქოს გამართლებულია ის ფაქტი, რომ „ყვარყვარე“ და „ხანუმა“ ერთ სიბრტყეზე მოექცა. ორივე სპექტაკლი ეკუთვნის რეჟისორ რობერტ სტურუას. ჩემთვის არა მარტო საკამათო, არამედ არსებითად მიუღებელია ნათელა ურუშაძის შესხედლებები „ყვარყვარეზე“ და ამასთან ოპონენტის პოზიციაც „ყვარყვარე თუთამაშის“ ახლებური გადაწყვეტისადმი რუსთაველის თვატრფი.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ზემოთ ნახსენები თვითრეული მსჯელობები არც აბსოლუტური ჭეშმარიტებაა, არც თვატრფული ხელოვნების კანონია სრული დახასიათება. ზოგადი

მსჯელობის წიაღში ნათელა ურუშაძის მხედველობის გარეშე რჩება ის პირობითობა, რომელიც ყოველნაირად ამართლებს (მისგან „ხელდაწმინდვით“ თავისუფლად გამოცხადებულ) რეჟისორის სიახლეს გრძობას, ძიების წყურვილს, თვით ლიტერატურული მასალისადმი დამოკიდებულების რისკსაც. ამართლებს მამინაც, როდესაც ეს სიახლეს გრძობა და ძიების წყურვილს წარბაზებს ზემოთის შესანახავ სპექტაკლში და გამართლებდა მამინაც, თუ რეჟისორს უბრალოდ ბედი არ გაუღივებდა და სპექტაკლი „ყვარყვარე“ უფროდ გამოვიდოდა. აქ სწორედ პრინციპია თავდაპირველად სადავო: აქვს თუ არა უფლება რეჟისორს თავისუფლად მოეკიდოს ლიტერატურულ მასალას და დაუქვემდებაროს იგი თეატრის არსებით სავსეს — სპექტაკლის დედააზრს? მთავრული მომეტევეებს, ალბათ, თუ მეც თეატრალური ხელოვნების ცნობილი ქემპარტიტების ვარიანტა დამჭირდება საკვანძო საკანთან დაკავშირებით.

ლიტერატურული მასალისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება არ გულისხმობს თავდაპირველი წყაროს უპატივცემულობას. თუ უნდავეს შემოხვევაში დამდგმული რეჟისორები ერთგულად მისდევდნენ და მიხედვენ კლასიკური ნაწარმოების ტექსტს, ეს არ ნიშნავს რაღაც უნივერსალური კანონის არსებობას, რომლის ძალითაც გამოირცხვლება იმ კლასიკური ნაწარმოებებისადმი რეჟისორის თავისუფალი დამოკიდებულება. თეატრის ისტორიამ არაერთი მაგალითი იცის მაძიებელი რეჟისორების ამ თავისუფალი დამოკიდებულებისა, რაც, მიუხედავად იმისა, მაინც ფაქტია და მისი მიზნევა სცენის ხელოვნების ფუძისეული კანონის დარღვევად გაუმართლებელიცაა და აუხსნელიც. თვართში სპექტაკლია მთავარი — თეატრის ნაწარმოები ის არის! სპექტაკლის დედააზრს უნდა დაემორჩილოს ყველა კომპონენტი, მათ შორის დრამატურგაც. ეს ყველაფერი კარგად არის ცნობილი ნათელა ურუშაძისთვის. თეატრის ისტორიის კარგმა მცოდნემ ისიც იცის, რომ დღეს თეატრული ფორმების მონაცვლეობა არნახსად მისცის იქნის, რომ ირდევვა ტრადიციული მხედველობების უღივანესი იქნის, მკვიდრდება ახალი გააზრება და ყველაფერი ეს ხდება სწორედ შემოქმედებითი თავისუფლების ხარჯზე, ფანტაზიაზე დაწვობით. თეატრისათვის მუდამ ნიშანდობლივი იყო ასეთი პროცესები. ჩვენი დრო უფრო ინტენსიურად მიმართავს თეოსორიცი ცვლილებების ცხოველყოფილ პროცესს და, ამდენად, უფრო გაოცებას იწვევს ოპონენტის დაყინებლი აქცენტული ლიტერატურული მასალისადმი რეჟისორის თავისუფალი დამოკიდებულებაც. როგორც ჩანს, ვიციწყებთ, რომ ქართული თეატრის საუკეთესო წარმომადგენლები მიმართავდნენ სპექტაკლის დედააზრისადმი ტექსტის დამორჩილებას. ამ დამოკიდებულებას ხან ხორცი შეუსხამს უხალხო სპექტაკლით, ხანაც ვერ გაუმართლებია თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისათვის. მაგრამ განა ცოტაა მაგალითი, როცა ტექსტისადმი ფანტატივი ერთგულებას ვერ გადაურჩენია სპექტაკლი ჩავარდნისკენ? მაგრამ მთავარი და დამაფიქრებელი სულ სხვაა.

ჩვეში ტრადიციის შეურაცხყოფად, კლასიკური ნაწარმოებებისადმი უპატივცემულობად, თვით სცენის ფუძისეული კანონის ხელყოფად ითვლება რეჟისორის უბრალო სურვილი ახლებურად წაიკიბოს ნაწარმოები, შემოქმედებითი რისკით გამოიყენოს დღემდე ჩვეთვის ნაკლებად ცნობილი თეატრალური ფორმები. რეჟისორ რობერტ სტურუას სპექტაკლში

მომხილავია სწორედ ლიტერატურული მასალისადმი თამარ/დამოკიდებულება. ოღონდ ეს თამარი დამოკიდებულება უნდა იქნებოდეს მინუსური კი არ არის, არამედ მოტივირებული სპექტაკლის დედააზრით. მომხილავია ამ თამარი დამოკიდებულების მაიმორბეველი პირობაც — ცდა ახალი საწარმოო სტილის შემუშავებისა: რეჟისორი, დიხაპე, ესწრაფვის თავისთავად შემოქმედებას; ამასთან თანამედროვე თეატრის კუთვნი მიღწევათა გაზიარება-გათავისებას, ესწრაფვის საუკეთესო დონეს. ძიება არა მარტო რობერტ სტურუას, არამედ ყველა თანამედროვე რეჟისორს ავალეს სიახლეს გრძობას. ამდენად გასაკვირია, ნათელა ურუშაძისა და სხვთა ოპიონია „ყვარყვარესადმი“.

ვიწყებთ რა რეჟისორისა და, საერთოდ, თეატრის უფლებას, იყოს თავისუფალი დრამატურგის მიმართ (გარკვეულ „ხელდაწმინდა“), ნათელა ურუშაძე არავითარ ყურადღებას არ აქცევს იმ ფაქტს, რომ სპექტაკლმა „ყვარყვარე“ გამართვა შედეგად გამართლდა რეჟისორის ფანტაზიის თავისუფლებას აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ „ყვარყვარეს“ გამარჯვების რულებითაც არ არის „ხანუშას“ წარმატების ტოლფასა. „ხანუშაზე“ მე ჩემი აზრი გარკვევით გამოვხატე ზემოთ. აქ უბრალოდ ხაზგასმით უნდა იქნეს, რომ „ყვარყვარეს“ რთული, ტვერად და მრავალპლანური სათქმელი თოული შეურაცხყოფილია „ხანუშასთან“ გათანაბრებით.

ნათელა ურუშაძე თითქმის არავითარ ყურადღებას არ აქცევს სპექტაკლს საცარ შინაგან მთლიანობას (იგი გუნტურობას თვლის სპექტაკლის წარმატების მიზეზად) და საკამათოდ ხდის ლიტერატურული პირველწყაროსადმი რეჟისორის თავისუფალი დამოკიდებულებას. მის მიზნია, რომ რეჟისორმა დაიწყო პოლიკარბე კაკაბაძის პიესის დედააზრის „გაუკვირდა მაყურებელს — მან ხომ იცის, რომ მწერლის ნაწარმოები იმ დედაზე აღმოცენებული, რომელიც ამ მწერალს ავლევდა. იცის, რომ მწერალმა საკუთარი აზრის სათქმელად შეუძნა ნაწარმოები და ყველაფერი, ყველა მოქმედი პირის სიტყვაც, ყველა მოვლენა და ამავე, ყველა დეტალი, მთლი სიტყვიერი ქსოვილი მის დაუქვან სამსახურად. ვინ არ იცის, რომ ნაწარმოებში ყველაფერი დედააზრადან აღმოცენდება. იმტომაც ვწოდებ მას ანა უბრალოდ აზრი, არამედ აზრი — დედა, ანუ მშობელი ნაწარმოებისა. მამასადამე, თუ პიესის დედააზრი რადიკალურად შეიცვალა, თუნდაც უბრწვენილად სხვა აზრით, — ნაწარმოები დაინგრება, საძირკველი გამოცვლება.

რუსთაველის თეატრს მთავარეს მიზნად პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუბატრის“ სიღრმეთა ვწოდებ და ატვორისეული საწყაროს სცენური ამონახს რომ არ დაუსხავს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მან სათაური შეუცვალა პიესას.

ამჯერად არ მიგებათავ „ლიტერატურის კრიტიკოსების“ (ასე ვიწოდებ მობინტეტი) — გ. მარველას კრიტიკის, თ. ბიბი-ვილი და ჩემი წერილების დებულებათა ციტირებას იმის საილუსტრაციად, რომ რეჟისორ რობერტ სტურუას საძირკველი არ გამოუღვია „ყვარყვარე თუთაბატრისათვის“, რომ რეჟისორი ძიების წყურვილმა, პოლიკარბე კაკაბაძის დიდებულ პიესის საფუძველად გააზრებამ თანამედროვეობის ასპექტში მუხუნებრად მიიყვანა პიესის ჩარჩოების გაფართოებამდე პოლიკარბე კაკაბაძისვე იდეის განვითარების გზით.

მაგრამ სანამ ლიტერატურისა და თეატრული კრიტიკოსების ხელოვნურ დიფერენციაზე ვსაუბროდ რაბის, ოპონენტს უნდა შევასწნო „საბჭოთა ხელოვნების“ იმავე ნომერ-



ში გამოქვეყნებული მშპბარტლუპი პრინციპის/სი ნოდარ გურაბანიძის აზრით.

ნოდარ გურაბანიძე საგანგებოდ ეხება ლიტერატურული პირველწყაროსადმი რეჟისორის დამოკიდებულებას და დიალექტურად განსხვავებულ შეხედულებას გამოთქვამს: „სექტატული სულ სხვა ესთეტიკურ პრინციპებზეა აგებული, ვიდრე პიესა, ვიტყვი, სხვა თეატრის პრინციპებზე — ვიდრე „ი. კაკაბაძის თეატრია“. მაგრამ მთავარი სხვაა. არის თუ არა თეატრი ერთული? პ. კაკაბაძის პიესის არსისა, მისი ძირითადი პათოსის, მისი იდეური მიმართულების? ანკარაა, რომ ფორმის თვალსაზრისით ფაქტიურად სხვადასხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე. მასადაამე. რჩება არის გარკვევა და ამის კვალად ის, თუ რამდენად შესაძლო თეატრში ამ განსხვავებულ ფორმის მისი განმარტება. თუ ჩვეულებრივად დავაყარებთ ბ. კაკაბაძის ამ პიესას, შევინშნავთ ერთ გარემოებას — რაც უფრო ვითარდება მოქმედება, მით უფრო ზოგად ხასიათს იღებს ყვარყვარე. თვით პიესა, პირველი მოქმედებისაგან განსხვავებით, თავისუფლდება ყოფის დეტალებისაგან და ასევე ზოგადობისაკენ მიიღობს. ყვარყვარე იქცევა ტიპად იმ უხეირო კაცისა, რომელიც სარგებლობს ისტორიის ქარტეზილებიდან გამსებატონებული არეულობით და საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე ამოტყვივდება. პირველ ხანებში იგი უნებური „მსხვერპლია“ შექმნილი მფგომარეობის, მაგრამ მალე შეიცნობს თავის ძალს და საზოგადოების შესაჭის როლს იკისრებს. აქ ძვეს მისი უხეირობის სათავე საკულტურების სახეობით იგი უხეირობას სჩადის და ნაცარქექიას ნიღაბს (თუმცა სულს სიღრმეში ბოლომდე ნაცარქექიად რჩება) სცვლის ხალხზე მზრუნველი კაცის ნიღობით. ეს არის მთავარი პ. კაკაბაძის ამ პიესაში. მე გმინი, ის, ვისაც სპექტაკლი აქვს ნახსი, დამთმანხმება, რომ თეატრი ამ პრინციპში მშპბარტლუ (დაყოფა ავტორისაა — ჯ. ლ.) პ. კაკაბაძის დრამატურების ერთ-ბუალაა.“

არ მინდა ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნას, თითქმის ნოდარ გურაბანიძის ავტორიტეტს ვახვედრე თავს ოპონენტს. შინაგანად ნათელა ურუშძისა და ნოდარ გურაბანიძის აზრები ამ საკითხზე, როგორც ვხედავთ, აბსოლუტურად განსხვავებულია. ნოდარ გურაბანიძის აქ ციტირებული მოსაზრებებით იმიტომ არის საინტერესო, რომ მათში ამოწურავადაა ახსნილი ლიტერატურული მასალისადმი რეჟისორის კეთილხანდისიერი დამოკიდებულების არსი. ჩემი აზრით, ეს ანალოგი შეუვალადი რაკი „ლიტერატურის რეჟისორების“ დასკვნება ნაყოფი ენდობა. მობაქერეს კიდევ მინდა ერთი ადგილი მოვაგონო ნოდარ გურაბანიძის წერილიდან. ამ ადგილში ფაქტიურად განვითარებულია ზემოთ მოტანილი ციტატის დედაზარი:

„ეს ენერგიული, გონებაშეხილვა, ათას ჭირში გამოვლილი კაცი (ყვარყვარე) ყოველ ვითარებაში გარდასახვის განსაკვირვებელ უნარს ავლენს და ყოველი მფგომარეობიდან გამოსავლს ადვილად ბოულობს ფერისცვალების ამ ნიჭის წყალობით. სპექტაკლის ავტორმა პ. კაკაბაძის შემოქმედების ამ ერთ-ერთი ძირითად მოტივს მიაპყრო თავიანი ყურადღება და მან თითქმის ჯერ ერთ მწკრივში დააყენა ყვარყვარეს მსგავსი პერსონაჟები. ხოლო შემდეგ შეჯჯგუდა ყვარყვარეში გააერთიანა, რათა შექმნილი მთლიანი თემა „ყვარყვარე-მისა“. ასე გადაიქცა თვით პ. კაკაბაძის დახმარებით ნაცარქექია ყვარყვარე თემატერი — ყმარყმარედ, შემკრებლობით ტიპად, მრავალი ნიღობიდან ერთ ნიღობად, ვინაიდან თავად ყვარყვარე თემატერის ნიღობი თავისი ტევალობით მასში და-

ფარული განზოგადების ტენდენციით ამის საშუალებას იძლეოდა.“

თუ არა ავტორის ხასხასმა ერთ სიტყვაზე ამ ტექსტში, საგანგებოდ გამოყოფილი ბოლო წინადადებას, რადგან იგი აბსოლუტური სინუსტით წარმოაჩენს რეჟისორის ჯანსაღ, უღრმესი პატივისცემის გამოხატულ დამოკიდებულებას პ. კაკაბაძის დრამატურებისადმი. ამ დრამატურების არ შეიძლება მოწიწებით არ უხრიდეს ქედს მაძიებელი რეჟისორი, რადგან მან მისცა საშუალება თავისებურად განვეითარებინა თეატრალური ფორმები. „ყვარყვარე თემატერის“ დედაზარი. სწორედ მიდარმა პიესისეულმა ფანტაზიამ მოიხრო „არტურული“ პარალელი, შეიწოვა და გაითავისა იგი პიესისეულმა ფანტაზიამ უბიძგა, თავის შხრივ, რეჟისორის ფანტაზიის თავისუფლად მოქმედობა ტექსტის ქსოვილს, გადაადგილებინა დიალოგები და შემოიტანა სხვა პიესებიდან ორგანულად მასწავლებელი ტექსტები. მთავარია, რომ უცვლელი რჩებოდა „ყვარყვარე თემატერის“ არსი. „მასში დაფარული განზოგადების ტენდენცია“ სწორედ ის მაღლი, რომელმაც საშუალება უნდა მისცეს ამა თუ იმ რეჟისორს ფანტაზიის გასაშლელად და იგივე მაღლი არას სიცოცხლისუნარიანობა ე. წ. „უკვდავება“ ყოველი დრამატურული წარმოებისა. „განზოგადების“ ამ „ტენდენციამ“ უნდა დაასაბუთოს პიესის მუდმივი თანადროულობა, ახალ სცენურ ფორმებთან „შემეუბნობა“. „ყვარყვარე თემატერის“ ყოველი წაკითხვა მომავალში იმ „განზოგადების ტენდენციის“ ახლებური სცენური ფორმებით გადაწყვეტას უნდა ვერდობოდეს, სხვაგვარი გააზრება კონსერვატიულ დოგმებს განაჩნავებს. ჩემი, წინასწარ ჩარობებით მოქმედები, შეხედულება „ყვარყვარე თემატერის“ წარმოდგენაზე ჩვენდარებურად იქცევა პ. კაკაბაძის დრამატურებისადმი უპატივცემულობად.

ამ სპექტაკლის მთლიანობის არსი „ლიტერატურულ საქათველობის“ შარწში ისე გავანალიზე, როგორც მესმოდა. ასევე ააანალიზე იგი გ. მარგველიშვილმა, თ. ბ. ბოლქვაძემ და რ. ჯაჩილიძემ თავიანი წერილებში. იქნებ სპექტაკლის სცენებს სხვადასხვაგვარად განსათვლიდით, მაგრამ „ყვარყვარეს“ დედაზარი და შინაგანი მთლიანობა არავის გაუხადია საკამათოად. ასევე არ ვაზღვია ეს მთლიანობა საკამათოდ თეატრალურ კრიტიკის ნოდარ გურაბანიძეს. მაგრამ ოპონენტთან კამათის ლოკია მოითხოვს, კიდევ ერთხელ გავიმეორო სპექტაკლის, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოების მთლიანობაზე თქმული და დავინო, რომ „ყვარყვარეს“ თავისი შინაგანი კანონები აქვს, თავისი ესთეტიკური პრინციპები და მის სისუსტე-სიძლიერეზე ამ შინაგანი კანონებისა და ესთეტიკური პრინციპების გათვალისწინებით უნდა ვიმსჯელოთ. არავითარი შემთხვევაში არ შეიძლება (აქ უკვე სრულ უფლებას ვიტოვებ, მკვეთრად და კატეგორიულად გამოთქვა ჩემი აზრი) ზოგადი კანონებით, პ. კაკაბაძის პიესაზე ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული, უცვლელი შეხედულებების ჩარობით მივივდეთ რ. სტურუას სპექტაკლის არქიტექტონიკას და, რაკი ვერ მოვარგებთ იმ ჩარობს, რეჟისორის ნამუშევარი მკვის ქვეშ დავაყენოთ. დასაწყისიდან დასასრულამდე ყოველი მიზნისცენა სპექტაკლის დედაზარს განათებას ემსახურება. ხოლო ეს დედაზარი „არსებით მომეტეშე“, როგორც ვნახეთ, სულაც არ არის პ. კაკაბაძის პიესის იდეის დამახინჯება. პირიქით, მისი ახლებური გააზრებაა.

საქტაკალის შინაგანი მთლიანობა დასტურდება ყოველი დეტალით, შინაარსიანი ქვეტექსტებით, და რეჟისორის ნამუშევარი თუ არ მოგვწონს, მაშინ ამ დეტალებისა და საქტაკალის საერთო არქიტექტონიკა უნდა გავაანალიზოთ. უნდა დავასაბუთოთ სწორედ საქტაკალის შინაგანი კანონებისათვის და ესთეტიკური პრინციპებისათვის რა არის ზედმეტი, ალოგიკური. უნდა დავასაბუთოთ, საქტაკალის საოცარი დინამიზმი მართლაც მოჩვენებითია და ზედაპირული, თუ ორმა აზრის ელასტიკური სცენური ფორმებით გამოსახვა არეგულირებს ამ რიტმს. „ყვარყვარეს“ არქიტექტონიკის დეტალური ანალიზი სწორედ მის ცხოველყოფილ ესთეტიკურ ღრმებულებას ასახელებს. ამ არქიტექტონიკის ვრცელ ანალიზს საჭიროებს არ თვლის ნათელა ურუშაძე, ამიტომაც სცენების მიერ ანალიზის შემდეგ გამოტანილი დასკვნა სასობით წერიალად მიაჩნია. მინდა შევასწნოთ ოპონენტს ერთი ჭეშმარიტება: პოზიტიურ შეფასებასა და სასობით წერილს შორის დიდი განსხვავებაა. როდესაც წერილის ავტორი არგუმენტირებული, გამოწვეულივითი განხილვის შემდეგ აყვავებს დადებითად ამა თუ იმ ნაწარმოებს, ეს მისი შეუკარ, პრინციპული აზრია. ასეთ აზრს უფლება აქვს პოზიტიურ შეფასებად რჩეულიყოს. სასობით წერილი „საგანგებოდ“ იწერება ხოლმე და ავტორი, თავისი გემოვნების საწინააღმდეგოდ, ზედაპირულად და ზერეულად აქებს ნაწარმოებს. თუ ჩვენს „სასობით“ წერილებში ოპონენტმა ეს ზედაპირულობა და ზერეულად დაინახა, ანალიზითვე უნდა დამტკიცებინა თავისი შეხედულება. ასე რომ, არც შე და არც სხვას, ვინც „ყვარყვარეს“ დეტალური ანალიზი მიუძღვნა, არ შეგვიღიათ შეფეკვით ნათელა ურუშაძის ეპითეტს. ჩვენ ხოტბა კი არ წვევსისაშუ „ყვარყვარესთვის“, სულია და გულით მივესალმეთ კარგი საქტაკალის შექმნას მის შემდეგ, რაც დავასაბუთოთ მისი სიმშენიერება არსი. ასევე თეატრალურმა კრიტიკოსმა (ნინო გურაბანიძემ) დეტალური ანალიზის შემდეგ გამოხატა თავისი პოზიტიური დამოკიდებულება საქტაკალისადმი. გამოდის, რომ მის წერილსაც სასობით უნდა მივუჩინოთ ეპითეტად, რაკი ჩვენი გემოვნებისა და საწინააღმდეგოდ სრულებითაც არ არის ნეგატიური აზრის.

ვერ დავთანხმებები ოპონენტს, თითქმის საქტაკალის პერსონაჟებს ნიადაგი გამოეცალათ და ერთეული ხასიათები დაკარგეს. ნუთუ „ტექსტურული უსოფლის ის სიტყვები მიგაჩნია, მართლაც, ქართვლობის უტყუარ საბუთად, ნუთუ ერთეული ნიშნები მეტყველების ამ კუთხურ ფორმებამდე დავეყვას. ერთეული ბუნება სულიერი ცხოვრების სტრუქტურასა და მოტივირებულ, ხოლო ქართვლი დაამიანის სულიერი ცხოვრება ჩვენს წამოხდენაში რატომ არის ასე გამარტკივებული, ვითომ რატომ ვერ უთავსდება ჩვენი ერთეული ბუნება გრძობათა და აზრთა განზოგადების ხარისხს, რად ვერ იფუხება ყვარყვარისში გაფართოებულ არნახს?

საკითხი თავისთავად ნათელია და არ გავაჭრძვლებ მასზე საუბარს, მაგრამ უნდა შევნიშნო მოპაქერს, რომ თეატრალური და ლიტერატურული კრიტიკოსების დიფერენცირება ერთი ბირობითაა. ამიტომ ნუ გავგვიკვირდება, თუ „ლიტერატურის კრიტიკოსებმა“ სწორედ ლიტერატურის პირველყოფაროს „ხელყოფა“ მოვიწინეთ. თეატრი და მწერლობა არასოდეს არ ყოფილა ისე შამაძრწუნებლად დამორტებული, როგორც თეატრალური და ლიტერატურის კრიტიკოსებია ერთმანეთს დამორტებული ჩვენს წარმოდგენებში!

მის 1959 წლის 4 დეკემბერს ოცდაჩვიდმეტი წელი უნდა შესრულებოდა, მაგრამ ათიოდ დღით ადრე მოულოდნელად გამოთხოვა სიცოცხლე. თუმცა, გამოთხოვებაც ადრ დასცალდა... მხოლოდ რამდენიმე დამიანმა — ექიმებმა და მისმა ერთგულმა მეუღლემ — ერთი თვით ადრე იცოდა, რომ იგი უკანონებლმა სენმა შეიპყრო და განწირული იყო...

მართლაც, მოულოდნელი უფრო ეთქმის მის წასვლას, ვიდრე უღროდ გარდაცვალება, რადგან მარად სიჭაბუკის სიმბოლოდ ქვეული ისეთი შემოქმედისათვის, როგორც ვერას ფილიპი იყო, არ არსებობს დროით შეზღუდულობა. გამოჩენილი რუსი კინორეჟისორი სერგეი იუტკევიჩი სწორად შენიშნავს, რომ ფერარ ფილიპმა ღირსეულად დამისახურა დიდი ფრანგი პოეტის ლუი არაგონის ეპიტოფად ქვეული სიტყვები:

„ოცდაჩვიდმეტი წლისა გამოთხოვნი სიცოცხლეს პუშკინი, აპოლინერი, მაიაკოვსკი, ოცდაჩვიდმეტი წლისა წავიდა ჩვენგან ფერარ ფილიპი. წავიდა, ვიდრე თავის თავს ადრ ემგვანებოდა...“

როდესაც კინზე, ლეკნზე, ფრედერიკ ლემეტრეზე და ტალმაზე ვფიქრობთ, უპირველესად ხანდაზმული სახეები გვაგონდება.

ფერარ ფილიპი კი თავისი წასვლის შემდეგ მხოლოდ გაზაფხულის სახეებს ტრეფბ...

ყველგან, მსოფლიოს ყველა კუთხეში, ახალგაზრდა თაობამ ფერარის სიკვდილი უდიდეს დანაკლად, თავისი სიყმაწვილის დაუამებელ ტკივილად მიიჩნია.“

ვითვალისწინებთ რა დასავლური ცხოვრების მთელ თავისებურებებს, გვაოცებს ის გარემოება, რომ ჩაპლინის შემდეგ, ფერარ ფილიპის თანამედროვე მსახიობებს შორის, და ისიც ასე ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე, არავის ღირსება ესოღენ საყოველთაო აღიარება და სიყვარული. გვაოცებს, რადგან, როგორც ცნობილია, იმავე სამყაროში ბევრს გამოუდგენია ფერარ ფილიპის დონის მსახიობური ნიჭი და, ვინ იცის, კიდევ, სიღმებრით გამოწვეული „უიღბლობის“ გამო. რამდენი დარჩენილა სრულიად შეუმწინეველი.

მსოფლიო დიდებისათვის არ კბარა თურმე ნიჭი მხოლოდ მსახიობური შესაძლებლობისა. რაც



ნიგნი

გაეორგინელი მსახიობი

„ჰერარ ფილიპი“. მოგონებაები,
გამომცემლობა „საბავთა
საქართველო“ 1974 წ., რედაქტორი
მ. იორდანიშვილი.

გივი ბარამიძე

მთავარია, საჭიროა იყო მაგალითი ქვეყნარტი
ადამიანური სრულყოფისაკენ სწრაფვისა.

„მსახიობი, მებრძოლი, ადამიანი — ასეთი
იყო ფანფან-ტიულბანი“ — აღნიშნავდა გაზეთი
„ლიბერასიონი“ ფილიპისადმი მიძღვნილი სტა-
ტიის სათაურში, მისი გარდაცვალების მეორე
დღეს;

— მსახიობი, მებრძოლი, ადამიანი, — ასე-
თად შეიყვარა იგი ხალხმა, არა მარტო მის მშო-
ბლიურ საფრანგეთში, არამედ ყველგან, სადაც
იციან ფასი ამ სამი სიტყვის ფართო მასშტაბუ-
რობისა;

— მსახიობი, მებრძოლი, ადამიანი, — ასე-
თადვე წარმოვიდგა იგი წიგნში — „ჰერარ ფი-
ლიპი“, რომელიც მისმა მეუღლემ ან ფილიპმა და
მეგობარმა კლოდ რუამ შეადგინეს. ამ თხუთმეტე-
ოდე წლის წინ, პარიზში გამოცემული ეს წიგნი
უმაღ ითარგმნა მსოფლიოს მრავალ ენაზე და სა-
სიხარულოა, რომ ახლახან, ცოტა მოგვიანებით,
მაგრამ მაინც მიიღო იგი ქართველმა მკითხველ-
მაც (თარგმანი ლია თევზაძისა და ლილი ფოფ-
საძისა). სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ
ქართველი მკითხველი რვა წლის წინ ლია თევ-
ზაძის თარგმანით გაეცნო თეატრისა და კინოს ამ
გამოჩენილი მსახიობის მეუღლისა და ნიჭიერი
ჟურნალისტის ან ფილიპის განზაურებულ წიგნს
(„დრო, სუნთქვასავით გარდასული“), რომელმაც
1963 წელს, საფრანგეთის მწვერალთა ეროვნული
კომიტეტის ხელმძღვანელი ბიუროს (ლუი არაგო-
ნი, ელზა ტრიოლე, მორის დრიუონი, ჟან პოლ
სარტრი) მიერ ლიტერატურული პრემია — „ჟერ-
თობა“ დაიმსახურა.

როგორც შინაარსით, ასევე ფორმითაც არაჩვეუ-
ლებრივად საინტერესო აღმოჩნდა სარეცენზიო
წიგნი „ჰერარ ფილიპი“. როგორც მისი შემდგენ-
ლები აღნიშნავენ, მას მართლაც არ შეიძლება
ეწოდოს მსახიობისადმი მიძღვნილი მოგონებების
ჩვეულებრივი კრებული. იგი არც კლასიკურ ბიო-
გრაფიას წარმოადგენს და არც მისი ცხოვრების
რომანტიზებულ ასახვას. მასში შემდგენელთა მი-
ერ ქრონოლოგიური და ლოგიკური თანმიმდევ-
რობით ისე ორიგინალურადაა დალაგებული 124
(ანის ჩათვლით კი 125) ავტორის ჩანაწერი, რომ
ერთ მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებად იკითხება.
ასოცდახუთ სარკვეში დანახულივით შთაბერავს
სულს მსახიობის პორტრეტს იმათი მოგონებები,

ვინც იცნობდა და ვისაც უყვარდა ჟერარ ფილიპი, ვინც მასთან მუშაობდა და სჯეროდა მისი.

და მაინც, ყველაზე წმინდა და სრულყოფილი „სარკე“, რომელშიც მთელი თავისი მრავალმხრობითა და უშუალოდობით აირეკლა ჟერარ ფილიპის სულიერი და გარეგნული სახე, ეს თვით ამ წიგნის ძირითადი შემდგენელი, ჟერარის ერთ-ერთი თანამშაურკი არ ფილიპია. ამ წიგნის შექმნაში მონაწილე სხვადასხვა პროფესიის, შეხედულებებისა და ხასიათის ავტორებსაც სწორედ მისი საოცარი სისპეტაკე და ჟერარ ფილიპისადმი უსაზღვრო სიყვარული აერთიანებთ.

„ადამიანი და არა ანგელოზი“ — ასეთი სახელწოდებით გვათავაზობს ამ ფილიპი წინასიტყვაობის მაგიერ წამლავებულ წერილს, რომელშიც ბევრი რამ არის საკულისგმო და გასათვალისწინებელი, როცა რომელიმე გამორჩეული ადამიანის ცდენდა და ქვეყნისა და ზღაპრული გაიდვალების დღუნება გვიპირობს ხოლმე.

ან ფილიპი პოეტური ბუნების ქალია. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა მის ლირიკულ წიგნში — „დრო, სუნთქვასავით გარდავლილი“, და აქაც, სადაც იგი სხვათა მოგონებებსა და გამოჩნთვებებს თავის პოეტურ ხედვას უქვემდებარებს. მან კარგად იცის, რომ ამაღლებული ოცნების გარეშე წარმოუდგენელია მშვენიერება, რომ ადამიანები არ იბადებიან სრულქმნილ არსებებად. თითოეულს თავისი შესაძლებლობა ენიჭება — ილტვოდეს სრულყოფილებისაკენ. საუკეთესო იდეასაც ხომ ამგვარი სწრაფვა წარმოადგენს. მაგრამ ან ფილიპი აღშფოთებას გამოთქვამს იმ უმეტერებისა და სიმდაბლის მიმართაც, უცილობლად რომ თან ასლავს ყალბ „იდეალიზაციას“. „ასეა მუდამ, როცა ცდილობენ ადამიანის მაგივრად მასზე შექმნილი მცდარი შეხედულება შეგატყობინონ. ამაზე საშიში არაფერია ადამიანთა ურთიერთობაში. ყველანი იმედგაცრუებულნი რჩებიან: ზოგს გული უტყდება, ზოგს კი არ მიანიწია თავი ასეთი სიყვარულის ღირსად“ (გვ. 6). ანის სამართლიანი რწმენით, ადამიანის დაუსასურებელი გაიდვალება საბოლოო ჯამში სხვა არაფერია, თუ არა მისადმი უნდობლობის გამოვლენა, ეს იგივეა, მას რომ განუცხადო: ისეთი თუ დაგინახე, როგორცა ხარ, არ შემეყვარდები. ესაა სიყვარული, რომელიც ჩვენი წარმოსახვის გარეშე თურმე ვერ იარსებებდა.

ჟერარ ფილიპი სწორედ ისეთი შეიყვარდა ხალხმა, როგორც მის იყო, მან კი კარგად იცოდა, რომ ცხოვრებაში უდიდეს სიმწიფეს ნამდვილადამიანად ყოფნა წარმოადგენდა. მით უმეტეს იმ სამყაროში, სადაც იგი ცხოვრობდა. მას ნაკლები ჰქონდა და ღირსებაც, დიდ გამჭრიახობასა და გულსხმიანებასთან ერთად „იყო მტრეცი, ყველა ჩვენგანის მსგავსად, და არ სურდა გამდარდყოფილი ან პერსონაჟის ტყვე, რომლის სახესაც თეატრში ან კინოში ანსახიერებდა“ (გვ. 7). ამიტომაც, მი-

სი ზნეკეთილობა და მომხიბვლელობა ადამიანური იყო და არა ზებუნებრივი, რეალური შესაძლებლობა და არა ილუზია. ამიტომაც, ჩვენც ამ ქვეყნიური სიყვარული და რწმენა გვახალხებს მასთან, როცა წიგნის ავტორები გულწრფელად წარმოგვიდგენენ მას, როგორც მიწური ქმნილებას, რომელიც „ბრწყინვალე მსახიობს გახდა იმიტომ, რომ ბრწყინვალე ადამიანი იყო“ (გვ. 236).

მართლაც, რამდენ გამორჩეულ ადამიანს ავიწყდება, რამ სწორედ მას მართებს დიდი გაბეღულება, რათა სასწორზე დადოს თავისი დიდება და შეინარჩუნოს წინასწორობა. წიგნში ვეცნობით რა ჟერარ ფილიპს, როგორც მისი თაობის გმირს, უდიდეს პოპულარულ მსახიობს, აქტიურ საზოგადო მოღვაწეს, მსოფლიო ეროვნული კომიტეტის წევრს, საფრანგეთის მსახიობთა კავშირის თავმჯდომარეს და ა. შ., ვრწმუნდებით იმაზეც თუ ყოველივე ამის გამო, რაოდენ დიდი სიძინელები წინაშე იდგა და ყოველგვარი ანგარების გარეშე რა კეთილშობილურად და გაბედულად იქცეოდა იგი მუდამ, რა რთული გზის გავლა მოუხდა, ვიდრე სიტუაციის ასაკშივე მიადევდა „ვარსკვლავის“ დიდებას.

სქენაზე ცხრამეტი წლის ასაკიდან დაიწყო ჟერარ ფილიპმა გამოსვლა; კინოში პირველად მკვრე ლეგრეს ფილმში „ბავშვები ყვავილთა სანაპიროდან“ მიიღო მონაწილეობა. 1947 წელს კი პრემია დაიმსახურა მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის რენე კლერის ფილმში „ეშმაკის სიღამაზე“ და აქედანვე დაიწყო მისი აღიარება.

1951 წელი ჟერარ ფილიპისთვის უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. მსოფლიო პოპულარობა მოაქვს მისთვის სიცოცხლით სასვე, გონებაშიც და მამაც ფანფან-ტიულპანს (უცვლელად გტოვებთ სახელწოდებას „ფანფან-ტიულპანი“, როგორცადაც მას მოარგმნელები იხსენიებენ წიგნში და როგორცადაც ჩვენს ეკრანებზეც განიმტოვია არსებობის უფლება), ხოლო იმავე წელს ჟან ვილარი საფრანგეთის ეროვნულ სახალხო თეატრში იწვევს მას, სადაც იგი ბრწყინვალედ განასახიერებს რედრიგოს როლს კორნელის „სიღმში“.

ჟერარ ფილიპი ხორცს ასხამს რენე კლერის ფილმის „ღამის ღამაზმანებისა“ და „დიდ მანევრებისა“, რენე კლემანის „ბატონ რიპუსა“ ახალგაზრდა გმირებს; იგი ქმნის ეთილიენის ქუმარიტად სტენდალისეულ სახეს კლოდ ოტან-ლაშარ ფილმში „წითელი და შავი“ (თუმცა თვით მსახიობი არ ყოფილა ემაყოფილი ამ როლის შესრულებით), ანსახიერებს მხატვარ მოდილიანის როლს ფილმში „მონპარნასი, 19“, თავად მიშკინს — „იდიოტში“... ბოლოს, დე ვალმონს — როფე ვადიმის „სახიფათო ურთიერთობაში“, ხოლო უკანასკნელ ფილმში, რომელიც მაყურებლებმა უკვე მისი სიველების შემდეგ ნახეს, იყო ლუი ბიუნუელის „ციმბ-ცხელება ვლ პაოსაც მოედო“, რომელიც მექსიკაშია გადაღებული.

წიგნში ჟურნალ ფილიპის წარმოგიდგება ფართოდ ეროვნულად მსახიობად, რაც არცთუ იხეხნირი შემთხვევაა მსახიობთა ცხოვრებაში. სამწუხაროდ, ჩვენთანაც ბევრია ისეთი ნიჭიერი მსახიობი, რომლის მიერაც ვრუდოვიც მხოლოდ მის მიერ ნათამაშებ რომლებს ეყრდნობა... ჟურნალ ფილიპი ხარბად კითხულობდა როგორც კლასიკას, ისე თანამედროვე მსატრულ ლიტერატურასაც. საკატორლო მოგზაურობების დროს დაკვირვებითა და ინტერესით ეცნობოდა ქვეყნებს, ხალხებს... ყველგან — პოლიციის თუ საბერძნეთში, კანადასა თუ ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ცდილობდა უკეთ ჩასწავლიყო ხალხის მიზნებსა და მისწრაფებებს, სიყვარულით გამსჭვალულიყო მათ მიმართ. იგი საზოგადოებრივ მოღვაწეობას შესანიშნავად უთავსებდა შემოქმედებით მუშაობასა და საზღვარგარეთ მოგზაურობას.

მკითხველი ნათლად გრძობს, თუ რა დიდი პასუხისმგებლობით უფარდებდა იგი ერთმანეთს თორიასა და პრაქტიკას. მიიღო რა თავად მიშკინის როლი ფილმ „იდიოტიში“, პირველი შეხვედრისთანავე გააცოცა ფილმის რეჟისორი არა მხოლოდ მიშკინის სახის გაანალიზებით, არამედ, საერთოდ დოსტოევისკის მიერ შემოქმედების დრმა ცოდნით. ყოველ ახალ როლს იგი დიდი თეორიული განსწავლულობით ხვდებოდა და საკვირველია ისიც, რომ მსახიობურ ოსტატობაში პრაქტიკულად ბევრ რამეს დამოუკიდებლად მიადწია სტანისლავსკის „სისტემიდანაც“. და შემდეგში, როცა გავენო სტანისლავსკის თეორიას, თვითონაც გაუკეთდა, იმდენი რამ ჰქონია საერთოდ დიდ რუს რეჟისორთან; თუმცა, როგორც წიგნი გვაცნობს, ზოგი რამ მისთვის მიუღებელიც აღმოჩნდა. იგი სტანისლავსკის წიგნის არეზე შენიშვნებს აკეთებს. ავტორს ეკამათება სცენაზე გამოხატული ატმოსფეროს დადების მნიშვნელობაზე. ჟურნალ ფილიპი ბუტაფორიებსა და დეკორაციებს, მსახიობზე კი არა, მაყურებელზე შემოქმედების უდიდეს საშუალებად მიიჩნევდა და საერთოდაც ყოველთვის ცდილობდა ხედმიწევნით გაეტარებინა ცხოვრებაში პოლ ვლუარის აზრი: „პოტიკ ისაა, ვინც შთააგონებს და არა ის, ვინც თავად შთააგონებელი“.

ჟურნალი კითხულობდა და აანალიზებდა არა მხოლოდ როლებს, არამედ ყველაფერს, რასაც დრმა აზრებისა და დიდი ჰუმანიური გრძობების აღმძვრელ ნაწარმოებად მიიჩნევდა. მისთვის ერთნაირად საყურადღებო იყო „ყველა ჟანრი, გარდა მისაწვევისა“.

იმდენად უშუალოდ და გულწრფელად საუბრობენ წიგნის ავტორები ჟურნალ ფილიპის შესახებ, რომ ზოგჯერ წინააღმდეგობაშიც კი ვარდებიან. ასე მაგალითად: ლიუსიენ არნო ლაპარაკობს რა ჟურნალის მსახიობური ოსტატობის შესახებ, აღნიშნავს, რომ იგი „როლზე მუშაობას გულმოდგინე ანალიზის შემდეგ იწყებდა და ან-

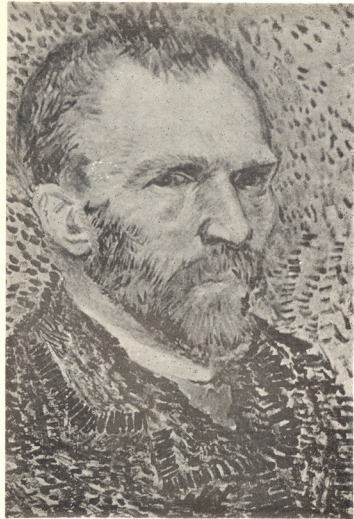
აზლად ჩვენს თვალწინ სორდის ისხამდა მხოლოდ და მხოლოდ მისი ინტუიციით შექმნილი სასუ“ (გვ. 194). ცხადია, თუ მსახიობი „გულმოდგინე ანალიზის შემდეგ იწყებდა“ როლზე მუშაობას, შექმნილია ჟურნალ საფუძველიც ეს „ანალიზი“ იქნებოდა და არა „მხოლოდ და მხოლოდ ინტუიცი“! აქ სიტყვა „ინტუიცი“ არაუთუ სხეზე მუშაობის წინადადებაა უადგილო, არამედ საერთოდ საწინააღმდეგოა ჟურნალ ფილიპის პოეტურად გააზრებული, შინაარსიანი შემოქმედების მიმართ, რომლის მყარ საფუძველსაც საგნისადმი თვით შემოქმედის გრძობად-ინტელექტუალური დამოკიდებულება გვაძლევს.

ჟურნალ ფილიპი თავისი ეროვნული თეატრისა და კინოსთვის იყო დაბადებული და ჟურნალის გულგარული თუ კომერციული სასაზოგადოებრივი გაანალიზებისა და მის წარმატებასა და დიდებას. ჟან ვილარი და რენე კლერი იყვნენ სწორედ ის ღირსეული წინამძღვრები, ჟურნალს რომ გაუკვლიეს გზა ეროვნულ თეატრსა და კინოს სასპარეზოდ. საბედნიეროდ, არც იგი დარჩენილა ვალში, რაკი ეროვნულ თეატრსა და კინოს „უძღვნა თავისი ავტორიტეტი, თავისი ადამიანური გრძობები, გული და სული“ (გვ. 194).

როგორც ვთქვით, წიგნი საინტერესოდაა შედგენილი და ქართულ თარგმანშიც შესანიშნავად იკითხება. თოდნ, იგრძობა, რომ იგი არა ფრანკული, არამედ 1962 წლის რუსული გამოცემიდანაა თარგმნილი, რის შესახებაც არაფერია მითითებული წიგნში. ეს კი ზოგ რამეს გაუგებარს ხდის. კერძოდ, გაურკვეველია, ვის ეკუთვნის წიგნში მოცემული მთარგმნელის შენიშვნა—რუს თუ ქართველ მთარგმნელს?

წიგნს პოლიგრაფიული ხარვეზები ახლავს. ვერც მისი გარეგნული სახე და, მით უმეტეს, ცუდად დაბეჭდილი ფოტოსურათები ვერ განაწყობენ მკითხველს მისი მომხიბველი შინაარსის უკეთ აღსაქმლად.

მთლიანობაში კი „საბჭოთა საქართველოში“ ამ წიგნის გამოცემით მეტად სასარგებლო საქმე გააკეთა. მკითხველი ნათლად რწმუნდება, რომ ამ ფილიპის თხოვნა ავტორების მიმართ სისრულეში იქნა მოყვანილი. თითოეულმა ისა თქვა, რასაც ნამდვილად ეფიქრობდა ჟურნალ ფილიპზე. იგი არავის არ გაუთვალვებია, რადგან მეტისმეტე ქება-დიდება არავის სჭირდება და არც აინტერესებს. მათ თანაინი ვალწულფრელი დამოუკიდებულებით გამოხატეს ჟურნალისადმი ერთგულება და სიყვარული. ქართველმა მკითხველმაც ასეთივე ერთგულებითა და სიყვარულით მიიღო იგი. ამის დასტურია თუნდაც ის, რომ ოცობასიანი ტირაჟით გამოცემული ეს წიგნი უმაღლესად გაიყიდა.



იეტაპორტრეტი.

ვან გოგის წერილები*

607

შენმა წერილმა კარგი ამბავი მომიტანა — გოგენი ჩვენს სიტყვაზე დათანხმებულა. რა თქმა უნდა, იმაზე კარგი რა იქნება, თუ პირდაპირ ჩემთან ჩამოვა, რაკი იქაურ სინიშურებს მიატყვებს. პარჩიზე რომ გამოიაროს და ახლა იქ შერჩეს, სახიფათოა, ისევ ისე ამოისვრება.

თუმც, შესაძლოა, პარიზში მან მოახერხოს და თან წამოვლებული სურათები გაუიღოს კოდეც. ეს ურიგო არ იქნება. ამ წერილს გოგენის სახასუხო წერილსაც ვურთავ.

აი, კიდეც რა მინდა გიხიბა: ახლა უკეთ ვარ, ვიდრე ამ ნახევარი წლის წინ ვიყავი, ამიტომ ჩრდილოეთშიც ისევე გულით ვიმუშავე, როგორც სამხრეთში.

თუ ბრეტანში ვადმოსვლა გობს, — თუკი შესაძლებელია, რომ იქ იაფად სრული პანსიონის პირობებში მოვეწყო, — ჩრდილოეთში დაუყოვნებლივ დავბრუნდები. მაგრამ გოგენისთვის უთუოდ სამხრეთში ვადმოსვლა აქობებს; განსაკუთრებით იმის გამო, რომ ოთხი თვის შემდეგ ჩრდილოეთში ისევ ზამთარი უნდა დადგეს...

რა თქმა უნდა, რიკარის ან ლონარდო და ვინჩის სურათებს სიცოცხლის გამო ვერ დავიწყებთ. მაგრამ არც მონტიჩელის, კოროს, ლინისის, მიდლს სურათებია დასაწენი, თუმცა ხშირად ძალზე სწრაფად იხატებოდა და შედარებით ბევრიცა.

რაც შეეება ჩემს პეიზაჟებს, თანდათან უფრო მეტად გრწმუნდები, ყველაზე უკეთესების ისინია, რომლებიც მართლაც სწრაფადაა მაქვს დახატული.

აი, თუნდაც — მკა და ზეინები; მე ამ სურათის ჩანახატიც გამოვიკვანე. მართალია, ფაქტურის მისაღწევად და მონახმების პარმონინების მიზნით ფუნჯის გადახმა კიდეც დავიჭირად, მაგრამ თითო სურათის მხოლოდ ერთი გრძელი სიანსი მოვანდომე. როცა ხელახლა დავბრუნდები, შევეცადე, რაც შეიძლება მეორე ცვლილებებს დავჭერებოდი.

მაგრამ გარწმუნებ, როცა ასეთი სიანსიდან ვბრუნდები ხოლმე, გონება ისე მაქვს გადალლილი, თუ ხშირად მეორდება ამაღვარი დაძაბულობა, როგორც მკის დროს მეორდება, არაკეთი მთლად მეცლება, უბრალო რამის გაყეთების თავიც აღარა მაქვს.

ზოდა, ასეთ წუთებში რომ გამახსენდება, მარტო აღარ ვიქნებივითქო, მიხარია. ძალზე ხშირად, როცა ამ დამაქნცველი გონებრივ დაძაბულობის შემდეგ ცოცა სულს მოვიტყვამ, — ექვსა ძირითადი ფერის: წითლის, ლურჯის, ყვითლის, წარინჯისფრის, იისფრისა და მწვანის პარმონინებია იოლი ხომ არ არის! — დიდებული მხატვარი მონტიჩელი მაგონდება. მასზე ამბობენ, ლოთი და ჭკუაშერყეული იყო.

ო, რა ძნელია, ხატავდე და ანგარიში გქირდებოდეს სცენაზე მდგარი მსახოზივით, რომელიც ურთულეს როლს თამაშობს, ჭკუა-გონება მოკრიბო და რაღაც ნახევარ საათში შენი ფიქრი ათას წერილმანს მიაწვდინო!

ბოლოს და ბოლოს, მე და ბევრმა ჩემსთანამ სული როგორა უნდა მოვიოქვო, გული რას უნდა გადავაყოლოთ, თუ ერთი კარგად არ გამოვიფეროთ, თუ არ მოვეწითე, — რაც, რა თქმა უნდა, ვერაფერი სათნობაა. მონტიჩელზე კი, აი, რას გეტყვი: ლოთი მოღლებული წინ ხარაჩოზე კარგი სანახავი იქნებოდა!

ეს ბოროტი იეზუიტური მონაქორი ლა როკეტის ციხესა და მონტიჩელიზე, რა თქმა უნდა, მტკნარი სიცრუეა.

ისევე როგორც დელაკარამ და რიპარდ ვანგრამ, მონტიჩელში — თანამედგრულმა კოლორისტმა, რომელსაც უწუსტესი ვარაუდით ნიუანსთა ყველაზე დიფერენცირებული გამის გაწონასწორება შეეძლო, უღალად გადაიღალა გონება.

ვთქვით, იონინდვით იგიც სვამდა, მაგრამ ფიციურად ხომ დელაკარაზე ძლიერი იყო, ესე იგი, ხელმოკლემა მასზე მეტად აწუხებდა (დელაკარა უფრო მდიდარიც იყო); ამიტომ ალკოჰოლისთვის რომ არ მიეგართათ, მათი დაძაბული ნერვების პატრონები, ვინ იცის რას გადაუტრებოდნენ.

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელნაწილები“ № 3.

დღემონ და ეთული გონკურები ტუილუმბრალოდ როდი ამბობენ:
„რაც შეიძლება, მაგარ თამბაქოს ვეწვილით, რათა შემოქმედების
გაგარებულ საყირეში ჩვენი თავი გაგვერუბინაო!“. სიტყვა-სი-
ტყუი ამას ამბობენ.

ამრიგად, ნუ იფიქრებ, თითქოს ოდესმე თავს ხელოვნურად
აღვიგზნებ. მაგრამ მაინც იცოდე, რთული ფიქრებით ვარ შეპირო-
ბული და ამ ფიქრების შედეგია მთელი რიგი სწრაფად დახატული,
თუმცა წინასწარ მოფიქრებული სურათებისა. ამიტომ ჩემს
სურათებზე თუ იტყვიან, მეთსმეტად ნაჩქარევიაო, უნასუბე —
ასეთი დასკვნაც მეთსმეტად ნაჩქარევია-ოქო. თანაც შენთან გა-
მოგზავნამდე მე ყველა სურათს ხელახლა ვინჯავ. მკის ღროს ისე
ვიშუშავ, მომკლავ ჩაქლებ არ ვიღლებოდი. მაგრამ არ ვინჯე:
მატყობის ბედი ეს ყოფილა და თუნდაც ჩემი საცუცხლე ნამ-
ღვლი ცხოვრების მიღმა რჩებოდეს, მაინც ისევე ბედნიერი ვარ,
თითქოს მართლაც კუმარიტად მეცხოვროს.



508
ისე ვარ ხატვაში გართული, წერილის დასაწერად ვერ მო-
ვიცალდე...

აგურის ქარხანა არლის
მახლობლად.

აქ ერთი, მანანით მოფენილი, ქვალორღიანი ადგილია, სადაც
ღარცეილი მუხბებიც დგას. გუშინ მზის ჩასვლამდე იქ ვიყავი.
შორს, ბორცვზე, ნანგრევი მოჩანს; ძირს კი, დაბლობზე — უანებია.
მთელი ლანდშაფტი მონტანიელის მოსაწონია — უადრესად რო-
მანტიკული. მიწას და ბუჩქებს მზე ეღვარე სხივებს ესროდა —
მართლაც ოქრო მოწვიდა ციდან. ყოველი ხაზი მშვენიერი იყო,
მთელი პეიზაჟი — გასაცრად კეთილშობილი. არ გამოეყარდებო-
და, უეცრად შენისენ მოზარუნებულს რომ შვარდნებით მონადირე
კავალრები და მანდილოსნები დამენახა, ანდა ძველი პრავანსელი
ტრუბადურის ხმა გამეგონა.

მიწა ისიფერი იყო, ჰორიზონტი ცისფრად მოჩანდა. ეტიული
ჩაიხატე, მაგრამ რაც მსურდა, იმას მაინც ვერ მივაგვანე..

კამარგისენ გავლა მიწილდა, მაგრამ ბეითაღმა, რომელიც იქ
მილიოდა და ჩემს წაყვანასაც აპირებდა, რატომღაც არ შემომაძრა.
თუმცა, არც მწუენია. გარეული ხარები მაინცდამაინც არ მიყვარს...
აო, ჩემი ახალი სიუფეტი — ბაღის კუთხე, სფეროსებური ბუჩქები
და მტირადა ტირიფი, უკანა პლანზე — ოლენარები. ბაღაზი მო-
უთობავ და თივის ზეინები მზეზე შრება. მაღლა ჩანს მოლურჯო-
მომწვიწა ცის ნაწილი.

ვკითხულობ ბალზაის „სეზარ ბიროტოს“. დავამთავრებ და გა-
მოგაგზავნი. ვფიქრობ, ბალზაის მთლიანად წაიკითხავ.

აქით რომ მოვიდიოდი, მეგონა, აქაურებს ხელოვნების სიყვა-
რულს ჩაუფუნრავდი, მაგრამ, ქერტრობით მათ ვულს ვერაფრით
ვერ მივეყარე. მარსულში დავდიდე? არ ვიცი, იქნებ უტოპია იყოს.
ყოველ შემთხვევაში, გეგმების დაწყობა აღარ მინდა. დღეები ისე
გავივლს ხოლმე, არავის გამოველაპარაკებო. ხმას თუ ამოვიღებ,
მხოლოდ იმიტომ, რომ სადილი ან ყავა შევუყუევო. ასე გრძელ-
დება, რაც ჩამოვედი.

ქერტრობით მარტოობა ძალიან არ მივირს. ეს ნათელი მზე და
მისი ზემოქმედება ბუნებაზე — მტეი აღარაფერი მახსოვს.

509

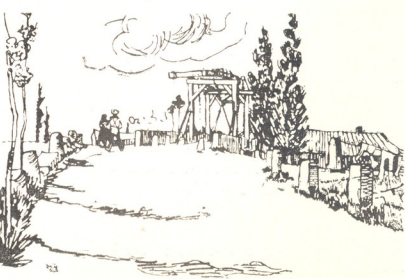
ასწევი ხილი არღღან.

უკვე არაერთხელ მოგწერე, კროს და კამარგს ეს გამჭვირვალე
პაერი და კალორიტი რომ მოვაცილოთ, რეისდალის დროინდელ
ძველ მოლანდაის მაგონებს-მეთქი. წერილში ჩართული ორი ნახა-
ტი, ვფიქრობ, მიგაზვედრებს, ეს დაბლობები როგორია, როცა ზე-
მოღან დასცქირი; როგორია ეს ვენახები, ეს ნაყენები.

დამიჩერე, ნახატებზე საქმოდ ვიწვალე, სურათიც დავიწეე;
მაგრამ მისტრალი დამთავრებს არ მაყდის...

ამ თვალუწვდენ დაბლობებს თუ დაეკვირდები, მშვენიერება
რომ არ იგარნო, არ შეიძლება. მიუხედავად აბუნარი მისტრალისა,
მიუხედავად ქინქლებსა, იქ არასდროს მწყინდება. ჰოდა, თუკი ან
სიცრუეს გახედავ და იმწამშივე ყველაფერი დაგაიწელება, მაშ იქ
რავალ თვალწარმატაცი დავინახავს.

როგორც ზედავ, ეფექტები იქ აქ თვალს არ მოგპრის —
უაქტურაზე თუ ვილაპარაკებო, ერთი შეხედვით, უზარალო



გეოგრაფიული რუკა, სტრატეგიული გეგმა და სხვა არაფერი. სხვათა შორის, იქ ერთხელ მე და ერთი მხატვარი ვსირობდით. მისი და იმ კაცმა ასეთი არ თქვა: „აი, რის ნატვა იქნებოდა მოსაწყენი“! მე კი მოწმუნურე ორმედაპირე ანტი აველი, რომ ამ დაბლობების სილამაზით დავტყობარეყვი. მერე, განა კარგი არ გვიქნა?

შემდეგ იქ ერთი სხვა კაციც მახლდა. მხატვარი არ არის, მაგრამ როცა ვუთხარა: „მე, ისორცე მე უპირდებარე ზღაპრებით მშვენიერი მერგებების“! „მისაზნა: „მე კი ზღაპრულ მეტად მშვენიარ, რაგან უყოღვანოა და, ამავე დროს, დამანებიაა და სახელე ულიო...“ ზღვა კი მისთვის უცხო არ არის!

ო, რა სურათს დავხატავდი, წყნელი ქარი რომ არ მიშოდდეს... წყვილითაბ, „ქალბატონი ქირაბთომეა“? როცა ამ წიგნს ვკითხულობდი, არაკრთხელ დავფიქრებლდარი იმზე, რომ ნამდვილ იაბონდებს ცე დედებზე არ ატვირთ უკიდოთა აბ, მოსასტარის ამ პავლის აღწერა ნახე — სრულიად რომ არაფერი აქვს (ნახატი იქნება თუ ღირსშესანიშნაობა, უჩრებში აქვთ შენახული). ამიტომ იაბონდოთა სურათებს ცარილსა და ნათელ ოთახებში უნდა შეხედო, ისე რომ ფაქრადინაჲ მორიზონტი მოჩანდეს.

ერთი ცდაც და ეს ნახებები — კრო და რომის საბაბორი — ასე გრთობდა. საკუთარივე იაბონრე ამ ნახატებს არაფერი აქვს, ამავე დროს კი, ღმერთს გეფიცები, ბევრად უფრო მათებური, ვიდრე ჩემი სხვა ნახატები. სადმე ცისფერ, ნათელ კაფში დააკვირდი, სადღე სხვა სურათები არ იქნება, ან უბრალოდ, გარეუ მხედვე. იქნებ ბაბტიტებურ, წვილიად ღერწმის ჩარჩოში ჩავგვსა. მე აქ ცარილ ოთახში ვხატავ — აქვე-იქით ოთხი თვითრი კედლებია დევიქვე — წითლი ფილაქანი. ვიფიქრებ, ორივე ნახატ უსაოუროდ ისე შეხედე, როგორც გრჩიხე, უსათუოდ-მეოტი, და, აი, რატომ: მინდა, რომ აქაური ბუნების ხასიაღებუ სწორი წიარმოდგენა გქონდეს.

ამ ჩანახატის მიხედვით, ჩემი ხასია ეტოვლები რას წარმოადგენს, ის, რომელი ზომა ში-ა, ვერტიკალური, მეორე კი — მორიზონტიტული. თითოეულიდან მივიღე სურათი დაიხატება, თუცა, სხვა ეტოვლები აისეთია. მაგრამ, ღმერთმაინა, აღარ ვიცი, მექნება თუ არა ოდესმე წყნარი, აუჩქარებელი ნამუშევრები. მეჩვენება, რომ რასაც დავხატავ, სულ ასეთი აფორმაქებულ იქნება-მეოტი. ვფიქრობ, ჩემი ზეთით ნაწერი ეტოვლების უცნაურბოა ამ მოსუცენარი ქარის ბრალიცა. სეზანის სურათებშიც ხომ ამას იგრჩნობს ადამიანი.

516. ახალი მოდელის ხატვა დავიწყე — ეს გახალსე ფოსტალთიონი.* ავცია ოქრომკელით გაწყობილი ლურჯი მუნდარი; გრძელ-წევრე და ტლანიქი სახე სურკატბი მიუვახ. შიბა ტანცია არ იყოს, ენცეკ თავგამოდებული რესპუბლიკელია. საერთოდ, სხვებთან შედარებით ბევრად სანტერესო პირგოვანია.

ამიერიდან ჩემს სურათებში ზოგა რამ უნდა შეეცვალოს — ერთხელ, მეტი ფაფურები უნდა შევიტანო.

ფიქრებში ერთადერთი ფიგურაა, სულის სიღრმემდე რომ მივღებოდა: ყველაზე უფრო ძლიერ მაგრძობინებელ უსასრულობას... ამ საღმის საუცხოო და იშვიათ ეფექტს ვაკვირებდობდი. რომანაჲ, ნავისადგომთან, დიდი კარბაბი იდგა. ის იყო თასხმან გაღა-ანარა და, ზემოდან რომ დავიქცეობდი, კარბაბი თითქოს სისყველასან ეღვარებდა. წყალი ზოგან თითრ-მოყვითალო, ზოგან მღვრე-მონაჩრისფროდ, მარგალიტისფრად მოჩანდა; ზეცა იყო ლილვისფერი — დაისის ნარჩენისფერი ზოლი მოლოდ დასავლეთით გაწოლ-ლიყო, ხოლო ქალკი — იისფერი. ლურჯი და მოთეთრო-ქუქუბი-ღერი ფაფურები გემანაზე მწყრავად მიმოდიოდნენ — მუშები გემის გაფორმებობა ემუხრებოდნენ. ან, ნამდვილ ნოყუსაი! საღებავებს რომ დავუბნებობდი, ვეღარავის მოვასწავლიდი, მაგრამ რენაშიორ რომ დაბრუნდებო, მას კი დავხატავ! ამას წინათ რომ ტანისგზის საწყობს გადავაწყული, იქვე იგივე ეფექტი ვნახე. იმ ადგილებში სხვა მოტივებიც მოიჩანება.

518. წინა კვირის ჩემი ფოსტალიონის ერთი კი არა, ორი პორტრეტე ზომის თავი: უსწერი კაცია, ფული არ გამოიბრთვა, მაგრამ მისი დახატვა სხვა მოდელზე მჭირი დამიძღდა, რადგან ჩემთან ჰქმდა და ჩემთან სხვად, თან ორმოცობის „ლანტერნი“! მივიცი. თუცე, ეს მცირე ზარალია და ბედნიარა, როცა ჩინებულიად მემსახობა — მოზრება დიდებულად შეუძლია; თანაც მისი ბიუჯეტი უნდა დავხატო, რომელიც ამ დღეებში დაიხატა.

იმასთან ერთად, რასაც ახლა ვხატავ, დედ ლილვისფერ ლითონგარდახის გამოგზავნა — „ღვირის“ და „კავის“! რა ნიჭიერია ეს დედ ლემიული და ახლის დღას მოგვინსა და ეღვარა მოსონა! მაგრამ რა, ისიც თითქმის არავის ახსნოს. ეს ლითონგარდახები შეიძლება ერთი სხვადგებოთ არ მოეჭონოს, მაგრამ როცა დააკვირდები, აზრი შეეცვლება...

დღეს მეტი ალბათ იმ კაფის ხატვას შევეუდები, სადაც ვცხოვრობ — ეს იქნება კაფის შიდა ხედი გზის სინათლეზე.

„ღამის კაფეში“ რომ უწოდებენ, ისეთი კაფეა (სეთი კაფეები აქ ძალზე შირია). მივლ დამეს ლია; ამიტომ „მელამურტინი“, როცა ფული არა აქვს, რომ ღამის სათვედ სადმე შევიდნენ, ანდა სიმეორაღის გამო არხედ უშვებენ, თავს ამ კაფის ფაფურები.

ოჯახი, სამშობლო და ა. შ. სინამდვილეში იქნება ისე მამოზღვევარი არც კი იყო, როგორც მათ ეჩვენებოდა, ვინც ჩვენსგან უსამშობლოდ და უოჯახოდ კარგად ღლებს. მე ჩემი თავი ძალზე შირიად უმზარად და უჯო-უცვლად მოხეტიალდ უარის მაგონებს, სათი შიდას, თვითონაც რომ არ გაიტვება.

ჩემი ჩემი მგონია, არავითარი „საითი“, არავითარი მინანი ზეტი-აღიბა არ არსებობდა და ეს დასჯევა სავსებით საფუძვლიან და ჰკვიანურ დასჯევად მიიჩნეა.

როცა მეტარე სანქმადან ვინმეს გართვ გამოისტუმრებ, არც მას მგონია, ულოგოად და უსაფუძვლოდ ვიქცევიო და როგორც ვიცი, მეუდამ შევართლდ გამოისტუმრედი. ჩემი ცხოვრების განასრულებ კი ალბათ ვარკვევია, რომ მე სწორია არ ვიყუი. რა ვეცნებო, მაშინ იქნებ დავიჭერო: არა თუ მოლოდ ხილვებზე, სიზმარი იყო ყველაფერი, მე კი — არარა...

ამ ამბების მე, საერთოდ, არა ვიცოარა, თუცე ამქვეყნიური ცხოვრება სწორად იმეორე ემსავაგება მატარებელი მოგზაურობას, ჩვეულებრივ მოგზაურობას, რომ როცა ვერტიკალი, ვერც იმას ხედვ, წინ რა არის და, რა მოვარება, მიტოვებულია.

მატარბის მომავალი მისი სურათებიცაა — ღმერთმა უწეს, ესეც რას ნიშნავს, რა თქმა უნდა, ერთი მატარბის საქმეს ეტყობი აგრძებლად — ღამაში ხელიდან ხელში გადაეცემა, დილაგანა აგრძებლად იმპრესიონისტები და ა. შ. მაგრამ ნუთუ ეს არის უსაბუფერი?

თუკი იქნება დარბაისელ, მოხუც დედს საქმად შეზღუდული და ნაჯბარბევი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მეოხებით მართლაც შევართლდ დარბსახურება (მეც სავსებით თანხანა ვარ, რომ ასეა), — უცვადებია კი მას სწამს, — რა დაბრავებს დილაგანა და გარკურთა მავანსა ჰკლავინა, ბუნებამ ეტლის ცხენებმა, რომელთაც ვაკითხობი ღრმა აზროვნება შეუძლიათ?

რა თქმა უნდა, მართლბა — ასეთი ბუნდღვანი იმედები ცარიელ თასე თუ გაუნრდება.

მაგრამ ესარა...

ექიმები გვეუბნებიან, რომ მართკ მისე, მამაბი, ქრისტე-ლეთერი და ვენიანი კი არ იყვენენ შემოიღებენ, არამედ ფრანს ჰალსიცი, ტრბარანდიცი, დილაგანა და კეილიად, დიდაქნივითი შეზღუდული დედბარბევი.

და აი, სერიოზული კითხვა (ჭობდა, ეს ექიმებისთვის გვეკითხება): მამ ვიღაა ნორმალური?

იქნებ სამეფოს მეტარე — იგი ხომ მუდამ მართალია? ალბათ ასეა. მამ რა ვირჩიოთ? საბედნიეროდ, არჩევანი ჩვენზე არ არის.

519. სამი დიდი და რამდენიმე პატარა ნახატი, ამასთანავე, დედ მიუღის ორი ლითონგარდახი გამოგზავნე.

იმ სამი დიდი ნახატთან საუკეთესო, ჩემი აზრით, გლეხის ბაღია. მეორე — მტესუმზირები რომ მოჩანს, — აქაური აბანოს წინ ბაღადა და ის არის. ხოლო მესამე — უფრო ფართი ფორმატისა —

* ფოსტალიონი რუტინი, შემდეგ ვან-გოგის ერთგული მეგობარი.



ის ხალხი, რამდენიმე ზეითი ნაწიერი ეტიუდისთვისაც რომ გამოვიყენე.

ყველაზემს უფილად, ყვეთილად, ნარინჯისფერ ლექებს ლურჯი კაპულობი უზრევლო სიხასხად ემტება; გამოვირავებ პეპერონს, ჩრდილოეთისგან განსხვავებით, რაღაც უჩინარი ნეტარება და განცხრობა გაფენილი.

ისე თითქმის ეს ყველაფერი, როგორც მონტრეილის „ოიკოლოგი“, შენ რომ კიდელზე გვიდგია. ჩემს თავზე ვბრუნებ, დღემდე რომ აქ ყველაზემს არ დაწინაურდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ ყოფნაში ორმოცდაათამდე ნახატა და წიგნი ეტიუდურ შვეკარვზე, მტყუნებზე, თითქმის ჭერ სრულად და აჩრდვრი დაშვებულს.

თუმცა, ჩემთვის ისიც მკარა, რომ მომავლის დასაზრებელი, რომელიც სასუქოდ სხივრითი ჩამოვლილ, გზა ვაგებავ.

„იპა“, „იპაბო“, „იპოვებელი“ და ორჯერ მარინა ზეითი შესრულებული ტიპოგრაფიის ჩანახატებია. ვფიქრობ, ამ ეტიუდების ახალი კარგია, მაგრამ მონასში მკაფიო ვერაა. მის შემთხვევაშიც ცხადი ხდება, რატომ ვისურვებ ამის დახატვა. ერთი ჩინა მოხუცად გლობის პორტრეტის დახატვაც გადავიწყვიტე; სახით იგი საოცრად ჰგავს მამას, თუმცა უფრო ველურადრულია და კარკაეტურას წაავსებს.

მიუხედავად ამისა, უსათუოდ უნდა დავხატო, დავხატო ისეთი, როგორც არის — უბრალოდ პატარა გლობი.

დამბრუნდა, მოვალე, მაგრამ მერე განმცხვარა, სურათი მე მინდა, მოვლად, ირი სურათი დახატე, ერთი ჩემთვის და ერთი შენთვის. ურჩი ვუთხარი, შემიძლება მაინც მოვიღებ.

სანდერტისა, განახავს თუ არა დღეში უღიზიან ნაშუაგებები და ღომიერ კარგ ლიოთგარაფების, დილაკურსი, დეკანის, დახვას, რუსოს, დაუბრუნე და სხვათა რეპორტაჟებიც ახლა ჭერ კიდევ იღვალდ იშვობ, მაგრამ მალე იმის იმედი ნულარ გვექნება. ვაი, რა დასანანია, ასეთი ხელოვნების გაქრობა!

რატომ ექიმებს და მექანიკოსებს არ მივძიებთ და რაც გვეკის იმის არ შევანარჩუნებთ? მედიცინა და ტექნიკა უკვე აღმოჩნდა ერთი გამოკვლევის დაქვემდებარებას, ამ ჩვენს უწინმოდურ ხელოვნებაში კი ყველაფერი ისე ხდება, რომ არაფერს ვუფრთხილებდებით, ყველაფერს ვგვიწყებთ.

მიღმე გლობის განკოვადებულო სახე შეგვიქნება, მაგრამ მერე? ახლა, რა თქმა უნდა, არის დღეშიც, ერთი-ორი სხვა მხატვარიც, ვიკვათ, მშენი, მაგრამ განა ჩვენ გლობის დაწახვა უკეთ შეგველით? არა, გლობის დახატვა ახლა თითქმის ვერცე ახერხებს.

ბრალი აქ ნაწილობრივ პარისსა და პარიზულბის ხომ არ მოუძღვით — ზედახავით უნდით და ცვალებადობა.

ბოლოს და ბოლოს, შენ სახეების მართალი ხარ, რომ მეუბნები: ჩვენ ჩვენი ზეით მშვილდე ვართო და ჩვენთვის კობრონიოთი? იგი რა, იმპრესიონიზმი წმიდათა წმილად მიმარინა, მაგრამ მე პირველს მინდა იმის გაყვება, რაც წინა თობას შეძელი — დელაკურსი, მილეს, რუსოს, დახვს, მონტრეილის, იზაბეს, დეკანს, დიუბურეს, იონინდს, ზეის, იზრავინდს, მენის და კიდევ სხვებს: კობროს, ვეჯე და ა. შ.

ფორმისა და ფერის შეხამება, ვაი, რამ მქონდა! მაინც ეს თითქმის შეძლი, კურბემატ, თანახმა ვარ, არ წილოვად მხოლოდ ეტიუდურ ვიზუალო, ისე, რომ არც ციკლოდ, ციკლიც ვარ თუ მეკადარი, ილოდ მერე ერთი-ორი ფიგურატიული სურათი დაწინაურდა.

ეს მრავალჯერს მტკიცდებულად, ძველი აზრია, რაც შესრულებით იშვავია და შესრულებულად.

თუ ჩემს მიერ გამოვავნილი ნახატები შეტისმეტად უხეშ ნაშუაგებად გვეჩვენებს, იცოდე, მიზეზი ის არის, რომ ეს მხოლოდ დამხმარე მასალაა, რომელიც შემდეგ ფერწარაში უნდა გამოვიყენო.

გლობის პატარა ბალი — ვერტიკალური ფორმაცის ტილოჯი რომ დავხატე, — სინამდვილეში საუცხოო კოლორატის მქონეა: გეორგინები მდიდრული, ტექ-მეწაფელი ფერისა; ყველაზემს ორ რაღაცაა ჩამწერადებული — ერთ მხარეს ვარსისფერი ყვავილებია, ოდონდ სიმწვანეში; მეორე მხარეს — ნარინჯისფერი და სიმწვანე თითქმის არ არის. შუაში დაბალი თეთრი გეორგინა და პატარა ბროწიულად დას. ბროწიულს ფოთლები ნარინჯისფერად უბრუნავს და მომწვანო-მოყვითალო ნაყოფი ახასია. მიწა ფერისკიანა, მაღალი ლერწმები მოციხორა-მომწვანო, ლეღვები ზურმუხტისფერი და ზეცა — ლურჯი. თეთრ სახლებს მწვანე ფანქარები აქვს

და წითელი სახურავები. დილით მისი შუქი ეფინება, საღამოს კი ლეღვებისა და ლერწმების ჩრდილო. ხან არაან ეკოსები და ფანქარები მთელი სკოლა არ ეუფავა უკველდე ამის ათვისებას. ესეუფროსს მხატვარს — პორტრეტისებზე, ვარსისებზე, ჰეისისებზე, ანი-მალისებზე ერთად, ერთ ადგილს მუშაობდნენ, რომ შევანეს ერთ-მანეთი, როგორც ამას ძველი მოღანდელიც სწავლიდნენ.

უფულისთვის ემასა აქუაროსის ჩრდილოეთან შედარებით ერთი უპირატესობა მაინც გაჩნდა — დადებული ამინდი (ან ამინდის მისტიკალიც კი ვერავლერს აკლებს). საუთერო შუქმა აქ მზეზე ყავის სმადა დაილია ვოლტერი. აქ ყველაფერი უზრუნველ ვოლტერისა და ზოლანს გაგონებს. ირგვლივ იმდენი სიცოცხლეა — ნამდვილი იანტენია, ანდა ისტადე.

ბოლო ხანს ძაღვზე კარგად ვარ. იმედი მაქვს, მომავალში მთლად აქუაროსი დავემსგავსებები.

აქ ერთი გლობის ბალში ხისგან გათლილი ქალის ქანდაკება ენახე, იგი ოდესღაც ესანური ხომალდის ცივიზზე ყოფილა აღმართული კიპარისების ხეივანში იდგა და საოცრად მაგონებდა მონტრეილის.

რა პოეტური, რა ლამაზი სანახავია მზის ამ მშლარ სინათლეში გახვეული გლობის ბალები — ეს საუცხოო, დიდრინი, წითლო, პირკავანდო გიზის გარდებიც, ეს ვახტე და ლეღვის ხეები. ფოთლნარი კი მაინც ნორჩია, ნორჩი და მწვანე!

ჩემი მეზობელი და მისი ცოლი (მაკელი) საოცრად ჰგვანან ცოლ-ქმარ ბიჭებს.

მაგრამ ფრმა და სამოციკრო აქ დრამატოზმს მოყვლებულია, დანახადვც არც ისეთი ავბილია, როგორც ჩრდილოეთში: სიცხის და სხვათა მიზეზთა გამო სიღარიბე აქ კაცს თითქმის აგრერებად ვერ ახერხებს და არც ისეთი უსაშველო გვეჩვენება.

აქი

მალე მასიანს ესკალიებს გაიციან — ნამდვილ გუმებს; ადრე კამარგზე ხარებს მწეწასვდა, ახლა კობს ერთ-ერთ ფერწარაში მესხადა.

მისი პორტრეტი გადმოვიხატე და დღეს ფოსტალიონ რულენის პორტრეტის ჩანახატებაც ერთად გავხვინე.

გლობის პორტრეტის კოლორატო ნიუნენის დროინდელ კარტოფილის ქმასავალი? მრუმე არ არის, მაგრამ პორტრეტსავთ ციკლომუბული პარიზული მისას კიდევ ვეფრავებთ გაავტებს. შენ მაინც შეიცავალი, ის კი ისევ ისეთი დარჩა. დღობროში, დასანანია, რომ პარიზში საბოთარა პორტრეტები ასე ცუდაა. არა მგონია, ჩემმა გუმებმა, ვთქვით, შენს ლორცებს რაიმე შეეძინა; პირიქით — ისიც მგონია, რომ კონკრეტის გამო ლორცების სურათი უფრო ნატოფიც მოიტყუნება და მამანის; ჩემი ტრეტი კი ასეთი საუცხოო მგობლის გვერდით მოავტებს: თაკარა მზისგან გამოწვწარი, აღმურმოდებულო, ნაქარალო სივრცე ბრინჯის პედრსა და მდღერულ ტუალეტთან განსაყურებობი განსაკუთრებელი გამოჩინება დასანანია, რომ პარიზულბმა არ იციან გუმბორი სიტლანქის, მონტრეილის სურათების, ამბონდის სურათების გადმონდელი ველების ფსი. თუმცა, მხოლოდ იმის გამო, რომ შენი ოცნება არ სრულდება, იმედის დაკარგვა ნამდვილად არ ღირს.

რაც პარიზში შევისწავლე, ვგრძნობ, თანდათან როგორ მშობრდება, როგორ მიმტრდება ის აზრები, სოფლად რომ მქონდა, როცა იმპრესიონისტებს არ ვინცობდი.

მოკლა, არ გამოვირადება, იმპრესიონისტებმა მალე ჩემი სურათების გინება რომ დაიწყონ, რადანაც ეს სურათები, მათი კი არა, უფრო დელაკურსის იდეებითაა შთაგონებულნი.

ნაცვლად იმისა, რომ შეგვიცადე, დანახული ზუსტად გადმოვიკვამე ხომ ფხს ლურჯი თეთინებურად ვუნებენ, ჩინა ზედმეწეულია და მთლიანად ვთქვა ჩემი საოქმელი.

თერობის თავი დავანებოთ, ჩემს აზრს მაკალოთი განვმარტავ. ვთქვით, მსურს ჩემი მეგობარი მხატვრის პორტრეტი დახატო. ამ კაცს დღეა ჩანაფიქრები აქვს და ისე უშუალოდ ხატავს, თითქმის ბუღბუღლი გალობდეს — ასეთია მისი ბუნება. იგი ქტარობინანია. მსურს, სურათში ჩავასქოფო მთელი ჩემი დახატვა და სიყვარული მეგობრის მიმართ.

რამდენადაც შემძლია, ზუსტად დავხატავ, მაგრამ სურათი ჭერ დამთავრებულად ვარ ჩაითვლება. დამთავრებამდე თავიწყვეტილი კოლორატები გადავიკეთებ.

მისი ქერა თმის ღია ტონებს გავამატებ ნარიწყისფერამდე, ქრომამდე, ღია ლიმონისფერამდე მივიყვან.

ხოლო უკან, უბადრუკი ოთახის ბანალური კედლის ნაცვალად, უსასრულობას დავხატავ — ეს იქნება რაც შეიძლება სადა, მაგრამ მაქსიმალურად ინტენსიური და მდიდრული ლურჯი ფონი; მბარქენა-ნავა ქერა თმისა და მდიდრული ლურჯი ფონის ეს უბრალო კომბინაცია იდუმალების ისეთსავე იტყუებს მომცემს, როგორც ვარსკვლავის გამორჩენა მრუდე ცის თალზე.

გლების პორტრეტის ხატვისას სწორედ ეს გზა ავირჩიე, თუმცა ამჟამად უსასრულო სავარცემო მიმქრალი ვარსკვლავის ციცი-მის გადმოცემა არ უყოფილა ჩემი მიზანი. უბრალოდ, ეს საშინელი კაცი, მე რომ უნდა დამეხატა, იმ პაპანაქებანში, მყის დროს, მზის გულზე წარმოვიდგინე. ამიღამაცაა ეს გავარჯერებულ რეინასავით თვალმომპრეტელი ნარიწყისფერი მოწანებში, ეს ბინდ-ბუნდში მოვლვარე ძველი ოქროს ტონები.

და მაინც, ჩემო ძვირფასო მამო, კეთილი ხალხი ასეთ ვაგვი-ადებას მხოლოდ კარიკატურად მიიჩნევს.

მაგრამ ჩვენ რა? ჩვენ წაგვეკითხავს „მიწა“ და „ერემინალი“ და ამიტომაც, როცა გვლუბს ვხატავთ, არ შეიძლება არ შეგვეტკოს, რომ ბოლოს და ბოლოს, ეს წიგნები შეგვისისხლბორცდა, ჩვენს უახლოეს წიგნებად იქცა.

არ ვიცი, შეძლებ თუ არა, ფოსტალიონი, როგორც მე ვხედავ, როგორც მე ვგრძობ, ისე დავხატავ; ეს კაცი, ძია ტანვისა არ იყოს, რეალუციონერი და როგორც ჩანს, ნამდვილი რესპუბლიკელიც, რადგან გულწრფელად სძლის ის რესპუბლიკა, რომელიც ჩვენ ასე მივგწონს. საერთოდაც, რესპუბლიკის იდეას ცოტა დაუტკეპბია, რადგან რწმენა დაუქარგავს. ერთხელ „მარსელიწას“ მღეროდა და თვალწინ მს უწელი დამოდა, ის კი არა, რომელიც მოიხს, არამედ ის, მს წლის წინ რომ იყო. იგი რაღაცით სწორედ დელაკრუას, დომიეს, ძველი ბოლანდიელების სურათებს ჰგავს.

საწუხაროდ, მოწირბებით ამის გადმოცემა არ შეიძლება, ხოლო თუ მოვლდეს არ ესმის, მისგან რა გინდა, სურათს ისე ვერ დახატავ.

გამოიტყუდები, ბოლო დღეებში განსაკუთრებით გამოვირდა. რაც უნდა ვეცადო, უფრო იათად ცხოვრება აქ ვერ მოხერხდება — დღეში 5-6 ფრანკი მლივს მყოფნის, თითქმის ისევე, როგორც პარიზში.

თუ მოვლდეს ვიშოვი, ჩემს ბიუჯეტს მაშინვე დეიტუბა ხოლმე მაგრამ მე მაინც ჩემსას ვიჭამ.

ამიტომ დამიკვირე, თუ შემთხვევით იმაზე მეტ ფულს გამომიგზავნი, რამდენსაც მუდამ მივგზავნი ხოლმე, ეს ჩემს სურათებს მოხმარდება და არა მე. სხვა გზა არა მაქვს — ან კარგი მხატვარი უნდა ვიყო, ან უვარგისი. პირველი მიჩრქენია. მაგრამ ფერწერა ხომ შემვირე საუვარელივითაა: მასთან უფულოდ ვერაფერს ვახდები. ფული კი არ არის.

აი, რატომ უნდა დამკისრებოდა ფერწერის ხარკები საზოგადოების და არა თვით მხატვარს.

მაგრამ ამაზედაც ვერაფერს იტყვი: ჩვენ ხომ ხატვას არ ვაინტერესებ — ფერწერისადმი გულგრილობა საყოველთაო მოვლენაა, ახეა და ასე იქნება.

საბედნიეროდ, კუჭი ისე კარგადაა მაქვს, რომ ამ თვეში სამი კვირა გალტება, რძესა და ორცხობილაზე უოფნა შევძელი.

აქსურმა ჯანსაღა სიბოძო ძალ-ღონე ისევ დამბრუნა. უთუოდ სწორად მოვაქციე, რომ არ ვცაიდე და ვიღერე ჩემი განკურნება შეიძლებოდა, დაუყოვნებლივ სამხრეთისაკენ გამოვეზურე. ახლა ისე ვარ, როგორც ყველა ნორმალური ადამიანი — ასე მხოლოდ ნიუენში უვავა ხოლმე და, ისიც იშვიათად; ეს კი ძალზე სასიამოვნოა.

„როგორც ყველა ნორმალური ადამიანი“ — მეთქი რომ გითხარი, ვეულისამობდი გაუთყულ მიწისმობრტლებს, ძია ტანვის, ძია მილეს, გლუბებს; კარგად ის არის, ვინც მთელია დღის შრომის შემდეგ ლუკმაპურს სჭერდება და თან იმის ძალე შესწევს, მოსწიოს და ერთი ქიკა გადაკარსი კიდევ — ამ პირობებში უამისოდ ვერ გამოვდგები; კარგად ის არის, ვინც, რაც უნდა ხელმოკლედ იყოს, იმის უნარს არ დაჰკარგავს იგრძნოს, რომ შორს, მის მალა უსასრულო ვარსკვლავითაა გადაშლილი.



არული ქალი.

არული მანდალსონები.





სიყოფადეს ასეთი კაცისათვის რაღაც ფარული მომხიბვლო-
ბა უფოლდ აქვს. არა, აქაური მზე ფსოვ არა სწამს, ღვთისმშობლია
და სხვა არაფერი!

სამწუხაროდ, აქ მხოლოდ ეს ფსოვი კურთხეული პარმენიანი
მზე არ დაგვათის, ოთხიდან სამ დღეს ამ მარევი ეშაქური მისტ-
რალ ქარს.

521

ბედნიერი ვარ, რაკი ვგრძნობ, რომ ჩანი უფრო სწრაფად მიბ-
რუნდება, ვიდრე შეგინა.

ამას პირველ რიგში იმ რესტორნის პატრონებს უნდა ვუმახ-
ლოვებ, სადაც ახლა ვსადილობ — განსაკუთრებულად ხალხია. რა
თქმა უნდა, ფულს ვიზიდ, მაგრამ პარიზში ხომ ასეთ ვერ ედრისები
რიგინა საქმელს.

ვაგვიანებოდა, გოგენი რომ აქ დამეწანა — თანაც ცოცა დიდხან-
საც თუ დარბობდა.

გროუმი მარალოია, როცა გვიჩრებს, ქალებს ერთდღე და კარგად
იყვეთიო, — ის სასარგებლოა: როცა ტენის გინებზე შრომას ან-
დომებს, ძალა მათაც უნდა დაზოგო და სიყვარულზე, თუ აუცილე-
ბელი არა მინს, არ დაიბარო.

ასეთი რევიმის დაცვა კი სოფლად უფრო იოლია, ვიდრე პა-
რიზში.

ქალების მიმართ ავბორცი ენის, რითაც პარიზში იწამლები,
გრძობი ხომ ებრძობს, უფრო იმ ნერვოზად დაძაბუნების ნიშანი,
ვიდრე ძალ-ღონის მაჩვენებელი.

ამიტომ, როგორც კი კაცი მომკობინებას დაიწევს, გულისქოქა
ქრება; მთუხედავად ამისა, მისი გამოწვევი პირველი მიზეზი მაინც
რჩება; ჩამოვთ იგი უკუერებოდა და ჩვევდა ბუნებაში, ოჯა-
ხის თანადანობითი გადაჯვარების ბრალია, ჩვენი საძაგელი პრო-
ფესიის, პარიზული უსიხარულო ცხოვრების ბრალი...

რესტორანი, სადაც ვსადილობ, ერთობ საინტერესოა. მთლად
ნაყრისფერია — იბაკი ტრატორიები ნაყრისფერი ასფალტითაა
დაფარული, კელლებზეც ნაყრისფერი შალღირია აყრული. ფანჯრე-
ზე მწვანე ფარდები მუდამ დაშვებულია, შესასვლელ კარზეც, მტეა-
რი რომ არ შემოვიდეს, დიდი მწვანე ფარდა ჰქვია.

ერთი სიტყვით, უველოფერი ნაყრისფერია, როგორც ველასკის
სურათზე — „მ რ თ ე ვ ე ლ ი კ ა ლ ე ბ ი“ რომ ჰქვია და ფარდაში
შემოქროლი ნაწი და ძალზე მბრწყინავი სხვიც სწორედ ამ სუ-
რათს ვაგასტენებს. მაგიდებს, ბუნებრივია, თეთრი სუფთები აფარია.
ამ ნაყრისფერ, ველასკისებურ ტონებად ქცეული დარბაზის უკან
არის ძველფერი სამზარეულო, ისეთი სუფთა, როგორც მოლან-
დიურ სასლუმბია ხოლმე; დია წითელი აგურის იბაკი, მწვანე ბოს-
ტნელი, შუხის კარად, თეთრი და ცისფერი კაფუნის ქურა, სი-
დინის კრიალა ქვაბები და ნარინჯისფრად მოციგზივე ცაცხები.

დარბაზს ორი ქალი ემსახურება. ისინიც ნაყრისფრად არიან
მოხილნი. შენ რომ პრეკოს* სურათი გიყობა, სწორედ ისეთია
ველოფერი.

სამზარეულოში დიდებური და ერთი ჯუჯა მონასახურე მუ-
შაობს — მიაიც ნაყრისფერი, შავი და თეთრი მონასი აცუთია.

რესტორანს შესასვლელს წინ წითელი აგურით მოყარწყული
გადაბურული ეზო აქვს; კედლებზე კრიკინა ვაზი, ხვარქოლა და სხვა
ხეივანი მცენარეები ასულა.

აქ რაღაც წმინდა პრეკოსული იგრძნობა, ძველპრეკოსული; მა-
შინ, როცა დანარჩენი რესტორნები იმდენად პარიზულ უაიდაზე
მოწყვეთია, შევიცარისთვის ვანკუფილი ოთახები არ დაუკლი-
ა, „ამორათე შევიცარსო“ — ასეთი მწიწრით, თუმცე შვი-
ცი არის სხა სხე ნებელიც არა სხა დაა.

აქ კი ქაბეტლა და მევიარა არაფერია. ვნახე ბოსტელც — ოთხი
კაკისფერი ძროხა და იმავე ფერის ხბო. ბოსტელ მოციფტრო-თეორი-
არა, ახლავდებოთ დაქსელები; ძროხები — ძალზე სუფთები და
ლამაზები; მტკრისა და ბუჭებისგან დასაცავად შესასვლელში დიდი
მწვანე ფარდა ჰქვია.

ბოსტელშიც ნაყრისფერი, ველასკისებური ტონებია!
რა სიწყნარება ამ კაფეთი. ქაღის კაბეზიც და ძროხებზეც რძის-

ფერ-სივარისკვამლის ფერია, კედლები მშვიდი მოციფტრო-თეორი-
მინაციფტრო და ფარდები მწვანე. რა მკვეთრ კონტრასტს ქვეყნულე
ეს ინტერიერი მზით სავსე ეზოს ედვარე სიყვითლესა და სწიფი
ნესთანა როგორც ხედვ; რის გაცუებაც შეიძლება, მე ჯერ აქ ქი-
ლდე ვარ გააკეთე.

ღრია საქმეს მივხედო. ამ დღეებში ძალზე მშვილი და ძალზე
ლამაზი სხვა რამეც ვნახე — ქალოშვლი, რომელიც სახე, თუ
არ ცდებოდა, კაკოსფერი ჰქონდა, ომა მოვერცხლისფრო. ბაცი ვარ-
დისფერი კრისათვი ეცვა და პატარა, მეკრავა მეკრად მოუხანდა.
ეს ყველაფერი ზურმუხტისფერი ლუღვების ფონზე წარმოიდ-
გინე აი, ნამდვილი სოფლელი ქალი და მისი მართლაც მომხიბ-
ვლელი უბრუნება.

შესასძლოა დავიანახო და ქალოშვილიც და დედამსიც ღია
ვის ქვეშ დავხატო. დედამისი მებაბა, მწიფისფერისაზიანი, ჭუჭ-
უისფერ-ყითელი და ბაც-ცისფერისაზიანი ქალი.

ქალოშვილს კაკოსფერი სხე ვარდისფერ კრისათვზე მთავი ჰქონ-
და. დედამისი ხომ პარიზპარ საცქერო სანაწივე იყო: მისი მზით
განათებული, ჭუჭუისფერ-ყითლად და ბაც-ცისფრად მოხილი ფი-
ჯია ზოგან თოვლითი ქაჰაია და ზოგან ლამონისფერი ყვავი-
ლანის ედვარე ფონზე მკვეთრად იყვებოდა აი, ნამდვილი ვერ-
მეგრ დღღვტელში! დმერთმანი, ურიგო არ არის სამხრეთმა ყოცნა!

522.

მუდამ სინანულს რად მაგრძობინებს იმის ფქირი, რომ სურათსა
სე ქანადეუბის ვაცოცხლება არ შეუძლია? ეტყობა, მზაცრისა ცო-
ტა რამ მცხნა.

შუხისკოსის უეფთვად რატომ მესმის, ვიდრე ფერმწერის? მისი
ახტრაქიები უფრო გამართლებულია, რაღაც მგონია?

როგორც კი მოვახერხებ, როულანდსონის* ნახატს გრავირას
გამოვიგზავნი — ფრანგონარის ან გოიას ქალებზეთ მშენიერ
ორ ქალს.

აქ, ჩვეთან უქარო აზინდა, მამაპაპური სიცხვა და მეც ეს მქირ-
დება. ისეთი უნდა, ისეთი სინაფთა, რაკი უფრო შესაბუნის ვე-
რფერი მომხიბავს, იმსადა ვიტყუა, ყუთილია, ხანხასა და ყვი-
თელი, ღია ლამონისფერ-ოქროსფერი-მეთვი. მაგრამ ის რა მშენი-
ერია ყვითილი ფერი! ანიერთან რამდენად უკეთ დავიანახე
ჩრდლოვთს!

რა, მე სულ იმ დღის მონატრული ვარ, როცა შენც ნახე, როცა
შენც იგრძნობ ამ სამხრეთის შრეს!

ორი ახალი ეტელიდ მაქვს — უდაბური ადგილი და გზის მტკარ-
ისადა გადართებული ნარშავები.

ერთიც პატარა ეტელიდ — ბაზრის მუშაითთა სადგომი, მწვა-
ნე და წითელი ფურგინები; მომცროც — პარიზი-ლიონი-ხმელთა-
შუა ზღვის ტრინიფრს ვაგონები; ორივე შემოხსენებული ეტელიდ,
რაკი აქ „თანამედროვეობა იგრძნობა“, მოწონებულ იქნა გულად
გენერალი ბულანგეს** ახლავარდა მეტოქის, ჩემი მწიწნულ
შუვათა უტოცისი ლიტერენტის მიერ. ამ ქველმა მეომარმა მიაღო
ხატვის ხელოვნება, რის საიდუმლოთა დანდობასაც მე მოსთვის
ვლამობდი; მიატოვა იმ შესწავნარებელი მიზეზის გამო, რომ მო-
ულოდნელად რაღაც გამოცდის ჩაბარება მოუხდა, რისთვისაც, ვში-
შობ, მზად სულ არ იყო.

თუ ვიფიქრობ, რომ შემოხსენებულმა ფრანგმა ემწიწნულა გა-
მოცდის ამბავი ამ მოიგოს, პასუხის დროს იგი აღმათ გამოძე-
დლებს თავისი რიხით გაკვირვება, სამეძაში რომ შეიძინა, სა-
დაც მითლი დღე გაატარა გამოცდის წინ...

იგი მართლაც ძალიან ჰგავს მამაც გენერალ ბულანგეს, რადგან,
მისი არ იყოს, ეგრეთწოდებულ „კაფე-კონცერტებს“ მომხიბვლელ
ქალთა ძალზე ხშირი სტუმარია.

* ტომას როულანდსონი — ინგლისელი კარგატურისტი და
ოფორტისტი (1756-1827).

** ყოველ მუღლანე — ფრანგი გენერალი, პოლ-ტაუტური ავიან-
ტიურისტი (1837-1891).

* პ. პრეკო — ფრანგი ფერმწერი.

გუმწიფელი საღამო ჩემს უმცროს ლიტენანტთან ვატარებ. იგი მარსკეცს გამოწვარებას აპირებს, გზად ერთ ღამეს კატარონში დაჩრება და იქიდან დეპუტას გამოგზავნის, შეგატობინებს, მანად რომელი მატარებელი ჩამოვა. ალბათ უკეთესი იქნება, თუ კვირა დალით დახვდები.

შეკრაში, რომელსაც იგი გადმოგიყვას, მან ეტოლდა. მათ შორის ზოგი საწილად არ მომწონს, მაგრამ გიგანური — აქაური ლანდშატის სიღამაზეს ბუნდოვანად მაინც წარმოგიდგინე. ერთ ჩანახატზე მე თვითონაც ვარ დახატული. მოღებურება და ტილოს სიმძიმის წელში მოხრილი მშით განაოხებულ ტრასკონის გზაზე მივაბიჭე.

შეკრაში რძის ეტოლდა: წაული და და ასხენტის ფრია, ხიდი ცისფერი, მაწანწალა თფერობი თუ შავი; მოხვედლად არის, მრცხსევი ქალებიც და ზოგიერთი უხერო და დაუშთავრებელი ეტოლდა — ასეთია განსაუთრებით დიდი პეისზე, რომელზედაც აუტქანარია დახატული.

რა ბუნდ ენა ჩემს სურათს — „მევეს ხსენებს“? რაჟი აღარ ასხენტი, უღდა ვიფიკრო, რომ თერატებმა რამე უროგო გიზიზა — არ მიიღებენ ამ საჩქაროს, ან რამე ამგვარი. თუ მართლა ასე; ცხადია, დიდად არ შეეწუხდები.

ახლა ასეთ ეტოლზე ვხატავ: მოჩანს ორი კარქამი — ეს არის ხედი ზეოდან, ნაგზისადგომის მხრიდან, როგო კარქამი მოიხსთრო-ვარდასფრია, წაული შექა შეწავს. ცა არ ჩანს, ამაწაწ სამფერი დროშაა დაწარბოთლი; მტერიოვას სახილარით ქვიშა მოსტყვ. მიიღა ჩემი სამი ნახატი — ჩემი სამი ბალი? ვგაძრობ, ფოსტაზე. ამ სუთიანის გამოგზავნაზე მალე უარს მეტყვანა, რადგან მეტისმეტად დიდ ფარმატის სურათები.

ვმშობა, ღამაჲ ქალს დასახავად აქ ვერა ვიშვი. ერთი დამ-თამხბდა, მაგარი მერე ალბათ იფიკრა, რომ დუქან-დუქან წაწაული-და რამე უტქიწო საქმიანობით უფრო მეტ ფულს იშვივდა.

საუცხოო ქალი იყო: გამოხედვა დღეჯერუას ქალებისა ჰქონდა, მიმზირა კი უცნაურად უშუალოდ. მე საგროლო ეველეფერს მოთონინებით შევეხებოდი ხოლმე, ახა, სხვა და დამჩრებია, მაგრამ მოღელმე რომ ვერასოდეს ვშოულობ, მაინც ნერვებზე მოქმედებს. ამ დღეებში ოლანდერების ხატვას ადვიწყებ. როცა უტაროსავითი შემაძახებულად ხატავ, პოზირებისა არაის რტყენია. მე კი, ჩემი აზრით, მოღელმე იმიტომ გამოჩინან, რომ ჩემი სურათები „სტუ-დად დახატულ“ სურათებად, ნახიხანებუად მაჩინადა. ერთი ხალხ-ეთი, მშვენიერ მიძებებს სახლის გატეხისა ეწინაით — ვი თუ ჩემს პორტრეტზე გაიციონრო. დღებთმინი, საცაა სასოწარკვეთა შემაძახებულს — მე ხომ ვგრძობო, ადამიანებს სიტყა თანაგრძობია რომ გამოიჩინათ, რადაცის გაკეთების უთოოდ შევქმედებ. თავს მოზრა და იმის თქმა, რომ „მკვახე იყო ის უტრეტი“-მეთი, არ შემიძლია: ძალიან მიმძიმს იმის შეგებას, რომ მოღელმე კიდეჲ არა შევს.

ჩემინარად ძალა უნდა მოვიკრობო და სხვა მოღელმე გა-მოვებუნო...

ნაღვლიანი ვიქნება, მამ რა იქნება, როცა ვიცი, რომ, შესაძლოა, ჩემს სურათებს შეეველით არასოდეს არც გამოუჩნდეს. ხარკებს მა-ინც რომ იმანაზღაურებდეს ეს სურათები, ვიფიქრებდი, ფული არას-დროს მანტარებებდა-მეთი.

ახლა კი მოზოლოდ ფულზედა ვფიქრობ. რას ოხამ მაინც შევეც-დები, ამის შემდეგ უკეთესად ვტარო.

მგონია ხოლმე, უფრო გონიერულად მოვიქცეოდო, გოგონაი თეთი რომ წარსულუთავი; ვცდილად იმისა, რომ იგი ჩემთან მომეზ-მო-მეთი. ვითოუ ბოლოს დამავადეროს, იქიდან ტუთოლბარალოდ წამოიშვანეთა...

დღეზე მივიწარ და შევეკითხები, მოღელმეი მკავს თუ არა და თუ მკავს, რამდენს უხდის. როცა ზერდები, უნდა შევეკლოს ილუჩები მიმოშრო და ვიღერ საქებს შეუღებობო, წინასწარ ეველეფერი გაითავალისწინო.

ახლგაზრდობაში გვირა, რომ შრომითა და გულმოდგინებით, რაც ვკარგობ, ეველეფერს იშვი. ჩემს ახსეში კი უვეც ვიცი გე-პარება. გოგენს უკანასკნელ წერილში აწერდი, თუ ბუკროსავით ვიშოვებები, შემიძლება წარმატების იმედი ვიციონინო-მეთი. ხალხი რომ მსულ ერთნარია — მარტო შელამაზებულად და დაშაქრულ-დათავფულად მოსწონს ეველეფერი. ამისანაზე, ვინც ცოტა უფრ-

განსხვავებული ნიშის პატრონა, იმედი წუ ექნება, რომ ოპორ-ტუნით ნაივებს მოთოლას: უტრესობა, ვინც უც კვირია, რა-შეუძლია იმპრესიონისტების სურათები გოგოს და შერეპანდს; ძალზე ღარიბიც არის და ამ სურათებს ვერ იყიდის. შეგანა გე-პარების გამო მე და გოგინე ნაივებს ვიშოვებო? არა. მაგრამ სილა-რბისა და მარტოხისა წინასწარ უნდა შევეცადო. ამიტომ პირვე-ლად იქ უნდა დავსახლდო, სადაც ცხოვრება იაფი ღდება. თუ წარმატება გვეწვევა და ერთ მშვენიერ დღეს ხელ-ფები გავკვს-ნება, ამაზე კარგი რა იქნება.

ბიზნის-უღიდის სახე — აი, ზოლას „შემოქმედებაში“ რა მა-ღელმეებს ეველაზე მეტად-

რა სწორად ამბობს; „სასულებობ, თქვენ გგონიათ, რომ მხატვა-რი ტალანტის უშუალოთი გზას გაიკავებ, და სახელს მოიგებ; გატყობის წინა მოიცეც? პირიქით, პირველბარისბოვანი ნაწარ-სებები სწორედ მანძ უნდა შექნას, მარტოოდენ პირველბარისბო-ვანი სახელი და ამთულებს განსაკუთრებულ ევლოდგინების იმეშოს, რომ უმეტეს, რომ ნაშრომის გაივლის შესაძლებლობა თანდათან იკლებს. ოდნავი სასუტე და მოზურნეთა მთელი ხრავი მიხვება, სახელსად დეკარავს და იმ ხანმოკლე ნდობას, მერევე და უნდოდ საზოგადოება რომ იჩენს მის მიმართო“.

კარლელი უფრო ვაღრმეოდ ღამარავს: „როგორც ცნობილია, ბრახილიაში ციციანოლები ისე ანათებენ, ქალები საღამომობი სამაგრობით თამბი იბეჭდენ. სახელც: „ა თქმა უნდა, მშვენიერი რამ არის, მაგრამ მათგროსივთის ეს იფიკრა, რაც უნის სამაგრო სა-ცოლვად შერისახობის“.

სახელი და დღეება გნებავო? მაგრამ იცი თან რა მოსდევს?

მოდა, მეც წარმატების მემზინა. იმის გაფიქრებაც არ მინდა, რა მოლით იმპრესიონისტებს ნახაბსუვს — გამაჩრებვის მორე დღეს. ვითოუ დღეებს, რომელიც ახლა ასე მოკლე გვეწვდება, ჩემი სინანულით ვხსენებდეთ, ვითოუ ვაშობოდეთ, „რა კარგი იყო ის ძველი დროო“.

მე და გოგენმა ეველაფერი უნდა გაითვალისწინოთ. უნდა ვიშ-როვოთ, კერო უნდა გავკავინდეს, ღლიგინი უნდა გვეკრდეს, უნდა გვეკრდეს ეველეფერი, რაც აუტელეგელია, რაოა მათცხსა და წა-რუშატებლობას გაფუძლოთ, რომელიც მთელი სიცოცხლე გაგრძე-დება... მოკლედ, ჩემი გეგმა ასეთია: მოწაზუნებოთ, განდგებლები-თი უნდა ვუცხოვროთ, ჩემი გნება მარტოდენ შრომა უნდა იყოს და სიმინე ამოვლდოსანი დავივიწყოთ.

მეც რომ მასათი პატავმოყვარე კაცი ვიყო, ალბათ ერთმანის ვერასოდეს შევეთვისებოდეთ. მაგარი პირად წარმატება ჩემთვის სრულად არბოვს ნიშნავს. ჩემთვის ერთია მინაშელოვანი — იმ-პრესიონისტთა გაველელო წამოწყება დღემოვანი არ გამოდგეს; მხატრებს კერი ჰქონდეთ და ჰური არსიბისა არ მოაკლდეთ. და-ნაშაულად მიჩანნია ამ პურს მარტო გეჰმედ, როცა შეიძლება, რომ ორსაც გვეუოს.

რაჟი მხატვარი ხარ, ხალხს ან გიო მკონიზარ, ან მიღარი, ერთ ფუნან რბიმი ფარასა წავაბარებდ, ერთ ნაქერ კარქამან პურში — ორ ფრანკს; სურათები კი არ იულებდა. ამიტომ გაერთიანება აუცე-ლებდათ; ასე იქცეოდნენ ოდესღაც ჩემნი მოწილდისი გამაჩრე-ბელო ადგილებში მონაზუნენი — მძებრად ცხოვრობდნენ და ერთ-მანეთის ხედრის ოზარებდნენ. მე ვაჩრქე, გოგენს წარმატების იმედი აქვს. მას უსაჩრებოდ არ შეუძლებ — არ იცის, რომ საბუ-დამოდ გაიკრება დროს. იმედი, რე გესმის: ამ ვითარებაში ჩემ-თვის სულ ერთია სად ვიცხოვრო — აქ თუ სხვაგან. დე, გოგენ-მა სისულელე ჩაიდინოს — ის, ალბათ, თავისა მაინც მიადევს; გარდა ამისა, პარაზდენ შორს რომ იქნებოდა, თავის თავს უშოქ-მელმობისათვის განწირულად მიჩინვდა. მე და შენ კი წარმატებისა თუ წარუმატებლობისადმი სრული გულგრობობა უნდა შევიწარ-ჩუნეთო.

ჩემს სურათებზე ხელოსნოწერა დავაპირე, მაგრამ მამინეე გა-დავიფიქრო — ძალზე სულელურა გამოიღის.

ერთ მარჩანს დიდი წითელი ხელოწერა აშშვენებს — უზრა-ლოდ, მუწანე ტონების წითელი ფერით გამოცოცხლებ მკირდ-ბოლდ.

ჩემთვის ფოსტლიონის დიდ პორტრეტს ვტოვებ; ის თავი კი, ამ წერილს რომ ვერათა, ერთ სანაწზე დავხატე.



მიესეკლე.

ორი მუხის ჩარჩო შევცვლიეთ — გულის ახალი თავისადაც...
ეტისთავის". ძვირფასო მშაო, ვაი რა კარგად ვიცო ნაწდებე რა...
მსურს, რაც მინდა! ცხოვრებაში, ფერწერაში კი, ღმერთისადაც...
გამძლე როგორმე, მაგრამ როგორც შევ დღეში მყოფ ადამიანს,
რადაც ჩემზე დიდი მქარდება — მე უნდა ექმნიდე, უამისოდ აზრი
არა აქვს ჩემს სიცოცხლეს.

და რაკი ფიქიური გავებით ვერაფერს ექმნი, აზრების შემოქმედი ვარ და არა ბავშვების. პოდა, ამით უკვე მეც ვგრძნობ, რამე ადამიანი ვარ.

მე ვისურვებდი, ჩემი სურათებით რამე სანუგეშო მეთქვა ადამიანისთვის, სანუგეშო და კირ-ვარძლის გამკარვებელი, როგორც მუსიკა. ვისურვებდი, მამაკაციანი ან ქალბერი იმდაგვარად დამხებოდა, მარადისობასთან დამეჭიჭიჭებინა, მარადისობასთან, რის სიმბოლოც მარავანდელი იყო ოდესღაც. დღეს კი კოლორიტის ბრწყინვითი, კოლორიტის თროლოვით გვიდა გამოვხატაო.

ასე დახატული პორტრეტი, მარტო იმიტომ, რომ „ნეტარი ავგუსტინის“ მსგავსად, ფონად ცა არის, არი შეფერის* მიზანა რაოდ გამოვა. არა შეფერი, როგორც კოლორიტი, არარაობაა.

პირიქით, ეს უფრო იმის მსგავსი იქნება, რასაც ევენც დელუკარუა ეძებდა და იმეოვ კიდევ თავის სურათში — „ტასო საპურო-ბილშოი“; აგრეთვე სხვა სურათებში, სადაც მას ქემშარტი ადამიანები ჰყავს დახატული. პორტრეტი, ღრმავარჯიანი პორტრეტი, პორტრეტი — მოდელის სული — აი, რა უნდა შეიქმნას...!

ორი რამ მაწუხებს: პირველი ჩემი საფერავლო მატერიალური გაქირვებაა — როგორ მოვახერხო, არსებობის საშუალება რით მოვიპოვო; ხოლო მეორე — კოლორიტი. სულ იმედი მაქვს, ამ დარგში რამე აღმოჩენას მოვახდენ-მეთქი. მაგალითად, შევფარებულთა განცდებს ორა დამატებითი ფერის შესამებით გამოვხატავ. მათი შერევით, შებირისპარებით, მონათესავე ტონების იდუმალი თროლოვით; ანდა, ვეჭვით, აზრს, რომელიც დამებადა — მრუფ ფონზე ღია ტონის გაკვეთით.

იმედს ვარსკვლავის ციციებით გამოვხატავ, გზნებს სულისა — ჩამავალი მზის ბრწყინვალეებით. ეს რა თქმა უნდა, ილუზორული რეალიზმი არაა, მაგრამ განა ნაყლებ რეალურია?

ზ.ზ.

მუშეუშორების საქმე წინ მიდის. მოყვითალო-მომწვანო ფონზე ახალი თოთხმეტეკავილიანი თაოვლი უკვე მზადა მაქვს. შენთან რომ ჩემი მუშეუშორება — კოში და ლომონები, ევეტტი სწორად იმდაგვარია, ოღონდ ფორმაცა დიდი — ტილოს ზომა ში, — ტექნიკაც ბევრად მარტივია...

რაც შეეხება პუანტილოზს, „მარავანდებლებს“ და სხვა დანარჩენს, მე ეს ნაშრომ აღმოჩნდა მიმართა; მაგრამ შეიძლება ახლავე ითქვას, რომ ასეთი ტექნიკა, როგორც საერთოდ ყოველგვარი ტექნიკა, საყოველთაოდ არ დაქანონდება. ამის გამო სიორის „გრანდ-ელას“, სინაიკის მსხვილი წერტილებით ნახატ პერსაჟებს და ანკეტინის „მარს“ ოდენვე უფრო თვითმყოფად და ორიგინალურ სურათებად შეიქმნევენ.

ა.ი.

მუშეუშორების „უკვდავი“ დავამთავრე. როგორ მომწონს, მოქანდაკე ვერდენი რომ ამბობს, თუნდა სახელოვანი კაცი გამაღარჩაბარ და თუნდაც სივარა პირში აწიებული მხრანდა ჩაივთვიაო მაგრამ, საერთოდ, „უკვდავი“ „ტარტარენზე“ ნაქლებად მომწონს.

ჩემი აზრით, „უკვდავი“ ნაქლებ კოლორიტულია და ეან ბერანის* მხრანდა და ცოც, გულის გამაწვირებელი სურათების შავს. თუმცა ამ წიგნში უთოოდ არის სწორია და თანაც ისეთი ზუსტი და ვრცელები, მხოლოდ ფაქტ თვალს რომ შეუძლია. „ტარტარენი“ კი ნაშრომ ღია და დიდებული ქმნილებაა, შედევრია, „კანდლის“ შესადაარი წიგნია.

ძალიან გოხოვ. ჩემს მიერ გამოგზავნილი ეტოლები მზეზე დიდიხანს გაჩერო. გვიან არის კარგად გამწარალი. თუ ჩაეკეცე ან სიხნელში შეინახავ, ფერები ჩაქვება.

ამიტომ, კარგი იქნება, თუ შეძლებ და გოგონას პორტრეტს, „შეკას“ (ფართო პერსაჟი — უყანა პლანზე ნანგრევები და მცირე ალაუბის განტოლება), პატარა მარინას და ბაღს (მორანს მტარაბო ტრეფი და ბუჩქები) ექვანარხოზე გადამოხვე. ეს სურათები ცოცხალი მომწონს. პატარა მარინას ნახატე შეატყობ, რომ იგი მართლაც გულმოდგინე ნამუშევარია.

ზ.ზ.

რამდენიმე მოუსვენარი კვირის შემდეგ, როგორც ექნა, შედარებით სასიამოვნო კვირაც დადგა. უბედურება მარტო არ დაიარბა, მაგრამ სიხარულიც ასეა. ჩემი სასტუმროს პატრონთან ფულის გამო ადევნა უსამოვნებამ პირდაპირ გამაწაშა, პოდა, გადავწყვიტე, ამ ამბის მხოლოდ კომიკური მხარედა შემემჩნია. ზემოხსენებულ სასტუმროს პატრონს ერთი ყოფა დავაწეე, თუმცა იგი საერთოდ კარგი კაცი: რაკი ტყოლურბალოდ ამდენი ფული მეცეკი, უნდა რამეში გამოვიბარო — შენი ქვიანი ღუქანი უნდა დაფხატო-მეთქი. ერთი სიტყვით, სასტუმროს პატრონის, ჩემს მიერ დახატული ფოსტალიონის, რესტორნის მუღმიც „მედაშურეთა“ და თვით ჩემდა სასიხარულიად, სამი დამე მოუსვენებლად ვხვადავდი, დღისითი კი შეძინა. ზმრადი მათიქორა, დამე უფრო ცოცხალია, დამე უფრო მხედრია-მეთქი ფერებით, ვიდრე დღე. რა თქმა უნდა, იმის მტკიცების ვერ გავგებავ, რომ ეს სურათი სასტუმროს პატრონისთვის მივცეულ შედევრე თანახმ ამინალურბებს: იგი ჩემი ერთი უმზინჩენი სურათია, „ქარტოვილის ქაშის“ ტოლფარდი, მოუხედავად იმისა, რომ ეს ორი სურათი ერთმანეთს არ ჰგავს.

ამ სურათზე შევეცადე, ადამიანის ბოხოქარი ვნებები წითელი და მწვანე ფერებით გამომხატვა. ოთახი მუქი-წითელი — ქიაფერი და მქიალი-ყვითელი ფერებით დაფხატე; შუაში მწვანე საბოლოარლო მაივად დავს; ოთხი ღომისისფერი ღამფა ნარინჩისფრად და მწვანე ანათებს. ყველაზე ორი ერთმანეთისგან უციოდებსად და-შორებულნი წითელი და მწვანე ფერების შეჯახებას და კონტრასტს შეამზრე. ციანოელხა და ნალღობს ოთახში ჩაიძინებლად მაწარწახლათა ფერებში იარყისხისა და ლუქარის კონტრასტებითაა შექმნილი. ქიაფერი და საბილიარლო მაივლის მოყვითალო-მომწვანო ფერი დახ-

* არი შეფერი — პოლანდიელი ფერწერი, ცხოვრობდა და ნატედა საფრანგეთში (1795-1858).

* ფრანგი ფერწერი.

ლის ნახ სიმწვანის უპირისპირდება, დახლზე კი ვარდების თაგუ-
ლი დას.

მხოლოდ სასტუმროს პატრონი ფხიზლობს. მისი თეთრი ქუ-
რთუი ამ გოგონების კარბიქესთან ლამინისფერ-ყვილიად ქცეულა
და აღა მწვანედ აწივებს.

ამ სურათიდან აკვარელით შეფერადებული ჩანახტი გავაკეთე
ხვალ გამოგზავნი, რათა მიხვდეთ, რა დახატა.

ამ კვირაში გვიგნსა და ბერნარსაც შევწერე, მაგრამ სურათებს
გარდა სიტყვა არაფერზე წამომტყდინა. არ მინდოდა წაჩხუბებო-
დი — მით უმეტეს იმის გამო, რაზეც, ეტყობა, არც ღირს ჩახვი-
ბა. არ ვიცი, გოგენი ჩამოვა თუ არა, მაგრამ მე თუ ყველაფერი
მოვაწვე, სახლი მექნება, ბინა მექნება (ყარგი თუ ავი — ეს სხვა
საქმეა) და იმაზე ფიქრი აღარ ვამტანჯავს, თავზე კერი არა მაქვს-
მეთქი.

თავდასავლებლის მამიბილბა, 20 წლის თუ ხარ მამინაა ყარგი;
მე რომ მოგაკეთებდეს, უკვე აღარ არის სასიამოვნო...

ძალზე გამოხარდა, რომ მიხაროს „გოგონა“ საყურადღებო ნა-
მუშევრად მიუჩნევია. „მთესველზე“ რომ არაფერი უთქვამს? გვი-
ანა, როცა ჩემს მიერ არჩეულ გზაზე წინ წავალ, „მთესველი“ ამ
ხასიათის პირველ ცდად დარჩება.

„ღამის კავში“ „მთესველს“ აგრძელებს; შემობინა იგივე ვიქვა
მხოლოდ გლების თვისა და „მოკვნი“, თუკი ამ სურათის დასრუ-
ლებას მოვანებებ.

იღუპრად-რეალისტური თვალსაზრისით ფერს ლეკვალ-
რად სწორის ვერ უწოდებს; ეს არის ფერი, მგზნებარე ტემპერამენ-
ტის აღმანიის გარკვეულ ემოციებზე რომ მიგვანიშნებს.

როცა პოლ მანტცი* ელისებს მიმდებარე გამოფენილ სურა-
თებს შორის (მე და შენ ვნახეთ ეს გამოფენა) დილეკურას „ოქროს
ნაიის“ გზნებითა და დიდი სულიერი ძალით აღსავსე ისეიზი ნახა,
ერთ სტატიაში გაოცებით წამოიძახა: „მწვანე და ლურჯი ფერების
წყალობით თუ შეიძლებაოდა კაცი ასეთი საშინელი გამხდარიყო,
არ ვიციღიო“.

ხოქუსამი შენც იგივე გამოქმენა, ოღონდ უკვე ხაზისა და
ნახატის გამო; შენ უბრალოდ როდი ამბობ: „მის სურათზე
ტალღები ბრქვალებს მგავს, იგარბობ, რომ ზოდეს გემი ბრქვალებზე
მოუქცევიყო“.

ზუსტად ნატურის შესატყვისი კლორირტი ამ ნახატი მნახველს
ასე ვერასოდეს ააღვლებს.

მე.

პირდაპირ ფოსტიდან მოვდივარ. ახალი სურათის — „ღამის
კავში“ ჩანახტი და ერთიც კარგა ხნის წინ დახატული სურათი
გამოგზავნენ...

გუშინ მთელ დღეს ვეშუშობდი — სახლი მომავნე. როგორც
ფოსტალიონი და მისი ცოლი მეუბნებოდნენ, ორი რიგიანი საწოლი
მართლაც 150 ფრანკი ღირებულა. საერთოდ, რაც ფსებზე მიიხ-
რებს, ყველაფერი მართალი გამოდგა. ამიტომ კომბინირება გახდა სა-
ჭირო და მე ასე მოვიქციე: ერთი კაელის ხის საწოლი ვიყიდე, მე-
ორე კი — ჩემთვის, — უბრალო. როდისმე მოვხატავ.

შემდეგ, ერთი საწოლისთვის თითოეული შევიძინე და ორი ჩა-
ლის ღლები ვიყიდე.

თუ ჩემთან გოგენი ამ მის გარდა ვინმე ჩამოვა, საწოლი ერთ
წამში მზად იქნება.

თავიდანვე გადაწყვიტე, სახლი მარტო ჩემთვის კი არა, იხე
მომემყო, შესაძლებელი ყოფილიყო, ჩემს გარდა აქ სხვასაც ეცხოვ-
რა. ცხადია, ამაზე ჩემი თანხის მნიშვნელოვანი ნაწილი დახარჯა.
რაც დამრჩა, იმით თორმეტი სკამი, სარკე და ათასი საჭირო წერილ-
მანი ვიყიდე. ერთი სიტყვით, მომავალ ვიკრახა უკვე შემობინა
გადავიდე.

სტუმრებისთვის საუფეთესო ოთახს გამოვყოფ — ზედა სარ-
თულზე რომ არის, იმას. შევეცადები, რამდენადაც გარემოება ხელს
შემიწყობს, ეს ოთახი მხატვრული მიდრეკილებების მქონე ქალის
ბუღალრს დავამსგავსო.

ზემო სართულის მეორე ოთახში ჩემს საწოლს გავმართავ —
იქ ყველაფერი უაღვრესად სადა იქნება, მაგრამ ავეცს ტყუელსა და

თავისუფალს, ხალვოს შვარჩევი; საწოლი, სკამები, მაგიდა
შეუდებავი ხის იქნება.

ქვემოთ სახელისნო და სათადარიგო სახელისნო მოთხოვნები
რომელსაც სამზარეულოდაც გამოვიყენებ.

ერთ მშვენიერ დღეს მოადებ სურათს, რომელზეც ჩემი სახლი
იქნება დახატული მზინ დღეს ან ვარსკვლავიან საღამოს, ღამის
შუქზე და იფიქრებ, არღონი აგარაკი მქონიაო. ნიტავ ყველაფერს
იხე როდის მოვარეობ, რომ მოვწონოს, რომ სახელისნოს გარ-
კვეული სკოლით ფილებით მოვავსო, — ვთქვათ, ერთი წლის შემდეგ —
შვედულების კარტანას აქ, ან მარსელში მომინდომებ, სახლი მოლი-
ანად მზად იქნება და იმედს მაქვს, ხოლო სურათებით მიიფინება.
ოთახში, სადაც ან შენ იქნები, ან გოგენი, — თუ ჩამოვიდა, —
თვლით კედლები დიდი ყვილით მშესუმზარელოდ დამშვენდება.

დილილობით, ფანტრებს რომ გააღებ, ბაღების სიმწვანე, ამო-
მავალი მზე და ქალის კარი შევეცებება.

სატარა, მოხდენილ ბუღალრა კი, სადაც ღამაში ლოგინი იღ-
გება, სულ 12-11-ყვავილიანი მწესუმზარას თაიფილებით — დიდი
სურათებით მიიფინება. ეს ბანალური როდი უმოვა, ხოლო წითე-
ლი კვადრატული ფილებით მოვავსო, თითრეკლებიანი, თითრ-
ქერიანი სახელისნო, სადაც კლბური სკამები და შეუდებავი ხის
მაგიდა იდგება, იმედია, პორტრეტებით დამშვენდება და რაღაც
დამაბეს გაგახსენებს. შემობინა გაბეუღლად ვიქვა, რომ ბანალური
არც ეს იქნება.

გზოვ, სახელისნოსთვის იაპონური გრავიურები და დომიეს
რამდენიმე ლოთოგრაფი შემიჩრია. რა ოქმა უნდა, ეს საქარო
სულჯან არ არის. თუ დუბლიკატები არ გექნება, ნამოგზავნი.

აგტოპორტრეტი იაპონური
ღებთაებით.



* პოლ მანტცი — მხატვრობის კრიტიკოსი, ღრანგი (1821-1895).

დელკარუსა და თანამედროვე მხატვრების ლითოგრაფიები მომიტანებინა. ოლინგ მალზე ჩვეულებრივი...

კიდევ გინებრებს ხს საქარა სულად არ არის. უფარაღად, ფქვი-კარა გიზარებს. მე მიწადა, რომ ეს ჩემი ხალხი ნამდვილი მხატვრის ხასლი აიხარს, უპრეტენზიო, პირიქით, სადა, მაგრამ ისეთი, რომ უბრალო სკაივი სტლის აგრძნობინდეს ადამიანს.

ამიტომ ჩიენის საწოლები ეს არაა, აქაური განიერი, ორლოვინიანი ხის საწოლები ვიცი. რომ შეხედავ, სიმკვიდრეს იგრწნობ, იგრწნობ, რომ რასაც უყურებ, მკვიდარი და გამძლე უყვლობურ და თოქის რასაც დამაწმენდავს, მშვიდ გარემოში მოქცევი-მართავს, ამ საწოლებისთვის მეტი თითარულია საქარის, მაგრამ რა უზნა, სამავიგრო სტალი იგრწნობ.

ბელზე კარგი მხატვრი შეხვდა — უთბისოდ ამ ბინაში ჩასახლე-ბას ვერ გავხედავდი. სემპოდ ხნიერი ქალია და უამრავი ზავსუბი შევას — ყველა ასაკის. იატაკს ისე გაუმოვავინედ უფლის, ფი-ლაქანს სულ წითლად კრიალ გადის.

ვერც ეს მითქვამს როგორ მიზარია, როცა ვფიქრობ და დიდი და სერიოზული საშუაო მომელის. მე ხომ ნამდვილი დეკორაციის დაწვებას ვაპირებ.

როგორც უკვე გაცუბობინებდი, ჩემი საწოლი უნდა მოვხატო. სილუეტი სამი იქნება, მაგრამ რას შევარჩევ, ჭირ არ ვიცი. უხსამ-სილა, შოშვლი ქალი ავირჩიო, ამ ჩველი აყვანში, მოვიფიქრებ და რამეს გადავწყვეტ — არ შეჩქარება.

აქედან წასლა გულშიც ეს არ გამოვიდა, რადგან უმარავი ახალ-ახალი ჰარი მიჩნდება...

ჩემი „ღამის კავშირი“ შევეცადე შეჩვენებინა, რომ კიდევ ისეთი ადგილია, სადაც კაცი შეიძლება დაილტვის, შეიშალოს, ანდა რა-ღაც დანაშაული ჩაიდინოს. ერთი სიტყვით, ბაცი ვარდისფერისა, ჰუადრისა და ლეონიდის კონტრასტო შეჩვენებში, ბაცი მწვანი-ლა და ვერონიკის მომწვანო-მწყვითალი და მკვირალი მოლურჯო-მომწვანო ფეროა დაპირისპირებით შევეცადე შუა ჭოჭოხეთის შთა-ბეჭედლება შემეჩვენა. შემეჩვენა ბაცი გოგირადისფერი და ამათ მხ-ბეჭედული სამიჯიკონს დემონორი ძალა შეჩვენებინა.

ეს ყველაფერი იპონური მხარაულების ნიღაბსა და ტარტარ-ფის უწყინარობასა ამოფარებულია. სინდერესოა, მანც რას იტყვის ამ სურათზე ბატონი თერსტუხი. მან ხომ სისდლის სურათზეც კი, იმპრესიონისტის შორის ყველაზე თავშეკავებულ და დელეკატურ სისდლის სურათზე, ამგვარი რამის თქმა იქნება: „სხვანაირად ვერ მიფიქრია, ასე მგონია ამ სურათის დამხატვარ ცოცა გადაკარული უყოფილია“. ჩემს სურათზე ეს უთქველად ასე იტყვის, თეთრი ცხე-ლების ნაყოფია.

შენს რჩევას ვებულებო და «Revue Independents»-ში სურათე-ბის გამოფენაზე უარს არ ვამბობ. თუკი იმით ხელს არ შეუშლი, ვინც ეპიურ გამოფენებში მუდმივად მონაწილეობს.

საქარო იქნება გაფრთხილება, რომ მეორე გამოფენის უფლე-ბის ვიტყვებ: იგი პირველ გამოფენას უნდა მოსყვეს. ამ პირველ გამოფენაზე კი მხოლოდ ტბიოდებს გამოვფენ, საყურთივ ტბი-ოდებს.

გამოდენაზე მერმონს ჩემი სახლის დეკორაცია უნდა გავგზავ-ნო — მაშინ უკვე მზად შექნება. ამ სურათებზე განკარგებულ მნიშვნელობას როდი ვანიჭებ, მაგრამ, ჩემი ჰარით, ეტიოდებისა და კომპოზიციების ერთმანეთში არევა სასურველი არ არის. აი, რატომ მიმანჩია აუცილებლად გაფრთხილება, რომ პირველ გა-მოფენაზე მხოლოდ ტბიოდებს გავგზავნი-მოვიტ. ამჟამად ხომ, კაც-მა რომ თქვას, მართლაც მხოლოდ ორი ცდა მაქვს ნამდვილი კომ-პოზიციისა... „ღამის კავში“ და „მთისველი“.

წერილს რომ გწერდი, სწორად მაშინ კავში, მამას რომ ჰგავს, ის პატარა გლეხი შემევიდა.

საოცრად ჰგავს, განსაკუთრებით ჰორის ხაზები მთუგავს — გა-უფრთხილის, გასურველობის, დაღლილობის მარჩენებელი. დღემდე ვნახობ, რომ მისი დახატვა ვერ შევდილობ.

მამა, თუ გოგინი შემიამაზნავდება და თანაც სურათებში მეტისმეტად ბევრს არ მოიხივს, შენ ალბათ უარს არ იტყვი, რომ ორ მხატ-ვარს — უშენოდ სავსებით უშეწის, — საშუაო გაუჩინო. არ გე-დავიბა, მართალი ხარ, როცა ამბობ, მე აქედან ფულად მოგებას ვერ მივიღებ; მაგრამ მეორეს მხრივ, თუკი ეს ამას გააკეთებ, რო-

გარდაც დღურან-როულივით მოიქცევი, რომელმაც კლოდ მონე-ტი ხს სურათების შესულება ვაცოლები ღირე დაიწყო, ვიდრე მონე-ტი სახელს მოიხვედა. დღურან-როულსაც მაშინ არავითარი შეგნება-მართალია, მონეს დაუხატებელი სურათები კი თავისურავსავერად ჰქონდა. საბოლოოდ გაიკვია, რომ თურმე ძალზე გონივრულად მოქცეულია; ხოლო დღეს შეუძლია დაბეჭობებით თქვას, ჩემი გა-ვიტანო.

პირადად ჩემთვის გასაგებია, ეს წამოწყება რა ფულად სიძ-ნელებს უკავშირდება. ამიტომ ამაზე ბევრს აღარ ვლაპარაკობ. მაგრამ ჩვენ უფლება გვაქვს მოვიხივოთ, რომ გოგინი პატი-ონად მოგვეცეს: მისი შეგობის — ლავალის ჩამოსვლად იტყვი-ნინი მატერიალური შესაძლებლობათა მოკლებების ახალი ცილე გა-უჩინა და მე შეჩვენება, რომ იგი ჩვენსა და ლავალს შორის მერ-ყეობს.

ამის გამო როდი ვამტყუნებ. მაგრამ თუ იგი თავის ინტერესებს არ ივიწყებს, შენც შენი ინტერესები უნდა გასცოდვს — მხედვე-ლობაში მაქვს შენს მორე გაწეული ხარჭების ანაღურება სუჯა-თების ანგარიშზე, ეს სავსებით სამართლიანი ჭეშუბია. ჩემთვის კი უკვე ნაითლია, ერთი სუც რომ ჰქონდეს ლავალს ჭეშუბი, გოგინი კარგა ხნის წინ მოგვიპირებდა თავიდან... ჩვენი ერთგული ის მაშინ იქნება, თუ სარგებლობას მიიღებს ჩვენგან, ან თუ უკეთესს ვერაფერს იშოვის. მაგრამ უკეთესს მართლაც ვერაფერს იშოვს და ამიტომ, თუ ამ ეშმაკობას თავს დაანებებს, არ წავაგებ...

თავი სავსე მაქვს იდეებით. ამიტომ მიუხედავად მარტოობისა, ფიქრისათვის ვიქნება; ამა, იმის დრო სად არის, საყურთი თუ-ნი ვიქნავ; სურათების დამამხატვლად მაქანასავით ვმუშაობ იმდღია, ეს მაქვს ახლა აღარ გაჩერდება...

დავამთავრე ძველი წიქველი — ისეთივე მიმჩალი ტონებით დახატული, როგორცაა „მთა კლდეზე“, „მთისველითან“ ერთად ჩარჩობი ჩასასმელად რომ მივიტია.

„მთისველი“ ფიქრი ძველ მოვიპირებ. ისეთი უტარებელი ეტაულებს, როგორც „მთისველი“, ხოლო ახლა კი ეს „ღამის კა-დე“, ჩვეულებრივ, უფარგისი, მახინჯი და საზარელი მგინია ხოლმე მაგრამ თუ რამე ამაღლებებს, მაგალითად, დღსტოვესუდ დწე-რილი სტატია, რომელიც აქ წავიკითხე, მომეჩვენება, რომ ჩემს სუ-რათებში სერიოზული მნიშვნელობის მარტოდღად ეტნია.

მზა მაქვს მესამე ეტაუდიც — პეიზაჟი. მორას ქარხანა, წი-თელი სახურავების ზემოთ წითელ ცაზე უშვედლებელი მზე, გვეო-ნება, მიიღებ დღის მანძილზე ავი მისტრალის გაუთავებელ ქროლას ბუნება გაუცოფებია.

ჩემს სახლს კი თანდათან ვერცევი და ვმშობლები. მხოლოდ იმის გამო, რომ ერთ ავგილე ვიცხოვრებ და წელიწადის სხვა-დასხვა დროს ერთი და იგივე სიუჟეტებს დავაკარდებ; განა უ-რესად უნდა ვხატავდე? პირიქით, გზავსულზე იმავე ბალებს რომ დავინახავ და ზაფხულში კი იმავე ყანებს, უნებურად, წინდარინ-ვე მეცოდნება, რომ შექნება დასახატი და უფრო გონივრულად დავსახავ მომავლის ვგებებს.

(გაგრძელება იქნება)

თარგნა ლებარა კიკილაშვილი.

შისანიშნავი მუსიკოსის მიხედვით მკედ-
ლიშვილის დაუცხრომელი მოღვაწეობა მრავალხრიბობით გამოირჩეოდა, იგი გახლდათ უნიკერესი შემსრულებელი, პედაგოგი, კომპოზიტორი. მან დიდი წვლილი შეიტანა საბჭოთა საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში, რისთვისაც უღრმესი პატივისცემით იხსენიებენ თანამედროვეობის გამოჩენილი მუსიკოსები.

სამწუხაროა, რომ მ. მკედლიშვილის ნაყოფიერი მოღვაწეობა ჩვენი საზოგადოების ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა. იგი მოსკოვში მოღვაწეობდა და მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია იქაურ მუსიკალურ სამყაროში. მ. მკედლიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საწყისები კი თბილისს უკავშირდება, სადაც ახალაზრდა მუსიკოსზე დიდი ზემოქმედება მოუხდენიათ გამოჩენილ ქართველ კომპოზიტორებს ზაქარია ფალიაშვილსა და ია კარგათელს.

მ. მკედლიშვილის მომავალი განსაზღვრა ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ და კომპოზიტორმა მ. იპოლიტოვიანოვმა, რომელიც იმხანად თბილისის კონსერვატორიის რექტორი გახლდათ. მან უმაღლესი მიაქცია ყურადღება ჭაბუკის ნიუს და მოსკოვის კონსერვატორიაში მიავლინა, რომელიც მ. მკედლიშვილმა ბრწყინვალედ დაასრულა 1943 წელს.

სტუდენტობის წლებშივე დაიწყო მ. მკედლიშვილის საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა. იგი გატაცებით მუშაობდა სტუდენტთა ორკესტრსა და კონსერვატორიასთან არსებულ მუსიკალურ სასწავლებელში. უკვე მაშინ მას მაღალი შეფასება მისცა გამოჩენილმა საბჭოთა დირიჟორმა, პროფესორმა ბორის ხაიკინმა: „მ. მკედლიშვილი ნიჭიერი შემსრულებელია, იგი სწრაფად ეუფლება ორკესტრში დაკრის ხელოვნებას... შესანიშნავი მონაცემებია, ტექნიკისა და საშემსრულებლო ტალანტის წყალობით იგი ახლავს შეიძლება დაინიშნოს ყველაზე საუკეთესო ორკესტრის პირველ არფისტად“.

მართლაც, მალე მ. მკედლიშვილი პირველი არფისტის ადგილს იკავებს ჩვენი ქვეყნის საუკეთესო სიმფონიურ კოლექტივებში. წლების მანძილზე იგი უკრავდა სახელმწიფო ფილარმონიისა და საკრთა კავშირის სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრებში. თანამშრომლობდა კ. ტანაისავისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრისა და საკავშირო რადიოს სიმფონიურ ორკესტრებთან. პარალელურად კი ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას მოსკოვის კონსერვატორიაში. ვერ კიდევ სტუდენტობის წლებში მ. მკედლიშვილი დაინიშნა გამოჩენილი საბჭოთა არფისტის, პროფესორ ქ. ერდელის ასისტენტად. აი, რას წერს ქ. ერდელი მის

შესახებ: „მ. მკედლიშვილი ნამდვილი პედაგოგიური ტალანტით იყო დაჯილდოებული. იგი თანმიმდევრულად წერგავდა არფაზე დაკრის ახალი სკოლის პრინციპებს“.

მ. მკედლიშვილი მთელ თავის გამოცდილებას გულუხვად გადასცემდა მოზარდ თაობებს. საგულისხმოა მისი უნიკერესი მოწოდებები, საერთაშორისო კონკურსების საღვრეკემილია მოსკვიტინას მოგონება: „ბატონი მიხეილი არა მარტო მუსიკისა და არფაზე დაკვრას გვასწავლიდა, არამედ გვიჩვენებდა სიწრფელს, სიწმინდეს, სიცოცხლისა და ადამიანების სიყვარულს. იგი ჩვენი მეგობარი იყო. მან ბევრს ნამდვილი მამობა გააწვია. ვანა შემთხვევითია, რომ იგი საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან იღებდა მრავალრიცხოვან წერილებს. სადაც ყოფილი მოწოდებები უზიარებდნენ სიხარულსა და სტედას, წარმატებასა თუ მარცხს, სიხოვდნენ რჩევად-დარიგებებს“.

სამამულო ომის დროს მ. მკედლიშვილი მშობლიურ თბილისში დაბრუნდა და 1941-43 წლებში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა ჩვენს კონსერვატორიაში, უკრავდა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ორკესტრშიც. შემდეგ კი ისევ მოსკოვში დაბრუნდა და სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე განაგრძო პედაგოგიური მოღვაწეობა მოსკოვის კონსერვატორიასთან არსებულ მუსიკალურ სასწავლებელსა და ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში. გამოჩენილი საბჭოთა არფისტი, ვერა დულოვა მადლ შეფასებას აძლევს მ. მკედლიშვილის პედაგოგიურ პრინციპებს: „მის მოწოდებებს ახასიათებთ ბგერის სიწმინდე და სახოვნება, მაღალი ტექნიკა და დახვეწილი მუსიკალური გეოვნება“.

მართლაც, მ. მკედლიშვილის მოწოდებები საუკეთესო საშემსრულებლო თვისებებით გამოირჩევიან. მის კლასში აღიზარდნენ დღეს უკვე გამოჩენილი საბჭოთა არფისტები: ე. მოსკვიტინა, ნ. ტიხონოვსკაია, ე. კუზმიჩევა.

მზია რამიშვილი

აგრეთვე პირველი მინჯალი არფისტი ქალი მარტე აიუში და სხვები. ამათან პირველმა სამმა 1964 წელს ლენინგრადის მუსიკოს-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსში გაიმარჯვა. მ. მჭედლიშვილის მიერ აღზარდილი მუსიკოსები დიდი წარმატებით გავიდნენ საერთაშორისო ასპარაზზეც. 1965 წელს საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატობა მოიპოვეს ე. მისკვიტინამ და ნ. ტხინოვიკიამ. ეს იყო ახალგაზრდა საბჭოთა არფისტების პირველი გამარჯვება ესოდენ დიდი მასშტაბით.

მ. მჭედლიშვილმა შექმნა არფაზე დაკრის საკუთარი სკოლა, რომლის მიღწევებს იზიარებენ საბჭოთა და უცხოელი პედაგოგები. ბუდაპეშტის კონსერვატორიის პროფესორმა რ. გენრიკმა, რომელიც მის ვაკეფილეს უსწრებოდა, მოსწერა მ. მჭედლიშვილს: მრავალი უცხოელი არფისტისთვის მომხმენია, ყურადღებით ვეცნობი მათ პედაგოგიურ სისტემებს, მაგრამ ყველაზე მეტად თქვენი სკოლით ვარ დაინტერესებული.

მ. მჭედლიშვილის პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ სათანადო ნაყოფი გამოიღო. მას ირჩევინ არფისტთა საერთაშორისო ასოციაციის საპატიო წევრად, რომელსაც თავმჯდომარეობდა გამოჩენილი ფრანგი მუსიკოსი პიერ ტაშე. ამასთან ქართველ არფისტს სისტემატურად იწვევდნენ კონსერვატორებზე, როგორც საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში, ისე საზღვარგარეთაც. განსაკუთრებული სიხარული და კმაყოფილება განიცადა მ. მჭედლიშვილმა 1970 წელს, როცა ე. მისკვიტინამ ოქტის მედალი მოიპოვა ქალაქ ჰერტფორდის (აშშ) არფისტთა საერთაშორისო კონკურსში. თვით მ. მჭედლიშვილი ამავ კონკურსის ყიულის წევრი გახლდათ. მასთან შემოქმედებითად იყვნენ დაკავშირებული მსოფლიოს ცნობილი არფისტები, რაზეც მეტყველებს მრავალი წერილი, რომელიც მ. მჭედლიშვილის არქივშია დაცული.

დიდი ღვაწლი დასდო მ. მჭედლიშვილმა საარფო ლიტერატურის გამდიდრებას. დღესაც ჩვენს ქვეყნის მუსიკალურ სასწავლებლებში არფაზე დაკრის სწავლება მ. მჭედლიშვილის მიერ შედგენილი სასწავლო პროგრამით მიმდინარეობს. მის ვალშს ეკუთვნის მეთოდური ხასიათის ნაშრომები. იგი მრავალი მუსიკალური კრებულის რედაქტორიც იყო.

მნიშვნელოვანია მ. მჭედლიშვილის საკომპოზიტორო შემოქმედება. მას არფისთვის შექმნილი აქვს მრავალი ნაწარმოები, რომლებიც გამოირჩევიან ორიგინალობით, საშემსრულებლო სატექნიკის დრამა ცოდნით, ხატოვანებით. ამიტომაც, რომ მ. მჭედლიშვილის

ნაწარმოებებმა საყოველთაო აღიარება პოვეს. მსოფლიოს გამოჩენილი არფისტების სუსანა მილდინანის, ინგა გროს, პიერ ჟამეს, არისტიდ ვიურცლურის საკონცერტო პროგრამებში შესულა მ. მჭედლიშვილის ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილი ოთხნაწილიანი სიუიტა „საქართველოში“, პოეტური ფრესკა „რუსთაველ“, საკონცერტო ეტიუდები, ვარიაციები კორალისა და ბავანიის თემებზე.

„აღბაცებული ვარ თქვენი პედაგოგიური და საკომპოზიტორი ნიჭით. ზედვიწოდ ჩავთვლიდი თავს თქვენი საქმიანობის ამსახველი სტატია რომ მიმელო“ — წერდა მ. მჭედლიშვილს არფისტთა საერთაშორისო ასოციაციის თავმჯდომარე პიერ ჟამე. ცნობილმა არფისტმა არისტიდ ვიურცლურმა კი ამერიკულ ჟურნალში „მუსიკა“ აღნიშნა: „ამჟამად საბჭოთა კავშირში ყველაზე გამოჩენილი არფისტად ითვლება მიხეილ მჭედლიშვილი, იგი შესანიშნავი პედაგოგია და განუწყვეტლო ზრუნავს არფისთვის განკუთვნილი მუსიკალური ლიტერატურის გამდიდრებაზე“.

მ. მჭედლიშვილს არფისთვის გადაამუშავებული აქვს მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის მრავალი ნიმუში. არფისტთა შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობს ბახის, მოცარტის, ბეთოვენის, მენდელსონის, სენსანსის, ლებისის, რაველის, რახმანინოვის, სკრიაბინისა და სხვათა ნაწარმოებების მჭედლიშვილისეული ტრანსკრიპციები.

შესანიშნავმა ხელოვანმა თავისი შემოქმედებით გამოიხატა მხურვალე სიყვარული საქართველოსადმი, მშობლიური მუსიკალური კულტურისადმი. მან არფისთვის გადაამუშავა მეგრული და გურული სიმღერები, ნაწყვეტები დ. არაყიშვილის ოპერიდან „დინარა“, მ. ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარეჯან ციბირი“ და სხვა.

სეთი იყო მ. მჭედლიშვილი — ბიორენება, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე საყვარელ ხელოვნებას შეაღია. მისი ნაყოფიერი და მრავალმხრივი მოღვაწეობა სამავალითა საბჭოთა არფისტებისათვის. ამას მოწმობს ე. მისკვიტინას მოვონება: „მ. მჭედლიშვილის სიცოცხლე დიდი, დაძაბული შრომით, სულიერი სიფაქიხითა და ადამიანებისადმი სიყვარულით იყო გამსჭვალული. ჩვენ, მისი მოწაფეებიც, მოვალენი ვართ ვიყოთ მომთხოვნი საკუთარი თავისადმი, ვიცხოვროთ და ვიშრომოთ ხალხისთვის, ყოველმხრივ შევეუწყოთ ხელი საბჭოთა მუსიკალური კულტურის აღმავლობას“.

ქ რ ო ნ ი კ ა

● **გამომჩინელი** ქართველი მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის ა. ქუთათელაძის დაბადების 75 წლისთავს მიეძღვნა საღამო, რომელიც თბილისის სამხატვრო აკადემიის საპქტო დარბაზში გაიმართა. საღამო შეხავალი სიტყვით გახსნა თბილისის სამხატვრო აკადემიის რექტორმა, პროფესორმა გ. თოთბაქაძემ.

● **ფართოდ** აღინიშნა გამოჩენილი კომპოზიტორის, საქართველოს სახალხო არტისტის, სახელმწიფო, საერთაშორისო და რესპუბლიკური პრემიების ლაურეატის, პროფესორ შალვა შვეციძის დაბადების 70 წლისთავი. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიამ, სადაც უ. შვეციძე ათეუელი წლების მანძილზე ეწევა ნაყოფიერ პედაგოგურსა და სამეცნიერო მოღვაწეობას, ამ თარიღის აღსანიშნავად გამართა საზეიმო სხდომა პროფესორ-მასწავლებელთა მონაწილეობით. სხდომა გახ-

● **კინოსახლზე** შეხვედრა მოუწყო ლონდონისა და ჩიკაგოს საერთაშორისო კინოფესტივალების ლაურეატს, რეჟისორ გ. შენგელაიას. შეხვედრაზე უჩვენეს მხატვრული ფილმი „ფიროსმანი“.

● **ბზლბანს** ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმ-

მოსწენება ა. ქუთათელაძის ცხოვრების, შემოქმედებისა და მოღვაწეობის შესახებ გაეთავა ხელოვნებათცოდნების კათედრის გამგემ ლ. რჩეულიშვილმა.

მოგონებებით გამოვიდნენ: სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების კათედრის გამგე

სნა კონსერვატორიის რექტორმა, საქართველოს სახალხო არტისტმა, კომპოზიტორმა ს. ცინცაძემ. მისასაღმებელი სიტყვებით გამოვიდნენ კომპოზიტორები: ს. ნახიძე, ნ. გაბუნია, გ. ციციშვილი, თბილისის III მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი ქ. ჭიაია და სხვები. შემდეგ გაიმართა უ. შვეციძის ნაწარმოებების კონცერტი.

მიმდინარე წლის 3 მარტს კი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა უ. შვეციძის შემოქმედებითი

წიფო თეატრში ჩატარდა დირიჟორისა და პედაგოგის, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის კონსტანტინე სირიზლაძის დაბადებიდან 70 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელიც მოაწიერა კულტურის სამინისტრომ, თეატრალურმა საზოგადოებამ და ვ. აბაშიძის სახელობის მუსი-

● **11-22** პერიმს საზეიმო ვითარებაში ჩაარა ტრადიციულმა „მხატვრის კვირეულმა“. საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირმა მრავალი საინტერესო ღონისძიება დასახა მხატვრებისა და საზოგადოებრიობის შესახებ დარად.

● **5 თებერვალს** გრასლის ქუჩაზე გაიხსნა გამოჩენილი ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანავლის ძეგლი, რომლის ავტორია რესპუბლიკის სახალხო მხატვარი, რუსეთის სახელობის პრემიის ლაურეატი, მოქანდაკე ე. ამბუცელი.

ვ. თოფურბე, აკადემიის პროექტორი სამეცნიერო დარგში ა. მურხანილი, აკადემიის გრაფიკის კათედრის გამგე პროფესორი ვ. კელეშვილი, სსრ კავშირის სახალხო არქიტექტორი ა. ქურდიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი მ. თალკვაძე და სხვები.



საღამო. მისასაღმებელი სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი თ. თაქთაქიშვილი, თბილისის საიპერო თეატრის დირექტორი ი. ბერძენი, კომპოზიტორები: ს. ცინცაძე, ა. ჩიმაშვილი, ნ. შამისაშვილი. საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა დაუტარა უ. შვეციძის IV სიმფონია. კონცერტზე შესრულდა აგრეთვე ნაწევრები ოპერებიდან „ამავია ტარიელი“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“ (დირიჟორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჟ. კახიძე).

● **21 თებერვლიდან** I მარტამდე დასავლეთ ბერლინის კინოთეატრ „არსენალში“ ჩატარდა ქართული ფილმების კვირეული, რომელიც მოაწიერა კინომოყვარულთა ადგილობრივმა გაერთიანებამ „გერმანული კინემატიის მეგობრები“ და კინოგაქიარავების ფრამამ „პეტაგუს-ფილმმა“.

დასავლეთბერლინელმა მხურებელმა ეკრანზე იხილა როგორც საბჭოთა საქართველოს კინოხელოვნების პირველი პერიოდის კლასიკური კინოფილმები, ასევე თანამედროვე მსახვრების საუკეთესო ნამუშევრები: „თუ ვაშვი მაგალობლი“ (ი. ოსტეიანი), „ოდია მწვანე ველი“ (მ. კლიპაშვილი), „როცა აუკვდა ნუში“ (დ. დოლობერიძე), „ეგრის უზნის მელოდია“ (გ. შენგელაია) და სხვები.

კალური კომედიის სახელმწიფო თეატრმა.

● **ალშირში** მრეწეო თანამედროვე ქართული ქედური ხელოვნების გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ი. ონიანურის, კ. ვერულის, ი. ქიოავას, თ. დედგარაინის 60 ნამუშევარი. გამოფენამ ფართო გამოხმარება პოვა.

● ამბს წინათ საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების „შეჯიბრების რეპერტორის“ მოწვევით თუხთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე წარმოდგენა გამართა ლიტვის სსრ პანევეჟისის დრამატული თეატრის ცნობილი კოლექტივმა.

წარმოდგენილი იქნა ა. სტრინდბერგის „სიკვდილის ცეკვა“. დამდგმელი რეჟისორია — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ი. მილტინისი, მხატვარი — ა. მეტენსი, მუსიკა ეკუ-



თნის — ლიტვის სსრ სახალხო არტისტი ი. ბალსისის, კოსტიუმები — გ. რაშეიკიტეს.

საექტაკლო მთავარ როლებს ასრულებდნენ სსრ სახალხო არტისტი დ. ბანიონი, ლიტვის სსრ სახალხო არტისტი ბ. ბაბაკუსასი, ლიტვის სსრ დამსახურებული არტისტი დ. მეღენაიტე.



ენყო, ხალიჩებისა და გობელენების საინტერესო ნიმუშებს შეიცავდა. ნაკეთობანი მხატვრის ფაიზ ხელოვნებაზე მიუთითებდა.

● მხატვარ-დემონსტრაციის ცისან მარინაშვილის ნამუშევრების გამოფენა, რომელიც ხელოვნების მუშაობა სახლში მო-

● მიმდინარე წლის თებერვალში ჩვენს იაპონურ ქალაქს ესტუმრა დაიპონური ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „როდ ნაიტსი“ და სამი კონცერტი გამართა საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. ჩვენი უფრნალის კორესპონდენტი ესაუბრა ანსამბლის წევრებს.



თარქმინის როლს ასრულებდა ერთ-ერთი მთვანი — მომღერალი კენდი იამა სიტა, რომელიც შშვენიერად ფლობს რუსულ ენას. მანვე გაკვირო თავისი კოლექტივის შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რომელიც 1954 წელს შექმნილა.

1968 წლიდან ანსამბლში მომღერალთა ახალი თაობა მოვიდა. ესენი არიან ისაიკი მაცუკავა (I ტენორი), კუნეიო კაცუ იამა (II ტენორი), კენდი იამა სიტა (ბარიტონი), ჯო სასაკი (ბანი). ეს ახალგაზრდული ვეთა ვოკალურა კვარტეტი გამოდის ინსტრუმენტულ კვინტეტ „მიუზიკოსთან“ ერთად (ხელმძღვანელი ცუნიეო მაცუკავა). ანსამბლის სოლისტია ახალგაზრდა მომღერალი ქალი აკემი სიგა.

„ჩვენ გამოვსულვართ საბჭოთა კავშირის 50 ქალაქში, — ამბობს კენდი იამა სიტა, — და ვყვლდგან მოგვიხილა მხნეწელთა

კეთილგანწყობილებამ. სითბომ, თანგრძნობამ.

ჩვენც ვცდილობთ ასეთივე მზურვალეზობით ვუპასუხოთ საბჭოთა მშენებელს ამას გამოვცხატავთ რეპერტუარით, რომელიც დიდი ადგილი ეთმობა საბჭოთა საესტრადო მუსიკას, რუსულ სიმღერებს.

გარდა ამისა, ჩვენი კოლექტივი ერთგვარად უპირისპირდება იაპონიაში მეტისმეტად გავრცელებულ მოდას, რომელიც ესტრადაზე მუსიკის ნაცველად ამკვიდრებს უვირლის, ორომტირალს, ავადმყოფურსა და გაზომვებულ ემოციებს.

სხვათა შორის, უჩანასკნელ ხანებში შეინიშნება საპირისპირო ტენდენციაც, რომელიც თანდათან იკვლევს ზღას, მატულობს ინტერესი იაპონური მუსიკალური ფოკლორისადმი, რომელიც სრულიად ახალ პერსპექტივებს

სახავს ეროვნული საესტრადო მუსიკის წინაშე.

ჩვენი ანსამბელი ამ ზღაზე დგას და ნერვავს რბილი ხმოვანების, ვარმონიული თანხმებების პრინციპებს. ჩვენივე გადამწვევტია მემორია და სიტყვა, სწორედ მათ გამომახველობას ვნიჭებთ უპირატესობას. რეპერტუარსაც, რომელიც თავისი ბუნებით ინტერაციონალურია, ამის მიხედვით ვადგენთ.

ანსამბლ „როდ ნაიტსი“ მსოფლშეგარნიება პაროგრესულია. მისი მიზანია სიცოცხლის რწმენა გადღვიძროს ადამიანებს, იმედი დაუბრუნოს ახალგაზრდობას.

ჩვენი კვარტეტის თითოეული წევრი გამოირჩევა მკვეთრი არტისტული ინდივიდუალობით, ეოველი მთავანი სოლისტია თავისი ბუნებით, დაჯილდოებულია თავისებური სამომღერლო ხშიო, მუსიკალური ტემპერამენტით. ახეთ თირობებში კი ანსამბლურობის მიღწევა გაცილებით უფრო რთულია.

უთოოდ ჩააღვა საერთო გვაქვს იქვენს ვოკალური ინსტრუმენტული ანსამბლ „ორრასთან“, რომელიც საბჭოთა კავშირის ერთერთ საუკეთესო კოლექტივად მიგვაჩნია.



● სოხუმის ს. ჭანას სახელობის დრამატულ თეატრში კარგი ტრადიცია არსებობს. იგი დღე-ღამეობრივად დროდადრო იწვევს გამოჩენილ მსახიობებს წარმოდგენებში მონაწილეობის მისაღებად. ამას წინათ თეატრის ქართული დასის მოწვევით აუხაზეთს ეწვია თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო კავშირების თეატრის მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი გიორგი მემეკიძე. მან მონაწილეობა მიიღო ნ. დუმბაძის პიესაში „საბარლდებო დასქენა“, შეასრულა ტიტარანს როლი, გ. გიგინეის პარტნიორობა გაუწიეს მსახიობებმა: ს. პაქვირიაშვილი, გ. რატიანი, ნ. ყურაშვილი, ს. კალანდარიძე, ლ. შივაშვიძე, ნ.

მასხუღამ, დ. ჭაიანა, ნ. ქაროსანიძე, ლ. შონიაშვილი, გ. სირაძე, ი. რობაქიძე და სხვებმა. აუხაზეთის ასსრ კულტურის სამინისტრომ გ. მემეკიძის სასტიკი სიგელით დააჯილდოვა. ახლანდელი თეატრის აუხაზეთმა დასმა მიიწვია საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო და შ. რუსთაველის პრემიების ლაურეატი აკაკი ვასაძე, რომელმაც ნ. დუმბაძის პიესაში „ეთერი პარაზიტები“ ისიღორის როლი შეასრულა. გამოჩენილ მსახიობთან ერთად სექტაკლი მონაწილეობდნენ მისი აღზრდილები — თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის ყოფილი სტუდენტები. ნ. შივაშვიძე.



● ბაშინგა ლევალი „მერანის“ საგაოფენო ფარმაზელი მონაწილეობის სსრ დასახურებული მსახიობის ნიკოლოზ მტკვრის ფარწერული ტილოების და გრაფიკული ჩანახატების გამოფენა. მონაწილეობის სახალხო რესპუბლიკაში მსახურების

ორთიანი მოგზაურობის შთაბეჭდილებათა ამსახველი ეს ციკლი, რომელსაც ავტორმა „მონაწილეობის გზებზე“ უწოდებდა, სამოცამდე ნამუშევარს შეიცავდა და მრავალფეროვანი იყო ენარულ-პეიზაჟური მოტივების მხრივ.

● შაბუნიანის სახელობის სიმპონი დრამის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა მ. ელიაშვილის „ბებერი მეზურნელები“. დადგმა განახორციელა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ლ. პაქაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა მ. მალაზოვამ, კორეოგრაფია ლ. ბადალოვი. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. აკოპიანი; მსახიობები: შ. კარაბეიანი, რ. ავაჩანიანი, ი. თათარიაშვილი, ა. ალაიანი, მ. ბაბიანი...



● ახლანდელი საქართველოს ფირმა „მელიტონი“ გამოუშვა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, საესტრადო არტისტა პირველი კონსერვის ლაურეატი ქეთო ჭაფარიძის ფერფტი-გიგანტი. ქეთო ჭაფარიძე აღიარებულია რუსული რომანის უბედლო შემსრუ-

ლებლად. ამავე მეთველებს ეს ახალი ფერფტიც, რომელზედაც ჩაწერილია ნოვოტროისის ჩვეულებრივ მხატვრული და მღვდლმღვდელი შესრულებული მრავალი რომანის კონცერტების ტიტრები სერაფი ბაიოვი. ფირების რესპუბლიკის დროს გამოცემულია ცენტრალური სახელმწიფო არქივის ხმის ჩამწერ ფონდის დაცული მასალები, აგრეთვე კოლექციონერების: ი. ბოიარის, ი. პერეპელისა და მ. თაბაკაშვილის ჩანაწერები. ფირების ასლავს რეს-

პუბლიკის დამსახურებულ არტისტს მრავალ თაბაკაშვილის ასრულები. ი. რობინაშვილი. ● ახლანდელი ვილნიუსში გაიხსნა ქართველ ფერმწერთა ნამუშევრების გამოფენა. ექსპონირებული იყო დასახურებული ასამდე ციკლი. გამოფენა ექსპონირებულია წარმოთქვა ლიტვის სსრ მხატვართა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო მხატვარმა ი. კუნიცისკომ. საზოგადოება ინტერესით გაეცნო ქართველ მხატვართა ნამუშევრებს.

● ქარბილი მწერლებისა და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მუშაკების შემოქმედებითი თანამშრომლობის განმტკიცების მიზნით ამას წინათ ქართველი მწერლების ერთი ჯგუფი კინოსტუდიას ეწვია. ამგვარი შეხვედრების უდიდეს მნიშვნელობაზე ილაპარაკა თავის შესავალ სიტყვაში კინოსტუდია

„ქართული ფილმის“ დირექტორმა რ. ჩხეიძემ. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მთავარმა რედაქტორმა გ. დვალისვილიამ კი სტუმრების გაცნო კინოსტუდიის 1976-1980 წლების პერსპექტიული თემატური გეგმის პროექტი. ამ საქმიან, მეგობრულ საუბარში აქტიური მონაწილეობა მიიღეს: საქარ-

თველოს მწერალთა კავშირის პირველმა მდივანმა თ. ბუაჩიძემ, მწერალთა კავშირის მდივანმა, კრიტიკოსმა ბ. უმღინებმა, მწერალმა კ. ლორთქიფანიძემ, რეჟისორმა ვ. ტაბაქაშვილმა, მწერალთა კავშირის მდივანმა ნ. დუმბაძემ. აგრეთვე მწერლებმა ა. სულაქაურმა, ს. ტოლიამ, კინორეჟისორ-

მა ლ. ლოლაშვილმა, გამომცემლობა „ხელოვნებას“ დირექტორმა ო. ევაქამ, რომის მსოფლიო ოლიმპიადის ჩემპიონმა რო. ზაქარაიამ, კინორეჟისორმა ვ. პატარაიამ, მწერალმა ვ. ტელიძემ, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარემ გ. აბაშიძემ, კინორეჟისორმა რ. თაბაკაშვილმა.



ლენინი და გორьკი

Автор рассказывает о взаимоотношениях между В. И. Лениным и М. Горьким, об их творческих контактах. Ленин, как известно, очень высоко оценивал художественное дарование Горького, заботливо относился к нему. В статье высказано мнение, что творчество Горького испытало воздействие вождя пролетариата, борющегося за партийность и идейность искусства.

Автор рассказывает и о Горьковском осмыслении личности Ленина. (стр. 2).

30-ЛЕТНИЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ ВЕНГРИИ

В связи с этой датой публикуется произведение молодой венгерской художницы Евы Иона.

(стр. 12).

Шота Ногадзе

ДЕЯТЕЛИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В годы Великой Отечественной войны активно боролись за свободу и независимость советские писатели, поэты, художники, музыканты. Среди них почетное место занимают деятели грузинского искусства, о которых рассказывает автор статьи.

(стр. 13).

Кора Церетели

СОФИКО ЧИАУРЕЛИ

Актриса индивидуальность С. Чиаурели проявилась не сразу, не с раннего детства, как это бывает в потомственных актерских семьях.

Только потом, во ВГИКе медленно, последовательно стал раскрываться талант, — пишет автор статьи, киновед К. Церетели.

После удачных дебютов в кино («Наш двор» — Р. Чхендзе) и в театре («Девочка с ленточкой») она сразу стала популярной артисткой.

С. Чиаурели сыграла очень мно-

● ამას წინათ სოხუმის ს. ჰანას სახელობის სახელმწიფო თეატრის ქართულმა დასმა მორიგ პრემიერად უჩვენა გ. კალანდია პიესა „ადგილის დედა“.

დადგმა ეკუთვნის აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, რეისორ გ. სულუკაშვილს, მხატვარია თ. ჯვანია, კომპოზიტორი — კ. გოლუაძე.

თეატრის აფხაურმა დასმა კი წარმოადგინა შ. ფაჩალიას სატირული კომედია „ყოვლის შემდეგ მასლო“.

დადგმა განხორციელდა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ დ. კორტავამ, მხატვრულად გააფორმა ე. კოტლიაროვმა,

● სამხრეთ ოსეთის კ. ხეთაგოვრის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულმა დასმა მაყურებელს მორიგ პრემიერად უჩვენა ა. ოსტროვსკის კომედია „მინაურები ვართ, მოვრიგდებით“ (თარგმანი ვ. კოტეიშვილისა).

სპექტაკლი დადგა დასის მთავარმა რეისორმა უ. მინდიაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ვ.

● მძიმის ახალგაზრდობის დრამატულმა თეატრმა-სტუდიამ წარმოადგინა ვ. მაიაკოვსკის კომედია „ბალონიკო“ (თარგმანი თ. ჯანელიძისა). სპექტაკლი დადგა რეისორმა ს. შრეველიშვილმა, მხატვარი — შმაგი, ქორეოგრაფი — რესპუბლიკის დამსახურებული არ-



კომპოზიტორია კ. გოლუაძე, ქორეოგრაფი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე დ. მაკავარიანი, სპექტაკლი მასლოს რალი შეასრულა ა. ერმოლოვმა.

ბ. შიპაშაძე.

● ამას წინათ სახელმწიფო ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში კონცერტები გამართა ინგლისელმა პიანისტმა სერტაშორისო კონსერტების ლაურატმა ჯონ ოგდონმა, მან წარმატებით შეასრულა მოცარტის, ბეოპოვენის, შუპანის, რაველისა და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

ვოლკიმ, კომპოზიტორია რსდსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. მერგოიძი, ქორეოგრაფი — შ. შავლობოვი.

სპექტაკლი როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ე. თარაღაშვილი და რ. ფლიტა. მსახიობებია: ჯ. გოჩაშვილი, თ. მუშვილდე, რ. ოტიაშვილი, ქ. დანიელაშვილი და ჰ. გოგიძე.

ბ. ტყეშელაშვილი.

ტისტი ი. ზარეცი. წარმოდგენა მოწაწილდნენ მსახიობები: ლ. აღიმბარაშვილი, მ. თევზაძე, ზ. ჩოგვაძე, ლ. დორეული, ი. კვიციანიძე, თ. ბიბიაშვილი, მ. თურქიაშვილი, ა. კობალაძე, თ. ნაცვლიშვილი, ბ. ნოზაძე, ი. ფოფხაძე, თ. ასლამაშვილი.

го ролей — их диапазон простирается от лирических характеров юных героев до образов сложных, противоречивых, с сильными страстями и героическим пафосом.

В статье дан их анализ.

(стр. 20).

Карло Гогодзе

«МАЛЬЧИКИ С СИРЕНЕВОЙ
УЛИЦЫ»

В двойном смысле интересен новый фильм Н. Неновой «Мальчики с сиреневой улицы»: во-первых, он посвящен 30-летию Великой Победы, а во-вторых, — это первое грузинское детское патристическое кинопроизведение на военную тему.

Автор высказывает ряд объективных замечаний, положительно оценивая фильм в целом. Подобные киноленты способствуют воспитанию подрастающего поколения в духе социалистического патриотизма, призывают ему благородные чувства бескорыстной любви и преданности Родине.

(стр. 26).

Додо Антадзе

АКАКИИ ХОРАВА —
ТВОРЕЦ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ
ДЕЯТЕЛЬ

Статья посвящена 80-летию со дня рождения известного грузинского артиста Акакия Хоравы.

(стр. 30).

Кити Мачабели

ГУРАМ ГАБАШВИЛИ

Гурам Габашвили один из тех мастеров, с чьим именем связано создание и дальнейшее развитие

новой грузинской чеканки.

В статье анализируется ряд работ этого интересного мастера.



Мераб Костава

«ИЗМЕНА»

Государственный академический театр имени Ш. Руставели осуществил новую постановку пьесы Сумбаташвили-Юкина «Измена». Автор публикуемой на этот спектакль рецензии рассматривает вопрос адаптации пьесы, отрицательные и положительные качества адаптированного текста. Он подробно останавливается на разборе режиссуры (постановщик — реж. Р. Стурра) спектакля, широко использующей новые театральные приемы.

Спектакль «Измена», считает автор — новое достижение творческого коллектива театра имени Ш. Руставели.

(стр. 40).

Бачана Брегвадзе

ПОЭЗИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Статья публикуется в связи с 500-летием со дня рождения великого скульптора, живописца, зодчего и поэта Микеланджело Буонарроти.

(стр. 48).

Автадил Татарадзе

БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ
ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ
ХОРЕОГРАФИИ

Автор ставит вопрос о научном изучении грузинской народной хореографии и отмечает: «К сожалению, эта большая и серьезная проблема оставлена без внимания. Грузинские исследователи почему-то обходят стороной эту сокровищницу, проявляют непростительное равнодушие к ней. А между тем фундаментальное изучение национальной хореографии пролило бы свет на многие вопросы нашей культуры и науки. Авторами существующей — весьма бедной — литературы в основном являются хореографы. Естественно, они односторонне раскрывают эту область».

Автор рассматривает также труд Л. Гварамадзе «Грузинская народная хореография», отмечает его положительные стороны и недостатки.

(стр. 70).

Василий Кикнадзе

КНИГА О ТЕАТРАЛЬНОЙ
КРИТИКЕ

Автор рецензирует вышедшую в свет первую часть книги Нателлы Урушадзе «История театральной критики» и дает ей положительную оценку.

(стр. 76).



ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ
МЕХСКИХ ЗАСТОЛЬНЫХ
ПЕСЕН

Рассматривая тексты мехских народных песен, в основе которых лежит триадная система, автор приходит к выводу, что эта система возникла из архаической формы, трехстопного мехского народного стиха.

В процессе пения этот стих становился трехстрочным. Автор анализирует развитие этого процесса, иллюстрируя его соответствующими примерами. (стр. 78).

Гия Давиташвили,
Демур Элошвили

О НАЦИОНАЛЬНЫХ
ОСОБЕННОСТЯХ
В АРХИТЕКТУРНО-
ДИЗАЙНЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В статье рассматривается понятие «национальные особенности», процесс формообразования и факторы, действующие на этот процесс. Национальная форма, — пишут авторы, не самоцель, а результат правильного решения поставленной задачи.

Знание принципов социалистической архитектуры и дизайна дают возможность уяснить процесс формообразования. (стр. 82).

Джансуг Гвинджалия

ЕЩЕ БЛИЖЕ К СПОРНОМУ
ВОПРОСУ

Автор спорит с оппонентами собственной статьи, опубликованной в февральском номере журнала «Сабчота хеловнеба» за 1974 год и остается при мнении о необходимости серьезной работы театра над своим репертуаром. Он считает обязательным подбор высокохудожественных драматических произведений: только в таком случае возможно осуществление подлинно художественных постановок. Неприемлемо, считает он, искать легкие пути и ставить дешевенькие, развлекательные спектакли с целью привлечения зрителей. (стр. 90).

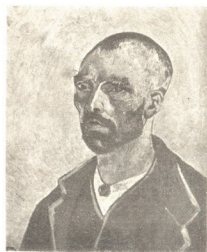
Гия Барамидзе

КНИГА ОБ ИЗВЕСТНОМ
АКТЕРЕ

В переводе на грузинский язык вышла книга Ани Филипп и Клода Ру «Йерар Филипп». Книгу перевели Лия Тевзадзе и Лили Попхадзе, редактор — М. Иорданияшвили. Книга читается с интересом. (стр. 98).

Публикуется продолжение
сем Ван-Гога (начало см. «Сабчота
Хеловнеба», № 3, 1975).

(стр. 102).



Мзия Рамншвили

ПЕРВЫЙ ГРУЗИНСКИЙ
АРФИСТ

О первом грузинском арфисте — исполнителе, композиторе и педагоге, участнике лучших симфонических коллективов Грузии Михаиле Мчедlishvili рассказывает автор.

М. Мчедlishvili воспитанел одно поколения талантливых арфистов, он является автором методических сочинений и многих музыкальных сборников. (стр. 103).

ქურნალში დაბეჭდილია
მ. ბაბოვის და პ. შუგინევის
ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

განწორება

ჩვენი ქურნალის მეორე ნომრის მე-19 გვერდზე (11 სვეტი) ზემოდან მესხეთე სტრიქონის ბოლო სიტყვა უნდა იკითხებოდეს: „ოტზოვისტობისა“.

მატერული რედაქტორი ბლემინ ბალაბუშვი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/IV-75 წ. უფ 00957
შევ. 806. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 შან.



საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1975.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 38-98-59.

