

სტატუსთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

გერმანიის
ბიბლიოთეკა

10

აპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

1985



ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

10 / 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ქართული

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გუზარანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოღარ გუზარანიძე,
მერაბ ბეგია
(პანსუხინსმგზავლი მდივანი),
ვანო კიკნაძე,
ნოღარ მგალობლიძევილი.
ზურაბ ნიჭარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუაძე,
ნიკო მამუკაძე,
ნოღარ ჯანაბრიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1985

120
1985 / 12



მოწინავე

თეატრი

მუსიკა

მხატვრობა

არქიტექტურა

ღიზანი

კინო

მოგონება

ჩვენი ჟურნალის სადღეისო ამოცანები	16
ჟოვანიძე მს კანონმოქმედება (თეატრმცოდნე გ. კოჭუხიძის ინტერვიუთა) რ. სტურუასთან)	16
გურამ ბათიაშვილი — სიკეთით სანამ კალთა	21
კოტე შახარაძე — ...ილუსტრაციებიდან სცენაზე, სცენიდან მკრანზე...	27
დიმიტრი ჭანელიძე — კომპოზიციის „სახიობა“	66
ედგარ დავლიანიძე — ძარბაზის საფორტეპიანო მუსიკის სთავაზობთან	79
ანზორ ერქომაიშვილი — ჩვენი ვალისის მავრალი	89
ფერენც ლიბტი — შოპენი	107
გივი ორჭონიკიძე — ჯანსუღ კახიძე	129
ლელია თაბუკაშვილი — ძარბაზის ბუნების სუნთქვა	47
კიტი მაჩაბელი — ხალხური ტრადიციის კალა	49
ნ. კერესელიძე — მოულოდნელობის ეფექტი	103
გიორგი მახარაშვილი — ალექსანდრე შარვაშიძის ნამუშევრების გამოფენა თბილისში	144
კ. შიქაძე — წიგნის სიყვარულით	154
გივი ბერიძე — არქიტექტურული შექმნის დეკორატივი: კრონოლოგია, მიწები	11
გიორგი ცხოვრებაძე — ღიზანის ისტორიის საკითხისათვის	38
ვიქტორ ბოევიჩი — ავტორისული საწარმის დამკვიდრება	56
ნინო ნატროშვილი — სინარტის მართი წამი	147
ჭაკოში ლეოპარდი — ღიზანის მართი წამი	94
გიორგი ლომთათიძე — კულტურის საზღვრულთმეცხვირთვილი	121
კრონიკა	157

საგჟოთა
სელთმეცხა

1985 წ. № 10

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: მ. ხვიტია „გურია“, „ბორჯომი“, „ევკალიპტები“.

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

ჩვენი ჟურნალის საღიუსო პოსანები

სოციალისტური საზოგადოების განვითარების დღევანდელ ეტაპზე განსაკუთრებული როლი ენიჭება ლიტერატურას და ხელოვნებას, საერთოდ კულტურას, როგორც საზოგადოების ზნობრივი იდეალების ამაღლების, ასევე პიროვნების პარმონიული განვითარების საქმეში.

ადამიანი, მისი ფენომენი საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა. ჩვენი საზოგადოების დინამიური განვითარება, მისი სოციალურ-პოლიტიკური ამაღლება დიდადაა დამოკიდებული ყოველი ადამიანის პიროვნული თვისებების, მისი ნიჭის, პოტენციალის გაზნასა და გამოქვავებაზე.

ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების პროგრამა, რომელიც ყოველმხრივ სრულყოფილად ჩამოაყალიბა აშხ. მ. ს. გორბაჩოვმა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე, საბჭოთა ადამიანის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების შემდგომ სრულყოფასაც გულისხმობს. „ქვეყნის ისტორიული ბედი — აღნიშნავდა თავის მოხსენებაში აშხ. მ. ს. გორბაჩოვი — სოციალიზმის პოზიციები თანამედროვე მსოფლიოში ბევრად არის დამოკიდებული იმაზე, როგორ წარვმართავთ შემდგომში საქმეს. ფართოდ უნდა გამოვიყენოთ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის მიღწევები, სოციალისტური მეურნეობების ფორმები შევესაბამოთ თანამედროვე პირობებსა და მოთხოვნილებებს და ამით მივაღწიოთ სოციალურ-ეკონომიკური პროგრესის არსებობის დაჩქარებას, სხვა გზა საერთოდ არა გვაქვს“.

ბუნებრივია, სოციალურ-ეკონომიკური პროგრესი, საბჭოთა ადამიანის ცხოვრების ყოველ სფეროს მოიცავს, სადაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეკუთვნის სოციალისტურ კულტურასა და ხელოვნებას. „ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების უმადლეს აზრად საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ პარტიას მიანიია ის, რომ განუხრელად, თანდათან ამჯობნებდეს ხალხის კეთილდღეობას, საბჭოთა ადამიანების ცხოვრების ყოველ მხარეს, ქმნიდეს პიროვნების პარმონიული განვითარების ხელშემწყობ პირობებს“ — აღნიშნავდა აშხ. მ. ს. გორბაჩოვი აპრილის პლენუმზე.

ამ დიდი ამოცანების შესაბამისად იზრდება იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის ყველა ფორმის როლი, ლიტერატურისა და ხელოვნების, ინფორმაციის საშუალებათა, პრესის, რადიოს, ტელევიზიის დანიშნულება „ახალი ღირებულებებით საზოგადოების სულიერი ცხოვრების გამდიდრებაში“.

ამოცანების ასეთი სიმაღლიდან იქნა სწორედ განხილული ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წინაშე მდგარი პრობლემები საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის სამდივნოს სხდომაზე. სახელოვნო ჟურნალის განხილვა ესოდენ მაღალ ინსტანციაში, ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმას, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებს რესპუბლიკის კომპარტიის ცკ ხელმძღვანელობა იდეოლოგიასა და კულტურას. ხელოვნებასა და მის ბეჭდვით ორგანოებს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა აშხ. ჯ. ი. პატიაშვილმა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ წინაშე

17.9.56

მეტად მნიშვნელოვანი ამოცანები დასახა, გამომდინარე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე შემუშავებული დასკვნებიდან და დღევანდელი პოლიტიკური აზრად აკრთვე პარტიის XXVII ყრილობის მზადებასთან დაკავშირებით. განსაკუთრებული რელიეფურობით იქნა აღნიშნული, რომ ხელოვნათა იდეურ-პოლიტიკური აღზრდა ყველა თავისი ფორმით მაქსიმალურად უნდა იყოს დაკავშირებული დღევანდელი მთავარ ამოცანასთან — ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარებასთან. ყურნალის ყურადღების ცენტრში უნდა მოექცეს ჩვენი ხელოვნებისა და კულტურის გლობალური საკითხები, რომ რედაქციამ და მისმა წარმმართველმა ბირთვმა, გამოიჩინონ მეტი კრიტიკული სიმტკიცე და თანმიმდევრობა, შეურიგებლობა ყოველგვარი ნეგატიური მოვლენების წინაშე. ყურნალის ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს არცერთი მნიშვნელოვანი საქეტაკლი, გამოფენა, კინოსურათი, წიგნი. უაღრესად მკვეთრად უნდა გამოხატოს ყურნალის ხელმძღვანელობამ თავისი პარტიული პოზიცია ხელოვნებისა და კულტურის ამა თუ იმ მოვლენების მიმართ, არ დაუშვას ორჭოფობა, მერყეობა მხატვრული ნაწარმოებების კონკრეტული შეფასების დროს. XXVII ყრილობისთვის მთელი მზადების ლიტმობითი არის შემოქმედებითი შრომა, სიტყვისა და საქმის ერთიანობა, ინციტივა და პასუხისმგებლობა, მომთხოვნელობა საყუთარი თავისა და კულტურისადმი. საზოგადოებრივი, კულტურული მოვლენებისადმი დამოკლებულებაში განსაკუთრებით დიდია კომუნისტის პირადი მაგალითის ძალა. არ არსებობს სხვა კრიტერიუმი გარდა ერთისა: კომუნისტი ფასდება მისი ქვეყნითა და საქმეებით.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის სამდივნომ განსაკუთრებით აღნიშნა პრესის, ხელოვნებისა და კულტურის ორგანოების როლი ქვეყნის წინაშე მდგომი ამოცანების მასებზე შეგნებამდე სწორ მიტანაში. აღნიშნა, რომ ყურნალმა „საბჭოთა ხელოვნებამ“ სახელმძღვანელოდ უნდა გაიხადოს აპრილის პლენუმზე ამხ. მ. ს. გორბაჩოვის დებულება: „ინფორმაციის საშუალებები ღრმად უნდა ანალიზებდნენ ამბებსა და მოვლენებს, სვამდნენ სერიოზულ პრობლემებს და სახაზდნენ მათა გადაწყვეტის გზებს, გვარწმუნებდნენ თავიანთი მინარსიანობით, ოპერატიულობით, ინფორმაციის სიუხვით. ადამიანებისადმი მიმართული ჭკვიანი პარტიული სიტყვა აღვიძებს აზრს, ავითარებს ადამიანთა ინციტივას, უნერგავს შეურიგებლობას ნაკლოვანებებისადმი. პრესის, რადიოს, ტელევიზიის ქმედითობა მნიშვნელოვანდ იზრდება, როცა მათ აქტიურ დახმარებას და მხარდაჭერას უწევენ პარტიული კორიტეტები“.

ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციასა და რედაქციას მიიჩნიათ, რომ სწორედ ამგვარი აქტიური დახმარებისა და მხარდაჭერის უმადლესი გამონახულება იყო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელების მიერ გამოთქმული პრინციპული პარტიული აზრი ყურნალის ავარგის ირგვლივ.

ყურნალის ღია პარტიულმა კრებამ, რომელმაც იმსჯელა საქართველოს კც ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებაში გამართულ განხილვასა და საქართველოს კც ცენტრალური კომიტეტის სამდივნოზე გამოთქმულ მონახულებათა გამო, „საბჭოთა ხელოვნების“ მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების მიზნით მკვეთრად ჩამოაყალიბა სამერმისო ამოცანები, აღნიშნა რედაქციის მიერ გაწეული მუშაობის როგორც დადებითი ტენდენციები, ასევე ჯერ კიდევ არსებული ხარვეზები.

საბჭოთა პრესის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა კლასიკური

სიცხადითაა ჩამოყალიბებული ვ. ი. ლენინის ფუნდამენტურ შრომებში, სადაც ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობისა და კლასობრიობის საკითხი უმთავრესადაა მიჩნეული.

ყოველი ჟურნალი, ჩვენი საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების რომელი სფეროსაც არ უნდა აწუქებდეს, მოწოდებულია იხელმძღვანელოს პარტიულობისა და კლასობრივი ბუნების ლენინური დებულებებით. ეს განსაკუთრებით ეხება ისეთ ჟურნალს, როგორც „საბჭოთა ხელოვნება“, რომელიც აწუქებს სულიერი კულტურის ისეთ დარგებს, სადაც განსაკუთრებული რელიეფურობით უნდა იყოს გამოკვეთილი შემოქმედისა და შემფასებლის პარტიულ-კლასობრივი პოზიცია.

„საბჭოთა ხელოვნება“ სინთეტური ხასიათის ჟურნალია, იგი აწუქებს ხელოვნების ყველა დარგს — თეატრს, მუსიკას, კინემატოგრაფიას, ქორეოგრაფიას, არქიტექტურას, სახვით ხელოვნებას და ტელევიზიას.

ჟურნალი უნდა იყოს ხელოვნების ამ დარგებში მიმდინარე პროცესების წარმმართველიც და მისი მენეჯიანეც, თეორიული მსჯელობის კათედრაც და მოქალაქეობრივი ტრიბუნაც, ჩვენი ჟურნალი არა მარტო უნდა ქმნიდეს ესთეტიკურ იდეალს — საზოგადოებრივ იდეალთან შეფარდებულს, არამედ აქტიურად უნდა იბრძოდეს მისი დამკვიდრებისათვის. ნათელია, რომ ასეთი ამოცანა უკვე განსაზღვრავს იმას, რომ იგი გადააქცეს ჩვენი იდეოლოგიური მუშაობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს უბნად.

ცხადია, ესთეტიკური იდეალი ვერ შეიქმნება ცხოვრების ყველა კომპონენტის გაუთვალისწინებლად, კომუნისტურ იდეურობაზე, კომუნისტურ ზნეობრიობაზე დაყრდნობის გარეშე. აქედან გამომდინარე, ჟურნალი არა მარტო ხელოვნების ნიმუშების ესთეტიკური, აქედან გამომდინარე, იდეოლოგიური შემფასებელია, არამედ პოლიტიკურადაც ორგანიზატორიცაა.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ თავისი გარკვეული ტრადიციები აქვს, რომელთაგან მრავალი, ახალ მოთხოვნათა შესაბამისად, განვითარების ახალ ეტაპს მოითხოვს, ისევე როგორც მათს გამრავლებასა და გამრავალფეროვნებას.

ჟურნალის რედაქციას და რეცენზიების შემფასებელს აქვთ, რომ ხელოვნების ნიმუშების განხილვა, არ უნდა ხდებოდეს მხოლოდ საკუთრივ ხელოვნების კანონების ფარგლებში ჩაკეტვით, მათი ერთგვარ „ესთეტიკურ პანორამაში“ მოქცევით. აუცილებელია ხელოვნების პრობლემების ანალიზი ჩვენი ცხოვრების პრობლემების შექმნე, ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი იდეალების ერთიანობის, მათი განუყოფლობის ფონზე. მასალისადმი მხოლოდ ამგვარი მიდგომა მიანიჭებს ჟურნალს საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. ჩვენი მუშაობა იქითკენა მიმართულია, რომ ჟურნალის ფურცლებზე რაც შეიძლება ხშირად წამოიჭრას თეორიული და პრაქტიკული პრობლემები, ამოცანა ისაა, რომ ამ პრობლემების ირგვლივ შეიქმნას შესაბამისი საზოგადოებრივი კლიმატი, დაადგინოს, ვაშიფროს, გამოკვეთოს ამ პრობლემების წარმოშობის ფაქტორები, დასაბნოს მიხედვით, მიუთითოს მათი გადაჭრისა და მიღწევისაკენ მიმავალი გზები.

ამ პოზიციებიდან იქნა განხილული ჩვენი რესპუბლიკის თეატრების მუშაობა, რომელთა ვრცელი პანორამა წარმოვადგინეთ საქართველოს კპ ცკ-ის ცნობილი დადგენილების შექმნე. აქვე გვსურს დაეძინოთ, რომ ჟურნალის რედაქცია მთელი სიღრმით სწავლობს ჩვენს ხელოვნებაში მომწიფებულ საკითხებზე საქ. კპ ცკ დადგენილებებს, ხელმძღვანელობს მათი დებულებებით, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ სავალდებულო პოზიანაჟითა და სხვით (სამწუხაროდ,



პრობლემის „გაშუქების“ ასეთი პრაქტიკაც არსებობს), არამედ მთელი უფროსი პოზიციით. ამგვარად იყო განხილული თბილისის საოპერო თეატრის მთელი შემოქმედება, ქართული საესტრადო ხელოვნება, ქართული კინემატოგრაფიის წინაშე წამოჭრილი პრობლემები.

უფროსის თითქმის ყველა ნომერს ხსნის მოწინავე სტატია საბჭოური იდეოლოგიის აქტუალურ პრობლემებზე და, ყოველნაირად ვცდილობთ ზოგადი ფრაზეოლოგია კონკრეტული მსჯელობისა, ჩვენი ხელოვნებიდან მოხმობილი მაგალითებით შევცვალოთ. თეოთკრიტიკულად უნდა ვთქვათ, რომ ჯერ კიდევ ვერ მოხერხდა ისეთი ბირთვის შექმნა, რომელიც მერ პრაქტიკულ მისიას დააკისრებდა ამგვარ გამოსვლებს. მრავალი მტკიცებულება საკითხი წამოიჭრა უფროსის ფურცლებზე (მაგალითისათვის დავასახელებთ დისკუსიას „მუსიკა და მსმენელი“, აგრეთვე სარაიონო თეატრების მუშაობისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ნომერს, უფროსის მოწინავეში მწვავედ გაკრიტიკებულ ზოგიერთი შემოქმედებითი დაწესებულების პარტორგანიზაციების ინერტულ მუშაობა (საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცნობილი დადგენილებები — მინსკის იანკა კუპალას სახელობის თეატრის პარტორგანიზაციის მუშაობის შესახებ — შუქზე). მაგრამ ჩვენ ვერ გამოვიჩინეთ სათანადო პრინციპულობა და თანმიმდევრობა ამ საკითხთა გადაწყვეტაში, საკითხებისა, რომლებიც რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს კომპეტენციაში შედიან. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ კულტურის სამინისტროს ორგანო ვართ, ამან ხელი არ უნდა შეგვიშალოს ზოგიერთი მოვლენის კრიტიკულ შეფასებაში, თუმცა, ბუნებრივია, ეს კრიტიკული შენიშვნები სამინისტროსაც შეეხება.

თეოთკრიტიკულად უნდა ვთქვათ აგრეთვე, რომ უფროსის ყურადღების ცენტრში ჯერ კიდევ ვერ მოექცა ჩვენი კულტ-საგანმანათლებლო მუშაობის ნაკლოვანებანი, არ გაუკეთდა ანალიზი ხელმძღვანელობის იმ ახალ მეთოდებს, რომელთა დანერგვა ჩვენში — როგორც ეს რესპუბლიკის პარტიული აქტივისტებზე ითქვა — არასაკმარის ტემპით მიმდინარეობს. ამ საქმეში უფროსის მუშაობის მხოლოდ ერთი დადებითი მომენტი უნდა აღინიშნოს — ჩვენ ერთ-ერთმა პირველმა დავსვით ხელოვნებისა და სპორტის სიმბიოზის მნიშვნელობა ახალგაზრდა თაობის აღზრდის საქმეში და სხვა ახალ რუბრიკებთან ერთად შემოვიღეთ რუბრიკა „სპორტი და ხელოვნება“.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის სამდივნოზე აღინიშნა, რომ უფროსს აკლია კრიტიკული სიმწვავე გლობალური საკითხების გაშუქების დროს (მაგ: თეატრალური და მუსიკალური სეზონების შეფასებისას), რომ დაუშვებელია პასიურობა კულტურის მოვლენების იდეური და პოლიტიკური შეფასებისას. აუცილებელია კიდევ უფრო ქმედითი გზების გამონახვა პარტიულ დოკუმენტებში წამოყენებული დებულებების ღრმად გასაზრებლად და ცხოვრებაში მათ დასანერგად.

ვეთანხმებით იმ დებულებას, რომ უფროსს ჯერ კიდევ აკლია კრიტიკულად მწვავე სტატიები და გამოსვლები, და ჩვენი ამოცანაა გაეაფართოოთ კრიტიკული მოღვაწეობის ჰორიზონტი. აქვე გვმართებს იმის აღნიშვნაც, რომ ეს თვითმიზანი არ უნდა გახდეს. ხშირად, უფროსის პოზიცია იმაშიც მჯდარდება, თუ რა დადებით ტენდენციას უქერს მხარს, ხელოვნების რომელ ნაწარმოებზე ამახვილებს ყურადღებას. პროგრესული, დადებითი იდეოლოგია გაშუქება ჩვენი უფროსის მოღვაწეობის უმთავრესი ამოცანაა. გასულ წლებში უფროსის საქმიანობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლაიტთემა იყო საქართველოს რუსეთთან შეერთების 200 წლისთავისა და დიადი გამარჯვების 40 წლისთავის ზეიმები. არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა

ჩვენს კულტურასა და ხელოვნებაში, რომელთაც ჟურნალის ფურცლებზე არ ეპოვით სათანადო გამოხმაურება. ამ დროს რედაქცია ცდილობდა დომინანტური ყოფილიყო არა საიუბილეო განწყობილება, არამედ გამოგვეყენებინა ეს თარიღები სადღეისო პრობლემების გამოსამწეურებლად.

ჟურნალის რედაქციას თავის მხრივ ამოცანად მიაჩნია არა მხოლოდ კრიტიკული წერილების ბეჭდვა, არა მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებთა გარჩევა-შეფასება, არამედ ხელოვნება წრეში კრიტიკისადმი სწორი დამოკიდებულების გამომუშავება, თვით ხელოვნება აღზრდა. სამუხებაროა, რომ ზოგჯერ ჩვენს კრიტიკულ გამოსვლებს კინემატოგრაფიისა და სახვითი ხელოვნების ზოგიერთი წარმომადგენელი მეტად მტკივნეულად იღებს და ერთობ არასასურველ ფორმებში ამჟღავნებს თავის პროტესტს... ეს მით უფრო საოცარია, რომ ჩვენი რედაქცია პრინციპულად არ იზიარებს იმგვარ „კრიტიკას“, სადაც პირადი ანგარიშსწორებაა, ანდა შემოქმედის შეურაცხყოფელ გამოთქმები და შეფასებებია.

ჩვენ კარგად გვაქვს შეგნებული, რომ დღევანდელ ვითარებაში ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გაშუქება „კარჩაკეტილობის“ პრინციპით შეუძლებელია. ჟურნალის პორიზონტისა და გეოგრაფიის, პირველ რიგში, ცხადია, პრობლემათა მასშტაბის გაფართოების მიზნით, ჩვენ კავშირი დავამყარეთ ჩვენი ქვეყნის მოწინავე ხელოვნებათმცოდნეებთან, დიდ სამეცნიერო-შემოქმედებით დაწესებულებებთან. საკავშირო ჟურნალებთან და ამის შედეგად ჩვენი ჟურნალის შეკვეთით მრავალი საყურადღებო სტატია მივიღეთ (დავა-სახელებ გ. ტოვსტრონოვოს, ა. კავანის, ი. შილოვას, კ. რუდნიცკის, ა. ზადერაკის, ვ. ბოჟოვიჩის, ა. კამენსკის და სხვათა სტატიებს). ბუნებრივია, ამას მოჰყვა ქართული ხელოვნებისა და კულტურის საერთო-საკავშირო არეალში ჩართვა, ჟურნალის გასვლა დიდ ასპარეზზე.

ჩვენი ჟურნალის რედაქციის ნაკლია, რომ ისე ფართოდ ვერ ჩავაბით ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნენი, კინომცოდნენი, თეატრმცოდნენი და მუსიკათმცოდნენი ჩვენს მუშაობაში, როგორც ამას ახალგაზრდა შემოქმედთა შესახებ საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება ითვალისწინებს. არის ამ მხრივ ძვრები, მაგრამ ეს არაა საქმარისი. თუმცა ეს ხარვეზი უფრო ფართო მასშტაბისა და ხელოვნებათმცოდნეთა აღზრდის სისტემასაც ეხება, სისტემას, რომელიც ისევე საჭიროებს რეფორმას, როგორც თავის დროზე სჭირდებოდა ჩვენს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლას.

ამიტომაც რედაქციის აქტიურ ავტორებად კვლავ რჩებიან ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის თვალაჩინო ძალები. ავტორთა კონტინგენტის გაზრდის ერთ-ერთ გზად გვესახება თვით ხელოვნების მუშაკების, ჩვენი კულტურის გამომჩენილი მოღვაწეების წერილების ბეჭდვა, რადგან ეს არის გზა სპეციალისტთა ვიწრო წრიდან უფრო ფართო არენაზე გასვლისა.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის აღენუმზე ამხ. მ. ს. გობზაჩოვი აღნიშნავდა: „საჭირო არ არის განსაკუთრებული პოლიტიკური ხედვა, რომ დავინახო. თუ როგორ გააძლიერა იმპერიალიზმმა უკანასკნელ წლებში ძირ-გამომთხრელი მუშაობა და თავის მოქმედებას სოციალისტური სახელმწიფოების წინააღმდეგ მიმართავს. ეს ვრცელდება ყველა სფეროზე — პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, იდეოლოგიურ და სამხედრო სფეროებზე“. იმპერიალიზმის ყოველ ცდას — განახორციელოს სოციალური რევანში უფართოესი ფრონტით, საბჭოთა იდეოლოგიურმა სამსახურებმა არა მხოლოდ ღრმად დასაბუთებულ: პასუხები გასცეს, არამედ სამუდამოდ დასამარეს იმპერიალიზმის იდეოლოგთა ყველაზე განსაუკრებელი დებულებანი ე. წ. „ადამიანთა თავისუფ-

ლებს“, „სოციალური სამართლიანობის“ თაობაზე. სწორედ ამიტომ მნიშვნელოვანსა და საბჭოთა პერიოდიკასა და იდეოლოგიურ ინსტიტუტებში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ბურჟუაზიული კულტურის პროპაგანდის მიერ გავრცელებული „თეორიების“ უარყოფას. ბუნებრივია, კონტრპროპაგანდა ჩვენი ჟურნალის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი გახდა: თითქმის ყველა ნომერში ნაჩვენებია დასავლეთის კულტურის კრიზისული მოვლენები, მონიშნულია ამ კრიზისის დამადასტურებელი ფაქტობრივი მასალა და მონაცემები. ამავ დროს, ამ კონტრპროპაგანდისას, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს თვით ჩვენს ხელოვნებაში დასავლეთეუროპული ხელოვნების მოდური გამოვლინებანი (განსაკუთრებით ეს ეხება თანამედროვე ფერწერას), უფრო მაკრად უნდა შეფასდეს პროვინციული მიმბაძველობის მთელი საშიშროება. სწორედ ამიტომაც აუცილებელია, რათა ღრმად, პრინციპულად და პროფესიულად წარმოვაჩინოთ ბურჟუაზიული ხელოვნების არსი, მისი იდეოლოგიური საფუძველი. ეს აუცილებელია ჩვენი ხელოვნების ახალგაზრდა კადრების შემდგომი ზრდისათვის.

ჟურნალის ფართო და მრავალნაირი პროფილის გამო ჯერჯერობით ვერ ვახერხებთ ყველა სპექტაკლის, კონსურათის, გამოფენის, ცალკეულ მოღვაწეთა შემოქმედების შეფასებას. მაგრამ უცდილობთ, ყურადღება მიტყპროთ განვითარების ძირითად ტენდენციებს, რომელთა გამოხატვა მიმოხილვით და თემატურ-პრობლემურ წერილებშია ძხოლოდ შესაძლებელი. ამგვარი წერილები კი შემოქმედების კონკრეტულ-ინდივიდუალურ ნიშნებს ვერ მოიცავს და ნათ, ზოგადი ხასიათის გამო, სიცოცხლე და დინამიზმი აკლიათ.

ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული ზოგიერთი წერილი აქებს სუსტ ნაწარმოებს, ავტორთა გარკვეულ წრეში დამკვიდრდა ერთგვარი სტერეოტიპი, რაც ნაკლებ გამომსახველს და ნაკლებ პროფესიულს ხდის მასალას. ისინი არ პასუხობენ თეორიულ და კრიტიკული აზროვნების თანამედროვე მოთხოვნებს!

საქართველოს კპ ცკ-ის სამდივნოზე აღინიშნა, აგრეთვე, რომ ჟურნალმა მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს რესპუბლიკის რეგიონების კულტურულ ცხოვრებას, იგი არა მხოლოდ იქ ჩატარებულ მნიშვნელოვან ღონისძიებებს უნდა გამოეხმაუროს (ფესტივალები, დათვალიერებები, იუბილეები), არამედ, უპირატესად, მოახდინოს ადგილობრივი კულტურული ვითარების ანალიზი.

მართალია, ჟურნალმა ფართოდ და საკმაოდ კრიტიკულად გააშუქა დრამატული თეატრების პირველი რესპუბლიკური თეატრალური ფესტივალი, აგრეთვე დიადი გამარჯვებების თარიღისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები, აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსეთის მხატვართა ნაშუშევრების გამოფენები, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი, ვინაიდან თეატრი და მხატვრობა ჩვენი რეგიონების კულტურული ცხოვრების შემადგენელი ნაწილია და ისინი ვერ მოიცავენ სულიერი ცხოვრების მთელ ატმოსფეროს.

საქ. კპ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებამ ცნობილ სპეციალისტებთან ერთად წინასწარ განიხილა ჟურნალის რედაქციის საქმიანობა განყოფილებების, ხელოვნების თვითიული დარგის მიხედვით. შესწავლილია განალოზებული იქნა დიდძალი მასალა. ამ განხილვამ ცხადყო, რომ ჟურნალის მიერ გამართულმა დისკუსიებმა „მუსიკა და მსხლენი“, „მინიწლების ქართული კინემატოგრაფი“, კინოგაერთიანება „დებიუტი“-ს, „ამირან-84“-ის ფესტივალის ირველივ, სპეციალისტთა და მკითხველთა ფართო ინტერესი გამოიწვია. აღინიშნა მ. ახმეტელის, დ. მუმლაძის, დ. ნოდია, ე. ოკუჯავას, ვ. კიკნაძის, გ. ბერიძის, მ. კერესელიძის, მ. კალანდარიშვილის, ნ. ლორიას, მ. გვიას, დ. ანდრიაძის პუბლიცისტური სამხელოთ დაწერი-

ლი წერილები, სადაც ქართული ხელოვნების წინაშე მდგარი მრავალი სადღე-
 ისო პრობლემა იყო წამოჭრილი და გაშუქებული. სათანადოდ იქნა, აგრეთვე,
 აღნიშნული ჟურნალის ინიციატივით შექმნილი ახალი რუბრიკების მნიშვნელო-
 ბა, მუსიკის, კინოს, თეატრის განყოფილებებში გამოქვეყნებული კრიტიკულ-
 პრობლემატური წერილების მაღალი პროფესიული დონე. ამასთან ითქვა ისიც,
 რომ ზოგიერთ წერილში ცალკეული ნაწარმოებები, რომელთაც მხოლოდ ლო-
 კალური ხასიათი აქვთ, განხილულია გლობალური პრობლემების განასერში,
 რაც ერთგვარ დისონანსს იწვევს რედაქციას მეტი მუშაობა მართებდა, აე-
 რეთვე დ. ანდრიადის („ფერები საგამოფენო სეზონის მიწურულში“) და
 შ. ბოსტანაშვილის („თბილისის სალესასწაულო რიტუალების სასახლე“) წე-
 რილებზე, სადაც ცნებების, ტერმინოლოგიის უდავლო მოძალეებაში, ნაახრე-
 ვის ხელოვნურ გართულებაში (სადაც ავტორის პოზიციას მისი პოზა ჩრდი-
 ლავს) ხშირად ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა, საღი აზრის ამოკითხვა. რე-
 მინისცენციებსა და ასოციაციებში ძლივს მოიკვლევს გზას ავტორთა მთავარი სა-
 თქმელი. ასეთ შემთხვევაში ჟურნალის რედაქციამ მეტი პრინციპულობა და მო-
 მთხვენელობა უნდა გამოიჩინოს ავტორების მიმართ, სწორედ იმგვარი პრინ-
 ციპულობა, რომელსაც იგი ავლენს ყოველგვარი ჭურის გრაფომანებისა და
 „მოყვარულ კრიტიკოსთა“ მიმართ.

ჟურნალმა წინა წლებში გამოაქვეყნა რევისორ მ. თუმანიშვილისა და
 მოქანდაკე ე. ამაშუელის მიერ შექმნილი მოგონებებისა და გან.ჯის პანორა-
 მული სურათი. რედაქციამ კვლავ გააგრძელა ეს ხაზი და მკითხველს მიაწოდა
 აკადემიკოს ვ. ბერიძის „მოგონებები“. აქ მემუარული, ისტორიული, პროფე-
 სიული, კულტურული და დრეაქტურული მასალა შეხამებულია თანამედროვე
 პრობლემებთან, რაც მას მეტ სიცოცხლესა და აქტუალობას ანიჭებს. რედაქ-
 ციამ ამ მაღალი კრიტერიუმით უნდა განიხილოს დასაბუქდად წარმოდგენილი
 ყოველი მემუარული მასალა (რომელთა წერა ამ ბოლო ხანებში ძალიან გახ-
 შირდა).

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ჟურნალის კონტაქტს შემოქმედებით ორგა-
 ნიზაციებთან. ეს კავშირი ორმხრივ სასარგებლოა, როგორც ძალების კონსო-
 ლიდაციის, ასევე პროფესიული კრიტიკის განვითარების თვალსაზრისით.
 მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი ქართული საბჭოთა ხელოვნების საუკეთე-
 სო მიღწევების არგუმენტირებული ანალიზი და პროპაგანდა, რესპუბლიკის
 კულტურული ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენების გაშუქება.

ხშირად ჩვენი შემოქმედებითი კავშირების კრიტიკისა და თეორიის სექ-
 ციები ფორმალურ თუ აუცილებელ ღონისძიებათა სიმრავლეში არიან დანთ-
 ქმლნი და ივიწყებენ ცოცხალ, შემოქმედებითს ცხოვრებას, ხელოვნების
 კონკრეტულ მოვლენებს. ჟურნალის რედაქცია მზადა პირველმა გადალახოს
 ერთგვარი „სეპარატიზმის“ ტენდენცია და თავისი ფურცლები დაუთმოს პრო-
 ბლემურ მძაფრ დისკუსიებს. მით უმეტეს, რომ კულტურისა და ხელოვნების
 ძირეული საკითხების გაშუქებისას, ჟურნალის რედაქცია ხელმძღვანელობა
 მხატვრული შემოქმედების პარტიულობის პრინციპით, სკკპ XXVI ყრილო-
 ბის დადგენილებით, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით „ლიტე-
 რატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“.

მართალია, ჟურნალმა თავის ირგვლივ შემოიკრიბა ავტორთა ფართო აქ-
 ტივი ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთაგან შემდგარი,
 მაგრამ ამოცანა ისაა, რომ მუდმივ ავტორთა შორის გვეყავდეს პარტიული და
 საბჭოთა მუშაკების თვალსაჩინო ძალები.

ის გარემოება რომ ჟურნალი აქტიურად უჭერს მხარს ქართული კულტუ-
 რისა და ხელოვნების ისეთი გამოჩენილი მოღვაწეების შემოქმედებას, როგო-

რებიც არიან: მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, ჯ. კახიძე, რ. სტურუა, ჩხეიძე, თ. აბულაძე, მ. კოკოსაშვილი, ე. და გ. შენგელაიები, თ. ჩხეიძე, რაქინაშვილი, ლ. დლობერიძე, ე. ამაშუკელი, ზ. ნიჟარაძე, რ. თაბუკაშვილი, ვ. დავითაია, ე. ვირსალაძე, ლ. ისაკაძე, რ. გაბრიაძე, ა. ერქომაიშვილი, ა. შალიკაშვილი და სხვა — ცხადყოფს, ჟურნალის ტენდენციას.

ჟურნალი დიდ ყურადღებას უთმობს კინოგაერთიანება „დებიუტის“ მოღვაწეობას, ქართულ სატელევიზიო და დოკუმენტურ ფილმებს, დიდწიშგნელოვან, მასშტაბურ მოვლენებს, მაგრამ, ზშირად ამ ყურადღების მიღმა რჩებიან ჩვენი დრამატურგების, კომპოზიტორების, ოპერატორების, მხატვრების ცოცხალი, კონკრეტული პორტრეტები.

საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზანია მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდა. საბჭოთა ჰუმანიზმი უაღრესად მდიდარი ბუნებისაა და იგი იტევს ან მოიცავს სხვა ერების კულტურულ მონაპოვარსაც. ჟურნალის ყურადღების გარეშე არ უნდა დარჩეს არა მხოლოდ აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსეთის პროფესიული ხელოვნების ნიმუშებისა და მოვლენების ანალიზი, არამედ რესპუბლიკის ტერიტორიაზე მცხოვრები მცირე ერების თვითშემოქმედებაც.

აქამდე ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ერთ-ერთი იყო, რომელიც სისტემატურად ბეჭდავდა თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა პიესებს. ხასიათოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ გაზ. „კომუნისტმა“ თავის მოწინავეში ხაზგასმით აღნიშნა ეს ფაქტი. მაგრამ, არსებითად თუ ვანვსჯით, თავისი სპეციფიკური პროფილის გამო ჟურნალი პიესებს კი არ, არამედ კრიტიკულ-თეორიული ხასიათის წერილებს უნდა ბეჭდავდეს ამ პიესებზე. ახლა, როცა ქართული ხელოვნების წინაშე ვანსაკუთრებული ამოცანები დგას, როცა ჟურნალს, თავისი მრავალდარგოვნების, სინთეზურობის გამო, უჭირს სრულად მოიცვას ჩვენი კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები, როცა ზშირად ყურადღების გარეშე რჩება მრავალი საჭირობოტო საკითხი, ჟურნალის რედაქციას მიზანშეწონილად მიანია მთელი თავისი ყურადღება კონცენტრირებულად წარმართოს თავისი პროფილის შესაბამისი მოვლენებისაკენ, უფრო გააფართოოს თავისი საზოგადოებრივი, თეორიული ინტერესების სფერო, რათა შედარებით ნაკლები გახდეს გაუშუქებელ პრობლემათა წყება. ამას რომ ვამბობთ, სრული იმედი გვაქვს იმისა, რომ რესპუბლიკის მაღალი ინსტანციები და შემოქმედებითი ორგანიზაციები გამოიტანენ ოპტიმალურ გადაწყვეტილებას ქართული პიესების დაბეჭდვისათვის.

ჟურნალი პოლიგრაფიულად რთული შესასრულებელი გახდა — მასში იტეკლება მრავალი გრაფიკული და საილუსტრაციო მასალა, სისტემატური ხასიათი აქვს ქართველ ფერმწერთა და სცენოგრაფთა ფერადი სლოიდების ბეჭდვას. საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცკ-ის გამომცემლობა პასუხისმგებლობით ეკიდება ამ ჟურნალის გამოცემის საქმეს. ჟურნალის ტირაჟი ექვსი ათასია, იგი იტზავნება ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, აგრეთვე საზღვარგარეთის ქვეყნებში. ამიტომ, ვთხოვთ გამომცემლობის ხელმძღვანელობას, მათთვის შესაფერისი პრესტიჟის შესაბამის დონეზე განხორციელდეს ყველა ტექნოლოგიური პროცესი, რომელიც, სამწუხაროდ, ზოგჯერ ირღვევა ხოლმე.

ახლა ჟურნალის რედაქციის და მისი ხელმძღვანელობის წინაშე დგას ამოცანა ღირსეულად წარმოვადგინოთ საქართველოს კპ და საბჭოთა კავშირის კპ XXVII ყრილობებისადმი მიძღვნილი მასალები (რომელთა ბეჭდვა, ჩვენ ჯერ კიდევ ვასულ წელს დაიწყეთ), მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შუქზე წარმოვაჩინოთ ქათული კულტურისა და ხელოვნების წინაშე მდგარი

პრობლემები და ამოცანები, უფრო აქტიურად ვიბრძოლოთ ადამიანის უფლებების დაცვისათვის.



„მომავალი სკვპ XXVII ყრილობა, უეჭველია, იქნება საეტაპო ნიშანდობილი ქვეყნის განვითარებაში. მის მნიშვნელობას განსაზღვრავს განსახილველი საკითხების უაღრესი აქტუალურობა, ახლანდელი პერიოდის ხასიათი, იმ ამოცანების სიახლე და მასშტაბურობა, რომლებსაც საზოგადოების წინაშე ისახება ეს პარტიის მთელ ყრილობისწინა მუშაობას განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს, მოითხოვს შექმნილი სიტუაციის ღრმა გააზრებას, გაბედულ გადაწყვეტილებებსა და ენერგიულ მოქმედებას“ (მ. ს. გორბაჩოვი). ბუნებრივია, ასეთი დიდი ამოცანები ჟურნალის რედაქციისაგან, მისი ავტორების ბირთვიდან მოითხოვს სიტუაციის ღრმა გააზრებას, სერიოზული დასკვნების გამოტანას.

ცხოვრება, მისი დინამიზმი გვეკარნახებს იმის საჭიროებას, რომ მოვახდინოთ შემდგომი ცვლილებები და გარდაქმნები ჩვენს მუშაობაში, რათა მივაღწიოთ თვისობრივ გაუმჯობესებას. უფრო ღრმად უნდა შევისწავლოთ კულტურის სფეროში მიმდინარე პროცესები, გავანალიზოთ შემოქმედებითი მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი პრობლემები, რათა ხელი შევეწყუთ ჩვენს პარტიას პროცესების პარმონიული განვითარების პრობლემების შექმნაში, აქტიური მონაწილეობა მივიღოთ მატერიალურ და სულიერ სიკეთეთა განაწილებაში სოციალური სამართლიანობის განმტკიცებისათვის ბრძოლაში. ამისთვის საჭიროა ობიექტურად, საბჭოთა ცხოვრების რეალების შუქზე, შევისწავლოთ ჩვენი თეატრებისა და მუსიკალური კოლექტივების რეპერტუარი, ვებრძოლოთ დიდად მნიშვნელოვანი პოლიტიკური თარიღების თუ საეტაპო პარტიული დონისძიებების ფორმალურ აღნიშვნას, ხელოვნების ყოველ სფეროში ე. წ. „გალოჩკებს“, რომელიც, ფაქტიურად, მოვალეობის მოხდის გამოხატულებაა და არა გულის კარნახისა.

შესანიშნავად სთქვა ამხ. მ. ს. გორბაჩოვმა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე: „ახალი ღირებულებებით საზოგადოების სულიერი ცხოვრების გამდიდრებაში, საბჭოთა ადამიანის იდეურ და ზნეობრივ ამაღლებაში დიდია ლიტერატურისა და ხელოვნების როლი. შემოქმედი ინტელიგენცია — მწერლები, პოეტები, კომპოზიტორები, მხატვრები, თეატრისა და კინოს მუშაკები — დიდი ავტორიტეტითა და აღიარებით სარგებლობს. მაგრამ ეს განაპირობებს მათს უდიდეს პასუხისმგებლობასაც საზოგადოების წინაშე. ყოველივე საუკეთესო, რაც შექმნილია საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ყოველთვის განუწყურვალად იყო დაკავშირებული პარტიისა და ხალხის მთავარ საქმეებთან და საზრუნავთან. უეჭველია, რომ ახალი ამოცანები, დღეს რომ ვწყვეტთ, ღირსეულ გამოხმაურებას პოვებენ მხატვრულ შექმედებაში, რომელიც სოციალისტურ ცხოვრების სიმართლეს ამკვიდრებს“.

ახალი, ცხოვრებისეული ამოცანები

გივი ბერიძე

ძალაძმებისა და სოფლის დასახლებული ადგილების მშენებლობა, ქსაცხოვრებელი, საზოგადოებრივი და სამრეწველო შენობების აგება, დასახლებათა შორის სივრცეების ორგანიზაცია ითვალისწინებს არქიტექტურულ-გეგმარებით, მოცულობით-სივრცობრივი და კომპოზიციურ-ესთეტიკური ამოცანების რთულ კომპლექსს. მათი გადაწყვეტა ხორციელდება ხუროთმოძღვართა და მომიჯნავე პროფესიის სპეციალისტების მონაწილეობით.

არქიტექტურა, როგორც მატერიალური წარმოების დარგი, ემყარება სამშენებლო მრეწველობის მიღწევებს, მაგრამ თვით არქიტექტურული შემოქმედება, რომელიც ითვალისწინებს საზოგადოებრივი ორგანიზაციის სოციალურ პირობებს, წამყვანია სამშენებლო ხელოვნებაში.

თანამედროვე ეტაპზე, რატომღაც საჭირო ხდება დასაბუთება ხუროთმოძღვრების თვითგამორკვევის საჭიროებისა, როგორც ინტეგრირებული და კომპლექსური პროცესისა, რომლის დროსაც ერ-

ოდროულად წყდება მხატვრული და ტექნიკური ამოცანები.

პარადოქსულია ის ფაქტი, რომ არქიტექტურის წამყვანი როლი ფაქტიურად იგნორირებულია, ხოლო თვით არქიტექტურული ხელოვნების შემოქმედი გადაიქცა მეორეხარისხოვან, პასიურ ძალად, დაკარგა მმართველობის სადავეები ინფრასტრუქტურის შექმნის რთულ პროცესში.

ამის გარკვევა შესაძლებელია მხოლოდ იმ მიზეზების გამოაშკარავებით და ანალიზით, რომლებიც გადაწყვეტ გავლენას ახდენენ ასეთი სიტუაციის წარმოქმნაში.

არქიტექტორი ყოველთვის, საუკუნეების განმავლობაში იყო წამყვანი ფიგურა სამშენებლო პროცესში, არა მარტო თანამდებობრივი სტატუსით, არამედ როგორც სპეციალისტი, თავისი განათლებით, უნარით — განაზოგადოს და შემოქმედებითად გადაწყვიტოს საპროექტო-დაგეგმარებითი სამუშაოების და სამშენებლო ხელოვნების რთული ამოცანები, არქიტექტურული სპეციალობის

ეს თავისებურება განასხვავებს მას სხვა მომიჯნავე პროფესიებისაგან.

ნუ ეწყინებათ მომიჯნავე პროფესიის სპეციალისტებს, რადგან მათ ასეთი ამოცანების გადაწყვეტა არც მოეთხოვებათ... სამშენებლო ხელოვნების ყველა სამუშაოს მეთაურებად არქიტექტორები უნდა ინიშნებოდნენ — დაწყებული დაპროექტიებიდან, დამთავრებული სამშენებლო ნაკეთობების დამზადებითა და უშუალოდ მშენებლობის პროცესით.

არქიტექტორი არა მარტო უნდა ხელმძღვანელობდეს სამუშაოებს, არამედ უნდა პქონდეს იურიდიული უფლებები ამ პროცესების განხორციელებისათვის.

სინამდვილეში როგორია საქმის ვითარება?

პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ხშირად საპროექტო ორგანიზაციებს ხელმძღვანელობენ და ქალაქების მთავარი არქიტექტორების თანამდებობები დაკავებული აქვთ სხვა სპეციალობის მუშაკებს, რაც ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით უარყოფითად მოქმედებს სამუშაოების წარმოებაზე. სახელოსნოების ხელმძღვანელები და პროექტის მთავარი არქიტექტორები ფაქტიურად მოკლებულნი არიან შემოქმედებით ატმოსფეროს, რადგან ერთის მხრივ, განსაკუთრებით გართულებულია საპროექტო პროცესი და საპროექტო დოკუმენტაციის შემდგომი დამტკიცების პროცედურა, ხოლო მეორეს მხრივ, ჩამორთმეული ზედღებების გამო, ისინი ფაქტიურად ვერ აწარმოებენ ხელფასის ფონდის გადახდის რეგულირებას თავისაკვეთიან მშრომლებს შორის, რადგან ფინანსები მათ ხელთ არაა, ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი ხელმძღვანელის ხელქვეითზე გავლენის შესუსტებისა, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს მთლიანად შემოქმედებით პროცესზე.

დაპროექტების გართულებული პროცესი უნდა გამარტივდეს. აქ თავისი საფუძვლიანი სიტყვა უნდა თქვას შრომის მეცნიერულმა ორგანიზაციამ. საპროექტო დოკუმენტაციის გამარტივება არ ნიშნავს ნახაზების რაოდენობის მექანიკურ შემცირებას. ცნობილია, რომ მოკლედ წერა — უფრო რთულია. ამიტომ საჭიროა საპროექტო დოკუმენტაციის სრულყოფის გზების პოვნა, მათი ხარისხის ამაღლება.

სახალხო მეურნეობის შემდგომი განვითარების, ქალაქებისა და სამრეწველო ცენტრების ზრდის პირობებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება საცხოვრებელი გარემოს ოპტიმალური ორგანიზაციის პრობლემას. ცნობილია ის დადებითი სოციალური ძვრები, საცხოვრებელ-სამოქალაქო მშენებლობაში, რომლებიც მოხდა ჩვენს ქვეყანაში წლების მანძილზე.

საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების საქმეში მიღწევებთან ერთად არის მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ნაკლიც. ეს არის უსახური და ერთგვაროვანი საცხოვრებელი რაიონები, მათი დაუმთავრებლობა, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობებისა და ნაგებობების მშენებლობის უხარისხობა.

არსებული ნაკლოვანებანი შედეგია უამრავი ისეთი სპეციალისტის საქმიანობისა, ვინც ვერ გამოამკლავნა პროფესიული პასუხისმგებლობა. სამშენებლო ხელოვნება ითხოვს სამუშაოთა გარკვეული პროცესების ჩატარებას, მათი ცალკეული ეტაპები უნდა სრულდებოდეს მაღალი ოსტატობით.

მშენებლობის პროცესის ერთ-ერთი მთავარი ეტაპია სამშენებლო ნაკეთობების დამზადება. კონსტრუქციული ელემენტები და კვანძები კი ქარხნებში ჯერ კი-



დეგ მეტად დაბალი ხარისხის მზადდება, რაც გავლენას ახდენს მშენებლობის ხარისხზე. სამშენებლო ნაკეთობების დამზადება, რაც ხორციელდება სამშენებლო კონსტრუქციების ქარხნებში და სახლსაშენებელ კომბინატებში, უნდა მიმდინარეობდეს არქიტექტორების მეთვალყურეობით. ამჟამად კი ისინი, ფაქტიურად, არც მონაწილეობენ ამ პროცესში, მათ მიერ არ ტარდება სათანადო კონტროლი კონსტრუქციის, ესთეტიკურად მისაღები სამშენებლო ნაკეთობების მისაღებად.

ამავე დროს, ქარხნების საბოლოო პროდუქცია არა სამშენებლო კონსტრუქციის ელემენტებს, არამედ არქიტექტურული კონსტრუქციის ელემენტებს წარმოადგენს. მათი მაღალი ხარისხით, უპირველეს ყოვლისა, დაინტერესებულია არქიტექტორი, როგორც ამ ელემენტების ავტორი. ამიტომ პასუხისმგებლობა გამოშვებული პროდუქციის ხარისხზე არქიტექტორს უნდა ეკისრებოდეს.

დაბალია უშუალოდ სამშენებლო წარმოების დონე. მაღალი კვალიფიკაციის სპეციალისტების სიმცირე დიდად მოქმედებს მშენებლობის ხარისხზე, წარმოქმნის დაუმთავრებელ სამუშაოთა დიდ პროცენტს, რასაც, საბოლოოდ, სამშენებლო ხასიათის უხეშ შეცდომებამდე მიყვავართ.

ცალკე უნდა აღინიშნოს მშენებლობის და მოსაპირკეთებელ სამუშაოთა დაბალი ანაზღაურება. მოუშკათვის შრომის ხელფასის მოწესრიგება მნიშვნელოვან და ერთადერთ წინაპირობას წარმოადგენს კადრების დენადობის შემცირებისა და მშენებლობაში მაღალკვალიფიციურებული სპეციალისტების მიზიდვის უზრუნველსაყოფად.

პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ არქიტექტორები ჩამოცილდნენ უშუალოდ სამშენებლო წარმოებ-

ას, დაკარგეს გარკვეული პოზიციები. საჭიროა საქმის გამაუმჯობესება, მშენებლობაში მათი პრაქტიკული მოღვაწეობისათვის ხელსაყრელი შემოქმედებითი პირობების შექმნა.

სამშენებლო წარმოების გაუმჯობესება და მისი ხარისხის ამაღლება მჭიდროდაა დაკავშირებული დაგეგმარების პროგრესულ მეთოდებთან. ცნობილია, რომ ამჟამად ჩვენს ქვეყანაში მშენებლობა ხორციელდება ძირითადად ტიპობრივი პროექტებით. ამ პირობებში არქიტექტორის ამოცანაა ტიპობრივი პროექტებით შექმნას სხვადასხვა სახის მოცულობით-დაგეგმარებითი გადაწყვეტა. პრაქტიკამ კი დაგვანახა, რომ ტიპობრივ პროექტებს ყავლი მალე გასდის, რამდენადაც არ ქმნის თანამედროვე ნორმებისა და ტექნიკური აღჭურვილობის გამოყენების შესაძლებლობას და, ამა-სთან, ქალაქმშენებლობაში მანერირებისთვისაც მოუხერხებელია.

თანამედროვე პირობებში ტიპობრივმა დაპროექტებამ ახალი მნიშვნელობა უნდა შეიძინოს: საჭიროა გადასვლა იეთი შენობებისა და ნაგებობების პროექტების შედგენაზე, სადაც გამოყენებული იქნება უნიფიცირებული სამშენებლო ნაკეთობანი. სხვადასხვა ობიექტის დაპროექტება მოხდება ერთიანი ნორმალების საფუძველზე ადგილობრივი სამშენებლო ბაზების შესაქმნელობებზე დაყრდნობით. ეს შექმნის პირობებს ცალკეული დამპროექტებლის შემოქმედებითი უნარის გამოსავლენად, ერთიანი ინდუსტრიული ნაკეთობების შედგენა კატალოგის საფუძველზე, არქიტექტორების აქტუალური ამოცანა და იგი არქიტექტურული მენიერების სფეროს განეკუთვნება.

ასეთი მეთოდოლოგია საშუა-

ლებას იძლევა მოხდეს კონსტრუქციული და ტექნოლოგიური ნაწილების სისტემის დამუშავების ცენტრალიზაცია და გთვალისწინებულ იქნას კონკრეტული არქიტექტურული გადაწყვეტის დამუშავების დეცენტრალიზაცია. პროექტები მთლიანად უნდა შესაბამებოდნენ მშენებლობის ადგილობრივ პირობებს. ასევე სწრაფად უნდა ხდებოდეს მეცნიერებისა და ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევების დანერგვა.

საპროექტო-დაგეგმარებითი სამუშაოების და მთლიანად სამშენებლო საქმის გაუმჯობესებისათვის საჭიროა მნიშვნელოვანი როლი მიენიჭოს არქიტექტურულ მეცნიერებას. ქალაქმშენებლობის საკითხებისა და სამოქალაქო და სამრეწველო შენობების ტიპოლოგიის კომპლექსური საკითხების გადაწყვეტიანათვის აქტუალურია არა მარტო მეცნიერ-მუშაკთა პირობების გაუმჯობესება, არამედ სამეცნიერო ჩამუშაოთა ორგანიზაციის პრინციპულად ახალი სისტემის შექმნა.

ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ 1934 წელს ჩამოყალიბებული და 1955 წელს გაუქმებული საკავშირო არქიტექტურის აკადემიის მოღვაწეობა. შემდგომში მის ბაზაზე შექმნილმა მშენებლობისა და არქიტექტურის აკადემიამ სულ რამდენიმე წელი იარსება.

არქიტექტურის აკადემიამ, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილად ვერ გაშალა მუშაობა თანამედროვე პრაქტიკის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების თვალსაზრისით, ვერ უზრუნველყო არქიტექტორებისათვის XX საუკუნის ტექნიკური დონის შესატყვისი შემოქმედებითი პირობების შექმნა.

არქიტექტურის აკადემიის არსებობის პირველ ეტაპზე (1934-1937 წლები) მთავარი ამოცანა

იყო მაღალკვალიფიცირებული ოსტატების მომზადება ასპირანტურაში და არქიტექტორთა დახელოვნების ფაქულტეტზე. შემდგომში კურსდამთავრებულმა არქიტექტორებმა (ე. ალაბიანი, ა. ბუროვი, ა. ვლასოვი, დ. ჩეჩულინი და სხვ.) წამყვანი პოზიციები დაიკავეს საბჭოთა არქიტექტურაში.

ამავე დროს, აკადემიის სამეცნიერო განყოფილებაში მუშავდებოდა თეორიული საკითხები, რომლებიც ეხებოდა საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების ტიპოლოგიას, ქარხნების რეკონსტრუქციას, სამრეწველო და სასოფლო ნაგებობების მშენებლობას. არქიტექტურა, ფაქტიურად, პირველად დაეფუძნა მეცნიერულ ცოდნას.

შემდგომში (1937 წლიდან სამამულე ომამდე), მეორე ეტაპზე, არქიტექტურის აკადემია განიხილებოდა როგორც უმაღლესი შემოქმედებითი და სამეცნიერო-ეკ.პერიოდული ცენტრის მოღვაწეობა. ამ პერიოდში ყურადღება გამახვილდა მხატვრული და ტექნიკური მხარეების შერწყმაზე საცხოვრებელი სექციების, სკოლების, საბავშვო დაწესებულებების, საზოგადოებრივი შენობების დაპროექტების პრინციპების გამომუშავებაზე, დიდი ყურადღება ეთმობოდა თეორიული შრომების გამოქვეყნებას, გამოჩენილ ხელოთმოდგართა და უნიკალური ხელოთმოდგართი ძეგლების შესახებ მონოგრაფიების გამოცემას.

1943 წლის ზაფხულიდან სსრკ არქიტექტურის აკადემიამ თავი მოუყარა არქიტექტორთა კადრებს, რომლებიც ომის პერიოდში დაიქსაჭსნენ. გაიშალა ინტენსიური მუშაობა დანგრეული ქალაქების გენერალური გეგმების შესადგენად. ორმოციანი წლების მეორე ნახევარში ყურადღება გა-



მხვილდა მსხვილსაზომიანი ელემენტებით საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის პრობლემებზე, შენდებდა საცდელი მსხვილპანელოვანი სახლები, მაგრამ ექსპერიმენტული ბაზის უქონლობის გამო ამ სამუშაოებმა ვერ ჰპოვა სათანადო განვითარება.

მიუხედავად მუშაობაში დაშვებული მთელი რიგი ხარვეზებისა, რასაც აკადემიის გაუქმება მოჰყვა, ამ სამეცნიერო დაწესებულებამ გარკვეულ წვლილი შეიტანა საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში, არქიტექტორთა მალაკვალიფიცირებული კადრების მომზადებასა და ხუროთმოძღვრული ძეგლების შესწავლაში, სპეციალური ლიტერატურის გამოცემაში.

განვილიმა ოცდაათწლიანმა პერიოდმა გვიჩვენა, რომ გამაერთიანებელი სამეცნიერო ცენტრის უქონლობამ გამოიწვია სამეცნიერო მმართველობის ერთიანი სისტემის დაშლა, არქიტექტურული მეცნიერების საკითხები დაექვემდებარა სამოქალაქო მშენებლობისა და არქიტექტურის სახელმწიფო კომიტეტს, ან რესპუბლიკის საქმუნს, რომელთა ფუნქციებს დაპროექტებისა და მშენებლობის ერთიანი პოლიტიკის განხორციელება შეადგენს.

წერილთემიანობა, არქიტექტურული მეცნიერების არაექტუალური საკითხები, პარალელიზმი სამეცნიერო-საკვლევ თემებში და, რაც მთავარია, მეცნიერული კვლევის ერთიანი მეთოდოლოგიის უქონლობა, არასაკმარისი ფინანსირება — სამეცნიერო სამუშაოთა არაორგანიზებული სისტემის შედეგია.

თანამედროვე პირობებში, მშენებლობის ინდუსტრიულმა მეთოდებმა და არქიტექტურული კონსტრუქციების დამზადების ცენტრალიზაციამ გარკვეულწილად განსაზღვრა სამშენებლო

ნაკეთობათა, მთლიანად განაშენების დაბალი ხარისხი, რასაც მოც დღის წესრიგში დადგენებლობაში მხატვრულ-ესთეტიკური და არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი დონის სრულყოფის საკითხი.

ამჟამად უაღრესად აქტუალურია მეცნიერული კვლევის ინტენსიური გაშლა არქიტექტურაში, სამეცნიერო-საკვლევ სამუშაოთა მწყობრი სისტემის შექმნა, რომელიც დაექვემდებარება ერთიან ცენტრს.

ამ სისტემაში მთავარი როლი უნდა მივაკუთვნოთ არქიტექტორებს — უმაღლესი კვალიფიკაციის მეცნიერ თანამშრომლებს.

მომწიფდა აზრი, რომ ჩვენი ქვეყნის ძირითად რეგიონებში ჩამოყალიბდეს არქიტექტურის აკადემია თავისი ფილიალებით, სწორედ აქ უნდა შეიქმნას ხელსაყრელი პირობები ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი სამეცნიერო მუშაობისათვის და ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის საპროექტო-დაგეგმარებითი სამუშაოების სრულყოფის, დაპროექტების პროგრესული ხერხების დამუშავებისა და მათი დანერგვის დარგში.

საკვლევი სამუშაოების ინტენსიური გაშლა მიზანშეწონილია როგორც ფუნდამენტური გამოკვლევების მიმართულებით, ისე გამოყენებითი თეორიის შესაქმნელად. საჭიროა არქიტექტურული მეცნიერება უფრო მეტად ემყარებოდეს მათემატიკური პროგრამირების მეთოდებს და მკიდროდ იყოს დაკავშირებული ექსპერიმენტულ მშენებლობასთან.

თეორიული გამოკვლევების შედეგების შემოწმება შესაძლებელია მხოლოდ ექსპერიმენტული ობიექტების შესწავლის საფუძველზე. ეს საშუალებას მოგვცემს

ყოველივე ეს კანონზომიერია...

ცნობილმა თეატრმცოდნემ გალინა კოუზოვამ რამდენიმე კითხვით მიმართა რეჟისორ რობერტ სტურას თანამედროვე თეატრის პრობლემური საკითხების შესახებ. მკითხველს ვთავაზობთ ამ საუბარს.

— განვლილი წლებისა და მრავალი სპექტაკლის დადგმის შემდეგ შეგეცვალათ თუ არა თეატრის აღქმა და რეჟისორის პროფესიაში საკუთარი თავის შეგრძნება.

— თავისუფლად და სიხარულით ავირჩიე პროფესია. დიდი უბედურება არ დატრიალდება, თუ ეს საქმე არ გამოიძვამ-მეთქი, ვფიქრობდი ჩემთვის, ბოლოსდაბოლოს, ისე უკან დავიხვე, ისე დავდგები გზაჯვარედინზე და ნებისმიერ გზას ამოვირჩევ-მეთქი. არ გასხენდებოთ ვასნეცვის ცნობილი ტილო? მაშინ ასე მეგონა — ცხოვრება ნელა მიედინება და წინ უსასრულო უამი მიდევს.

როცა უკვე ნათელი გახდა, რომ ცხოვრება თვალშეუვლები სისწრაფით მიჰქრის, რაღას ეიზამდი, უნდა მივეყოლოდი საქმეს.

ყველაფერი, რაც რეჟისურას ეხება, ჩემით ვისწავლე. ფერწერა იმით ვისწავლე, რომ ვუყურებდი თუ როგორ ხატავდა მამაჩემი, მუსიკა — თხუთმეტი წლისას ძალიან მინდოდა ჯაზის დაკვრით მოვწონებოდი გოგონებს და თავად მოვერჩე ნოტებს. ახლა მათ სწრაფად და თავისუფლად ვკითხულობ...

ჩემის აზრით, რეჟისორი მეტ-ნაკლებად ნიჭიერი დილექტანტია. მან ბევრი რამ უნდა იცოდეს — მუსიკა, ფილოსოფია, ფერწერა, არქიტექტურა, პედაგოგია, უნდა ერკვეოდეს ფსიქოლოგიაში, ჰელობდეს სიტყვას და ა. შ. ყველაფერი ეს ზედაპირულად, დილექტანტურად უნდა შეისწავლოს, რათა იცოდეს ის, რომ მან ყოველივე არ იცის, რათა ახსოვდეს, რომ იგი ზეკაცი არ არის. პრინციპში, ამის ცოდნა იმისთვისაცაა საჭირო, რომ როცა მსახიობების — ამ მოამტი „უდანაშაულო დამნაშავეების“, ამ უსაყვარლეს ადამიანების — მოტყუების დრო დადგება,

გაყვანალიზოთ ობიექტების არქიტექტურულ-გეგმარებითი და მოცულობით-კომპოზიციური გადაწყვეტანი, მათი საექსპლუატაციო მონაცემები. ექსპერიმენტული დაპროექტების განვიტარება მძლავრი საშუალებაა მშენებლობის პრაქტიკაში სამეცნიერო პრინციპების დანერგვისათვის.

ამგვარად, თანამედროვე ეტაპზე მომწიფდა მთელი რიგი პრობლემებისა, რომლებიც ეხება არქიტექტურულ შემოქმედების და არქიტექტორის როლს დაპროექტების, მშენებლობის წარმოების, მეცნიერული კვლევის, ადმინისტრაციული მმართველობის საკითხების გადაწყვეტისას.

წარმოება (არქიტექტურული პოლიტიკა, დაპროექტება, არქიტექტურული კონტროლი) და მეცნიერება (მეცნიერული კვლევა, ექსპერიმენტი, განზოგადება) მოითხოვენ მათი სიტყმების ორგანიზაციისადმი სხვადასხვა მიდგომას, რამდენადაც მმართველობის თავისი სპეციფიკური თავისებურებანი აქვთ.

ამიტომ, უმაღლესი ორგანოს აღმასრულებელ ხელისუფლებასთან უნდა შეიქმნას სხვადასხვა ხელმძღვანელი ორგანიზაციები: ერთ შემთხვევაში — არქიტექტურის სამინისტრო, ხოლო მეორეში — არქიტექტურის აკადემია. სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარება ითხოვს ახალი ცხოვრებისეული ამოცანების დროულად გადაწყვეტას, ნაკლოვანებების უსწრაფესად დაძლევის. საჭიროა ავამალოთ მეცნიერული გამოკვლევების და მშენებლობის ხარისხის დონე, და ამ ამოცანის განხორციელება არქიტექტორებს უნდა დაეკისროს.



მაშინ გვახსოვდეს, რომ ყველანი ერთი ხილ-
ან ვართ გამოთლილნი.

პირველ ხანებში საკუთარ თავზე გამოცე-
დვ რეჟისორობანას თამაშის საყმაწვილო სე-
ნი, როგორც მჩრევედნენ, ისე ვიქცევოდა: ლა-
მნამობა კონცეფციებს ვიზნავდი, დილაუ-
თენია ფურცლებზე ვაღამქონდა ნაფიქრო
და რეპერტივაზე მსახიობებს ჩანაწერებით
გამოტენილი „პაპებით“ ვეკლინებოდი. მერე
ეს ყველაფერი მომბეზრდა, კანცელარშინი-
ის ობის სუნი მეცა და ახლა ვიზიარებ იმ
აზრს, რომ ის რეჟისორი, რომელსაც ჩანაწე-
რებით აუჭრებდნენ ფურცლები და მერე სა-
თობით უკითხავს მსახიობებს თავის დღიუ-
რებს და წერალებს, უშნაღ მქვს იწვევს, ვი-
დრე ნდობას. ყოველ შემთხვევაში, ასეა თუ
ისე, ასეთი რამ ქართულ თეატრში არ გამო-
დგება. უქალაღოდ მოლაპარაკე კაცი უფრო
უნდა იმედოვნებდეს, რომ მან დაუჯერებენ.

შემდეგ ის იყო, ძალიან გულმოდგინედ
ვმაღავდი საკუთარ გაუბედაობას და როცა
არ ვიცოდი, თუ რანაირად გადამეწყვიტა ესა
თუ ის სცენა, ძალიან მონდომებით ვცდილ-
ობდი ყველაასათვის მეჩვენებინა, თითქოს სა-
ქმე შესანიშნავად მიდიოდა. ამ ჯახირსაც მა-
ლე მოვეშვი, რადგან მივხვდი, რომ მერყე-
ობა ჩვენი პროფესიის განუყოფელი ნაწილია
და რომ სარეპერტიციოა ის ერთადერთი ად-
გილი, სადაც რეჟისორი რაღაცას ქმნის. ეს
ორმხრივი აქტია. მსახიობებთან იმპროვიზა-
ციის იშვიათ წუთებში, ვარიაციულ ძიება-
თა შედეგად იბადება სწორად სპექტაკლი.
და არა რვეულებში. ამიტომაც ჩემთვის პრა-
ქტიკულად თითქმის შეუქლებელია სპექტა-
კლში სხვა მსახიობის შეყვანა. შესაძლოა,
ამ მსახიობმა კარგად ითამაშოს, მაგრამ მას
ჩვენთან ერთად არ განუცდია ის აუხსნელი
წამი, როცა შთაგონებამ თავისი მსუბუქი
ფრთა ვაგვკრა, მას სპექტაკლის დაბადების
იღუმელმა არ გაუზიარებია.

ძნელია შეეჩვიო რეჟისორის პროფესიას
თუნდაც იმიტომ, რომ იგი გულისხმობს
სხვის სწავლებასაც. ამჟამად არაა ეს როლი
ჩემთვის შექმნილი.

მსახიობებთან შედარებით რეჟისორი ყო-
ველთვის პროფესიული მატყუარაა. მა-
შინაც კი, როცა ხელს აწერ როლების განა-
წილების სრულიად ჩვეულებრივ ბრძანებას,

ვილაცის მიმართ უკვე სასტრუქო
რადგან ეს ადამიანი თეატრში ჰამლეტის რო-
ლით შემოიტყუე და, უკეთეს შემთხვევა-
შიც კი, ფორტენბრასის როლს აძლევ. თუმცა
ეს ყოველივე შეფარდებითია. ზოგჯერ ის,
რაც დღეს ცუდი გგონია, ბოლოს შეიძლება
მაღალხეობრივი აღმოჩნდეს, და პირიქით.

ხომ არ დამეწყო ყველაფერი თავიდან?

ერთხელ თავზარი დამცა საკუთარი თავის
წინაშე დასმულმა ერთმა კითხვამ: რა მოხ-
დებოდა, რომ რუსეთის ისტორიაში ერთი
ყველაზე ავბედითი დღეელი პუშკინის კი არა,
არამედ მისი მოწინააღმდეგის სიკვდილით
დამთავრებულყო? შეიძლება კაცმა ასეთი
რამ წარმოიდგინოს: არხინად დააბიჯებს ამ
ქვეყნად ჩვენი პუშკინი, მკვლელობა-პოეტი...
ჯერ კიდევ მეჩვიდმეტე საუკუნეში შენიშნა
მუსიკის გამო ფილოსოფოსმა ლეიბნიცმა:
„ჩვენი სული შეუცნობლად ითვლისო“. მშვე-
ნიერი თქმა!

გამუდმებული შინაგანი ქენჯნის, სასოწა-
რკვეთის გარდუვალი ზონების, ჩავარდნე-
ბის (რომელთაც ჩვენ თავად ვაღიარებთ ხო-
ლმე), ყოველივე ამის მიუხედავად, მე ჯერ
არ შემხვედრია ის ადამიანი, ნიჭიერი თუ
უნიჭო, გამარჯვებული თუ ხელმოკარული,
რომელიც თავისი სურვილით დასტოვებდა
თეატრს. ეს არის სიყვარულისა და სიძულ-
ვილის ტაძარი, გულთბილობისა და მძინეა-
რების, აღსარებისა და პირმოთენობის ტაძა-
რი. ტანჯვისა და სიხარულის სახლი, სადაც
ადამიანს ნაწილ-ნაწილ გლჯევენ ანგელოსე-
ბი, დემონები, ყველაზე ნაკლებ კი მუხეზი.

ახლა მსურს ხელახლა მოვსინჯო ყოველი-
ვე ამ უცნაურ ხელობაში. ამ რამდენიმე წნის
წინ ორი ოპერა დავდგი. ვოცნებობ დავდგა
საციკო სანახაობა, მიყვარს ცირკი მისი მი-
ამიტობის, ყოველდღიური რისკის გამო და
იმიტომაც, რომ მან ყველაზე მეტად შეინა-
რჩუნა ის ნიშნები, რაც ოლითგანვე შეად-
გენდა სანახაობის არსს; ღია ცის ქვეშ, მიწა-
ზე გაშლილ ფარდაზე გათამაშებული სცენ-
ები, ჩარდახიანი ურმებით მოხეტიალე დას-
ები, ბაზრებზე მოზიზიმი ხალხის წინ გათა-
მამებული მისტერიები...

ჩემთვის თეატრი — ეს არის სასიკვდილო
ნომერი, ტრაგიკული ბალავანი. „პასორიშჩ-
ეს“ (ეს არის ძველი სლავური სახელწო-

956
17



დება თეატრისა, ასე ფიგურირებს ეს სიტყვა სერბიულ ენაში) მსახურთ სპექტაკლის შემდეგ უნდა ელოდებოდნენ მეფის ოპრიჩნიკები, რომლებიც, მას შემდეგ, რაც კარგა გულიანად იციან წარმოდგენაზე, სამსჯავროზე წაიხიან მათ, ასეთი სითამამისა და თავისუფლების მიყვარულის გამო.

— დიდი ხანია ლაპარაკობენ თქვენი „მეფე ლირის“ პრემიერის გამო, რომელიც ჭერ კიდევ არ შემდგარა. რატომ? რას იტყვით „ვადადებული“ სპექტაკლის შესახებ.

შექპირის კითხვისას, ცნობიერების სიღრმეებში ფათობობს მკრეხელური აზრი, რომ ყველაფერი ეს შეთხზა უჩვეილი გზავომანმა. ეს აზრი მისთვის ჩვეულა მაქსიმალიზმით თავის დროზე გამოთქვა ლევ ტოლსტოიმ თავის ცნობილ სტატიებში, სადაც განსაკუთრებით ბევრი მოხვდა „მეფე ლირის“. მართლაც — უხეში, ტლანქი, მსხვილი გრენილი ძაფითა თითქოს მოქსოვილი ეს პიეესები, პრიმიტიულად, ვულგარულად, პლაგიატურად წერს. თითქოს, სერ უილიამ შექსპირი, და ბრწყინვალე მეცნიერთა და ფილოზოფოსთა არც ერთ არმიას არ ძალუძს, საწინააღმდეგოში რომ დაგვარწმუნოს. მხოლოდ მსახიობებს, სავესებით ჩვეულებრივ მსახიობებსაც კი შეუძლიათ ეს. მსახიობები რომ არ ყოფილიყვნენ, საეჭვოა, რომ ჩვენ ამდენი საუკუნის მანძილზე და ასე ერთგულად გვეჯერებოდა ეს დიდი ინგლისელი. მხოლოდ რეპერტივებზე და არსად სხვაგან, შეიძლება ოდნავ ვეზიაროთ შექსპირის იდეალდებას, რომელიც უმაღლეს ხელიდან გვისხლტება. ეს იდეალდება სრულებითაც არ არის დამალული ქვეტექსტში, ასოთა შორის, სიტყვათა მიღმა მიმალულია რაღაც უცნობი მატერია, აუხანელი სუბტანცია, მიუღწეარე ვენერია. მხოლოდ მსახიობს შეუძლია მისი გათავისუფლება ქალღლის ტყვეობიდან და ადამიანი სულიერი გამდიდრების სანაშურში ჩაყენება

ჩვენ გვინდა ვილაპარაკოთ ლირზე, იმ დიდ ადამიანზე, რომელმაც გაიგო, რომ მთელი მისი ცხოვრება ცოდვის ქმნა რყო და უბედურების მცტი არაფერი მოუტანია როგორც თავისი ქვეყნისათვის, ისე ახალი თაობებისათვის, იგი ცდილობს თავიდან შეიკვლოს და ბევრი რამეც შესცვალოს, მაგრამ უკვე შეუძლებელია მომხდარის გამოწწორება და ისღა დარჩენია, ღირ. ეულად მოკვდეს.

საშინლად დაგვიანებული „ლასარმანა“ ეს ისტორია, არსებითად უბრალოა, მაგრამ მსჯელად დასაურვებელი.

უკვე რამდენიმეჯერ შევაჩერებთ და განვიხილოთ „ლირის“ რეპერტივები და ახლა კვლავ შევწყვიტოთ, განუსაზღვრელი ვადით. მე ასე მგონია, რომ ეს შეიძლება უკეთესიც აღმოჩნდეს... ნელა და თანდათანობით ილექებიან ჩვენს გულებში ჩვენივე მიზნები. ცოცხალ რეალობასთან შეუღლებული შექსპირის პიეესია, საკუთარ არსებაშივე გვაბრუნებს და ჩვენშივე გაოცებასა და სიხარულს იწვევს. ყველაფერი ეს მიიღწევა ჩვენი დაქამებული სულისათვის არცთუ სასიამოვნო პირობებით. არაი ისა, რომ სპექტაკლის შექმნაზე დახარჯული დრო არ არის მარტოოდენ კალენდარული ცნება. ეს ესთეტკური კატეგორიაა, სადაც იგულისხმება ამა თუ იმ თეატრის არსებობის მოქალაქეობრივი აზრი.

იდეური და მხატვრული პრობლემები, მოფიქრებულნი და დააწყვეტილნი რეჟისორის მიერ, უნდა აითვისოს და ასახოს მსახიობმა. და რაც უფრო რთულია, ზნეობრივი თვალსაზრისით, მომავალი სპექტაკლს საფუძველში ჩადებული პრობლემები, მით უფრო მეტ ზნეობრიობას ითხოვს იგი თვით მუშაობის პროცესისაგან და რეპერტივებიც უკვე აღარ არის ჩვეულებრივი რეპერტივები და მხატვრული შედეგი პირდაპირა და მოკიდებული ჩვენი ყოფიერების საერთო მნიშვნელოვან ტენდენციებზე.

როგორ წარმართობ რეპერტივები იმგვარად, რომ თუნდაც ამ მუშაობის მანძილზე მაინც ყველას დააიწყედეს ტელევიზია, ფილმის განმთავანება, ფეხბურთი, დღეობები, კინოგადაღებები და საოჯახო პრობლემები.

თუ ეს ვერ შევძელით, არაფერი გამოგვივა თეატრი არ არის სამსახური, იგი საღმრთო ასპარეზია, რომელიც «не читки тренует с актером, а полной гибели, всерьез»

— ყოველივე ეს ისე ხომ არ უნდა გავიგოთ, თითქოს თეატრში დღის წესრიგში დგება არა თამაზის, არამედ ცხოვრების წესები?

— უარყოფითად უნდა გვიასუხობთ. ჩვენს განათლებულ გონებას ყოველთვის აძლევს ხელს საკუთარი არასრულქმნილების მიხეზების ასხნა ე. წ. ობიექტური ვითარებით. ადამიანის ბუნებას ახასიათებს ეს ნომერი პირველი იმპულსი — გამართლების ძიება საკუთარი თავის გარეთ. რა მწყობრ თეორიებს.

არ ააგებს ხოლმე ჩვენი მამამებელი გონება, რათა ვილატ-ვილატების შეცდომებით და ცოდვებით წიმართლოთ თავი.

ძალიან ადვილია ახლა მეხმარა გაცვეთილი ფრახა მხატვრული სახის არასრულქმნილებით გამოწვეული სევდისმომგვრელი გრძნობების გამო. მაგრამ სიტყვებმაც, ზოგჯერ სახეუკარმა სიტყვებმაც, ამოსწურეს თავიანთი თავი. ამბობ ამ სიტყვას და თან გრძნობ თუ როგორ წითლდები, და თუ ჩვენ ბოლოს არ მოვუღებთ ტერმინებითა და ცნებებით ყონგლორობას, თვალსა და ხელს შორის გავეპარება რეალური ბრძოლის და გადამწყვეტი მოწოდებებიანათვის საჭირო სიტყვები.

ბოროტების ფესვი საკუთარ თავში უნდა ვეძებოთ. ჩვენ ყველა დიდი ხელოვნების შექმნა გვწავია, ხალხით ვლაპარაკობთ ამის გამო, მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ ეს ხელს არ გვიშლის მივისწრაფოდეთ ცხოვრების კეთილდღეობისაკენ. ძალიან რაციონალურები ვაგხდით, თუმცა ყოველთვის არ ჩანს აშკარა ანგარება, რაც კი უარესი გეონია. კარგად ვისწავლეთ სარეკლამობისაკენ ჩვენი სწრაფვის დამალვა — ისე კარგად, რომ სინდისი არ გვაწუხებს, რადგან ვითომცდა მაღალი მიზნები, მოჩვენებითი პრინციპულობა და მყუდრო დოგმები გვიცავენ ამ დროს. ყოველივე ამას ხანდახან ისეთის გულწრფელობით ვაკეთებთ, რომ ტყუულმართლის გარჩევა ჭირს. ხანდახან იმასაც კი გრძნობ, რომ უზნეო ხარ, როცა მიგყავს რეპეტიცია და ამ დროს აღმაცერად აპარებ მხერას საათისაკენ, და თან ფიქრობ თუ რომელ სხდომაზე, რომელ დაწესებულებაში ან ინსტიტუტში ხარ სასწრაფოდ მისასვლელი რაღაც საჭიროებისათვის. ამ საყოველთაო წრიალში, კანცელარული ყოველდღიურობის ვითარებაში შენი საუკეთესო განხრახვანი იფანტებიან, ჭკნებიან, ზოგჯერ კი მთლად უკუღმართდებიან.

სპექტაკლი, რასაკვირველია, გამოდის, მაყურებელსაც კი მოსწონს, რომელიმე კრიტიკოსი მოვეტყვიებოდა რეცენზიით მოვეშველეთ. *საკუთარი მედიდობით თავშეკევაში.* მაგრამ, საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილებმა კარგად ვიცით, რომ პრემიერამდე ჩვენი ჩანაფიქრი დახურდავდა, მრავალი რამ გაუფაჟურდა, ხოლო რეპეტაციები გეგმის შესრულების ჩვეულ ვარიანტად იქცა. მაინა და მაინა კი უკვე გამოითვალა და

გამოამხეურა, ამდენი და ამდენი რამ გვეთღაო...

ამვე ატმოსფეროში და არა სპილოსის კოშკში ცხოვრობენ მსახიობებიც, რომლებიც ასევე მონაწილეობენ ამოებათა რბოლებში. აი, ამიტომ დგება თითქმის ყველაზე მთავარ საკითხად მეშაობის თვით პროცესის ზნეობრიობა. რაღაც ნაპრალი გაჩნდა, რომელიც თანდათანობით იზრდება. თავი იზინა განხეთქილებამ ქადაგებათა და ზნეობრიობას შორის, იმას შორის, რასაც ვაკეთებთ სცენაზე და რანაირადაც ვცხოვრობთ.

ჩვენი დღევანდელი სცენური ხელოვნების პროცესის პარადოქსი: ბევრია აქტუალური პიესა, მწვავე თემები, უამრავია ხერხები და საშუალებები, მთლიანად თეატრი კი არ არის თანამედროვე. დაკარგულია ურთიერთამაფორიაქებელი, ურთიერთგამამდიდრებელი კონტაქტები მაყურებელთან. ამას განსაკუთრებით გრძნობენ მსახიობები — რადგან სწორედ ისინი გამოდიან სცენაზე და არ შეუძლიათ არ შეიგრძნონ შესრულების ხელოვნურობა და სიცივე.

დღეს ჩვენ ვერც ერთ თეატრს ვერ ვუწოდებთ აზრთა მეუფეს. ამასთან რეჟისურის პროფესიონალიზმმა (ანდა მისმა იმიტაციამ) კატასტროფულ საზღვრებს მიღწია, ყველანი ერთნაირად რეპეტიციობენ დაწყებული БДТ-დან სახალხო თეატრ „ფაკელით“ დამთავრებული, ყველა წერს წიგნს თეორიასა და პრაქტიკაზე, წერენ არნახული სისწრაფით. ყველაფერი ეს თავისთავად, ალბათ, ცუდი არაა, მაგრამ, უზენაესი საზომით თუ განვსჯით, დამღუპველია, ვინაიდან აკანონებს საშუალო თეატრს — ხელოვნების ამ ყველაზე უზნეო ფორმას. რატომღაც ყოველივე ეს ჩვენ ხელს გვაძლევს.

ხალხის ცხოვრების ყოველ ინსტიტუტში პარტია შეუბრალებლად ამხელს შეცდომებს, უკომპრომისოდ ებრძვის ფორმალიზმს, ბიუროკრატისმს, ფუქსიტყვაობას. ჩვენს თეატრალურ სამეფოში კი ყველაფერი დარბაისილი და მოგვარებულია. საკმარისია, გამოხატო გოცემა ამა თუ იმ დანიშნისა თუ უაზრო ღონისძიების გამო, რომ დღის სინათლეზე მაშინვე წამოჰყოფს თავს ლამის სახელმწიფოებრივი ინტერესები, რომლებმაც თითქოსდა, განაპირობეს ამგვარი ნაბიჯი. მერე კარგად ჩაუკვირდები და პოლიტიკანობის თამაში შეგარჩება ხელთ. უფრო ზუსტად

კი, თავდაცვის ინსტინქტი, შიში ადგილის და-
კარგვის გამო.

მაგალითად, ყველანი ვხედავთ, რომ მავანი
ენაწყლიანი და ტკბილმოუბარი რეესიორი,
ერთმანეთზე მიყოლებით აცხობს ცუდ სპე-
ქტაკლებს, წლების მანძილზე ანგრევს თე-
ატრს, მაგრამ ხმას არ ვიღებთ. რატომ ვაქ-
ლევთ მას ამის უფლებას და რატომ იფურჩ-
ქნება ასე რიგად საშუალო ნიჭი? ნუთუ მხო-
ლოდ იმის გამო, რომ ამ ნიჭის საზღვრები
ცნობილია და იგი არავის არ შეაწუხებს? და
განა ჩვენი სახელმწიფოს უმთავრესი სიმდი-
დრე, სახელმწიფოსი, რომელიც საზოგადოე-
ბრივი ცხოვრების ყველაზე სრულყოფილ
ფორმებს ეძებს, ყოველი თვითმყოფადი, ნი-
ჭით დაჯილდოებული ადამიანი არაა?!

ჩვენი თეატრები, ვანსაკუთრებით სოლი-
დური თეატრები, მოგვაგონებენ თავშესაფარ-
თა სახლებს, სადაც ხელფასს არსებითად
პენსიასაგით არიგებენ და ამიტომ, ძალი-
ან უჭირთ ახალგაზრდებს გზის გაკვალვა.

მრავალი სასწრაფოდ ვადასაწყვეტი საკი-
თხი მომწიფდა. და თუ ჩვენ დროზე რაიმეს
არ მოვიფიქრებთ, თუ ისე დავიჭერთ თავს,
თითქოს პრობლემები არ არსებობს, თუ იმ-
ს ვაღიარებთ, რომ ჩვენ არ გვეკირდება ახა-
ლი, თანამედროვე ფორმები თეატრალური
საქმის ორგანიზაციაში, შედეგები შეიძლება
შუქქევადი აღმოჩნდეს. თეატრი ძალიან
მგრძობიარეა, და როცა ჩვენ ირგვლივ ცხო-
ვრება მოძრაობს, ყველაფერი იცვლება, თე-
ატრი რეფორმის გარეშე კვდება.

ყოველ დროში თეატრი იმით იყო დაკა-
ცებული, რომ ეხმარებოდა ადამიანსა და კა-
კობრიობას სულიერი სიჯანსაღის მოპოვე-
ბაში, თეატრს მინიჭებული აქვს ზეგარდმო
უფლება — მიგვითითოს ცხოვრების მტკიე-
ნულ ადგილებზე. ყველა საუკეთესო შემ-
თხვევაში თეატრი მარად მიმართავს გაბედ-
ულ ადამიანებს, რომლებმაც იციან სიპარ-
თლის ფაი და იციან, რომ ამ სიპართლეს
თან ახლავს განმკურნებელი ტკივილებიც.

ჩვენი მუშაობა სულისავე მიმართული უშ-
უალო აპელაციაა, თეატრის მაგია მაყურებ-
ელზე ტელეპატიურ შემოქმედებაშია, ისეთ
შემოქმედებაში, სადაც სიტყვები არც თუ
ისე მნიშვნელოვანია. მე დარწმუნებული ვარ,
როცა ნიჭიერი მსახიობი გამოდის სცენაზე,
მასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის სწო-
რედ ასეთი კონტაქტი მყარდება. მეცნიერე-

ბა, ალბათ, მალე ახსნის ამ ფენომენს, თეა-
ტრის შემოქმედების ძალა მის მსახურთ აკა-
ლდებულებს იყენენ გულწრფელად და მართლ-
მამართლოდ.

სიცრუეა, რომ ჩვენ ყველაფერი ვიცით.
თეატრი არ ექვემდებარება წინასწარ ჰერე-
ტას, ისევე როგორც სიყვარული — პროგნო-
ზირებას.

ერთის გარდა, სხვას არაფერს ვიწინასწარ-
მეტყველებ.

ადამიანი თეატრში მაშინ ქმნის რაღაც ფა-
სიულს ხელოვნებისა და ცხოვრებისათვის,
როცა იგი თავისუფალია, ანდა შემძლეა იმ-
ისა, რომ განთავისუფლდეს ხელოვნებისა და
ცხოვრების შტამპებისაგან... ის ადამიანი —
რომელიც გარისკავს და არ შეეშინდება
მა ამ რისკის, არც კი იფიქრებს ამა-
ზე, ამ დროს იზოვნის იგი უნიკალურ და მხა-
ტრულ საშუალებებს სტანდარტებისაგან,
სპექტაკლების ცეხური წარმოებისაგან თავ-
დასახსნელად.

ის რეჟისორია შემოქმედი, რომელიც მიმა-
რთავს მსახიობთა ჰეშმარტ საუნჯეს, ამ უძ-
ველესი პროფესიის ძირითად, შეუცვლელ
თვისებას — მსახიობის თავგანწირვას; და
მასთან ერთად სცენიდან მოგვითხრობს ის-
ეთ რაიმეს, რაც თანაბრად მნიშვნელოვანია
ყოველი კაცისათვის.

თეატრი ძლიერი და კეთილი გრძნეულია,
იგი გაბედულად უყოფს ხელს ცეცხლისმფრ-
ქვეველ დრაკონს ხახაში, შიგნულს უტრია-
ლებს, თითქოს ბავშვურად თამაშობსო და
აი, ჩვენს წინაშეა არა მონსტრი, არამედ პირ-
მშვენიერი მზეთუნახავი, რომელიც ათასი
წლის წინ ფერაის მოუჯადოებია. ამ დროს
გვინდა ხოლმე მთელი ქვეყნის გასაგონად ვი-
ყვიროთ სცენიდან — ხალხო, რომ იცოდეთ,
რა ადვილია ამის გაკეთება!

სამყარო მშვენიერია. იგი ჩვენგან ვაჟაკ-
ობასა და მოთმინებას მოითხოვს, იგი კბილს
გვისინჯავს და ვაი ჩვენ, თუ ეს ოქრო მთლად
მიღებულია ანდა სულაც ჩვენს გამო სპი-
ლენძად ქცეულა. მსოფლიოს ხსნა დამოკი-
ლებულია მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს უნა-
რზე — ყოველგვარი ცბიერების გარეშე სა-
მზეოზე გამოვიტანოთ ბოროტება, გადავაქ-
ციოთ გომბეშო მეფის ქალწულად, ვიყოთ
მშვიდად და გვემადეს, რომ ყოველივე ეს
კანონზომიერია და სხვანიარად არც შეიძ-
ლება იყოს.

სიკეთით სავსე კალთა

გურამ ბათიაშვილი

ძველ თბილისში კატის ერთ გარბენასაკენ მოკლე ჰაზირას ჩიხში ერთ ჰაწია, დაქორავებულ ოთახში ცხოვრობს უნივერსიტეტის სტუდენტი. იმ სტუდენტი კაცისათვის „ცისკარი“ ყველაფერია — ჩვენ მაშინ „ცისკრით“ ვაგნებდით მსოფლიოს დიდი ლიტერატურის კარებს და ის ლიტერატურა „ცისკარს“ მოჰქონდა ჩვენთან. და აი, ერთ მშვენიერ დღეს, იმ სტუდენტს, რომელიც ტახტზე წამოწოლილა და გატაცებით კითხულობს, კითხულობს და თავმუხუკავებლად ხარხარებს, კარს შეუღებს ღია დეიდა, ე. წ. „ხაზეია“ და შემფოთებული ეკითხება:

—რა მხნა, გურამ?

სტუდენტი კი კითხულობს და ხარხარებს. მისთვის არაფერი არ არსებობს ქვეყნად. არსებობენ მხოლოდ ბებია. ზუროყლა, ილიკო, ილარიონი და ის სიყვითე. ის სულიერი მშვენიერება, რომელიც ამ ადამიანებს შემოაქვთ ამ ჰაწია სტუდენტურ ოთახში. და იგი კვლავ თავმუხუკავებლად ხარხარებს. „ხაზეია“ ისევ შემოაღებს კარს და ახლა უფრო შემფოთებული ეკითხავს:

— ხომ კარგად ხარ, გურამ?

კი, სტუდენტი კარგადაა, ძალიან კარგადაა იმით, რომ ჰეშმარიტ ლიტერატურას კითხულობს. ეგ არის, რომ მწერლის მიერ შექმნილმა სინამდვილემ, ადამიანებს დაავიწყეს ის ცხოვრება, რომელიც მის გვერდით არის, დაავიწყეს ირგვლივ მყოფნი.

მას იქ უნდა ყოფნა, იქ, ზუროყლას სამყაროში.

დარწმუნებული ვარ, მილიონობით ადამიანის ცხოვრებაშიც ასე შევიდა ნოდარ ღუმბაძის დიდი სამყარო, რომელსაც შემდგომ სიკეთის სამყარო ერქვა.

გიგლა ფირცხალავას ერთ კარიკატურაში ზუსტად არის დაჭერილი იმდროინდელი ნოდარ ღუმბაძის ხატება — გამხდარი სახე, წარბი წარბს მიდგმული, წვევრგაუპარსავი.

ერთი სიტყვით, ეს იყო ძალიან უბრალო,

თითქოსდა სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანი — ამით კარიკატურისტიც და მისი ობიექტიც თითქოს ხაზს უსვამდნენ იმას, რომ ადამიანში მისი სულიერი არსია მთავარი, და არაფერი გარეგნული, შელამაზებული და შეთხზული მას არ აინტერესებს. იგი იმდენად დიდი იყო, იმდენად ნამდვილი, რომ თავის ნებაზე ჩაცემის უფლებაც ჰქონდა და წვევრგაუპარსაობისაც.

ყველაფერ ამას დღეს ვაცნობიერებ, ფოტოსურათს რომ დავყურებ, თორემ მაშინ ასეთი რამ აზრადაც არ მომსვლია. თითქოს მისი პიროვნების მაჟორულ კონტექსტში ასეთი ფიქრისათვის ადგილი არ არსებობდა.

ჩემს წინ ერთი ფოტოსურათი დევს. იგი საქართველოდან ძალიან შორს, თურქეთში, ქალაქ ბურსაშია გადაღებული. ერთმა იქაურმა ქართველმა კაცმა ქართველი მწერლები ოჯახში მიიწვია, რომ მის შვილებს ქართული სიტყვა მოესმინათ. ის კაცი სიხარულით დასტრიალებდა თავის სტუმრებს. ნოდარი და მისი მეუღლე ნაწული გუგუნავადუმბამეც იყვნენ სტუმრებს შორის — ბედნიერნი, ნიჭით, სიყვარულით, ყველა ამ ქვეყნიური სიკეთით აღსავსე ადამიანები. ნოდარის სიხაროვეს ხომ გონებამახვილობაში, სულიერ სინაზეში მოქცეული ნიჭიერება დღესასწაულობდა მუდამ. და აი, მას-პინძელმა ფოტოგრაფი მოაყვანინა, ჩემი შვილები ქართველ მწერალთა შორის უნდა გადავადებინოთ. კარგად მახსოვს ის ფოტოგრაფი — ერთი კაფანდარა, ანატოლიის მზით გარუჯული კაცი იყო. არ, სწორედ იმ დამეს გადაღებული სურათი შემომჩნა. საოცარი ფოტოა. ნოდარი სულ რაღაც 40 წლისაა. (1968 წლის ამბავს ვიკონებ), უკვე დაწერილია „ბებია“ და „მე ვხედავ მზეს“, მისი სახელი და პოპულარობა დღითიდღე იზრდება. უფრო და უფრო ძლიერ კამყაშებს მისი ვარსკვლავი. მას ხშირად დგამენ თეატრები, მის გულს ჯერაც არ შეხებია ის მო-

მავედინებელი დარტყმები, რამაც საბოლოოდ წაგვართვა იგი. ერთი სიტყვით, ყველა პირობა ბედნიერებისა და ისიც თითქოს ბედნიერია, მაგრამ...

აი, ამ ფოტოსურათზე ნოდარის სახეზე ტანჯვა აღბეჭდილი. მის ხელმარცხნივ არჩილი დგას სულაკაური, კიდევ უფრო იქით — გ. გოგიჩაიშვილი, ხელმარცხნივ — ალექსი გომიაშვილი, მერე — მე. წინ ფრიდონ ხალვაში ზის. მაგრამ ტანჯვის გრიძასი სწორედ ნოდარის სახეზე შეიძინევა. საიდან? რატომ? ჯერ ხომ ადრეა, ძალიან ადრე? რა შინაგანი ტკივილები აკრთობდა ამ ბედნიერების მომტანი, სიკეთის მქადაგებელი და სიხარულის დამამკვიდრებელი ადამიანის სულს?

ჩვენ გორში ვართ. დღეს „ციხკრელები“ გორს ჩამოვიდნენ აქაურ ახალგაზრდა მწერლებთან ფეხბურთის სათამაშოდ. ნოდარმა საკუთარ კარში გაიტანა ბურთი. (როგორ გულიანად იცინოდა ხოლმე ამის თაობაზე შემდგომ წლებში. თითქოს უხაროდა კიდევ თავისი ასეთი სპორტული შეცდომა). მერე მოგვიანებით გორის სადგურში, „ელექტრიჩის“ მოლოდინში ხრემის გორაზე შემდგარნი და ოთარ ჩხეიძის ატენურით გაბრუებულნი გააუბრობდით. უფრო სწორად, ნოდარ ჩხეიძე, ოტა პაჭკორია და ნოდარი კამათობდნენ. კამათის თემას ახლად გამოქვეყნებული „მე ვხედავ მხეს“ წარმოადგენდა. რამდენადაც მახსოვს, აქ ჩხეიძის არც ოტა იყო და არც ნოდარ ჩხეიძე. მათს ქებას დროდადრო „ბებიას“ ავტორი არ ეთანხმებოდა. ხანაც ხმამაღლა, სიყვარულით გადიხარხარებდა. („რა კარგია, ბიჭო, არა“). მე კი შემთვრალ-შეთამამებელი დროდადრო ვეუბნებოდი:

— თქვენ ძალიან გავხართ დიდ თურქ მწერალს აზიზ ნესინს — ამ სიტყვებზეც გულიანად ხარხარებდა. უფრო სწორად, ჩემი ეპითეტს „დიდი“ დასცილოდა. მას არც სწამდა, არც აინტერესებდა და არც მოსწონდა ასეთი ქება და დაყვავებით მეუბნებოდა:

— კაი, ძამა, კაი!

აოადა, მე მაშინ ძალიან გულწრფელი ვიყავი — „ბებია,“ „მე ვხედავ მხეს“ დიდი მწერლობით, დიდი ლიტერატურით სუნთქავდა და ამ პარალელებს ძიება სრულიად არ იყო შემთხვევითი.

გამოხდა ხანი, ლიტერატურულმა ცხოვე-

რებამ, განსაკუთრებით კი გამოჩენილ თურქი მწერლის აზიზ ნესინის თბილისში მისვლამ უფრო დამახსოვდა ნოდარის დღეები. ესთან. თუმცა, მე ყოველთვის ვგრძნობდი მის სიდიდეს და ამ სიდიდეში იგი კიდევ უფრო მხიბლავდა — მრავლისმეტყველი „ბრძანული“ დუმილით კი არ ხვდებოდა ამა თუ იმ მოვლენას, არამედ გულიანი ხარხარით, ან გამკენწლავი იუმორით აცხადებდა თავის დამოკიდებულებას. ამგვარი გულგახსნილობით იგი კიდევ უფრო გხიბლავდა, მეტი სითამამის უფლებას ვაძლევდა. ამ უბრალოებაშიც ელენდებოდა მისი სიდიდე.

აზიზ ნესინი თბილისში ჩამოსულიყო და ნოდარ დუმბაძეს არ ვაცნობოდა. შეუძლებელი ვახლდათ. მე აზიზ ნესინს უკვე ეთარგმნიდი, „ნიანგშიც“ კი დამებეჭდა მისი რამდენიმე მოთხრობა და ბატონ იოსებ ნონეშვილს, რომელიც მაშინ როგორც მწერალთა კავშირის მდივანი, უცხოეთის მწერლობასთან ურთიერთობას განაგებდა (მე კი მისი თანამშრომელი ვიყავი „ლიტერატურულ საქართველოში“), ვუთხარი, აზიზ ბეი ნოდარ დუმბაძეს უნდა გავაცნოთ-მეთქი. ი. ნონეშვილს თურმე ადრევე მიუღია ზომები. უკვე შეთანხმებია კიდევ ნოდარს და მეორე დღეს საათის თერთმეტისთვის აზიზ ნესინი მივიყვანე კიდევ ნიანგის რედაქციაში. აზიზ ნესინსაც აინტერესებდა ნოდარისთან შეხვედრა, მაგრამ არა როგორც მწერალთან. მან ჩვენაც ვაივო, რომ იგი მშვენიერი მწერალი იყო, მაგრამ ჩვენი ნათქვამი მაშინ ბევრს არაფერს ნიშნავდა მისთვის. იმ წლებში აზიზ ნესინი სცემდა „ნიანგის“ ტიპის ჟურნალს „აქაბა“ და ძალიან უნდოდა გაცნობოდა „ნიანგის“ მუშაობის პრინციპებს, რათა უფრო იაფი დასჯდომოდა „აქაბაბას“ გამოცემა, შემოსავალი კი მეტი მიეღო.

ნოდარი ერთობ დაბნეული იყო. მან არ იცოდა რაზე უნდა ესაუბრა სტუმართან. ჟურნალთან დაკავშირებულ კითხვებზე მოკლედ პასუხობდა, თითქმის სურვილის გარეშე. უცხოელებთან შეხვედრის რაიმე გამოცდილება ჯერ კიდევ არ ჰქონდა — ამიტომ არ იცოდა დიპლომატიური ლიმილი გადაეფინა პირზე, თუ ყოფილიყო ის, რაც იყო — ნოდარ დუმბაძე.

ჯერჯერობით არც აზიზ ბეი იძლეოდა დიდი გულახდილობის საშუალებას (მიუხედავად იმისა, რომ მისი პროზა მთელ მსო-



ფლოს ღიმისა ჰვერის, საკმაოდ პირქუში კაცია. წერდა კიდევ ერთგან: იუმორისტ მწერალს იმდენი საფერალ-სახარუნაი აქვს, რა გახარებსო). ძნელად ეწყობოდა საუბარი, და სულ ის მეგონა, ნოდარი გულიში მიკურთხებს კიდევ, ეს რა ხათაბალაში ჩამადგესო, მაგრამ ბოლოს მაინც გამოვიდა საუბარი და სულ მალე, როცა „ნიანგის“ რედაქციიდან გვედით, რათა აზიზ ბეისათვის მცხეთა და სეგტიცხოველი გვეჩვენებინა, ეს ორი მწერალი უკვე იმდენად გულითადად საუბრობდა, რომ ვერა ფეონოვა, აზიზ ბეის მთარგმნელი, ვერც აულიოდა ამდენი მახვილსიტყვაობის სახელდახელოდ თარგმნას.

და აი, სადღობის ეამს რესტორან „მარანიში“ მოხდა ერთი მრავლისმეტყველი ფაქტი. დღეს რომ ვაკვირდები, ამ თითქოსდა უმნიშვნელო ფაქტშიც ჩანს ნოდარის ზნეობრივი სახე.

რესტორანში შევედით თუ არა, უჩვეულოდ სწრაფად დაიწყეს სუფრის გავლა. ისე დაგვტრიალებდნენ თავს, ისე საგულდაგულოდ და ლამაზად შლიდნენ სუფრას, ნოდარს ვუკვირდა ილღე და იკითხა, რა ბოკმა უკინათ, რომ ასე წესიერად იქცევიანო. ნიანგის ერთმა თანამშრომელმა თავ მომწონდ დიუგო:

— აბა როგორ, მივედი და ვუთხარი, რომ „ნიანგის“ რედაქტორია მოსული და თუ არ გინდათ ეურნალში გამოგაქვენო, დროზე მიხედეთ საქმესო.

ნოდარის სქელი, თითქოსდა ტუშით შემავებული წარბები ლამის ერთმანეთს მიეხვიანა, მერე ცივად წამოდგა და მე მითხრა:

— უთხარი, ძამა, ერთი, ჩვენა სტუმარს, რომ აქ ჰამა არ იქნება, ყველაფერი ღორის ჰქონიან და ეგ მუსულმანი კაცი სულს ხომ არ წაიწყმედს — წამოდგა და გასასვლელისაკენ ისე გაემართა, უმალ დაერწმუნდი: ახლა მან უკან არაფერი დაბრუნებდა. მოსიებულა აზიზ ნეაინი კი დაბნეული იმზირებოდა, და ლამის ღონემიხილი ემშვიდობებოდა ასეთ ჩინებულ სუფრას. გარეთ რომ გამოვედით, ნოდარი თანამშრომელს მიუბრუნდა და უთხრა:

— ათასჯერ მოთქვამს მე, არ არის საჭირო ამ „ნიანგის“ და რედაქტორის ხსენება ყოველ ნაბიჯზე — ეს მერეც შემომჩნევია: როცა რაიმეთი ნაწყენი იყო, ზედა ტუჩი უტოკავდა, მარჯვენა მხარეს მალა აეწეოდა.

ორიოდ დღეში ისე დაუმეგობრდა ნესინს, რომ ეუბნებოდა: ბებოჩემს ვაბრაზებდი, „შე თათარო“, „შე თათარო“ მეუბნებოდა. აი, ესა ხართ თურქებიო. აზიზ ბეი ამაზე გულიანად ხარხარებდა და ნიშნად იმისა, მე რაღად მამბრახებო, მიუღებდა:

— შე თათარო, შე თათარო!
 აზიზ ბეიმ ძალიან შეიყვარა ნოდარი. საოცრად თბილი ურთიერთობა დამყარდა ამ ორ მწერალს შორის.

1968 წელს ქართველ მწერალთა ერთი ჯგუფი თურქეთს გაემგზავრა. ბატონმა იოსებმა, აზიზს უნდა ვაცნობოთ ჩვენი ჩასვლაო, და მოსკოვიდან მართლაც გაგვზავნეთ დეპეშა, ჩამოვდივართო. დეპეშას ნოდარიც აწერდა ხელს. სტამბოლის „იუმლიქოსი“ აეროპორტში რომ ჩავფრინდით, აზიზი არ დაგვხვდა. ნოდარი თითქოს დამცინავადა მიუყურებდა, ესეც შენი აზიზი, აი, ხომ ხედავ, არ დაგხვდა, ჩვენ კი ყველას უნდა გადავყვეთო. (მართლაცდა, აზიზი მთელი კვირა იყო თბილისში და ნოდარი ერთ დღესაც არ მოსცილებია — სად არ ჰყავდა, რა არ აჩვენა). მდგომარეობა ცოტათი ჰაიათი ასილიაზიკიმ გამოასწორა — თურქეთის თეატრალურ კრიტიკოსთა ასოციაციის თავმჯდომარემ ის მიგვევება აეროპორტში. ჰაიათი ძალიან მეგობრობდა არჩილ ჩხარტიშვილს, მოსწონდა მისი სპექტაკლები რუსთაველის თეატრში და ერთხელ ისიც კი მითხრა, სულ რომ ვაკოტრდე (იგი მდიდარი კაცია, რამდენიმე სახლი აქვს სტამბოლში), რუსთაველის თეატრი სტამბოლში უნდა ჩავიყვანოთ. ბატონი არჩილიც ძალიან იყო გახარებული ამ ამბით, მაგრამ შემდეგ მიზეზთა და მიზეზთა გამო ეს გასტროლები არ შესდგა. ჰაიათი ასილიაზიკიმ რუსთაველის თეატრზე, არჩილ ჩხარტიშვილზე დასწერა ვრცელი წერილი, გამოაქვეყნა თურქულ პრესაში, შემდეგ მე იგი ქართულად ვთარგმნე (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1970 წ. № 12, გვ. 74-80).

საქტუმრო „კენდილიში“ რომ მივედით, ნოდარის გაცისკროვნებულ სახეს მოვკარი თვალი. თან ნანულეს ელაცაზე უთითებდა. მის მზერას თვალი გვაყყოლე და აზიზ ნესინი დავინახე — გულამოვარდნილი მოქოთ-

ქოთებდა ეს დაბალ-დაბალი, ჩასუქებულ კაცი, ნოდარს ეცა.

— შე თათარო, შე თათარო!

როგორ ეხვეოდნენ ერთმანეთს, რა ტკბილი ღიმილი აღბეჭდოდათ სახეზე! ეს იყო გულითადი მეგობრების შეხვედრა და მათს შორის არ არსებობდა არავითარი სხვაობა — არც ეროვნული, არც სოციალური, არც ასაკობრივი.

— რამდენი ხანია ციხეში ვზივარ — სტევა აზიზმა — ძალიან ნაყოფიერად ვმუშაობ, რამდენიმე მოთხრობა დავწერე. ყოველდღე თითო მოთხრობას ვწერ, მაგრამ ამ დღიას თქვენი წამოსვლის ამბავი რომ გავიგე, ციხეში რა ვამაჩერებდა — აქეთ გამომიწია გულმა. ვიდრე ჭარიმა გადავიხადე, ვიდრე საბუთები გავაფორმე და გამოვედი, აეროპორტში ვეღარ მოვისწარიო და პირდაპირ აქეთ გამოიქანდი.

ვინც ნოდარს ოდნავ მაინც იცნობდა, ადვილად წარმოიდგენს რამდენს და როგორ იცინებდა ამ ამბის გაგონებაზე.

— მეც მასე ვქენი, მეც ვიჯექი ციხეში და რომ მომბეჭდდა, რო აღარ გამეძლებოდა შიგ, ავდექი და გამოვედი კარში. — თან აზიზ ბეის ეხვეოდა, მხრებზე ხელს უსვამდა.

რა ბედნიერ კაცად იგრძნო თავი, რომ მეგობარს არ ადვიწყნოდა! (საერთოდ რა ბედნიერი იყო მაშინ — ავადმყოფობა ჯერაც არ აწუხებდა, ლაღობდა, ხარობდა, ნიჭი ფეიერვერკულად აბრწყინებდა. ჯერ კიდევ შორს იყო ყველა ის ტყვილი, რისი გადატანაც მომდევნო ათ წელიწადში მოუწევს — სამი ინფარქტი, მეუღლის ავადმყოფობა, სიძის დაღუპვა, შურით მშირალი თვალები — კიდევ კარგად გასძლო!)

მერე აზიზ ბეიმ რესტორან „ოჯაქი-ში“ მიგვიპატიუა. რესტორანში ერთი გარსონი დაგეტრიალებდა თავს, არ გეშორდებოდა. ნოდარმა შეამჩნია იმ ბიჭის განსაკუთრებული ინტერესი და მითხრა:

— ჰკითხე ერთი მაგ ბიჭს რა უნდა, რატომ არ გვაცლის ჭამას, რას მოგვჩერებია ხახაში.

იმ ბიჭს მიუბრუნდი, ვკითხე, ხომ არაფერი გნებაეთ-მეთქი. ბიჭმა ხმადაბლა, თითქოსდა დამორცხვებულმა სთქვა:

— მე ქართველი ვარ!

უნდა გენახათ ნოდარის ფართო, დიდი თვალები, როცა ეს სიტყვები ვთარგმნე,

ბატონ იოსებს საიდანაც რაღაც სახეობრივი კი გაუჩნდა ხელში, ახმაურდნენ, ეხანაწილი დუმბაძე და მეფე ნონეშვილი. ^{ბიჭის} მისი სიტყვით, იმ ბიჭმა დიდი სიხარული მოიტანა.

— რამდენი ქართველი ხართ თურქეთში?

— ეკითხება ნოდარი იმ ბიჭს.

— ბევრი, ძალიან ბევრი!

— მაინც?

— ვინ დათვლის!

აზიზ ბეიმ რომ ეს დიალოგი მოისმინა, სიცოლი აუტყდა.

— თქვენ იმდენს იზამთ, რომ თურქეთს ქართველებად გამოიყვანთ.

— შენ გაჩუმდი, შე თათარო!

რასაკვირველია, ქართველებთან შეხვედრას მომდევნო დღეებში არ გამოუწვევია ასეთი აუიოტაჟი. იმ დღეს კი ეს ბუნებრივი იყო — ბევრი რამ გესმენოდა თურქეთის ქართველობაზე და სტამბოლში საათისა თუ საათნახევრის ჩასულთათვის ამ ბიჭის გაცნობა ძალიან სასიხარულო იყო.

გავიღის სულ ცოტა ხანი და თურქეთში გამოსცემენ „მე ვხედავ მზეს“. ჰაიარათი ასილიაზიჯი ითავებს ამ ჩინებულ საქმეს. თურქეთის პრესა ძალიან კარგად გამოეხმაურა ამ რომანს. ეს განსაკუთრებით სასიხარულოა იმის გამოც, რომ ალ. ყაზბეგის „ელ-გუჯას“ შემდეგ თურქეთში ქართველი მწერალი არ უთარგმნიათ.

რამდენიმე ხნის შემდეგ აზიზ ნესინი კვლავ ჩამოვიდა თბილისში, ამჯერად უკვე გლაკტიონის 80 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე და შევაპჩინე, რომ ნოდართან ერთობ თავდაპირვლად იქცეოდა. მეორე დღეს ვკითხე რა მოხდა-მეთქი.

— ნოდარი ერთი ნიჭიერი კაცი მეგონა, სინამდვილეში კი დიდი მწერალი ყოფილა, თურქეთში „მე ვხედავ მზეს“ გამოსვლის შემდეგ დავერწმუნდი ამისო, მერე ინგლისურად წავეითხე სხვა ნაწარმოებები და... ჭეშმარიტმა მწერლობამ მოწიწება აღმიძრა.

ეს ამბავი რომ ნოდარს ვუთხარი, სულ გაღვლებულა ჩვენი მეგობარო, მივიდა და მოეხვია — ვინ როგორი მწერალია, მომავალმა განსაჯოს, ახლა კი მეგობრები ვართო.

აი, ასე იზრდებოდა ნოდარის სახელი, პოპულარობა.

და მალე ისეთ სიმადლეზე ავიდა, რისი მსგავსიც იშვიათად რგებიან წილად პროზა-



იკოსებს. იგი უყვარდათ ისე, როგორც თავისი სულის გამომხატველი პოეტი უყვარს ხალხს. ამ საერთო-სახალხო სიყვარულის მოპოვებაში მას დიდი სამსახური გაუწია თეატრმა.

ნოდარის თეატრალური აღმოჩენა კი გ. ლორთქიფანიძეს ეკუთვნის. სწორედ მან იგრძნო პირველად, თუ რა ძალა იდო ნოდარის სიტყვაში, რაოდენ ფეთქებადი იყო მისი იუმორი.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლებმა „ბებია“ და „მე ვხედვ მზეს“ ახალი სუნთქვა გაუხსნეს ქართულ თეატრს. თეატრმა სრულიად ახალ გრადაციაში წარმოადგინა მისი პროზა და დაიწყო მისი პოპულარობის სრულიად ახალი პროცესი.

ნოდარს უყვარდა ლაპარაკი იმაზე, თუ როგორ სცემს პატივს მკითხველი, როგორ ესიყვარულება. ამის დამადასტურებელ ათასობით წერილსაც ღებულობდა. რომელ მწერალს არ მიანიჭებს ბედნიერებას მკითხველის ასეთი სიყვარული? რომელი არ გაიხზრებს და ამ რთული ცხოვრების გამამშვენიერებლად არ მოიშველიებს? მხოლოდ ის უკუაგდება ამგვარ სიყვარულს, რომელიც თავისი შემოქმედებითი სიმწირისა თუ სიბერწის გამო ვერასოდეს ვერ ეღირსება ასეთ სხაალობა სიყვარულს, ვერასოდეს ვერ გახდება ხალხის ჩრეული და ამით ქმნის მოთხ, თითქოს მკითხველის სიყვარული არაფერს არ ნიშნავდეს, რომ მკითხველს ნამდვილი ლიტერატურა კი არა, რაღაც „შირბოტრებული“ უყვარსო. ეს მითი დღეს არ შეთხზულა — ლიტერატურაში ყოველთვის იყვნენ და კვლავაც იქნებიან ნამდვილი მწერლები და ისინი, ვისაც მწერლობა ღვთით ბოძებული ნიჭი კი არა, კარგი აღზრდისა და მხოლოდ განათლების ნაყოფი ჰკონიათ.

ადრე თქვენობით არასოდეს მილაპარაკნია მასთან, მისი დღევანდელი მდგომარეობა კი თითქოს იმას ჩამაგონებდა, რომ სწორედ ასე მოქცეულიყავი. თვითონ კი სულ ისე ეპირა თავი, ისე უშუალო და ხალასი იყო, რომ ეს თქვენობით მიმართვა რაღაც ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა — დაახლოებით ისე, როგორც აგვისტოს პლაჟზე ჟილეტ-კოსტუმ-პალსტუხით ჩავლილი კაცი.

ვერც ის მომეხერხებინა და ვერც ის. ამიტომ ამ გაურკვეველი სიტუაციის გამო მუდამ ჭირის ოფლი მასხამდა, განსაკუთრებით

პირველ ხუთ წუთს. თვითონ ამას გრძობდა და ისე გულიანად იცინოდა, ყოველჯერ დასაძაბულობას მიხსნიდა.

მიუხედავად ასეთი სიდიდისა, ყველა რეგალიის მოპოვებისა, ხალხის უდიდესი აღიარებისა, არა მარტო საბჭოთა, ევროპის თეატრებში გამარჯვებისა (ზოგიერთი გულმოკლული დრამატურგის დასამშვიდებლად ხშირად უთქვამს — არ ვარ დრამატურგი და რა ვქნაო, როგორ შემიძლია დავიჯერო სცენის ერთ კუთხეში კაცი ლაპარაკობდეს და მეორე კუთხეში მდგარს არ ესმოდეს, თუ ყრუ არ არისო), ასეთი ავადმყოფობისა, ცხოვრების ყველა წისქვილის მის თავზე დატრიალების მიუხედავად სიკეთის განსახიერებლად დარჩა, სიკეთის მთესველი აღმოჩნდა. მისი კმაყოფილება, თვითკმაყოფილება კი არ იყო, არამედ სიხარული იმ კაცისა, რომლის მიერ ხნულში ჩავდებულნი მარცვლი ვალევიდა და ჩინებული მოსავალი მისცა — უხვი და ლამაზი. მის მიერ ვალებული სიკეთე არა სევედნიერი კაცის მიერ ვალებული წყალობა უქონელთა დასაპურებლად, არამედ გამოზომილი განაწილება იმისა, რაც ადამიანებს სჭირდებოდათ — მისი სიტყვა, დახმარება. და როცა ადამიანებს ეს სიკეთე სჭირდათ, იგი ვასცემდა დაუზარალად. საამისოდ ერთი მაგალითი შემიძლია მოვიყვანო — გიორგი ხუბაშვილი და მე მივედით, რომ ერთ ჩვენს მეგობარს წახმარებოდათ — იგი დაპატიმრებული იყო და სასჯელის შესამცირებლად საჭირო ვახლდათ დეპუტატის შუამდგომლობა. ნოდარი კი სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი ვახლდათ. გიორგიმ შორიდან დაიწყო იმ კაცის დახასიათება, რათა ნოდარი დაერწმუნებინა დახმარების, ადამიანისადმი რწმენის დაბრუნების აუცილებლობაში. ნოდარმა ეს რომ შეიტყო, უცებ სთქვა:

— რად ვინდა, გივლა, ამდენი ლაპარაკი ჩემთან. თუ საჭიროა, მითხარი და გვაუკეთებ, მერე მომიბრუნდა: შენ მითხარი გურამ, იმ თქვენმა ახლობელმა კაცი მოჰკლა?

— არა, კაცი არ მოუკლავს-მეთქი. ძალიან კარგიო. მე ადამიანს კაცისკვლას ვერ ვაპატიებ, სხვას ყველაფერს ეშველებაო.

მეორე დღეს შუამდგომლობა დაწერილი დაგვხვდა და გამიკვირდა კიდევ, რომ ასე უცებ შესრულდა დანაპირები.

მეგობრები ჰყავდა და უყვარდა კიდევ,



ძლიერ უყვარდა, და ადამიანის ღირსების ერთ-ერთი სასიამოვნო არის—თუ როგორ უყვარს თავისი მეგობრები. მას კი ეს სიყვარული შეეძლო. უხვადაც ჰქონდა. მე ამას შორიდან ვხედავდი და ამიტომაც ვეცემდი პატივს. განსაკუთრებით კარგი სანახაო იყო ნოდარი ამ მეგობართა წრეში. მე ყუთფილვარ მოწმე მრავალი ისეთი ლაღობისა, რომლის აღწერა, ქალღალღზე გადატანა შეუძლებელია. იგი საეჭო იყო ათასი ფერით, ინტონაციით და, რაც მთავარია, სიწით, ტალანტის ფერადრეკით გაბრწყინებული ადამიანების ლაღობისა.

1951 წელს „ვალის“ გამო მწერალთა კავშირის პრემია მომენიჭა წლის საუკეთესო დრამატურგული ნაწარმოების შექმნისათვის. ამასთან დაკავშირებით სადღიო გაჟამით და სტუმრობა ვისოვე მწერალთა კავშირის სამდივნოს, „ესკრის“ რედაქციას, სადაც პიესა დაიბეჭდა, მეგობარ მწერლებს, და, რაკაკიოველი, ბატონ ნოდარსაც. იგი უკვე მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე გახლდათ. თან ისიც ვისოვე, იქნებ მეუღლე—ქალბატონი ნანული წამოიყვანით-მეთქი. ვნახოთ კი მითხრა, მაგრამ არ მყვროდა—ნანული მისივე ავადმყოფობიდან იყო გამობრუნებული. თუთი ნოდარიც ცუდად გამოიყურებოდა, თან ძალიან ცხელოდა და არაფრით არ მოგელოდი მის მოკვლას. ამიტომ რაოდენ დიდი იყო ჩემი სიხარული და გაოცება, როცა გურამ და ქვიჟია გვერდწითელების მანქანიდან ნოდარი და მისი მეუღლე ნანულიც გადმოვიდნენ. ეს სტუმრობა ყველას გაეხარდა. ამ სიხარულმა სუფრასზე განსაკუთრებული განწყობილება შექმნა — ურთიერთბატვიცემა, იუმორის, ხალისის.

მე სწორად მინახავს ნოდარ ღუმბაძის და გიკა ლორთქიფანიძის ამგვარი „დედები“, როცა თრი ნიჭიერი ადამიანის ხუმრობაც კი უდიდესი სიხარულის მომტანი იყო გარშემო მყოფთათვის, მაგრამ იმ საღამოს ნოდარის ავადმყოფობით დაღლილ, თითქოსდა სიშავემყოფებულ სიხეს რაღაც ნათელი მოეფინა. იგი შევიდნენ ანათებდა, ჯანსაღი სული ამრწყინებდა. ჯანსულ ჩარკვიანისა და ტარიელ ჰანტურის პარტნიორობა კი წარმტაკი იყო. შეიკრა მეგობართა ისეთი წრე, შეიქმნა ისეთი ატმოსფერო და ისეთი ხუმრობა-სიმღერის განწყობილება, რომ ღვინო არაქნის არ ეკადებოდა. აი, ეს იყო ლაღობის

ისეთი ფორმა, რომლის შექმნა მხოლოდ ხეკვირებას თუ შეუძლია და სხვას ვერაფერი. ნოდარი კი წარმტაკი იყო იმ ხალისითა

თითქოს 30 წლის წინანდელი ნოდარი იქდა სუფრასთან და მერე ერთი ხანობა შეეშინდი კიდევ, ამდენმა ემოციამ, სიმღერამ, ხუმრობამ, სიცოცხლამ არ ავნოს-მეთქი, ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ გურამ გვერდწითელი არ ასეეგნებდა, წაივდიო.

აი, ასეთი იყო იგი. ალალი, უშუალო, ნადლი და ყველაფერი ამის დედა მისი ტალანტი ვახლდათ, დიდი, ადამიანის სიყვარულით გაბრწყინებული ტალანტი.

ნამდვილი მწერლობა მარად ცოცხალია — ახრითა და ემოციით აღსაყვ, დასაწყისში „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონის“ სიცოცხლის დასაწყისი გაიხსენე.

ამ სამი წლის წინათ გოგი ქავთარაძემ ბრატისლავაში „მარადისობის კანონი“ განახორციელა და მთელი წელიწადი დიდი ანშლაგებით მიდიოდა სპექტაკლი.

ამ შემოდგომაზე „შხიანი ლამე“ უნდა განახორციელოს და ინსცენირება ერთად გავაკეთოთო. მოხოვა, ჩვენ კარგად ვმუშაობთ ერთად. ამან გამაბედუნა, თორემ ვერც ვიკისრებდი. წიგნი ხელთ ავიღე და... თითქმის მეორდება იგუე სურათი, რაც ამ ორნახევარი ათეული წლის წინათ იყო — ისევე თავშეუკავებლად ვიციონ „პარანასისა“ თუ კომკავშირის კრების ეპიზოდის კითხვისას, ამჯერად მეუღლე შემოაღებს ოთახის კარს შეშფოთებული და მეკითხება:

- რა მოხდა, გურამ?
- ცოტა ხნის შემდეგ შვილი:
- რა მოხდა, მამა?

— განსაკუთრებული არაფერი — მინდა ვუთხრა — სიცოცხლე ხომ ბედნიერებაა, მაგრამ კიდევ უფრო დიდი ბედნიერება ის არის, როცა სიკვდილი სრულიად უმნიშვნელო ბარიერადაც ვერ იქცევა და შენ კვლავ განუყრელი ხარ ადამიანებთან, კვლავ სიხარული მიგაქვს მათთან.

ამის თქმა მინდა, მაგრამ არ ვეუბნებდი. რადგან ისევე იქ მინდა ვიყო, იმ დიდებულ სამყაროში, რომელიც ნოდარ ღუმბაძემ დაგვიტოვა და რომელსაც სიკეთის სამყარო ჰქვია.

...იღუსტკაციაბიღან სცენაზე, სცენიღან ეკანზე...

კოტე მახარაძე

რამდენიმე წლის წინ ჩვენს თეატრში ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინა“ დაიდგა. მღელვარებითა და ერთგვარი შიშით შეუდგა დამდგმელი ჯგუფი მსოფლიო ლიტერატურის ამ შედევრზე მუშაობას. ეს იყო ტოლსტოის დადგმის პირველი ცდა მარჯანიშვილის თეატრში. პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი.

პროზაული ნაწარმოების ინსცენირება ყოველთვის ერთგვარ კომპრომისად ითვლებოდა. კრიტიკა, დღენიადაც, უარყოფითად აფასებდა ამ გზას და ალბათ სამართლიანადაც, მაგრამ ლიტერატურული შედევრების გასცენიურებაზე უარის თქმა თეატრმა მაინც ვერ შესძლო. ასე ხდება არა მარტო იქ, სადაც მაღალი რომანისტიკის შესატყვისი დრამატურგია არ არსებობს, — ვთქვათ, ჩვენში, საქართველოში, — არამედ იქაც, სადაც დრამატურგის დონე ძალზე მაღალია და პოეზიის, პროზისა თუ ლიტერატურის სხვა თანრების დონეს არაფრით ჩამოუვარდება.

ეს, ალბათ, ბუნებრივია. ძნელია თეატრმა გაუძლოს უდიდეს ცდუნებას სცენაზე პომეროსის, ტოლსტოის, ბალზაკის, დოსტოევსკის, ჯეკ ლონდონის, გოლსუორის, ილია ჭავჭავაძისა და სხვათა ამტყველებია.

და მაინც, ჯერჯერობით, არც ერთ ინსცენირებას, არსად და არასოდეს, სრული კმაყოფილება არ მოუტანია. კინოგრაფიულ კომპოზიციას, სადაც შესაძლებლობები ბევრად უფრო ფართოა, ხოლო მოდურმა მრავალსერიულობამ კიდევ უფრო გააფართოვა მასშტაბები, — სრული კმაყოფილება მაინც არ არის. ეს არ უნდა გვიკვირდეს. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. ნებისმიერი ავტორი, თავისი იდეის გადმოსაცემად, თავად ირჩევს ამა თუ იმ თანრს, სტილისტიკას, რაც, მისი აზრით, მეტად ესადაგება ჩანაფიქრის რეალიზაციას.

არც ერთ, თუნდაც არქიოსტატ ხელოსან დრამატურგს, არ ძალუძს რომანის ფორმით

გადმოცემული მოვლენების ჩასმა თეატრალური პირობითობისა და კინოს სპეციფიკის არტახებში. თვით რომანის ავტორებმცროდესაც თავისივე ნაწარმოების ინსცენირებას ჰკიდებენ ხელს, ვერ ახერხებენ რომანის ადეკვატური პიესის შექმნას.

ხელოვნების ნაწარმოების ერთი ვნიდან მეორეზე გადატანა, ისეთსავე დანაკარგებთანა დაკავშირებული, როგორც თარგმანი.

არის კიდევ ერთი სირთულე, რომლის დაძლევა, მე პირადად, შეუძლებლად მიმაჩნია. საქმე ისაა, რომ რომანის ყოველ ცალკეულ მკითხველს ნაწარმოების ინდივიდუალური ხედვა აქვს, ყოველი გმირის თავისებური აღქმა. თავიიი რასკოლნიკოვი ჰყავს, თავისი მარტინ იდენი და ანა კარენინა, თავისი ლუარსაბ თათქარიძე.

მსახიობს კი... მსახიობსაც მხოლოდ ერთი ვარიანტის შექმნა შეუძლია, ერთი კარენინისა. ასევე საკუთარს, ყველასგან გამორჩეულს, მისი თვალით და გონებით დანახულის, მისი ფანტაზიის ნაყოფის, რომელიც არაფრით არ შეიძლება დაემთხვეს და დაემსგავსოს სხვის მიერ „დანახულს“. სიადე და დაარწმუნე ვინმე ამ სახის შენეული გააზრების სისწორეში, გარეგნობაში, ხმაში, სიარულის მანერაში, აზროვნების თავისებურებასა და საქციელის ინდივიდუალობაში... ეს ყოველად წარმოუდგენელია, შეუძლებელია.

ექვს არ უნდა აწვევდეს ის ფაქტი, რომ ხშირი მიმართვა პროზისადმი, თეატრის დაულოკებელი სურვილი, გვერდი არ აუქციოს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებს, ჩემის აზრით, მისასაღმებელია, არ ღირს ინსცენირებებზე ხელდაღებით უარის თქმა და საერთო-საყოველთაო თავდასხმა. ჩავთვალოთ ეს კომპრომისად, მაგრამ დასაშვებ კომპრომისად.

დასაშვებად მივიჩნობ მაშინაც კი, როდესაც, ვთქვათ, სპექტაკლი მთლიანად არ გა-



მ. შანგილოვი. რომანის ილუსტრაცია

მოვიდა, ბევრი რამ დაიკარგა პირველწყაროდან, თუკი, რა თქმა უნდა, არის ამ დანაკარგის ერთგვარი თეატრალური კომპენსაცია, ნიჭიერად მიგნებული სარეჟისორო სცენები, მსახიობთა საინტერესო ნამუშევრები, ორიგინალური სცენოგრაფია და ვიქვათ, კარგი მუხიკაც კი.

ასეთი მავალითები ცოტა როდია: იგივე „ანა კარენინა“ — ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დადგმით, გ. ტოვსტონოვოვის „იდიოტი“, ა. ჩხარტიშვილის „ხარატანთ კერა“, ხმელიოვი კარენინის როლში, ა. ვსაძის პეპია, ი. სმოკტუნოვსკის თავადი მიშკინი და ბოლოს, ვასო გომიასვილის ლუარსაბი.

მე საგანგებოდ გადავავლე თვალი „ანა კარენინას“ რამდენიმე, ძველსა და ახალ გამოცემას და ორივე წიგნის ფურცლების რაოდენობა შევჯამე. არსად არ გამოვიდა 800 ფურცელზე ნაკლები. იმავე ფორმატით გამოცემული ინსცენირება კი, სულ დიდი 50-60 ფურცელს დაიჭერს. როგორც ხედავთ, რომანის მრავალბლანიანი სიუჟეტური წყობის, დრამატული კოლოზიების, ან ტოლსტოის იდეების სიღრმის სრულად გამოცემას ლაბარაკიც კი ზედმეტია. არა იმიტომ, რომ იკარგება უამრავი სიტყვა და ფრაზა, სცენა და მოვლენა. საქმე ისაა, რომ ლიტერატურულ-ლოგიკური მეტყველება, სცენის მრავალნიშნა ენაზე უნდა გადაიტანო, სახე-ხატი, მხოლოდ შესატყვისი სცენური ფორმით უნდა გადმოსცე, სასცენო ხელოვნების ენა.

ეს კი, დამეთანხმეთ, ძალზე ძნელია, თუკი საერთოდ შესაძლებელია. იმ ბედნიერ შემთხვევებში, როცა ამგვარი რამ ხერხდება, მინება აქტიორული შედეგები, ძალზე იშვიათად კი ავტორის ჩანაფიქრის ტოლფასი ღირებული კონვენიალური სახეები.

როცა ახალგაზრდა დრამატურგმა ლალი როსებამ ტოლსტოის „ანა კარენინას“ ინსცენირება, უფრო სწორად, რომანის მიხედვით დაწერილი პიესა მოიტანა, ყველა ერთბაშად დაიძაბა. შიშმა და ეჭვმა შეგვიპყრო. როსებას ავტორიტეტი მარჯანიშვილელთა შორის, იმხანად საკმაოდ მაღალი იყო. სამა სეზონის მანძილზე ზედიზედ დაიდგა მისი სამი პიესა. არც კი მახსოვს, სხვა რომელ ავტორს თუ ღირსებია ამგვარი რამ. მაგრამ ტოლსტოი — სხვა საქმეა. ვის არ შეაკრთობდა, ვის არ დააეჭვებდა „ანა კარენინა“.

იმ დროისათვის ჩვენს თეატრში საკმაოდ საინტერესო ტანდემი ჩამოყალიბდა, საკმაოდ იშვიათი — მანდილოსანთა ტანდემი. ავტორი — ლალი როსება, რეჟისორი — მედეა კუჭუხიძე. სამივე სპექტაკლი მათი ერთობლივი შრომისა და შემოქმედების ნაყოფია. ამ სპექტაკლებში თვალმომთივ იკითხებოდა ჩვენი დროისათვის ესოდენ იშვიათი, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა, თვითმყოფადობა, ერთი სიტყვით, ის, რასაც საკუთარი პოზიცია ჰქვია, რომელიც არ შეიძლება არ შეინიშნო, მაშინაც კი, როცა სრულებით არ იზიარებ მას. ეს ორი ადამიანი თითქოს ჰგავს და ამავე დროს არც ჰგავს ერთმანეთს. ერთი — ავტორი თავმდაბალი, მორცხვი, დღენიდავ თავდახრილი, მორიდებული, თითქოს სულ ბოდიშს იხდისო, ყოველ წუთს და ყველაფრის გამო. რამდენიმე ენას ფლობს, მაგრამ არ გინდა ამის გაგება? სხვა თუ ამ უპირატესობის დემონსტრირებას წაშვე მოახდენდა, ეს თითქოს მალავსო, ნერვიულად გადაივლებს ხოლმე შუბლზე დაფენილ თმას და უმთავრესად დუმს. ლაბარაკობს ჩუმად. თითქმის ჩურჩულთა, თითქოს ფრთხილობს მყუდროება არ დაარღვეოს. ლამის ისიც გაიფიქრო, თავისსავე ჩრდილს ხომ არ ერიდებოა. მეორე — რეჟისორი, ასევე ჩუმია, ყოველ შემთხვევაში, ხმაურიანთა კატეგორიას არ მიეკუთვნება. ზრდილი, თლილი, ჭკვიანი, განათლებული, ელვანტური, თავისებურად ლამაზი. სცენაზე რამდენიმე მთავარი როლის განსახიერე-

ბა მოუხდა, უმთავრესად აუცილებლობის გამო, სარეჟისორო ოსტატობის გამდიდრების მიზნით. ჩუშია, მაგრამ ენერგიული, ნაყოფიერი. საოცარი მიზანსწრაფვა ახასიათებს. დასახული მიზნისკენ ერთიანი თანმიმდევრობით მიისწრაფვის. ამ ორ ადამიანს ყოველთვის ნათელი და კონკრეტული ამოცანა აქვს. ალბათ ეს აერთიანებთ ყველაზე მეტად, და კიდევ, თემატიკისა და დასახული მიზნის მიღწევის მეთოდების არჩევის სიწმინდე და წესიერება. ესეც იშვიათი, ზოგჯერ ღვთით ნაბოძები ნიჭიერებაა. საწყენად ისღა გვრჩება, რომ ყოველივე ზემოთ აღნიშნული მანდილოსანთა ხვედრია და არა დრამატურგ და რეჟისორ მამაკაცებისა, ხვედრია ორი კაფანდარა (მაპატიონ ასეთი შედარება) მდღერობითი სქესის არსებისა, მატრიარქატის ერთად რომ არაფრით მოგავგონებენ, მათ წინაპართ — ამორქალებს ხომ, არამც და არამც.

ლალიმ ინსცენირება დასის წინაშე წაიკითხა. კითხულობდა მშვენიერად, მოხიბლა ყველა და ბიესა უმალ მიიღეს დასადგმელად. „ანა კარენინას“ ჩვენ ახლაც ვთამაშობთ. ჩავიტანეთ მოსკოვში, გასტროლების დროს. არავის მოგვიტყუებია თავი სპექტაკლის შეფასებაში, არავინ შეუპყრია მოსალოდნელი წარმატების ცდუნებას. ჩვენს „ანა კარენინას“ წარმატება არ ჰქონია. მე, უთუოდ გამოიჭირდება წარუმატებლობის ობიექტური, ქეშმარიტი მიზეზების დადგენა. არა მგონია, ისინი ზედამირზე ტიპიკუბდნენ. ესეც არ იყოს, თავად ვასრულებდი კარენინის როლს და როგორც სპექტაკლის მონაწილე, საფიქრებელია, ობიექტური ვერ ვიქნები.

ცნობიერება ყოველთვის როდი ახერხებს ჩაწვდეს იმას, რასაც ადამიანი ქვეცნობიერად უმალ შეიგრძნობს.

ქვეცნობიერების რომელიღაც კუნჭულში, შეიძლება ვგრძნობდე კიდევ, რატომ ვერ შევძელით ესოდენ უჩვეულო და საინტერესო ინსცენირების მთელი ძალით ამტყველება სცენაზე, მაგრამ დაბეჯითებით და საკუთარ სიმართლეში სრული დარწმუნებით გამოიჭირდება რაიმეს მტკიცება, ლობე-იორგს კი არ მსურს მოვედო. თუმცაღა ცნობიერება სინამდვილის ასახვის უმაღლესი ფორმაა, მაგრამ ყოველსიმომცველი მაინც არ არის.

ინსცენირება, ან ბიესა „ანა კარენინას“ მიხედვით, მე ძალიან მომწონს. მომწონს მიუხედავად მისი ოფიციალური და არაოფიცია-



ხმელთა კარენინის როლში

ლური ოპონენტების მაღალი ავტორიტეტისა ჩემის აზრით, ავტორმა თამამად გადაუხვია, უფრო მეტი, თითქმის უარყო. ერთი შეხედვით ესოდენ სცენური და მიმზიდველი, ტრადიციული სამკუთხედი: — ანა, ვრონსკი, კარენინი. ანას საყოველთაოდ ცნობილი ადიუტერი და მის გარშემო ატეხილი ვენებათა ქარიშხალი არ გახდა მისთვის მთავარი. ეს პრინციპული სიახლეა. მანამდე განხორციელებულ ყველა ინსცენირებაში სიუჟეტის სწორედ ეს ხაზი და ეს ყბადაღებული სამკუთხედი წამოიწყო და წინა პლანზე. ალბათ არცაა გასაკვირი. ის საინტერესოა, ემოციურია, იოლად აღიქმება და საყოველთაო ინტერესს იწვევს. ეს მოვლენები ყველას კარგად ახსოვს. იმათაც, ვინც მრავალი წლის წინ, ყმაწვილობაში წაიკითხა რომანი, და იმათაც, ვინც ეს-ესაა გადაფურცლა მისი უკანასკნელი გვერდი.

ჰო, კიდევ, უნდა ჩაუვარდეს ანა მატარებელს, უნდა დაღანდო შესსკენ ელვის სისწრაფით მომავალი ორთქლმავლის ფარები და

ა. შ. ყველა მოუთმენლად ელის ამგვარ ფინალს. როგორ იქნება ეს გაკეთებული? შესაძლებელი თუ არა თეატრის კატასტროფის სრული ილუსიის შექმნას?

ყოველივე ეს არ არის სპექტაკლში. ლალა როსებამ და მედეა კუჭუხიძემ სხვა გზა აირჩიეს. სპექტაკლის მთავარ გმირად კონსტანტინე ლევინი იქცა. კაცმა რომ თქვას, იქცა თუ ასეა რომანშიც? ჩემის აზრით — ასეა რომანშიც, ანუ აქვს ტოლსტოის ცნობილია, რომ თეთრ ტოლსტოის კლიტრატორული პროტოტიპი სწორედ ლევინია. ამ გმირშია თავმოყრილი და გარდამტეხილი ავტორის ძინათავი იდეები, მისი ფილოსოფიური მრწამსი.

ამგვარი მტკიცება ასირება როდია.

მაშ რატომღა ჰქვია რომანს „ანა კარენინა“. თუ მისი მთავარი გმირი ლევინია?

ნაწარმოების სათაურის შერჩევა ცალკე კვლევის სავანია, ვიტყვი მხოლოდ, რომ სწინარდ სათაური არათუ არ შეეფერება ნაწარმოებს, ერთგვარ გაოცებასაც კი იწვევს. შექსპირის „იულიუს კეზარში“, თავად კეისარს თითქმის გამოჩენისთანავე ჰკლავენ და მთავარი მოვლენები ამის შემდეგ ვითარდება. ალექსანდრე დიუმას ცნობილი სერიალის არც ერთი წიგნის სათაურში არ არის გამოტანილი უმთავრესი გმირი დარტანიანი. „სამი მუშკეტერი“, „ათი წლის შემდეგ“ — 2 წიგნი, „ამ წლის შემდეგ“ — აგრეთვე ორი წიგნი, „ვიკონტ დე ბრაველონი“ — აი, სათაურები ამ სერიალის წიგნებისა. რატომ მაინც და მაინც „სამი მუშკეტერი“, როცა მთავარი მეოთხეა, სათაურის მიღმა დარჩენილია. არც „ოთარანთ ქვრივის“ მთავარი გმირის სახელი გვაუწყა დიდმა ილიამ და სალუქონ არსებობისათვის განკუთვნილი ბრწყინვალე სახე ქართული ქალისა უსახელოდ დატოვა მოსამაჯლობას.

ცნობილია აგრეთვე, რომ შილერმა მუშაობის დაწყებამდე თავის მომავალ ნაწარმოებს „დონ-კარლოსი“ უწოდა. შემდეგ, მუშაობის პროცესში, ავტორის ნებისა და თავდამირველი ჩანაფიქრის საწინააღმდეგოდ, პიესა სხვა მიმართულებით განვითარდა, მოქმედებს ლოკოის მიხედვით მოვლენათა ცენტრში მარკის პოზა მოექცა. ის იქცა ავტორის იდეების რუპორად. მაგრამ შილერმა არ ისურვა სათაურის შეცვლა.

სულ არ ვაპირებ ანა კარენინას პერსონის

ჩრდილში გადაყვანას, მაგრამ ინსცენირებაში ის ერთგვარად მეორე პლანზე გადავიდა. ან ლევინის სცენურ სახესტრუქტურაში იქნა და იტვირთა სპექტაკლის მთავარი რობორტი სიმბოლის ზიდავ. ანას სახემ ინსცენირებაში აშკარად წაავი, მაგრამ ასე გადაწყვიტა ავტორმა და აქ კამათი ზედმეტია.

ცხადია, ფურცლებისა და რომანის თავების რაოდენობა ყოველთვის როდია მნიშვნელობის პირდაპირპროპორციული, მაგრამ მაინც მინდა აღვნიშნო, რომ ლევინებისა და ობლონსკების ურთიერთგადააქვულ სიუჟეტურ ხაზს, რომანის ორ-მესამედზე მეტი ადგილი უკავია.

„ყველაფერი აირია ობლონსკების სახლში“ — რომანის მეორე ფრაზაშივე აღნიშნა ეს ტოლსტოი და იმათივე მიგვანიშნებს მოვლენათა განვითარების ამოსავალ წერტილზე.

ის გენიალურად ჰკინძავს სიუჟეტურ ხაზს. ჩვენ უკვე გავიცანით ობლონსკების ოჯახი, შევიტყვეთ სიყვარულის იმ პირველი გრძობის შესახებ, ლევინის მთელი არსება რომ შეიპყრო. მან უკვე სთხოვა ცოლობა კიტის და უარის მიღებაც მოასწრო. ვიციტ სტივანს დღაღის შესახებ, ესოდენ მძიმე ტრავმა რომ მიაციენა დღოია. უკვე წარმოდგენ ჩვენს წინაშე მძები ლევინები. ჩვენ დავეწყვიტეთ ერთ-ერთი მათგანის კამათს უნივერსიტეტის პროფესორთან ბიოლოგიის, რეფლექსებისა და სოციოლოგიის შესახებ. უკვე გაიღვა მოხდენილმა ალექსი ვრონსკიმ. უკვე შეტყოდა კიტის ნორჩი გული ბრწყინვალე ოფიცრის დანახვისას... რომანის მთავარი, უმთავრესი გმირი კი ჯერ არ ჩანს. ანა კარენინა გამოჩნდება მხოლოდ მეოთხეამეტე თავში. კარენინის ლოდინი კი უფრო დიდხანს მოგვიწევს, ოცდამეათე თავმდე. აი, ასე „გაგაჟაჟალებს“ ვენიალური ვრთვი მთავარი მოქმედი პირების მოლოდინში, პირდაპირ ისეა, როგორც სათავგადასავლო რომანში.

შეიძლება უცნაურადაც მოგვეჩვენოს, რატომღა, რომ „ანა კარენინა“ ყველა ადრინდელ ინსცენირებაში, ლევინსა და მის მძებს ესოდენ უმნიშვნელო როლი აქვთ განკუთვნილი, ან საერთოდ არ არიან, ან არაფრით დაგამახსოვრდებიან. არა მგონია, ვინმეს ახსოვდეს ლევინის როლის შემსრულებელი, ან მის მიერ შექმნილი სახის რაიმე ნიუანსი, ვთქვათ, სამხატვრო ან ვახტანგოვის თეატრე-

ბში, ან თუნდაც რომელიმე კინოფილმში. მისი ქმები კი, უმბრავლესად, საერთოდ ამოღებულნი არიან ინსცენირებებიდან და კინოსცენარებიდან. მაშინ, როდესაც ტოლსტოი რომანში მათ უდიდეს იდეურ-აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებს. რად ღირს, თუნდაც, სასიკვდილოდ განწირულ, ავადმყოფ ნიკოლაი ლევინის თამამი აზრი „საწარმოო არტელის“ შექმნის შესახებ, სადაც, როგორც თვითონ ამბობს, — კაპიტალისტი უმოწყალოდ ჩაგრავს მუშაკს, ყველა მოგვებს და წამეტს ის ითვისებს, და რომ ეს წესი აუცილებლად უნდა შეიცვალოს.

აღბათ ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, ამ ორი სიუჟეტური ხაზიდან, რატომ ანიჭებენ თეატრები უპირატესობას — ანა, ერონსკი, კარენინი — ხაზს. უბრალოდ, ია უფრო „სცენურია“, ადვილად აღსაქმელი, იოლად დასამახსოვრებელი. ეს მაკიური სამკუთხედი რომ არ ყოფილიყო, მსოფლიო დრამატურგიის ნახევარი (მეტეი თუ არა) საერთოდ არ იარსებებდა. რაც შეეხება ლევინის დამძიმებულ ფილოსოფიურ განსოვადებებს, მის მსჯელობებს ამქვეყნიური არსებობისა და სიკვდილის შესახებ, რომლებიც სათვრად ჰკვანან ტოლსტოის აზრებსა და პოზიციას, აგრეთვე ეთიკურ პასაჟებს და ფილოსოფიურ მერყეობებს, აგრარული რეფორმის ცდასა და ა. შ. ყოველივე ეს ძალზე „არასცენურია“. აზროვნების ორი ფორმიდან, ლოგიკურსა და ხატოვანს შორის უპირატესობას ანიჭებენ მეორეს, სასცენო ხელოვნებისთვის უფრო შესატყვისს — ხატოვანს.

ლალი როსება თამამად წაეიდა მეტი წინააღმდეგობის გზით. ანასა და ლევინის პარალელურად მიმდინარე ხაზები იქცა მისი დანტერესებისა და დამუშავების ძირითად საგნად. აქვს მას კიდევ ერთი, ღრმად შენობული ქვეტექსტი, რომლის ამოცნობა საგულდაგულო დაკვირვების შედეგად მაინც შეიძლება. ეს ქვეტექსტი ასეთია: — განგება რომ ესტრუენინა ანასა და ლევინის ცხოვრების გზები გადაკლობილიყო, მაშინ?.. აი, კიდევ რა წაიკითხა „ანა კარენინაში“ ლალი როსებამ და თამამად შეიტანა თავისი დასკვნები ინსცენირების ქვეტექსტში. ეიმეორებ, მხოლოდ ქვეტექსტში, რომელიც შეგადლია მიიღო და გაიხარო, ან საერთოდ არ შეამჩნიო, არ წაიკითხო, გვერდი აუქციო.

ასეთი გადაწყვეტა ცხადია, სადავო, ძალ-



ნ. ვრიცკო — კარენინი (კინოფილმი „ანა კარენინა“)

ზე სადავო, მაგრამ, ჩემი ასრით. არსებობის უფლება აქვს. დაე, იდავონ სპეციალისტებმა, გეაკრიტკოს, ვილაცას შოენონოს, ვილაცამ, პირიქით, გააქიქოს. ამგვარი დავით, კამათით არსად არსადროს არაფერი გაუშუქებულა.

ერთიკა: ინსცენირებაში ანა ოღნე ეშმაკისეულია, ასეთია მისი ბუნების საწყისი, სათავე. საკითხის ამგვარად დასმა ხომ მთლად სადავოა და სადავო. მაგრამ ნურც იმას დაევიწყებებ, რომ ტოლსტოის თავდაპირველი ჩანადერით, მას უნდა შეექმნა რომანი უშესო (пошучая) ქალის შესახებ. ღიბ, ასე ვახლდათ. ამით დაიწყო ტოლსტოიმ. თუ ასეა, აღბათ ეს ქვეტექსტიც იქნეს არსებობის უფლებას.

ღიდი მწერალი ხშირად ადრთხილებდა ახ-

ალგაზრდა კოლეგებს, არ აპყლოდნენ ცდუნებას და ნაწარმოების მთელი სიუჟეტური ხაზი, მოვლენათა განვითარება, არ დაემორჩილებინათ თავდაპირველი ჩანაფიქრისათვის, არ ჩაეკლათ მოქმედ პირთა მოსალოდნელი საქციელები უკვე წინასწარ დადგმილი სიუჟეტის ჩარჩოებში. გმირთა საქციელი თავისთავად უნდა დაიბადოს, ბუნებრივად და ლოგიკურად. ავტორი მხოლოდ უნდა მიჰყვეს მათ. უთუოდ ასე და ამ გზით მივიდა თავდაპირველად უწყესო ქალად ჩაფიქრებულა ანა კარენინა იმ უდიდეს ტრაგედიამდე, რომელმაც ყველაფერი მოიცვა, ერთი ადამიანის ბუნებიდან საზოგადოების სოციალურ საფუძვლებამდე.

ეჭვი არ მეპარება, რომ ლალი როსებსას ინსცენირება ერთ-ერთი საუკეთესოა. მასში ბევრი შრე და დანაშრეგია, ბევრი პლანი, უამრავი ქვეტექსტი, რომელთა ბოლომდე ამოხსნა და წარმოჩენა ჩვენ ვერ მოვახერხებთ ბევრი მიზეზის გამო. ყოვლად უფერული, უღიმღამოა სპექტაკლის სცენოგრაფია. რაოდენ პირობითადაც არ უნდა წყვეტდეს მხატვარი სპექტაკლს, დამეთანხმებით, მთელა „ანა კარენინას“ თამაში ორ გაქუცულ საეარძელსა და ერთ „სულთმობრძავ“ მაგიდასთან — შეუძლებელია. ალბათ უმჯობესი იქნებოდა ამგვარი „ანა კარენინას“ საკონცერტო შესრულებით ჩვენება. მსახიობები საოცრად ცუდად არიან „ჩაცმულნი“, სპექტაკლს არა აქვს უსუსტი, ავტორისიული ჩანაფიქრის შესატყვისი სარეჟისორო ვადაწყვეტა. მსახიობები თუ არაფერს აფუჭებენ, არც ბევრს რასმე მატებენ სპექტაკლს. ასეთია სპექტაკლის მონაწილეთა საერთო აზრი საკუთარ ნამუშევარზე და დასანან უზუსტობებზე.

მსახიობს საოცარი მგრძობილობის ქვეცნობიერული ანტენები აქვს. ისინი ბევრად მგრძობიარეა, ვიდრე სხვა რომელიმე პროფესიის ადამიანებისა. ეს ანტენები არასოდეს არ მოატყუებს მსახიობს, თუ თვითონ არ ისურვებს თავის მოტყუებას. მათი წყალობით ყველაფერს „ვიღებთ“ მაყურებელთა დარბაზიდან. ყვავილებისა და თაიგულების რაოდენობა საქმის ნამდვილ ვითარებას ვერ შეცვლის. რა გადააშენებს თეატრიდან „კლასიკორთა“ უმძლავრეს კორპორაციას. მაგრამ ჩვენი ერთგული, მგრძობიარე ანტენები დიხვად აფიქსირებენ, რომ ამ თაიგულების გამოგზავნელიცა და მიმღებიც სწორად ერთი

და იგივე პიროვნებაა. ღმერთმა შეუძღვოს! ამავე ანტენებმა გვაუწყეს საქმის ნამდვილი ვითარება დარბაზიდან.

კმარა ამის შესახებ, მთავარზე არაფერი მითქვამს. არაფერი მითქვამს კარენინის შესახებ. სიტყვაც არ დამიძრავს მის დასაცავად, აქედან კი უნდა დამეწყოს.

სტუდენტობის პერიოდში, წილად მხვდა ბედნიერება მენახა სამხატვრო თეატრის „ანა კარენინა“. კარენინის როლს, როგორც ცნობილია, თვით ხმელიოვი ასრულებდა. საბჭოთა სცენის ამ უდიდეს ოსტატსა და მის ბრწყინვალე კარენინზე ბევრი რამ დაიწერა. ყველამ იცის, რომ ხმელიოვის კარენინმა მეორე პლანზე გადაიყვანა ყველა სხვა როლი და ყველა სხვა შემგირთულებელი, ხოლო მისი ცნობილი დიალოგი ანასთან, სადაც ყველაფერი აგებული იყო გარეგნულად საოცრად ძუნწ, მაგრამ შინაგანად არაჩვეულებრივად დამუხტულ მოქმედებაზე, თეატრის კლასიკურ ქრესტომათიად იქცა. მთელი დიალოგის მანძილზე ხმელიოვი უძრავად იდგა და მხოლოდ ერთ მოძრაობას იმეორებდა, მარჯვენა ხელის თითიდან ხან წაიძობდა და ხან კვლავ ჩამოიცივამდა საქორწინო ბუჭებს, რითაც ხაზს უსვამდა ანასა და კარენინის არაძყარ, ბეწვის ხილზე გადებულ ურთიერთობას, რომელიც დიალოგის ტექსტისა და ქვეტექსტის შესატყვისად მერყეობდა. შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი იყო და ხმელიოვის ოსტატობა იმდენად მაღალი, რომ სწორედ ეს სცენა იქცა სპექტაკლის მშვენიერად. მაშინ, სიკაბუკეში, ეს სცენა და თითქმის ყველაფერი უაპელაციოდ მივიღე და შინ დაბრუნებული დაუსრულებლად ვუამბობდი მეგობრებს ამის შესახებ.

შემდეგ, როცა თავად მომიხდა კარენინის შესრულება, უნებურად გამახსენდა მეიერჰოლდის ცნობილი სიტყვები, შჩუკინი რომ ნახა ლენინის როლში. აღტაცებულმა მეიერჰოლდმა „შიში გამოთქვა იმის გამო, რომ ასეთი საუცხოო შესრულება ძალაუვნებურად მიმბაძველობას გამოიწვევდა და თვით შჩუკინის დიდებულ ნამუშევარს მიაყენებდა ჩრდილს, ლენინის ურთულეს სახეზე რომ არაფერი ვთქვათო. ყველაფერი დაახლოებით ასე მოხდა. მიმბაძველი უამრავი გაჩნდა, ნაბიჯი წინ კი დღემდე ვერავინ გადადგა.

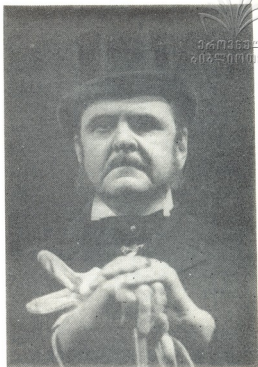
მე მგონი ხმელიოვის კარენინსაც ასე დაემართა. გაჩნდნენ მიმბაძველები, რომელ-

თაც დიდი მსახიობის მხოლოდ ფორმა ჩამოიფხატეს, შინაგანად ველარ გაავსეს სახე ისეთი ძალით, როგორც ამას ხმელიოვი აკეთებდა და გაჩნდა ერთგვარი სტერეოტიპი, მე ვიტყვოდი, სურვატი, რამაც, ჩემის აზრით, ამ საუტხოო სცენურ სახესაც მიაყენა ზიანი და თვით ტოლსტოის იდეასაც.

დაღის მას.უკან გახვეებული, გაყინული კარენინი, გულცივი, შეთვალნი და ირონიული, გამქრდავი გამოხედვით, ცინიკური ლიმილით, ზოროტი თვალებით გადაღის სცენიდან ეკრანზე, ეკრანიდან წიგნების ილუსტრაციებში, ისევ სცენაზე და ა. შ.

მოდით, ვულდაგულ გავერკვეთ საქმის არსს. ცხადზე უცხადესია, რომ კარენინის სახე რომანშიც და სცენური განსახიერებისთვისაც ურთულესი და ძალზე მნიშვნელოვანია, რაც ზედაპირზე დევს, ზედმიწევნით ნათელია, ამის გამო შეიძლება იოლად გამოსაცნობიც კი მოგვეჩვენოს. ტიპიური წარმომადგენელია მეფის რუსეთის ადმინისტრაციულ-ჩინოვნიკური აპარატისა. ასე შემოვიდა ის ჩვენს შეგებაში ჯერ კიდევ სასკოლო სახელმძღვანელოებიდან. კარიერისტი, მშრალი, თავშეკავებული, ხნიერი ან ბებერიც კი, უნერვო ადამიანი, რეგულარულად დაღის ეკლესიაში, მაგრამ ვერ გამოიცინობ მართლა ღვთისმოსავია თუ მოსახყენებლად აკეთებს ამას. წრიზინა ხმა აქვს, ყურები წვეტიანი, წაგრძელებული, მოფლარტული. სიარულის დროს საოცრად უთაფთაფებს უკანალი. ფეხები — გახვეებული. ძილში ფსტევის მსგავს ხმას გამოსცემს. სამსახურში დაწინაურდა — ავი კარიერისტი, ერთგული მოხელე, რაღაც გენერალ-გუბერნატორის მავარი! სიყვარული მისთვის საზოგადოებრივ-სოციალური კატეგორიაა. რაკი დაქორწინდნენ, რაკი ღმერთმა შეაერთა — ბოლომდე მშვიდად და ბედნიერად უნდა იცხოვრონ. გრძნობას გადაწყვეტ მნიშვნელობას არ ანიჭებს, მთავარია პასუხისმგებლობის შეგება, ამიტომ არც ეჭვიანია. „ეჭვიანობა შეურაცხყოფის ცოლს“ — იმეორებს ხშირად და ა. შ.

ყველაფერი ნათელია, ადვილად დასანახი, ხელშესახები, მომგებიანი როლიაო, იტყვიან ასეთ შემთხვევაში თეატრში. წარმატება უზრუნველყოფილია. მაგრამ რა საოცარია, ხმელიოვის გარდა, ჰეშმარიტად დიდ გამარჯვე-



ი. იაკოვლევი — კარენინი
(ვახტანგოვის სახ. თეატრი)

ბას კარენინის როლში, სხვამ ვერავინ მიაღწია.

არა ვინმეს ჰკეთის დასარიგებლად, — ღმერთმა დამიფაროს, — უფრო იმისთვის, რომ თავად გავერკვე, რაც შეიძლება ღრმად და საფუძვლიანად ჩავწვდეთ საქმის არსს, მინდა შევეცადო უარყო, ერთგვარად გავაბათილო კარენინის სახის საყოველთაოდ მიჩნეული გაგება, უსაფუძვლოდ დამკვიდრებული სტერეოტიპი, დავაზუსტო და შეძლებისდაგვარად დავასაბუთო ზოგიერთი მოსაზრება, ჩემის აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანი და არსებითი.

გახსოვთ, ჩეხოვმა, უკულტურობაზე როცა ჩიოდა, სიტყვა:

— აი, კოეთეს ყოველ სიტყვას იწერენ, ტოლსტოის აზრები კი პაერში იკარგება... შემდეგ მოგებთან გონს, დაიწყებენ მოგონებების წერას და — ტყუილს მოჩმანავენ.

რა ზუსტი ნათქვამია, რა სწორია. მამ, მოდით, ტოლსტოის მიხედვით, — ტყუილის გარეშე.

დავიწყით გარეგნობით. ვანა ასე ხნიერია ალექსი ალექსანდროვიჩი? როდესაც „ანა კარენინას“ ძველსა და ახალ გამოცემებს ათვალეიერებ, არ შეიძლება არ გოცდეთ. თითქოს პირი შეკრესო, მხატვრები მას წარმოგვი-

დგენენ ღრმად მოხუცებულ მამაკაცად. თეთრი თმა, თეთრი ბაყენბარდები. ჭლარა და თმაში შეპარული ვერცხლი კი არა, ერთიანი თეთრი ლაქა, მკვეთრი და ლოკალური. მადლობა ღმერთს, ნახატზე არ შეიძლება ხელები უკანალებდეს, მაგრამ ეჭვიც არ არის, რომ ასეთ დაუძლურებულ, დაჩაჩანაკებულ მოხუცს, ცხოვრებაში აუცილებლად უკანკალებს ხელები, შეხედვით, ვის გააყოლეს, — გარეგებით, რა თქმა უნდა, — საცოდავი ანა არკადიენა. ასეთს, ცხადია, უნდა უღალატო, სხვა ვინმე უნდა შეიყვარო ახალგაზრდა და ლამაზი. რა თქმა უნდა, თუ ოფიცირიც იქნება — ხომ კარგი და კარგი, გრაფიც თუ არის — ავაშენა ღმერთმა!

ეს — მხატვრები. მაგრამ მსახიობები? თხა თხაზე ნაკლებით და ისინი უფრო შორსაც წავიდნენ. აი, ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი. განა ყველაფერი ნათელი და გასაგები არ არის? ნათელი კია..., მაგრამ პრიმიტიულია. სინამდვილეში ასე ნათელი, პირდაპირი და იოლად გამოსაცნობი არ გახლავთ ლევ ტოლსტოი.

ტოლსტოის მიხედვით კარენინი 43 წლისაა, დიახ — 43-ის. მინდოდა მეთქვა, სულ რაღაც 43-ის მეთქი, მაგრამ თავი შევიკავე. წინა საუკუნეში ადრიაინი დაბერების თეორიაც რომ გავიზიაროთ, ბებერს მაინც ვერ ვუწოდებთ. ჩემის აზრით, არ უნდა „აბერებდნენ“ კარენინს ასე გულმოდგინებით მსახიობები. ასეთი მიდგომა ამოცანას როდი გააადვილებს, პირიქით, უფრო დაბინდავს ადამიანური ტრაგედიის ჭეშმარიტ მიზეზებს, უფრო დაგვაცილებს მთავარს.

კარენინი, როგორც ტოლსტოი წერს: „პეტერბურგულად ჯანსაღი სახისა და მკაცრად თვითდაჯერებული, წარმოსადეგი“ გარეგნობის მამაკაცია. განა ყველაფერი ნათელი არ არის? განა ღირს ავტორის „რევიზია“, მით უფრო ესოდენ ავტორიტეტულისა, ვინც შექმნა მთელი ეს სამყარო და ყველა მხატვრული სახე?

შემდეგ: და ეს, როგორც მე ვფიქრობ, ყველაზე არსებითია.

ყოველ ჩვენგანს, ვინც თეატრალურ ხელოვნებას ეზიარა, კარგად ახსოვს ყმაწვილკაცობაში პედაგოგების მარტივი დარიგება იმის თაობაზე, რომ საკუთარი როლის ტექსტის

გარდა, ზედმიწევნით უნდა შეისწავლო ტეორების ტექსტიც. ის, თუ რას ამბობენ ისინი შენს გმირზე, როგორ ახასიათებენ და ა. შ. ეს სამსახიობო ხელოვნების ანბანია, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ შენი გმირის სახე შექმნა მარტოოდენ სხვისი სიტყვების, სხვათა დახასიათების მიხედვით, დაინახო იგი მხოლოდ სხვისი თვალებით, ხშირად არაკეთილმოსურნე თვალებით. მე მგონი, კარენინის როლის ბევრ შემსრულებელს სწორედ ეს საშიშროება ემუქრება.

ყველა საოცარი გულმოდგინებით, ზოგჯერ გააფორებთაც კი ხაზს უსვანს და რაც უფრო საშიშია — თამაშობს, კარენინის ნაკლოვანებებს. მე ჯერ არ შემხედვარია მსახიობი ამ კაცის ღირსებებისთვის რომ გაეცვას ხაზი. ეს სწორი არ არის. ერთგვარად წინასწარგანზრახულია. ასეთი მიდგომით ვერც ანას სახე მოიგებს და ვერც ტოლსტოის ფილოსოფია. დატრიალებული ტრაგედიის მიზეზები კარენინის ნაკლოვანებებში როდი უნდა ვეძიოთ. ის ბევრად უფრო ღრმა და მხოლოდ ანას ტრაგედია არ გახლავთ, არამედ კარენინის, ვრონსკის, ნორჩი სეროიკას, სულ პაწაწინტელა ანუშკას და ბევრ სხვათა ტრაგედიაა.

პირდაპირ მოუშორებელ ეპიდემიად იქცა კარენინის წრიობა ხმა, წაწვეტებული მოფლარტული ყურები და სიარულის დროს მოთაფთაფე უკანალი. ასე აქვს ტოლსტოის და რაკდა შვით თეთრზე წერია, ყველამ ერთბაშად აიტაცა ეს გარეგნული ნიშნები: ხმას იცვლიან, წრიობიანებენ. პარიკს ქვემოდან ქინძილთავებით და სხვა ათასგვარი ხერხებით იწვეტიებენ ყურებს, ათაფთაფებენ საჯღომებს... ერთმა შეიანიშნავემა მსახიობმა, რომელიც არცთუ ურიგოდ ასრულებს კარენინს, საგანგებო სიარულის მანერასაც მიაგნო და ამას ავეთებს თავისთავად ჩინებულად, ძალზე ორგანულად, მაგრამ მხოლოდ ერთი მიხსნით, — რაც შეიძლება ინტენსიურად ათაფთაფოს უკანალი...

ძმებო! ხალხო! რას ჩადიხართ? თქვენ ხომ მხედველობის მიღმა სტოვებთ ტოლსტოი-ფსიქოლოგის ერთ შესანიშნავ სვლას.

დიახ, კარენინის გარეგნობა დახატულია ტოლსტოის მიერ, მაგრამ ეს ხომ მისი სიტყვები და აზრები არ არის. ნუ მოიტყუებთ თავს, თითქოს ზუსტად მიყვებით ავტორს.

რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, სწორედ ამ გზით სცილდებით მას და კარდინალურად საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგებით. ასე ხედავს კარენინს არა ტოლსტოი, ასე დაინახა იგი ანამ, ღიახ. ანამ, თანაც ვრონსკისთან შეხვედრის შემდეგ.

ყველი ჩვენგანი, „ანა კარენინას“ წაკითხვის დროს, ყველაზე მეტად და პირველ რიგში უთუოდ იმან გააკვირვა, თუ რა საოცარი სიღრმით და სიზუსტით ჩაწვდა ტოლსტოი ქალის ბუნებას, მის ფსიქოლოგიას, ქალის სახის შექმნის ამგვარ სიმძლავრეს და უკიდევანო სიღრმეს მსოფლიო ლიტერატურაში ჯერ ვერავინ მიაღწია. თითქოს სკალპულით ახადაო თავის ქალა, ტოლსტოი პირდაპირ ტვინის ნაოკებზე კითხულობს ქალის სულიერ სამყაროს, სულის უფაქიზეს მოძრაობას, ხასიათსა და ბუნებას. ეს გენიოსების ხვედრია. მას არ გამოპარვია, თითქოსდა თვალშეუვლები, უწვრილმანესი ნიუანსები ქალის ხასიათისა, განწყობილების მოულოდნელი შენაცვლებანი ფსიქოლოგიაში.

სირთულე და სიღამაზე ტოლსტოის სკლისა, მისი სიღრმე, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ანამ ქმრის წაწვეტებული, მოფლარტული ყურები პირველად (და მოულოდნელად) შენიშნა პეტერბურგის ვაგზალზე, ვრონსკისთან მატარებლის სხვადასხვა ვაგონებში გატარებული უძილო ღამის შემდეგ, როდესაც გულში მხოლოდ შეინძრა ჯერ კიდევ ბლომდემ შეუცნობელი გრძობა, რომელიც ნელ-ნელა და დაბეჯითებით თავის პირობებს აყენებდა და მბრძანებლობდა — აჰ, ღმერთო ჩემო! რატომ გაუხდა ასეთი ყურები? — ფიქრებში წასული ამბობს ანა ვაგზლის პერონზე.

ხრდავთ რა ყოფილა? „გაუხდა“ — ე. ი. მანამდე ასეთი ყურები არ ჰქონია, ანდა, ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ანა ვერ ამჩნევდა ამას. ყურები ამგვარი „გამხდარან“. უფრო მოგვიანებით, როცა ანა ხრტილებსაც შენიშნავს კარენინის ყურებზე, იტყვის:

— რატომ წაზრდია ყურები ასე. ცუდად გაკრიჭეს თუ...

როგორც ხედავთ, ქმრის ამ ნაკლს ანა ადრე ვერ ამჩნევდა, მაგრამ მისი გონების ამგვარი „გამოსხივებანი“ ამით როდი მთავრდება. ქმართან პირველი უსიამოვნო საუბრის შემდეგ (ვრონსკისთან შეხვედრების გამო) ძალზე კორექტული ტონით წარმოთქ-

მული, მაგრამ სერიოზული გაფრთხილებას შემდეგ, ანა გაიგონებს უღროოდ ჩაინებულ ქმრის „თანაბარ, წყნარ ცხოვრებაზე“ სტვენას“. და როგორც ტოლსტოი წერს: „ვრონსკის იგონებს „როცა დაივიწყა ქმარი და სხვაზე ფიქრობდა“. განა დასაშვებია, რომ მანამდე კარენინი ძილში არასოდეს „ფრუტუნებდა, სტვენდა“? განა შეიძლება ეს პირველად მომხდარიყო? ცხადია — არა. ანას შექმლო ეს დაეფიქსირებინა „როცა დაივიწყა ქმარი და სხვაზე ფიქრობდა“ და აქვე გამოეტანა საბოლოო განაჩენი:

— გვიანდა უკვე გვიან.

აი, ეს ნიუანსია გადამწყვეტი. ანამ ყველაფერი შენიშნა და გაიგონა მხოლოდ ვრონსკისთან შეხვედრის შემდეგ, როცა მთელ მის არ ეხას დაეუფლა სიყვარულის ყოვლისმძლე ძალა. ის ქმარს ხედავდა სხვა თვალებით, როცა უკვე „სხვაზე ფიქრობდა“. კარენინი ამ დროს მისთვის მხოლოდ გადაულახავი წინააღმდეგობა იყო ბედნიერების გზაზე.

ახლა, რაც შეეხება კარენინის სიარულის მანერას, როდესაც „მთელი უკანალი უთაფთაფებს“. სიარულის ასეთი მანერა შენიშნა ანამ კი არა, შენიშნა ვრონსკიმ, იმავე პეტერბურგის ვაგზალზე. რომანის მიხედვით: ეს მათი პირველი შეხვედრაა (XX XI თავი). ასე დაინახა, ან, ასე უნდოდა დაენახა კარენინი ვრონსკის. მან პირველივე შეხვედრიდან შეიძულა ანას კანონიერი ქმარი და იგი შეადარა „ძალს, ცხვარს ან ღორს“, რომელმაც იმ წყაროს წყალი აამღვრია, რის დაწაფებაც გაივლო გულში ახალგაზრდა მეოცნებე გრაფმა. „ის მხოლოდ თავისთვის ანკებდა უცილობელ უფლებას ანას სიყვარულისა“ — წერს ტოლსტოი. და რაკი ასეა, კარენინის უმცირესი ნაკლოვანებანიც კი, ცხადია, მახინჯ, სპორტოფორებულ ფორმებში ესახებოდა.

— არა, მას არ უყვარს, არ შეიძლება უყვარდეს იგი — თავისთვის გადაწყვეტს ვრონსკი და ყველაფერს ამ პრიზმით შესცქერის.

დამეთანხმებით, ანასა და ვრონსკის თვალებით, ძალუმად მომძლავრებული სიყვარულის ფონზე კარენინის „აღბეჭდვა“, მეტი რომ არ ვთქვათ — გულუბრყვილობაა. ეს არის იმ ადამიანთა შეხედულება, ვისაც ცხოვრების ამ ეტაპზე სძულს, ეზოზლება კარე-

ნინი, ერთადერთი ძალა და პიროვნება, ვინც წინ ეღობება მათ სიყვარულსა და ბედნიერებას.

კარგი, ვთქვათ, ასე და ამ თვალთ ხედავს კარენინს ორი მოძულე ადამიანი. რას ფიქრობენ, რა აზრისა არიან რომანის სხვა გმირები? ვინ — როგორ. როგორც ცხოვრებაშია — ვილაცას უყვარს, ვილაცას სძულს. ზოგს გარკვეული მიზეზების გამო, ზოგს — ყოვლად უმიზეზოდ. აკი ცოტევი, როგორც ცხოვრებაში-მეთქი.

— არაჩვეულებრივი, შესანიშნავი, „ასეთი სახელმწიფო ადამიანები ევროპაშიც ცოტა-ნი არიან“ — ამგვარი სიტყვები და შეფასებები მრავალადაა მიმობნეული მთელს რომანში.

— ჩემს სიძეს მთელი მსოფლიო იცნობს, — ამბობს სტივა ობლონსკი. — ჰკვიანია, სწავლული, ერთგვარად ღვთაებრივი...

— მე ყოველთვის მაოცებდა თქვენი ქმრის ზუსტი და ნათელი გამოთქმები, — ეუბნება ანას ვრონსკის ნათესავი ბეტსი, რომელიც ყოველნაირ თანადგომას უცხადებს მის რომანს, ხელს უწყობს შეხვედრებს, აშკარად ვერ იტანს კარენინს, მაგრამ ხშირად ობიექტურად აცხადებს „არაჩვეულებრივი ადამიანია“.

— ყველაზე ტრანსცენდენტური აზრები ნათელი ხდება, როცა ის ლაპარაკობს.

დასკვნის ბეტსი.

— თქვენ არ იცით, როგორი თვალეები აქვს. დიდი, ჰკვიანი თვალეები, როგორც სერიოჟას.

ამას უკვე თვით ანა ამბობს.

„ჰკვიანი, ოდნავ დაღლილი თვალეები“ — იმეორებენ სხვა პერსონაჟები.

— წმინდანია, ნამდვილი წმინდანი! — ეს სიტყვები აკერია ენაზე გრაფინია ლიდია ივანოვნას.

შეიძლება კიდევ უამრავი მაგალითის მოყვანა კარენინზე ამგვარი აზრისა და მსჯელობისა.

მოდით, ერთად შევაჯამოთ ნათქვამი.

კარენინი — 43 წლისაა. გარეგნულად წარმოსადევს, ჭანალი პეტერბურგული სახით. ჰკვიანი, დიდი თვალეებით, ენერგიული, ზრდილი, განათლებული, აკი როდესაც ლაპარაკობს „ყველაზე ტრანსცენდენტური აზრები“ ნათელი და გასაკვები ხდება. ღვთისნიერია, თავით ფეხებამდე ქრისტიანი, „ნამდ-

ვილი წმინდანია“. უღირსად დელიკატური, რამეთუ იმავე საბედისწერო პეტერბურგის ვაგზალზე, როგორც კი შენიშნა ანდრეი, რომ ში ერთგვარი სიცივე და თავშეკავებულობა, წამოიძახა: „ეს არის ჯილდო ჩემი მგზნებარებისა?“. „ჩქვე ორჯერ უწლოდა თავის თავს „ნახი ქმარი“... ეჭვანი, როგორც აღენიშნეთ. სრულიადაც არ არის. ცოლს სრული თავისუფლება აქვს მინიჭებული. კარენინს, ქალის მხრივ სხვა მამაკაცის მიმართ გრძნობის გაჩენაც კი დასაშვებად მიაჩნია, თუ არ განარისებდ მამაცეიერს, ვინც ქორწინებით შეაუღლა ერთმანეთს. მთავარია, რადაც არ უნდა დაგიჯდეს, ოჯახი შეინარჩუნო, როგორც ქრისტიანული საზოგადოების ძირითადი უჯრედი. გულცივია, თავდაპირილი, ცინიზმი ახასიათებს, ერთი სიტყვით, ასკეტური ბუნების ადამიანია. არასოდეს გადაუხვევია კანონისა და ქრისტიანული მორალისაგან — არც სამსახურში, არც ოჯახში. ერთნაირად ერთგულია სამსახურისა და ანასი. ფრთხილი, მზრუნველი, თავაზიანი. არასდროს არ უსურვებს და არც გაუკეთებს სხვა ვისმეს ცუდს.

ხელდავ, გრძნობების რამდენგვარი და რამდენნაირი, ხშირად ერთმანეთის სრულიად გამომრიცხველი ტრადიციას — სინაზიდან ცინიზმამდე. მამ რატომ უნდა ვაქციოთ რომელიმე მათგანი ხასიათის გაგებისა და გახსნის ქვაკუთხედად, მით უფრო და მიინცდამარცხ — უარყოფითი.

ეს როდი კმარაო, შეიძლება შემედაონ, ცოტა მასში სითბო და ადამიანურობაო. თანახმა ვარ, ხანგასმულად სანიმუშო, ქრესტომათიურად სწორი პიროვნება ალბათ არც გამოიწვევს სიმართას და არც არავის განაწყობს კეთილად. ცხადია, კარენინი არ უნდა იყოს სისხლსასვე და სრულყოფილი პიროვნება. მაგრამ არც ბოროტმოქმედია და არც სატანა.

მოდით, დროებით განზე გადავდოთ ყველა აზრი და გამოთქმა კარენინის შესახებ, როგორც მტრების, ასევე კეთილმოსურნეებისა, ხალხი ყველაფერს იტყვის და იკადრებს, ერთ შემთხვევაში განაწყენებული, მეორეში — მადლიერი. განზე გადავდოთ ჩვენი დასკვნებიც და ნაბიჯ-ნაბიჯ მივყვით, მივადევნოთ თვალწინ ჩვენი გმირის მოქმედებასა და საქციელს. ბოლოსდაბოლოს, მოქმედება და საქ-

ციელი განსაზღვრავს ადამიანს და არა სიტყვები მის მიერ, ან მის შესახებ თქმული.

დავიწყეთ იქიდან, რომ ვერც ეკონომიურად, ვერც ფინანსურად და მორალურად ოჯახში კარგინის დამოკიდებულ მხარეს ვერ უწოდებ. თუ ვინმეა დამოკიდებული მეორე მხარეზე — ეს ანაა. შემდეგ, როგორც კი კარგინმა შეამჩნია, ან შეიტყო, ვრონსკისა და ანას ჯერ კიდევ უმწიკველ შეხვედრების ამბავი, უმაღვე გააფრთხილა ცოლი, ძალზე დინჯად, ზრდილობიანად და კორექტულად, და სთხოვა, — კი არ მოითხოვა, — სთხოვა, ყოველგვარი საყვედურების გარეშე, შეეწყვიტა ეს შეხვედრები, რათა ოჯახის რეპუტაციას და პირველ რიგში ანას სახელს ჩირქი არ მოცხებოდა. შეხვედრები არა თუ არ შეწყვეტილა, ათწილად გახშორდა. მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდებოდა. კარგინი იძულებული გახდა კვლავაც დაბრუნებოდა ესოდენ არასასიამოვნო თემას და ჩვეულებრივი სიმშვიდით, რბილად ეთქვა: „თქვენ დღეს ცუდად მოიქეცი (დოდის დროს—კ. მ.) და მე ვისურვებდი, რომ ამგვარი რამ აღარ განმეორდეს“. მცირე დაყოვნების შემდეგ დასძინა: „შესაძლოა მე ვცდები, ასეთ შემთხვევაში პატივებს ვთხოვთ“. ამ დიალოგს ანას სრული აღსარება მოჰყვა. კარგინმა ყველაფერი გააკეთა; რათა ოჯახი არ დანგრეულიყო. არაფერი გამოვიდა. არ შეიძლებოდა გამოსულიყო. კარგინი იძულებული გახდა დათანხმებოდა განქორწინებას და ამასთან მთელი დანაშაული თავის თავზე აიღო, — არარსებული დანაშაული. შემდეგ ეყო ძალა და სულის სიმხნევე მისულიყო ანასთან მძიმე ავადმყოფობის დროს. ცრემლები არ დაუფარავს, ექიმების სასიკვდილო განაჩენი რომ გაიგო. როცა ანას განწირული თვალები დაინახა, ყველაფერი აპატია და მისივე თხოვნით ვრონსკისაც შეუნდო, ხელი ჩამოართვა. გზააბნეულის შენდობა ხომ ქრისტიანის ვალია. ამგვარი არაადამიანური გამოცდების, დარტყმების, სტრესების შემდეგ კვლავ სახლში მიიღო ანა, პაწია ანუშკასთან ერთად, ვრონსკისგან რომ შეეძინა. საკუთა-

როვით უვლიდა სხვის შვილს, ქრისტიანულ მორალის თვალსაზრისით, ალბათ, მაინც უკანონოს, ხოლო როდესაც ბავშვი შეიქმნა, ქვეყანა გადააბრუნა, საუკეთესო ექიმები დაახვია თავს. ისე მოიქცა, როგორც თავისი სერიოჟასათვის მოიქცეოდა.

კიდევ რაგვარი მოსაზრებების წარმოდგენა საჭირო ალექსი კარგინის ადამიანური თვისებებისა და ხასიათის გასაგებად? ვანა ამქვეყნად ბევრია ასეთი ადამიანი? არა მგონია, ყველამ შესძლოს იმის გაკეთება, რაც კარგინმა გააკეთა. ვერ შესძლებს, რომც მოინდომოს. ხოლო მოინდომო და გააკეთო კიდევ — ბევრად უფრო ძნელია.

„სიკეთეს, რომელიც ადამიანთა ბოროტებას ამხილებს, სრულიად გულწრფელად თავად ჩასთვიან ხოლმე ბოროტებად“.

ეს ლევ ტოლსტოის სიტყვებია, დღიურში ჩაწერილი მისი აზრია. რა ზუსტად და დაუნდობლად ამხილებენ ხოლმე საკუთარ მორალში, აზრებსა და ჭეშმარიტების შეფასებაში დაბნეულ ადამიანებს.

ამრიგად, ალექსი ალექსანდრეს ძე კარგინი, ოდესღაც, უთუოდ, რევოლუციის შემდგომი წლების პერიოდში, როცა მეფის რუსეთის ადმინისტრაციის უბრალო ხსენებაზეც კი ყველას აფრიალებდა და ყველაფერი ჩამუქებულ, შავ ფერებში აღიქმებოდა, აი, იმ პერიოდში მოხვდა კარგინი მეფის რუსეთის ჩინოვნიკურ-ადმინისტრაციული აპარატის წარმომადგენელთა სიაში და ახლა რის ვაივაგლახით ლამობს ამ ორმოდან ამოსვლას. ძალიან ძნელია ერთხელ დადგენილი და დამკვიდრებული სტერეოტიპის გადალახვა. საჭირო კია. ცხადია, კარგინი, გვინდა თუ არ გვინდა, მეფის რუსეთის სწორედ ამ ფენის წარმომადგენელია, მაგრამ ყველა ერთიანად თუ ერთ ორმოში ჩავყარეთ, ბევრი გადაყვება ხელს, ძალიან ბევრი. ყველა ადამიანს თავისი ინდივიდუალური სახე აქვს, ინდივიდუალური ბუნება და ხასიათი. და მსახიობი მოვალეა ზუსტად და ღრმად გაერკვეს თითოეული მათგანის ფსიქოლოგიაში, მისი გიორის სულიერ სამყაროსა და ყველა ნიუანსში.

ის თავად ინდივიდუმი და ვალდებულება, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურად მიუდგეს ახალ როლს, ყოველ ახალ სახეს, ახლებურად და თავისებურად გახსნას იგი.

ცოდნა, როგორც ცნობილია, უსაზღვროა. რაც უფრო მეტს კითხულობ, შეიცნობ სამყაროს, მით უფრო მეტი გრჩება ამოუცნობი და ამოუხსნელი, მით უფრო შორს იწევს შესაძლებლის საზღვარი და ცოდნის უსაზღვროება. ასევეა — როლზე მუშაობა წაუკითხავი წიგნია, რომლის ბოლომდე წაკითხვა შეუძლებელია. ყოველთვის რჩება ის რაღაც, რასაც ჯერ ვერ შესწვდი, ვერ ამოხსენი. უთუოდ აქ უნდა ვეძიოთ თეატრის უკუდავების მიზეზი და სათავე.

და თუ რაიმე არ გამოვივიდა, ვერ დამლიე, ვერ მოერიე, გული არ უნდა გაიტეხო, რწმენა არ უნდა დაკარგო. პირიქით, უნდა შეიარაღდე, განიმსჭვალო მტკიცე რწმენით და გჯეროდეს: — ახლა თუ არ გამოვიდა, თუ ვერ შესძელი, მომავალში აუცილებლად გამოვა, აუცილებლად შესძლებ.

კომისარევესკაია ერთხელ ყმაწვილქალობაში თავის უმცროს დას აუხიბრდა, ადამიანი თუ მონღოლებს, ყველაფერს შესძლებს, ოღონდ ძალიან უნდა მონღოობო. დამ მინც ეჭვი გამოიჭედა და ჰკითხა: „— აი, ამ ტბასაც გადაივლი ზედაპირზე ფეხით, თუ მონღოობო?“ უფროსი დის კატეგორიული დასტური რომ მიიღო, ადგა და ტბაში შეტოპა. დეკემბერი გახლდათ და ყველაფერი ფილტვების ანთებით დამთავრდა. გოგონა სიკვდილს ძლივს გამოსტაცეს ხელიდან. როცა მომჯობინდა, დას უსაყვედურა, ასეთ დღეში რად ჩამავდეთ?

— ძალიან არ მონღოობე და იმიტომ ვერ შესძელი, უფრო რომ მოგენდომებინა, აუცილებლად გახვიდოდო. — იყო პასუხი.

დიზაინის ისჯორიის საკითხისათვის

გიორგი ცხოვრებაძე

დიზაინი, როგორც სერიული პროდუქციის დაპროექტების განუყოფელი ნაწილი და ადამიანის მოღვაწეობის სფერო, ხანგრძლივი მოსამზადებელი პერიოდის შემდეგ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მე-20 საუკუნის დასაწყისში.

ჩვენში მიღებული განსაზღვრების თანახმად „დიზაინი არის შემოქმედებითი მოღვაწეობა, რომლის მიზანია ადამიანის სულიერ და მატერიალურ მოთხოვნათა შესაბამისი პარამონიული საგნობრივი გარემოს ჩამოყალიბება. ამ მიზნის მიღწევა ხორციელდება ინდუსტრიული ხერხებით წარმოებული საგნების ფორმალურ ღირსებათა განსაზღვრით. ფორმალურ ღირსებებს განეკუთვნება არა მარტო გარე ხედის თვისებები, არამედ სტრუქტურული კავშირებიც, რომლებიც სისტემას ანიჭებენ აუცილებელ ფუნქციურ და კომპოზიციურ მთლიანობას, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობს წარმოების ეფექტიანობის ზრდას“.

წინამდებარე განსაზღვრებიდან ნათლად ჩანს, რომ დიზაინი სამრეწველო ნაკეთობათა დაპროექტებას ითვალისწინებს და ამდენად მისი ისტორიაც ინდუსტრიის ჩასახვიდან, ანუ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება. ნაკეთობათა ფორმალური თვისებების განსაზღვრა კუსტარული წარმოების ეპოქაშიც ხორციელდებოდა, მაგრამ მაშინ არ არსებობდა სამრეწველო დაპროექტების სისტემა, რომლის განუყოფელ ნაწილსაც წარმოადგენს დიზაინი.

მე-18 საუკუნის ბოლოსა და მე-19 საუკუნის დასაწყისში, მძლავრი სამეცნიერო-ტექნიკური ბიძგის პერიოდში, მანუფაქტურები, სადაც ხელით შრომა იყო გაბატონებული, ორთქლის ძრავებით აღჭურვილმა ფაბრიკებმა შეცვალა. გაიზარდა მოთხოვნილება ნედლეულის, საწვავის მოპოვებასა და მათ გადამამუშავებ. ევროპისა და ამერიკის დიდი ქალაქები სამრეწველო ცენტრებად გადაიქცა. მოგვიანებით, ორთქლმავლის გამოგონების შემდეგ, მოწინავე ქვეყნები რკინიგზის ლინდვებით დაიქცელა, „ცეცხლის გემის“ შექმნას კი ახალი სანაოსნო გზების გახსნა მოჰყვა. ახალ სოციალურ-ეკონომიკურ ფორმაციასთან ერთად დაიწყო გრანდოზუზული — მაქანათა ერა.

ანალიზებს რა მრეწველობის ისტორიის ტექნიკის ნიმუშებში ესთეტიკური მახასიათებლების განვითარების მხრივ, ამერიკელი სოციოლოგი ლ. მამფორდი გამოყოფს სამ ძირითად ეტაპს:

ეოტექნიკური ეტაპი — მაქანათან მექანიზმი ჩასახვის პროცესშია. ხორციელდება მხოლოდ კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიური ამოცანების გადაწყვეტა.

პალეოტექნიკური ეტაპი — კონსტრუქტორი და მხატვარი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად მუშაობენ. ნაკეთობის კონსტრუქცია და მხატვრული სახე ცალ-ცალკე იქმნება.

ნეოტექნიკური ეტაპი — ნაკეთობის გარეგნობის განსაზღვრა ხდება დაპრო-

ექტების საწყისი ეტაპიდანვე და გრძელდება მთელი დაპროექტების მანძილზე.

ეოტექნიკური ეტაპი მაქანათა ერის საწყისი ეტაპისათვის არის დამახასიათებელი, როდესაც ძირითად ამოცანას წარმოადგენდა ტექნიკურად გამართული, საიმედო ნაკეთობის შექმნა.

პალეოტექნიკური ეტაპი შედარებით მოგვიანებით წარმოიქმნა, როდესაც აუცილებლობად იქცა სამრეწველო პროდუქციისათვის მხატვრული ღირსებების მინიჭება. კუსტარული წარმოების დროს ერთ ადამიანში — ხელოსანში შეთავსებული იყო კონსტრუქტორი, მხატვარი და შემსრულებელი. აქედან გამომდინარე, ხელოსნურ ნაწარმში პარამონიულად იყო შეხამებული კონსტრუქციული და ესთეტიკური მახასიათებლები. ხაზობრივი წარმოების პირობებში კი მოხდა შრომის განაწილება. კონსტრუქტორის, მხატვარსა და ინდუსტრიულ მუშას ერთმანეთისაგან განცალკევებული, ვიწრო ამოცანების გადაჭრა მოეთხოვებოდათ.

ტექნიკამ ფაბრიკანტებს საშუალება მისცა მასობრივად გამოეშვათ სამრეწველო პროდუქცია, რომლის მხატვრული ღირსებები ბევრად დაბალი იყო, ვიდრე ხელოსნური ნაწარმისა. ფაქიზად და მძლავრად მხატვრულად შესრულებული კუსტარული ნაკეთობის გვერდით სამრეწველო ფაბრიკატები ულახათოდ გამოიყურებოდა.

სერიული პროდუქციის ფორმალური მახასიათებლების დონის ამაღლების პირველი ცდები ინგლისში ჩატარდა. ჯოზეფი უეჯვუდის (1730—1795) მოღვაწეობა სამრეწველო რევოლუციის ადრეული პერიოდის მეწარმის კლასიკურ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს. მაღალკვალიფიციურმა მეთუნემ, ჯ. უეჯვუდმა, მთელი რიგი სიახლენი შეიტანა კერამიკული წარმოების ტექნოლოგიაში: გაზარდა გამოსაწვავი ლუმელის ზომა, პირველად გამოიყენა მბრუნავი შაბლონი, რითაც უზრუნველყო ნაკეთობის ფორმის დიდი სიზუსტე, გააუმჯობესა კერამიკული მასის შედგენილობა, გამოიგონა ლუმელში ტემპერატურის სარეგულირებელი ხელაწყო და სხვ. ნაკეთობათა მხატვრული დო-

ჩ. უეჯვუდი. ჩაის სერვისი. 1785 წ.



ნის ამაღლების მიზნით კი წარმოებაში ცნობილი მხატვრები მიიწვიან.

ჯ. უეჯუდის მოღვაწეობა საინტერესოა იმით, რომ მისი ფირმის სერიული პროდუქცია, ზანამედროვეებისაგან განსხვავებით, უზადო შესრულების გარდა გამოირჩეოდა ფორმის ფუნქციურობითა და მაღალმხატვრულობით.

გასაღების ბაზრებზე კონკურენციის უნარიანობის გაზრდის მიზნით, ინგლისში თემთა პალატამ 1836 წელს გაატარა რიგი ღონისძიებებისა, რომლებიც ითვალისწინებდა სამრეწველო პროდუქციის ხარისხის გაუმჯობესებას მხატვრული ღონის ამაღლების გზით. იმავე წელს ლონდონში, ბირმინგემში და მანჩესტერში გაიხსნა სამრეწველო ხელოვნების სკოლები, დაარსდა საგამოფენო დარბაზები, შემოღებულ იქნა სამრეწველო ნიმუშების უფლებათა დაცვა. მოგვიანებით ანალოგიური ღონისძიებები გატარდა სხვა მოწინავე ქვეყნებშიც. ამგვარად, ხელოვნებას საშუალება მიეცა მრეწველობის სფეროშიც შეჭრილიყო.

ერთადერთი, რასაც პირველ ხანებში მხატვრისაგან მოითხოვდნენ, იყო საგნის დეკორით ეფექტური შელამაზება, რადგან, გასაღების დროს, სწორედ ნივთის გარეგნული სახე იზიდავდა მყიდველს. მრეწველობა საჭიროებდა ხელოვნებას იმდენად, რამდენადაც ამ უკანასკნელს შეეძლო დიდი მოგების უზრუნველყოფა.

მთელი ძალით გაჩაღებულ საკონკურენციო ბრძოლაში სწრაფად „მოძველებული“ რომელიმე მხატვრული სტილი დაუყოვნებლივ იცვლებოდა ახლით. იყო შემთხვევები, როდესაც ერთ ნაკეთობაში თავს იყრიდა სხვადასხვა ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ ფაბრიკანტები ბითუმად იძენდნენ დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს და მზა სახით აკრავდნენ ნაკეთობებს. ასე მოედო მსოფლიოს სხვადასხვა მხატვრული ხერხებითა და საშუალებებით გაფორმებული მაქანები, ავეჯი, საოჯახო ნივთები და სხვ.

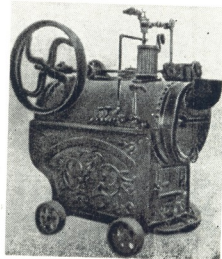
1951 წელს ლონდონში მოეწყო პირველი მსოფლიო სამრეწველო გამოფენა, რომლის არნახულმა მასშტაბებმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. 14 ათასი ექსპონატი, რომელიც ჯ. პაქსტონის ტექნიკის უკა-

ნასკნელი სიტყვით აგებულ ე. წ. „პროდუქტის სასახლეში“ გამოიფინა, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა 9 მილიონმა მამაკაცმა დაათვალიერა. მხანველები გააოცა მეცნიერებისა და ტექნიკის უახლესმა მიღწევებმა, მრეწველობის დიდმა მასშტაბებმა, მასობრივი წარმოების კოლოსალურმა პოტენციალმა. მაგრამ, დადასტურდა ისიც, რომ ადგილი ჰქონდა ორნამენტის მოზღვავებას, მის არასწორ, უადგილო გამოყენებას. ცხადი გახდა, რომ ის, რაც საჭირო და გამართლებული იყო კუსტარულ წარმოებაში, სრულიად ზედმეტი და მიუღებელი აღმოჩნდა სერიული წარმოებისათვის.

ამ მოვლენას ერთ-ერთი პირველთაგანც გამოეხმაურა ცნობილი გერმანელი არქიტექტორი და არქიტექტურის თეორეტიკოსი გოტფრიდ ზემპერი, რომელიც გამოფენის მოწყობაში ერთ-ერთ აქტიურ როლს ასრულებდა. მან მკაცრად გააკრიტიკა ის გარემოება, რომ სამრეწველო პროდუქცია არ იყო მხატვრულად სრულყოფილი, მოითხოვა ფორმა კათავისუფლებულიყო ორნამენტისაგან, ნაკეთობის მხატვრული სახე გადაწყვეტილიყო იმ მასალისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ფორმებში, რომლისაგანაც იგი მზადდებოდა.

გ. ზემპერმა პრინციპულად სწორად განსაზღვრა სამრეწველო ნაკეთობის შინაარსი: „პირველ რიგში, ნებისმიერი ნაწარმოები გვევლინება იმ მატერიალური ფუნქციის შედეგად, რომელსაც იგი ასრულებს, მიუხედავად იმისა, საგანს უტილიტარული დანიშნულება აქვს თუ მალაი სიმბოლური ეფექტისათვის არის განსაზღვრული. მეო-

ლ. სვიტი. ორთქლის ძრავა 1870 წ.



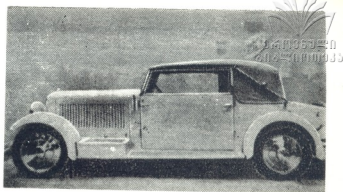
რე მჭრივ, ნაწარმოები არის შედგეი მასა-
ლისა, რომლისგანაც იგი მზადდება, აგრეთ-
ვე საწარმოო პროცესებისა და იარაღებისა,
რომლებიც მისი დამზადებისას გამოიყენე-
ბა“. თანამედროვეთაგან განსხვავებით გ-
ზემპერი სამომავლოდ უდიდეს მნიშვნელო-
ბას ანიჭებდა ინდუსტრიულ პროგრესს.

მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან საუკუნის
ბოლომდე, მთელ რიგ ბრწყინვალე გამოგო-
ნებათა წყალობით, ტექნიკის დონე გასაოც-
რად ამაღლდა. უნივერსალური ორთქლის
ძრავა, სრულყოფილი საფეიქრო დაზგები,
ორთქლმავალი და ორთქლის ძრავით აღ-
ჭურვილი გემი, ელექტრომაგნიტური ტელე-
გრაფი, ელექტროძრავა, ფოტოკამერა, ში-
გაწვის ძრავა და ბევრი სხვა ტექნიკური სი-
ახლე იმის სრულ საფუძველს ქმნიდა, რომ
უახლოვეს მომავალში სწორედ ტექნიკა იტ-
ყოდა ვადაამწყვეტ სიტყვას.

ტექნიკის სფეროში ასეთმა ძლიერმა
პროგრესმა სრული უქმყოფილება გამოიწ-
ვია იმათ შორის, ვისი რწმენითაც მექანი-
ზაცია კლავდა სილამაზეს, აძევებდა ცხოვ-
რებიდან ყოველივე მშვენიერს. მაგალითად,
ბატლერი უტოპიაში. „ერეუონი“ ხოტბას
ასხამდა სასოფლო-სამეურნეო შრომას, შრო-
მას მანქანების გარეშე და მას მიიჩნევდა
ერთადერთ საშუალებად ადამიანთა ბედ-
ნიერი ცხოვრებისათვის.

გამოჩენილი ინგლისელი კრიტიკოსი და
ეისეიტი ჯონ რუსკინი, შეშფოთებული მა-
სობრივ წარმოებაში ადამიანის ინდივიდუ-
ალური მისწრაფებებისა და შემოქმედებითი
უნარის თანდათანობითი გაქრობით, წერ-
და: „თანამედროვე ცხოვრების თითქმის
მთელი სისტემა და იმედები ემყარებოდა იმ
აზრს, რომ ნიჭი შესაძლებელია შეცვალოს
მექანიკამ, ფერწერა, — ფოტოგრაფიამ, ქან-
დაკება — ყალიბიდან ჩამოსხმამ. ეს არის
ჩვენი საუკუნის რწმენა თუ ურწმუნოება“.

ჯ. რუსკინი, საჯარო ლექციებსა თუ თეორი-
ულ შრომებში მოუწოდებდა თანამედრო-
ვეებს უარი ეთქვათ ტექნიკაზე, მასალად
ლითონის მაგივრად ტრადიციული ხე და
ქვა გამოეყენებინათ, დაბრუნებოდნენ ხე-
ლით შრომას. „მხოლოდ ხელით შრომა —
ამტკიცებდა ჯ. რუსკინი — არის მხატვრუ-
ლი ოსტატობის აღორძინების ქეშპარიტი
საფუძველი, მხოლოდ მის შეუძლია გაათა-



3. გროპუსი.

ავტომობილი „ადლერი“

ვისუფლოს ადამიანი მანქანათა მონობისა-
გან“.

ორნამენტიანი დეკორის უსისტემო გა-
მოყენების ეპოქაში უაღრესად საინტერე-
სოა ინგლისელი მხატვრისა და მოაზროვნის
უილიამ მორისის მოღვაწეობა. მან საჯარო
ლექციებში საზოგადოების ყურადღება მი-
აპყრო საგნობრივი გარემოს საკითხს, განსა-
კუთრებით იმ ნაკეთობებს, რომლებიც, მი-
სივე სიტყვით, იქმნება ან უნდა იქმნებო-
დეს ჩვეულებრივი შრომის პირობებში სამ-
რეწველო მუშის მიერ. მან ასეთი ნაკეთო-
ბები დაუპირისპირა უნიკალურ მხატვრულ
ნაწარმოებებს და დააყენა ყოველდღიური
საგნობრივი გარემოს შექმნის სფეროში
მხატვრის შრომის სწორი გამოყენების სა-
კითხი.

უ. მორისი დიზაინის ისტორიაში შევი-
და, უმთავრესად, პროგორც მხატვარი —
ორგანიზატორი, რომელმაც შესძლო სხვადა-
სხვა ხელობის სპეციალისტთა შრომის პარ-
მონიული შერწყმა. თავის პირველ ნაგებო-
ბაში, რომელსაც „რედ ჰაუზი“ (წითელი
სახლი) ეწოდა შეუღესავე, აგურით ნაშე-
ნი კედლების გამო, უ. მორისი თანამაზ-
რებთან ერთად შეეცადა არქიტექტურისა
და ინტერიერის მოწყობილობის ერთიანი
სახით გადაწყვეტას. ასეთი მიდგომა მხო-
ლოდ წარსული ეპოქის უნიკალური ნაგე-
ობებისათვის იყო დამახასიათებელი, უ.
მორისის თანადროული პერიოდისათვის კი
უთუოდ ნოვატორულ სიტყვად უნდა ჩა-
ითვალოს. უ. მორისი რამდენიმე ახალგა-
ური შენობის აგების შემდეგ მივიდა დასკ-
ვნამდე, რომ ამ გზით შეუძლებელი იყო
თანადროული მხატვრული აზროვნების გარ-
დაქმნა და შეეცადა მხატვარ-დამპროექ-
ტებელთა ელდის განხორციელებას მის მიერ

დაარსებულ ფირმაში „მორისი, მარშალი, და ფოლკნერი“. მართალია, აღნიშნული ფირმის პროდუქციის — საყოფაცხოვრებო საგნებისა და ავეჯის დამზადებისას ძირითადად ხელით შრომა იყო გამოყენებული, ნაკეთობათა დაპროექტებისა და მასალაში შესრულების ორგანიზაციაში უ. მორისმა მიაგნო სერიული პროდუქციის შექმნის სწორ გზას — ნაკეთობის გარეგნობის გააზრება ხდებოდა ფუნქციური, კონსტრუქციული-ტექნოლოგიური და მხატვრული გამომსახველობის პრინციპების გათვალისწინებით.

დიზაინის ისტორიკოსთა აზრით, უ. მორისის შემოქმედებითი პრინციპები ყოველ შემდგომ ეპოქაში ახალ-ახალი სახით იქნა გააზრებული და გაგებული. მაგ. „მოდერნის“ მიმდევართა ნაწილი და საუკუნის დასაწყისის რაციონალისტები მას საზოგადოების გარდაქმნაში ხელოვნების როლის მნიშვნელობის იდეის მამამთავრად თვლიდნენ, 20-იანი წლების საბჭოთა კრიტიკა მას პროფესიული გამოყენებითი ხელოვნების რეფორმატორად აღიარებდა, თანამედროვე ტექნიკური ესთეტიკის ჩასახვისას უ. მორისი სამრეწველო პროდუქციაში სოლიდარობისა და სარგებლობის შერწყმის ერთ-ერთ პიონერად ესახებოდათ. ხოლო მას შემდეგ, რაც პარაზიული საგნობრივი გარემოს შექმნის იდეა გამოვიდა ასპარეზზე, უ. მორისი გამოიკვეთა, როგორც ამ ხაზით ჩატარებული ადრეული ცდების ავტორი.

დიზაინის ისტორიაში თვალსაჩინო ადგილი უყავია მანქანათმშენებლობის თეორეტიკოსს ფრანც რელსს (გერმანია). ჯ. რესკინისგან განსხვავებით, საზოგადოებისა და ტექნიკის განვითარება მას, სავსებით სამართლიანად, ერთიან, ორგანულ პროცესად მიიჩნდა. საეტაპო მნიშვნელობის შრო-

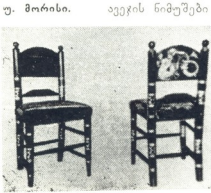


უ. მორისი. ავეჯის ნიმუშები

მაში „მანქანათმშენებლობაში სტილის შესახებ“ ფ. რელომ წამოაყენა ტექნიკის ნიმუშებში არქიტექტურული მოტივების გამოყენების იდეა. ამავე დროს, მან ყურადღება გაამახვილა ტექნიკის სპეციფიკაზე და მოითხოვა ხუროთმოძღვრული დეკორის მისადაგება მანქანურ ტექნიკაზე მომხდარიყო არა შექანავრად, არამედ სათანადო სახეცვლილებით. ფ. რელომ პირველმა შექმნა მანქანათა ჩაწილების კლასიფიკაცია და შემომავა მათი მხატვრული გადაწყვეტის რეკომენდაციები.

მე-19 საუკუნის ბოლო მეოთხედში, ტექნიკის სწრაფი განვითარების მიუხედავად, სერიული პროდუქციის დონე კვლავინდებურად დაბალი იყო. გ. ზემპერის კრიტიკულმა შენიშვნებმა, უ. მორისის სამაგალითო მოღვაწეობამ, სხვათა ერთეულმა ცდებმა მდგომარეობა ვერ გამოასწორა. მხატვრული აზროვნების სფეროში კვლავ სრული ეკლექტიზმი მეფობდა, ორნამენტი ისევ და ისევ რჩებოდა ნაკეთობის გარეგნობის წამყვან ელემენტად. დიზაინის მკვლევარის ნიკოლაუს პევზნერის სიტყვებით: „მთელს მოწვევლობაში მეფობდა მასალისა და ტექნოლოგიის არასწორი გამოყენება“.

ასეთი მდგომარეობა ძალაში დარჩა მანამდე, სანამ მე-20 საუკუნის დამდეგს, საზოგადოების წინაშე არ დადგა ცენტრალური პრობლემა — აღმართის გარემომცველ, ქაოსურ სამყაროში მონახულიყო გარკვეული წესრიგი. შექმნილიყო დაპროექტების უნივერსალური პრინციპები. იმდროინდელი მოწინავე არქიტექტორები და მხატვრები სწორად გაერკვნენ სიტუაციაში, სრული პასუხისმგებლობით შეუდგნენ შემოქმედებით ძიებას ორნამენტისაგან გათავისუფლებულ, ფუნქციური გამომსახველობის მქო-



უ. მორისი. ავეჯის ნიმუშები

ნე ნაკეობათა შესაქმნელად. მათი ცდების დედაზრა შეიძლება გამოიხატოს გერმანელი არქიტექტორის ადოლფ ლოსის სიტყვებით: „სილამაზის ძიება მხოლოდ ფორმაში, ორნამენტის გარეშე — აი მიზანი, რომლისკენაც არის მიმართული კაცობრიობის აზროვნება“.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში წარმოების კონცენტრაციის, მონოპოლიათა ზრდისა



ა. ვან დე ველდე.

ჩაის სერვიზი

და გასაღების ბაზრებისათვის ბრძოლის პერიოდში გერმანიაში მომწიფდა სერიული პროდუქციის ხარისხის ამაღლების საკითხი ახალი მასალების გამოყენების, მოწინავე ტექნოლოგიის დანერგვისა და მაღალი მხატვრული გემოვნებით გადაწყვეტის გზით. ამავ პერიოდში, 1907 წელს მოწინავე მხატვართა, არქიტექტორთა და მრეწველთა ინიციატივით ჩამოყალიბდა გაერთიანება „გერმანული ვერკბუნდი“, რომლის პროგრამაში ნათქვამი იყო: „გაერთიანებას სურს შეაჩიოს ხელოვნებაში, ინდუსტრიაში, ხელოსნობასა და ვაჭრობაში არსებული საუკეთესო მოქმედი საშუალებები. იგი წარმოადგენს გამაერთიანებელ ცენტრს მათთვის, ვინც მისწრაფვის მაღალხარისხოვანი მუშაობისაკენ და აქვს ამგვარი მუშაობის უნარი“.

„გერმანულ ვერკბუნდში“ მოღვაწეობდნენ ცნობილი არქიტექტორები და მხატვრები: ჰერმან მუტეზიუსი („ვერკბუნდის“ შექმნის ინიციატორი და მისი ვიცე-პრეზიდენტი 1907—1914 წლებში), პეტერ ბერენსი, ანრი ვან დე ველდე, ვალტერ გროპიუსი, ლუდვიგ მის ვან დერ როე, ბრუნო ტაუტი, ჰანს პოლიციგი და სხვ.

ვერკბუნდელებმა სასტიკი ბრძოლა გაუ-

მართეს დეკორატიულ მორთულობას, ეკლექტიკურ სტილიზებას და თანმიმდევრულად, მკაფიოდ ჩამოაყალიბეს „ვერკბუნდის“ რი ფუნქციონალიზმის“ პრინციპები. პ. მუტეზიუსის სიტყვით: „თანამედროვე მხატვრული წარმოების მთავარი აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ სწორად და არსებითად გამოარკვიოს ყოველი საგნის დანიშნულება და ამ მიმართულებით ლოგიკურად განავითაროს „მისი ფორმა“. „მორთულობითი სუროგატების“ სამუდამო უარყოფის მიზნით პ. მუტეზიუსმა უნივერსალურ პრინციპად საგნის ფუნქცია წამოაყენა.

„ვერკბუნდში“, მისი არსებობის 26 წლის მანძილზე, დამუშავდა ინტერიერის, ავეჯის, ქსოვილების, საყოფაცხოვრებო საგნების, რკინიგზის ვაგონების, ავტომობილებისა და სხვათა პროექტები.

ისტორიული თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ცნობილი გერმანელი არქიტექტორის, მხატვრისა და დიზაინერის, მკვლევართა მიერ პირველ დიზაინერად აღიარებულ პეტერ ბერენსის მოღვაწეობა. 1907—1914 წლებში მას ეკავა სამხატვრო კონსულტანტის პოსტი კონცერნ აეგ-ში, რომელიც მრავალგვარ ელექტროსაქონელს უშეუბღა.

პ. ბერენსმა საპროექტო ამოცანების სოციოკულტურული პრობლემატიზაციის საფუძველზე მიზნად დაისახა საყოფაცხოვრებო საგნობრივი გარემოს კომპლექსური გარდაქმნა წარმოების, ვაჭრობისა და მომხმარებელთა ინტერესების გათვალისწინებით. კონცერნში მუშაობის საწყის ეტაპზე პ. ბერენსმა ჩამოაყალიბა ელექტროჩაიდნების დაპროექტების პროგრამა, რომლის მიზანი იყო სხვადასხვა მასალების განსხვავებული მხატვრული დამუშავებით ნაკეთობათა ფარ-

პ. ბერენსი.

ჩაიდნის ნიმუშები





თო პარამეტრული რიგის შექმნა. შემდგომში დაზიანებმა ანალოგიური მეთოდი გამოიყენა საყოფაცხოვრებო ვენტილატორებისა და ლამპარების დაპროექტების საქმეში. აღნიშნული პროგნოზების დამუშავებით პ. ბერენსმა ვერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში მოგვცა თანამედროვე პრაქტიკაში ავრერი-გად გავრცელებული დიზაინ-პროგრამის სტრუქტურული ჩანასახი.

აეგ-ის პროდუქციის ესთეტიკური მახასიათებლების განსაზღვრისას პ. ბერენსი დაადგა ალტერნატიულ გზას მშრალ ფუნქციონალიზმსა და დეკორატიულ გადაწყვეტას შორის. ჩაიდნების, ვენტილატორების, ლამპარების, პაერის სტენიანელებებისა და სხვათა ფორმალური მხარე ემყარებოდა მასალების, პლასტიკისა და ფაქტურის ვარიანტების პრინციპს. ამასთანავე, კონცერნის მრავალფეროვანი პროდუქცია დიზაინერმა დაუქვემდებარა ფორმათა ერთიან გადაწყვეტას, რითაც წინასწარ განჭვრიტა საფერძო სტილის შექმნის იდეა. დასასრულს, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სერიული პროდუქციის დაპროექტების ბერენსისეული მეთოდიცა ხელახლა იქნა აღმოჩენილი და პრაქტიკაში დანერგილი მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ.

მიუხედავად იმისა, რომ „ვერკუნდის“ წევრებს სავრთო იდეები აკავშირებდათ, მათ ინტერესებს შორის დიდი სხვაობა შეიმჩნეოდა. მრეწველთა წმინდა კომერციული ინტერესები შორს იდგა მხატვართა და არქიტექტორთა იდეური მისწრაფებებისაგან. გარდა ამისა, დიდი კამათი გაიმართა ე. წ. „ტიპიზაციის“ და ინდივიდუალური მხატვრული შემოქმედების გარშემო. პ. მუტეხიუსმა მოითხოვა მრეწველობასა და არქიტექტურაში მხატვრული გემოვნების თანაზომიერი განვითარებისა და ფორმათა ერთიანობის მიზნით გატარებულყო სამრეწველო პროდუქციის საყოველთაო ტიპიზაცია. მისი მტკიცებით საგნობრივ გარემოში სრული ჰარმონიის მიღწევა შესაძლებელი იყო მხოლოდ მხატვრულ-ტექნიკური წარმოების უნივერსალიზაციით. „ტიპიზაციის“ შეურაცხველ მოწინააღმდეგედ გამო-

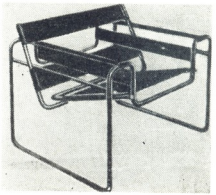
ვიდა ბელგიელი არქიტექტორი და მხატვარი ა. ვან დე ველდე, რომელმაც მტკიცებით იცვა მხატვრის ინდივიდუალური შემოქმედების უფლება. „მხატვარი“ თავისი არსებით — აცხადებდა იგი — არის მგზნებარე ინდივიდუალისტი, თავისუფალი შემოქმედი. იგი ვერ აიტანს ვერავითარი კანონებისა და ტიპიზაციის შეკრას შემოქმედების სფეროში“.

მიუხედავად დიდი შინაგანი წინააღმდეგობისა, „ვერკუნდმა“ უდიდესი როლი შეასრულა არა მარტო გერმანიის, არამედ მთლიანად ევროპული მხატვრული აზროვნების განვითარების, ხელოვნებისა და მრეწველობის ურთიერთდამოკიდებულების ახლებურად გააზრების საქმეში. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ გავრთიანებაში მოღვაწე არქიტექტორთა და მხატვართა ნოვატორული იდეებისა და ნაყოფიერი პრაქტიკის წყალობით საფუძველი ჩაეყარა ახალ, ნეოტექნიკურ ეტაპს მრეწველობის განვითარებაში.

დიზაინის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობით გამოირჩევა ა. ვან დე ველდეს მიერ 1908 წელს ქ. ვაიმარში დაარსებული დეკორატიული ხელოვნების სკოლა. სკოლას არ გააჩნდა ჩამოყალიბებული სასწავლო პროგრამა. კერამიკის, დეკორატიული ქსოვილების, წიგნის გაფორმებისა და ლითონის მხატვრული დამუშავების სახელოსნოებში ფართოდ იყო გაშლილი ექსპერიმენტული მუშაობა. იკითხებოდა სამი ძირითადი საგანი: ტექნიკური ხატვა, ფერი და ორნამენტი. მათი მიზანი იყო მოსწავლის საერთო მხატვრული მომზადება მასალაში მუშაობის წინ. სკოლაში სახვითი ხელოვნების ისტორია სავრთოდ არ იკითხებოდა. ა. ვან დე ველდეს აზრით, წარსულის სტილებს ცოდნა

მ. პრიორი.

სავარძელი



მხოლოდ ხელს შეუშლიდა მოსწავლეს ფორმის თავისუფალი მოდელირების ათვისებაში. ვაიმარის საპერცოგოში მრეწველობის სუსტი განვითარების გამო. ვან ლე ველდეს ცდას — მჭიდრო კავშირი დაემყარებინა წარმოებასთან — მაღევი არ მოჰყოლია.

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში, გერმანიიდან გამგზავრების წინ, ა. ვან ლე ველდემ სკოლის დირექტორად ვალტერ გროპიუსი მოიწვია, რომელმაც სასწავლო პროცესი საკუთარი პროგრამით წაიყვანა. მალე გაათვისუფლდა საქსონიის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიის რექტორის ადგილიც. ვ. გროპიუსმა ადგილობრივ ხელისუფალთაგან მიიღო ამ ორი სასწავლებლის გაერთიანების ნებართვა და 1919 წელს დააარსა საქვეყნოდ ცნობილი ბაუჰაუსი (მშენებლობის სახელმწიფო სახლი). მოგვიანებით ვ. გროპიუსმა ასე შეაფასა ბაუჰაუსის დაარსების მიზანი: „ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიის შემოქმედებითი ფანტაზია დეკორატიული სკოლის ხელით შრომასთან შერწყმით უნდა იქცეს მხატვრული მომზადების ახალ სახედ“.

ბაუჰაუსის 1919 წელს ჩამოყალიბებულ პირველ სასწავლო პროგრამაში საგანგებოდ აღინიშნა სახვითი ხელოვნებისა და ხელოსნობის კავშირის მნიშვნელობა: „არქიტექტორებმა, მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა უნდა გადახედონ ხელოვნების შენობის რთულ სტრუქტურას, რომ ხელახლა შეიგრობონ მისი მრავალფეროვანი ელემენტების ერთიანობა. მათი ნაწარმოებები მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძენენ არქიტექტონიკას, რომელიც სალონურმა ხელოვნებამ დაკარგა“. ვ. გროპიუსმა მოითხოვა წაშლილიყო ზღვარი „წმინდა ხელოვნებასა“ და ხელოსნობას შორის: „შევექმნათ ხელოსან-მშენებელთა ახალი საამქრო, სადაც არ იქნება კასტებად დაყოფა და ქედმაღლური პრეტენზიები არ იქნება ის, რაც დაუძლეველ კედელს ქმნის მხატვრებსა და ხელოსნებს შორის“. მიუხედავად იმისა, რომ ეს იდეა იმ დროისათვის თავისი არსით არ იყო ორიგინალური, უდიდესი საეტაპო როლი შეასრულა დიზაინერული განათლების ახალი სისტემის ჩამოყალიბებაში.

ბაუჰაუსის არსებობის პირველ წლებში ვ. გროპიუსთან ერთად მოღვაწეობდნენ:



ბაუჰაუსი. მაგიდის ლამპარი

შვეიცარიელი მხატვარი ი. იტენი, ამერიკელი მხატვარი ლ. ფაინინგერი, გერმანელები — მოქანდაკე გ. მარქსი და არქიტექტორი ა. მაიერი, რომელთაც შემდეგ შეემატნენ გ. მიუჰე, პოლი და ასკარ შლეგერები, რუსი მხატვარი ვ. კანდინსკი, უნგრელი ლ. მოჰოლი-ნადი და სხვ.

ბაუჰაუსის სასწავლო პროგრამა ასეთი იყო:

I. შესავალი კურსი — 6 თვე;

II. სამწლიანი კურსი ერთ-ერთ განყოფილებაზე: 1. ქვის ქანდაკება; 2. ხის დამუშავება; 3. ლითონის დამუშავება; 4. კერამიკა; 5. ფერწერა მინაზე; 6. კედლების მონახტვა; 7. მხატვრული ქსოვილები.

III. ტალანტის განვითარების კურსი განსაკუთრებით ნიჭიერი სტუდენტებისათვის.

შესავალი კურსი ითვალისწინებდა სტუდენტში მასალისა და მისი დამუშავების ხერხების, ფორმისა და ფერის საფუძვლების სწავლებას. აქ ხდებოდა ბუნების ფორმების შესწავლა და მათი გადმოცემა სხვადასხვა მასალაში, პლასტიკური კომპოზიციების შექმნა, ცნობილი ობიექტების ნამუშევართა ანალიზი და ა. შ. შესავალი კურსის პერიოდში სტუდენტს სრულყოფილად უნდა აეთვისებინა სხვადასხვა მასალის სპეციფიკური თვისებები.

სამწლიანი აკადემიური კურსი ყველა განყოფილებაზე შედგებოდა ტექნიკური და მხატვრული მომზადებისაგან.

ტექნიკურ მომზადებაში შედიოდა: სახელოსნოში მუშაობა, მასალის დამუშავების ტექნოლოგია, ნაკეთობის თვითღირებულე-

ბის განსაზღვრა, საბუღალტრო აღრიცხვა და სხვ. ამ კურსს სტუდენტისათვის უნდა შეექმნა საწარმოო პროცესის სრულყოფილი სურათი.

მხატვრული მომზადების კურსს სტუდენტში უნდა განვითარებინა პლასტიკაში აზროვნება ფორმისა და ფერის ობიექტურ კანონებზე დაყრდნობით. მასში შედიოდა: ტექნიკური ხატვის, მხაზველობითი გეომეტრიის, მოდელირების, აგრეთვე მოცულობაში, სივრცეში, ფერსა და კომპოზიციაში შემოქმედებითი ძიების კურსები. სტუდენტს პირველ რიგში უნდა გამოერკვიოს საგნის ფორმისა და შინაარსს შორის ორგანული კავშირი. ამასთან ერთად, ყურადღება ექცეოდა სტუდენტის იზოლირებას სხვადასხვა სტილების გავლენისაგან. შემოქმედებითი პიროვნების ჩამოყალიბების მიზნით წინა პლანზე იყო წამოწეული სტუდენტის ინდივიდუალური მონაცემების თავისუფალი განვითარება.

ტლანტის განვითარების კურსი, რომელიც ყველა სპეციალობის სტუდენტებისათვის იყო განსაზღვრული, ითვისებისა და რეალურ პროექტებზე მუშაობას, მაგრამ სასწავლებლის არასაკმარისი დაფინანსებისა და სხვა ხელშემშლელი მიზეზების გამო პირველ ხანებში ამ კურსზე მუშაობას არ მოუცია სასურველი შედეგი.

1925 წელს ბაუჰაუზი ქ. დესაუში გადავიდა, სადაც მრეწველობა მალალ დონეზე იყო განვითარებული. მალე მუნიციპალიტეტის სახრებით, ვ. გროპიუსის პროექტის მიხედვით აიგო სასწავლო კორპუსი, სტუდენტთა საერთო საცხოვრებელი, მასწავლებელთა სახლი. ამ დროისათვის ბაუჰაუზში მოხდა მთელი რიგი საორგანიზაციო ცვლილებები: დაიხურა კერამიკის, ქანდაკებისა და ფერწერის განყოფილებები. მათ მაგივრად გაიხსნა სამი ახალი განყოფილება: პოლიგრაფიის, რეკლამისა და არქიტექტურის. გარდა ამისა, პროფესორებად აირჩიეს ექვსი ყოფილი სტუდენტი, გამოჩნდა პირველი დაკვეთები,

1928 წელს დირექტორად დაინიშნა ალტ-მუნსტი ჰანეს მაიერი. მან სასწავლო პროგრამაში შეიტანა თეორიული დისციპლინები, არქიტექტურის განყოფილებაზე სწავლება გაზარდა ხუთ წლამდე, დაკვეთების შესრულების დროს მუშაობაში ერთდროულად ჩააბა სხვადასხვა კურსის სტუდენტები.

ბაუჰაუზის დიდ ავტორიტეტზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ გერმანიის ერთ-ერთი უდიდესი ფირმა „კერტიჩი და მატისენი“ მხოლოდ ამ სასწავლებლის სტუდენტებისა და პედაგოგების დაპროექტებულ ლამპარებს უშვებდა. წარმოებაში ფართოდ დაინერგა აგრეთვე მ. ბროიერის ლითონის კარკასული ავეჯი.

1930 წელს, ხელისუფალთა დაწოლით, ჰ. მაიერი იძულებული გახდა დაეტოვებინა ბაუჰაუზი. მის მაგივრად ვ. გროპიუსის მოთხოვნით დაინიშნა ლუდვიგ მის ვან დერ როე. მისი დირექტორობის დროს სასწავლებელმა არქიტექტურული ორიენტაცია მიიღო. მაგრამ უმძიმეს პირობებში გატარებული სამი წელი არ იყო საკმარისი სისტემატური პროგრამის ჩამოყალიბებისათვის.

1933 წელს ბაუჰაუზი, რომელმაც უდიდესი საეტაპო როლი შეასრულა მრეწველობისა და ხელოვნების ახალი კავშირის ჩამოყალიბებაში, ფაშისტურმა მთავრობამ დახურა. სასწავლებლის წამყვან პედაგოგთა უმრავლესობა ემიგრაციაში წავიდა და სხვადასხვა არქიტექტურულ, დიზაინერულ ორგანიზაციებსა და სამხატვრო სასწავლებლებში გააგრძელა მოღვაწეობა.

ბაუჰაუზმა, როგორც დიზაინერული განათლების პირველმა უმძლესმა სასწავლებელმა, სწავლების ნოვატორული მეთოდების, უალრესად საინტერესო შემოქმედებითი ძიებისა და წარმოებასთან მჭიდრო კავშირის წყალობით შექმნა ახალი ერა დიზაინის განვითარების ისტორიაში.

ქართული გუნების სუნთქვა

ლეილა თაბუკაშვილი

ქართული პეიზაჟური ფერწერის შესანიშნავ მონაპოვრებში ყველა თაობის მხატვრებს აქვთ თავიანთი წვლილი. თითოეული მათგანის საკუთარი, მკაფიოდ გამორჩეული ხმა და ფერწერულ-სახეობრივი მეტყველება ეროვნული სახვითი ხელოვნების ამ უანრს უაღრესად მრავალფეროვნად და მდიდრულად წარმოგვიდგენს. აქ არ ვგულისხმობთ მხოლოდ იმ ფერმწერლებს, რომლებმაც თავისი შემოქმედება თითქმის მთლიანად პეიზაჟს მიუძღვნეს. ამ უანრის განვითარებასა და მის ახალ სიმაღლეზე აყვანაში დიდი ღვაწლი აქვთ იმ მხატვრებსაც, ვინც, სხვადასხვა უანრში მუშაობასთან ერთად, არანაკლები წარმატებით წყვეტს პეიზაჟური სურათის რთულ ამოცანებს.

საკუთარი ხმით გამორჩეული შთაგონებული პეიზაჟისტის სახელი უკვე დიდი ხანია დაიმკვიდრა მიხეილ ხვიტიამ, რესპუბლი-

კის დამსახურებულმა მხატვარმა. ჯერ კიდევ თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი იმთავიდანვე განსაკუთრებული ინტერესით იაჟყვა ამ უანრის საიდუმლოებათა ათვისებას, მისი სიღრმეების წვდომაში ჰპოვა თავისი მოწოდება და განიცადა წარმატების სიხარულიც. სავსებით ბუნებრივი იყო, რომ ცნობილი ქართველი პეიზაჟისტის ალექსანდრე ციმაკურიძის სახელოსნო აირჩია შემოქმედებითი დაოსტატებისათვის. ციმაკურიძის ფერწერის ცხოველმყოფელობამ, ქართულმა სურნელებამ, სხივოსანი ფუნჯის სიფართოვემ და სილაღემ, ამ მართალი ხელოვანის პოეტურმა მრწამსმა გადაწყვეტი გავლენა იქონია ახალგაზრდა ფერმწერის შემოქმედებითი გზის გაკვალვაზე. მიხეილ ხვიტიამ მალე იპოვა საკუთარი სათქმელი მხატვრობაში და აღარ გადაუხვევია გზიდან, რომელიც შინაგანად და ბოლომდე იწამა. ბუნების უსასრულოდ ღრმა სულიერებისა და მრავალ-

ფეროვანი მშვენიერების აღბეჭდვისა, სწრაფვას, საამისოდ ოსტატობის დაუფლებასათვის დაუცხრომელ შრომას, უშუალოდ ბუნების წიაღში ეტიუდებზე მუშაობას არ შემოუზღუდავს სტუდენტი-ფერმწერის პროფესიული ინტერესები. პარალელურად იგი დიდ ყურადღებას უთმობს სახვითი ხელოვნების საერთო კანონების, ხერხებისა და საშუალებების დაუფლებას, ფართო მხატვრულ განათლებას, და ყოველივე ეს აკადემიის კედლებშივე შედავანდება: მის ძალუქს თავისუფლად აავსო მრავალფეროვანი კომპოზიციები, შექმნას პორტრეტული ხელოვნების საყურადღებო ნიმუშები, მეტყველი ნატურმორტები... მხატვრობაში განვლილ გზაზე (ეს გზა უკვე ოცდათხუთმეტ წელზე მეტს მოიცავს) მის შემოქმედებაში მაინც ძალზე ნაკლებად ვხვდებით სხვა ენარის სურათებს. მიხეილ ხვიტოას სტიქია პეიზაჟია, დიდებული დედაბუნების ასულდგმულბული, დამატყვევებელი სურათები, ყოველწუთოვრად ცვალებადი და სწორედ ამ ცვალებადობაში უსასრულოდ მრავალფეროვნად მშვენიერი. საქართველოს სხვადასხვა კუთხის თავისებურად, სახიერად გამორჩეული იერი ხვიტოას ტილოებზე განხოვადების სიმაღლეებს აღწევს. თავისთავად, და ძირითადად, მხატვრის მიერ შერჩეული თემები და მოტივები ლირიკაა, ნატივი ლირიკა — ფერმწერლის პოეტური აღქმიდან და ბუნების შინაგანი სიცოცხლის განცილიდან დაბადებული და ამიტომაც სრულიად განსხვავებული განწყობილებისა და ინტონაციის შემცველი, — ხან უფრო იდილიური, ხანაც რომანტიკული მგზნებარებით დამუხტული, მაგრამ მუდამ სახიერი, ქართული, თვითმ-

ყოფადი სილამაზით გამორჩეული, სუფთა და გამჭვივრადე, ხალასი ფერების პარმონიით მომაცადობელი.

ხვიტოას სურათების ცალკეული ვრცელი ციკლები საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის პეიზაჟებს მოიცავს, მათ შორის ერთერთი ვრცელი ციკლია მხატვრის მშობლიური კუთხის — სამეგრელოს ბუნების ამსახველი ტილოები. ამ ნაწარმოებებს შორის, ისევე როგორც სხვა ნებისმიერ თემატურ სერიაში, არის სურათები, რომლებსაც განსაკუთრებით ღრმად ემოციურ-შინაარსობრივი ელერადობა აქვთ — მათში წარმოსახულია არა მხოლოდ ბუნების მოტივის მშვენიერება, არამედ მძაფრად იგრძნობა თანმიმდევრობის სუნთქვა, დროის მაჯისციემა, ადამიანის უშუალო მონაწილეობა სამყაროს დიდებულ პარმონიაში. საწარმოო და საკოლმეურნეო ცხოვრება, ხალხის აღმშენებლური შრომა ამ ტილოებზე რომანტიკული აღმადრენითაა გადმოცემული. ხვიტოას შემოქმედება მდიდარია როგორც „სუფთა“ პეიზაჟური, ისე დღევანდლობის მძლავრი რიტმით აღსავსე სურათებით და მოწმობს ავტორის მღვლვარე დამოკიდებულებას ყოველივე იმისადმი, რაც ბუნებისა და ადამიანის განუყოფელი სიცოცხლის სილამაზედ ყალიბდება.

მიხეილ ხვიტოას მრავალწლიანი და ვრცელი შემოქმედების მცირერიცხოვანი ნიმუშები, რომლებიც ჟურნალის ამ ნომერში ქვეყნდება, მკითხველს გარკვეულ წარმოდგენას შეუქმნის შთაგონებელი პეიზაჟისტი ხელოვნებაზე.



მინიმილ ხვინია



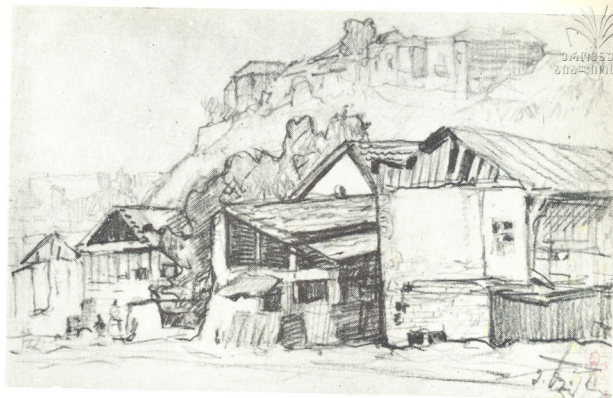
ავტოპორტრეტი
ქობულეთის მიღამოები
გვიანი შემოდგომა



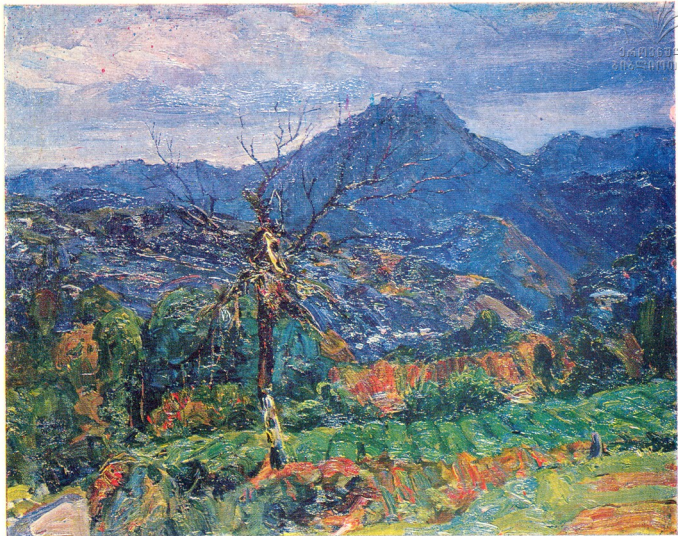


ძველი თბილისი
გალის წყალსაცავი





ძველი თბილისის კუთხე
ბაკურიანი



საქართველოს
ხელოვნება



ლ. ლადა
სამეგრელოს პეიზაჟი

ხალხური ტრადიციის კალა



კიტი მაჩაბელი

მთიანი დაღესტანი — ულამაზესი მხარე, ძნელად მისადგომი უღელტეხილებისა და მიუვალი ხეობებისა, მხარე — მძლავრი კლდეკარებისა და შორეულ ღრუბლებში მიმალული ცხოველხატული აულებისა. აქ გადიოდა უძველესი საქარავნო გზები, რომლითაც აღმოსავლეთის ქვეყნები უხსოვარი დროიდან უკავშირდებოდნენ დასავლეთს. აქ გადიოდა არტერია, რომლითაც ძველი აღმოსავლეთის ხელოვანთა ნაკეთობები აღწევდნენ ევროპის ქვეყნებს. თავისი განსაკუთრებული მდგომარეობის გამო დაღესტანი შორეული წარსულიდანვე იყო ჩართული ახლო აღმოსავლეთის ხალხთა კულტურულ ცხოვრებაში. დაღესტნის მკვიდრი ეზიარებოდნენ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხალხთა ხელოვნებას, ეცნობოდნენ მათ მიღწევებს სხვადასხვა დარგში, ამავე დროს, დაღესტნის მიწაზე ოდითგანვე არსებობდა ხალხური ხელოვნების მარად ცოცხალი ტრადიციები, რომელთა სრულყოფა-განვითარებას დიდად უწყობდა ხელს ფართო კულტურული კავშირები. ნიშანდობლივია, რომ მატერიალური კულტურის ძეგლებით დასტურდება დაღესტნის მკვიდრო ურთიერთობა შუა საუკუნეების საქართველოსთანაც.

ძველთაგანვე შორს იყო განთქმული დაღესტნელ ოსტატთა სახელები. ხალხის მქსოველები, ფარდაგების, თექებისა და ნაბღების ოსტატები, მკედლები და ოქრომკედლები, იარაღის უბადლო ოსტატები საკუთარი საჭიროებისთვის და სავაჭროდ ქმნიდნენ უნიკალურ ნაწარმოებებს, რომლებიც

უდიდესი მოწონებით სარგებლობდნენ მრავალ ქვეყანაში. დაღესტნის მთებში შეხიზნულ აულებში — ყუბაჩში, ისპიკში, ბალხარში, გოცატლში, სულეიმანკენტში — საუკუნეთა განმავლობაში ნიჭიერ ოსტატთა თაობები ქმნიდნენ მაღალი მხატვრული გემოვნებით აღბეჭდილ ნაწარმოებებს, რომელთა ღირსებების აღჩარება შორს გასცდა კავკასიის მთიანეთს. ხელოსნობის სხვადასხვა დარგის განვითარება ბუნებრივად იყო დაკავშირებული ხალხის ყოფასთან, მის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან, უძველეს ტრადიციებთან. დაღესტნელთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ დღემდე სათუთად შემოინახეს მხატვრული ხელოსნობის არაერთი დარგის უძველესი ტრადიციები და შემოქმედებითად ანვითარებენ და სრულყოფენ მათ ახალი ცხოვრების მოთხოვნების შესაბამისად.

კერამიკა — ერთი უძველესი ხელოვნებათაგანია, რომლის სათავეები უშორეს წარსულში იკარგება. დაღესტნიც არ წარმოადგენდა გამონაკლისს — მეთუნეობა აქ ის მკვიდრი საქმიანობაა, რომელიც თან სწავლავდა მთიელთა ცხოვრებას, ავსებდა და აღამაზებდა მას. მეთუნეობის რამდენიმე ცენტრია დაღესტანში, მაგრამ ალბათ ყველაზე გამოჩენილი მაინც ბალხარია, სოფელი, რომელშიც აწინამური ოსტატების თაობები აციხლებდნენ და ამეტყველებდნენ თიხას, ქმნიდნენ მისგან მთიელთა ყოფისათვის აუცილებელ ნივთებს, ამკობდნენ მათ წინაპართა მიერ ნაანდერძევი სამკაულით. შუა საუკუ-



ნებიდან მოყოლებული ბალხარში — დაღესტნის ამ უძველეს კერამიკულ ცენტრში — ყალიბდებოდა კერამიკული ჭურჭლის გარკვეული ფორმები, მუშავდებოდა მათი შემკობის მხატვრული ხერხები, ორნამენტული სახეები, საუკუნეთა მანძილზე უძველესი რჩებოდა ტექნიკური ხერხები. ბალხარული კერამიკა ადვილად საცნობია ნაკეთობათა ღია ტერაკოტის ფერით, ალაგ-ალაგ შეზღუდული მოუჭიქავი ზედაპირით, თეთრი ანგობის მოხატულობით.

ბალხარული კერამიკა გამოირჩეოდა სხვადასხვა დანიშნულების ჭურჭლის მკაფიოდ გამოკვეთილი ფორმებით. აქ შემუშავდა პრაქტიკული მოხმარების განსხვავებული ჭურჭელი — სამეურნეო დანიშნულების უყურო დოქები, სხვადასხვა ფორმის წყლის დოქები („ურშა“ და სხვ.), კარაქის სადღვები, რძის ჭურჭელი, მრავალგვარი ლანგარი და თეფში. ცნობილია ოცდაათამდე ტიპის ბალხარული კერამიკული ჭურჭელი. ბალხარ-



რელთა ნახელავი თიხის ჭურჭელი ცნობილი იყო მთელს ამიერკავკასიასა და ჩრდილოეთ კავკასიაში.

საინტერესო მოვლენაა თუნდბუნების რელი უბრალო თიხის წყლის დოქი. მის ლაკონიურ, მარტივ პლასტიკურ ფორმაში გამოკრთის შორეულ წინაპართა — ანტიკური სამყაროს დახვეწილი სურების (ამფორების, ენობოათა) სილუეტის სიწმინდე და გამომსახველობა. დაღესტნელ მეთუნეთა ნახელავში, ისევე, როგორც ოქრომჭედლურ ნაკეთობებში, ხალიჩებისა და ფარდავების სიმბოლურ ორნამენტებში ჩვენამდე მოაღწია ძველი სამყაროს ხელოვნების უბადლო ნაწარმოებთა თავისებურმა ნაკვალევმა. ხალხურ ოსტატთა შემოქმედებამ შემოგვიინახა გარდასულ დროთა მივიწყებული სახიფათო ოსტატთა ნაცადი ხელი თითქმის ინსტიქტურად იმეორებს ჭურჭლის დეკორატიული სამკაულის ელემენტებს — სპირალი, ჯვარი, ტალღოვანი ხაზები, მცენარეული ყლორტის, პალმეტების ნაირსახეობანი, სოლარული ნიშნები, წრეხაზები. ეს ის სახეებია, რომლებითაც ასე ერთგულად აღამაზებდნენ ჭურჭელს მათი წინაპრები, რომლებმაც შორეულ წარსულში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მათი სიმბოლიკური, საკრალური მნიშვნელობის გამო.

ადამიანს ასე ჩვევია, — კაცობრიობის არსებობის უძველესი პერიოდებიდან მოყოლებული, ნებისმიერ ნივთს, თვით ყველაზე პროზაული, ყოფითი დანიშნულების საგანს, მისი საკუთრივ პრაქტიკულ, სამეურნეო დანიშნულებასთან ერთად, უნდა შეეძლოს ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. ამიტომაც არის, რომ მოკრძალებულ თიხის დოქს, რომლითაც დაღესტნელი ქალები ტრადიციულად წყაროდან წყალს ეზიდებოდნენ, უპირველესად ყოვლისა თვალი უნდა გაეხარებინა დახვეწილი მხატვრული სახით, ლამაზად გამოძეწილი ფორმით, დოქის ნაწილთა — ტუჩის, სახელურის, ყელის — ჰარმონიული თანხმიანობით. და ძერწავდნენ ოსტატთა ნიჭიერი, გულუხვი ხელები დოქის მოხდენილ ტანს, გულმოდგინედ გამოჰყავდათ ჭურჭლის მოქნილი ტუჩი, ნატიფი ყელი, რომელსაც ყელსაბამივით ეკვროდა საგანგებოდ შერჩეული ორნამენტი, ლამაზად გამოყვანილ

ტანს სამოსელივით ეფინებოდა ფრიზულად განლაგებული ორნამენტული სამკაული.

უცნაურია, მაგრამ ისტორიულად ისე ჩამოყალიბდა, რომ მეთუნეობა ბალხარში ქალის საქმიანობას წარმოადგენდა. დედიდან ქაღალდზე გადადიოდა ეს მადლიანი ხელობა თუ ხელოვნება, რომელიც ისევე ბუნებრივი იყო ბალხარელი ქალებისათვის. როგორც ნებისმიერი საოჯახო საქმიანობა. ეს ტრადიცია, ალბათ, უშორეს წარსულში იღებს სათავეს. და მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ეს უძველესი ხელოვნება დღემდე მოიტანეს დაღესტნის აულის მცხოვრებლებმა.

დღესაც, ისევე როგორც საუკუნეთა მიღმა, ბალხარელი ქალები ქსოვენ ხალჩებს, ამოჰყავთ დერგზე ჭურჭლის ჩვეული ფორმები, თვითნაკეთი მატყლის ფუნჯით ფარავენ ჭურჭლის ზედაპირს ტრადიციული სახეებით და ამ მათთვის ჩვეული საქმიანობით გართულნი როდი ფიქრობენ იმაზე, რომ ასრულებენ უდიდეს მისიას — აცოცხლებენ და ახალ ძალას მატებენ თავის ხალხის შემოქმედებით სულს.

ასეთივე ჩვეული და ყოველდღიურია მეთუნეობა ზუზაიდათ უმაღლავსთის; ბალხარელი ქალისათვის, რომლის შემოქმედება ცნობილი გახდა თბილისელთათვის მისი ნამუშევრების გამოფენით, რომელიც გაიშალა მხატვრის სახლის დარბაზებში. დედისაგან, ცნობილი ბალხარელი მქსოველისაგან ჰაჭარ ჰასანოვასგან აითვისა მან ქსოვის ხელოვნება, ქეჩის ეროვნული ფესხაქმლის დამზადების ოსტატობა, კერამიკული ნაკეთობების შემკობის ხერხი. ხალხური ტრადიციების ღრმა პატივისცემის ატმოსფეროში აღზრდილი ქალი მთელი თავისი საქმიანობით, შემოქმედებით მტკიცედ არის დაკავშირებული მშობლიურ ნიადაგთან. ხალხური კერამიკის ტრადიციული მხატვრულ-ტექნიკური თავისებურებანი სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს იღებს მის ნამუშევრებში. საინტერესოა, რომ ყოველ კერამიკოსთან ორგანულად არის შერწყმული ტრადიციის ერთგულედა საკუთარ მხატვრულ მეტყველებასთან. ასევეა ზუზაიდაის ნამუშევრებში — ჩვეულებრივი თიხის ჭურჭელი მის ხელში გარკვეულ თავისებურებებს იძენს, ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებად იქცევა. ბალხარელი კერამიკისათვის ჩვეული პირო-

ბობობა, ხაზის დენადი, ტალოვანა ხასიათი, სიმსუბუქე და თავისუფლება ყოველი ოსტატთან განსაკუთრებულად ვლინდება ყოველი მათგანი იჩენს მიდრეკილებას მოტივებისა და ორნამენტების გარკვეული გზუფისადმი. თუმცა ოსტატი ქალები, რომელნიც ზუზაიდაის მსგავსად შესანიშნავად ფლობენ მხატვრული ხელოვნობის რამდენიმე დარგს (ქსოვა, ნაქარგვა, კერამიკა და სხვ.), მონახულობის მოტივებს იღებენ სხვადასხვა სფეროდან, მათ მიიწვ აქვთ რჩეული თემები და მოტივები, რომელთა ერთგულნი რჩებიან თავისი ნამუშევრების შე-



სრულების დროს. მხატვრული ხელოვნობის სხვადასხვა დარგის სპეციფიკური ორნამენტული მოტივების ურთიერთგაზიარება და გარკვეული ურთიერთზეგავლენა ხალხური ხელოვნების გამდიდრებისა და განვითარების ერთ-ერთი პირობაა.

გამოფენაზე ზუზაიდათ უმაღლავამ წარმოადგინა კერამიკულ ნამუშევართა ორი ჯგუფი — ჭურჭელი და მცირე პლასტიკა. კერამიკული ხელოვნების ეს ორი სფერო ავსებს ერთმანეთს და სრულ წარმოდგენას გვაძლევს ოსტატი ქალის შემოქმედებით პოტენციალზე.

დიდი ზომის კერამიკული ჭურჭელი ყურადღებას იპყრობს უკიდურესად გამარტივებული, გამოკვეთილი ფორმებით. მონუმენტურობა, სისადავე, ორნამენტის ძუნწი აქცენტები, რაც ასე კარგად ვლინდება ამ ნამუშევრებში, გვიჩვენებს მტკიცე კავშირს უძველესი კერამიკის ხელოვნებასთან. მემკვიდრეობითობა ყველაზე მეტად სწორედ ჭურჭლის ფორმებსა და დეკორში ვლინდ-

ბა. ჩარხის ბრუნვის დროს ფუნჯის მსუბუქი შეხებით იქმნება თეთრი კონტურული ნახატი; სხვადასხვა სიგანის ორნამენტული ზოლები რიტმულად ენაცვლება ერთმანეთს დოქის ტანზე და ხაზს უსვამს, გამოავლენს ჭურჭლის ფორმას, მის არქიტექტონიკას. ზუბაიდათიც, თავის წინაპართა მსგავსად, ფარავს ჭურჭლის ტერაკოტისფერ, ან რუხად შებოლილ ზედაპირს თეთრი ანგობის არშიით, ნაცაღი ხელით ქარავს თიხაზე ნატიფ, გამჭვირვალე ნახატს. მცენარეული ხეები, სტილიზებული ასტრალური სიმბოლოები, გეომეტრიული ფიგურები, მხატვრის ფანტაზიით მოწესრიგებულ კომპოზიციებში, ყოველ ჭურჭელს განუმეორებელ სახეს ანიჭებს. უსასრულოა ორნამენტულ სახეთა ვარიაციები. თითქოს არც ისე დიდია უმთავრეს ორნამენტულ მოტივთა რაოდენობა, მაგრამ ულევია მათი ვარიაციებით შექმნილი მრავალფეროვანი დეკორატიული კომპოზიციები. რიტმულად გადაწყვეტილ პორიზონტალურ ორნამენტულ ზოლებისაგან შედგებიან დეკორთან ერთად ოსტატი იყენებს თეთრი ხაზოვანი სახეების თავისუფალ განშლას ჭურჭლის ზედაპირზე — თითქოს ლამაზი მაქმანი გადააფარესო მოვარდისფრო დოქს. ასეთი ხალიჩისებური ორნამენტული დეკორი ახლოა აღმოსავლურ ორნამენტულ პრინციპებთან.

ოსტატი ყოველ ჭურჭელს თითქოს საკუთარი სულის ნაწილს აქსოვს; მგონობიარე ხელს სათუთად გამოჰყავს მრავალგზის განმეორებულ, ნაცნობი ფორმები. მაგრამ მაინც ყოველი ახალი ჭურჭელი განსხვავებულია, თავისებური, ყოველ მათგანს ოსტატის სიტბო ახლავს. საინტერესოა, რომ ბალხარული ხალხური კერამიკული ჭურჭლის სხვადასხვა სახეობისათვის არსებობს განსაკუთრებული, მეტყველი სახელები. ასე მაგალითად, არსებობს დოქის სახელწოდებანი: „კუნარი-დუშ“ (დოქი — ქალიშვილი) და „კუნარი-ორჩა“ (დოქი — ბიჭუნა). ეს არ არის გასაკვირი, რადგან დოქის ფორმას ოსტატი მართლაც რომ აღამაინს ფიგურების მსგავსად ძერწავს. ხალხში დღემდე შემონახული ჭურჭლის ძველი სახელები მათ დანიშნულებასა და ხასიათზე მიგვანიშნებენ. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ბალხარელთა ყოფა სრულიად განსხვავებულია ძველი ყოფაცხოვრებისაგან, ჭურჭელთა ფორმა, იმათიც

კი, რომლებმაც დღეისათვის დაკარგეს თავისი პრაქტიკული დანიშნულება და გამოყენება, მაინც განაგრძობს არსებობას ფუნჯით ბურად აღიქმება დაღესტნის ტრადიციულ ცხოვრებაში. წინ არის წამოწეული მათი ესთეტიკური ფუნქცია, ძალზე მნიშვნელოვანი ხალხის სულიერი ცხოვრებისათვის.

მრავალგვარია დოქების ტიპები, მრავალგვარია მათი შემკობის ხერხები. ზოგიერთი მათგანი, მოხატვასთან ერთად, პლასტიკური დეტალებითაც არის დამშვენებული. პატარა-პატარა ნაძერწი აქცენტებით ლამაზად გამოყვანილ ყელსა და ტუჩზე იქმნება ადამიანის პლასტიკური გამოსახულების ილუზია, დოქი — თითქოს ყელსაბამითა და საყურით დამშვენებული საგანგებოდ გამოწყობილი პატარაძალია. ზოგიერთი დოქი რთული ჭვირული ნაძერწი სარქველით არის დასრულებული, ზოგიერთს ფრინველის მინიატურული სკულპტურული გამოსახულება ამკობს. ამგვარ ხერხებშიც იგრძნობა ძვირფასი ლითონის აღმოსავლური ჭურჭლის გარკვეული ტრადიცია.

სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ჯამები მხატვრისთვის წარმოადგენს ასპარეზს დეკორის თავისებური შერჩევისათვის. ფეხიან ჯამებში სხვა მასალის ნაკეთობათა თიხაში განმეორების ცდა იჩენს თავს. ოსტატი ქმნის რთულ მრავალნაწილიან ჭურჭელს, რაც თავისი ხასიათით განსხვავებულია ტრადიციული დაღესტნური ფორმებისაგან, და ეს ცდები ხალხური ხელოსნობის გამდიდრებისა და მისი რეპერტუარის გაფართოების საინტერესო მაგალითია. ასეთივე სიახლეა ერთ ნაწარმებში ჭურჭლისა და ქანდაკების შემოქმედებითი გაერთიანების შემთხვევები. აშკარაა, რომ მხატვარს არ აკმაყოფილებს მხოლოდ ტრადიციული ჭურჭლის ფორმები და იგი ეძებს ახალ კომპოზიციურ და პლასტიკურ საშუალებებს. ამგვარ ცდებში ჩვენ ვხედავთ ხალხური ხელოვნების განვითარების თავისებურ ცდებს, შემოქმედებითი ძიებების გზებს, მხატვრის სურვილს ახალი ფორმის შექმნით საკუთარი წვლილი შეიტანოს ტრადიციულ ხელოვნებაში. ამ ცდებში ზოგი რამ საკამათოა, ზოგი რამ ხელოვნური, მაგრამ სწორედ ასეთი ძიებების შედეგად ვითარდება და მდიდრდება ეროვნული ხელოვნება.

გამოფენაზე დიდი ადგილი ეკავა დეკორა-

ტიულ თევზებსა და ლანგრებს. თუ გავიხსენებთ დაღესტნელთა ტრადიციას — სახლის კედლების შემკობას დეკორატიული ჭურჭლით, აგრეთვე იმას, რომ დაღესტნელთა ბუხრის ოთახში საგანგებოდ იყო გაწყობილი ე. წ. თევზების კედელი, რომლის თაროებზე მოთავსებული იყო ნაირგვარი თევზები, ფიალები, ლანგრები, რომელთა შორის ძველი ხელოვნების არაერთი უნიკალური ნაწარმოები გვხვდებოდა. ვასაგები ხდება ზუბადათის კერამიკულ ნამუშევრებში დეკორატიული ლანგრების ასეთი ნაირგვარობა. ოსტატი მარჯედ არჩევს ლანგრების შემამკობელ დეკორატიულ სახეებს, რომელთა წყობა მკაცრად ემორჩილება ჭურჭლის ფორმას. წრიული ჩაღრმავებული ზედაპირი ცენტრალურ. მკაცრად კონცენტრირებულ კომპოზიციას მოითხოვს. ლანგრის პირზე მოყოლებული მარტვი: ორნამენტული ჩარხო შემოსაზღვრავს მოძრავ, დინამიკურ, თავისუფალ ვარიაციებს მცენარეული მოტივების თემაზე. გეომეტრიულ და მცენარეულ მოტივთა კარგად გააზრებული, კოორდინირებული ხმოვანება ყოველ ლანგრას ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებად აქცევს.

ბრტყელ და ჩაღრმავებულ თევზებსა და ლანგრებზე გვხვდება თავისუფალი ასიმეტრიული კომპოზიციები — უპირატესად მცენარეული მოტივთა მრავალფეროვანი ვარიაციები, ფოთლოვანი ელემენტების, ლამაზი მოხაზულობის პალმეტების არაბესკები. მუქ, შებოლილ ზედაპირზე, თეთრი, დახვეწილი ნახატი ხშირად დაღესტნელთა სპილენძისა და ვერცხლის ლანგართა გრავირებული კომპოზიციების აღმოსავლურ მოტივებს მოგვაგონებს, ტერაკოტისფერ თიხაზე კი ანგობის ნათელი ხაზები ძველ ნაქარგობებთან იწვევს ასოციაციას.

ძველთაგანვე ბალხარში ბავშვებისათვის დედა თიხისაგან ძერწავდა პატარ-პატარა სათამაშოებს — ფრინველების, ცხოველების გამოსახულებებს. თიხისაგან იყო ბიჭუნებისათვის განკუთვნილი სხვადასხვა ზომის ცხენები, ხურჩინებითა და ტვირთით, ხშირად მხედრებითურთ. თიხისგან ძერწავდნენ ბებოები ხალხური თქმულებებისა და ზღაპრების თავისებურ „ილუსტრაციებს“ — ფანტასტიკურ ცხოველებს, გმირებს, ნაირგვარ ურჩხულებს. ტრადიციით ბალხარის კერამი-

კული ხელოვნების წარმოშობა სწორედ სათამაშოების შექმნასთან არის დაკავშირებული. თიხის სათამაშოები პლასტიკული ტაზის გაშლის უსასრულო შესაძლებლობებს შეიცავდა და მხატვარმა ქალმა კარგად გამოიყენა კერამიკის ეს სფერო თავის შემოქმედებაში.

ერთი შეხედვით, ზუბადათი ერთგულად მიჰყვება სათამაშოთა შექმნის უძველეს წესჩვეულებას. ტრადიციული ცხოვრების უსასრულო მრავალფეროვნება საგამოფენო ვიტრინებში: ძროხები, ხარები, სახედრები, ცხენები, თხები, ნაირგვარი ფრინველები — მტრედი, ბუ, არწივი, ფარშევანგი, ბატები, გაოუული ცხოველები — მგელი, მელა, ავაზა. ყველა ესენი გვხვბლავენ ხედვის უშუალოდ, ბავშვური, გულუბრყვილობით, თანსაკუთრებელი ფოლკლორული პირობითობით. უყიდურესად განზოგადებული ფორმები, არავითარი დეტალიზაცია. ეს კი ყოველ მინიატურულ ქანდაკებას თავისებურად გამომსახველს ხდის. ზღაპრულობას და განსაკუთრებულობას ყოველ ფიგურას ანიჭებს ტრადიციული ბალხარული თეთრი ანგობის ორნამენტი, რომელიც აქ გამოიყენება ზუსტად ისევე, როგორც კერამიკულ ჭურჭელში; შებოლილი ტერაკოტის ზედაპირზე იგივე ორნამენტული მოტივებია.

მრავალფეროვან, ნაირგვარ სეულბტურულ ფორმებზე თეთრი ორნამენტი საინტერესო ცხოველხატულ ეფექტს იძლევა. პლასტიკური ფორმის გამდიდრება სიმბოლიკური ორნამენტული მოტივებით — ეს ხომ იმ უძველესი ტრადიციების გამოძახილია, რომლითაც გარკვეული ნიშნები — სახეები ყოველ პლასტიკურ გამოსახულებას განსაკუთრებულ რიტუალურ, მაგიურ მნიშვნელობას აძლევდა. ამ თვალსაზრისით მხატვარი ქალი ტრადიციული ხელოვნების გამგრძელებლად გვევლინება.

ამ პლასტიკურ გამოსახულებებში, რომლებიც ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვების შედეგად არის შექმნილი, ერთმანეთთან მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული რეალური და ზღაპრული. აქვეა ლაკური თქმულებებიდან გადმოსული ფანტასტიკური არსებები ცხოველის თათებითა და ფრინველთა ფრთებით, რქოსანნი და ჩლიქოსანნი, ურჩხულები და გრძნეულნი, ბოროტნი და კეთილნი. კონკრეტულობა, ზუსტი დეტალებისადმი მიდ-

რეკლამა ეთავსება განზოგადებასა და გამარტივებას. იგრძნობა, რომ მხატვარი ქმნის მისთვის კარგად ცნობილ და ახლობელ სახეებს. იგი ძერწავს ნაცნობ ფიგურებსა და ჭგუფებს თავისუფლად, უშუალოდ, თითქოს ყოველგვარი წინასწარი გაზარებისა და მოფიქრების გარეშე, ძერწავს იმიტომ, რომ არ შეუძლია არ აქციოს პლასტიკურ სახეებად მის გარშემო არსებული მშვენიერი სამყაროს მრავალფეროვანი შთაბეჭდილებები.

ზუბაიდათ უმაღლესს კერამიკული პლასტიკა — მთელი სამყაროა, თავისებური, სახასიათო, ეროვნული ელფერით აღსავსე. მაგრამ ტრადიციული მხატვრული სახების გვერდით ჩნდება უამრავი სიახლე, რაც იმით არის გაპირობებული, რომ დღევანდელი ხალხური ოსტატები ცხოვრობენ დღევანდელობასთან სრულ პარმონიაში. გაფართოვდა მათი თვალსაწიერი, გაფართოვდა კონტაქტები, მოზღვადა მრავალფეროვანი ინფორმაცია. მხატვარი აქტიურად რეაგირებს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში მომხდარ ცვლილებებზე. დადესტინის შორეული აულები დაუახლოვდნენ მთელს ქვეყანას. ტექნიკურმა პროგრესმა თანდათან შეზღუდა ხალხური ხელოსნობის ნაწარმის პრაქტიკული გამოყენების სფერო. ეს ყველაფერი კი თავის დაღს ასვამს ხალხურ ოსტატთა ორიგინალურ შემოქმედებას. ამ პროცესების შესანიშნავი ილუსტრაციაა ზ. უმაღლესს კერამი-



მიკული პლასტიკა. ბალხარელი ბავშვებისათვის კერამიკული სათამაშოები დიდი ხანია, რაც აღარ არის გართობის ერთადერთი საშუალება, მათ განყარგულებაშია მრავალგვარი ვასართობი სათამაშოები, საფაბრიკო წარმოების მშვენიერი თოჯინები. მაგრამ, ერთის მხრივ, ტრადიციის ერთგული ბალხარელი ქალები არ სთმობენ მამა-პაპათა ტრადიციებს, სათუთად ინახავენ დედებისა და ბებოებისგან მეძველდრობით მიღებულ ხელოვნებას; მეორეს მხრივ კი — ხალხური ოსტატები ავითარებენ და ამდიდრებენ, ახალ მნიშვნელობას ანიჭებენ ხალხური ხელოვნების სხვადასხვა დარგს. ასე მოხდა კერამიკულ პლასტიკაშიც. ტრადიციული სათამაშოს გვერდით ჩვენ ვხედავთ მცირე ქანდაკების სფეროს მოულოდნელ და სწრაფ გაფართოებას; გამოფენაზე ვეცნობით არა მხოლოდ ცალკეულ ფიგურებსა და სკულპტურულ ჯგუფებს, არამედ რთულ პეიზაჟურ კომპოზიციებს, ნატურმორტს, ჭურჭლის ფორმების საინტერესო ტრანსფორმაციას, კომპოზიტურ საგნებს — შანდლებს, სანაიებლებს, სასმისებს. რაღა თქმა უნდა, ყოველივე ამასში ჩანს პროფესიული ხელოვნების გარკვეული ზემოქმედებაც.

ამგვარად, უდიდესი სიახლე, რაც თავს იჩენს ზ. უმაღლესს კერამიკულ პლასტიკაში, ეს არის სახვითობა, სიერცობრივი კონსტრუქციების აგება, რთული, მრავალპლანური კომპოზიციების შექმნა. ეს პროცესი აღბათ სავსებით ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ დღეისათვის კერამიკული ნაწარ-



მის ფუნქციური მხარის თანდათანობით შე-
სუსტებას და როგორც ამგვარი ვითარების
შედეგს, — მისი ესთეტიკური მხარის წინ
წამოწევას. ხალხურ კერამიკაში გაჩნდა ახა-
ლი აზრი — მასში ახლა ჩვენ ვპოუვებთ ხალ-
ხის სულის თავისებურ ასახვას, ტრადიციე-
ზის ძალას, იმ ესთეტიკურ ღირებულებებს,
რომლებიც ასე საჭიროა ჩვენი დროის ადა-
მიანისთვის — სიწმინდეს, უშუალობას,
ხალას გრძნობებს.



თავის დასასრულს უახლოვდება მეოცე
საუკუნე, ადამიანი გასულია კოსმოსურ სივ-
რეცეში, ბობოქრობენ კონტინენტები, მეცნი-
ერები ახდენენ მომავალი საუკუნის კაცობ-
რიობის მიღწევათა პროგნოზირებას, დაღეს-
ტნის მთის აულში კი ზის უბრალო ლაკი
ქალი და თავისი დაუღალავი, გამრჯე ხელე-
ბით ძერწავს მშობლიური აულის კუთხეს,
კლდეზე მერცხლის ბუდეებივით მიკრული
ძველი სახლებით, ჯიუტად გაჩერებულ ჩო-
ჩორზე სვამს სსასაცილო კაცუნას, რომელიც
ეროვნულ სამოსელში გამოწყობილია, კეთი-
ლი იუმორით ქმნის მეტყველ სკულპტუ-
რულ ჯგუფებს, რომელშიც ადვილად გამო-
იკნობა მისი მშობლიური სოფლის პერსო-
ნაჟები; იგი ძერწავს ჩარხთან ჩამუხლულ
მეთუნეს, რომელიც აშხადებს ტრადიციულ
ჭურჭელს, მწყემსს, რომელსაც ფარა მდლა,
მთაში ჰყავს გაშვებული. კერამიკულ თან-
რულ პლასტიკურ კომპოზიციებში ასახულია

დაღესტნის სოფლის ტიპური სურათი —
ცეკვა, ლხინი, სამეურნეო საქმიანობა — გან-
საკუთრებით მეთუნეთა საქმიანობა, მწყემს-
ნობა, თუ რა გატაცებით ძერწავს ოსტატი
მისთვის ასე კარგად ცნობილ სიუჟეტებს.
იგი არ ივიწყებს დასახსომებელ დეტა-
ლებს: მწყემსს ხურჯინში ჩაუსვამს ახალ-
შობილი ბატკანი, ქალს ხელში უჯავია თა-
ვისი შექმნილი ღოჭი, კერამიკული ჭურჭ-
ლით ხასვე ურემი მიემართება კლდოვანი
გზით.

ამ მინიატურულ პლასტიკურ კომპოზი-
ციებში საინტერესოა ოსტატის მიერ პეიზა-
ჟის, არქიტექტურის ჩართვა, რთული სივრ-
ცობრივი კავშირების დამყარების სურვილი.
ეს კერამიკული სამყარო, არაჩვეულებრივად
მეტყველი, თავისთავად, გზიდავთ თავისი
გულწრფელობით, ხაზგასმული გამომსახვე-
ლობით, ცოცხალი რიტმით, მოძრაობით, მას-
შტაბების უცნაური შეთავსებებით, ფოლ-
კლორული პირობითობით. აქ არის გროტეს-
კიც, ჟანსალი ხალხური იუმორიც, მხიარუ-
ლებაც და სევდაც. იგავური სახეები მკა-
ფიოდ გამოსახულ ეროვნულ სიუჟეტებს
განსაკუთრებულ მარადიულ ხასიათს აძ-
ლევს; უბრალო, ყოფითი თემა სიმბოლიკურ
ფერადობას იძენს. ყოველივე ამასთან ერ-
თად, მხატვარი ყველა ნამუშევარში რჩება



ბალხარელ ოსტატად, ამ კუთხისთვის ჩვეული მხატვრულ-ტექნიკური საშუალებებით.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ზუბაიდათ უმაღლესს შემოქმედების სხვა მხარეებიც — ფარდაგები, ნაქსოვი ჩანთები, წყლის დოქების სატარებელი წნული ლენტები, ქეჩის ფენსაცემელი, შემკული ტყავის აპლიკაციითა და ნაქარგობით.

ყველა სფეროში მხატვარი ქმნის თავის ნაწარმოებებს ხალხური შემოქმედების თავისებური ესთეტიკური კანონების მიხედვით, ამდიდრებს ტრადიციული ხალხური ხელოსნობის რეპერტუარს ახალი თემებით, ახალი ფორმებით, ახალი კომპოზიციური მიგნებებით. უძველესი ტექნიკური ხერხების გამოყენება, მასალის ტრადიციული შეგრძნება, დეკორის შემუშავებული სისტემის ერთგულება, მარტივი, დაუნაწევრებელი პლასტიკური ფორმის წმინდა ეროვნული ვაგება, ფერის თავისებური აღქმა — ყველაფერი ეს ბალხარელი ოსტატის, დაღესტნის გამოყენებითი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ზუბაიდათ უმაღლესს ნაწარმოებებს ეროვნული ხელოვნების მნიშვნელოვან მონაპოვრად აქცევს.

დაღესტნელი მხატვარი ქალის გამოფენა მრავალმხრივ არის ნიშანდობლივი და დამაფიქრებელი. როგორ უნდა იყოს დღეს გაგებული ტრადიციულობა და ნოვატორობა ხალხურ ხელოვნებაში? როგორ უნდა წარიმართოს ხალხურ ოსტატთა შემოქმედება? რა არის ის უმთავრესი, რითაც საზრდოობს მხატვარი ხალხური გამოცდილების საგანძურადან? ეს და კიდევ მთელი რიგი პრობლემები მნიშვნელოვანია ყველა ხალხის ეროვნული ხელოვნების არსებობისა და განვითარებისათვის. გამოფენამ, რომელმაც წარმოაჩინა თავისთავადი მხატვრული სამყარო, გვიჩვენა, თუ რა სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ ხალხურ შემოქმედებას, როგორ უნდა გავუფრთხილოთ იმ უდიდეს ესთეტიკურ ღირებულებებს, რომლებიც ჩვენს დრომდე მოიტანა ხალხური ტრადიციის ძალამ.

ფრანგულში კინოს კავშირი ლიტერატურულ ტრადიციასთან მრავალმხრივია, ხოლო თვით ეს ტრადიცია ძალზე რთული და არაერთგვაროვანია. განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე კინოსათვის წამყვანი იყო მეკვიდრეობითობის ხან ერთი და ხან მეორე ხაზი. კინო უახლოესი დროის ხელოვნებაა, მაგრამ მასში გაგრძელება ჰპოვეს ისტორიის წინაშე ნამორბედ ეტაპთა მნიშვნელოვანმა პროცესებმა. იგი არა მარტო მხატვრულ მონაპოვართა, არამედ წინააღმდეგობათა მეკვიდრედაც გვევლინება. ერთ-ერთი ამ წინააღმდეგობათაგანია კონფლიქტი ობიექტურობისაქენ სწრაფვასა და სამყაროს ავტორისეულ ხედვას შორის.

ფრანგული რეალისტური რომანი პოსტრენესანსული სისტემის მხატვრული საკუთრებაა. იგი სინამდვილეს ასახავს იმ კონკრეტული ადამიანის თვალთახედვით, რომელმაც გააცნობიერა თავისი ადგილი სამყაროში. კონკრეტული, ინდივიდუალური თვალსაზრისის არსებობა, სწორედ ასეთი ხელოვნების წინაპირობა.**

მაგრამ XIX საუკუნის შუახანიდან (ანუ ამ მხატვრული სისტემის განვითარების უკვე საკმაოდ გვიან ეტაპზე) გაჩნდა ინდივიდუალური ხედვის წერტილის უარყოფის ტენდენცია, გამოწვეული გამოსახულების ობიექტურობის მიღწევის სურვილით, რაც მთელი სისტემის ნგრევის გარეშე, შეუძლებელი იქნებოდა. ამიტომ ინდივიდუალური ხედვის წერტილი რჩება, მაგრამ ინიღბება ხაზგაშლილი ობიექტურობით. ხელოვანის იდეალი ხდება გამოსახვის საგანთან მაქსიმალური მიახლოება, შემდეგ კი — ამ საგანთან „შერწყმა“. მაგრამ სწორედ იმ მომენტში, როდესაც ეს შერწყმა უნდა განხორციელდებოდეს, ცხადი გახდა სუბიექტური საწყისის გარდუვალობა. აღმოჩნდა, რომ თანამედროვე მხატვრული ცნობიერებისათვის ბუნება, როგორც ხელოვნების ფაქტი, ინდივიდუალური აღქმის გარეშე არ არსებობს.

მარსელ პრუსტის შემოქმედებაში შეიძლება დავინახოთ როგორც XIX საუკუნის რეალისტურ ლიტერატურასთან არსებითი მსგავსების ნიშნები, ისე მისი მხატვრული

ავტორისეული საწყისის დამკვიდრება*

(მარსელ პრუსტის კომიკა და კინო)

ვიქტორ ბოკოვიჩი

საფუძვლებიდან პრინციპული განდგომა. ფრანგი მწერლებისათვის — XIX საუკუნის რეალისტებისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა რეალობის დამორჩილებისაკენ, თვალსაჩინოა „ზნე-ჩვეულებათა მემატანედ“ (ბალზაკი) გახდომის, „გზის სარკეს“ (სტენდალი) მიმსგავსების სურვილი. ასეთი ხედავ არც მარსელ პრუსტისათვის იყო უცხო. პრუსტი კატეგორიულად არ იზიარებდა ანატოლ ფრანსის აზრს თითქოს XIX საუკუნის მწერლებმა წერა დაივიწყესო. „ყველა ხელოვნებაში, — წერს იგი, — ნიჭი, როგორც ჩანს, ასასახ საგანთან ხელოვანის მიახლოებაა“. აღნიშნავს რა, რომ „გარდასულ დროში“ არსებობდა გარკვეული დისტანცია საგნებსა და ყველაზე ამაღლებულ გონე-

ბებს შორის, რომლებიც ამ საგნებზე მოგვითხრობდნენ, პრუსტი მიუთითებს ფლობერზე, რომლის ცნობიერება „მისწრაფის იქცეს გემის ვიბრაციად, მდინარის ქაფად ან ყურეში შეყუჟულ კუნძულად“. „და აი, — განაგრძობს პრუსტი, — დგება მომენტი, როდესაც აღარ არის ცნობიერება (ფლობერის საშუალო ცნობიერებაც კი), მაგრამ თქვენს წინაშეა მცურავი გემი, რომლის მოძრაობა ტალღებზე არხვეს შემხვედრ ტივებს. ტივების რხევა სხვა არააფერია, თუ არა გარდასახული ცნობიერება.“²

დააკვირდით, რა საინტერესო მრუდს შემოწერს პრუსტის აზრი: ცნობიერება თითქოს გაქრა, როდესაც „მატერიალ გარდასახა“, მაგრამ იქცა რა გარდასახული ცნობიერების ფორმად, მატერიალაც შეწყვიტა თავისი არსებობა. ამ პარადოქსის პრაქტიკული, მხატვრული ხორცშესხმა სხვადასხვა ვარიანტის სახით გვხვდება პრუსტის რომანის ფურცლებზე. მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „მრუდი“, რომელსაც პრუსტის აზრი შემოწერს და თვით მისი შემოქმედება შეესატყვისებოდა იმ „ვირაჟს“, რომელზეც ფეხი შედგა საუკუნეთა მიჯნის ლიტერატურამ.

ცნობილია ფლობერის მრავალრიცხოვანი გამონათქვამები (განსაკუთრებით „გრანობოთა აღზრდაზე“ მუშაობის პერიოდში) იმის შესახებ, რომ მწერალი თავის ქმნილებებ-

* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

** ფრანგულში ზაზოპრივი პერსპექტივის აღმოჩენამ და დამკვიდრებამ „მარადიულობის ნიშნით აღბეჭდილი“ სამყაროს ზედროული და ზეპიროვნული აღქმა სივრცეში სრულიად გარკვეული მდგომარეობის მქონე ინდივიდის აღქმით შეცვალა. „...რენესანსის ესთეტიკური აზროვნება — წერს ლოსევი, — პირველი მიენდო ადამიანის მხედველობას როგორც ასეთს, ანტიკური კოსმოლოგიისა და შუა საუკუნეების თეოლოგიის გარეშე. რენესანსის ეპოქაში ადამიანმა პირველად დაიწყო ფიქრი იმაზე, რომ მის მიერ რეალურად, გრძობად-სუბიექტურად დანახული სამყაროს სურათი არის მისი ნამდვილი ხატი“.

ში არ უნდა ჩანდეს. იგი უნდა ემსგავსოს ღმერთს, შემოქმედს ანუ „ქმნას და იყუჩოს“. პერსონაჟების მიმართ „გაუპიროვნებულობა“ ფლობერის ესმოდა როგორც გარდასახვა: საუბარი იყო იმაზე, რომ „იქცე სხვად და არა სხვა აქციო შენს თავად“. ავტორის ინდივიდუალური ხედვის წერტილი პერსონაჟებს შორის იყო „დანაწილებული“. რეალობის ასახვა ცალკეული პერსონაჟის თვალთახედვით ხდებოდა.

შინაგანი მონოლოგი, რომელიც მწერალს თხრობის ქსელებში არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების მეშვეობით შემოყავს, ფლობერისათვის გმირთა ფსიქოლოგიური თვითგახსნის საშუალება იყო. მარსელ პრუსტი ფაქიზად გრძნობდა ფლობერისეული სტილის ამ თავისებურებას. თავის აღრეულ ქმნილებებში იგი საკმაოდ მახვილგონიერად ახდენს მისი მანერის პაროდირებას — მოქმედ პირთა ქაღპაში გარდატეხილი სახით გვაწვდის ამა თუ იმ ფაქტს, რომელიც თითოეულ პერსონაჟში განსხვავებულ ასოციაციებს იწვევს. რა თქმა უნდა, ეს ხერხი გამოყენებულია ჩუდმიწევნით სწორხაზოვნად, მექანიკურად, როგორც ეს პაროდებში ხდება ხოლმე. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ფლობერის სტილის პაროდირებისას პრუსტი საოცრად მიუახლოვდა წერის საკუთარ მანერას. ჩვენს წინაშეა არა ავტორის მიერ ობიექტურად აღწერილი დასარულებული სურათი, არამედ ცვალებადი, არამდგრადი ხატი, რომელიც მავანი პერსონაჟის აღქმაშია გარდატეხილი. მკითხველი ჯერ აღიქვამს მოძრაობას, (უღერადობას, ციმციმს და მხოლოდ ამის შემდეგ ამჩნევს მოძრავე, მყდერ, მოციმციმე საგნებს, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, ისევ ზმანებებით ვრცობიან. „ის, რაც ფლობერამდე იყო მოქმედება, — აღნიშნავს პრუსტი, — შთაბეჭდილებად იქცევა“.

ფლობერის სტილის სახუმარო „მიბაძვა“ ძალზე უახლოვდება თვით პრუსტის სტილს. მაგალითისათვის მოვიყვან ნაწყვეტს „დაკარგული დროის ძიების“ პირველი ტომიდან — მოგონებას სხვადასხვა ოთახებზე, სადაც მოუხდა ძილი მთხრობელს: „...ი, ზამთრის ოთახები, სადაც, ლოჯინში ჩაწოლილი, თავს ჩარგავ ბუდეში — იგი სხვადასხვა საგნებისაგან: ბალიშის კუთხისაგან, საბნის ზედაპირისაგან, შალისა და

საწოლის კილისაგან, გაჭეთისაგან ავირჩევიან, ყველაფერი ეს ფრინველთა წესისამებრ შევიდუღაბებია და განუსაზღვრებელია ით შიგ მოგიაკალათებია. აქ განსაკუთრებით სასიამოვნოა ცივ ამინდში, როდესაც გრძნობ, რომ დაცული ხარ გარესამყაროსაგან (ზღვის მერცხალიც ასე აგებს თავის ბუდეს მიწის ქვეშ, მის თბილ წიაღში) და სადაც თბილი ღამე ბუხარში ცეცხლი გიზგიზებს და შენ გძინავს თბილი და კვამლიანი ჰაერის საფარქვეშ, რომელშიც ციმციმებენ მუგუზლები, გძინავს რაღაც ზღაპრულ სარეცელზე, თბილ გამოქვაბულში, რომელიც ოთახშივე გამოგითხრია“ — და ა. შ.¹

ჩვენს წინაშეა ერთგვარი ოსმოსი, სადაც ერთმანეთში ირევიან შთაბეჭდილებები, საგანთა ფრაგმენტები; ვინ იცის საიდან ფრინველებივით შემოდრენილი სახე-ასოციაციები ენაცვლებიან მთხრობელის ფიზიკურ შეგრძნებებს. გარეგანისა და შინაგანის ამგვარი შერწყმა უფრო საგრძნობია ე. წ. „ძილ-ღვიძილის მდგომარეობაში“: ცხადისა და სიზმრის ზღვარზე იწყებს თავის რომანს მარსელ პრუსტი.

გავიხსენოთ, რომ მოპასანსაც, ჰქონდა ობიექტური აღწერისა და სუბიექტურ შეგრძნებათა შერწყმის სურვილი და მან ბევრი რამ გააკეთა ამ გზაზე, თუმცა გრძნობდა, ეს არ იყო საკმარისი რაღაც ზღვრის გადასალახავად.

იმას, რაც მოპასანის აზრით სიტყვის შესაძლებლობებს აღემატებოდა, მარსელ პრუსტი პრაქტიკულად ანხორციელებდა. მისი შემოქმედება კანონზომიერი ნაბიჯია სიტყვის ზელოვნების განვითარებაში, ამისთანავე ისეთი ნაბიჯი, რომელიც არსებული მხატვრული სისტემის საფუძვლიან გარდაქმნას ნიშნავდა. რეალობი, მისდევდა რა თავისი განვითარების ლოგიკას (ობიექტურობა, ცხოვრებასთან მიახლოება და ა. შ.) მიადგა იმ პუნქტს, რომელშიც, იმავე მიმართულებით განვითარებისას, იგი სახეს იცვლიდა და სხვა რამ მოვლენად გადაიქცეოდა. პრუსტის ლიტერატურული სტილის ანალიზი ამ სახეცვლილების მომენტს დაგვანახებს.

პრუსტისეული მსოფლალქმის ფუძემდებლური იდეა — შეუსატყვისობა (განხეთქილებაც კი) ჩვენს შეგრძნებებსა და მათ გამომწვევს საგნებს შორის — არ იყო მხოლოდ



მისი პირადი მონაბოვარი: ამა თუ იმ სახით ეს იდეა საუკუნის დასასრულის ბევრ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ ნაწარმოებში არსებობდა. თუკი გონკურების „დღიურში“ იგი აქა-იქ თუ ვაკრთება წამიერი ვარაუდის სახით („ვინ იცის, იქნებ ყველა ჩვენი შთაბეჭდილება საგნებიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ თვით ჩვენგან“), ტენი მას ვრცლად და ფუნდამენტურად გამოხატავს: „ჩვენ საგანს უშუალოდ კი არ აღვიქვამთ, არამედ გაშუალებულიად, იმ შეგარძნებათა წყალობით, რომლებსაც ის აღბრავს (ან შეიძლება აღბრავს) ჩვენში. თავისთავად ეს ფიზიკურად ხელშესახები საგანი სრულიად შეუცნობი რჩება ჩვენთვის; ყველაფერი, რაც მის შესახებ ვიცით, არის შეგარძნებათა რიგი, რომელიც მან ჩვენში გამოიწვია.“⁵

პრუსტიანთვის ერთადერთი ჰუმანიტი რეალობა — მისივე საკუთარი შეგარძნებობა. ყველაფერი, რაც მის რომანში ჩნდება, ჩნდება სუბიექტური ცნობიერების ზედაპირზე, რათა შემდეგ ამ შეგარძნებათა წილში ჩაიძიროს. პრუსტის პოზიცია — მოჩვენებათა ფერხულით გარს შემორტყმული და მათი უსასრულო მეტამორფოზებით დაქანცული ადამიანის პოზიციაა. როგორ მიუახლოვდეს არსთა სამყაროს, როგორ დაეუფლოს მას? — ეს აზრი მუდამ თან სდევს, მოსვენებას არ აძლევს მთხრობელს. სწორედ ეს აზრი განსაზღვრავს მის ურთიერთობას ადამიანებთან, მის სასიყვარულო მისწრაფებებს. მწერლობასაც ეს აზრი გადააწყვეტინებს. რეალობა ხელიდან უსხლტება. მისი მოხელთება შესაძლებელია მხოლოდ მოგონებებში (ანუ წარმოსახვაში) — ხელოვნების ფაქტად მისი გადაქცევის შემდეგ, ხელოვნება ქმნის საკუთარ სამყაროს, რომელიც არის ერთადერთი რეალობა, მთლიანად სუბიექტს რომ ეკუთვნის. ხელოვნების სამყარო მშვენიერების კანონებით იქმნება. მაგრამ მწერლის ამოცანას მიგნებული ფორმის განმტკიცება კი არ შეადგენს, არამედ შინაგანი წინააღმდეგობით აღსავსე თვით მხატვრული წვდომის პროცესის გადმოცემა მისი მიზანი.

პრუსტის რომანის ფურცლებზე გათამაშებული ჰუმანიტი და მუდმივი დრამა — ეს არის დრამა შეუსატყვისობისა გმირი-მთხრობელის ცნობიერებაში ჩამოყალიბ-

ბულ წარმოდგენებსა და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას შორის. კვლავ დანახევრებულ რწმუნდება იგი, რომ შეუძლებელია სუბიექტულად ჰპოვოს ის, რაც მხოლოდ მისი საკუთარი „მეს“ სიღრმისეულ, იღუმალ კეთულებში ბუდობს. მაგრამ გარეგანი რეალობა მისთვის აუცილებელია, ვინაიდან მხოლოდ მისი დანმარებით, მასთან კონტაქტში შეიძლება გაიხსნას პიროვნების შინაგანი სამყარო. შინაგანისა და გარეგანის ამ მტანჯველ დიალექტიკაში ბევს არსი რომანის ყველა სასიყვარულო ამბისა, რომელიც შედგებიან თანდათან განვითარებადი ილუზიებისა და თავის მოტყუების გრძელი ჯაჭვისაგან, რამეთუ, როგორც წერს პრუსტი, „როდესაც ქალი გვიყვარს, ჩვენ მასზე ვახდენთ ჩვენი სულიერი მდგომარეობის პროექციებს...“⁶ ალბერტინას სახე, რომელიც სხვადასხვა მომენტში ჩნდება გმირი-მთხრობელის წარმოსახვაში, იმდენად განსხვავებულია, რომ ბოლოს და ბოლოს აფიქრებინებს, რომ არსებობს არა ერთი, არამედ მრავალი ალბერტინა, რომლებსაც იგი ერთი სახელით აერთიანებს.

თითოეული პერსონაჟის სახე ნაწევრდება და მრავლდება იმის მიხედვით, თუ ვის აღქმაში ჩნდება იგი მოცემულ მომენტში. მაგრამ ერთი და იგივე პირის წარმოდგენაშიც ეს სახე არ რჩება უცვლელი, ვინაიდან იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ობიექტი ინარჩუნებს უძრაობას, იცვლება თვით აღმქმელის ცნობიერება. სინამდვილეში კი იცვლება ობიექტიც და სუბიექტიც და მათი უსასრულო უძრაობა, მათ ურთიერთობათა რელატიურობა პრუსტიანთვის ნამდვილ წყველად იქცევა. მწერალს არ ძალუძს და არც სურს დაკმაყოფილდეს წამიერი ხილვებით, მას აბსოლუტი, ჰუმანიტების წვდომა, ყოვლის შთანთქმელი დროის დამარცხება სწადია. გარე სამყარო მას სჭირდება იმდენად, რამდენადაც შინაგანს მხოლოდ გარეგანზე გავლით, უფრო ზუსტად — შთაბეჭდილებათა აქტიური, მწვავე სუბიექტური განცდის გზით მიიღწევს.

შთაბეჭდილებას პრუსტის მხატვრულ სისტემაში პირველწყაროსა და პირველბიძის ძალზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ ამავე დროს შეხლულული როლი ენიჭება. მისგან იწყებს მუშაობას შემოქმედებითი წარმოსახვა. ამიტომ იმპრესიონისტებთან მჭიდროდ და-

კავშირებში პრუსტი აქტიურად ეძებს მასში საყრდენს. ნივთების მრავალფეროვანი, მოლივლივე, მოძრავი მოჩვენებითობა, რომელიც სულ ახლახან ხიბლავდა მხატვრებსა და მწერლებს, იზიდავს მას, და ამავე დროს, ღლის და უკუაქცევს. აი როგორ აღწერს პრუსტი მოჩვენებითობის მომქანცველ გამოდევნებას: „...სანამ შესწორებები შეგვაქვს ჩვენი აღქმაში, არსება, იმდენად, რამდენადაც ის ჯერ არ არის უმოქმედო სამიზნე, თავის მხრივ, თვითონ იცვლება. ჩვენ ცდილობთ გამოვეკვილოთ, იგი ადვილს იცვლის, და როდესაც მას უფრო ცხადად ვხედავთ, ეს ნიშნავს, რომ დაუბრუნდით მის უწინდელ გამოსახულებებს, რომელთა ახსნაც შევძელით, მაგრამ, რომლებიც მას უკვე აღარ გვანან.“

მას იქნებ აკობებს ზურგი შევაქციოთ საგანა მოჩვენებით სახეს, ბუნების მომხიბლავ ცდუნებებს? არა, ასეთი გამოსავალი პრუსტისათვის მიუღებელია. „და მაინც, — დასძენს იგი, — როგორც არ უნდა გავკიცრულს იმედები იმის გამოდევნებამ, რამაც ჩვენს წინ გაიღლა და, რასაც შემდგომ, მოცალობის ჟამს ჩვენი წარმოსახვა აღადგენს. სწორედ ამგვარი გამოდევნება კურნავს ჩვენს გრძობებს, არ იძლევა ჩვენი სულისწადილთა აქრობის საშუალებას.“⁷

გარე სამყაროს უშუალო აღქმა არ შეიძლება იყოს ხელოვნების პრინციპი. კუშმარიტი მხატვარი არ ცდილობს შთაბეჭდილებათა ფიქსირებას, არამედ ვადადნობს მათ და მათი საშუალებით ქმნის საკუთარ სამყაროს. ამიტომაც, როგორც წერს პრუსტი, „ხელოვნების წყალობით, იმის მაგივრად, რომ დაეინახოთ ერთადერთი სამყარო — საკუთარი სამყარო, ჩვენ ვხედავთ იმდენ სამყაროს, რამდენი ორიგინალური მხატვარიცა ამქვეყნად...“⁸

შთაბეჭდილება ერთგვარი ხილია შინაგან და გარეგან რეალობას შორის. ამიტომაც ყოველი შთაბეჭდილება ორმაგი ბუნებისაა. ერთი მისი ნახევარი თვით საგანშია, მეორე — ჩვენივის ხელმისაწვდომი — ჩვენში. მხატვრის ამოცანა, პრუსტის აზრით, არის იმ ნიშანთა მოხელთება, რომელთა მეშვეობითაც თავს აკლენს შინაგანი რეალობა.

პრუსტის რომანი თითქოს შევსებულია შემთხვევითი, წამიერი, წარმავალი ნივთებით, ნივთებით კი არა, მათი მოგონებებით, მათი აზრდობებით, მაგრამ მწერლისათვის მნიშ-

ვნელობა აქვს არა წამიერი, ამწვითი, არამედ მარადიული, იმას, რაც დროს არ ეცვლება. მოგონებები, მათი მოჩვენებითობა ეფემერულობის მიუხედავად, პიროვნების ერთადერთი მყარი, მისგან განუყოფელი მონაპოვარია. რაც შეეხება შთაბეჭდილებებს, მათ შეუძლიათ შეასრულონ როლი გასაღებისა, იმ გამოქვამულის კარს რომ ხსნის, სადაც მეხსიერების საგანძური ინახება. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც არ არის ცნობილი, თუ კერძოდ რომელი შთაბეჭდილება იქნება ის იდუმალი „სეზამ, გაიღე!“, მწერალი თავის თავში გაატარებს, „გასცრის“ ათასობით შთაბეჭდილებას.

პრუსტისეული ფრაზა ესოდენ რთულია და ვრცელია სწორედ იმიტომ, რომ თვით თავის სტრუქტურაში ყოველწუთიერად უნდა დააკავშიროს შლადი რგოლები — ობიექტური და სუბიექტური, გარეგანი და შინაგანი, ამწუთიერი და გარდასული, შთაბეჭდილება და იმ მოგონებათა შლეიფი, რომელიც მას მოჰყვება. ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ შერწყმა ყოველი ფრაზის შიგნით ხდება. არა, ასეთი მომენტები შთაგონებასავით ეწვევა ხოლმე ადამიანს, რაც პრუსტის აზრით, ძალზე იშვიათად ხდება. ყოველი მისი ფრაზა და მთლიანად მრავალტომიანი რომანი არის აბლაბუდის მსგავსი რამ, „მოქსოვილი“ იმისთვის, რომ დაიჭიროს უნებლიე მოგონების იშვიათი პეპელა, რომელიც მისთვის დაგებულ მახეში მოხვედრილი, ცოცხალი არსების თრთოლვით ავსებს მას. ბაალბეკში მატარებლით მიმავალ მთხრობელს პრუსტი ბავშვობაში წარმოგვიდგენს. იგი ვაგონის ერთი ფანჯრიდან მეორისაკენ გადაარბის და ცდილობს „ერთ სურათად გაერთიანოს ამ მშვენიერი ვარდისფერი და ცვალებადი ღლის წყვეტილი, წინააღმდეგობრივი ფრაგმენტები...“ მაგრამ ფანჯრიდან ფანჯრისაკენ სირბილი მხოლოდ ბავშვს შეუძლია. ცხოვრებისეული გამოცდილებით დაბრძენებულმა მწერალმა იცის, რომ დაქუცმაცებული სამყაროს ფრაგმენტების გაერთიანება შეიძლება მხოლოდ მოგონებებში ან (რაც მისთვის იგივეა) ხელოვნების საშუალებით. პრუსტისეული ფრაზა უნდა გააბას ძაფი საგნებსა და მათ წარმოსახვით გამოსახულებებს შორის. ისეთი ძაფი მეტაფორის საშუალებით „იკიმება“.

აკრიტიკებდა რა ხელოვნებას, რომელიც საგანთა ზედაპირის კობირებას მისდევს,

პრუსტი ხშირად იხსენებდა კინემატოგრაფს, რომლის მეთოდი მისთვის პასიური, მექანიკური რეგისტრაცია იყო. „ის, რასაც ჩვენ რეალობას ვუწოდებთ, — წერს იგი, — არის ერთგვარი დამოკიდებულება იმ შეგრძნებებსა და მოგონებებს შორის, რომლებიც ერთდროულად თავს გვახვევია. ეს დამოკიდებულება ბათილდება უბრალო კინემატოგრაფიული ხედვით, რომელიც ისევე შორდება ჰემმარიტს, რამდენადაც აცხადებს ჰრეტენზიას იყოს ასეთი...“⁹ ზოგიერთი მწერლის სურვილი აქციოს რომანი „საგანთა კინემატოგრაფიულ გაულებად“, პრუსტი აბსურდის მწვერვალად მიიჩნია: „არაფერი არ არის ისე შორს რეალობის ჩვენული შეგრძნებისაგან, როგორც ასეთი კინემატოგრაფიული ხედავ“.¹⁰

პრუსტის გამონათქვამები კინემატოგრაფზე მწერლის მხატვრული მეთოდის გაგებაში გვეხმარება. მაგრამ ისინი არაერთაა შემთხვევაში არ წყვეტენ საკითხს პრუსტის შემოქმედებასა და ფრანგული კინოს განვითარებას შორის ჰემმარით დამოკიდებულების შესახებ. მწერლის გამონათქვამი კინოზე ომის შემდგომი პერიოდისაა. იმ დროს ფრანგული ინტელიგენცია დიდ ინტერესს იჩენდა ახალი ხელოვნებისადმი. ამ განსაკუთრებულ ინტერესს, თუმცა ნეგატიური შეფასებით, მოწმობს შენიშვნები, რომლებიც მიმოფანტულია პრუსტის რომანის უკანასკნელი ნაწილის — „დაბრუნებული დროის“ ფურცლებზე.

კინოსადმი პრუსტის უარყოფითმა, შეიძლება ითქვას, მტრულმა დამოკიდებულებამ ხელი არ შეუშალა მის ზოგიერთ თანამედროვეს დაენახა მის რომანში ფილმის მსგავსი რამ, ავტორის ხილვებს, ფიქრებს რომ აღბეჭდავს. ამას ხელს უწყობს პრუსტისეული პროზის ვიზუალური ქასიათი. მისი მხატვრული ხედვის თავისებურებათა განსაზღვრისას თანამედროვენი უნებლიედ მიმართავენ კინემატოგრაფს, მაგრამ რამდენამდე უფრო გვიანი ხანის კინემატოგრაფს (სხვაობა სამ-ოთხ წელწინადაც აქ შეიძლება გადაწყვეტი ყოფილიყო). ასე, მაგალითად, ა. ვ. ლუნაჩარსკი წერდა: „...პრუსტისათვის მისი შესანიშნავი წიგნების ყველაზე ძვირფას ელემენტს მისივე მოგონებათა კინემატოგრაფი წარმოადგენს.“¹¹

პრუსტი კინემატოგრაფს ბრტყელ ემპი-

რიზმს საყვედურობდა სწორედ იმ მომენტში, როდესაც დაეინებოთ ცდილობდნენ, ახალი ხელოვნება სამყაროს პოეტურ წყვეტის საშუალებად ექციათ. თუმცა, ასეთი ცდები, როგორც ჩანს, უცნობი იყო მწერლისათვის: საეჭვოა, რომ ცხოვრების უკანასკნელ წლებში იგი კინოთეატრების ხშირი სტუმარი ყოფილიყო.

ა. ბერგსონის მსგავსად მ. პრუსტი კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებს განიხილავდა როგორც საგანთა მექანიკური კინონაბეჭდების სერიას ანუ როგორც შემოქმედებითი ინტუიციის დიამეტრალურად საპირისპირო, საწინააღმდეგო მოვლენას. კინემატოგრაფი მისთვის მსახურია, მონაა იმ ემპირიული რეალობისა, რომელსაც მწვერული განუწყვეტლივ ებრძვის. მისი მეთოდი, როგორც სამართლიანად წერს ბოჩაროვი, „მოწოდებულია უარყოფის არსებულის, ემპირიულად მოცემულის პოზიტივისტური კულტი“.¹²

ბერგსონის ფილოსოფიის პირდაპირი გავლენა პრუსტის ჩანაფიქრზე დღესაც საკამათოა. ეჭვგარეშეა, რომ ორივე ერთი მიმართულებით „მოძრაობდა“, ისე რომ, გადაძახილი ფილოსოფოსის იდეებსა და მწერლის შემოქმედებას შორის წამდაუწუმ ჩნდება. ბერგსონის მსგავსად „დაკარგული დროის“ ავტორიც განასხვავებს ცნობიერების ორ ფორმას: რაციონალურს, პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან დაკავშირებულს, „ლიგიკური კატეგორიებით მოქმედს და წმინდას, ინტელექტურს. წმინდა ცნობიერება, რომელიც ქმნის ერთადერთ ჰემმარიტ, შიდაგან რეალობას, არ არის ვალდებული ახგარიში გაუწიოს მიზეზობრიობის კანონებს, რომლებიც ემპირიულ რეალობას მართავენ, თავის რომანში პრუსტი ხშირად ირონიის საგნად აქცევს ყოფით ცნობიერებას და ეს ირონია — ხან ფარული, ხან კი აშკარა — მისი სტილის განუყოფელი ნაწილია.

ყოფითი ცნობიერება მოიცავს საგანთა გარეგან მხარეს და მათ შორის მექანიკურ ურთიერთდამოკიდებულებასაც. მის გამოვლინებას ხელოვნებაში წარმოადგენს პრუსტისათვის ესოდენ ანტიპათიური ლიტერატურა, რომელიც „საგანთა აღწერითა და მათი ხაზებისა და ზედაპირების უმწეო ასახვით კმაყოფილდება“. „ასეთი ლიტერატურა, თავისი რეალისტური მოთხოვნების მიუხედა-

ვად, უსასრულოდ შორს დგას რეალობისაგან და ვანუხომლად გვადარობებს და გვახედვინებს, თუნდაც დიდებაზე საუბრობდეს...¹³ რეალურობა რომ მხოლოდ „ჩვენი გამოცდილების ნარჩენები“ იყოს, მაშინ, მართლაც, როგორც თვლის პრუსტი, მისი ასახვისათვის ყველაზე შესაფერისი კინო იქნებოდა.

მაგრამ ჭეშმარიტი ხელოვნება, ისეთი, როგორც ესმის პრუსტს, უპირისპირდება ყოფით. ემპირიული გამოცდილების სფეროში მომწყველედ ცნობიერებას. იგი მოწოდებულია დანაგრეობის საყოველთაოდ მიღებული, ჩვეული, ლოკუტური აზროვნების რუტინით შობილი. ჭეშმარიტ ნაწარმოებებში, სულის სიღრმემდე რომ გვწვდება, ყოველთვის იგრძნობა პოეზიის სუნთქვა, რომელსაც გზას უხსნიან ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორიცაა ორიგინალობა, მოულოდნელობა, არაიის მსგავსება.

ჯერ კიდევ მავან ადამიანთან (საგანთან, ადელთან) შეხვედრამდე პრუსტის ცნობიერება ავებს წარმოსახვით მოდელს, რომელიც, როგორც შემდგომ ირკვევა, ამა თუ იმ ნიშნით, არ შეესაბამება რეალობას. აუცილებლად რაიმე დასაწანი დეტალი (მაგალითად, მწერალ ბერგოტის ლოკოკინას მსგავსი ცხვირი) არღვევს წინასწარ შექმნილიდელურ ჭატს. მაშინ მიხრობელი-ავტორის ცნობიერება იწყებს ბრძოლას ამ დეტალთან, რათა დაეუფლოს მას, მიუსადაგოს პირველსაწყის ხატს, რომელიც, თავის მხრივ, ცვლილებებს განიცდის. ამიტომ უპართებულო იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს პრუსტი ასეთ დეტალებს უყურებს როგორც დასაწან შედერსებებს. არა, რაც უფრო მოულოდნელია, რაც უფრო უჩვეულო და „საოცარი“ დეტალი, რაც უფრო მეტ საქმეს უჩენს იგი ავტორს, მით უფრო ნაყოფიერი და შედეგადად აღმოჩნდება ეს ბრძოლა. და თუკი პრუსტი უარყოფითად უყურებს უშუალოდ მიცემულის ნატურალიტურ კოპირებას, მაშინ სიმბოლიზმიც მითვის ასევე მიუღებელი უნდა იყოს. „დაკარგული დროის“ ავტორი ბუნდოვანი, განყენებული სახე-სიმბოლოებით როდი მოქმედებს; მისი სტილი ზუსტია, იგი საკვება მოულოდნელა დეტალებით.

პრუსტისეული ხედვა გაჩნდა XIX საუკუნის რეალიზმთან უშუალო კავშირში, ამა-

ვე დროს, როგორც მისი უარყოფა. უახლოესი საყრდენი პუნქტი იყო ნატურალიზმი/ამის შესახებ ძალზე ზუსტად წერილობით ჩაროვი უკვე ციტირებულ წერილში: „ცნობიერებისა და ხასიათის მჭიდრო ადამიანი ნატურალიზმის პარაგრაფში“ „ლიტერმინიერბულია“ მისგან დამოუკიდებელი ფაქტებით, რომლებზეც ის არ ზემოქმედებს. იგი ვითარების, ვარემოსა და მომენტის წყალობით მათგან არის წარმოქმნილი“.¹⁴ პრუსტის წიგნი თითქოს ნატურალიტური რომანის ფონზე იწერებოდა როგორც ერთგვარი რეაქცია. „დაკარგული დროის“ ავტორის ლიტერატურული ტექნიკა მიმართულია დახვედრულ და აგრესიულ რეალობაზე შემოქმედებითი ცნობიერების ძალაუფლების დასამკვიდრებლად.

მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნის დასასრულს რეალიზმმა ლიტერატურაში კულმინაცია მიაღწია, იგი თითქოს დაქუცმაცდა. რომანმა—წინამორბედი პერიოდის ამ „დიდმა ფორამ“ თავისი გაბატონებული მდგომარეობა დაკარგა. პრუსტის შემოქმედების სახით მან გააკეთა მკვეთრი გადახრა სუბიექტური აღქმის მიმართულებით: ცალკეული ინდივიდის ხედვის წერტილი, რომელიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე ეხმარებოდა რეალურობის მხატვრულ ვაფორმებას, ამ რეალობასთან კონფლიქტში აღმოჩნდა. ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის მხატვრულ პროგრამაში არსებულმა ხელოვნების დამოკიდებულებამ უშუალოდ მოცემული-სადმი, რეაქციის სახით გამოიწვია სწრაფვა ცხოვრებისეული ემპირიის ძალაუფლებისგან სუბიექტური აღქმის განთავისუფლებისაკენ. ეს რეაქცია გაჩნდა არა გარედან, არამედ აღმოცენდა იმპრესიონისტური და ნატურალიტური ხედვის წიაღში, როგორც მასში ჩადებულ იქნა აღმდგომობათა განვითარება*.

* როგორც პრუსტის ანტიპოდს, ზოირად განიხილავენ რომენ როლანს და გირბული პიროვნების არგვლივ ორგანიზებულ მის რომანულ ციკლებს. მაგრამ „უან კრისტოფის“ ავტორი თავისებურად, თუმცა არანაკლები შეუპოვრობით თავისუფლდებოდა უშუალოდ მოცემულის ძალაუფლებისაგან, იხრებოდა რა ტიტანური ინტელექტუალიზმისაკენ, როდესაც ცხოვრებისეული ხორცი ესხმება წინასწარ არსებულ იდეათა სისტემის ჩონჩხს. როლანის ლიტერატურული სტილი გამოხატავს მხატვრის, ხელოვნების განუხლებრელ ძალაუფლებას რეალობის მასალაზე, რომელსაც იგი „დამყოლი“ თხასავით ზელს და აყალიბებს.

კინოს განვითარების გარკვეულ ეტაპზე (მისი არსებობის ორი ათეული წლის დასასრულისათვის) გაჩნდა შეგნებული ცდა მისი გამოყენებისა ინდივიდუალური, ავტორისეული თვითგამოხატვისათვის და როდესაც ეს მოხდა, კინემატოგრაფისტების წინაშე მთელი სირთულით წამოიჭრა პრობლემა თანადარდობისა, ერთის მხრივ, ავტორისეული თვითგამოხატვასა და კინოგამოსახულების ობიექტურობას შორის, და მეორეს მხრივ, ავტორისეული თვითგამოხატვასა და კინოს, როგორც მასობრივი სანახაობის არაინდივიდუალურ, არქეტუპულ სტრუქტურებს შორის. ეს პრობლემა წყდებოდა პრაქტიკულად და სტიქიურად, ცდებისა და შეცდომების გზით.

მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკულმა კინომ პირველმა აითვისა ეკრანული გამოსახულების ნატურალობა (გარემოს, ვითარების, დეტალების, სამსახიობო შესრულების სინაღდ) და გამოიტანა მისგან მხატვრული ქვეყნები, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყველაზე მეტად იცავდა (და იცავს) სინაღდის კოლექტიური ცნობიერების არქეტიპებთან — სწორედ ამერიკულ კინოში გაკეთდა ავტორისეული თვითგამოხატვის პირველი, მსოფლიო რეზონანსის მქონე ცდები: მხედველობაში მიქვს. უ. გრიფიტის ფილმები „ერის დაბადება“ (1915) და „შეუწყნარებლობა“ (1916). გრიფიტისათვის დამახასიათებელი იყო პროტესტანტური, კვაკერული ტიპის მქადაგებლის მისწრაფებანი, რეესორს აშკარად, დეკლარატიულად შეჰყავდა ფილმებში თავისი იდეები. ზოგჯერ იგი ფილმს რომელიმე ზნეობრივ მაქსიმის ილუსტრაციად აქცევდა. მის შემოქმედებაში ტრადიციები და პოპულარული ჟანრების ესთეტიკა ერწყმოდა მოგზაური ქადაგის ორატორულ ხერხებს. მისი „შეუწყნარებლობა“ — ესაა გრანდიოზული კინო-იგავი, რომლის მიზანია მთელი კაცობრიობის დამომღვრება.

გერმანულ კინოექსპრესიონიზმში ავტორისეული ხედვის წერტილი ისეთი ენერგიით და ძალით ინერგებოდა გამოსახულებაში, რომ ეკრანული სახეები კარგავდნენ თავის ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას და „მანკვა-გრენას“ იწყებდნენ.

20-იანი წლების საბჭოთა რეესორს მასალის მიმართ იკავებდნენ ძალზე ავტორისეული იდეოლოგიური პოზიციას (ამაჟინირებული კავშირებით წამყვანი მხატვრული მსახიობობა ხდებოდა აზრობრივი მონტაჟი); მაგრამ ისინი ცდილობდნენ გამოეხატათ არა საკუთარი, ინდივიდუალური შეხედულება, არამედ ისტორიის, რევოლუციის, კლასობრივი ბრძოლის თვალსაზრისი.

10-იანი წლების იტალიური ისტორიული ფილმები დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე დადგმის მასშტაბურობით, გრანდიოზული მასობრივი სცენებით, ბუნებრივი პეიზაჟებითა და დეკორაციებით, კინოვარსკვლავთა სილამაზით, მაგრამ იტალიური კინოს წვლილზე მსოფლიო კინოხელოვნებაში 40-იან წლებამდე ანუ ნეორეალიზმამდე ვერ ვისაუბრებთ.

სკანდინავურ კინოში მიმდინარე პროცესები, რაღაცით უახლოვდებოდნენ ფრანგი კინემატოგრაფისტების ძიებებს, ისე რომ ვიქტორ შოსტრემის, მორიცი შტაუერის, კარლ-თეოდორ დრეიერის ადრეულმა ფილმებმა უდავოდ გავლენა მოახდინეს მათა პარიზელი კოლეგების შემოქმედებაზე. მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ სკანდინავური კინოს აღმასვლა შეჩერდა და ამ ძიებებმა ნაყოფი მხოლოდ სამი ათეული წლის შემდეგ — ალფ შებერგისა და ინგმარ ბერგმანის შემოქმედებაში გამოიღეს.

რაც შეეხება ფრანგულ კინოს, მან თანდათან გამოიმუშავა მხატვრული სინთეზი თვით რეალურ ფაქტსა და ინდივიდუალურ ავტორისეულ ხედვაში მის პოეტურ გარდატეხას შორის. ე. წ. „პოეტური რეალიზმის“ ჩასახვასა და განვითარებასთან დაკავშირებულია ის წვლილი, რომელიც 20—30-იანი წლების ფრანგულ ისტაბლმან მსოფლიო კინემატოგრაფიაში შეიტანეს.

ავტორისეული მიდგომის ინიციატორი და თეორეტიკოსი ფრანგულ კინოში იყო ლუი დელიუკი (1890—1924), რომელმაც თავისი გზა დაიწყო როგორც მწერალმა და თეატრალურმა დრამატურგმა, ხოლო შემდეგ ასპარეზზე გამოვიდა როგორც კინოკრიტიკოსი, სცენარისტი და რეესორი. დელიუკის ძირითადი პათოსი მიმართული იყო კინოს, როგორც ხელოვნების (ანუ მისი გაგებით, გამოხატვის ინდივიდუალური საშუალების) დასაცავად და მისი უდიდესი შე-

საძლებლობების განსაზღვრებად. ამავე მიზნისაკენ მიმართა მან თავისი პირადი მხატვრული ძიებები როგორც სცენარისტმა და რეჟისორმა.

აზრი იმის შესახებ, რომ კინოფილმი წარმოადგენს მხატვრულ ფასეულობას იმდენად, რამდენადაც მასში გამოიხატება მისი შემქმნელის „სული“, დელიუსს არაერთხელ გამოუთქვამს კრიტიკული ესეების ფურცლებზე.

ვინ არის ნამდვილი შემოქმედი? ის ვინაც „აქვს სათქმელი“, საკუთარი მხატვრული ხედვა. ყველა ჰეშმარტად მხატვრული გამოხატულება, დელიუსის აზრით, ლირიკული გამოხატულებაა. ავტორისეული დამოკიდებულება, ვანცდა, ხედვა — აი, დრამის მთავარი ფაქტორი, ან, რა ქმნის ეკრანულ სამყაროს. შთაბერავს მას ლირიზმის სულს და ხელოვნების ნაწარმოებად აქცევს. როდესაც კინონაწარმოებისაგან „ცხოვრებისეულობას“ მოითხოვს, დელიუსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მთხრობელის გარეშე იგი ცოცხალი არ იქნება.

ავტორისეული თვითგამოხატვისაკენ სწრაფვას უკავშირდება დელიუსის მოთხოვნა ეკრანზე ადამიანის შინაგანი ცხოვრების „ვიზუალიზირებისა“: „აწმყოსა და წარსულის, რეალობისა და მოგონების ურთიერთშეპირისპირება კინემატოგრაფიული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველი ამოცანაა (...). არაფერია უფრო მომზიდავი, ვიდრე მისი საშუალებით მოგონებებისა და მათი წახილდან ამოტივტივებული წარსულის წახევა...“¹⁵

თავისი თავის გამოსახატავად ავტორმარეჟისორმა უნდა ააგოს ეკრანული მოქმედება, რომელშიც გმირთა შინაგანი მდგომარეობა და მათი ურთიერთდამოკიდებულება გამოვლინდება. თვით მოქმედების გარდა დელიუსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გარემოს და ვითარებას, რომელშიც ეს მოქმედება ხდება. ერთ შემთხვევაში ეს არის ესპანური ხალხური დღესასწაულის მათრობელი ატმოსფერო („ესპანური დღესასწაული“), სხვა შემთხვევაში — მეზღვაურთა ღრეობა („ცივებ-ცხელება“), მესამე შემთხვევაში — წარსულის მოჩვენებით დასახლებული ძველი პარკის ელეგიური სევდა („დუმილი“). თუკი ნატურალიზმის ეპოქაში საყვარელი სიტყვა იყო „გარემო“ (milieu), ხო-

ლო საუკუნის დასაწყისში — „ambiance“, რომელშიც გულისხმობდნენ უკვე არა იმდენად ყოფით და სოციალურ გარემოს, რამდენადაც ფსიქოლოგიურ „გარემოცვას“, დელიუსის შემდეგ ფრანგი კინემატოგრაფისტების ლექსიაში მყარად შემოვიდა სიტყვა „ატმოსფერო“, როგორც პოეტურ-სუვესტიური ემოციური ფონი, რომელიც განსაზღვრავს მოქმედებას და ანიჭებს მას მხატვრულ აზრს. საგნები, პეიზაჟები, კოსტიუმები, განათება, რიტმი, მსახიობთა სახეები და მათი თამაში — ყოველივე ეს უნდა შეეფერებოდეს „ატმოსფეროს“, შექმნას განწყობილება. თხრობა დელიუსთან დაკავშირებულია დროისმიერ აღრევისთან, წარსულში მიბრუნებასთან და წარსულის აწმყობაში შემოჭრასთან. დროის ნაკადის მოძრაობა განსაზღვრება არა იმდენად გარეგანი, რამდენადაც „შინაგანი“ მოვლენებით — სულის მოძრაობით. გმირის მოგონებათა სერიის სახითაა აგებული მისი ფილმი „დუმილი“, რომელიც წარმოადგენს პირველ ცდას ამ მიმართულებით.

ადრეულ კინემატოგრაფში დრო ობიექტური და ერთმნიშვნელოვანი იყო. ეს არის ან ეპიკური, თავის თავში ჩაქტილი დრო ისტორიული ფილმებისა, ან დრამატული დრო სათავგადასავლო სერიალებისა და მელოდრამებისა. თანდათან ჩნდება თხრობის ავტორისეული ასპექტი, მის კვალდაკვალ კი — ავტორისეული დრო.

ავტორისეული პოზიციის აბსტრაქტულ-დეკლარატიულ გამოხატვას იწყებდით, მაგალითად, ანელ ჰანსის ფილმებში, სადაც ლიტერატურული სიმბოლიკა, ხშირად, არღვევს ხატოვან კინემატოგრაფიულ ქსოვილს. დეკლარატიულობის დაძლევა ფრანგულ კინოში ხდებოდა სუბიექტური ავტორისეული დროის ჩამოყალიბების გზაზე. დელიუსი იყო პირველი, ვინც გაბედულად დაიბრა ამ მიმართულებით.

მწვევე პირობული შეგრძნება და ვანცდა წარმავალი დროისა — ეს არის „პრუსტის შემდგომი დროის“ ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო ნიშან-თვისება. ცალკე ინდივიდის ხედვის წერტილიდან აღებული დრო სუბიექტის ფსიქოლოგიურ დროდ გადაიქცევა. ამით უქმდება დროისმიერი პერსპექტივა, წარსული, აწმყო და მყოფადი ერწყმის ერთმანეთს, ქრონოლოგიურა თა-

ნამიმედვრობის დაკვა აღარ არის აუცი-
ლებელი; მოვლენები, ხატები, შთაბეჭდი-
ლებები იმ თანამიმედვრობით ამოტივტივდე-
ბიან, რა თანამიმედვრობითაც მათ მეხსიერე-
ბა და წარმოსახვა გამოიხმობს.

ფრანგ კინემატოგრაფისტებს შორის უან
ეპშტეინი, ალბან, ყველაზე მკაფიოდ გრძნო-
ბდა თავისი რეჟისორული ექსპერიმენტების
კავშირის თანამედროვე მხატვრული ცნობიე-
რების გარკვეულ ტრადიციებთან. უახლესი
ლიტერატურის მნიშვნელოვან განმასხვავე-
ბელ ნიშნად იგი თვლიდა მასში „ერ-
თიანი წარმოსახვითი ხედის“ არსებობას (ამ
გამოთქმაში იგი გულისხმობდა იმას, რასაც
„ცნობიერების ნაჯაღს“ უწოდებენ). მაგ-
სელ პრუსტზე, როგორც ინიციატორზე (აგ-
რეთვე უან კოქტოზე, ბლუზ სანდარზე, ლუა
არაგონზე და სხვებზე) დაყრდნობით ეპშტე-
ინი წერდა: „თანამედროვე ლიტერატურის
სათვის დასაშვებია ერთადერთი წარმოსახ-
ვითი ხედი. მოქმედება და აზრები, იდეები
და გრძნობები, დღეს, ხვალ და გუშინ, მო-
ლოდინი, სრმენა და მოგონებები — ყო-
ველივე ამის პროეციორება ხდება ერთად,
ერთმანეთის გვერდით, ერთსა და იგივე ეკ-
რანზე. ცდილობენ გააუქმონ სახვენი ნიშნე-
ბი და ფრანგებად დაყოფა. იქმნება შთაბეჭ-
დილება თანამედროვე პერსპექტივისა, რო-
მელიც აღრევს ადგილებსა და ეპოქებს, რე-
ლურსა და წარმოსახვითს.“¹⁷

„იმდენად, რამდენადაც, — განავრძობს
ეპშტეინი, — ერთსა და იგივე მომენტ-
ში — ან ძალზე სწრაფი თანამიმედვრო-
ბით — ჩვენს გონებაში აღმოცენდება რა-
ღაც ფაქტის აღქმა, მისი შედარება მისგან
სრულიად განსხვავებულ ცნებასთან, ანა-
ლოგიები, მეტაფორები, მოგონებები, რომ-
ლებსაც უშუალო თუ გაშუალებული დამო-
კიდებულება აქვთ ამ ფაქტთან... — რატომ
არ უნდა აღვებქლოთ უტყუარად ყველაფე-
რი, რაც ამ წარმოსახვით სურათს ქმნის?“. ¹⁸

უან ეპშტეინს ერთი ნაბიჯიღა დარჩენია,
რათა საბოლოოდ მოწყვიტოს „წარმოსახ-
ვითი ხედი“ ცხოვრებისეულ რეალობას, და
ისიც დგამს ამ ნაბიჯს. „თანამედროვე აე-
ტორი, — წერს იგი, — ხედავს არა ფაქტს,
არამედ თავის სულიერ მდგომარეობას, რო-
მელიც ამ ფაქტმა აღძრა“¹⁹ (ხაზი ჩვენია —
ვ. ბ.).

გზა; რომელიც უან ეპშტეინის აზრმა
დენიმე ფურცელზე „გამოიარა“, ფრანგულ-
მა კინომ რამდენიმე წელიწადში განმეორე-
რესიორ — ინტერპრეტატორებმა (მათ
შემდეგ „ავანგარდისტები“ უწოდეს), რომ-
ლებიც თავიანთი შემოქმედებით ავტორი-
სეული საწყისის დამკვიდრებისათვის იბრ-
ძოდნენ, თანდათან სრულ ავტორისეულ გა-
ნუკითხაობაზე გადავიდნენ და ეკრანულ გა-
მოსახულებას საგნობრივი შინაარსი დაუკარ-
გეს. 20-იანი წლების დასასრულისათვის ამ
მიმართულებამ თავისი შესაძლებლობები
ამოწურა, მაგრამ კინოში განუმეორებელ,
ინდივიდუალურ ავტორისეულ ხედვასთან
დაკავშირებულ აქტიური შემოქმედებითი
საწყისის დამკვიდრების სურვილს ღრმა ის-
ტორიული ფესვები ჰქონდა და მისი შეჩე-
რება შეუძლებელი იყო. ყველაზე დიდ წარ-
მატებას შემდგომში ამ გზაზე მიადწიეს ეკ-
რანის იმ ოსტატებმა, რომლებმაც შეძლეს
საკუთარი ავტორისეული ხედვის შერწყმა
კინოხატის ცხოვრებისეულ შინაარსთან.

შენიშვნები

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, стр. 55.

² Proust Marcel, Pastiches et mélanges. Paris, 1919, p. 140.

³ Proust, Marcel. Contr Saint-Beuve. Paris, 1971, p. 612.

⁴ იქვე, გვ. 612.

⁵ იქვე, გვ. 588.

⁶ Taine H. De l'intelligence, 3-е éd. Paris, 1878, vol. I, p. 330.

⁷ Пруст Марсель. Под сенью девушек в цвету М., 1976, стр. 409.

⁸ იქვე, გვ. 448—449.

⁹ Proust, Marcel. Le Temps retrouvé, t. II, Paris, 1927, p. 49.

¹⁰ იქვე, გვ. 41.

¹¹ იქვე, გვ. 30.

¹² Луначарский А. В. Соч. в 8 томах, т. 6, М., 1965, стр. 367.

¹³ Бочаров С. Г. Пруст и поток сознания. — В сб. «Реализм XX века и модернизм». М., 1967 стр. 205.

¹⁴ Proust, Marcel. Le Temps retrauré, t. II, Paris, 1927, p. 40.

¹⁵ Бочаров С. Г. დასახ. ნაშრ. გვ. 199.

¹⁶ Delluc, Jouis. Drames de cinema. Paris, 1923, p. XIII.

¹⁷ Epstein, Jean. Ja Poesie d'aujourd'hui. Un etat nouvel de l'intelligence. Paris, 1921, p. 144—145

¹⁸ იქვე, გვ. 147—149.

¹⁹ იქვე, გვ. 148.

კომპოზიცია „სახიობა“

(ამოხსნის ცლა)

ლიმიტრი ჯანელი ძე

1948 წელს, ჩემი ექსპოზიციით, ძველი ქართული სახიობისა და სანახაობრივი კულტურის გამოფენა ეწყობოდა. თეატრალური მუზეუმის თანამშრომელმა ესტატე ბერიაშვილმა, ერთ დღეს, მუყაო მაჩვენა, — მოიტანეს შესაძენადო. მუყაო ჩაშვებულ-გაჰუჭყინებული იყო, მწვირე-ფენის ქვეშ, მხატვრობა ოდნავ შეიმჩნეოდა, ისიც აქაიქ, ფრაგმენტულად. თუ ძლიერ დავაკვირდებოდით, ნახატობის ზედა კიდეზე ნიღბოსნები (მხეცისთავიანი ფიგურები) შეიცნობოდა. ეს მუყაო გამოფენისათვის შევიძინეთ. საინვენტარო წიგნში ჩაწერილია დეკორაციის განყოფილების 230 ნომრით. შეძენილია კ. ჰ. პლუზნიკოვისაგან. პირობითად, სახელდებულია „ნადირობის სცენა ნიღბებში“, წინასწარ თარიღად ჩანიშნულია XVII ს. უკუენე. (ამ ცნობების ამოწერისათვის მუზეუმის თანამშრომელს ლ. კაპანაძეს მადლობას მოვახსენებ).

იმ დროს, თეატრალურ მუზეუმში, ძველი ფრესკული და მინიატურული მხატვრობიდან სასახიობო სიუჟეტების გადმოღებაზე მხატვარი სოფიო მირზაშვილი მუშაობდა. მას ვთხოვე, მუყაოზე ძნელად ამოსაცნობი ნახატობა შეესწავლა, შეძლებისამებრ, გაერჩია და რეკონსტრუირებით ამოეხსნა, თუ რა არის მასზე დახატული. ჩე-

მი არჩევანი შემთხვევითი არ იყო. ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე, მხატვარი სოფიო მირზაშვილი ზედმიწევნით იცნობს სახვითი ხელოვნების ძველ ძეგლებს, ძველი ქართული მონუმენტური და მინიატურული მხატვრობის ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნეა. სოფიო მირზაშვილმა დიდხანს იმუშავა, 10-11 თვე, და, 1948 წლის დეკემბერში, დ230 კომპოზიციის რეკონსტრუირებული პირი წარმოგვიდგინა. საინვენტარო წიგნში იგი დ156 ნომრით არის ჩაწერილი. შემდეგში, მუყაოს კომპოზიციის განხილვისას, დედანსა და მის პირზე მითითებას, მთლიანობით, „დ230-156“-ით აღვნიშნავთ.

კომპოზიცია დ230 ქალაღზე, მუყაოზეა შესრულებული. ივანე ჯავახიშვილის აზრით, საერო ძეგლებისათვის ქალაღის მარგბა საქართველოში, თუ ამაზე უწინარეს არა, XI საუკუნიდან მაინც არის საგულისხმებელი. სიტყვა „ქალაღი“ უკვე იხმარება „ვეფხისტყაოსან“-ში.¹ აღორძინების ხანის მხატვრები უკვე იყენებდნენ მუყაოს მხატვრობისათვის.

აქვე აღვნიშნავ: ყოველივე, რასაც გამოვთქვამ, პირობითია, სავარაუდებელია, პიპოთეზის სახით არის მოტანილი; მხატვარ ს. მირზაშვილის რეკონსტრუირებულ პირს



ვეყრდნობით, ის კი მიავსოებითი პირია, ზოგ შემთხვევაში, შესაძლებელია, დედანს იყოს დაცილებული, — ასე მაგალითად:

ა) ტახტზე შარავანდედმოსილის ფიგურა, — ქალია, რასაც მისი პლასტიკური გამომსახველობა და ტანის აღნაგობა ცხადჰყოფს;

ბ) სელის სკამზე მჯდომ ხნიერ მამაკაცს ხელთ, ვაშლი კი არა, როგორც აქამდე გვეგონა,² არამედ „სფეროჲ უნდა ეჭიროს (მეფობის ერთ-ერთი ინსიგნია);

გ) ზევიდან მარჯვნივ, პირველ რიგში, თავსაბურავის მიხედვით ქალია და არა ულვაშიანი მამაკაცი; ასევე, მარჯვნივ, მეორე რიგის ბოლო ორი ფიგურა, მამაკაცი კი არა, ქალეობა.

დ) იატაკზე გაბნეული მრგვალი საგნები შარავანდედმოსილის თავგადასაყარი ძვირფასი თვლები და ოქრო უნდა იყოს.

ასეთი სავარაუდებელი შესწორებანი სრულიადაც არ ამცირებს ს. მირზაშვილის რეკონსტრუირებული პირის ღირსებას.

საერთო აღწერილობა. კომპოზიცია ნაირნაირი სახეებით არის ამოვსებული: მუყაოს არც თუ ვრცელ სიბრტყეზე, სამეფო ტახტზე და „დიდროან“ და მომ-

ცრო სელის სკამებზე მსხდომი და „ნოხთა ზედა“ ფეხზე მდგომი ორმოცდაათამდე, „დიდებული“ და „მცირებული“ ქალისა და მამაკაცის ფიგურა, ხან თავისუფალ არეში, და ხან სულმოუთქმელ ვიწროობაში, ოსტატურად არიან განლაგებული და დატეული. უცნობი ფერმწერლის ფუნჯი, არც ამაზე შეჩერებულა, ცხოველებისათვისაც შესაფერი ადგილი და გარემო უზოვნია, არც საერთაშორისო მითოსიდან მოხმობილი სირინოზის გამომსახველი ცეროდენა დაუტოვებია გულნატკენი, — ნახატის შუაგულშია მოქცეული, მთავარ მოქმედთა შორის გამოქიმული.

მოქმედება კარავსა და მის გარეთ არეშია გაშლილი. კარვის კრეტსაბმელები და სარაფარდანის ანაკეცები ნახატობის ზედა ნაპირის მოჩარჩოებად აღიქმება. კომპოზიციის ორმოცდაათიანთა კრებულიდან, 39 მოქმედი თავის საკუთარი უცვლელი სახით და აღნაგობით არის წარმოდგენილი, ხოლო თერთმეტი — ნიღბოსანია. თერთმეტ ქალთაგან, — ერთია შარავანდედმოსილი, სამეფო საყდარზე (ტახტზე) აღზევებული. დანარჩენი ქალები ფეხზე დგანან.

ოცი მამაკაციდან, ერთი ხნიერი, წვერუ-

ლვაშვათეთრებული, გრძელკაბიანი, სხვათაგან განსხვავებული თავსაბურავით, „დიდრონ სკამითა მას ზედა ოქსინოებითა და სასათუღითა“ იხილვება. ხოლო ცამეტრ, — უფრო მომცრო სკამზე მჯდომარეა. 11 ნიღბოსანთაგან ერთი ზესკამზე, ერთიც დიდებულთა შორის არის მჯდომარე, ხოლო, დანარჩენები ფეხზე დგომას არის დაჯერებული. თერთმეტივე ნიღბოსანიდან, — ცხრა გვერდულად (პროფილშია) გამოხატული, ორიც ფრონტალურად, ანფასში იხილვება. 39 ფიგურიდან, თითქმის ყველანი სახის სამი მეოთხედით არიან შექცეული მაყურებლისაკენ.

წინა ხაზზე, ფეხი ფეხზე შემოდებით, დონიჭმემოყრილი შავწვეროსანი ფიგურის წინაშე მითური ფრინველი, გველი, შველი და ყურებდაცქვეტით, ყელსაბამით ლომის სამი ბოკვერია გამოხატული; მათთან ერთად, პირსპილოსახე თოჯინა და მის უკან, მისი მათამაშებელი მამაკაცის თავი ჩანს.

ზოგადი აღწერილობის შემდეგ, ამოცანად ისახება ამ ძეგლის იდეურ-მხატვრული შინაარსის გარკვევა. ჩემთვის უპრიანი იქნებოდა, ამ ნახატობის კომპლექსური შესწავლის იმედით, კვლევა თეატრმცოდნეობითი ძიებით შემომეფარგლა: თუმცა, სახვითი ხელოვნების შესწავლაში ჩემი მცირე წვლილით, თითქოსდა, უფლებამოსილი ვარ ამ დარგშიც, ჩემი მოკრძალებული აზრი და შეხედულება გამოთქვა: და მაინც, ინტერესი ამ ძეგლისადმი თეატრალურ-ისტორიული შინაარსის ამოცნობისაკენ მიემართება, რათა აწით, თეატრის ისტორიაში, მისთვის შესაფერი ადგილის მიჩენას ნიადაგი შეუმზადდეს, მისი ისტორიული-ესთეტიკური და მხატვრული წონის, მნიშვნელობის გარკვევასაც ხელი შეეწყოს.

გზადაგზა, რამდენადაც ხელი და ცოდნა მიმიწვდება, კვლევის სხვა ასპექტებსაც, ეგების, მოკრძალებით და მოიარებით შეეხებო, შედარებითი მეთოდიც გამოვიყენო, ეგების, რა-მე შევმატო იმის ამოსაცნობ მასალას, თუ ეს კომპოზიცია იმპორტულია, თუ შექმნილია ადგილობრივ ეროვნულ ტრადიციებზე დაყრდნობით.

ძირითადში, მუყაოს რეკონსტრუირებული პირის კომპოზიციიდან, სანახაობრივ მონაცემებს ვანვიხილავ. ამ მხრივ, ნიღბოსნებთან ერთად, შავწვეროსანი მამაკაცის ფიგურა

იქცევის ყურადღებას. შავწვეროსანი გამოჩენით, საპატიო ადგილზეა მოთავსებული, თავსაბურავიც განსხვავებულია; ფეხი ფეხზე შემოდებით შემოყრით, დინამიკური და ქმედითი პლასტიკური გამომეტყველებით გვედითრებიან, რომ იგი მღერის, შემსხმელ-შემამკობელი მგოსანია და მემღერეთუხუცესი.

შავწვეროსანი მემღერეთუხუცესის დასი: ნიღბოსნები და მომღერალ-მროკვალი (მუტრიბი) ქალები კომპოზიციის ოთხივე მხარეს შემოსაზღვრვენ, თითქოს აჩარხოებენ კიდევ. მათი განლაგება ამით როდი თავდება. ისინი კომპოზიციის შუაგულშია კი არიან შეჭრილნი, ორი პარალელური ხაზით.

სასახლის კარის სახეიშო სერემონიის მთავარ მოქმედთა გარემოცვაში, მითოლოგიურ-ზღაპრულ სამყაროდან ნიღბოსანთა შემოყვანა, და პოეტური შემოქმედების სარბიელიდან მგოსან-მუტრიბების მოხმობა ამ ფერწერილობის მრავალმიმართებიაობაზე მეტყველებს. დამაჯერებლობისათვის ჩამოეთვალოთ კიდევ: ერთი — ტახტზე მჯდომი შარავანდედმოსილი ქალისა და დიდროან სკამზე მჯდომი ხნიერი მამაკაცის ურთიერთმიმართება, მეორეა — შავწვეროსანი მგოსნის სიმღერით მათი აზმა (ქება), მესამეა — ნიღბოსანთა მიერ, რაღაც მითური სიუჟეტის წარმოდგენა, მეოთხეა — როკვად გამზადებულ ქალთა დასი, მეხუთეა — „დიდებულნი და მცირებულნი“ ამა სახიობის „მჭკრეტელ-მსმენელნი“ — სააულოდაბულოდ გამოხატულნი.

ფერწერის ეს მრავალმიმართებითი, მრავალხმიანობით გაშლა „ვეფხისტყაოსანს“ ეხმიანება, სადაც, გმირი ვაჟკაცების და მზეთუნახავ ქალების რაინდულ-სამიჯნურო თავგანაზანადის რეალისტურ წარმოსახვასთან ერთად, ქაჯების და დევების ზღაპრული სამყაროა წარმოდგენილი. სხვა მიმართებით, არც მგოსანთა შემოქმედება არის დავიწყებული („მოდით და ნახეთ ყოველმან შემსხმელმან, შემამკობელმან“). მგოსნების აზმობაც (ქებაც) და მსახიობელთა მიერ აჯაბთა (საკვირველებთა) წარმოდგენაც „მჭკრეტელთა“ ხალხმრავლობაზე დიდი ზეგავლენის ძალის აღიარებით არის გამოთქმული: „მოვედით, მოქალაქეთა ზარი ჩნდა, რომე შმიდიანი, აჯაბთა მქნელნი მჭკრეტელთა გულსა მუნ დააბმილიან“⁴.

შავწეროსანი: კომპოზიციის ქვემო პო-რიზონტალზე გამორჩევიტ გამოხატულია შავწეროსანი. ჩვენი ვარაუდით, ის შემსხმელ-შემამკობელი მგოსანი უნდა იყოს და ტახტზე აღზევებულ შარავანდედმოსილის ფიგურას უნდა აზმოზბდეს (აქებდეს, ქებას შეასხმოდეს), მას ბანს უნდა აძლევდეს მთელი და.ი. კომპოზიციაში დ230-156 ცხოველყოფელად ასახული ეს ქანრი („ქე-ბანი“) საჭარო საზოგადოებრივი ცხოვრების დამახასიათებელი მოვლენა იყო.

მეფის შეუზღუდველი თვითმპყრობელობის განმტკიცების ვითარებაში, როდესაც მეფის პიროვნების ვალვთაებრივობასაც კი ცდილობდნენ, ქებანი, ქართული დრამატული ქანრის ეს სახე, წარმოადგენდა მეტად ხელსაყრელ იდეოლოგიური ზეგავლენის იარაღს. ამიტომაც იყო, რომ როსტეკან მეფე, როდესაც მას ტახტზე თინათინი აპყავდა, ბრძანებდა: „მოდით და ნახეთ ყოველმან. შემსხმელმან, შემამკობელმან“.

კომპოზიციაში შავწეროსანი, — სასახლის კარის შემსხმელ-შემამკობელი მგოსანი, — ისეთი თავმოწონებით, თავდაჯერებით, საკუთარი ღირსების მაღალი შეგნებით ქმედობის (დონიჭუმოყრით და ფეხი ფეხზე შე-მოდებით), რომ იგი დიდად გამოჩენილი და აღიარებული წარმომადგენელი უნდა იყოს სანახაობრივი ხელოვნებისა. ამას ისიც მეტყველებს, რომ შავწეროსანის აზმანის (ქე-ბანის) „სმენად მხეცნი მოვიდიან“, და ამდენად, უცნობი მხატვრის მიერ შავწეროსანი გათანაბრებულია ორფეოსთან, ქართველ ოქრომსახიობელ მხეჭბაუჯთან და „ფეხის-ტყაოსნის“ ავთანდილთან, მიტომაც ვთქვით მისი მსახიობელთუხუცესობა.

გავიხსენოთ, რომ მეთორმეტე საუკუნის საქართველოში, აზმანის ქებანის ქანრის წარმომადგენლები იყვნენ: თვით შოთა რუსთაველი („თამარს ვაქებდეთ მეფესა... ვთქვენი ქებანი ვისნი მე არ ავად გამორჩეული“), იოანე შავთელი („შემოკრებით ბრძენო, ათინელთ ძენო, თამარს ვაქებდეთ მეფედ ცხებულსა“⁶), ჩახრუხაძე („მო ფილოსოფოსნო, სიტყვითი არსნო, თამარს ვაქებდეთ გულისხმიერსა“⁷) და ჩახრუხაძისვე პოემაში („ქება მეფისა თამარისი“) მოხსენებული პოეტი, რომელმაც თავისი დასით, ქართული სახიობა საქართველოს ფარგლებს გარეთ, მთელი იმდროინდელი მსოფლიოს

სარბიელზე გაიტანა, ქართველ მეფეების შესრულებით („მოვლის სპარსეთი, სტრატანი ნახის... იგავნი უთხრნის, მეფეს უხუცესნი, მათვე სწირად მათი ლაშქარი“⁸). სწორედ ამ ლექსის, ნიკო მარის კომენტარში ვკითხულობთ: „ჩახრუხაძე ერთ-ერთ თავის ანთამომის შესახებ ამბობს (ვ3, III) ეახლა რა მცირეაზიელ სულთანს, იგი მას იგავებით, მეფეთა და ლაშქართა ხობტა-შესხმით ართობდა“⁹. აზმანი (ქებანი), არამც თუ სასახლის კარის სახიობის მრავალმეტყველ ქანრად იყო აღიარებული, არამედ თვით ისტორიულ ნაწარმოებთა ქანრადაც კი მოიხსენიებოდა: აკი XII საუკუნის ანონიმი ავტორის (მ. წერეთლის, ილია აბულაძის, ივ. ლოლაშვილის, კ. გრიგოლის მტკიცებით შოთა რუსთაველის ნაწარმოებად მიჩნეული) საისტორიო თხზულება ცნობილია სათაურით: „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“¹⁰.

თეატრალური მუზეუმის დ230-156 კომპოზიციის ანალოგიისათვის მივუთითებ ფ. აღმუნის ქართული ხელნაწერის (H 1665 გ. 210) დასურათებაზე, თარიღდება XIII-XV საუკუნეებით; ფსალმუნის ამ ნახატზე, ყურადღებას იქცევს სოლომონის მეფედ კურთხევის, მირონცხების გამომხატველ შინა-არსში სახიობის სავანეებო წარმოსახვა. ნახატი ორ თანატოლ ნაწილად არის გაყოფილი, ზედა ნაწილში წარმოდგენილია სოლომონის მეფედ კურთხევა, ხოლო, ამის თანატოლ მეორე ნაწილში, — აზმანი (ქებით) სახიობა¹¹. ამ სახიობაზე მხატვრობით, მომდერალ-მროკველი ამადლებული, მადიდებელი ტონით არის გამოხატული, რაც ეხმიანება თეატრალური მუზეუმის დ230-156 კომპოზიციას, ოღონდ განსხვავება ის არის, რომ ფსალმუნის კომპოზიციაში ნახატების ორი ნაწილი ურთიერთისგან მოწყვეტით, გათიშვით არის წარმოდგენილი, ხოლო, თეატრალური მუზეუმის დ230-156 კომპოზიციაზე, ორთავე ნაწილი — შარავანდედმოსილის ცენტრალური კადრი და ნახატობის მთელ სიბრტყეზე გაშლილი სახიობაც, — ერთ-მთლიანობაში, ურთიერთკავშირშია წარმოდგენილი, რაც ამ ფერწერლობის იდეურ-მხატვრულ უპირატესობაზე მეტყველებს, H 1665 ხელნაწერის დასურათებასთან შედარებით. თანაც, H 1665-ის მეფედ მირონცხების, კურთხევის მადიდებელ სახიობას ბიზან-

ტიური იერი დაკრავს, ხოლო დ230-156 კომპოზიციაზე ასახული შარავანდედმოსილის მადიდებელი სახიობა, თავის რეალიზებით, ქართველურია. ასეთ ანალოგია-პარალელს, მათ შედარებით განხილვას ანგარიშვასაწვეი მნიშვნელობა ეძლევა მუყაოს კომპოზიციის სადაურობის გასარკვევად და დათარიღებისთვისაც.

რომ თვით მოგონები ასრულებდნენ მეფეთა წინაშე სიმღერით აზმანს (ქებას) შესხმა-ხოტბა, ეს იგი ჭავჭავიშვილსაც აქვს აღნიშნული: „გავიხსენოთ ჩახრუხაძის შესხმანი, რომელთაც ავტორი მეფეს დარბაზობის დროს უკითხავდა“¹². სწორედ ასეთი ვითარება უნდა იყოს გამოხატული დ230-156 კომპოზიციაზე.

ერთი ანალოგია-პარალელის მოყვანაც არ იქნებოდა ზედმეტი. მხედველობაში მაქვს ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ასტროლოგიური თხზულების (A 65, აკ. შანშიძის მიერ 1188 წლით დათარიღებული) სურათებიდან „წყლის საქანელა“. მამაკაცი ამ ნახატობაზე, ისევე როგორც თეატრალური მუზეუმის დ230-156 კომპოზიციაზე, გრძელად შავი წვერით არის გამოხატული. ტექსტი ამ ზოდიაქოზე დაბადებულთ უწინასწარმეტყველებს: „თუ მთვარისა ნაწილსა ზედა იშვას კაცი იყოს პირკეკლუცი... შაკვის მოყვარე, მხიარული მომღერალი“¹³ (საბას ლექსიკონით: „შავა“ ესე არს ნდომა ჭალისიანი უცხოთა სანახავთა“). ასოციაციით „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთქმებანი გვახსენდება: „მასა არ ვიცი შევკადრო შესხმა ხოტბისა შერისა“... „უთქვენით ქებანი ვისნი მე არ ავად გამორჩეულნი... მიბრძანეს მათდა საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“¹⁴... და უფრო მეტიც, 230-156 კომპოზიციაზე გამოხატულ სახიობის, აზმანის (ქებაანის) ანალოგიას ვპოულობთ მეთორმეტე საუკუნის ისტორიკოსის ბასილ ეზონმოძღვარის ნაწარმოებში: „ყოველთა პიორნი ერთბამად მხა იყვნეს, რათა ღირსი რამე თამარის საქებლობისა სიტყუთა აღმოთქუნან: ყრმანი მემროწლენი, განპებასა შინა ორნატათასა, თამარის ქებათა მეღუქსეობდიან; ვრაცს მყოფნი შეებნენთ, ვინა მეჩანგენი, თამარის შესხმათა მუსიკელობდიან; ფრანგნი და ბერძენნი ზღვასა შინა მენავენი, ნიაკეთილობათა შინა, თამარის ქებათა იტყოდინ. ესრეთ ყოველი სოფელი სასე

იყო მის-მიერთთა ქებითა, და ყოველი გნადიდებდა, რომელსაცა ოდეს სახელი მისი ასმოიდეს“¹⁵.

დევები: დ230-156-ის კომპოზიციის ზედა მწკრივში ყურადღებას იქცევს ორი რქოსანი ნიღბოსანი, შესაძლებელია, მესამე რქოსანი ნიღბოსანის ფიგურა გამოხატული იყოს კომპოზიციის მარჯვენა კიდზე, ზევიდან მეორე მწკრივში. საერთოდ, სამეულეებით გამომსახველობა ამ კომპოზიციის ერთერთ დამახასიათებელ ნიშნეულობად უნდა იქნეს მიჩნეული. რქოსან ნიღბოსანთა ეს ფიგურები ეშმაკებად, დევებად უნდა მივიჩნიოთ. ქართულში დევი ცნობილია შორეული დროიდან, რამდენადაც იგი წარმოდგენილია უძველეს ქართულ ეპოსში „ამირანიანი“, და ამაზე უფრო აღრინდელად მიჩნეულ, ქართული ჯადოსნური ზღაპრების მითოლოგიურ ფენებში. კეთილ სულთან დაპირისპირებული ბოროტარსება — დემონის ეს სახე, ძველ ქართველურთან მიმართებაში, პარალელს და ანალოგიას პოულობს ინდო-ირანულ და ინდო-ევროპულ ერთიანობის ხანათა მითოლოგიურ სისტემაში. თ. გამყრელიძის და ვ. ივანოვის გახმაურებული თეორიის შუქზე, ეს პარალელი და ანალოგიაც მეტყველებს წინარე ინდო-ევროპულის და წინარე ქართველურის მითოლოგიურ ტრადიციათა მჭიდრო ურთიერთობაზე. დ230-156 კომპოზიციაში რქოსან ნიღბოსანთა დევებად ამოცნობა საფუძველს და დასაბუთებას პოულობს ძველ ქართულ ფრესკულ და მინიატურულ მხატვრობაში. ზემო სვანეთის სოფ. ლაშთხევის ეკლესიის გარეკედლის ფრესკაზე (XIV ს.) ამირანი ეომება ბაყბაყდევს. ასევე მივეთითებთ „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებაზე, სადაც ტარიელის მიერ დევების დახოცვა არის გამოხატული, და აგრეთვე, მინიატურული მხატვრობის სხვა ძეგლებზედაც გვაქვს დევის გამოსახულება.

დ230-156 კომპოზიციაში დევები პროფილში, წითლად არიან გამოხატულნი. საერთოდ, წითელი ფერი დომინანტურია ამ ფრწერილობისათვის, იგი ეხმანება H 1665 ხელნაწერის მინიატურულ მხატვრობას. წითელი ფერის გამოხატვა საბრძოლოდ მხადყოფნის, საზეიმო განწყობის გამომხატველად მიიჩნევა. საყურადღებოა, რომ ზედა მწკრივის ცენტრში, ზესკამზე მჯდომარედ,

იხილება ერთი დევთაგანი. მისი ზედა, კომპოზიციის ზედა ხაზის მარჯვენა მხარეზე მოთავსებულ ნიღბებისაკენ არის მიმართული, თითქმის, მათგან რაღაცას ისმენდეს. დამრეცი ხაზით, იგი, ქვედა ჰორიზონტალის ცენტრალურ ფიგურასთან — შავწვეროსანთან შეპირისპირებით არის გამოხატული. შესაძლებელია, ის ბოროტ არსებას სახით წარმოდგენილი ბაბუყდევი იყოს; ამისდა მიმართებით, იქნებ, შავწვეროსანი ამირანის გამომსახველდაც მიგველო. სვანეთში, თუშეთში, შემონახული ბერიკაობის ნიღაბი — დევე-ემაკი ცოცხლობს საშუალო საუკუნეების პოეტურ შემოქმედებაში, სიცოცხლეს განაგრძობს ფრესკულ და მინიატურულ მხატვრობაში და, ამავე დროს, სახიობისთვისაც უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი, რაც ასე მკაფიოდ და ნათლად აისახა, სოციალური მნიშვნელობის საზეიმო ცერემონიალის ამსახველ, ჩვენს კომპოზიციაში. სახიობის (ნიღბოსანთა წარმოდგენის) მთავარ მოქმედთაგან გამოირჩევიან დევის ნიღბოსნები. ამათგან, ორი ზედა მწკრივშია გამოხატული, ხოლო, მესამე, მარჯვენა მხარის ზემოდან ქვევით, მეორე მწკრივშია. (ალბათ, წითელი, შავი და თეთრი დევის სახეთა შესაბამისად, რაც ქართული ზღაპრებით, მითოლოგიით, და შუა საუკუნეების ეპოსით არის ცნობილი). ბერიკაობაში (თუშეთი, სვანეთი, მესხეთი), ერთ-ერთი მთავარი მოქმედია ემაკი-დევი. ნიღბოსანი-დევი, სვანური ბერიკული სიმღერით, ასეა დახასიათებული: „ბერა მოდვა კარავსაო, აღრიალებს თვალებსაო“¹⁶, აქ მოხსენებული კარავი განაყოფიერების და შეილიერების სასუფეველად იგულისხმება, რამდენადაც ღვთაება კვირია წარმართულ საგალობლებში იხსენიება, როგორც „კარავიანი“¹⁷. ამისდა მიხედვით, იგულისხმება, რომ, ბერიკაობით შემონახულია გადმონაშთი უძველესი მისტერიისა, სადაც წარმოსახული იყო ბოროტარსება, გველუშა-დევეების თვდასხმა კეთილი ღვთაების სასუფეველ კარავზე. შესაძლებელია, დ230-156 კომპოზიციაზე ასახულ სახიობაში წარმოდგენილი ყოფილიყო ბაბუყდევის თვდასხმა „კარავიანი“ ღვთაებაზე, ანდა ამირანის ომი ბაბუყდევთან. ასეთი ვარაუდის დაშვებისაკენ გვიბიძგებს, არქაული, მითოლოგიური მოტივების საშუალო საუკუნეობრივ სახიობაში

ქარბად გამოყენების ვითარება, რაც დევი გამძლეობას იჩენს, და, თავის დროს მხატვრობაშიც, შთამბეჭდავ ასახვას პოეტურად

ცხოველთა წარმოსახვული ნიღბოსნები. დ230-156 კომპოზიციის ზედა მწკრივში მოთავსებული ოთხი ნიღბოსანი, ოთხ დათვისტყაოსანს წარმოადგენს. მარჯვენა მხარის დასაწყისში, — მარტორქა ტყაოსანია; ხოლო, მარცხენა მხარის გაკიდებულების მეორე მწკრივში მჯდომარე ნიღბოსანი, — ვეფხისტყაოსანია.

ვეფხი, ძველი ქართული ზომორფული ტყაოსნობის კოდის ამოხსნით, ქართულ მითოლოგიურ ტრადიციასთან შესაბამისობით, და არქეტაპისდა მიხედვით, ძველი ქართული მხატვრული შემოქმედების დომინანტურ სიმბოლოდ გვესახება. ალბათ, ამიტომაც არის, რომ ვეფხისტყაოსანი, კომპოზიციის მარჯვენა მხარის მჯდომარე ფიგურად არის წარმოდგენილი, და გათანაბრებულია სკამზე მსხდომ ფიგურებთან. ვეფხისტყაოსნის ფიგურა არ შეიძლება არ მოგვაგონებდეს რუსთაველის პოემის გმირის აღსარებას: „რომე ვეფხი შეენიერი, სახედ მისად დამისახავს, ამაღ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“¹⁸. გავიხსენოთ, რომ ვახტანგ კოტეტივილიც, 30-იან წლებში, წამოაყენა პიბოთეზა ხალხურის „ამბავი ტარეილისა“ თეატრალური შესრულების შესახებ, საგაზაფხულო ცერემონიალთან დაკავშირებით¹⁹. აკი, თეიმურაზ მეორეს მოწმობითაც, ქართული ქორწილის წეს-სახიობაში, დამკვიდრებული იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის სიმღერით შესრულება: „შემაყრულეთ თქვენ რუსთავლისა მუნასიბები ქებასა“²⁰. ისე, რომ დ230-156 კომპოზიციაზე წარმოდგენილ სახილველში, შესაძლებელია, ვეფხისტყაოსნის ეპოზოდზე ყოფილიყო წარმოდგენილი. — „ვეფხისტყაოსანი“²¹ შირიელი ხოცავს დევეებს, რაც მინიატურული მხატვრობითაც არის ასახული (S5006)²², ანდა, შავწვეროსანი მომღერალის რეპერტუარში ყოფილიყო „რუსთავლისა მუნასიბები ქებისა“ დ230-156 კომპოზიციაზე. ნადირის ტყაოსანთა ფერხულში, დათვების ნიღბოსნებთან ერთად ქალების წარმოსახვა, ეგების, იმანებად მეტყველებდეს, რომ ეს სახიობა ინახავდა, ინარჩუნებდა და ასრულებდა ხალხურ დათვობას, დათობერიკულ სიუჟეტს — დათვის მიერ ქალის მოტაცებას

და ამ ქალის განთავისუფლებისათვის ბრძოლა-შეჯახებას, რაც, დ230-156 კომპოზიციაზე გამოხატულია სახიობის, ქართველურ მითოლოგიურ სისტემასთან კავშირსა და მისგან წარმომავლობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

დ230-156 კომპოზიციაში, სახიობის შემსრულებელთა ნიღბების ყვავილ-ფოთლებით მოკაზმვა მეტყველებს, რომ სასახლის კარის შუასაუკუნეობრივი სახილველი ინარჩუნებდა და ინახავდა განაყოფიერების და შვილიერების ღვთაების სადიდებელი მისტერიების ძველთა-ძველ ტრადიციებს, რაც, ბერიკაობის ტყაოსნობაში, ჩვენს დრომდე ცოცხლობს. მცხეთის სამაროვანზე, არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩენილ, ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუახანით დათარიღებულ ბრინჯაის სარტყელზე გამოხატულია ტახაკი, მის ნიღაბს ზევიდან ორყურა ფოთლი: ამკობს²², რასაც ეხმარება დ230-156 კომპოზიციაზე წარმოდგენილ, ფერხულში ჩამულთა თუ ფერხულს გარეთ მოთამაშე მახიობელთა: ნიღბების ფოთლებით მოკაზმვა.

ცხოველის-ტყაოსანთა ამ ფიგურების ზედა მწკრივის ზურგშექცევითი მოძრაობა, მის საფერხულო წყობას აძლავნებს, რაც საკვირველად ეხმარება, ასევე ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუა ხანით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე აღბეჭდილ ნიღბოსანთა საფერხულო წყობის წრიულ მოძრაობას. აღსანიშნავია საფერხულო წყობის ძველთან შედარებით, გართულებული და განვითარებული სახით წარმოდგენა, ერთი მართულებით მოძრაობის ნაცვლად, ურთიერთ დაპირისპირებით ნახევარმწყობრთა მოძრაობა წრეს შიგნითა ნიღბოსანის გარშემო (ორფერხულა). ეს პარალელები და ანალოგიები დ230-156 კომპოზიციის ქართული ფერწერლობისათვის მიკუთვნებას გვიკარნახებენ, და, თანაც, სახიობის გამომსახველ საშუალებათა არსენალის განვითარებული ფორმებით გამდიდრებასა და მრავალფეროვნებაზე მეტყველებენ.

ცხოველთა შორის გველის ვერტიკალურად, ზედგომით გამოხატვას, შავწვეროსან მგოსან-მომღერლის ფერხთა წინაშე, უგანსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც იგი ეხმარება „ვეფხისტყაოსნის“ ანუ აფორიზმს: „გველსა ხერვლით ამოიყვანს“ ენა ტკბილად მოუბარო“. თუ გველის გამომსახველობას მი-

თლოგიური კოდის ამოხსნის თვალსაზრისით განვიხილავთ, გველი (გველსა) მგოსანის ჩანმტქმელია; მაშინ, ქვედა პირისა და ლის მხატვრული სახიერება დაკავშირებული უნდა იყოს ზედა პირის ორტალთან, რაც აგრეთვე შეიძლება, საფუძველს და დასაყრდენს პოულობდეს ქართული ზღაპრების მითოლოგიურ შრეებში. კომპოზიციის ზედა ხაზზე მოთავსებული მწკრივი იწყება მარტორქის ნიღბოსანით. მარტორქას ნიღაბი არ უნდა იყო მოთვალენილი: H 1665 ხელნაწერის დასურათებაშიაც ვხვდებით მარტორქის გამოსახულებას²³.

ანალოგია, პარალელების და დამთხვევათა ხაზით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და მრავლისმეტყველოა ქართული ნიღბოსანთა სახიობის ამსახველი ძეგლის „სიბილიანსა“ მოწმობა: „ერთს შემოსეს სპილოს ტყავი და მეორეს მარტორქისა, ორს დომბის და ზორაბაბლის ტანს აცვია, თავსა — რქისა, მეხუთესა ლომის ტყავი, მეექვსესა ვეფხთ თავისა“²⁴. ნიღბოსნები ერთმანეთს ეცილებიან და იბრძვიან სირინოზისათვის. კომპოზიციაში გამოხატული ნიღბოსნების თამაშა, აშკარად, უკავშირდება ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის — ბერიკაობის ტრადიციას.

თოჯინების თამაშა. კომპოზიციაში დ230-156, ქვედა სექტორში გამოხატული, სპილო კუკ-თოჯინა უნდა იყოს; კუკე—თოჯინას მათამაშებელი, სპილოს უკან, ოდნავ შეინიშნება, ნაწილობრივ ჩანს მისი თავი გვერდულად, პროფილში. ამ კომპოზიციის შემოქმედ მხატვარს, სახიობა მრავალყურობრივად აქვს წარმოდგენილი.

სამ-სამად გამოხატული ქალები. ცალკე გამოყოფით უნდა განვიხილოთ ფეხზე მდგომ ქალთა ფიგურები. ისინი მწკრივებში არიან ცალკეგებულნი: ა) სამი ქალი მარჯვენა მხარეს, პირველი მწკრივის გვერდიდან წრიული შემობრუნებით, ფრონტალურად მდგარნი, განსხვავებით პირველი მწკრივის ნიღბოსნებისაგან, გვერდულად (ანფასში) რომ არიან გამოხატულნი. ბ) სამი ქალის ფიგურა მარჯვენა მხარის მეორე მწკრივში (აქ ქალის ერთი სახე არ არის რეკონსტრუირებული დ156-ზე, მაგრამ ცარიელად დატოვებული ადგილით სავარაუდებელია). გ) სამი ქალის ფიგურაც მეორე მწკრივშია, განაპირებით მოთავსებულნი, ფრონტალურად არიან წარმოდგე-

ნილი, პირდაპირ მაყურებელზე მიქცეულ მსერით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დ230-156 კომპოზიციისათვის დამახასიათებელია სამობით, სამ-სამად ფიგურების განლაგება. იქნებ გამომსახველობის ეს ხერხ-ილეთი ქართველური მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ თავისებურებაზე მიანიშნებდაც მიგვეჩინა. სამობის პოზიცია და ოპოზიცია სტრუქტურულ ბინარულ მიმართების მხარდახმარ, შეინიშნება „სამაიასა“, „ამირანიასა“ და „ვეფხისტყაოსანში“. აკი რუსთაველი თავის პოეტიაში ამასაც აცხადებს: „სათა ფერთა საქებელთა ლამის ლექსთა უნდა ვლენა“²⁵.

დავუბრუნდეთ დ230-156 კომპოზიციაში სამობით წარმოსახულ ქალთა ფიგურებს. ისინი მწკრივებში, მათი ადგილისდა მიხედვით, ნიღბოსნებთან მიმართებით, სახიობის დასის როკით-მომღერალ ქალებად უნდა მივიჩნიოთ. მხატვარს ისინი შემზადებული უნდა ჰყავდეს ქმედობისათვის. — ალბათ, ისამებენ, როდესაც მათი გამოსვლის რიგი მოვა.

სახიობის სხვა მონაწილენი. ერთი ქალი მარჯვნივ, შარავანდედმოსილის ფიგურის უკან, ხოლო მეორე ქალი — ზესკამზე მჯდომარე ფიგურის, ხანშიშესულ მამაკაცის უკან, — არიან წარმოდგენილი. სახიობასთან შესაბამისობით, ისინი კენტად სამღერალ-მოცეკვავეებად იგულისხმებიან, ანდა, შარავანდედმოსილის ტახტთან და ზესკამთან ახლოდგომობით, სეფე-ქალებადაც, შეიძლება იქნენ მიჩნეულნი.

რაც შეეხება შარავანდედმოსილის ტახტის მახლობლად მარჯვნივ მდგომარე ნიღბოსანს, ის, როგორც ეს ჯ. იოსელიანმა შეიცნო, სასახლის კარის ხუმაირ უნდა იყოს. მართლაც, სხვა პერსონაჟს ნიღბოსანთან, ხელმწიფის გარეგნების მიხედვით, შარავანდედმოსილის ტახტთან ასე ახლოს არ მიესვლებოდა.

ყურ-დღებას იქცევს, მარცხენა მხარეს, სპილოს თოჯინას გვერდით სკამზე მჯდომი ფიგურა, რომელსაც ხელი დაუდევს სპილოს თავზე; ის, ან ქ წარმოდგენილი ცხოველების მწვრთნელი მოთამაშეა (მსახიობთუხუცესის თანაშემწე, გამრიგე), ან სასახლის კარის იმ სახელოს წარჩინებული წარმომადგენელია, ჩუხჩარხია, რომლის სახელოს სახიობის გამგებლობა ევალებოდა, დარბაზობისა და

სანახაობათა გამართვისა, შარავანდედმოსილთა დაცვასთან ერთად.

ცხოველები. მხატვარს, დ230-156 კომპოზიციაში, შარავანდედმოსილის ტახტის ქვემოთ, შვეწვეროსანი მგოსნის ფერხითი, ცხოველებიდან, ჯგუფად ლომ-ვეფხვთა ოთხი ბოკვერი, თხა, გველი და მითური ფრინველი, თუ ზღვის რომელიღაც სულდგმული მოუთავსებია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს სომორთიული მოტივი დასაბამს პოულობს ქართულ მითოლოგიურ სისტემაში, და, თანა დამთხვევით, ეხმანება „ვეფხისტყაოსანის“ ეპიზოდს, ავთანდილი მღერის და „სმენდ მხეცი ნ მოვიდიან“. სიმბოლოების მრავალმნიშვნელობის კვალობაზე, ცხოველების ამ სახეიმო რიტუალში მოქცევით, იქნებ მიანიშნებული იყოს შარავანდედმოსილის მტერთა და მხეცთა ზედა „მძლეველობა“, მსგავსად „ისტორიანი და ახმანი შარავანდედთა“ ნის“ მონათხრობისა. ესეც არ არის გამორიცხული, რომ ეს ცხოველები, მათი გაყურთნლობით, სამუშაითო (საკირკო) სანახაობისათვის ყოფილიყენენ გამოყენებული, როგორც ეს ასახულია ბიზანტიური ხელოვნების VI საუკუნის დიპტიხზე „კონსტანტინე პირველი“²⁶. დ230-156 კომპოზიციაზე ცხოველებიცა და ნაღობთა წარმომსახველი ნიღბოსნები უპირატესად გვერდულად, პროფილში არიან გამოხატულნი და ამ თავისებურებითაც ენათესავენ H1665-ის ქართულ მინიატურულ მხატვრობას.

ასეთი პარალელები, ანალოგიები, ნათესაობა და დამთხვევითა სიმრავლე, თანდათანობით, განამტკიცებენ, დამაჯერებლობას მატებენ იმის ვარაუდს, რომ დ230-156 კომპოზიცია ქართული მხატვრული კულტურის წიაღისეულია, შუა საუკუნეთა ქართველი მხატვრის ნახელავია და არა იმპორტული.

„მჭკრეტელნი“ (მაყურებლები). რიტუალის თანდამსწრენი, სასახლის კარის სახიობის მჭკრეტელნი (მაყურებლები) დ230-156 კომპოზიციაში სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი, მარჯვნივ და მარცხნივ, შარავანდედმოსილის რკალისებური გარემოცვით. ამათგან, დიდებულები, რიგებად ჩამწკრივებულ სკამებზე (სელებზე), სხედან, ხოლო ბოლო რიგთა უკან, ფეხზე დგომით, „მცირებულნი“ არიან წარმოდგენილი. ასეთი წყობით წარმომსახველობის პარალელი იპოვება XII ს-ის საისტორიო თხზულებაში, სადაც თამარის მე-

ფობის დასაწყისში გავეზიარებულთა შესახებ, ნათქვამია: „დასვეს სელებითა ოქრო-ქედლითა, რომელნიმე მარჯვნით მისა (თამარ მეფისა) და რომელნიმე მარცხნით“. კომპოზიციაში დ230-156 ასეთი რიგით და წესით დიდებულია და „მცირებულია“ განლაგება სიქართველოს შუასაუკუნეობრივი ფეოდალური საზოგადოების იერარქიულ წყობაზე მიგვიტოვებს.

ამ კომპოზიციაში, სახიობის დიდებულია და „მცირებულია“ წრის მკვრეტელნი, შარავანდედმოსილის მთავარი კადრისა და სახანაობრივი სექტორის მხატვრობის მთელ სიბრტყეზე გაშლილ ფიგურებისაგან განსხვავებით, სახილველის პასიურ მასურებულთა უმოძრაო მასად აღიქმება. მკვრეტელის მკვლამე, თუ მდგომი ფიგურა ერთი მეორის განმეორებაა, ისინი ინდივიდუალური დახასიათებისაგან აცილებით არიან გამოხატული. მათ ერთნაირი ტანსაცმელი აცვიათ, ერთნაირი თავსაბურავი ხურავთ, ყველა წვერგაპარსული და ულვაშდამშვენებულია. მკვრეტელთა ამ კრებულის პლასტიკური გამომსახველობაც საოცრად ერთმანაია, ყოველგვარ დინამიურობას და აქტივობას მოკლებული. მათ, თავები, სამი მეოთხედით, ერთი მხრით აქვთ მიქცეული; უფრო, ვალდებულიებით, რიტუალზე უსიამო თანდასწრებას, სახიობის უინტერესო მკვრეტელობას ამქლანებენ, ვიდრე ცერემონიაში მონაწილეობის სურვილს და სახილველით გატაცებას.

დიდებული და „მცირებული“ რომ ერთნაირად, ერთმანეთისაგან განუსხვავებლად, არიან შემოსილნი, ამის ახსნას ლაშა გიორგის დროინდელ მემატეიანის თხრობაში ვპოულობთ: საქართველო „იყო მდიდრად ესე სამეფო, რომელ აზნაურის ყმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს“²⁶. ამასთან ერთად უნდა გავიხსენოთ, რომ დამოსვა, როგორც ეს ვ. ნოზაძეს აქვს აღნიშნული, „ისტორიანი და აზმანის“ დამოწმებით, ჩვეულებად ყოფილა ქვეული²⁷.

დიდებული და „მცირებული“ მკვრეტელნი უარალოდ არიან გამოხატულნი. ამასაც თავისი ახსნა მოექმენება. აქი, „ხელმწიფის კარის ვარიება“-ში ვკითხულობთ: „ხმალი ამილახორსა არტყია დარბაზობასა ზედა... რა მისისა დაჯდომისა ჟამი მოვიდეს ხმალი კარგს მეაბჯრეს მისცეს“²⁸. ესე, უიარაოდ სა-

კრებულში ჯდომა, ჩვეულებად იყო ქვეული; ჩემს ბავშვობაში, როდესაც ქორწილს დავსწრებოვარ, მინახავს, რომ მაყვანებულად აღსილნი და მუუნახავდნენ, ჯუფრას უიარალონი მიუსხდებოდნენ.

შარავანდედმოსილის მთავარი და არსებითი მნიშვნელობისათვის. შარავანდედმოსილი ყველასგან განსხვავებით, მდიდრულ ტახტზეა აღზევებული, ის კომპოზიციის უბაგულშია მოთავსებული, ნახატობის, თითქმის, მთელ ვერტიკალურ სიმაღლეს ფლობს, სახანაობრივ ქმედითობათაგან გამოყოფით, და ვანდილებით არის გამოხატული. განსხვავებულია ის ტანსაცმლის ფერითაც, — ქართული შუასაუკუნეობრივი ფერწერილობის თავისებურებების მიხედვით, სხვათა ტანსაცმელი თუ დაედავად წითელია, შარავანდედმოსილის შემოსვდა უფრო ზომიერია და თავშეკავებული, — თეთრ-წითლად მოვარდისფერია. მხატვარს, შარავანდედმოსილი კომპოზიციის აზრობრივ ღერძად წარმოუდგენია და მასურებულთა მთავარი ყურადღების არეში მოუქცევია.

შარავანდედმოსილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავის აღნაგობით და პლასტიკურა გამომსახველობით ქალია, ცხვირს ქვემოთ სიშავე რიდეს ნაწილია. გვიხსენით „ეფესისტყოსანის“-დან ნესტან-დარეჯანს რომ „ებურა მოშლით პირ-ოქრო რიდე“. ფატმანისაგან ნესტან-დარეჯანის ამბის მობაში ვკითხულობთ: „ქალი ვადმოსვეს უცხოთა რამე ტანითა, თავსა რიდითა შავითა“²⁹. ოთხი ცნობილი პორტრეტშიან, სამზე მაინც (მეთანის, ყინწვისის, ბერთუზნის) თამარ მეფე ყაბაჩით და „პიროქრო რიდით“ არის მობურვილი³⁰. სწორედ ასეთი ყაბაჩით და შავი რიდიით მობურვილია შარავანდედმოსილი ქალი დ230-156 კომპოზიციაში. (შესაძლებელია, აქ შავი ლაქა დ156-ზე, რეკონსტრუირებისას, ამოკითხვის სიძნელის და გაურჩევლობის გამო, გადიდებული იყოს, გადაჭარბებული სიდიდით შავი ფერი მალავდეს პირისახის ქვემო ნაწილს).

რას უნდა აღნიშნავდეს შარავანდედმოსილება? „შარავანდი“, ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონით, საშუალო სპარსულიდან არის და მისი მნიშვნელობაა „მეფური“. „შარავანდი“ ქართულ შუასაუკუნეობრივ მწერლობაში სწორედ „მეფურის“ მნიშვნელობით იხმარებოდა; ამას არა მარტო საისტ-

ორიო თხზულების სახელწოდებად მიჩნეული, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ მოწმობს, არამედ, მეტი დამაჯერებლობისათვის, თვით ამ თხზულების ტექსტიც გვიდასტურებს: „ვინაცა სხედ მზისა შარავანდი ცისაგან იშუქებოდეს მიწიერთა საჭერეტლად ავრეთვე ქვეყანისაგან თამარის ხელმწიფობისა შარავანდთა ნათელთა ბრწყინვალეობანი ეფინებანი იატაკსა ამას ზედა ცისასა“³¹.

შარავანდი (ნიმბი), დღიო საბუთოა ენციკლოპედიის ანმარტებთა, შუასაუკუნეობრივ ქრისტიანულ და ბუდისტურ ხელოვნებაში, პირისახის გარშემო ბრწყინვალეობას გამოხატავს და სიმბოლოა წმინდანობის, ღვთაებრიობის. ქართული მწერლობის და მხატვრობის მიხედვით, შარავანდი მეფობის აღმნიშვნელი სიმბოლოცაა; ამდენად, **კომპოზიციაში დ230-156 შარავანდედმოსილი ქალის მეფობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რამდენადაც იგი გვიმოწმებს, რომ ეს მხატვრობა ქრისტიანულია, რომ ეს კომპოზიცია საქართველოს შუასაუკუნეობრივი სინამდვილის ამსახველი უნდა იყოს.** სპარსულ მხატვრობაში იშვიათია ნიმბიანი ფიგურები, რაც არის, ისინიც ინდურბუდისტური მხატვრობიდან უნდა იყვნენ შთაგონებული. გელათისადმი თამარ მეფის შეწირულების სიგელში ნათქვამია: „ოდეს სკიპტრა შარავანდთა მეფობისათა და მფლობე ვიქმენ“³², ამითაც, იგულისხმება, რომ შარავანდედმოსილება მეფობის აღმნიშვნელია. შარავანდედმოსილის გვერდით გამოხატული სირინოზი ალფგორიული ფიგურაა, იგი სიმბოლურად უნდა გამოხატავდეს შარავანდედმოსილის სილამაზეს, მშვენიერებას, მომხიბვლელობას. მდიდრულად მოკაზმული ტახტიც მეფობის ნიშანია — ინსიგნია არის.

„დიდრონ სკამზე“ მჭდომარე მამაკაცი შარავანდედმოსილს, ტახტზე მჭდომარე ქალს რაღაც მრგვალ, ბირთვისებური მოყვანილობის ნივთს გადასცემს. რა არის ეს ბირთვისებური ნივთი, რა არის მისი დანიშნულება ან რისი სიმბოლოა? ამას კომპოზიციის მთავარის და არსებითის გარკვევისას, დღიო მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. მიგმართოთ ისევ ივ. ჯავახიშვილს. მისი კვლევა-ძიებით, XVIII საუკუნეში, მეფის კურთხევის წესი დავიწყებული იყო. მცხეთაში, თეიმურაზ მეორე მეფედ უნდა ეკურთხებიათ. ისტორიკოს პაპუნა ორბელიანის მოწმობით, ანტონ კათა-

ლიკოსს, ძველ წყაროთა შესწავლით, მეფის კურთხევის წესი ცნობაში მოუყვანებდა, ამის და მიხედვით, თეიმურაზ მეფის კურთხევის ვინების რიტუალი შესრულებულა: „დადაღეს გვირგვინი სამეფო, მიცცეს მარჯვენასა ხელსა სკიპტრა და მარცხენასა ქვეყნის სფერო“³³. სფერო-ბირთვია, ბურთია, დედამიწის გამომსახველი სიმბოლურად ამქვეყნად მეფობის აღმნიშვნელი, და ამდენად, სფერო (ბირთვი) სამეფო ინსიგნის წარმოდგენდა. ეტყობა, „სფეროს“ ტრადიცია ანტიკური ხანიდან მომდინარეობს, რასაც ცხადყოფს ჰიანთურის რაიონში ნაპოვნი არქეოლოგიური ნივთი³⁴.

ყოველივე ამისდა მიხედვით, დ230-156 კომპოზიციის მთავარი და არსებითი სცენა გამოხატავს ხანში შესული მამაკაცის მიერ ტახტზე მჭდომარე, შარავანდედმოსილი ქალისათვის სამეფო ინსიგნის სფეროს გადაცემას, ეს კი ზუზივ ეხმინება საქართველოს ისტორიიდან 1178-1179 წლების ვითარებას: მეფე გიორგი მესამემ რომ „გარჩევითა და გამორჩევითა, განგებითა და გავგონებითა... მეფე ყო თამარ... დაადგა გვირგვინი ოქროსა თავსა მისა... და მდიდარნი ერისანი ლიტანიობდეს წინაშე პირსა მისსა“³⁵.

მეფის კურთხევის, მეფედ დავვირგვინების რიტუალი რომ სახიბოთ იყო განდიდებული, ამას თამარ მეფის ისტორიკოსი გვიდასტურებს („მდიდარნი ერისანი ლიტანიობდეს წინაშე მისსა“) და სწორედ ასეთივე ვითარება არის ასახული დ230-156 კომპოზიციაზე „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორის მიერ, თამარის მეფედ მეორედ დავვირგვინების აღწერილობაში ნათქვამია: „მოიღეს გვირგვინი, აღიღეს ხმა მგალობელთა და ძლევით გვირგვინოსნობისა და მძლემძლემბელობისა და მოახსენეს... ამასა ესევითარსა შესხმასა და გალობასა შინა... ჰკრეს სპერჭურთა, ბუქთა, ქოსთა და წინწილთა, და იყო ზარი და ზაჰმი, ქალაქსა შინა, სინარული და შუება“³⁶.

ივანე ჯავახიშვილი მეფედ კურთხევის აღწერილობათა განხილვისას, დაასკვნის, რომ: „კურთხევის წესი „საყდარზე“, ანუ „ტახტზე“ აყვანიტა და დასმით იწყებოდა ხოლმე, შემდეგ უნდა სამეფო გვირგვინი მოეტანათ და ამ დროს მგონები მეფეს გვირგვინოსნობასა და ძლევამოსილების დღეგრძელობას უგალობდნენ“³⁷. აღსანიშნავია, რომ ყოველივე

ეს, საოცარ მსგავსებას, დამთხვევას ამქაღ-
ნებს დ230-156-თან. ყოველივე ის, რაც ამის
წინარეც ვთქვით და ახლაც ხაზგასმით აღენ-
იშნეთ, იმის ვარაუდისაკენ გვიბიძგებს, რომ
დ230-156 კომპოზიციაზე ასახული რიტუალი
და სახიობა თამარ მეფის ტახტზე აყვანის
რიტუალისა და სახიობითი ზეიმის ასახვად
მივიჩნით. ასეთ ვარაუდს კიდევ უფრო მეტ
დამაჩერებლობას მატებს XII საუკუნისათ-
ვის ქალის სამეფო ტახტზე აყვანის იშვიათი
და უმაკალითო მოვლენა. ივ. ჯავახიშვილის
სიტყვით: „საქართველოს ხანგრძლივ ისტო-
რიაში და სხვათა ცხოვრებაშიც იშვიათი მო-
ვლენა იყო, იმ დროს სხვაგანაც მაგალითი არ
ყოფილა, რომ მეფედ და სახელმწიფოს მმარ-
თველად ქალი გამხდარიყო“³⁸. დ230-156 კო-
მპოზიციაზე ასახული, ქალის სამეფო ტახტ-
ზე დასმა არ შეიძლება სხვათა ისტორიული
ცხოვრების მოვლენა იყოს, იგი საქართველო-
ს ისტორიული სინამდვილის ასახვად უნდა
იქნეს მიჩნეული.

ამგვარად, დ230-156 კომპოზიცია გიორგი
მესამისაგან თამარ მეფედ დაგვირგვინების
სიტუაციას და მასთან დაკავშირებული საზე-
იმო სახიობის ამსახველად უნდა მივიჩნით,
თამარის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსა-
ხველ ისტორიულ, პოეტურ და სახვითი ხე-
ლოვნების ცნობილ ნაწარმოებებს გვერდში
უნდა ამოვუყენოთ.

სოციალური დაპირისპირებისა და ბრძოლის
ასახვა კომპოზიციაში დ230-156 ქალის სამე-
ფო ტახტზე აყვანის რიტუალში, დაგვირგვი-
ნებისა და დალოცვისათვის არც ანგლოსე-
ბია მოხმობილი და არც ქრისტი, როგორც
ეს შუალაუკუნეობრივი ბიზანტიური და ქა-
რთული ძეგლების (მარიამ დედოფლის სურ-
ათები³⁹, დიმიტრი პირველის მეფედ კურ-
თხევის მაცხვარიშის ფრესკის⁴⁰) ანალოგიით
იყო მოსალოდნელი. არც სამღვდლეობის
მონაწილეობა შეიმჩნევა, ხოლო, დიდებულ-
ნი და „მცირებულნი“ სახელმწიფოებრივი
აქტის უმოკმელო „მკვრეტელებად“ არიან გა-
მონახტულნი. მხატვარმა კომპოზიციის მთელ
სიბრტყეზე სახიობის ფართო წარმოსახვით,
სამღვდელო პირების ნახატობაში ჩართვა შე-
უძლებელი გახადა. „დიდი შჯულის კანონის“
მიხედვით, ვახუშტი ბატონიშვილის მოწმო-
ბითაც, ეკლესიის მსახურნი სახიობის წარ-
მოდგენას ვერ დაესწრებოდნენ⁴¹.

ივ. ჯავახიშვილს გამორკვეული აქვს, რომ

მეფედ დაგვირგვინების წესში შეიცნობა იმ
დროის ფეოდალური საზოგადოების დიპლო-
მატიკური და სოციალური ბრძოლის
ნააღმდეგობანი და სოციალური ბრძოლის
თარბა. თინა ვირსალაძე, რომელმაც უსწრესად
იღო და საფუძვლიანად შეისწავლა და განი-
ხილა დიმიტრი პირველის მეფედ დაგვირგვი-
ნების ამსახველი მაცხვარიშის ფრესკა, აგ-
რეთვე აღნიშნავს, რომ მეფედ კურთხევის
წესის შესრულებაში თავი იჩინა იმ შეუწყვე-
ტელმა, ხან ამჟამად და ხან ფართულ გასა-
ნგრძლივებულმა ბრძოლამ, რაც ფეოდალებ-
სა და სამეფო ხელისუფლებას შორის იყო
გაჩაღებული⁴².

სამღვდელოება, მეფის კურთხევის წესის
შედგენით (XIII ს.), გამომწვევად აკანონე-
ბდა, რომ სამეფო ტახტზე მემკვიდრის თან-
მოსაყდრედ დასმის და მეფედ დაგვირგვინე-
ბის უფლებამოსილება უცილობლად კათალი-
კოს-პატრიარქის ხელთ უნდა ყოფილიყო⁴³.
თავის მხრივ, დიდგვარიანი ფეოდალები მეფ-
ის კურთხევის მამაპაპულ უფლებას ირემბე-
დნენ (მემკვიდრისათვის ხმლის შემორტყმის
წესის შესრულებით). მაცხვარიშის ფრესკა
პოლემიკურია, ეკლესიისა და ფეოდალების
პრივილეგიების დაცვისა და შენარჩუნების
მიზანდასახულებით უნდა იყოს მხატვარ მი-
ქელ მაღლაკელის მიერ შესრულებული.

ივანე ჯავახიშვილის მტკიცებით და ვარა-
უდით, ქართული მეფეები მეფის კურთხე-
ვის წესს ცვლიდნენ, რადგან სურდათ თავი-
დან აეცილებინათ დიდგვარიან აზნაურებო-
საგან მეფისადმი ხელისუფლების გადაცემ-
ის სიმბოლურად გამოხატულების შესრულე-
ბა, იქნებ სწორედ ამიტომ აჰყავდათ ხოლ-
მე მეფეებს ტახტზე თავიანთი მემკვიდრე-
ები⁴⁴ აღსანიშნავია, რომ მეთორმეტე-მე-
ცამეტე საუკუნეთა ისტორიკოსების მოწმო-
ბით, თამარ მეფედ და გიორგი ლაშქარ სია-
მაყით აცხადებდნენ, რომ მათ მეფობა თა-
ვის მშობლებისაგან ჰქონდათ მიღებული.

ყოველივე ამისდა მიხედვით, შეიძლება
ვივარაუდოთ, რომ კომპოზიცია დ230-156
საპოლემიკო შინაარსისაა, იგი უპირდაპირ-
დება სამღვდელოებისა და ერისთავთ-ერის-
თავების უფლებამოსილებას, მეფის კურთ-
ხევის წესში აქტიურ და უპირატეს მონაწი-
ლეობას. კომპოზიცია იცავს და ამკვიდრებს
მეფის უფლებამოსილებას მემკვიდრის ტა-
ხტზე აყვანის წესში.

შოთა რუსთაველმა, „ქეფხისტყაოსნით“,

მხარი დაუჭირა მეფის უფლებამოსილების კონცეფციას, მემკვიდრის მეფედ კურთხევის წესის შესრულებაში როსტევეან მეფის მიერ თინათინის ტახტზე დასმის გამოხატვით, რამაც გამოხმაურება ჰპოვა ამ პოემის XVII საუკუნის დამსურათებელ მინიატურულ მხატვრობაში. ამ მხრივ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია, უორდროპისეული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერის მინიატურა, რაც ე. მერტრეველმა გამოაქვეყნა, — მეფეს თავისი ასული თვით აჰყავს ტახტზე, სახიობის საზეიმო ვითარებაში⁴⁵. ეს პარალელი და ანალოგია დ230-156 კომპოზიციასთან მნიშვნელოვანი და ბევრისმთქმელია მთელი რიგი რეალობის თანდამთხვევით.

მეფედ კურთხევის წესის შესრულებასთან დაკავშირებული კონფლიქტური ურთიერთობა სხვა ქვეყნების ისტორიითაც დასტურდება და ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ინარჩუნებს თავის სიმწვევეს. გავიხსენოთ ნაპოლეონის იმპერატორად კურთხევა, — როდესაც პარიზში გამოწვეულმა რომის პაპმა პიუს მეშვიდემ ხელთ აიღო გვირგვინი, რომ იმპერატორი დაეგვირგვინებია, ნაპოლეონმა, უეტრად, ხელთაგან გამოსტაცა პაპს გვირგვინი და თვითონ დაიდგა თავზე. ამ სიმბოლური ქესტით ნაპოლეონმა პაპის უფლებამოსილება დაამცირა⁴⁶.

უარის გარკვევისა და დათარიღებისათვის. კომპოზიცია თავისი მონუმენტურობით, მრავალფეროვნობით, მრავალმიმართებით ამსახველებით საზეიმო-სადარბაზო ტონალობით, სახიობის მრავალსახეობით წარმოდგენის გაშლით და მეფის უფლებამოსილების მადიდებლობით ჩავგავიწყებ, რომ იგი საერო კედლის მხატვრობის ესკიზად მივიჩნით. არ არის გამორიცხული, რომ საქართველოს დედაქალაქის სასახლის დარბაზი შემკობილი ყოფილიყო გიორგი მესამის მიერ თამარ მეფის ტახტზე აყვანის გამომსახველი ფრესკით. ეს მით უმეტეს რომ ქრ. შარაშიძემ, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ერთი ადგილის მიხედვით, დაასკვნა, რომ მეორემეტე საუკუნეში სამეფო დარბაზის კედელზე გამოხატული იყო გიორგი მესამის საბრძოლო ლაშქრობა⁴⁷. მოსე ხონელს „ამირან-დარეჯანის“ სიუჟეტის ერთ-ერთ წარმმართველ მოტივად კედლის მხატვრობა აქვს მიჩნეული⁴⁸. „ვეფხისტყაოსან“-შიაც იკითხება: „აქა მხატვარო, დახატე ძმად უმ-

ტიცესი ძმობლინი“⁴⁹. პ. კონდაკოვის კვლევითაც ქრისტიანულ სამყაროში, თავანვე, ჩვეულებად ყოფილა სამეფო მხატვრობის მეფედ დაგვირგვინების შემსრულებელი ფრესკებით შემკობა⁵⁰. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ჩვენ პიპოთეზა-ვარაუდს დამაჯერებლობას მატებს.

ამის შემდგომ, ახალი კითხვა იბადება, და იგიც პასუხს მოითხოვს: როდის უნდა შექმნილიყო სახიობის ზარ-ზეიმურობით მეფედ დაგვირგვინების დ230-156 კომპოზიცია? რასაკვირველია, ეს უნდა მომხდარიყო თამარის სამეფო ტახტზე აყვანის შემდეგ, ე. ი. 1178-1179 წლის შემდგომ.

იქნებ მეცამეტე საუკუნიდან კიდევ დაკვესახლებლია უზენაესი ხელისუფალი, რომელიც სახიობის მოყვარეობით, მემკვიდრის მეფედ კურთხევის წესში მეფის უფლებამოსილების პრინციპული დამცველობით, საეკლესიო და საერო ფეოდალებისაგან და მოუკიდებლობის მცდელობით, რელიგიურ წესებისადმი უარყოფილობით გამოირჩეოდა, და, ყველა ნიშნებით, მისი დ230-156 კომპოზიციის დამკვეთად მიჩნევა შესაძლებელი იქნებოდა, მაგრამ, ამჯერად, კომპოზიციის შესაძლებელი დამკვეთის დასახელებიდან, ამ მხატვრული ძეგლის ზუსტი დათარიღებისაგანაც თავს ვიკავებთ. ყოველივე ეს, საბოლოოდ, მას შემდეგ გაირკვევა, როდესაც მუყაოზე შენარჩუნებული ნახატბა თანამედროვე ელექტრო აპარატურის, ინფრაწითელი სხივებით ფოტოგრაფირების, რადიონაწიშობადის მეთოდის და სხვადასხვაგვარ ანალიზების სრულ შესაძლებლობათა გამოყენებით იქნება შესწავლილი. რაც შეეხება ჩემს თეატრმოდნეობითი მიდგომის ანალიზს, პიპოთეზა-ვარაუდს, თუკი ამით დ230-156 კომპოზიციისადმი ყურადღება გამაზვიანდება, მისდამი კვლევა-ძიებითი ინტერესი აღიძვრება, მის გაღრმავებულ შესწავლას გზა-კვლავი ვაგხსნება, — ჩემი ცდა რამდენადმე მიიწვ გამოართლებული იქნება.

შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ი ბ ი:

1. **ჯავახიშვილი ივ.** პალეოგრაფია, 1949, გვ. 38-39.
2. **ჯანელიძე დიმ.** ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე (რუსულ ენაზე). თბილისი, 1959, გვ. 224-226.
3. **რუსთაველი,** ვეფხისტყაოსანი, 1937 სტროფი 43.
4. **რუსთაველი,** ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 620.

5. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 4; ინგოროვეა პ., შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, იხ. ვეფხისტყაოსანი, 1937, გვ. XXXII.
6. შავთელი, აბდულმუსიანი, სტროფი 2.
7. ჩახრუხაძე, ჭემა მეფისა თამარისა, სტროფი 1.
8. ინგოროვეა პ. ჩახრუხაძე — პოეტი მოგზაური, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2, გვ. 306.
9. მარი ნ. რუსთაველის შემოქმედების სათავეების და პოემის შესახებ, თბილისი, 1964, გვ. 72.
10. ლილაშვილი ივ. რუსთაველის და თამარის ისტორიკოსთა ვინაობის პრობლემა, თბილისი 1961.
11. შერვაშიძე ლ. ქართული შუასაუკუნეობრივი საერო მინიატურების ისტორიისათვის, თბილისი, 1964, ტაბ. 44.
12. ჭავჭავიძე ივ. ქართული სამართლის ისტორია, თბილისი 1929, წ. II, ნაკვ. 2, გვ. 189.
13. ჩანელიძე დიზ. მეორემეტე საუკუნის ქართული სახობის ისტორიისათვის, ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1981, 14 იანვარი.
14. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 3, 4.
15. „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყუხნიშვილის გამოც., თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 146.
16. შანიძე ა., თოფურია ვ., გუჯეჯიანი მ. სიანური პოეზია, თბილისი, 1939, გვ. 378.
17. ბარდაველიძე ვ. ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოების და საწესო გრაფიკული ხელოვნება, თბილისი, 1957, გვ. 14.
18. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 657.
19. კობტოვილი ვ. რჩეული ნაწერები, თბილისი, 1967, გვ. 310-333.
20. თეიმურაზ მეორე, თხზ., თბილისი, 1939, გვ. 59, 65.
21. ამირანაშვილი შ. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება, მინიატურები შესრულებული XVI-XVII საუკუნეებში, თბილისი, 1966.
22. ურუშაძე ნინო, ძველ ბრინჯაოს გამოსახულებათა რელიგიურ-მაგიური ფუნქცია, „მაინე ისტორიის...“, 1978, № 3, გვ. 66. სურ. 1.
23. შერვაშიძე ლ. დასახ. შრ.; ტაბ. 57.
24. კეკელიძე კ. გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში, „ეტრუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, თბილისი, 1945, ტ. IIა, გვ. 155-156.
25. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 10.
26. „ქართლის ცხოვრება“, ტ. I, გვ. 369.
27. ნოზაძე ვ. ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება, სანტი-იაგო დე ჩილე, 1958, გვ. 119.
28. თაყაიშვილი ევ. ხელმწიფის კარის გარიგება, თბილისი, 1920.
29. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 521, 1131.
30. ალადაშვილი გ. თამარ მეფის ოთხი პოეტური „შეგვის მეგობარი“, თბილისი, 1966, გვ. 13-19.
31. „ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 42. ენციკლოპედია
32. „ქართული სამართლის ძეგლები“, შერვაშიძე ლ. დის გამოცემები, თბილისი, 1965, ტ. II, გვ. 27.
33. ჭავჭავიძე ივ. მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, თბილისი, 1966, ტ. III-IV, გვ. 36.
34. ანტიური ხანა სკოლის მუზეუმში, ვაზ. „კომუნისტ“, 1973, 19. IV, № 92.
35. „ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 21.
36. იქვე, გვ. 27.
37. ჭავჭავიძე ივ., ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, ნაკვ. 2, გვ. 195.
38. ჭავჭავიძე ივ., ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1948 წ. II, გვ. 246.
39. გეორგიას, ს. ყუხნიშვილის გამოც. თბილისი, 1966, ტ. IV, გვ. 308-309.
40. ვირსალაძე თ. მიქელა მალაქაძის ფრესკულ მხატვრობა მაცხვარიშში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, ტ. IV, თბილისი, 1955.
41. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა საქართველოისა, თბილისი, 1941, გვ. 22.
42. ვირსალაძე თ. დასახელებული შრომა, გვ. 184.
43. „ქართული სამართლის ძეგლები“, ტ. II, გვ. 54.
44. ჭავჭავიძე ივ. ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, ნაკვ. 2, გვ. 197.
45. მებრეველი ე. ვეფხისტყაოსნის უორდროპოსეული ხელნაწერის უცნობი მინიატურა, კრბ. „შოთა რუსთაველი, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი“, თბილისი, 1966, გვ. 123-133.
46. ტარლე ე. 1812 წელი (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1959, გვ. 144.
47. შარაშიძე კრ. საერო კედლის მხატვრობა XII საუკუნის საქართველოში, „მაინე“, 1966, № 5, გვ. 163-171.
48. ხინელი მოსე, ამირან-დარეჯანიანი, ს. კაკაბაძის გამოც., თბილისი, 1939, გვ. გვ. 71, 78.
49. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სტროფი 1373.
50. ვირსალაძე თ. დასახ., შრომა, გვ. 178.
- კონდაკოვი ნ. რუს. მთავართა ოჯახის ასახვა XI ს. მინიატურებში, (რუსულ ენაზე), პეტერბურგ, 1906, გვ. 29.

ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან

ედგარ დავლიანიძე

სამართველოში მუსიკალური ხელოვნების ისტორიის საკითხებზე უკანასკნელ ხანს რამდენიმე საინტერესო ნაშრომი შეიქმნა. მხედველობაში მაქვს 1971 წელს მოსკოვში გამოცემული არჩილ მშველიძის «Очерки по истории музыкального образования в Грузии», რომელშიც, სხვა საკითხებთან ერთად მიმოხილულია ჩვენში პროფესიული მუსიკალური განათლების ამსახველი დოკუმენტები. აღსანიშნავია აგრეთვე: მარგარიტა ვაჩნაძის „ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან“ (1973 წ.), გულბათ ტორაძის მონოგრაფია „ანსტაია ვირსალაძე“ (1981 წ.) და სხვა. მათში დოკუმენტური მასალის საფუძველზე წარმოჩენილია მუსიკალური, და კერძოდ — საფორტეპიანო მუსიკის ჩასახვისა და განვითარების გზები, ცალკეულ გამოჩენილ მოღვაწეთა პედაგოგიური, შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი საქმიანობა.

წინამდებარე წერილის მიზანია უფრო თვალნათლივ განვიხილოთ დღემდე ნაკლებად შესწავლილი სფერო — ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიის ადრეული პერიოდი, მისი ნიმუშების შექმნის წინაპირობები, საფორტეპიანო სტილის ჩამოყალიბების ზოგიერთი საკითხი, რისთვისაც აუცილებლად მიგვაჩნია მოკლედ მიანიც

შევეხოთ ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების ისტორიის კველახე ადრეულ პერიოდს.

პროფესიული მუსიკალური განათლების დასაბამს თავისი წინაპირობები გააჩნია თბილისში მუსიკალური განათლების დასაწყისად მიჩნეულია 1874 წელი, როდესაც პეტერბურგის კონსერვატორიადამთავრებულმა, განათლებულმა მუსიკოსმა და პატრიოტმა ხარლამში სავანელმა დააარსა „საგუნდო კლასები“, რაც შემდგომ სამუსიკო სკოლად, სასწავლებლად და უფრო მოგვიანებით — 1917 წლიდან, აღიარებულ იქნა თბილისის კონსერვატორიად.

რა იყო 1874 წლამდე, როდესაც უკვე მომწიფდა საქართველოში პროფესიული მუსიკალური განათლების საკითხი?

მუსიკალური განათლებისადმი ინტერესი თბილისში ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში შეიმჩნევა, როდესაც აქ თანდათანობით ფეხს იკიდებს ევროპული მუსიკალური კულტურა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმდროინდელ თბილისელთა კერძო ინიციატივას; მხედველობაში გვაქვს ცალკე პირთა ოჯახებში გამართული მუსიკალურ-ლიტერატურული შეკრებულობანი და მხატვრული საღამოები. მოიპოვება ცნობები, რომ გასული საუკუნის 30-იან წლებში შესანიშნავ კონცერტებს მართავდა სოლომონ დოდაშვილის „მუსიკალურ-ლიტერატურ-

რული წრე“. ირკვევა, რომ ამ კონცერტებში მონაწილეობდნენ ძმები ალექსანდრე და ვახტანგ ორბელიანები, რომლებიც „ფორტეპიანოზე კარგ დამკვრელებად ითვლებოდნენ“. იმდროინდელი პრესის ცნობით, რომან ივანეს ძე ბაგრატიონის სალონში 1832 და შემდგომ წლებშიც ხშირად იმართებოდა სამუსიკო საღამოები და სიმებიანი კვარტეტის კონცერტები. აღსანიშნავია მარიამ და მანანა ორბელიანების სალონები, აგრეთვე შეარებილობანი ვახტანგ და გრიგოლ ორბელიანებთან, „სადაც სამუსიკო-ლიტერატურული საღამოები იმართებოდა“¹.

საერთო ყურადღების ცენტრში იდგა ეკატერინე II-ის ნათლული, პოეტ ალექსანდრე ჰვავკავაძის სალონი. ყველა სახელოვანი ადამიანი, ვინც კი თბილისში ჩამოდიოდა, გვერდს ვერ აუვლიდა ამ სალონს. ალექსანდრეს ქალები ნინო და ეკატერინე ფორტეპიანოზე კარგ დამკვრელებად ითვლებოდნენ. ჰვავკავაძიანთ ოჯახის მუსიკალური წრე კიდევ უფრო გაფართოვდა მის შემდეგ, რაც ა. გრიბოედოვი ამ ოჯახის სიძე გახდა. ქართულ და ევროპულ ჰანგებს გრიბოედოვის მუსიკაც შეემატა; იგი ცნობილი იყო როგორც რამდენიმე საფორტეპიანო პიესის შემთხვეული.

თუ როდის გაჩნდა თბილისში პირველი ფორტეპიანო, დღეს ამის დადგენა ძალიან ძნელია, მაგრამ ბევრ რამეს ვკვებუნება ჭკვიანობითააღიღი დოკუმენტური მასალები:²

ნ. ვ. შალამიტოვის ცნობით, გასული საუკუნის 20-იან წლებში სამხედრო პირებმა და ჩინოვიციებმა, პირადი გართობის მიზნით, რუსეთიდან თბილისში ჩამოიტანეს ისეთი საკრავები, როგორცაა ფორტეპიანო, ვიოლინო და ჩელო.

პროფესორი ს. კ. ბულიჩი აღნიშნავს, რომ ა. ს. გრიბოედოვმა, 1821 წელს, როდესაც იგი სპარსეთში სამი წლის სამსახურის შემდეგ თბილისს დაბრუნდა, სამხედრო

პირის — ნ. მურავიოვისგან შეიძინა ფორტეპიანო.

საინტერესოა შემდეგი ცნობებიც: „თბილისიდან გამგზავრების გამო იქიქებოდა ნ-ოქტავიანი ფორტეპიანო, რომლის მექანიზმით. იკითხეთ კ. ნაცვლიშვილის სახელში“. (გაზ. „ტიფლისკე ვედომოსტი“, 1828 წ. № 23);

„ვილის მღაზიამ მიიღო ფრანგ, იტალიელ და უნგრელ მეფობრიკეთა მიერ ნახელავი ფორტეპიანოები და როიალები“ (გაზეთი „კავკას“-ი, 1860 წ., № 52);

1870 წელს იგივე გახეთი წერდა: „იშვიათია ისეთი ოჯახი, სადაც არ იყოს როიალი ან ფორტეპიანო. იშვიათია ისეთი დედა, რომელიც არ ზრუნავდეს თავისი შვილების ერთგვარი მუსიკალური განათლებისათვის“ და ა. შ.

თბილისში აღმავლობის გზაზე დადგა კულტურა, კერძოდ კი სამუსიკო ხელოვნება. ხალხს თანდათან გაეღვიძა კლასიკური და ხალხური მუსიკის სულ უფრო მეტი რაოდენობით მოსმენის სურვილი. გაიზარდა თბილისის — კავკასიის ამ კულტურულ ცენტრის, მნიშვნელობაც და ჩვენს დედაქალაქს იმხანად მრავლად მოაწყდნენ გასტროლიორები, რომელთა შორის გამოჩნდნენ პიანისტებიც. ასე მაგალითად, 1846 წლის 21 მარტს თბილისში კონცერტი გამართა „ფორტეპიანოზე დამკვრელმა ბეიერმა“ (საფექრალა, რომ ეს კონცერტი თბილისში გამართული პირველი ოფიციალური კლავირაბუნდა. აქ ჩამოდიოდნენ იმ დროის ისეთი ცნობილი მუსიკოსები — პიანისტები, როგორც იყენენ: პიანისტი ქალი მილანია მალესკო (კონცერტი გამართა 1857 წლის 11 ნოემბერს; მას პარიზის კონსერვატორიის I პრემია ჰქონდა მიღებული), ელუარდ ოსიპის ძე ეშტეინი და სხვები და უკანასკნელს ლაიფციგის კონსერვატორია ჰქონდა დამთავრებული და გამოჩენილ მუსიკოსად ითვლებოდა. იგი შემდგომ სამუდამოდ დარჩა თბილისში და ხელი მიჰყო პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ე. ეშტეინი თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ფორტეპიანოს კლასის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი გახდა და დიდი ავტორიტეტითაც სარგებლობდა. ეშტეინი გარდაიცვალა თბილისში 1889 წელს. თავისი მდიდარი ბიბლიოთეკა მან თბილისის სამუსიკო სასწავლებელს დაუტოვა.

¹ გრ. ორბელიანი — „წერილები“, ტ. I.

² ეს ცნობები აღებულია ა. შველიძის მონოგრაფიიდან „ნაკვეყნები საქართველოში მუსიკალური განათლების ისტორიიდან“ და შ. კაშიაძის წიგნიდან „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, გ. I.

ნ. ვ. შალამიტოვი — „გრიბოედოვი და მუსიკა“ 1910.

ს. კ. ბულიჩი — „გრიბოედოვი — მუსიკოსი“, ა. ს. გრიბოედოვის თხზულებათა სრული კრებული, 1941 წ. ტ. I, გვ. 309.

პიანისტთა გასტროლები წლიდან წლამდე სულ უფრო ინტენსიური ხდებოდა. 60-იან წლებში თბილისს ჩამოვიდნენ ცნობილი უცხოელი პიანისტები: ვოლანგი, კრაზმანი, ფელდაუ და სხვები. უფრო მოგვიანებით, 80-იან წლებში, თბილისს ეწვივნენ ისეთი გამოჩენილი უცხოელი პიანისტები, როგორც იყვნენ სოფიო მენტერი, ა. რაიზენპაუერი, აგრეთვე მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი ე. საფონოვი და სხვები. თბილისში სწრაფად იზრდება ინტერესი პიანისტური ხელოვნებისადმი.

გაღის დრო და თბილისელებს აღარ აკმაყოფილებთ მხოლოდ საოპერო სპექტაკლებზე და კონცერტებზე დასწრება. ამან განაპირობა კერძო პირების მიერ ახალგაზრდობისათვის სამუსიკო კლასების გახსნა. ასეთი კლასები გაიხსნა არამარტო ოჯახებში, არამედ თბილისის ზოგიერთ სკოლაშიც. 40-იანი წლებიდან მოყოლებული მუსიკას ასწავლიდნენ „ქალთა კეთილშობილურ ინსტიტუტში“, ვაჟთა პირველ კლასიკურ გიმნაზიაში და სხვაგან. ქალთა სასწავლებელში მეცადინეობა სწარმოებდა ფორტეპიანოზე და ელემენტარულ თეორიაში, ვაჟთა სკოლებში კი საორკესტრო საკრავებზე.

ამავე პერიოდში თბილისში რამდენიმე მალაქატორიტეტული მუსიკის მასწავლებელი ცხოვრობდა. ისინი უმთავრესად რუსეთიდან და სხვა ქალაქებიდან იყვნენ ჩამოსულნი. მაგალითად, 1841 წელს რუსეთის მეფის მთავრობამ, როგორც პოლიტიკურად არასაიმედო პიროვნება, პოლონეთიდან საქართველოში გადმოსახლა ლეონ იანიშვიცი, პროფესიით ლიტერატორი, რომელსაც სერიოზული მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული, კარგად უკრავდა ფორტეპიანოზე და ვიოლინოზე. როგორც ყოველმხრივ განათლებული პიროვნება ლ. იანიშვიცი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებაში და მის შესახებ პერიოდულად პრესაში კრიტიკულ წერილებს ათავსებდა.

ასე თანდათან, ქართველი ხალხის ცხოვრებაში შემოდის პროფესიული მუსიკალური განათლებისადმი ინტერესი. გადამწყვეტი როლი ამაში რუს მუსიკოსებს მიუძღვით, რომლებიც მუსიკალური შემეცნების სწორ გზაზე აყენებდნენ ქართველ ახალგაზრდობას, აზიარებდნენ ქართველ ხალხს რუსულ

და დასავლეთევროპული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებს. ამავე დროს, ნიჭიერი ახალგაზრდობის საუკეთესო წარმომადგენლები უმაღლესი მუსიკალური განათლებას მიიღებდნენ იზზაენბოდნენ მოსკოვისა და პეტერბურგის კონსერვატორიებში. ასეთ პირობებში, მდიდარი ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის არსებობისას, ბუნებრივია, მზადდება ნაიდავი ორიგინალური ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკალური ნაწარმოებების შესაქმნელად.

ქართულ ინტონაციებზე დაწერილი პირველი ნიმუში საფორტეპიანო ნაწარმოებია, როგორც ჩანს, არის მუსიკისმოყვარულის, თავად დავით ერისთავის მიერ შეთხზული „პოპული ქართული სიმღერებიდან“, რომელიც 1872 წელს დაიბეჭდა კიდევ პეტერბურგში. ესაა ქალაქური სიმღერების, მოტივებზე აგებული პიესა, რომელიც არ გამოირჩევა პროფესიულობით და სხვა შესაბამისი ღირებებით. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა მოვისხსენიოთ როგორც „პირველი მახარობელი“ ჩვენს საფორტეპიანო მუსიკაში. მის გამოჩენას ქართველი მუსიკისმოყვარულები აღტაცებით შეხვდნენ.

პირველი ქართველი პროფესიონალი პიანისტი, რომლის მოღვაწეობამაც დიდი როლი ითამაშა ეროვნული საშემსრულებლო კადრების აღზრდაში და ქართული პიანისტური სკოლის შექმნაში, იყო ალოიზ იოსების ძე მიზანდარი (1838—1912 წწ).³ იგი არ იყო კომპოზიტორი, მაგრამ შექმნა რამდენიმე საფორტეპიანო პიესა, რომლებიც ფაქტურად პირველი ნიმუშებია ჩვენში პროფესიულად შეთხზული საფორტეპიანო ნაწარმოებებისა. ა. მიზანდარის საფორტეპიანო ცდები არ გამოირჩევა მუსიკალური აზროვნებისა და ფაქტურული გადმოცემის ორიგინალობით. ესაა ნაწარმოებები, დაწერილი იმ დროისათვის გავრცელებული სალონური მუსიკირების სტილში. ა. მიზანდარმა, შოპენის და ლისტის ნაწარმოებთა ერთ-ერთმა საუკეთესო შემსრულებელმა, თავის პიესებში გამოიყენა პიანისტური ტექნიკის ის ელემენტები, რომლებიც ძირითადად ახასიათებთ კომპოზიტორ-რომანტი-

³ მის შესახებ იხილეთ: პროფ. ა. თულაშვილის წერილი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“, 1954 წ. № 5.

კოსებს, კერძოდ შოპენს, ლისტას და სენ-სანსს.

მაგალითისათვის მოკლედ განვიხილოთ ა. მიხანდარის „პატარა ვალსი“ და „მაზურკა-ფანტაზია“. პირველი მათგანი გამოირჩევა რთული, ორნაწილიანი დახვეწილი ფორმით. მასში აშკარად გამოსჭვივის სალონური მუსიკის ნიშანდობლივი ინტონაციები. ნათელია ისიც, რომ იგი დაწერილია ფორტეპიანოს შესაძლებლობათა დიდი მცოდნის მიერ, ამას ადასტურებს პიანისტურად მოხერხებული ფაქტურა, არტიკულაციური ელემენტების დამაჯერებელი, პროფესიული ოსტატობით გამოყენება (კერძოდ, მოკლე, „ლისტისეული“ ლიგებისა), ლიგატურის მეშვეობით შოპენისეულად აგებული მუსიკალური ფრაზები.

ა. მიხანდარის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხეს მიეკუთვნება „მაზურკა-ფანტაზია“. იგი ფაქტურულ-პიანისტური წყობით იმეორებს რომანტიკული სკოლის ხერხებს. პიესის შესავალში იგრძნობა უშუალო ნათესაობა ლისტისეული საკონცერტო პარაფრაზების ვირტუოზულ ინტროდუქციებთან. კერძოდ, აქ გამოყენებულია ლისტის მიერ ორივე ხელის პარტიებს შორის პასაჟების ბგერათა განაწილების დამუშავებული ხერხი. პიესაში ჩრამდენიმე თემატური სახეა, რომელთაგან გამოყოფთ შუა ეპიზოდის მასალას, რომლის ფაქტურაც მიგვანიშნებს ლისტისეულ ფართოგისტრულ პიანისმზე განვითარებული კულმინაციით. აქ კომპოზიტორის ოსტატურად იყენებს საორკესტრო გამომსახველობით სისუალებებს. აქვეა შოპენისეული „ობერტონული ფერები“ პედალისა და მუსიკალური ქსოვილის რომანტიკული მელოდიზაციის გამოყენებით, აგრეთვე, მუსიკალური ქოილის რომანტიკული მელოდიზაციის ელემენტები დამატებით „მღერადი“ ხმების სახით. და, რაც მთავარია, აქვეა გადმოცემის პოლიფონიური გაცერებულობის ელემენტები.

ასე რომ, ა. მიხანდარი, „მაზურკა-ფანტაზიის“ ძირითადი სახეების განსნისას, ეყრდნობა პიანისტური გადმოცემის ადრეულ უკვე არსებულ ხერხებს. რამდენადაც მან თავისი საფორტეპიანო პიესები დაწერა იმ დროს, როდესაც საქართველოში ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი პროფესიული მუსი-

კალური კულტურა. და რაკი თვით იგი ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას საფუძვლიანად გაეცნო ვაცილებით უფრო, მისი საკომპოზიტორო ცდები არ შეიძლება ბოდა ყოფილიყო თვითმყოფადი, მტკიცედ დაყრდნობილი ეროვნულ ტრადიციებზე, მიუხედავად ამისა, ქართული პროფესიული მუსიკის ჩასახვის პროცესში მიხანდარის ნაწარმოებებმა მაინც გარკვეული როლი ითამაშეს. თვით ფაქტიც, რომ ქართველი მუსიკოსის ხელით შეიქმნა პროფესიულად დაწერილი მუსიკალური ნაწარმოებები, სტიმულის მიმცემი იყო მომავალში ჰეშმარიტად ქართული საფორტეპიანო ნაწარმოებების შექმნენა... ა. მიხანდარის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე საფორტეპიანო პიესები: „აღმოსავლური მელოდია“, „ლეკური“, „მაზური „აბასთუმნის მოგონება“ და სხვ. ეს პიესები უმთავრესად გასული საუკუნის 90-იან წლებში დაიბეჭდა, თუმცა ისინი უფრო ადრე უნდა იყოს შექმნილი.

გაცილებით უფრო ნაყოფიერი გამოდგა ქართველი კომპოზიტორის ერაკლე ჯაბადარის (1891—1937 წწ) საკომპოზიტორო მოღვაწეობა. იმ გარემოებამ, რომ იგი დაჯილდოებული იყო უტყუარი შემოქმედებითი ნიჭით, ჰქონდა სპეციალური განათლება, მთელი ცხოვრება გაატარა პარიზში — მსოფლიო მუსიკალურ მოვლენათა ცენტრში, ბუნებრივია, დადებითად იმოქმედა მის პროფესიულ დაოსტატებაზე. მან შექმნა მრავალი საფორტეპიანო პიესა, მათ შორის „ქართული რაფსოდია ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის“. მცირე ფორმის ნაწარმოებებში ე. ჯაბადარი თავის შემოქმედებით ფანტაზიას ძირითადად წარმართავს ლირიკულ — მეოცნებე განწყობათა და სახეთა გადმოსაცემად („Lied“ — „სიმღერა“, „Des moment vécus“ თხზ. 6 და თხზ. 22, „უპარისები“ თხზ. 3 № 3 და თხზ. 19).

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებთა მუსიკალური მასალა არ გამოირჩევა ორიგინალობით, მათში კომპოზიტორი ამკლავნებს წერის მაღალ ტექნიკას. ზოგიერთ მათგანში მომქლავრებულია აღმოსავლური ინტონაციები (ძირითადად ძველი თბილის-ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის მეშვეობით), ზოგიერთში კი ავტორი საერთოდ სცილდება ეროვნულ საწყისს. მაგრამ ჯა-

ბადარი, როგორც პროფესიონალი, ყოველთვის მოწოდების სიმალღეზეა. ეს გამოიხატება ფორტეპიანოს სპეციფიკის, მის გამომსახველობით შესაძლებლობათა შესანიშნავ ცოდნაში, ფაქტურის მრავალფეროვნებაში, პოლიფონიურობაში, რეგისტრულ დაპირისპირებათა ფაქტურ შეგარებაში, ფონური ხმოვნებისას პედალის მოხერხებულად გამოყენებაში. იგი ოსტატურად ფლობს პიანისტური ტექნიკის სხვადასხვა ხერხებს — ოქტავეებს, არპეჯიოებს, გამოსებურ სვლებს და ა. შ. აშკარად იგრძნობა სენ-სანსის, ლისტის და მენდელსონის პიანისიმოს დიდი გავლენა.

თავის „აღმოსავლურ“ პიესებში ჯაბადარი მოქნილად იყენებს სტილიზაციის ხერხს, როგორც ცალფა სიმღერის ინტონაციური ელემენტების, ისე ხალხური საკრავების (თარი) ტემპრული სპეციფიკის გადმოცემის მიზნით. სწორედ ამან განაპირობა კომპოზიტორის პიანისტური წერის თავისებურება.

მოკლედ გავარჩიოთ ე. ჯაბადარის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ნაწარმოები — „ქართული რაფსოდია ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის“ (თხზ. 2),



მაგ. 1



მაგ. 2.

მაგ. 3.



რომელიც 1913 წელს შეიქმნა. რაფსოდია დაწერილია თავისუფალ ფორმაში. იგი აგებულია აღმოსავლურ რიტმულ-ინტონაციურ რი და რეჩიტატიულ-დეკლამაციურ მასალაზე, რაც ლექურის ხასიათს მოვავაგონებს. კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს რომანტიკულ სკოლის (სენ-სანსი, ლისტი) პიანისტური წერის მრავალ ხერხს. სამშობლოსაგან მოწყვეტილ ე. ჯაბადარს, ცხადია, არ შეეძლო შეესწავლა და გამოეყენებინა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მდიდარი და მრავალფეროვანი ფენები. მან თავის მეხსიერებაში შემოინახა მხოლოდ ქალაქური სიმღერის ცალკეული რიტმულ-ინტონაციური საქვევები, რომლებზეც ააგო რაფსოდისი წელი ეპიზოდები. მაგალითისათვის შეიძლება მივუთითოთ ნაწარმოების დრამატურგის ერთ საინტერესო მომენტზე — წელი ეპიზოდების ოქტაბრაში სამი ლაიტ-ინტონაციური პრინციპის გამოყენებაზე. ესენია სანოტო მაგ № 1, 2, 3.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რაფსოდიაში ჯაბადარი ფართოდ იყენებს ლექურის რიტმს. ამასთან, ფორტეპიანოს პარტიის ფაქტურა, ძირითადი მოტივის მეოხებით, მეტად მრავალსახოვანია.

დასაწყისშივე, ფორტეპიანოს პირველ ტექსტშივე, აშკარად იგრძნობა ლისტის რაფსოდების პიანისტური სტილის გავლენა.

ფორტეპიანოს ძირითადი თემატური მასალის გატარების შემდეგ თემას იტაცებს ორკესტრი, ფორტეპიანოს პარტიაში კი ჩნდება ტრიოლების ფიგურაციებზე აგებული თანხლება. წერის ეს პრინციპი, რაც თავისთავად კლასიკურად ითვლება, ჯაბადარის-

თვის მეტად ეფექტური მეთოდი გამოდგა ძირითადი მიზნის მისაღწევად: საორკესტრო კანტილენის ფონზე ფორტეპიანოს ტექნიკურ-ვირტუოზული, გამომსახველობითი და ფერადოვნულ შესაძლებლობათა ჩვენება.

კომპოზიტორისათვის ეს ხერხი არაა ერთი-პობრივი, რამდენადაც იგი ტრიოლურ აკორდებს პერიოდულად ცვლის ოქტავური სვლებით.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პიანისტური წერის მრავალფეროვანი ხერხების გამოყენება რაფსოდის სწრაფ, საცეკვაო ეპიზოდებში, რითაც ხაზგასმულია ცეკვის ცოცხალი, ელვარე ხასიათი. აქ განსაკუთრებით იგრძნობა ლისტისეული ბრწყინვალე პიანისმის გავლენა. რაფსოდიაში ყურადღებია აგრეთვე ავტორისეული პედალიზაცია, რაც უღერადობას უფრო კოლორიტულს, ხოლო ტემბრულ პალიტრას — უფრო მდიდარს ხდის.

მართალია, „ქართული რაფსოდია“ თავისი სტილისტური წყობით არ არის ორიგინალური ეროვნული ნაწარმოები, მაგრამ ის შეიძლება მიჩნეულ იქნეს წინამორბედი ეპოქის ფაქტურული ხერხების გადმოცემის დამკვიდრების მაგალითად.

ა. მიხანდარისა და ე. ჯაბადარის, როგორც კომპოზიტორების, დამსახურება იმაშია, რომ მათ, თავიანთი შემოქმედებით საფუძველზე დასახეს ორიგინალური პროფესიული საფორტეპიანო ნაწარმოებების შექმნის გზები (რომელთა საფუძვლიანობა დამტკიცა პრაქტიკამ). რაც შეეხება ორიგინალური საფორტეპიანო სტილის შექმნას, ამაში ზემოთხსენებული ავტორების მოღვაწეობას რაიმე განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ ჰქონია, რამდენადაც მათი შემოქმედება არ იყო წმინდა ეროვნულ მუსიკალურ ნადავზე აღმოცენებული. ეს ტრადიციისადმი პასიური დამოკიდებულებაა. აქტიურ დამოკიდებულებაში კი ვგულისხმობთ შემოქმედებითობის პრინციპებთან განსაკუთრებულ შემოქმედებით მიდგომას. მისი შერწყმა მუსიკალური ფოლკლორის ღრმა ცოდნასთან — ესაა ეროვნული სტილის შექმნის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა. პროფესიული ეროვნული მუსიკის ისტორია, ჩვეულებრივ, მიიმართება კომპოზიტორის მიერ ფოლკლორულ თავისებურებათა ათვისებისა და მათი მხატვრულ-შემოქმედებითი გარდაქმნის გზით. და როგორც წერს მუსიკათმცოდნე გ. ორჯონიკიძე, „ეროვნული სტილის ჩამოყალიბებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება შე-

მოქმედებითს ინდივიდუალობას. ინდივიდუალური კი მკლავდება არა მხოლოდ ფოლკლორთან ურთიერთობაში, არამედ მხატვრული ამოცანის მთელს ერთობლიობაში“.

როგორც ცნობილია, საქართველოში პროფესიული მუსიკის ადრინდელი ნიმუშები ვოკალურ ჟანრში წარმოიშვა. ასეთია: საგუნდო მუსიკა, რომანსი, გადამუშავებული ხალხური სიმღერა, დაბოლოს ოპერა („დარეჯან ცხიერა“).

XIX საუკუნის დამლევსა და XX საუკუნის დასაწყისში პროფესიონალი კომპოზიტორები ნაყოფიერად მუშაობდნენ ვოკალური ჟანრების სფეროში. დიმიტრი არაყიშვილი და ზაქარია ფალიაშვილი ბევრს მოგზაურობდნენ საქართველოში, იწერდნენ და სწავლობდნენ მდიდარ ეროვნულ სამუსიკო ფოლკლორს, ამუშავებდნენ და გამოცემდნენ ხალხურ სიმღერებს. მათ მიერ დამუშავებულ ხალხური სიმღერების საფორტეპიანო თანხლებაში თანდათან გამოიკვეთა ეროვნული საფორტეპიანო სტილის ცალკეული ნიშნები. ამ მხრივ დ. არაყიშვილსა და ზ. ფალიაშვილს ჰქონდათ შესანიშნავი ნიმუშები გლინკას, დარგომიესკის, ბალაიკრევის, რომსკი-კორსაკოვის, ბოროდინის და სხვა გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორების სარომანსო ლირიკის სახით.

სტილი ბევრ რამეში წინასწარ განისაზღვრება ხალხური ვოკალური და ინსტრუმენტული უღერადობის მრავალსახეობრივი ფორმების ორიგინალური გარდაქმნის შედეგად. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს მუსიკათმცოდნე ქ. არაქელოვი, „პირველად, თანამედროვე პროფესიული ხელოვნების დონეზე, დ. არაყიშვილის მიერ დამუშავებულ ხალხურ სიმღერათა საფორტეპიანო თანხლების ფაქტურაში წარმოჩინდება ქართული ხალხური საგუნდო, სოლო-სიმღერისა და ინსტრუმენტული მუსიკის გადმოცემის ფორმები. დამუშავებათა საფორტეპიანო შესავლებებს ეკუთვნის მის წინამორბედებზე უფრო მეტი ხატოვანი და ფორმათქმნადობითი დატვირთვა. „სახეში შეყვანის“ მხატვრული როლის შესრულების გარდა შესავალს და

4 Г. Орджоникидзе — Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. «Музыкальный современник», М., 1975, стр. 152.

არაყიშვილი ხშირად სასიმღერო სახის ინსტრუმენტული ექსპოზიციის როლს აკისრებს⁵ ამის მაგალითები მრავლად შეგვიძლია მოვიყვანოთ როგორც დ. არაყიშვილის, ისე ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებიდან. ამრიგად, ეროვნული სტილის ჩასახვის ალიონზე ნათლად ჩანს, რომ საფორტეპიანო ფაქტურის განვითარება აქტიურად მიჰყვება ამ პროცესს. გამოჩნდა ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისეთი ნიმუშები, როგორიცაა დ. არაყიშვილის „ქართული ცეკვები ფორტეპიანოსათვის“ (1909 წ.), უფრო მოგვიანებით, 20-იან წლებში ფორტეპიანოსათვის არანაირებული ცეკვები ქართული ოპერებიდან („აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“). ეს ნაწარმოებები, მართალია, დამყნობილი იყო ეროვნულ ნიადაგზე, მაგრამ ისინი საერთო კონცეფციითა და ფაქტურული გადმოცემის მხრივ ჯერ კიდევ ვერ პასუხობდნენ პროფესიული პიანისტური „სტანდარტის“ მოთხოვნებს.

პირველი ქართველი კომპოზიტორი, რო-

ფორმების დაუფლებსავენ. ისინი მეტწილად რომანტიკული მუსიკის ტრადიციითა ხელმძღვანელნი იყვნენ. მათგან თავისი პოეტური განწყობით, ეროვნულ ინტენსივობით, სიმკვეთრით, საფორტეპიანო ფაქტურის სიმდიდრით გამოირჩევა 1922 წელს დაწერილი „ნოქტიურნი“, რომელიც გვხიბლავს ემოციური გამომსახველობის უშუალოდ. მასში იგრძნობა შოპენის პიანისმის გავლენა. ამასთანავე, პირველივე ტაქტებიდან გამოსწევის ქართული ავტორის სტილისა და ხელწერის თავისებურებანი: კოლორიტული სახეები, მდიდარი ჰარმონია, ჩანაფიქრისა და ხორცმსხმის მთლიანობა. (მაგ. 4).

„ნოქტიურნი“ უთუოდ არის „ჩატანებულის“ ხალხური შემოქმედების კანონზომიერებათა დაუფლების სურვილი, მუსიკალური ენის სფეროში თამამი ძიების, გამომსახველობითი საშუალებების მიგნების ცდები. ეს პრინციპი სულ მალე კომპოზიტორის შემოქმედების ქვაკუთხედად იქცა

ასე რომ, ა. ბალანჩივადის უკვე აღრუულ



მაგ. 4.

მელმაც შექმნა მნიშვნელოვანი **ორიგინალური** საფორტეპიანო ნაწარმოები, იყო ანდრა მელიტონის ძე ბალანჩივაძე.

მან აღრევე, სტუდენტობის პერიოდში (1921—1926 წწ) შეთხზა მრავალი ნაწარმოები, უმთავრესად საფორტეპიანო (ნოქტიურნი, სონატა, ტრიო, სიუიტა ორი ფორტეპიანოსათვის). მართალია, ეს ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არ იყვნენ სრულყოფილი, მაგრამ მათში უკვე აშკარად იგრძნობა ახალგაზრდა ავტორის მისწრაფება კლასიკური

ნაწარმოებშივე იგრძნობა, რომ იგი ნათელი **ინდივიდუალობის** მქონე ხელოვანია, რომ იგი **პირველი ქართველი კომპოზიტორია**. რომელიც ქმნის საფორტეპიანო მუსიკაში **საკუთარ სტილს**.

დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ, რომელმაც გზა გაუხსნა უდიდეს სოციალურ გარდაქმნებს, ძირეული გადატრიალება მოახდინა მრავალ ერთა ხელოვნების ბედ-იბადალში. ა. ბლოკი წერდა: „უნდა გარდაიქმნას ყველაფერი, მოეწყოს ისე, რომ ყოველივე განახლდეს, რომ ბინძური, ცრუ, მოსაწყენი ჩვენი ცხოვრება გახდეს სამართლიანი, მხიარული და მშვენიერი“. მაგრამ რა გზით უნდა მომხდარიყო ასე, ამ სიტუა-

⁵ Арақелов Х. А. — «Обработки народных песен Д. Арақишви́ли», Сборник «Вопросы теории музыки», М., 1968, стр. 39.

ცემაში რა როლი ეკისრებოდა ხელოვნებას — ეს ჯერ კიდევ უცნობი რჩებოდა.

რევოლუციურმა ეპოქამ მოიტანა თავისი ახალი შინაარსი, რომლის გადმოსაცემად საქირო გახდა შესაფერისი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება. ცხადია, რომ ეს უნდა მომხდარიყო მძაფრ იდეურ ბრძოლაში, დაუნდობელი შემოქმედებითი პოლემიკის ატმოსფეროში.

ამ რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის შიგნით, თავდაპირველად, ბერძენი ცნობილი ხელოვანი ვერ გაერკვა სიტუაციაში და ხშირად დამახინჯებული წარმოდგენაჰქონდათ რევოლუციის ამოცანებზე, რაც თავის მხრივ, გაპირობებული იყო რევოლუციამდელი ინტელიგენციის ხალხისაგან ტრავიკული მოწყვეტით. ისინი უპირატესობას საკულთარ სუბიექტურ იდეურ-შემოქმედებით მისწრაფებებს ანიჭებდნენ, რომლებიც სრულიად არ პასუხობდნენ იმ დროის რეალურ მოთხოვნებს. ასე იქმნებოდა მსგებობისათვის უცხო, ახალი საზოგადოებრივი წყობისათვის დამახასიათებელი მოწინავე ესთეტიკური იდეალების საწინააღმდეგო ნაწარმოებები.

მოუხედავად ამ და სხვა სიძნელეებისა, ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფომ ხელოვნების განვითარებაში ქაინც მიაღწია თავის ძირეულ გავლენას, ხელმძღვანელ და წარმმართველ როლს, ამ ზეგავლენის შედეგად, იდეური ბრძოლის ქარტეზში, იჭედებოდა მხატვრული ინტელიგენციის თვითშეგნება, რომელმაც, თანდათანობით მოიხსნა რამდენიმე ინდივიდუალისტური მსოფლმხედველობის მარწუხები, შეუერთდა სოციალისტური მშენებლობის ამოცანებს.

ახალგაზრდა საბჭოთა კულტურის ფორმირების ეს პროცესი მძიმე და ხანგრძლივი გაჟღერა, რამაც დალი დაასვა საბჭოთა საფორტეპიანო ლიტერატურის განვითარებას. როგორც ცნობილია, საქართველოში პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების განვითარება დიდად იყო დამოკიდებული რუსეთში ხელოვნების მიღწევებთან. რევოლუციისა და მის შემდგომ წლებში, ეპოქის მოთხოვნათა შესატყვისად, რუსი კომპოზიტორები ქმნიდნენ რა ნაწარმოებებს რევოლუციურ თემატიკაზე, პირველ რიგში, მიმართავდნენ მასობრივ სიმღერას, გუნდებს, ორკესტრს, და არა საფორტეპიანო უანერეს!

ამას დაეუმატოთ ისიც, რომ ახალგაზრდა საბჭოთა საქართველოს, უმცირესი გამოწერისის გარდა — არ შეეძლო უმაღლესი ხარისხის სათანადოდ მომზადებული კომპოზიტორები, რომლებიც მზად იქნებოდნენ თავიანთ ნაწარმოებებში აღებულებათ ახალი ეპოქის მაჯისცემა, მისი „სოციალური შეცვეთა“. ამიტომაც იყო, რომ ცალკეული გამონაკლისის გარდა, ჩვენში, პირველ ხანებში, რაიმე სერიოზული საფორტეპიანო ნაწარმოები არ შექმნილა და არც შეიძლება შექმნილიყო. ჩვენ იმ დროს ჯერ კიდევ არ გვეყავა ქართველ პიანისტთა სრულყოფილი კადრები. ნაციონალური მუსიკალური კულტურის განვითარებას კი უთუოდ სჭირდება ეროვნული პროფესიული საშემსრულებლო კადრები. ამავ პერიოდში, როგორც ჩანს, ციული სამუშაოების მრავალი საფეხური გაიარა თბილისის კონსერვატორიამაც. ჩვენი აზრით, ამ მიზეზთა გამოა, რომ 1920-30 წლებში მცირე რაოდენობით შეიქმნა ორიგინალური, და მათ შორის საფორტეპიანო ნაწარმოებები. ა. ბალანჩივაძის გარდა, საფორტეპიანო პიესებიდან შეიძლება დავასახელოთ ვანო გოციელის „ფოთოლთ ცვენა“ (1923 წ.), დიმიტრი არაყიშვილის „სათამაშო“ (1929 წ.), შალვა თაქთაქიშვილის საბავშვო პიესების კრებული „ბავშვთა სამყარო“ (1930 წ.), ზაქარია ფალიაშვილის „ფუფა“, თამარ შავერზაშვილის საბავშვო საფორტეპიანო პიესები და რამდენიმე სხვა ნაწარმოები. მაგრამ ამ მცირედითაც ჩანდა, რომ საქართველოში სერიოზული ნაბიჯები იდგმებოდა მუსიკალური ხელოვნების, და კერძოდ, საფორტეპიანო ხელოვნების განვითარებისათვის. ორიგინალური თვალსაზრისით, თვალსაჩინო მოვლენა იყო 1922 წელს „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების“ დაარსება, რომელმაც გაერთიანდნენ იმეამად ახალგაზრდა, შემდგომში უკვე ცნობილი მუსიკოსები, მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები. „საზოგადოების“ მიზანი გადაუდებელი და კეთილშობილური იყო: ხალხში მუსიკალური კულტურის დრმად დანერგვა, თანამედროვეობის შესატყვისი ნაწარმოებების შექმნა.

ყოველივე ეს მძლავრი სტიმულის მიმცემა იყო თბილისის კონსერვატორიაში მომუშავე პედაგოგებისათვის. ახალმა გარემომ

საუკეთესო პირობები შექმნა სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარებისთვისაც და კონსერვატორიის საფორტეპიანო კლასებში მუშაობა შემოქმედებითი აღმავლობის გზით წარიმართა (წამყვანი პედაგოგი-პიანისტები იყვნენ ი. აისბერგი, ა. თულაშვილი, ლ. ტრუსკოვსკი, ა. ვირსალაძე, ლ. ქუთათელია და უფრო მოგვიანებით ბრწყინვალე პლეადა შესანიშნავი მუსიკოსებისა; აგრეთვე მოწვეული პროფესორები — ჰ. ნეიპაუზი, კ. იგუმნოვი, ლევინები). ასეთმა გარემომ ერთგვარად დააჩქარა „კრიზისიდან“ გამოსვლა და გაჩნდა კიდევ ახალი ნაწარმოებები: ოპერები, სიმფონიური და კამერული ნაწარმოებები, საფორტეპიანო მუსიკის საინტერესო ნიმუშებიც. მოვიხსენიოთ ზოგიერთი მათგანი.

1932 წელს დაიწერა და მადლენ ევთიშვილის მიერ პირველად შესრულდა ვიქტორ დოლიძის სამნაწილიანი საფორტეპიანო კონცერტი. ფორმის მხრივ თითქოს დაცული არის ნაწილების მთლიანობა, მაგრამ თემატური მასალა არ ვითარდება და იგი პოპურის შთაბეჭდილებას სტოვებს. მასში გამოყენებულია „ურმული“, „ცანგალა და გოგონა“, მაგრამ პროფესიულ დონეზე მათი სახეობრივი გარდაქმნა არ ხდება. კონცერტი ძირითადად გარეგნული ბრწყინვალეობით, გადატვირთული ფაქტურით, გადაჭარბებული ხმოვნებით ხასიათდება. ჭარბობს პასაჟები, გამოსებური სვლები, არის ზედმეტი პრეტენზია ვირტუოზობაზე, რაც სრულყოფილ სახეს ვერ აღწევს. კონცერტი მოკლებულია სახეობრივი შინაარსის ასახვას, პროფესიულ სამემსრულებლო ხერხებს.

1934 წელს გამოდის აკაკი ანდრიაშვილის საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც, ვ. დოლიძის კონცერტთან შედარებით, წინადადდგმული ნაბიჯია მუსიკალური სახეების გადმოცემის, ფორმის მთლიანობის მხრივ. კონცერტი სამნაწილიანია. პირველი ნაწილი დაწერილია სონატური ალეგროს ფორმაში. იწყება საორკესტრო პარტის აქტიური შესავლით, რომლის აღმავალ დინამიკურ მოძრაობას უერთდება სოლისტი და აბოლოებს შესავალს. „ალეგრო მოდერატოდან“ იწყება პოლითემატური პირველი თემა, თავის ხასიათით ხალხურ (დასავლეთ საქართველოს) ინტონაციებზე აგებული. აღსანიშნავია, რომ

იგი ერთდროულად ტარდება ორკესტრშიც და სოლისტის პარტიშიც. მეორე თემა დაწერილია ხასიათისა, არიოზულობის ელემენტებით აქვს. დამუშავების პრინციპი საქართველოშია: არ ხდება თემატური მასალის შინაარსობრივად გაღრმავება-განვითარება და უფრო გარეგნულ ეფექტებს ეყრდნობა კონცერტის მეორე ნაწილი — **Largo** დაწერილია სამნაწილიან ფორმაში. თემატური მასალა ამაღლებული საგალობლების ინტონაციებს ეყრდნობა. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ავტორი ძირითად თემატურ მასალაზე აგებს ვარიაციულ ხერხებზე დაფუძნებულ კადენციას, რითაც ეს ნაწილი ბოლოვდება. კონცერტის მესამე ნაწილიც, პირველის მსგავსად, სონატური ალეგროშია დაწერილი. აქაც დამუშავებას იგივე ნაკლი აქვს, როგორც კონცერტის პირველ ნაწილში აღვნიშნეთ.

კონცერტის ძირითადი ღირსება ის არის, რომ მასში კომპოზიტორმა, შეიძლება ითქვას, პირველმა მოჰკიდა ხელი საბჭოთა თემატიკას — სამეურნეო აღმავლობის თემას და შეეცადა საფორტეპიანო მუსიკაში მის გადმოცემას.

თუ ვილაპარაკებთ საკომპოზიციო ხელოვნების თვითმყოფადობაზე, სტილისტურ მოწიფულობაზე, აზროვნების მასშტაბურობაზე, მაშინ ქართულ საფორტეპიანო მუსიკაში ამის პირველ და ნათელ მაგალითად ანდრია ბალანჩივაძის პირველ საფორტეპიანო კონცერტს დავასახელებთ, რომელიც 1935 წელს დაიწერა.

მართლაც, ა. ბალანჩივაძის, როგორც კომპოზიტორის, გზა მოდის საკუთარი ინდივიდუალობის გაღრმავების ხაზით, რაც თავის მხრივ გაპირობებულია ნაციონალური ხელოვნების ფორმებით, ეროვნული პიანისმის მიღწევათა სინთეზირებით ხალხურ სამემსრულებლო პრაქტიკასთან. სამართლიანად აღნიშნავს ა. როზანოვი: „ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო სტილის დაბადება შედეგია — ერთის მხრივ, ნაციონალური პიანისმის შექმნის ობიექტური აუცილებლობისა, მეორეს მხრივ კი კომპოზიტორის მხატვრული პიროვნების სუბიექტური თავისებურებებისა“.⁶ სწორედ რომ ეს გა-

⁶ ა. როზანოვი — „ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო კონცერტები“, ვურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1974, გვ. 27.

მოსკვივის პირველ ქართულ მასშტაბურ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში — ბალანჩივაძის პირველ საფორტეპიანო კონცერტში. ლ. რააბენის აზრით „ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო კონცერტი № 1 იმ ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ, რომლებშიც დასახული იყო გზა ევროპული მუსიკალური კულტურიდან ეროვნულ თემატიკამდე. ესაა კლასიკური ნაწარმოებები, რომელშიც ჩართულია ქართული ხალხური ხელოვნების ინტონაციები“.⁷

ამ პირველ მნიშვნელოვან ეროვნულ საფორტეპიანო ნაწარმოებში კომპოზიტორი აღწევს სახეთა ტრანსფორმაციის სიღრმეს, ინტონაციურ მთლიანობას. და რაც მთავარია, პირველი კონცერტი თავისი შინაარსით „ეპოქის სუნთქვის გამოხატულებაა“. კონცერტი გამოხატავს იმ ენთუზიაზმსა და ზეაწეულ განწყობილებას, რაც ასე დამახასიათებელია ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომი ხელოვნებისთვის.

კონცერტი ნათელი, ცხოველმოქმედი განწყობის ამსახველია. მისი დრამატურგია სიმფონიური აზროვნებითა და მასშტაბურობით გამოირჩევა. იგი ოთხნაწილიანია და თითოეულ მათგანს საკუთარი სახეობრივი შინაარსი გააჩნია. მთლიანად კი კონცერტს აერთიანებს პეროიკულ-რომანტიკულ გრძნობათა გამა. კერძოდ, პირველი ნაწილი ორი საწყისის-პეროიკული ამალღებულობისა და ლირიკულ-მეოცნებე ხასიათების შემცველია, მეორე — **Romance** ლირიული, უანრული სურათია, რომელშიც ავტორი გმირის სულიერ განცდებს გადმოგვცემს, მესამე — **Presto** სკერცოსებურიც, მეოთხე — ფინალი, — რომლის თემაც მარშის ხასიათს ატარებს; ერთმანეთს ცვლიან მკაცრი პეროიკის, საზეიმო განწყობისა და ახალგაზრდული შემართების სურათები.

ა. ბალანჩივაძე პირველ საფორტეპიანო კონცერტში ოსტატურად იყენებს ლისტისა

და პროკოფიევის ფაქტურულ პრინციპებს. უკვე აქ ჩანს კომპოზიტორის მიღწევიდან განვითარების ვარიაციული ტიპის ნაწილი კონცერტის თემატური მასალა სრულად გამოკვეთილია და ცხადად მიაჩნება ჰეროიკულ-ოპტიმისტური საწყისისაკენ. კომპოზიტორმა აქ ეპოქის სუნთქვა, მაქისცემა გადმოსცა. იგი არსებითად ქართული საკონცერტო-სიმფონიური მუსიკის პირველი მნიშვნელოვანი ნიმუშია. კონცერტმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა ქართული საფორტეპიანო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში, რისი დასტურიცაა ასპარეზზე ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა მთელი პლეადის გამოსვლა, რომლებმაც წარმატებით დაიწყეს მოღვაწეობა საფორტეპიანო ხელოვნების დარგში. სულ მალე გამოჩნდა რევაზ გაბიჩვაძის, ალექსი მაჭავარიანის, თამარ შავერზაშვილის, ალექსანდრე შავერზაშვილის, ნიკოლოზ გუდიაშვილის, არჩილ კერესელიძის და სხვათა საფორტეპიანო ოპუსები.

30-იანი წლები — ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც ქართულ საფორტეპიანო ხელოვნებას მტკიცე საძირკველი ეყრებოდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბების პროცესი ძნელი გამოდგა. ამ გზაზე მათ განიცადეს მსოფლიო მუსიკის პრაქტიკაში არსებული მიმდინარეობების — (რომანტიზმიდან დოდეკაფონიამდე) ზეგავლენა. იყო შეცდომებიც, გადახვევებიც. მაგრამ მათ, ეს დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, საბოლოოდ შეინარჩუნეს საკუთარი სახე, პროფესიულად დაოსტატდნენ და შეძლეს შეექმნათ ორიგინალური სტილის მქონე ქართული საფორტეპიანო სკოლა ყველა თავისი დამახასიათებელი თვისებით. მის შემდგომ მიღწევებსა და ნიმუშებს შევეცდებით ჩვენს შემდგომ წერილებში შევხებით.

7 ლ. რააბენი — „საბჭოთა ინსტრუმენტული კონცერტი“. 1967, გვ. 91.



ნოკო ხურცია

ჩვენ

ჭალბის

მაფშალია

ანზორ ერქომაიშვილი

ქართველი ხალხი მოწიწებით ისენიებს იმ შესანიშნავ მომღერლებს, ვინც შემოგვინახა სასიმღერო კულტურა, ვინც თავის განუმეორებელი ხმითა და საშემსრულებლო მანერით წარუშლელი კვალი დაამჩნია ამა თუ იმ სიმღერას.

ყველა თაობას ჰყავდა თავისი გამოჩენილი მომღერლები, რომლებიც ხეწდნენ და ალამაზებდნენ ხალხურ ჰანგებს, ქმნიდნენ სიმღერათა ახალ ვარიანტებს და ასე გადასცემდნენ მომავალ თაობას. სიმღერის მოვლა-პატრონობა ოდითგანვე მამა-პაპური საქმე იყო. ასეთი მოღვაწეები სათუთად და გულისყურით ეპყრობოდნენ სიმღერის იშვიათ ნიმუშებს, ისინი ხალხში დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდნენ და სახალხო გმირების სიმაღლეზე აღიოდნენ. მათი წყალობით ხალხურმა სიმღერამ საუკუნეების ქარცეცხლს გაუძლო და ჩვენამდე მოაღწია. ხალხის სსოვნაში ცოცხლობს მათი სახელები.

საბედნიეროდ, შემოგვრჩა ჩვენი საუკუნის დასაწყისის უნიკალური ჩანაწერები, რაც საშუალებას გვაძლევს ჯეროვნად შევაფა-

სოთ ამა თუ იმ მომღერლის შემოქმედება. ვისაც ეს ჩანაწერები მოუსმენია, დამერწმუნება, რომ ხალხური სიმღერა მათი სულის ნაწილი იყო. იმასაც შეამჩნევდა, რომ ამ მომღერლებს ზოგიერთი სიმღერა ისეთ სრულყოფილებამდე მიუყვანია, რომ ძნელია წარმოიდგინო სხვაგვარი შესრულება. ამ სიმღერებში წინაპართა გენები ბუდობენ. ეს გენები ახალ სიცოცხლეს ჰპოვებენ, როცა ასპარეზზე გამოდის გამოჩენილი მომღერალი. მანამდე კი სიმღერა თითქოს სდუმს და ელოდება თავის ღირსეულ შემსრულებელს. ამის ნათელი მაგალითებია: სანდრო კეცაძის „ურმული“, დედას ლევანას „კახური მრავალყამიერი“. ხალხში დღემდე სამაგალითოდ ითვლება მათ მიერ ნამღერი ეს სიმღერები, თუმცა მათ შემდეგ „ურმულსა“ და „მრავალყამიერს“ არ მოჰკლებია ღირსეული შემსრულებლები. ნოკო ხურციას შემდეგაც ვერავინ „ბედავს“ მეგრული „პარიას“ შესრულებას, უდიდესი ოსტატი უნდა იყო, ეს სიმღერა ნ. ხურციას დონემდე რომ მიიყვანო და ხალხის ყურადღება მიიქციო. წავიდა ნოკო

ხურცია და თან წაიღო „პარიზას“ განუმეორებელი შესრულება, დაგვიტოვა მხოლოდ ამ სიმღერის იშვიათი ჩანაწერი და თანამედროვეთა მღელვარე მოგონება.

ძნელია აუღელვებლად მოუსმინო მისეულ „სიჭოულ ბატას“, „კუჩხი ბედინორს“, „ვახტანგურს“, „უტუს ლაშქარულს“, „უიკე ტურას“, „ართი ვარდს“, „ჩელასა“ და სხვა სიმღერებს. მის ხმას გააჩნდა საოცარი თვისებები: იშვიათი სითბო და ფერადოვნება, ფართო დიაპაზონი, მოქნილობა, ვირტუოზული ტექნიკა და განუმეორებელი სასიმღერო მანერა.

უსმენ ნოკო ხურციას ჩანაწერებს და მასთან ერთად განიცდი იმ დიდ სიხარულსა და სიამოვნებას, რასაც მას ხალხური ჰანგის ამღერება ანიჭებდა. ასე გგონია, რომ იგი მხოლოდ შენთვის მღერის, ხედავ მის შთავიწმინდულ სახეს და ცხოვრობ მისი განწყობილებით. მას შეუძლია შეგძრას, დაგაიწყოს ყველაფერი. ნ. ხურციას სიმღერაში ცოცხლდებოდა ქართული ხალხის სული და ხასიათი, როგორც ნოდარ დუმბაძე ამბობდა: „ღმერთებს ნოკო ხელში აყვანილი მიჰყავდათ და ჩვენს სასიხარულოდ საქართველოში ჩამოუვარდათ“.

ნოკო ხურცია დაიბადა 1905 წლის 15 თებერვალს სენაკის მაზრის (ახლანდელი ცხაკაიას რ-ნი) სოფელ მენჯში, ძველი მომღერლების ტრადიციულ ოჯახში. მამა ადრე ვარდაეცვალა. სიმღერა ბაბუამ და მამიძამ ასწავლა. მამიდა ჩონგურზე კარგი დამკვრელი და მეგრული სიმღერების მცოდნე მომღერალი იყო. ბაბუამ მეგრული სიმღერების გარდა სხვა კუთხის სიმღერებზე იცოდა. მათი ოჯახის ხშირი სტუმრები იყვნენ სამუელ ჩაღლეიშვილი, ძუკუ ლოლუა, რემა შელეგია და სხვები. ბაბუაჩემი ხშირად დადიოდა ლეჩხუმში „ქებატობაზე“, საიდანაც ჩა-

მოჰქონდა რაჭა-ლეჩხუმის საუკეთესო სიმღერები. ნოკოს ოჯახში მრავალი სიმღერა სრულდებოდა. სწორედ აქედან მოდის მისი დაინტერესება და სიყვარული ხალხური სიმღერისადმი. ნოკო სწავლობდა სენაკის სკოლაში, სადაც მის სიმღერა-გალობისა და ვიოლინოს პედაგოგმა ვალერიან გეგეჭკორმა ხელოვნებისადმი სიყვარული ჩაუენერგა, ნოტებიც შეასწავლა.

გაზეთ „სამშობლოში“ ვკითხულობთ: „სიმღერა ბევრმა იცის საქართველოში, მაგრამ ეს ბიჭი სულ სხვააო! — ამბობდა ვალოზის მასწავლებელი ვალერიან გეგეჭკორი. სოფელმა 16 წლის ნოკოს „ხუტუტა ქალების მაფშალია“ შეარქვა. მაფშალია — ბულბულს ნიშნავს. ამის მერე ყველამ დაივიწყა მისი ნამდვილი სახელი. დიდი ხნის შემდეგ, ქართული კულტურის პირველ დეკადაზე, ნოკოს სიმღერით განცვიფრებული მოსკოველები ავტოგრაფებს სთხოვედნენ საოცარი ხმის მქონე ქართველ მომღერალს. ცნობისმოყვარენი ქართული ხალხური სიმღერის სახელმწიფო გუნდის წევრებს ეკითხებოდნენ „ჩელას“ დამწყების ვინაობას. „მაფშალიაო“ — იღებდნენ პასუხს. იშვიათად ახსოვს მოსკოვის მომღერალთა გუნდს გაემეორებინოს სიმღერა... იდგა ნოკო დიდი თეატრის სცენაზე ლაღა და ბედნიერი, მსმენელთა მოწონებითა და სიყვარულით აღტაცებული. მღეროდა თავისუფლად, გატაცებით“...

16 წლის ნოკო ხურცია ცნობილმა ლოტბარმა რემა შელეგიამ მიიწვია თავის გუნდში. აქ დაიწყო მისი საშემსრულებლო ოსტატობის დახვეწა. მალე მოიპოვა სიყვარული და აღიარება.

საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ შევიდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, შემდეგ სწავლა განაგრძო სასო-

ფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში, სადაც ხელმძღვანელობდა ინსტიტუტის გუნდს, ამასთან ერთად მღეროდა ძუკუ ლოლუას ეთნოგრაფიულ გუნდში და ცნობილი ლოტბარის, კორნელი მალრაძისაგან სიმღერა-საგალობლებსაც სწავლობდა.

ძუკუ ლოლუას გარდაცვალების შემდეგ გუნდს სათავეში ჩაუდგა კირილე პაჭკორია. ნოკო კვლავ წამყვანი მომღერალია, კ. პაჭკორიას აზრით „ნოკო მოვლენა იყო ქართულ სიმღერაში, მისი მსგავსი ტალანტები საუკუნეში ერთხელ იბადებიან. მისი ბადალი მომღერალი საქართველოს სახელმწიფო ანსამბლს არ ყოლია და ალბათ, წლები დასჭირდება მსგავსის გამოვლენას“.

მალალ შეფასებას აძლევს ნ. ხურციას ხელოვნებას კომპოზიციური ალექსი მაჭავარიანი: „კარგად მახსოვს ის დრო, როცა სახელმწიფო ანსამბლის საყრდენი ნოკო ხურცია იყო, იგი გახლდათ ერთ-ერთი შესანიშნავი შემსრულებელი ხალხური სიმღერისა. შემსრულებელიც არის და შემსრულებელიც. ნოკო ხურცია ნამდვილი შემოქმედი იყო. იგი ხატავდა სიმღერებს. ფანტაზიით სავსე ადამიანი გახლდათ. შესანიშნავი ხმის გარდა იგი ენართული მხატვრობის უზარმაზარი ოსტატიც იყო. მისი სიმღერიდან გამოსჭვიოდა არაჩვეულებრივი კოლორიტი, ქართული ბუნების სული, ქართველი ხალხის ცხოველმყოფელობა. როდესაც ნ. ხურცია სიმღერის პროცესში ჩაერთვდა, წამში იცვლებოდა შესრულების ხასიათი. ნოკო ხურციასთანა მომღერლები საქართველოში ბევრნი არ იყვნენ. ის განსაკუთრებული იყო“.

1927 წელს კ. ფოცხვერაშვილის გუნდი მოსკოვში გაემგზავრა საგასტროლოდ. სოლისტად მან წაიყვანა ნ. ხურცია, რომელსაც ხვდა უდიდესი წარმატება. ერთი

წლის შემდეგ ნოკო კვლავ აღწერილია მოსკოვსა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში და სხვადასხვა ლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

1932 წელს ნოკო ხურცია წარმატებით ამთავრებს ინსტიტუტს, ჩადის მშობლიურ რაიონში, სადაც მეურნეობის დირექტორად მუშაობს. ამასთან ერთად, აყალიბებს გუნდებს, ეწევა ხალხური სიმღერების პოპულარიზაციას.

1936 წელს, ქართული ხელოვნების დეკადანთან დაკავშირებით, ნოკო ხურცია როგორც საუკეთესო მომღერალი ვადმოყვანილი იქნა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სოლისტად. იგი სიცოცხლის ბოლომდე ამ ანსამბლში მუშაობდა, მისი მშვენება იყო. როგორც კირილე ვაშაკიძე მოგვითხრობს: „ნოკო ხურცია ყოველთვის მალალ მოქალაქეობრივ პოზიციებზე იდგა და მთელი თავისი არსებით ხალხის ქვეშაირი ჰსახური იყო. მის მიერ შესრულებული სიმღერები მუდამ ხიბლავდა მსმენელებს მაღალი ოსტატობით — სიმღერის მსახიობური თამაშითა და შინაარსის მკაფიო გამომსახველობით.“

ნოკო ხურციას ცხოვრება და შემოქმედება დღესაც საუკეთესო მაგალითია ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობისათვის“.

დეკადის შემდეგ ქართველი ხელოვნების ოსტატები ლენინგრადს გაემგზავრნენ, ნოკო ხურციამ აქაც ისახელა თავი. გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ იგი ინიშნება საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელის მოადგილედ.

1938 წელს ზაფხულში ანსამბლმა დიდი ტურნე მოაწყო საბჭოთა კავშირის ცენტრებში. მსმენელებს ხიბლავდა ნოკო ხურციას მიერ უზადოდ შესრულებული ხალხური სიმღერები.

1939 წ. ნ. ხურციამ როგორც ლოტბარმა და სოლისტმა მონაწილეობა მიიღო საბჭოთა კავშირის პირველ სასოფლო-სამეურნეო გამოფენის კულტმომსახურებაში.

„ნოკო ცნობილი პიროვნება იყო — იგონებს კომპოზიტორი შ. მშველიძე — თავისი საქმის უზადო მცოდნე, დიდი ხელოვანი, აღფრთოვანებას იწვევდა მისი იუმორი (ეს ხომ მთელი შემოქმედება იყო!) საოცრად გონებამახვილი და ზომიერი. მას გააჩნდა აუდიტორიის დაპყრობის უნარი. ძლიერი ხმის გარდა ჰქონდა განუმეორებელი ტემბრი. როცა იგი მღეროდა, თვით ანსამბლის წევრებიც მონუსხულებივით უსმენდნენ. მასხოვს ფილარმონიის შენობაში აქსენტრი მეგრულიძე რეპეტიციას ატარებდა, მეზობელი ოთახიდან სიმღერის ხმა მოესმა, შეაჩერა რეპეტიცია და აღფრთოვანებით თქვა: „უსმინეთ, როგორ ქარგავსო“. ეს ნოკო მღეროდა“.

ნოკო ხურცია ფართო საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. აუალირებდა გუნდებს აბაშაში, ხალხურ სიმღერებს ასწავლიდა ფოთსა და სვანეთში, ამეცადინებდა საგარეგოს, ხობის, ცხაკაიას, გეგუკორის გუნდებს.

პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძის გადმოცემით: „რადიოკომიტეტში, მუსიკალურ გადაცემათა რედაქციაში ვაწყობდით ხალხური სიმღერების კონცერტებს. პირველად ამ გადაცემებში შევხვდი ნ. ხურციას. მან წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. გამოირჩეოდა იშვიათი ხმითა და შესრულების დიდი ოსტატობით. მისგან ბევრი სიმღერა ჩავწერე. იგი შესანიშნავად იცნობდა სიმღერის ყველა ხმას და ვარიანტებს, კარგად ესმოდა შინაგანი ბუნება ხალხური სიმღერისა, მის სიმღერებს ახასიათებდა სოფლის სურ-

ნელება, ფერადოვნება. იგი აჯადოებდა მსმენელს“.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნოკო ხურციას ღვაწლი მეგრული სიმღერების აღდგენა-პოპულარიზაციის საქმეში. ამას იგი აკეთებდა ღრმა ცოდნით, გამოვლენითა და ტაქტით. მან აღადგინა „უტუეს ლაშქრული“, „ოდიოას“-ს უცნობი ვარიანტი, „აბა დარუჯან“, „ჰარირას“.

„ჰარირას“ რაღაც არაჩვეულებრივად, უბაღლოდ ასრულებდა — გვიამბობს რადიოს დიქტორი ქეთევან ლანდია, როდესაც დაამღერებდა სიტყვებს: „აბა ბანი, ჯგირი ბანი, აშენებულ თქვენი გვარი“ — გუნდს მოუბრუნდებოდა ხოლმე და ნამდვილ ექსტაზს იწვევდა...“

ნოკო ხურციას სახელი კარგად იყო ცნობილი ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. 1940 წელს იგი მიიწვიეს მოსკოვში, ფილმის „ახალი სოფელი“ გასახმოვანებლად. ამავე დროს, მოსკოვის რადიოში ჩაწერა ქართული ხალხური სიმღერები, აგრეთვე ორი საკონცერტო პროგრამა საფრანგეთისათვის, რომელიც გადასცა მოსკოვის რადიოში.

ნოკო ხურცია აფორმებდა სპექტაკლებსა და კინოფილმებს. მან შეაჩინა სიმღერები სპექტაკლებისათვის: „ნაპერწყლიდან“, „უჩა უჩარდი“, „სამშობლო“, „სადგურის უფროსი“, „ხევისბერი გოჩა“. მისი ხმა აღბეჭდილია კინოფილმებში: „ფიცი“, „დავით გურამიშვილი“, „ჯურღალის ფარი“, „ნარინჯის ველი“, „ტარიელ გოლუა“ და სხვა.

„ნოკო პოპულარული პიროვნება გახლდათ — გადმოგვცემს აკაკი ლანდია. — მასხოვს, საგასტროლოდ ვიყავით დასავლეთ საქართველოში. მივადექით ერთ ეზოს, წყალი გვირღოდა, მასპინძლის სიხარულს საზღვარი არა ჰქონდა, როცა ნოკო იცნო. მთე-

ლი სოფელი შეიყარა, ყველას უნ-
დოდა ახლოს ენახა ეს სახელმო-
ხვეჭილი მომღერალი“.

ნოკო ხურციას რეპერტუარი
მოიცავდა საქართველოს ყველა
კუთხის ხალხურ სიმღერებს, რო-
მლებსაც დამახასიათებელი კო-
ლორიტით ასრულებდა. მას ახ-
ლო მეგობრობა და შემოქმედე-
ბითი ურთიერთობა აკავშირებდა
ისეთ გამოჩენილ მომღერალ-ლოტ-
ზარებთან, როგორებიც იყვნენ:
აექსენტი მეგრელიძე, კორნელი
მალრაძე, ვარლამ სიმონიშვილი,
ძმები ერქომაიშვილები, მიხა ჯი-
ლაური, ძმები კუხიანიძეები, კაე-
საძეები, მკედელშვილები, თარხ-
ნიშვილები და სხვა.

საგულისხმოა ანზორ კაცსაძის
აზრი: „საქართველო — ხალხური
სიმღერების კლასიკური ქვეყანაა.
მის ყოველ კუთხეს თავისებური
სიმღერები აქვს, ერთმანეთისაგ-
ან მკვეთრად განსხვავებული. ჩვე-
ნი მუსიკალური ფოლკლორი ქან-
რობრივადაც მეტად მრავალფე-
როვანია. ნოკო ხურცია შესანიშ-
ნავად იცნობდა ამ უზარმაზარსა და
ნაირსახოვან მემკვიდრეობას. იგი
ქართული ხალხური სიმღერის ნა-
მდვილი დიდიოსტატი იყო... იგი
როგორც ნამდვილი არტისტი, ყო-
ველთვის აღწევდა თავისი ხმის
ემოციურ გარდასახვას. სტილისა
და კოლორიტის ფაქიზი შეგრძ-
ნებით ასრულებდა საქართველოს
სხვადასხვა კუთხისა და ჟანრის
სიმღერებს. და მაინც, მისი სტი-
ქია მეგრული სიმღერა იყო, სწო-
რედ აქ ვლინდებოდა მთელი სი-
სადავით მისი ნატიფი მუსიკალ-
ური ბუნება, ვირტუოზული ოსტა-
ტობა, არტისტულობა“.

ნოკო ხურცია პოეტური შთაგ-
ონების კაცი იყო. ლექსებსაც წე-
რდა და სიმღერებსაც. დიდი სა-
მამულო ომის დროს პოპულარო-
ბა მოიხვეჭა მისმა სიმღერებმა:
„მფრინავ წურწუმიანზე“, „სტალი-
ნგრაღზე“, „სამშობლოზე“ და სხვ.

მეგობრების ვადმოცემით ნო-
კო დიდად განათლებულად აღიქ-
მილი იყო. ჩინებულად იცნობდა
და ქართულ ლიტერატურას, ის-
ტორიას, ეთნოგრაფიას. ყოველივე
ეს ეხმარებოდა მას მუსიკალუ-
რი ფოლკლორის იშვიათი ნიმუ-
შების აღგენა-დამუშავებაში.
იყო ენაწყლიანი მოსაუბრე, სამე-
გალითო მეგობრობა იცოდა, თავ-
მდაბალი იყო და სამართლიანი.

ჯანო ბაგრატიონის ვადმოცემ-
ით „ნოკოს ლამაზ ხმას ფოიკუ-
რი გარეგნობა აშშვენებდა —
მხარბეჭიან ვაუკაცს უხდებოდა
თეთრი ჩოხა. მის დიდრონ თვა-
ლებში ცეცხლოვანი ტემპერამე-
ნტი და შინაგანი ნათელი ბრწყი-
ნავდა. იგი ჩვეულებისამებრ ვუ-
ნდის შუაგულში იდგა და სიმღ-
ერის წინ მოიღერებდა ყელს“.

დაუშრეტელი ენერგიით აღსავ-
სე მუდამ მოძრაობდა, მხიარუ-
ლობდა, ყველგან სიხალისე და
სიცოცხლე შეჰქონდა“.

ნოკო ხურცია 1949 წელს გარ-
დაიცვალა. ნადრევად შეწყდა მი-
სი შინაარსიანი სიცოცხლე, რა
დიდი ხელოვანი უნდა იყო, რო-
გორ უნდა უყვარდეს შენს ერს,
რომ ასეთი სიტყვები ათქმევინო:
„ნოკო ხურციას ჯადოსნური გე-
ლი ჰქონდა, მისი წამოწყებული
სიმღერა მთელ საქართველოს ეს-
მოდა“. (ვახეთი „სამშობლო“).

ვინ იცის, კიდევ რამდენი დრო
გავა, სანამ ნოკოსებურად ახმაი-
ნდება მეგრული „ჰარირა“, რომე-
ლიც ახლა დუმს და ახალ მათ-
შალიას ელოდება.

მანამდე კი ფირმა „მელოდია“
გამოუშვებს საიუბილეო ფირფი-
ტას, რომელშიც ნოკო ხურციას
ნამდვირი მრავალი სიმღერა შევა-
ეს ფირფიტა რელიქვიად გადაიქ-
ცევა, მასზე თაობები აღიზრდე-
ბიან. ნოკო ხურციას სიმღერა საუ-
კუნეებს ვადასწვდება, მისი სახე-
ლი იცოცხლებს ქართულ ხალხურ
სიმღერასთან ერთად.

დ ღ ი უ რ ე ბ ი დ ა ნ *

ახლს კი გაგიმელანებთ იმის კეშმარტ მიზეზს, თუ რატომაა, რომ დანარჩენი ევროპელი ხალხებისაგან განსხვავებით, იტალიელები იცნობენ მხოლოდ წარმოსახვით შექმნილ პოეზიას და როგორც დამშუფელ კაცს საქმელი, ისე ენატრებათ ის პოეზია, რომლის წყაროდაც გრძნობა გვეუღინება. როცა ირგვლივ მხოლოდ უმპინსობაა და მოწყენილობა, როცა ყველაფერში ვლინდება მხოლოდ თავქარიანობა და ქარაფტუტობა, როცა ყველას სული ეღვება მხოლოდ გართობაზე, ერთის სიტყვით, როცა აღარც სამშობლო გვაქვს, აღარც საზოგადოებრივი თუ სამწერლო ასპარეზი, აღარც ვინმეს ვეოცნებებით და ხმელეთს ქარქაშში გვიფანჯვდება, როცა აღარაინ აღარ იცის, რას მოახმაროს თავისი ძალა და ენერჯია — იტალიელმა დაქარგა რისიმე ღრმად განცდის უნარი და თითქმის სრულიად უგრძნობელი გახდა, ზემოთ ვთქვი, მთელი მსოფლიო ფილოსოფოსად იქცა-მეთქი; იტალიელმაც შეითვისა მცირეოდენი ფილოსოფია, რომელიც საკმარისია საიმისოდ, რომ საშუალოდ უბედური გახადოს იგი და ჩაახშოს, ან, უფრო ზუსტად, დათრგუნოს და მიაძინოს მისი წარმოსახვა, რომელიც თითონ ბუნებისაგან აქვს ბოძებული, მაგრამ აშკარად არ კმარა საიმისოდ, რომ ამომწურავად შეიცნოს ვნებების, გრძნობების, ადამიანის გულის სიღრმე და მაკაიოდ წარმოაჩინოს ისინი. ეგეც არ იყოს, თანამედროვე იტალიელს ამომწურავადაც რომ შეეცნო ადამიანის გული, მაინც ვერ შეძლებდა მის გამოხატვას, რადგანაც — უნდა ვაღიაროთ, — აშკარად აკლია ის საფუძვლიანი ცოდნა, რომელიც აუცილებელია ესოდენ რთული ამოცანის გადასაწყვეტად. აი, რატომაა, რომ იტალიელი, მაშინაც კი, როცა კეშმარტივ გრძნობით გულშეგრული, თავისი ღრმა განცდისა თუ განცდილის გადატანას აპირებს ქალღმერთ ან თავიდანვე ვერ ახერხებს სათანადო ფორმას მოუძებნოს სათქმელს და ამიტომ ყველაფერი გაცვეთილი, მტკნარი და მღარე გამოუდის, ან, რაკი თავისი გრძნობის დაოკება არ შეუძლია, აშკარად ვედარ იმორჩილებს კალამს და უწდილი და უმწიფარი ყრმასავით კუცლონებს.

ასე რომ, ყველა ზემოხსენებული მიზეზის გამო, თანამედროვე იტალიელი, რომელსაც ხელი არ მიუწვდება გრძნობისმიერ პოეზიაზე, მარტოდენ წარმოსახვისმიერ პოეზიას ალღევს მთელს თავის დროს, ნიჭს თუ ძალას, მაგრამ ეს ბუნებრივი მოწოდებით კი არა, მხოლოდ თვითნებური არჩევანით განპირობებული ვახლავთ, ამიტომაც ან საერთოდ ხელნოცარული რჩება, ანდა მხოლოდ უღიმღამო მიზაძვა თუ გამოუდის და ისე მისჩანაჩლებს წინაპრებს კულში, როგორც პატარა ბაღლი — ძიძას, ჩვენში დარჩეს და, სწორედ ასე იქცევა მონტი, რომელიც კაცმა რომ შევას, პოეტი კი არ არის, არანედ დახელოვებული მთარგმნელი, ისე კარგად აქვს გაწაფული ხელი და ისე მარჯვად ფრკვენის ძველ ბერძნებს და რომაელებს. ხოლო როცა თვით იტალიელებს, ვთქვათ, დანტეს ძარცვავს, აქ უკვე ძველი სტილისა და ძველი ენის წინდაბედული და დახვეწილი განმაახლებლის როლში გვევლინება¹¹.

მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, იტალიელები, დროის ბუნებისა და თვით პოეზიის ბუნების საპირისპიროდ, მაინცდამაინც პოეზიის იმ უნარით იფარგლებიან, რომელიც დღეს შეიძლება მხოლოდ ნაძალადევი ან მიმზამქელობითი იყოს, ხოლო ამის ერთადერთი მიზეზი ის ვახლავთ, რომ ამ უნარში მუშაობა გაცილებით უფრო ადვილია, ვიდრე მეორეში, რომელსაც გრძნობისმიერი პოეზია ჰქვია სახელად: ჭერ ერთი, არავის მოუვა აზრად, რომ ზოგიერთი ტალანტისათვის, მით უნეტეს, როცა ეს ტალანტი არც მქონებია, ნაკლებად დაოსტატებულია და თავის ხელობაშიაც ნაკლებად გაწაფული, მაგრამ, სამაგიეროდ, სიფიციბით, მოუთმენლობით, სულსწრაფობით და ა. შ. გამოირჩევა — გაცილებით უფრო ადვილია ბაძავდეს სხვებს, ვიდრე თითონვე ქმნიდეს. ხოლო თანამედროვე იტალიელი პოეტები თითქმის ყოველთვის ბაძავენ, მაშინაც კი, როცა პირდაპირ არ იწერენ სხვებისგან, რაც, სხვათა შორის, არც ისე იშვიათი მოვლენა ვახლავთ; ასე იქცევა, თუნდაც არაიმი¹², რომელიც გადაწერას პირდაპირ, ყოველგვარი მიკობ-მოკიბვის გარეშე, „ასლის აღებას“ უწოდებს. მეორეც, რამდენადაც თხრობა უფრო ადვილია, ვიდრე მოქმე-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1985.

დების დრამატული განვითარება, სადაც მიმბაძველო-
ბითი ხელისუფლების ყოველგვარი შეცდომა თუ შე-
ცდოლა აშკარა და თვალში საცემი, და სადაც გა-
ცილებით უფრო მეტად იმის ნიშნავია, რომ ავ-
ტორის აზრი თუ განცდა ბუნებასა და კუმარტივებს
შეესატყვისებოდეს, — იღონად თანამედროვე იტა-
ლიელებს, რომელთა გრძნობა, როგორც უკვე მო-
გახსენეთ, ღარიბია, ხოლო ადამიანის გულის ცოდნა —
მწირი, გაცილებით უფრო ეადვილებათ წარმოსახვის-
მიერ პოეზიაში მუშაობა, რადგანაც ეს უკანასკნე-
ლი თითქმის პარწმინდად თვითნებურად და მისი
მუშეობით ძნელი როლია თვლი მოსტარა მეთხველს,
ან ნაყარი მანც შეაყარო თვალში, როგორც იქ-
ცოდია, ვთქვათ, არიოსტო, დიპს, წარმოსახვისმიერი
პოეზია უფრო ადვილია, ვიდრე გრძნობისმიერი, სა-
დაც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე განწურვალად უნდა მის-
დედვე ბუნებას და კუმარტივებს, და სადაც თვითე-
ული ჩვენგანის გული სიმართლისა თუ სიყალბის,
კუმარტივისა თუ არაკუმარტივის, ბუნებრივისა, თუ
ნაშალადევის, ძალიან თუ უნიათობის, ისევე როგორც
გამონაგონის, მდგომარეობის, გრძნობების, აზრების,
გამოთქმების და სხვათა და სხვათა მარად ფხიზელ,
მეცრ და პიროვნულ მსახურად გვევლინება, წარ-
მოსახვა ზოგჯერ შეიძლება გააყალბო, ძალა დაატანო,
ან არადა, რადაცა მანც უბრძანო; გრძნობას კი ვერც
გააყალბებ, ვერც ძალს დაატან და ვერც უბრძანებ.
ანაოტ რა ვასკვირია, რომ იმნარი სინამდვილეში,
როგორც ზემოთ აღწერე, თანამედროვე იტალიელ
პოეტებს, რომლებმაც გრძნობისმიერი პოეზიის ნიმუ-
შები გამოაქვეყნეს, უსტივინს, სიცილი დააყარეს და
ნახსრად აიგდეს, ღირსნიც იყვნენ, რადგან მიზანმა
(უკლებლოც უკლამ უცხოელების მიზანქას მიჰყო ხე-
ლი) ჯერ წარმოსახვისმიერი პოეზიაში რა არის და
გრძნობისმიერი პოეზიაში რა უნდა უნდა იყოს, სადაც
ის წარმოუდგენლად უაღბია, იმავ მიზნის გამო,
რომლის ძალითაც გრძნობას ვერც გააყალბებ, ვერც
ძალს დაატან და ვერც უბრძანებ რასმე, და აი, სალად
მოაზრებო იტალიელებიცა და უცხოელებიც ერთმანდა
ამტყციებენ, რომ იტალიაში არ არსებობს გრძნობის-
მიერი პოეზია. იგარამ, ალბათ, ვერ ხვდებიან: ეს ხომ,
არსებობდა იმის მტყციებას ნიშნავს, რომ იტალია-
ში საერთოდ არ არსებობს მწერლობა, ყოველ შემთხ-
ვევაში, პოეზია მანც, თითქოსდა ცხოვრების თანა-
დროული ვითარება საერთოდ დასაშვებს ხდიდეს
გრძნობისმიერი პოეზიას, ხოლო მისი არარსებობა
მთლიანად პოეზიის არარსებობის ტრადუცია არ იყოს.
გრძნობისმიერი პოეზია შეიძლება ნიშნული იყოს
მხოლოდ ჩვენი საუფუნისთვის, მაშინ როდესაც კუმ-
მარტივი და წმინდა (ესე იგი, შურტრეველი) წარმოსახ-
ვისმიერი პოეზია ნიშნული იყო მხოლოდ პომერო-
ნის ხანის, ან სხვა ხალხების შესაბამისი ეპოქების-
თვის. აქედან შეიძლება ძალდატანებლად დავაკნეთ,
რომ პოეზია არც ისე ორგანულია ჩვენი დროისთვის,
და რომ ის ჩვენს თვალწინ იწირება, ქცევა და
მქლევდება, რაკილა ასეთი იშვიათობა ხდება არა
მარტო კუმარტივი პოეტი, არამედ, საერთოდ, თვით
კუმარტივი პოეზიაც, რადგანაც ყოველივე გრძნობის-
მიერი ფილოსოფიას, ცდას, ადამიანის თუ საყაროს
ცოდნას, ერთის სიტყვით, რადაც კუმარტივი შეყა-
რება, მაშინ როდესაც პოეზიის დასაბამიერი არის

ის გახლდათ, რომ მას სასწაროდება და შოგარტივებს
ანიებდა მხოლოდ სიყალბე, და თუ პოეზიას არსებულ
ხილავთ იმ აზრით, რასაც ის საკუთარ არსებულ გვერ-
ხა თავისი განვითარების საწყის ეტაპზე იტყვიან,
გრძნობისმიერი პოეზიას მხოლოდ პირობითად თუ შეიძ-
ლება ეწოდოს პოეზია: ეს, უმაღლ, ფილოსოფია,
მჭევრმეტყველება თუ რა ვიცო, კიდევ რა, მხოლოდ
უფრო უკეთ შეგებული ვიდრე ფილოსოფია და
მჭევრმეტყველება, რომლებიც პირობით არიან გამო-
ხატულნი, ის შეიძლება ამაღლებული და მშვენიერი
კი იყოს, მაგრამ მხოლოდ ილუზიების წყალობით,
რომლებსაც თვით გრძნობისმიერი პოეზიაშიც კი შეგ-
ვიძლია დავუთმოთ ადგილი და, თქვენ წარმოიდგინეთ,
უფრო ღიადც, ვიდრე უთმობენ უცხოელები.

იშვიათად თუ იოიებნება ისეთი მწერლობა და
ისეთი ხალხი (თუკი დროებაცა და თვით ხალხიც ისე
ძირეულად არ შეცვლილა და განახლებულა, რო-
გორც იტალიელთა — რომაელებთან შედარებით)
რომ სხვადასხვა დროს სიტყვიერების ერთსა და იმა-
ვე ეანრში ორი დიდი მწერალი ჰყავდეს. მას შემდეგ,
რაც ამა და ამ ეანრში შეიქმნა კუმარტივი და სრულ-
ყოფილი და მომდევნო თაობებისა თუ საუკუნეებო-
სათვის ნისაბამ ნიმუშად დასახული ნაწარმოებო, ყვე-
ლა ნამდვილი ტალანტი უკვე თავს არიდებს მას, თუმცა
ის შეიძლება ბევრ სხვა სახესაც მოიცავდეს — და სხვა
ეანრს მიმართავს, იქნებ იმტომ, რომ თვითონვე
გრძნობს, რარგ ძნელია გაუტოლდეს ზემოხსენებულ
ნიმუშს, ან, იქნებ, იმასაც ფიქრობს, კიდევაც რომ
გავტოლდებ, ერთადერთი ხომ მანც აღარ ვიქნე-
ბოი; იქნებ სიმზღადის, ან იმის გამო, რომ თავისთავსა
თუ თავის ძალებში ეპარება ევეკი, რაც ესოდენ ბუნებ-
რივი გრძნობაა ყველასათვის, ვინც წინასწარ ხედავს
მიელ იმ სინდელს, რომლის გადამღვასაც მოითო-
ხვის გრანდიოზული შთანფიქრის ხორცშესხმა და,
ცხადია, შოშობს, რომ სინდელს თავს ვერ გაართმებს
და მეტოქეობას ვერ გაუწევს სხვის იმ საქმეში, სა-
დაც სრულქმნილია უკვე მიღწეულია და ყველას
თვალწინ აქვს — მასაც და სხვასაც, და მხოლოდ უნი-
კობა, რომლისთვისაც ესოდენ ნიშნულია თანხედობა
და თავდაჭერება, წარბუხებულად ეძებნა დასახრო-
ბაში, რადგანაც მოსვენებას არ აძლევს ქება-დიდებ-
ბა, რასაც ერთმანდა მიაგებენ დიადი ქმნილების ავ-
ტორის, და ხარზად მიეღვივოს პატავს თუ სახელს,
რომელიც ერთის შეხედვით, ესოდენ ადვილ მოსახვე-
ჭი ჩანს. ვინაიდან დასახულ მიზანს მისი სინდელის
მიხედვით კი არ ზომავს, არამედ საკუთარი სურვილი-
სა და იმ საწუვარი გილოდის მიხედვით, რომელიც
ელის გამარჯვებულს, მეორე, უფრო მნიშვნელოვანი
მიზნის ის გახლავთ, რომ კაშხული სიტყვიერების ეს
ეანრი უკვე აღარ არის ახალი, მას შემდეგ, რაც
დიდი მწერლის ხელში გამოიარა: მასში ორიგინალუ-
რობასაც კი ვეღარ მიადევრ, არც თუ სიდიდეს,
თუმცა ორიგინალურობაც რომ შეინარჩუნო, მანც
თავს იჩენს ერთი დასაბამიერი სინდელე: თვით ყვე-
ლაზე მაღალნიჭიერი კაცის კი, უკვე გატყპნილ
მასს რომ ხედავს, ძალაუნებურად მასვე იჩივებს,
მასვე ადგება, ვინაიდან საკუთარი პოეტური ეანრს ამ
გზასთან აიგვებს, თითქოს მის გარეშე წარმოუდ-
გენელი იყოს ზემოხსენებული ეანრის არსებობა,

თუმცა მოძიებნება ბევრი სხვა გზაც და, შესაძლოა, უკვე გატკეპნილზე უკეთესიც. თვით საბერძნეთშიაც კი, რომელსაც მწერლობის მრავალსაუფროსი ისტორიის მანძილზე ურიცხვი დიდებული მწერალი თუ პოეტი ჰყავდა, ჰომეროსის დროიდან მოყოლებული არ დაბადებულა არცერთი მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო ეპიკოსი პოეტი, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე უმნიშვნელო ავტორს, ვთქვათ, აპოლონიოს როდოსელის³³ ბადელს. და თვით ჰომეროსს (თუკი მართალია, რომ „ილიადა“ წინ უსწრებს „ოდისეას“, როგორც აბტიკებს ლონგინუსი³⁴), „ოდისეას“ გამოქვეყნებით ბევრი არაფერი შეუმტყობია თავის დიდებლობით. თუმცა, ვინც უნდა ყოფილიყო ეს ჰომეროსი, მე ვფიქრობ, რომ „ილიადა“ და „ოდისეა“ ერთ ავტორს როდი ეკუთვნის,³⁵ და რომ მთავრე მხოლოდ პირველის სტილის, ენის, თხრობის მანერისა თუ შინაარსის მიბაძვა, რომელიც ზოგჯერ საკმაოდ უნიათოა და მოსაწყენი, თუმცა ეს ორივე პოემის საერთო თვისება გახლავთ. ამ ვარაუდის შემოწმება ელინისტი კრიტიკოსებისათვის მიმინდვია, რომლებსაც ვადალექტილი აქვთ ჰომეროსის დროინდელი სიძველენი, ზედნიწევნიც იცნობენ პოეტის ეპოქას და ზეპირად იციან ორივე პოემა, — ყველა ამ დიდიმანათს ერთად კარგი გეგმუნება და საღი აზრით რომ ჰქონდეთ! აღარაფერს ვიტყვი რომაელებზე და ვერგილიუსის შემდეგ ეპოსის შექმნის მათ წარუმატებელ ცდებზე, ვერგილიუსისა, რომელმაც ყველას დაასწრო და ისევე დაჩრდილდა ამ ეპოსში,³⁶ როგორც ციცერონმა — შეგვრებულელებაში, მართალია, ტორკვატო ტასო არ შეიძლება სრულყოფილ და, მით უმეტეს, ჰომეროსისეით დიდ პოეტად იქნეს მიჩნეული მის მიერ არჩეულ ეპოსში (ის დიდი იყო პირადი, მაგრამ არა მისი პოემა, ანდა თვითონ — ამ პოემაში). მაგრამ მის შემდეგ იტალიაში აღარ შექმნილა ღირსშესანიშნავი ეპოური პოემა, მიუხედავად იმისა, რომ საშუალო ნიჭის არაერთ პოეტს უცდია კალამი ამავე ეპოსში, მეტიც, მართალია არიოსტოს პოემები ეპარობრები თავისებურებით მნიშვნელოვან და განსვადებულად ტასოს პოემისაგან, მაგრამ ბევრს ესაუფროსა და ეუყენარა, „განათვისფლებული იერუსალიმის“³⁷ ავტორი არიოსტოს შემდეგ რომ შეეჭიდა ესოდენ ძნელ საქმეს. ამიტომაც ტასოს მტრებმა არ დააბანეს და „იერუსალიმის“ გამოკვეთებისთანავე „ორლანდოს“³⁸ დაუპირისპირეს იგი, რათა არიოსტოს ქმნილებაზე დაბლა დაეყენებინათ და თავხედობა და, ვინ იცის, კიდევ რა არ დაბარებულბინათ ტასოსათვის. ს-ურანგეთში მოლიერის შემდეგ აღარ ყოფილა დიდი კომედიოგრაფი, იტალიაში — ვოლფონის შემდეგ. მართალია, ყოველივე ეს უპირატესად მწერლობაში ვლინდება, მაგრამ შეიძლება იგივე იქცას ადამიანის მოღვაწეობის ბევრ სხვა სფეროზეც, მეცნიერებისა თუ ხელოვნების ბევრ სხვა დარგზედაც. ჩემი მოსაზრების საპირისპიროდ შეიძლებოდა მოგვეტანა ის მაგალითი, რომ საფრანგეთში კორნელის შემდეგ იყო რასინი, ხოლო მის შემდეგ — ვოლტერი, და რომ ინგლისში შექსპირის მოჰყვა რამდენიმე ტრაგიკოსი, თუმცა ისიც ფაქტია, რომ ვერცერთი ვერ შეედრებოდა მას თავისი სრულქმნილებითა და დიდებით.³⁷ ხოლო ეს უჩანასწელი (ე. ი. დიდება) ჩემი მსჯელობის საგანად რომ იქცეს, ისეთივე უჩვეულო, ისეთივე საყოველთაო და სახალხო უნდა იყოს, რო-

გორიც გახლდათ რომდევნო თაობებისათვის მისაძგ ნიმუშად დასახული წინამორბედის დიდება.

აქვე უნდა შევნიშოთ, რომ სხვაგვარი მდგომარეობაა იმ შემთხვევაში, როცა დრამატულ ავტორებს ებება საქმე, ვინაიდან თეატრალურ ასპარეზზე წარმატების ურიცხვი სხვადასხვა ფაქტორი განაპირობებს, განსაკუთრებით, ზოგიერთ ხალხში, მათი თავისებურებების შესაბამისად. უმთავრესი მაინც ისაა, რომ ნებისმიერი ხალხის თეატრი, თავისი დიდი დრამატურგიც რომ ჰყავდეს, მაინც ახალ სახელსა ნატარობს და დრამატული ქმნილებებისაგან იმდენად სრულყოფილებას როდი მოითხოვს, რამდენადაც სახალხოს. დიას, უმეტესწილად ყველა მხოლოდ სახალხს ესწრაფვის, რომელსაც უფრო ატაკებთ ურავრეს ტაშს, ვიდრე დიდი დრამატურგების ცვალებით უყვირო, მაგრამ უკვე ცნობილ პიესებს. ამრიგად, დრამატულ ავტორს ყოველთვის რჩება ადგილი, რომელიც შეიძლება მოიპოვოს, დიდება, რომელიც შეიძლება მოიხვედოს, მიზნა, რომელიც კალამს ააღებინებს ხელში და ჯილდო, რომელიც წარმატების შემთხვევაში არ ასცდება. მეტი რა უნდა თვით ყველაზე ნიჭიერ მწერალს? ამას დაუმატებ საზოგადოებრივი ცხოვრების უარიცხვი წარმომანი, რომელიც ადამიანს აძლევს თეატრისათვის წეროს; ხალხი, რომელიც თავისი ხელობის მიზნით თუ გამოჩინების მიზნით დაუბნდა და აქეზებს ამნაირ ავტორებს; თვით ავტორი ინტენური ზრახვები, მოთხოვნდებები, მოვადრობანი, წარმატების მიღწევისა თუ სახელის მოხვევას სურვილი თავიანთ ქალაქში, თავიანთ მეგობრებში, თავიანთ წრეში და ა. შ.; ჩვეულებებისა და, ვინ მოსთვლის, კიდევ რამდენი რამის გამოდგმულები ცვალებადობა ცხოვრებაში, თეატრში, წარმოდგენებში და ყოველივე იმაში, რაც შემდეგ შეიძლება სცენაზე წარმოდგენილ იქნეს. ასე რომ, დრამატულ ავტორს ყოველთვის რჩება საკმაოდ ფართო ასპარეზი, სოფოკლეს დიდებას ჭირ კიდევ სრულიად უცნობი ევრაიიდესაფონის³⁸ ხელი არ შეუშლება იმაში, რომ მისი შემკვიდრე გამხდარყოფილი, დრამატული ქმნილებების თავისებურება ის არის, რომ მათი მოქმედება, მოთხოვნილებაცა და დანიშნულებაც თითქმის ყოველთვის ცოცხალია, რასაც ვერ ვიტყვით კაშშული სიტყვიერების ვერცერთი სხვა დარგის ძველზე. სხვაგვარად იქნებოდა საქმე, ისევე, როგორც შორეულ წარსულში, დღესაც რომ არცებობდნენ სახალხო თაყურილობები, სადაც მეროდოტი კითხულობდა თავის ისტორიას,³⁹ ან, ჰომეროსის პოემებისა არ იყოს, იმ მიზნით რომ იწერებოდნენ ლექსები, რათა შემდეგ ხალხს წინაშე წაეკითხათ, უფრო ზუსტად, სიმღერის შეესრულებინათ,⁴⁰ ანდა, ბოლოს, ტირტოსებისა⁴¹ თუ ბარდების⁴² დრო საზუდამოდ რომ არ ჩაბარებოდა წარსულს. მაგრამ რაკი ყოველივე ეს მხოლოდ შორეულ მოგონებად იქცა, ჩვენ იმასდა ვჭირებდით, რომ მწერლობის ყველა დარგში უკვე შექმნილი სრულყოფილებით ვტყბებით და ახალ სრულქმნილებას აღარ მიველტვით. სულ სხვაგვარია ყოველივე იმის ზედლო, რაც საზოგადოების შეუწუნებელი ყურადღებისა თუ ცხოველი ინტერესის საგანი გახლავთ, და ლათინური შეკვრებულელება ციცერონის შემდეგაც რომ კვლავინდებურად საჭირო ყოფილი-

ყო, ვინ იცის, იქნებ რომს სხვა დიდი ორატორებიც ჰყოლოდა.

„ბიბლია და ჰომეროსი — აი, უკველგვარი სიტყვიერების ორი დიდი წყარო“, — ამბობს ალფიერი⁴³ თავის „ცხოვრებაში“ (იგივეა დანტე იტალიური მწერლობისთვის და ა. შ.). საქმე ისაა, რომ ეს წიგნები უველაზე ძველი წიგნები არიან და, მაშასადამე, უველაზე ახლოს დგანან ბუნებასთან, უკველივე მშვენიერებას და დიდებს, სიკეთესსა და მრავალფეროვნების ამ ერთადერთ წყაროსთან. მას შემდეგ, რაც სამყაროში თანდათანობით ნეკიდრდება გონება, იმისდა კვალად, რაც უფრო მტკიცედ იკიდებს ფეხს და რაც უფრო მეტად იზრდება მისი გავლენა, უველაფერი კნინდება, მახინჯდება, უსულყო, უსიცოცხლო, ერთფეროვანი ხდება.

ვინ არ იცის, რომ მწერლობის განვითარების გზა მეცნიერების განვითარების გზას უპირისპირდება პირველი, იმისდა კვალად, რაც უფრო მეტად იქცევა ხელოვნურ გაწაფულობად, უწყალო ხდება; მეორე, პირიქით, იფურცქნება. პირველი, გარკვეულ სიმაღლეს რომ მიადწევს, დაბლა ეშვება; მეორე, პირიქით, წინსვლისთან ერთად სულ უფრო და უფრო მაღლდება. პირველის წიაღში წინაპრები თუ წინამორბედები მუქი, უკიდრებურ უფრო დიადენი, განსაკვივრებელნი, აღტაცების ღირსნი იყვნენ; მეორეში, პირიქით, თანამედროვენი უფრო მაღლა დგანან; პირველი, რაც უფრო მეტად შორდება თავის დასაბამსა თუ საწყისს, მით უფრო მეტად ირყვება, სენამ, ბოლოს და ბოლოს, მთლიანად არ გადაგვარდება; მეორე, პირიქით, რაც უფრო ახლოა საწყისთან, მით უფრო არასრულყოფილია, სწირი, მტკნარი და ხშირად უაზროცა. მიუზღი ის გახლავთ, რომ პირველის საფუძველია ბუნება, რომელიც სრულყოფილების გზით კი არ მიემართება (ან მხოლოდ გარკვეულ დრომდე და გარკვეულ ზღვრამდე), არამედ — თანდათანობით გადაგვარებას; მეორის საფუძველი კი გონებაა, რომლისთვისაც აუცილებელია დრო მოსამწიფებლად თუ ძალის მოსაცემად და რომელიც დროთა განმავლობაში, გამოცდის უფრო თანდათანობით დაგროვების კვლადკვალ, სულ უფრო მეტად სრულწინილი ხდება. ეს გამოცდილება — გონების მოძღვარი, ძიძა და აღმზრდელი, იმადეროულად, ბუნების მკვლელი გახლავთ.

რომელი მდგომარეობაა ბუნებრივი — მდგომარეობა უციცისა თუ მდგომარეობა ხელოვნებისა? უციცმა არ იცის და თითქმის ვერა გრძნობს მშვენიერებას; ხელოვნებაში, ძალიან ნაკლებად გრძნობს იმავე მშვენიერებას ბუნებაში, ერთის სიტყვით, უკველნაირ მშვენიერებას და ა. შ. თვით უველაზე მარტივი მუსიკაც კი ვერ შესწრავს უბეში და გაუთელი კაცის გულს. რუსიკის განცდისაც ისევე ეუფლებიან, როგორც რაიმე საგანს, სხვა გზით, ან იმის წყალობით, რომ უშუალოდ თუ არაუშუალოდ ეხევიან მას. ხოლო მუსიკა უკველგვარ მშვენიერებურ უფრო ადვილი მისაწვდომი ჩანს და ა. შ. მე გვულისხმობ შედეგს: მშვენიერება მშვენიერია ბოლოდ იმდენად, რამდენადაც სიამოვნებას გვიანიებს და ა. შ. უცნობი კემპარიტება მინც კემპარიტებაა, ვინაიდან მისი კემპარიტება იმავე რლია და მოცილებული, თუ რამ.

დენად სასარგებლოა იგი, ბუნება უშუალოდ რაზე გავწდის და გვასწავლის კემპარიტებას, იმის რადესაც ახსოვლური მშვენიერება, მართლა რომ არ სეობდეს, ჩვენთვის შედელო ეჩვენებინა. მშვენიერება მხოლოდ ბუნებას. მაგრამ როგორ შეიძლება მშვენიერება ახსოვლური იყოს, თუკი იმ კაცის ხელზე, რომელიც ბუნებრივი მდგომარეობიდან არ გამოსულა, თითქმის ვერავითარ ზეწოქმედებას ვერ ახდენს, რის გარეშეც შეუძლებელია მშვენიერების აღქმა, რომელიც განუყოფელია, ან შეიძლება განუყოფელი იყოს ამა თუ იმ საგნისაგან.

თუ გვხვს, რომ სასაცილო, ჭირ ერთი, სასარგებლო იყო და, მეორეც, ცოცხალსა და ხანგრძლივ სიამოვნებას გვიანიებს, ესე იგი, მალე არ გვებურდებოდეს, მისი საგანი რაღაც მნიშვნელოვანი და სერიოზული უნდა იყოს. თუ სასაცილოს საგანი ათასგვარი წვრთმანია, ან, თუ შეიძლება ასე თქვას, თავისივე თავი, იმის ის სასარგებლო და სასიამოვნო კი აღარ იქნება, არამედ მოსახზრებელი და მოსაწყენი. რაც უფრო სერიოზულია სასაცილოს საგანი, რაც უფრო მნიშვნელოვანი და არსებითია იგი, მით უფრო სასიამოვნოა თვით სასაცილო ამ კონტრასტის წყალობით და ა. შ. ჩემს რაღაცეებში შევეცდები კომედიაში გადავიტანო ის, რაც უკანმე ტრაგიდიის საგანად ითვებოდა — ესე იგი, არაჩვეულებრივ აღამანთა მანიერებანი, ჩვენი ბედუქლმართობისა თუ სვედავისილობის ძირითადი ნიშნები, პოლიტიკის უაზრობანი, უცდითი მორალისა თუ ფილოსოფიის მუხსაბაშობანი, ჩვენი საუქუნის ძირითადი ტენდენციები, მიზნები თუ მისწრაფებები, სამყაროული უბედურება თუ უბედურება და მისი შედეგები, აღამიანის კი არა, მთელი ხალხების კვინა გრძნობები და ბიწერიბანი, კატასტროფები და გადატრიალებანი, სახელმწიფოსა თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების ცალკეული მომენტები და ა. შ. მე გვუნა, სიცილის იარაღი ან ჩვენს სასაცილოს და მულაცე ეპოქაში, თავისი ბუნებრივი ძალის წყალობით, უფრო უკეთ გაქრის, ვიდრე ვნების, გრძნობის, წარმოსახვის, მუქერმეტყველების და თვით ხანსაღიტიური მსჭვლიობის იარაღი. თუმცა ამ ბოლო ნაწის ეს უანასკნელიც საქმიან მჭრელია. ამრიგად, ჩემი უბედური სამშობლოსა და ჩვენი საუქუნის გულშეხაწვრლად, მე აღმართავ გრძნობის, აღტაცების, მუქერმეტყველების იარაღს ღირიკაში თუ იმ ლიტერატურულ პროზაში, რომელზედაც ხელი მიმიწვდება; გონების ლოგიკისა და ფილოსოფიის იარაღს — ფილოსოფიურ ტრაქტატებში, რომელიც მჭრნასაც ვაიბრე, და სიცილის იარაღს ლუკიანესებურ საუბრებსა თუ მოთხრობებში, რომლებსაც ამჟამად ვამხალებ.

ჩინელი ქალები თავს ისახიჩრებენ იმ მიწით, რომ პატარა ფეხები ჰქონდით, რადგანაც მშვენიერი ჰგონით ის, რაც ბუნებას ეწინააღმდეგება. რა საჭიროა ამ ბარბაროსული, ესე იგი, არაბუნებრივი ჩვეულებებისა თუ შეხედულებების მთელი სიმრავლის ჩამოთება, რაც აღამიანის სილამაზესა თუ მშვენიერებას ეტება? მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ ან ველურების, ჩინელების და სხვათა და სხვათა თვალში არაბუნებრივად დაამხინჯებული თუ დასახიჩრებული აღამიანი

გაცილებით უფრო ღამაში ჩანს, ვიდრე სხვისი ბუნებრივი სილამაზე და დახვეწილი აღნაგობა. მეტიც, ამ უკანასკნელის ზოგიერთ ნაქვს ისინი სიმბინჯად და უკაცობადაც და ა. შ. მაშასადამე, მშვენიერების შეგრძნება მათში სულ სხვათაგან განსხვავდება იწყებს, ვიდრე ჩვენში. კი მაგრამ, მინც ვინაა მართალი? რა-ტომ ვუწოდებთ ამანარ გემოვნებას ბარბაროსულს?

ყოველ შემთხვევაში, არა იმიტომ, რომ მას საერთო არაფერი აქვს მშვენიერებასთან: აქ წემოსხეცებულთა ხალხები მშვენიერებად აღიქვამენ იმას, რაც ჩვენ სიმბინჯად გვეჩვენება! — არამედ იმიტომ, რომ მას საერთო არაფერი აქვს ბუნებასთან. მშვენიერება შესატყვისობაა თუ შესაბამისობა, სიმბინჯი — შეუსაბამისობა. მაგრამ საგნებისთვის შესაბამისად ითვლება მათი ბუნებრივი არსისა თუ რაობისა და მათივე თვისებების ურთიერთშესატყვისობა. თუ შენი ბუნება ასეთია, შენც ასეთი უნდა იყო და არა სხეთი. შესაბამისობა და შეუსაბამისობა, როგორც მათ აღიქვამს ყველა, თვითიული საგნის არსებობის ფორმას ეთანაფარდება.

მაგრამ მშვენიერება მარტოოდენ ბუნებით დადგენილ შესაბამისობაზე როდია დამოკიდებული, მეტიც, შეიძლება სულაც არ იყოს დამოკიდებული მასზე (ესეც თქვენი ვერგოროდებული „ცული გემოვნება“), ის უცილობლად განპირობებულია ჩვენი შეხედულებებით, რომლებიც ჩვეულებების, მიდრეკილებების და სხვა მისთანათაგან იღებენ დასაბამს. ანუ რომ, მშვენიერება დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა მიანიხა ადამიანს (ან ნებისმიერ სხვა სულდგამულს) შესაბამისად. ამიტომ მშვენიერი იქნება მხოლოდ ის, რაც ადამიანს შესაბამისობად, ანუ, რაც იგივეა, მშვენიერებად ესახება. ასეა საქმე. ადამიანის თუ სხვა ცოცხალი არსების თვალსაზრისის, მათი შეხედულების გარეშე არ არსებობს არც მშვენიერება და არც სიმბინჯი, და საყაროში საერთოდ რომ გაქრეს ყველა ცოცხალი არსება და თვით სიცოცხლე, არა მარტო მშვენიერებისა და სიმბინჯის იდეების, არამედ თვით ამ იდეების ნიშნაწყოც აღარ დარჩება მასში (მაგრამ შეიძლება დარჩეს კარგი და ცუდი, იმის მიხედვით. სასარგებლოდ არიან ისინი სხვა კმნილებებისთვის თუ საზიანონი).

მაგრამ მუარი და ყოვლისმომცველია მხოლოდ ბუნება, როგორც ყოველი საგნისა, საერთოდ, ისე ცალკეული საგნებისაც. მაშასადამე, შეხედულება, რომელიც მშვენიერად და შესაბამისად მიიჩნევა რასმე, შეიძლება მუარი და ყოვლისმომცველი იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა არ უპირისპირდება ბუნებას, ანდა შესაბამისად მიიჩნევა და აღიარებს იმას, რაც თვით ბუნებას შეუქმნია და რითაც თავისი ნებით შეუქმნია ყველა კმნილება (მაგრამ ყოველივე ეს მან შექმნა არა აბსოლუტური აუცილებლობის ძალით, არამედ თვითნებურად და ფარდობითად). ამიტომ, როცა ჩვენი შეხედულება ადამიანის გარეგნობასა თუ ნებისმიერ სხვა საგანზე არაბუნებრივია, სწორედ ამას ეწოდება ცუდი. ან, თუ გნებავთ, უსულმართო გემოვნება. ამნაირი შეხედულება, რომელიც საერთო არა აქვს რა საგანსა კემშარიტ — მარალია არა აბსოლუტურად, არამედ მხოლოდ ფარდობითად კემშარიტ ბუნებასთან, არ შეიძლება მუარი და ყოვლისმომცველი იყოს. პირიქით, კარგი გემოვნება მხოლოდ იმდენად კარ-

გი, რამდენადაც შეესაბამება ნაწვლილ ბუნებას; მხოლოდ ამნაირი გემოვნებაა მუარი, ყველასთვის-მისავე/ და ყოვლისმომცველი.

ამიტომაც, ადრე თუ გვიან, სასაცილო მშვენიერებად ბუნებრივი სტილიც, ენაც, თხრობის ნაწარაც და სხვა მისთანაც, ადამიანს, რომელიც განზრახ იმახინებებს თავის გარეგნობას და ყოველივე ისიც, რაც მშვენიერების ფარგლებს გარეთაა, რასაც საერთო არაფერი აქვს ბუნებასთან, ესე იგი, იმასთან, თუ სიამაღველივე რომელია ყველაფერი ამ ქვეყნად და, მაშასადამე, იმასთანაც, თუ როგორია უნდა იყოს, აქედან ჩანს, რომ ბარბაროსობა ყოველთვის ბუნებისაგან გადახლად თუ გადახვევად გვეკლინება. ამიტომაც განათლებულ ხალხებს უნეტესწილად კარგი გემოვნება აქვთ, ვინაოდან განათლება ბუნებასთან ახლოს ადამიანებს.

ასე რომ, ბარბაროსულად და უსულმართლად ჩაითვლება ის გემოვნება, რომელიც მშვენიერებას კი არა, არამედ ბუნებას უპირისპირდება. არავითარი გემოვნება არ უპირისპირდება მშვენიერებას. მშვენიერია ის, რაც მშვენიერადაა მიჩნეული: მეჩვიდმეტე საუკუნეში მშვენიერად თვლიდნენ ათასნაირი სამკაულებობა და ზოგჯერ-პიპილებით შემკულ სტილს, რომელიც მაშინ ისეთივე სიამაღვენებს ანიჭებდა ადამიანებს, როგორც ადღეს გვიანიკებს სადა, ნათელი და ნატოვი სტილი, ხოლო ეს უკანასკნელი მიუღებელი გახლდათ მეჩვიდმეტე საუკუნის მკითხველისათვის. თუმცა აქვე უნდა შევინშობო: ნებისაურ საუკუნეში ბუნების შეგონებაც, ძალაც, შეგრძნებაც და გავლენაც შეიძლება შესუსტებულად და წარდილულ იქნეს ზენ-ჩვეულებებით, შეხედულებებით და ა. შ., მაგრამ არამედარამც — დაედგურებული; ამიტომ, ადვილი შესაძლებელია, რომ თუნაც მეჩვიდმეტე საუკუნის ავტორებს თავიანთ ბარბაროსული სტილი ერჩიათ ნამდვილად დახვეწილ სტილს, მაგრამ იმნარი სიამაღვენებას მინც ვერ იღებდნენ მისგან, როგორაც ადღეს გვიანიკებს სადა, ნათელი და ნატოვი, ანუ ბუნებრივი სტილი. უფრო ადრე ბუზრდებოდათ, უფრო ხშირად განიცდიდნენ გულმომყრებებს და ა. შ. ეს ყალბი მშვენიერების შედეგი კი არ გახლდათ, ვინაოდან არ არსებობს ყალბი მშვენიერება, არამედ საგანთა ყალბად გაგებულის ბუნებისა, რომელიც მაშინაც ისეთივე იყო, როგორც ადღეს.

მაგრამ თვით დღესაც ბუნების საპირისპირო რამდენ საგანს მშვენიერად იკვანჩენებენ ჩვეულებით — ეს ჩვენი მეორე ბუნება; რაზე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თვით ის საუკუნეები, რომლებსაც, ზოგჯერ და საერთოდ, ნათელი გემოვნება ჰქონდათ. რამდენად განსხვავებულ აზრსა და შეხედულებას იმის შესახებ, მშვენიერია თუ არა ესა და ეს საგანი, ან მისი ესა და ეს ნაწილი, ბაღებს თვითონ ციკლოპაციკა, რომელიც ა) ესოდენ სხვადასხვაგვარია სხვადასხვა ადგილას, სხვადასხვა საუკუნეში და ა. შ., ბ) ხშირად განზე იხრება ბუნებისაგან, და მერე როგორ იხრება, აქედან იღებს დასაბამს მცდარი შეხედულება არაბუნებრივი, მეტიც, ბუნების საპირისპირო საგანთა მშვენიერების შესახებ და აქვე დევს ამ ყალბი მშვენიერების ტიპობის სათავეც. რამდენ არაბუნებრივ კაშკაშობასა თუ სამკაულს, ადამიანის იერისა და გარეგნობის დამამახინჯებელ რაზდენ ხელოვნურ ნაქვს, ფესტებს, გრიმასებს, მანერებს, რომლებიც ძალზე შორს დგანან ბუ-

ნებისაგან და ზოგჯერ კიდევაც უპირისპირდებიან მას, ძალა-რბილში გამჭადარი ჩვეულებებისა თუ შეხედუ-ლებების წყალობით, (შვენიერებ: აღვიქვამთ ჩვენ, ხოლო ყოველივე იმას, რაც მათ უპირისპირდება — სიმპაზნად. უფრედატორიო ძალები, კუდა ცხენები და ა. შ. და ა. შ. შეიძლება მოგვეტანა ათასო-ბით სხვა მაგალითი.

ესეც ცოტაა, თვითონ არხებითად და ძირითადად ერთფეროვან ბუნებას, რასაც, ჰავისა თუ ვითარებათა სიჭრელისა და სხვადასხვაობის მიხედვით, უჩვეულო მრავალფეროვნება შეაქვს სინამდვილის ურიცხვ შემ-თხვევის, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვან ასექტში. ერთობლივ არა ჰავს თეთრკანიანს; აღმოსავლური ლიტერატურული გემოვნება — ევროპულს, ასევე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ბერძნები და ბარბდები; თანამედროვე ჩრდილოელები და სამხრეთე-ლები; იტალიელი და ფრანგები. ყოველი მათგანის გემოვნება, თვითუფლის ბუნების შესაბამისად, მო-საწონია მხოლოდ ერთ-ერთისათვის, დანარჩენებისათ-ვის კი — მიუღებელი. ერთ ხალხზე ესა თუ ის გე-მოვნება იმნარი ზემოქმედებას ახდენს, როგორცაც მოახდენდა მეორე ხალხზე სრულიად საპირისპირო გე-მოვნება (ყოველ შემთხვევაში, ზოგადად მაინც), რო-მელიც, თავის მხრივ, პირველ ხალხს მიუღებელი ეჩ-ვენება, ისევე როგორც სხვა დროსა თუ სხვა საუ-კუნეს და ა. შ. კი მაგრამ, ვინაა მართალი? ვის გე-მოვნებას, ან, თუ გნებავთ, ვის ბუნებას უნდა ვანი-ჭებდეთ უპირატესობას დანარჩენების წინაშე? ყოველ შემთხვევაში, უფრო ადვილია უპირატესობა მიანიჭო ან თუ იმ ბუნებას, ვიდრე ამა თუ იმ გემოვნებას, რომელიც კარგია, თუ ბუნებრივია, ხოლო სხვა ბუ-ნების შესატყვისი რომ იყოს, აღარ ივარგებად და ფეხს ვერ მოიკიდებდა ხალხში, როგორც ფრანგულმა გემოვნებამ ვერ მოიკიდა ფეხი ინგლისურ პოეზიაში და ა. შ. აღნიშნის¹⁴ „კატონს“ აფსებენ, მაგრამ არ უყვართ ინგლისში, ხოლო ის, რაც დიდი ხნით, ან საერთოდ ვერ იმსახურებს ხალხის სიყვარულს, მშვე-ნიერი კი არ არის ამ ხალხისათვის, არამედ მახინჯი, ჩაგინდ დიდი მოწონებითაც უნდა სარგებლობდეს სხვა ხალხებში.

სხვა აღვლას მშვენიერება ჩვენ გავაცალკევით იმისაგან, რაც სიამოვნებას ანიჭებს მჭერას; ზუსტად ასევე უნდა გავაცალკევით მშვენიერება ბუნებრივისა-გან; ანა იმიტომ, თითქმის ის, რაც სასიამოვნოა მჭერი-სათვის, არ შეიძლება მშვენიერი იყოს, ხოლო მშვენიე-რი — მჭერისათვის სასიამოვნო (უწინარეს ყოვლისა, სწორედ გარეგნული, გარჩნობადი მშვენიერება ატ-ბობს ჩვენს მჭერას); მაგრამ ეს ორი სხვადასხვა თე-სისება გახლავთ: ერთია სიამოვნებას ანიჭებენ მჭერას და მეორე — მშვენიერი იყო. ასევე განსხვავდება ერთ-მანეთისგან ბუნებრიობა და მშვენიერება, ერთი რო-მელია საგანი შეიძლება მშვენიერი იყოს, მაგრამ არა — ბუნებრივი, მეორე — პრიქით. ან ერთი და იგივე საგანი შეიძლება ბუნებრივიც იყოს და მშვენი-ერიც ერთ-ერთი ჩვენგანისათვის და ბუნებრივი, მაგ-რამ არა მშვენიერი — მეორისათვის.

სისადავე ოთქმის ყოველთვის მშვენიერებაა, ხე-ლოვნებაშიც, მწერლობაშიც, მანერბშიც, ჩაცმულო-ბაშიც და ა. შ. მუშასადავე, სისადავე უპირობა და

ყველაფრისაგან დამოუკიდებლად მშვენიერია და კარგი? ხშირად გამოაქვთ ამგვარი დასკვნა. მაგრამ ეს დასკვნა მცდარია. მაშ, რატომაა სისადავე მშვენიერი? მე ვთქვი, რომ ბუნებრივი ყოველთვის მშვენიერია სია და ამიტომ, უმეტესწილად, მშვენიერია, ესე იგი, მშვენიერად ითვლება. მაშასადამე, სისადავე მშვენი-ერია, ან მშვენიერი ჩანს, ჭერ ერთი, იმიტომ, რომ ნიშნეულია ბუნებისათვის, რომელსაც, მართალია, დი-ახაც შეძლო სხვაწარად მოქცეულიყო. მაგრამ უმე-ტესწილად სადად იქცევა, ყველაზე მარტივ საშუა-ლებებით გადის ფონს და ა. შ. (რაც ნათლად ჩანს ბუნების ჩემუფლი თეორიიდან), ყოველ შემთხვევაში, ის ნიშანრებით მაინც, რაც საგანთა გარეგნულ მხარეს ეხება. ხოლო მშვენიერებაზე მსჯელობას სწორედ ამ მხარის განხილვა გვმართებს, ვინაიდან ძალდატა-ნებით, თავისი საყუთარი არის საპირისპიროდ გულ-მკერდმოხდელი, მოშლითეფული და ყოველგვარი საბურჯლისაგან განმარცხული ბუნება უჩვე აღარ არის ბუნება და, მაშასადამე, აღარც მშვენიერების წყაროდ გვევლინება; მეორეც, სისადავე მშვენიერია იმიტომ, რომ უმეტესწილად სხვა არა არის რა, თუ არა ბუ-ნებრიობა, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგანს სადა და მარტივი ეწოდება არა იმიტომ, რომ, განყენებულ აზრით, თავისათვის მარტივია, არამედ იმიტომ, რომ ბუნებრივია, უშუალო, ხელოვნებით გაუქალბებელი, სადა და მარტივი — ადამიანთან და არა საყუთარ თავსა თუ ბუნებასთან მიმართებით და ა. შ.

სწორედ ზემოხსენებულ და არა სხვა რამ მიზეზთა გამო გვევლინება სისადავე დახვეწილი გემოვნების ძირითად თვისებად თუ არხებით ნიშნად, და ადამიანი-ნი შეიძლება კიდევ დამორიდდეს, მაგრამ ადრე თუ გვიან ეკვავ უბრუნდებიან მას, ანუ, რაც იგივეა, მარადიულსა და, არხებითად, უცვლელ ბუნებას. ამი-ტომ ძველი ბერძნების პოეზია და პროზა ყოველთვის მშვენიერი იქნება, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მათთვის ნიშნეულია საყუთარებ მშვენიერება, არამედ მათი სი-სადავისა და ბუნებრიობის გამო. და ის საყუთენები, ის ქვეყნები თუ ის ხალხები, რომლებიც არ აფასებ-დნენ და ზოგნი უყურებდნენ სისადავეს და ბუნე-რისობას, ყოველთვის ცუდი და გაუყვლმართებელი გეოვნებით გამოირჩეოდნენ, მაგრამ არა იმიტომ, რომ არ იცნობდნენ მშვენიერების მარადიულსა და უცვლელ კანონებს, რომლებიც, ცაცმა რომ თქვას, არც არხე-ობებენ, არამედ იმიტომ, რომ ჩვეულებებით გარყვნი-ლი და გადაგვარებული, ადამიანისათვის შეუსაბამო და შეუფერებელი გემოვნების წყალობით იქამდე მი-ვიდნენ, რომ არ სცნობდნენ და არ აღიარებდნენ ბუ-ნებას. რა უნდაც ერთადერთს შეიძლება ერწოდოს მარადიული. ამიტომაც ასცდნენ თუ გვერდი აუქცი-ეს იმ ერთადერთ გემოვნებას, რომელიც შეიძლება მუარი და ყოველსომომცველი იყოს, ვინაიდან მხოლოდ მას უღებეს საფუძვლად სინამდვილე, ანუ, რაც იგი-ვეა, ყოველივე არხებული, მისი კუმარტივი სახით. ხო-ლო მათი გემოვნება, რომელიც არა მარტო უღდურთ იყო, არამედ უმეტესობისათვის მიუღებელიც, თავის-თავად კი არა, სწორედ ამიტომ გახლდათ ყალბი. იგივე ოთქმის ბერძნული ფერწერის, ქანდაკებისა თუ არქიტექტურის, ისევე როგორც იტალიური ლიტერა-ტურის მიმართ, რომელიც, გემოვნებათა სიჭრელისა და სხვადასხვაობის მიუხედავად, საყოველთაო პატი-

ვისციმთაა გარემოსილი და ა. შ. მაგრამ არა იმიტომ, რომ საყოველთაო მშენებარება, არამედ იმიტომ, რომ საყოველთაო ბუნება, იტალიური ლიტერატურა კი ყველაზე სრულად შეესატყვისება ბუნებას. სწორედ ბუნებრიობის და არა საყოფიერ მშენებარების წყალობით ითვლება ნამდვილი გემოვნების ნიმუშად ძველი მწერლობა და ხელოვნება, რომლებიც თვით მასალების მხრივაც კი ყველაზე ახლოს დგანან ბუნებასთან. მხოთ სისადავე, უშუალოა, გულწრფელობა საგნების, ვნებებისა თუ გრძნობების აღწერისას, მათი ნძლავრი და შთამბეჭდავი ზემოქმედება, რომელსაც ისე აღწევენ, რომ თითქმის არც კი მისწრაფიან, — აი, მათი უქცობი მშენებარების საიდუმლო, რადგან უქცობია ნძლოდ ის, რაც ბუნებრივი ენაა ბუნების მიზანძის ერთადერთი უტყუარი საშუალება, ვინაიდან ბუნება შეიძლება ბაძავედ ცოცხლად, მაგრამ ცუდად. და თვით ყველაზე ზუსტი მიზანძაც კი ხშირ შემთხვევაში ნაკლებ ბუნებრივი გამოდის, ასე რომ, აშკარად არასამართლი, ნტქნარი და მდარაა..

მასასადავე, მშენებარების ნაძები, უტყვლილი და საყოველთაო კანონები მაინც მართალიან არიან (არსებობად და ზოგადად), მაგრამ არა იმიტომ, რომ მშენებარი თავისთავადაა უტყვლილი, საყოველთაო და აუცილებელი, არამედ იმიტომ, რომ ასეთია ბუნება, რომელიც სწორედ იმის წყალობით, რამე ბუნება, მასთან უშუალოდ დაკავშირებული ყოველგვარი შესაბამისობისა და, მასასადავე, მშენებარების უშრეტ წყაროდ გვეკვლინება. ამრიგად, ნატიფ ხელოვნებათა თეორია (ზოგიერთი კერძო გამოწკლის გარდა) ურყევი რჩება იმ მხრივ, რაც მის სახელმძღვანელო დებულებებსა თუ მითითებებს ეხება, თუმცა მისი გონება-ქვრებითი საფუძველი ზოგჯერ სეცდარია. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში განუყვებულობა საერთოდ ვერა ვნებს მის კერძო გამოვლინებებს; საქმე მხოლოდ ისაა, შემძლია თუ არა, რომ ბუნების კანონები ვუწოდო იმას, რასაც ზემოხსენებული თეორია მშენებარების ზოგად-სავალდებულო და საყოველთაო ნორმად სახაბს, თუმცა ეს ნორმები მხოლოდ ჩვენთვისაა სავალდებულო და არა ბუნებისათვის. მასასადავე, რჩება რიტორიკის, პოეტიკის და ა. შ. წესები, რჩება მითითება, როგორ გამოვიცნოთ ყალიბ გემოვნება და თავიდან ავიცილოთ იგი, თუმცა მას ყალბად უნდა ვთვლიდეთ არა თავისთავად, ან მშენებარებასთან მიმართებით. არამედ მხოლოდ იმდენად, რამდენადვე საგანთა არსებობის ქეშმარიტ ფორმას უპირისპირდება. მასასადავე, ნატიფ ხელოვნებათა საფუძვლად უნდა მიგვანჩნდეს ბუნება და არა მშენებარება, რომელიც თითქმის არც კია დამოკიდებული ბუნებაზე, როგორც ფიქრობდნენ დღემდე.

ახლა გადავიდეთ დაკვირვებებზე, რომლებიც ვკვირვებთ, როგორ იცვლება უპირიზო მშენებარების თვისებად დასახული სისადავე ადამიანთა მსჯელობებში თუ თვით ბუნებაში 1) როგორც სისადავე, 2) როგორც მშენებარება.

დრო, წენ-ჩვეულებები, შეხედულებები, კლიმატი, რასა და ა. შ. ადამიანთა გემოვნებას, ისევე როგორც მათ მსჯელობას სისადავეზე არანაკლებ სხვადასხვანაირსა და ნრავალფეროვანს ხდიან, ვიდრე მსჯელობას მშენებარებაზე, მომხიბველობაზე და ა. შ. მე ვთქვი, რომ იტალიური ლიტერატურას, ჩვენს დროში ყველაზე

სადასა და უბრალოს, ყველაგან უპირატესობას ანიჭებდნენ. მაგრამ ისიც უტყვლილია, რომ ფრანგები უადრესად ცივილიზებული ხალხი — აშკარად განსხვავდებიან დანარჩენი ხალხებისგან იმავე მსჯელობისას, რაც სადაა, ხოლო რაკი სადა, ბუნებრივი, და რაკი ბუნებრივი, მშენებარეც არის, თუმცა დახვეწილი გემოვნების ქონე ყველა სხვა ხალხს უფუნუნანოდ ეთანხმებიან იმაში, რომ სადა და ბუნებრივი, იმავდროულად, მშენებარია, ანუ შესაბამისი, ფრანგებზე უიადრესი სისადავისა და, მასასადავე, მშენებარებისა თუ მომხიბველობის შთაბეჭდილებასაც ახდენს ურიცხვი სხვადასხვა საგანის „ნაიურობა“, რომლებიც ჩვენ, იტალიელებს (ძველი იტალიური გემოვნების მიხედვით, და არა მარტო ჩვენ, გაცილებით უფრო არაბუნებრივი, ხელოვნური, ნაძალადევი და ბუნებისგანაც უფრო მეტად დაშორებული მოგვეჩვენებოდა, ვიდრე ფრანგები — ამიტომ ჩვენთვის ისინი გაცილებით უფრო ნაკლებად მომხიბველნი და მშენებარენი არიან, ან საერთოდ არ არიან ასეთნი, ანდა ბოლოს, მათ მშენებარებასაც და მომხიბველობასაც პირწმინდად ხელოვნურად ვთვლით. მაგალითები: ლაფონტი — სისადავის ნიმუში ფრანგებისათვის; ფენელონი — მომხიბველობის ნიმუში; ბოსიუე — ამაღლებულის ნიმუში და ა. შ. მაგრამ თვით ფრანგებზეც კი, რომლებიც ესოდენ შორს დგანან ბუნებისგან, განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენს ის, რაც უფრო ახლოა მათთან, თუმცა ჩვენ, იმ მდგომარეობაში, რომელშიაც ახლა ვიმყოფებით. შეიძლება ბუნებისგან ძალზე დაშორებულიც კი მოგვეჩვენოს ყველაფერი, რაც ფრანგებს ბუნებასთან ახლო მყოფი ეჩვენებოდა. და, პირიქით, ყოველივე ის, რაც ჩვენ, იტალიელებს, სადა, ბუნებრივი, ნომხიბვარი და მშენებარე გვეგონია, ფრანგებს მერისმეტად მარტივი და ამიტომ არაბუნებრივიც ეჩვენებოდა (როგორც ხდება ყოველთვის, როცა ბუნებაზე იმ მდგომარეობის მიხედვით მსჯელობენ, რომელშიაც თვითონვე იმყოფებიან) და მათი გემოვნებასთან ის ნომხიბვარი და მშენებარე კი არ არის, არამედ მდაბალი, უბადრუკი და მახინჯი. ამიტომაცაა, რომ ფრანგული მომხიბველობა, მშენებარება და ბუნებრიობა ჩვენს მიერ ყოველთვის ხელოვნურებად და არაბუნებრიობად აღიქმება, ხოლო იტალიური სისადავე და ა. შ. აუტანელ და სასაცილო სიტყვაქმად ჩანს ფრანგების თვალში. მაგრამ სადას და ბუნებრივს ყველაინ ერთნაად ვალაირებთ მომხიბველად და მშენებარედ. ისევე როგორც მშენებარეც ერთსულოვნად ვუწოდებთ შესაბამისს, თუმცა ერთმანეთს არ ვეთანხმებით თვით შესაბამისს ფიქრებისას.

სხვა ხალხები არანაკლებ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, ასე რომ, ინგლისელებისათვის საქმად სადა და ბუნებრივი არ იქნება ის, რაც სადად და ბუნებრივად მაინჩინა იტალიელებს, და პირიქით, იტალიელებისათვის უნამში და უხეში იქნება ის, რაც სადად და ბუნებრივად ეჩვენებოდა ინგლისელებს და ა. შ.

აი თვალსაზრისით, უფრო მეტად საგანძობი და თვალსაჩინოა განსხვავება საუქუნებს შორის. ადა-რაფერის ვიტვიკი ორი კლასიკური მწერლობის — ბერძნული და ლათინური მწერლობის ურთიერთგანსხვავებაზე, რომელთაგანაც მეორე პირველის საფუძვლად შეიქმნა და ჩამოყალიბდა. მეოთხემერი

საუწყესი ავტორები აქამდე მოგვწონს, მაგრამ დღე-საც მათსავე, ან მათი ერთი რომ წეროს ვინმემ, უფოდ ბარბაროსად შერაცხავენ, ხოლო მის სისადა-ვეს და სხვა მისთანა ნაუაღბევად, ნაშადადევად და დღევანდელი მთავის შეუსაბამოდ, შეუფერებლად და არაპუნებრივად გამოაქვანდებენ, მიუხედავდ იმისა, რომ ბუნება, არსებითად, უცვლელი დარჩა. ფრან-კეზე უფრო ბერძენები და რომაელები, მაგრამ თავს იკავებდნენ მათი მიზანებისაგან, თუცა ბევრი რამ მათ მემ-კიდერობაში ზოჯის კი არა, აღტაცების ღირსი მემ-კიდერობაში, მაგრამ თვლიან, რომ ყოველივე ეს მხოლოდ ბერძენებისა თუ რომაელების ბუნების, მათი დრო-ის, მათი გემოვნების და ა. შ. შესაფერისი იყო. იხე კი, ბევრ ფრანგს თავისი მწერლობა უფრო მოსწონს, ვიდრე ძველი ბერძენებისა თუ რომაელებისა, რაც მხოლოდ იას მოწონებს, რომ გემოვნება არ უფარგათ, და რომ ამ მხრივ სხვა ხალხებზე ვაცილებით უფრო მეტად დაშორდნენ ბუნებას. კარგი გემოვნების მქონე ფრანგი მითხვებით იტალიელ კლასიკოსებსაც გაუგებ-გემოს, თუმცაღა მათი მანერა ასე ძვირად განსჯე-ვდება ფრანგი მწერლების მანერისაგან. თავრამ ისინი მანს გაცილებით უფრო ნაკლებ სიამოვნებას მიანიჭე-ბენ, ვიდრე ჩვენ, ან ნებისმიერ უცხოელ მითხვებულს; მისთვის აუტანელი იქნებოდა ბევრი რამ, რაც ჩვენცა და სხვებსაც ბუნებრივად გვეჩვენება, აღარაფერს ვიტყვი აღმოსავლურ მწერლობასა და აღმოსავლურ გემოვნებაზე, ველურებაზე და ა. შ.

აქამდე მხოლოდ მწერლობაზე ვლაპარაკობდი, მაგ-რამ იგივე შეიძლება ითქვას ნატოფი ხელოვნებების, საზოგადოებაში თავის დაქვრის და სხვათა და სხვათა, ერთის სიტყვით, ყველაფერის მიმართ, რასაც შეიძ-ლებდა დაუკავშიროს სისადავისა და ბუნებრიობის ცნება,

ერთგან მე აღვნიშნე, რომ ზოგიერთი ფრანგული „მოაზრება“ ჩვენ მეტისმეტად ნაშადადვი გვეჩვენე-ნება, მაგრამ არა ფარდობითად. ანდა იმიტომ, თით-ქოს ისინი ჩვენთვის სულაც არ არიან „მოაზრებნი“, არამედ აბსოლუტური ვაგებნი, ე. ი. იმიტომ, რომ, რაიო ჩვენთვისაც „მოაზრებნი“, ანუ ჭეშმარიტად „მოაზრებნი“ არიან, რაკონდაც თველი გვხვდებიან თუ გვეჩიბებიან, რადგანაც აშკარად ეწინააღმდეგე-ბიან თვით ფრანგებისავე თბრობის მანერას, სტილს და ა. შ., და ამრიგად შეუსაბამონი ჩანან, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენს თვალში მაინც, რომელიც ესოდენ უტყუარია აშკარადაც და ბუნებრიობაზე მსკელობის დროსაც (სწორედ ესაა გემოვნების დაუხვეწილობა, რომელსაც ასე ძვირად ვაფასებთ და გულმოდგინედ ვსწავლობთ ძველი მასწავლებლებისაგან). ერთის სიტ-ყვით არსებობს ბუნებრივის იმდენიმე სახე, რამ-დენისაცა ზენ-ჩვეულებები; მაშასადამე, კარგი გემო-ვნება იმდენნაირ გემოვნებად იყოფა, რამდენნაირიც იყო და არის ზენ-ჩვეულებები სხვადასხვა და სხვადასხვა ხალხში და ა. შ. ასე რომ, კერძო შემთხ-ვევებისათვის არ არსებობს ზოგადი წესი იმის შესა-ხებ, თუ რა არის მშვენიერი მწერლობაში, ხელოვნე-ბაში და ა. შ.

ვიდრე მშვენიერებაზე მსკელობას წერტილს დავუ-ვამდე, მინდა შევნიშნო შემდეგი: ისევე როგორც სი-ამოვნებას, რასაც მომიბიძგავი, მშვენიერი და სხვ. გვანაძებს, უჩვეულობა უდევს საფუძვლად, რომელიც

გარკვეულ ფარგლებს არ ცილებდა, ძველი ბერძენე-ბისა თუ მეთოხმებერ საუწყესი ავტორთა სისადავეც ჩვენ გაცილებით უფრო დიდ სიამოვნებას იწვევს, ვიდრე მათ თანამედროვეებს ანიჭებდა; აიტომაც მით უფრო გვიბიძგავს, მით უფრო მშვენიერი გვგონია იგი და ა. შ. იგივე ითქვას სხვა ხალხების მიმართაც: განსხვავებას ხალხებსა და ენოქებს, ანუ ზენ-ჩვეულებე-ბებსა და სხვა მისთანათა შორის შეუძლია, ერთის მხრივ, როგორც მოგახსენიებ, გააუფასუროს სისა-დავისა და ბუნებრიობის მნიშვნელობა, მეორეს მხრივ კი ფასი აუწიოს მათ, ესე იგი, აღნიანებს უფრო მაღალი წარმოდგენა შეუქმნას ამ თვისებებზე და ა. შ. ამიტომ სწორია ის აზრი, რომ ყოველგვარი აღნიან-ური შეგარძნება ცვალებადია და მხოლოდ და მხო-ლოდ ზენ-ჩვეულებებზე, გარემოებებზე, შეხედულე-ბებზე და სხვა მისთანებზეა დამოკიდებული.

ვნახოთ, რაღენად შეუძლია წარმოსახვას მხარში ამოუდგეს და ხელი შეუწყოს ფილოსოფიას, რომელ-იც, არსებითად, მისი მტერია, და რამდენად სწორია ის აზრი, რომ დიდი პოეტი, სხვანაირ ვითარებაში, შეიძლება დიდი ფილოსოფოსი, გონების თანამდგო-მი გამხდარიყო, გონებისა, რომელიც, არსებითად, პო-ეტური ხელოვნების მკვლელად გვექვინება, — და პირაქით, დიდი ფილოსოფოსი დიდი პოეტი გამოსუ-ლიყო. ჭეშმარიტი პოეტის არსებითი თავისებურება მსგავსებათა ნიკვლევის უჩვეულო უნარი გახლავთ (პომპროსია ამის საუცხოო ნიმუში). აღტაცებით, ვნე-ბით, გჯნებით და ა. შ. შეპყრობილ სულს შეუძლია განსაკვირვებელი მსგავსებანი აღმოაჩინოს საგანთა შორის. თუნდაც მსწრაფლწარმავალი ფიციური ძლი-ერება და ჩანმართლობა, კეთილისმყოფელ ზეგავლენე-ნას რომ ახდენენ სულზე, საშუალებას აძლევენ მას დაინახოს კავშირი თვით იმ საგნებს შორისაც კი, რომ-ლებიც უკვლავ მეტად განსხვავდებიან ერთმანეთისა-გან, მიაკვლიოს უკიდურესად უცნაურსა და არანა-კლებ მახვილგონიერულ შედარებებს, გინდა მსგავსებებს (სერიალულს თუ სახუმაროს), ჩასწვდეს იმ თანაფარ-დობათა იღუმდად სიღრმეს, რომელთა არსებობა, აღ-ბათ, აზრადაც არ მოუვიდოდა, თითქმის ზებუნებრი-ვი სიმსუბუქით აიტაცოს, ერთმანეთს დაუახლოვოს და დაუკავშიროს სრულიად სხვადასხვაგვარი, ვქვთავ-ილდობრივი და პირწმინდად ნივთიერის საგნები, გუ-ლისშეტქვრელი განოხატულება მოუძენოს თვით უკვლავ განყენებულ აზრს, შექმნას ჭერ არნახული და არაგაონილი, უჩვეულოდ ცოცხალი და შთაბეჭ-დავი სახეები და ყოველივე ეს ხელოვნების ქმნილე-ხად აქციოს არა მარტო ახლად მიკვლეული შედარე-ბების, არამედ ცინცხალი ეპითეტების, თამაში მეტა-ფორების და იმ სიტყვების მეშვეობით, რომლებიც თავის თავშივე შეიცავენ ერთგვარ მსგავსებას, ასე-თა და იდე პოეტის ურაცხვი შემოქმედებითი უნარი, რომლებსაც მოცივას და აერთიანებს თანაფარდობების მიკვლევის ნიუ, თვით უკვლავ შორეული და უმ-ნიშვნელო თანაფარდობებისა იმ საგნებს შორის, რომლებიც, ერთის შეხედვით, საერთო არაფერი აქვთ და ამიტომ თითქმის წარმოდგენილი გიჩვენებთ მათი ურთიერთშეგრება რაიმე ნიმუში. მაგრამ განა ეს არ არის ფილოსოფოსის მთელი შემოქმედებითი უნარიც: აღმოაჩინოს და შეიმეცნოს თანაფარდობანი, ერთმანეთს დაუკავშიროს და განაზოგადოს ყოველი კერძო მომენტი.

31 მონტი ვინჩენკო (1754—1826) — იტალიელი პოეტი. იმის დასტურად, თუ რამდენად ობიექტურია აღნიშნული მისი შეფასებების, საკმარისია დავუყვიროთ ფრანკესკო დე სანკტისის მიერ ბრწყინვალედ დახატულ მონტის პორტრეტს... „თავისუფლების სახელით მონტი აღიდგება ყველა მშობრობას. როცა არსებობდა ტირანის წინააღმდეგ ორატორული გამომხდომის მოდა, მან თეატრში წარმოადგინა „არისტოდემე“, რომელმაც ფურთრი მოახდინა პირდაპირ პაპის თვალწინ, როდესაც საფრანგეთის რევოლუციამ სისხლში გაისვარა ხელი, ის თავისუფლების სახელით გამოვიდა აღვირახსნილობის წინააღმდეგ და დაწერა „ბასკილიანა“, მაგრამ სიმღერა ბავშვ შეაცივდა ნაპოლეონის გამარჯვების შემდეგ, და მშინ, თავისუფლების სახელით მან უმღერა ნაპოლეონს, უფრო გვიან კი, ისევ და ისევ თავისუფლების სახელით, უმღერა ავსტრიის მთავრობასაც. სენტენციები ერთი და იგივე იყო. მოქნილი გონება ყველა შემთხვევას უსადგებდა მათ. პოეტი ისევე იქცევდა, როგორც იქცევინა დიდიძობა. ეს — ეპოქის იდეები გახლდათ და შეიძლება ყოველი ვითარებისათვის მიეყენებინათ ისინი. მონტის ლექსები ერთთავად თავისუფლებაზე, სამართლიანობაზე, სამშობლოზე, სიკეთეზე, იტალიაზე ღვდღებდნენ. და ეს სულიც არ არის პირველობა. მონტი დაკლდობილი იყო ცხოველყოფილ წარმოსახვით, ფორმასა და მგზნებარებას რომ ანიჭებს იდეებს, რომლებიც ილუზიას უქმნიან თვითონ პოეტს და ქეშმარიტნიც კი ჩანან. მონტისათვის უცხო იყო საზოგადოებისაგან დამოუკიდებლობაც, რაც ნიშნულია ალფიერისათვის, და პარონის ზნობრივი სიმამაცეც ეს იყო ყოილი კაცი, რომელსაც სურდა ერთმანეთისათვის შეერგებინა ძველი თუ ახალი იდეები და ყოველნაირი შეხედულება თუ აზრი. არჩევანის აუცილებლობის წინაშე მდგარი ყოველთვის უმრავლესობის მხარეს იჭერდა, რადგანაც არაფრად ეპიტანავებდა მოწინას როლი. ამიტომ ყოველთვის გაბატონებული აზრის რუპორი იყო, ნაღი მჭრამტების პოეტი. ეთერი-დოსურენე, ზომიერი, გულწრფელი, სანდო მეგობარი, კარისკაცი, უფრო აუცილებლობისა და სულის სიმაჰუნის, ვიდრე ციბერებისა და ზნედაცემულობის წყალობით, ის შეიძლება პოეტი ყოფილიყო, ისე რომ დაეხატა თავისი თავი, როგორც იყო ბუნებით. პორაყუსის სანტერესისა; იმიტომ, რომ თავის თავს გვიხატავს იმად, რაც არის, სკეპტიკოსი, ცინიკოსი, მხალა, წინადადებული პატრიოტი, ეპიკური რელი. მონტი ცივია იმიტომ, რომ აქილევსის სიდიადის ქვეშ თურსტეს უნადრუკობა იგრძნობდა, და რაც უფრო მეტად იმალავს ხმას და დასტეს პოზას იღებს, მით უფრო გულგრილი რჩება მტისთვისელი. მისი ყალბი პერტიზმი, რომელიც მთლიანად ფრანებისა და სახეებისაგან შედგება. — ტრადიციული თვისება მწერლობისა, უნათო ხალხისათვის ეგზომ სანუკუარი. მონტი ამნარო პერტიზმის განსახიერება იყო, და არავის უკრავდნენ ტაშს უფრო მხურვალედ, ვიდრე მას. ბუნებამ დააჯილდოვა იგი ხელოვანის ყველაზე მაღალი თვისებებით — ძალბოსილებით, მომზიბველობით, გრძნობით, პარმონიულობით, გამომსახველობით ბრწყინვალეობით, დაუმტეთ მას

დიდებულო ტექნიკური ისტატობა, ენის აბსოლუტური ფლობა და პოეტური მკვერმეტყველება. მაგრამ ყოველივე ეს იყო უნაყოფო ძალბოსილობა, რამე მაქანნიზმი, რომელსაც ავლა იმპულსი, არსად ჩანდა სერიოზული შინაარსი, ღრმად განცილილი და გულდასმით მოფიქრებული; არსად ჩანდა ხასითი — ეს კეშმარიტი ზნობრივი იმპულსი, და მინც მისი თხზულებები, განსაკუთრებით „ილიადას“ თარგმანი, ყოველთვის სასარგებლონი იქნებოდა ხელოვნების საიდუმლოებათა და მკვერმეტყველების დახვეწილ ნიუანსთა შესასწავლად. ხოლო ამ შესწავლის შემდეგ იმნარი დასკვნები მიდიხარ, რომ მართო ხელოვანი არ ემარა იქ, სადაც არ არის პოეტი. მონტის, ისევე როგორც მეტასტაზიოს, სიცოცხლეში აღმრთებდნენ და თავყან სცემდნენ. მან მოიხვედ პატივი, ტიტულები, გავლენა; ჰყავდა მრავალი მიმდევარი, ისეთი არტისტული ხალხი, როგორც არიან იტალიელები, აღფრთოვანებული იყო მისი ზუსტი ისტატობით, პარმონიულობით და სიმსუქუბით. სიკვდილის შემდეგ მან დაიმსახურა მანჩონისა და პიტერო ჯორდანის ქება. გაფთვებული თვალდასხმების ფრანზე ეს ქება განსაკუთრებით ძვირფასია, როგორც იმ კაცის მოსახსენიებლად გადახდილი პანაშვილი, რომელიც თანგრძნობის უფრო იმსახურებს, ვიდრე დაკინეას“ (იტალიური ლიტერატურის ისტორია, ტ. 11, მოსკ. 1964, გვ. 500—503).

32 ა რ ი ჩ ი ჩეზარე (1782—1836) — იტალიელი პოეტი და იურისტი, ავტორი დიდქტატური პოემისა „ზეთისხილის მოვლა“, მისი კალამს ეკუთვნის აგრეთვე „პასტორალური პოემა“ და სხვ.

33 ა პ ო ლ ი ო ს რ ო დ ო ს ე ლ ი (დაახლ. 295—215 ძვ. წ. ა. აღუქსანდრიელი პოეტი, ეპოური პოემის „არგონავტიკის“ ავტორი.

34 ლ ო ნ გ ი ნ ე — იფილსიმება ბერძენი ფილოსოფოსი კასიუს ლონინე (დაახლ. 213—273) — ნეოპლატონიკოსების ამონიოს სასისისა და ორიგენესის მოწაფე. ლონინეს მრავალრიცხოვანი თხზულებებიდან („უზუნაესი სკეთისათვის“, „მთავრობათათვის“, „რიტორიული ხელოვნება“, „პომპერისის საკითხები“ და სხვ.) ფრამენტებშია მოაღწია ჩვენამდე. ლეობარდის დროს ლონინეს შეცდომით მიეწერებოდა ძველი ბერძნული ესთეტიკური აზრის ერთ-ერთი შედევრის — „ამალღებულისათვის“ ავტორობა. დღეს საბოლოოდ დადგენილია, რომ ტრაქტატი მას არ ეკუთვნის. უცნობ ავტორის კი პირობითად უწოდებენ ფსევდო-ლონინეს... რაც შეეხება „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ფსევდო-ლონინესებულ შედარებას, იხ. „ამალღებულისათვის“, IX: „...ილიადა“, რომელიც პოეტის მოწიფთლობის ასაკში შექმნილი, როცა მისი შემოქმედებით ძალბოსილება თავის აოგვას აღწევს, — მხოლოდ მოქმედება და ბრძოლა, მაშინ როდესაც „ოდისეა“ სხვა არა არის რა, თუ არა გაბმული თხრობა, რაც ასერგად ნიშნულია სიბერისათვის. „ოდისეაში“ პომპერისი შეიძლება შევადაროთ ჩამავალ მხეს, რომელიც, მართალია, ძველბერძენ ვეარს აცხვენებს, მაგრამ ვერ კრავდ არ დაუყარავს სიკაშკაშე და ცხოველყოფილობა. აქ ჩვენ უკვე ვეღარ ვგრძნობთ იმ უჩვეულო ძალბოსილებას, რაც ეგზომ გვაკვიფრებს „ილიადაში“, ვერც ამალღებულის იმ თანანარზობიერ რიტმს, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი დაღმავ-



ლობა, ვერც ურთიერთმონაცვლე ვენებათა შმაგ ნაკადს, ვერც განწყობილებათა სწრაფ ცვლას თუ საზოგადოებრივ უტერადობას, და ბოლოს, ვერც სინამდვილისაგან ნასესხებ სახეთა თუ ხასიათთა უსასრულო მრავალფეროვნებას. ისევე როგორც ოციანის მოქცევის მიქცევა მოსდევს, ხოლო მიქცევა — ტალღის დაშლის და ბობოქარი ძალის დაცხრობა, და „ოდისეას“ ზღაპრულსა და მითიურ წილსვლებში ჩვენ ვხვდებით ამდლებულის გამუდმებულ უქუმქცევას“.

35 როგორც ჩანს, ლეოპარდი იზიარებს გერმანელი მეცნიერის ფრიდრიხ აგუსტ ვოლფის (1759—1844) მიერ 1795 წელს ჩამოყალიბებულ თეორიას, რომლის თანახმადაც ჰომეროსის პოემები არ წარმოადგენს ერთ ავტორის ქმნილებებს; ისინი თავდაპირველად იქმნებოდნენ ცალკეული სიმღერების სახით, რომლებიც შემდეგ (VI ს. ძვ. წ. ა.) გააერთიანა და გაამთლიანა პესისტრატეს კომისიამ. ამ თეორიამ თავის დროზე აზრთა დიდი ჰილილი გამოიწვია ევროპულ მეცნიერებაში. ვოლფს გამოუჩნდნენ როგორც თანამაზრებები (ე. წ. „ვოლფიანები“ — პერმანი, გროტი, კაუერი, ლახმანი და სხვ.) ისე მოწინააღმდეგეებიც, რომლებიც აპროტესტდნენ „ილიადაც“ და „ოდისეაც“ ერთ ავტორს ეკუთვნისო (ე. წ. „უნეტარიები“ — ნიცი, კირხჰოფი, ვილამოვიც—მელნდორფი და სხვ.). სადღესოდ ვოლფს თეორია მთლიანად უარყოფილია (დაწერილებით იხ. სიმ. ყუბჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1950, გვ. 68—77).

36 ვერგილიუსის (79—19 ძვ. წ. ა.) „ეიდილის“ დაწერის შემდეგ რომაულ მწერლობაში იყო კიდევ რამდენიმე ცდა ეპიური პოემის შექმნისა: მარკუს ანუეს ლუკანუსის (39—65) „ფარსალია“. სილოუს იტალიუსის (I ს. ჩვ. წ. ა. „პუნიკა“. პაინიუს სტაციუსის (61—96) „თებაიდა“, ვალერუს ფლავიუსის (I ს. ჩვ. წ. ა.) „არგონავტიკა“... თავისი მხატვრული ღირსებებით და მნიშვნელობით ვერცერთი ვერ შეედრება „ეიდიდას“.

37 ივლისხმებთან ინგლისელი დრამატურგები — ჯონ ვებსტერი (1580—1630), ჯორჯ ჩაპმენი (1559—1634), ფრენსის ბომონტი (1584—1616), ჯონ ფლემტერი (1579—1625)...

38 ვერგილიდ (დაახლ. 480—406 ძვ. წ. ა.) თექვს-

მეტრიდ წლით უმცროსი იყო სოფოკლეს (დაახლ. 496—406). გადმოცემის თანახმად, ევროპულ მწერალთა თერამეტი წლისა ყოფილა, როცა პირველად დაიწყო მონაწილეობა ტრაგიკოსთა კონკურსში.

39 იხ. აქვე, შენ, 19.

40 ჰომეროსის პოემებს საჯაროდ ასრულებდნენ სიმღერით (რეჩიტატივა) რაფსოდები. რაფსოდულ, ისევე როგორც პოეტურ ხელოვნებას საგანგებო დიალოგი მოჰქცევა პლატონმა — „იონი“.

41 ტირტეოსი (VII ს. ძვ. წ. ა.) — სპარტელი პოეტი; სიმღერით მიუძღოდა და საბრძოლველად აქეზებდა ლაქედემონელთა (სპარტელთა) ლაშქარს II მესენიერი ომის დროს (680 წ. ძვ. წ. ა.).

42 ბარ დები — ეკლტური მოღვაწის ხალხთა ნაციონალური პოეტები, სახალხო მომღერლები და მგოსნები, ტაციტუსის მოწმობით, ომის დროს წინ მიუძღოდნენ და სიმღერით ამხნევებდნენ ლაშქარს.

43 ალფონსო ვიტორიო (1749—1803) — იტალიელი დრამატურგი.

44 ადისონი ჯოზეფ (1672—1719) — ინგლისელი მწერალი და პუბლიცისტი. მისი დრამატული თხზულება „კატონი“ ფრანგული კლასიციტური დრამის პრინციპებითაა შექმნილი (1713 წ.). ადისონის სტილი, რომელსაც სანიშნოდ მიჩნევა თვითონ ვოლტერი, სადაა, ნათელი და დახვეწილი. მაგრამ როგორც პოეტს განცდის უშუალობა და გულწრფელობა აკლდა, ხოლო როგორც მოაზროვნეს — სიღრმე.

45 ლაფონტენი ჟან დე (1621—1695) — დიდი ფრანგი პოეტი, სახელგანთქმული ივანარაგებისა და ზღაპრების ავტორი. ლაფონტენს სისადავის ნიმუშად თვლიდა ფრანგი კრიტიკოსი ჟან-ფრანსუა ლაპარტი (1739—1803), ვისი თხზულებიდან — „ლაფონტენის ხობა“ ლეოპარდის სთაანად ადგილი აქვს ამოწერილი თავის „დლიურებში“... ფენელიონი ფრანსუა დე სალინიაკი (1651—1715) — ცნობილი ფრანგი მწერალი. „დლიურების“ ერთ-ერთ ადრინდელ ჩანაწერში ლეოპარდის „თავის მშვენიერი საუკუნის უდიდეს პროზაიკოსთა“ რიცხეს აკუთვნებს მას... ბოსიუ ეკა-ბენენ — იხ. შენიშენები, „ფილიპო ოტონიერის ღირსსახვარი სიტყვები“, თ. VI, 15.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

მხატვრობა

მოუღონელობის ეუეაჟი

თითმოს ასე კარგად ნაცნობი, და საკმაოდ ღიდიხნის ნაცნობიკა საზოგადოებისათვის ნუკრი შვაგულოდის შემოქმედება, მაგრამ მოქანდაკის პერსონალური გამოფენის გაეცნობას „მხატვრის სახლში“ სასიამოვნო მოულოდნელობის ეეექტივ ახლდა. მხატ-

ვრის ოცდახუთწლიანი შემოქმედებითი გზა ხომ მხოლოდ საგამოფენო ნაწარმოებებით არ იფარგლება, თვალსაჩინოა მისი წვლილი ქართულ დეკორატიულ-მონუმენტურ ხელოვნებაში. ნუკრი შვაგულოდის ნაყოფიერი შრომა ამ სფეროში უკვე ღიდიხანია გასაც-



5. შავგულიძე

ასპინძის ბრძოლა

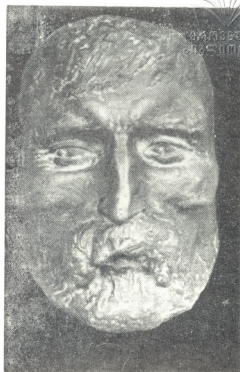
და რესპუბლიკის მისწრაზს და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში, ნაგებობათა ინტერიერებსა და ინტერიერებში დაიშვილდა ადგილი. და მაინც, სასიამოვნო მოულოდნელობის ეფექტი საკმაოდ ძლიერი აღმოჩნდა: დამთვალეობებზე იხილეს შავგულიძის შესანიშნავი დაზგური გრაფიკა, — მოქანდაკისა და ლითონპლასტიკის ამ თვითმყოფადი ოსტატის შემოქმედების არანაკლებ მნიშვნელოვანი სფერო, რომელიც ასე ორგანულად ამოზრდილა მხატვრის შინაგანი პროფესიული მრწამსისა და ინტერესებიდან და ურთიერთშეუწყისა, ურთიერთგაუმიდრებია მისი პლასტიკური აზროვნების ენა.

ნუკრი შავგულიძის გრაფიკა სახვითი სტილისტიკით ძალზე ახლოსაა მისსავე საქანდაკო შემოქმედებასთან, [რამდენადაც მის მხატვრულ გამომსახველობას პლასტიკური ფორმის სკულპტურული შეგრძნება განსაზღვრავს. ნახატის კულტურა, ხაზის, მოცულობითი ფორმის სისავსისა და სილამაზისაკენ ლტოლვა მის ნამუშევ-

რებს სერგო ქობულაძის ხელოვნებასთან აახლოებს (თბილისის სამხატვრო აკადემიაში იგი ნ. კანდელაკის, ს. ქობულაძისა და ვ. შუხავეის ხელმძღვანელობით სწავლობდა). პროფესიული სიმძლავრე და შემოქმედებითი კრედოს ერთგულება ნუკრი შავგულიძეს შესაძლებლობას აძლევს შექმნას კლასიკურად რაფინირებული მხატვრული სახეები, რომლებიც, თავისთავად რაფინირებული სტილით კი არაა შთამბეჭდავი (როგორც, ვთქვათ, მაღალი რანგის „აკადემიური“ ნამუშევრები), არამედ შინაგანი სახეობრივი სიცოცხლით, შინაარსობრივი არსის გახსნით. ასე აღიქმება მთელი რიგი მისი პორტრეტული ნამუშევრებისა და სხვადასხვა თემებზე შესრულებული კომპოზიციებისა, რომლებშიც გვხვობავს ფორმის კლასიკური სიცხადე და მითითლევარება, მოძრაობის პლასტიკური მშვენიერება და, ამავე დროს, ერთგვარი დინჯი სიდიადე.

ნამუშევართა ამ ციკლიდან თავისებურად გამოჩეულია თბილისური ხელების გრაფიკული სე-

რია — შესრულებული ტუშით, კალმითა და ფლომასტერით. ეს უკვე სულ სხვა სამყაროა, სულ სხვა ემოციური შეფერილობის ქმნილებები. ნუკრი შავგულიძის ძველთბილისური ციკლის სურათები სრულიად ახალი სიტყვაა დედაქალაქის ასე ვრცელსა და ასე მრავალფეროვან მხატვრულ მათიანეში. ორი ტონალობის — ღრმა ჩრდილისა და კაშკაშა შუქის (შავთეთრის გამოყენებით) კონტრასტებზე აგებული ეს „ღამეული“ პეისაჟი-ხედები, ძველი ხუროთმოძღვრების ულამაზეს რიკმებზე აგებული, პოეტური იდემალებით გამსჭვალულ მეტყველ სანახაობას გადაშლის მაცურებლის თვალწინ. მრავალრიცხოვანია თემა და მოტივი ამ იდემალებისა, — იცვლება კომპოზიციები, მუსიკა-



გვა-ფშაველა

ლური და ტონალური ხმოვნება, მაგრამ რჩება სახე ქალაქისა, მისი მშვიდი, მიწყნარებული მიდამოებისა. სურათიდან სურათში ინაცვლებს ძველი უბნებისა და ქუჩაბანდების თვითმოყვადი სილამაზე. უსათუთესად ამოხატავს მხატვარი თითოეულ ფორმას, ყოველ დეტალს, მაგრამ უმცირესი დეტალიც კი ორგანულად „ზის“ საერთოში და სწორედ ამ საერთოსა და ზოგადს გამოხატავს. ამაშია ნუკრი შავგულიძის, როგორც ყოველი ქვეყნარტი შემოქმედის, ოსტატობის საიდუმლოება. მისი სახვითი ენის განსაკუთრებულობა.

მხატვრის მიერ ლითონმქანდაკელობაში გადადგმული ახალი ნაბიჯის მაუწყებელი აღმოჩნდა გამოფენაზე ექსპონირებული მთელი რიგი ბოლოდროინდელი ნამუშევრები. შავგულიძისეული პლასტიკა ამ მასალაში არა მხოლოდ თვალსაჩინოდ დაიხვეწა ტექნიკურად და მხატვრულად, არამედ იდეურ-შინაარსობრივი გამომახველობის უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა, გაძლიერდა მო-

დავით აღმაშენებელი





პორტრეტი



ოლიმპიელი ქალი

ნუმენტური ელერადობა, ხაზთა მუსიკალური მეტყველება. დახასიათების დიდ ძალას მიაღწია მხატვარმა დავით აღმაშენებლის ჰედლურ პორტრეტში. თავისთავად, ჰედლობისა და ფერწერის შერწყმა, ცხადია, უძველესია სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ თანამედროვე ლითონპლასტიკაში ეს ხერხი ჯერ არავის გამოუყენებია. ნუკრი შავგულიძემ დიდი მხატვრული ტაქტითა და გემოვნებით, მაღალი სახვითი ოსტატობით გადაწყვიტა რთული პორტრეტული ამოცანა, შექმნა ისტორიული პიროვნების, სახელმწიფო მოღვაწის მეტად შთამბეჭდავი სახე (თვით გამოსახულების სახე, მკერდისა და ხელის ნაწილი მუყაოზე ფერადი ფანქრითაა შესრულებული), პორტრეტის საერთო კომპოზიციური გააზრება, პლასტიკის სტილისტიკა. მოჩარჩოება, გარკვეულ ისტორიულ დისტანციას ქმნის მაყურებელსა და სურათს შორის და ესეც აძლიერებს მის ემოციურობას.

ყურადღება მიიზიდა ამავე ხერხით გადაწყვეტილმა სხვა პორტრეტულმა ნამუშევრებმაც, აგრეთვე სხვადასხვა თემებსა და მოტივებზე შექმნილმა კომპოზიციებმა, მათ შორის ექსპრესიით აღსავსე ვრცელმა ჰედლურმა პანომ „ასპინძის ბრძოლა“.

ნუკრი შავგულიძის დაჯგურებული ქანდაკება თუმცა მცირერიცხოვანად იყო წარმოდგენილი, მაგრამ კვლავ ცხადყოფდა მის მაღალ შესაძლებლობებს, რაც მან ჯერ კიდევ ადრინდელ ქმნილებებში გამოავლინა („გეორგი შავგულიძის პორტრეტი“, „ვაჟა-ფშაველა“ და სხვ.) ახალგაზრდა ქალის სულიერი განწყობილება, მისი სახის ინდივიდუალური თავისებურება ფაქიზად გადმოსცა მოქანდაკემ „მარინას პორტრეტში“.

ნუკრი შავგულიძის ამ საანგარიშო გამოფენამ შემოქმედის ჰეშმარიტი აღმაფრენა ცხადყო და დიდი სიამოვნება მიანიჭა დამთვალიერებლებს.

6. პირანესალიზმი

ფერანს ლიტი

შ ო ვ ე ნ ი *

პოლონეზები

სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ჩვენთვის საინტერესო ხელოვანის უფრო ცნობილ და ჩვეულებრივ უფრო საუკრთელ ნაწარმოებებში არ გვხვდება ხოლმე დახვეწილი ტანჯვისა თუ რაფინირებული მწუხარების განწყობილებანი, შოპენის პოლონეზები, სირთულის გამო უფრო იშვიათად შესრულებულნი, ვიდრე იმსახურებენ, კომპოზიტორის უმშვენიერეს შთაგონებებს განეკუთვნებიან; ისინი ოდნავადაც არ გვახსენებენ გადაპრანჭულ, კომპადურისებურად გათხაპნილ პოლონეზებს, სამეგლისო ორკესტრებისა და საკონცერტო ვირტუოზების მიერ შესრულებულ უბამოვნო სალინური მუსიკის რეპერტუარს.

შოპენის პოლონეზების ენერგიული რიტმები ყველაზე უგრძობელ და გაულტრად მსმენელსაც კი თრთოლვას ჰგვრის და მუტუებს. ამ ქმნილებებში თავმოყრილია ძველი პოლონეთის უკეთილშობილესი, ოდინდელი გრძობები. პოლონეთა მეტი ნაწილი მეზრძოლ ხასიათს ატარებს, აქ სიმაპაცე და მხნობა უბრალოებასთანაა შერწყმული, რაც ამ მეომარი ერის ღირსებათა განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს. პოლონეზები იმ მშვიდი, შეგნებული ძალითა და ურყევი გადარწმუნებულების სიმტკიცით სუნთქავენ, გადმოცემებით ძველი პოლონეთის რჩეულ შვილთა მონაპოვარს რომ შეადგენს. პოლონეთა მოსმენისას გონების თვალით თითქოს ძველ პოლონეთთა გაცოცხლებულ ხანებს ვხედავთ, სწორედ ისეთებს, როგორებდაც მატანეები გვიხატავენ: კუნთმაგრებს, გონებაშახვილებს, ღრმა და ამაღლებული, თანაც წინდახედული მართლმორწმუნეობის გამორჩეულებს, რაინდობასთან შერწყმული უხაზღვრო სიმაპაციით და ჯილდოებულებს, რაც არც ბრძოლის წინ აკლდათ პოლონეთის შვილებს, არც ბრძოლის ველზე და არც ბრძოლის დამთავრების შემდეგ. რაინდობა იმდენად ჰქონდათ სისხლსა და ხორცში გამჯდარი, მიუხედავად ადამიანთ ნაკარნახევი, წესად ქცეული ქალის ჩაგვრისა, ოჯახურ წრეში, კანონიერი მურავის ჭერქვეშ რომ იყო მუდამ გამოკეტული (რასაც, გარკვეულწილად, ეტყობა მტრებისა და მეზობლების, სტამბოლელი ურწმუნეობის ვალენაც განაპირობებდა), თან-

დაუყოლიო გალანტურობის წყალობით, პოლონელებს მაინც შეეძლოთ ანალებში სოტბა შეესხათ და უკუდაეყუთო წმინდანებად შერაცხული დედოფლებიც, დედოფლებად დასმული ვასალი ქალებიცა და მშვენიერი მხეველებიც, ვის განაცო ხან სათუოდ იხდიდნენ ხოლმე ტახტს, ხან კი სულაც ჰკარგავდნენ — გავიხსენოთ მრისხანე სვორცა, ინტრიგანი და არკინი, ეკელუცი გონზაგო!

ძველ პოლონელთა ვეცაკური სიმაპაცე განუყოფელი იყო გულისსწორისადმი მგზნებარე თავდადებისაგან; ნახევარმთვარისანი დროშების ზღვის პირისპირ მდგარი და საბრძოლველად განზადებული სობესკი უკველი დილით სიუვარულით ნაკარნახევი, უნაწესწერილებს უგზავნიდა ცოლს; ხასიათის ეს თვისება გარკვეული დიდებულების ელფერს მპატებდა პოლონელთა ჩვეულებრივ გარეგნობას — კეთილშობილურს, ოდნავ მედიდურსაც კი. მუსულმანებთან გაუთავებელი ბრძოლის დროს, პოლონელებს არ შეეძლოთ არ შეემჩნიათ, ღირსეულად არ შეეფასებინათ და არ შეეთვისებინათ მტრის დიდებული წინერები. იმათი არ იყო, პოლონელებსაც ჩვევად ჰქონდათ ჭერ ყველაფერი საფუძვლიანად აეწონდაეწონათ, ვიდრე რაიმეს მოიჩქმედებდნენ ხოლმე, რითაც, თითქოს თავად ბოლესლავ პომერანელის დევიზს — „Erst wäg's, dann wäg's (ჭერ ითიქერ და მერედა ვაბედო)“ — ახხამდნენ ხორცს. პოლონელებს უყვარდათ, თუ მათი მიმხვრა რაღაც თავაზიანი მნიშვნელოვნებით, იმპონანტურობით გამოირჩეოდა, თან არც უშუალობას კარგავდნენ, არც არზოვნების თავისუფლებაზე ამბობდნენ უარს; მათთვის სრულებითაც არ იყო უცხო ნაწ გრძობებზე ფიჭრი, უეცარი გულის თრთოლები, ცხოვრების ყველაზე უფრო ამაო ინტერესები. ძველი პოლონელები ღირსების საქმედ თვლიდნენ მტრისთვის ძვირად დაეცვათ საკუთარი სიცოცხლე, თანაც სიცოცხლის გალამაზებაც უყვარდათ, უფრო მეტიც, უყვარდათ ყველაფერი, რაც სიცოცხლეს აწვევნიერებს, ყველაფერს პატავს სცემდნენ, რითაც სიცოცხლეა ძვირფასი.

პოლონელთა რაინდული მხნობა სრულიად თანამებოდა სიამაყის გრძობასა და რაღაცნაირ ღრმა წინდახედულებას. ისინი ერთიმეორეს უსადაგებდნენ გონების ძალასა და გმირული ხასიათის ენერგიას, რითაც დიდიან-პატარაანად ყველას, თვით მტრის პატივისცემასაც კი იმსახურებდნენ. პოლონელებს ახასია-

* გავრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1985.

თებდათ განსაკუთრებული, განუწყვლელი კეთილგონიერება, თამამი სიფრთხილე, საკუთარი თავის ფანატორი რწმენა — რისი უდიადესი და ყველაზე ცნობილი მაგალითიც სობესკის ლაშქრობა გახლდათ, ვნა რომ იხსნა და სასიკვდილო დარტყმა მიიყენა თურქეთის იმპერიას, ბოლოს და ბოლოს დამარცხებულს იმ გაუთავებელ ომში, რომლის დროსაც ბაქოდაში თანაბრად დაუნდობელი, ხოლო ზავის დროს დიდხლოვანი მოწინააღმდეგეი ბრწყინვალე გმირობითა და ურთიერთთავიდანსეცხვით გამოირჩეოდნენ.

ასწულეთულებს მანძილზე პოლონეთში შექმნა უაღრესად ცვილიზებული, სრულიად თვითმყოფადი, განუყოფელი სახელმწიფო. ეს სახელმწიფო, რომელიც ფეოდალური წყობის თვალსაზრისით საქმიად განსხვავდებოდა დასავლეთული ნეოლოზის, გერმანიისაგან, და რომლისთვისაც სრულიად უცხო იყო თურქეთის დებსპორტი და დამპყრობლური სული — განუწყვეტილად რომ ესმინდა თავს პოლონეთის აღმოსავლეთ საზღვრებს — ერთი მხრივ, რანდულთი ქრისტიანობით, ურწუნოთა მოსაზრების გაუფრთხილებელი თინით ეგრძობას უახლოვდებოდა, ხოლო მეორეს მხრივ, ბიზანტიის ახალი მპყრობლებებისაგან შორსმეჭვრეტელურ პოლიტიკას, სამხედრო ჯატიკაცას და ზეგობის საწარმულად სენტენციებს ტახტსულობდა. პოლონეთმა საზოგადოებრივ წყობაში ადგილი მოუნახა გაპარტახებისა და დაცემის ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტებს, რუსულმანური ფანატრზმის გმირულ თვისებებსაც და ქრისტიანულ სიწმინდის მძაღლ ღირსებებსაც. ლათინური ენის ღამის საყოველთაოდ ქცეული სიწმინდა, ფრანგული და იტალიური ლიტერატურის სიყვარული და ცოდნა — თითქმის კლასიკური ელვარებითა და სანადლოზით ფარავდნენ ამ უცნაურ კონტრასტებს. მსგავს ცივილიზაციას თავისი ყოველი უმცირესი ელემენტისათვისაც კი უნდა ადგინა გამაზნავებელი კვალი. პოლონეთი, რომელსაც ნაყოფიდა იზიდავდა რომანები მოხეტიალე რანდებზე, ტურნირები და სამხედრო თამაშობანი — არადა, ყველაფერი ეს, თითქმის სავსებით ბუნებრივად უნდა სასულიერო ინიკრისათვის, მუდამ იმში რომ იყო ჩაბმული და მტერს ზღაპრული გმირობებით აოცებდა, — თამაშობებსა და ტურნირთა ბრწყინვალეობას სხვაგვარ დღესასწაულებს ამკობინებდა, სადაც უმთავრეს საშაუალად მდიდრული კორტეები გვევილიზებოდნენ.

ახლა, რა თქმა უნდა, არაფერს ვიტყვი, თუ იმის მტკიცებას მოყვები, ეროვნულ ციკვებში ერის ხასიათს არსებითი მხარე ვლინდება-მეთქი. ალბათ ბევრი არ მოიძებნება პოლონეზისათან ციკვა, სადაც დატვირთი უბრალოების მიუხედავად, ციკვის დამბავდელი იმპულსები მოლიანობაშიც ასე ბრწყინვალედ გამოხატულიყო და ცალკეულ ეპიზოდებშიც ასე მრავალფეროვნად გამოვლენილიყო. რაც ყოველ ცალკეულ ნოცევავეს უსასრულო იმპროვიზაციის შესაძლებლობას უქმნის საერთო მკაცრი ჩარჩოების ფარგლებში, ხოლო ამ ცალკეულ ეპიზოდთა გაქრობის შემდეგ, მათდამი ინტერესის განვლებისათანავე, მას შემდეგ, რაც ამ მოკლე ინტერედეებში აღარ იქნება ცალკეული როლები და მცარდლოდა — დაზრახის ირგვლივ აუცილებელი მსვლელობით ქაყოფილდებიან, ძველი ზეიმურობისაგან მხოლოდ ჩონჩხა და რჩა.

ახლა ძალზე მწვლია პოლონეზის, ამ მწვლითავე პოლონური ციკვის, პირველადი ხასიათის გამოცნობა, რადგან იმათი მტკიცებით, ვისაც ჭერ კიდევ მდევრს-ზეტე საუკუნის დასაწყისში უნახავს, რაგვარ ციკვავედნენ პოლონეზს, ეს ციკვა სრულიად გადაგვარდა. თუ ვავითვალისწინებთ, რომ ეროვნულ ციკვათა უმრავლესობა სათანადო სამოსის უკვლის გასვლის შემდეგ ვეღარ ინარჩუნებს ძველ ორიგინალურობას, იოლად მფრებდებით, რადგან უფერულად უნდა ქცეულიყო პოლონეზი ინათ თვალში; სწორედ პოლონეზი, რადგან იგი აბსოლუტურად მოკლებულია სწრაფ მოძრაობებს, ქეშმეობით pas, ამ სიტყვის კორეოგრაფიული მნიშვნელობით, როულსა და ერთგვაროვან პოზებს. პოლონეზი უპირველეს ყოვლისა საკუთარი თავით ტბობაა და არა სხვისთვის თავის მოწონება. ციკვის მიზანი (და ეს მტვად დამახასიათებელი გამოინაკლისია) მამაკაცისადმი ყურადღების მიპყრობაა, მისი სიღამაზის, მოხდენილობის, მებზროლი და ამავე დროს ნატიფი იერის წარმოჩინება (განა ეს რბი ენითიც უყვე არ განსაზრვავს პოლონელის ხასიათს); თავად ციკვის სახელწოდებაც ორიგინალში მამრობითი სქესისაა (polski — პოლონური). მხოლოდ აშკარა გაუგებრობის გამო თარგმნიან მას ფრანგულად მდღდრობითი სქესის სიტყვით (polonaise). პოლონეზს აუცილებლად უნდა დაეკარგა თავისი ცოტა არ იყოს გადაპარტახებული თვითმყოფილებობა და სიამაყის მტეი ნაწილი და ნაკლებად საინტერესო წრელში მოძრაობდა ქცეულიყო, როგორც კი მოცევავე კაცებს მოაკლდათ ის უაღრესად საჭირო აქსესუარები, რომელთა დამახასიათებელი, თამაშითა თუ ფესტიულირებით, ცოცხალი შინაარსით ტვითოვდნენ ციკვის უბრალო ფორმებს — ახლა მართლაც ერთფეროვნად და მოსაწყენად ქცეულეს.

შოშენის ზოგინათ პოლონეზში თითქმის ბედისაგან განაზღვებული ყოველგვარი თავტვლიობისა თუ უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული ადამიანების მტკიცე, მძიმე ნაბიჯების ხმა მოისმის. ზოგჯერ გვიყვინება, თითქმის პოლო ვერონეზებს ნახატბიდან გადასული ადამიანთა ბრწყინვალე ჭკუებებმა ჩაგარის გვერდითო. წარმოსახვაში გარდასულ საუკუნეთა ნიღდრული სამოსი ცოცხლდება: მძიმე, ოქროსფერი ფარსი, ვენეციური ზავერად, ყვავილეთის მოჩითული ატლასი, მსუბუქი, ზავერდოვანი სიხამურის ბეწვი, მხარზე თავისუფლად გადაადებული სახელოები, ოქროს ზარნიშინანი ხმლები, თვალისმომკრელი ძვირფასეულობა, არანებეებით ინტრსტირებული ფირრუხი, სისხლივით წითელი თუ ოქროსფერი ფეხსაცემელი; დაბვეწილი საკერძოლები, ფლამანდური ნაქმანი, მარგალითი გაწყობილი კორსავეები, შრილა მულიფები, გაშლილი ფარვები, ლლითათ თუ ზურმუხტით მორთული ქულები, ჭრავით მოსირმული ქოშები, პარამხანათა სურნელების მუჭკვეველი ხელთათმინები ადამიანთა ეს ჭკუფები მკვეთრად გამოირჩევიან გარდასულ დროთა უფერული ფონზე; მდიდრულ სარსულ ხალიჩებს, სმირნული სადაფით მორთულ ავეკს, კონსტანტინეპოლში დამზადებულ ნატიფ ოქრომკედლურ ნაკეთობათა შორის მცხოვრებნი, იმ ნაგნათა უანგარითო სიმდიდრით გარემოცულნი, მოიკრძოლი თანებით რომ იღებდნენ ტოკაის ღვინოს ოსტატურად ჩამოქმდი შადრევებიდან და უცხო ქალაქებში შესვლის წინ თავიანთ არაბულ რაშებს ზერტლედ ჰედდ-

ნენ ვერცხლის ნაღებთა: გზადავა და ცვენილი ნაღები, გაოცებული მოსახლეობისთვის მხედართა თავადური ხელგაშლილობა უნდა დაედანტურებინათ. ეს მაგნატიები ღერბებზე ერთნაირ გვირგვინებს გამოიხატავდნენ ხოლმე, რომელნიც, ბედი თუ გაუქმებდნენ, შეიძლება სამეფო გვირგვინებადაც ქცეულიყვნენ, ამიტომ, მხოლოდ ყველაზე გოროზნი თუ ჩაიღებდნენ გულში დანარჩენებზე აღწევას. ეს ერთნაირი გვირგვინები პოლონელთა ყვადღებულთა თანაწრობის სიმბოლო გახლდათ; ხოლო ღერბი, სავერულო საუნჯედ ითვლებოდა და მისი უმწიკლოდ შენახვაც გვარის ყოველი წევრის ღირსების საქმეს შეადგენდა. თანაც, ყოველ ღერბს საკუთარი სახელი ჰქონდა (რაც პოლონური ღერბის გამოჩაღისი თვისებაა), საკუთარი ისტორია, რისი სესხებაც სხვა, თუნდაც მსგავს ან ზუსტად ისეთივე ღერბებსაც კი არ შეეძლოთ, რაკი მეორე გვარის კუთვნილებას წარმოადგენდნენ.

დღემდე ეროვნული, ძველებური სამოსის ერთგული მოხუცების ნაამბობის წყალობით, მხოლოდ შათი შეხედვარე თუ წარმოადგენთ და დავინახავთ ნიუანსთა მთელ იმ მრავალფეროვნებასა და რეტყველ მიმიკას, რაც თან ახლდა პოლონურის შესრულებას, ცეკვას, რომელსაც ძველ დროში უფრო „წარმოადგენდნენ“; ვიდრე ცეკვავდნენ. ძველებური პოლონური კუნტუში ხიფთანის, აღმოსავლური férédgi-ის ნაირსებობა იყო, ფაქტურად, აღმოსავლური კაბა, ოღონდ იმ ქმედობი ცხოვრების ჩვეულებათა შესაბამისად სახეცვლილი, რომლისთვისაც ბედის აღმოსავლური, ფატალისტური მორჩილება ნაკლებად დამახასიათებელი გახლდათ. კუნტუშის ღია სახელოების წყალობით (ზეიმის დროს სახასა ფერის, ძვირფასი ქსოვილისაგან შეკერილ კუნტუშს იცვამდნენ ხოლმე), კარგად მოჩანდა მის ქვეშ ჩაცმული პერანგაც, შუანი, — ერთფერო ატლასისა, როცა კუნტუში მოჩითული სქოვილისა იყო და პირით, ფერადი, მოჩითული ნაჭრისა, თუკი ერთფერი კუნტუში ეცვათ. ზშირად კუნტუშს მაშინდელი უსაყვარლესი სამკაული — ძვირფასი ბეწვი ჰქონდა ხოლმე მოვლებული და თავის ორიგინალობას ძირითადად იმ ნაჭრითა და თანხმებულე შესრულებულია, რომლითაც წამდაუწუმ გადაიყრიდნენ ხოლმე ზურგსაგან სახელოებს, რათა სამოსის ორი პარამონული ფერის მტ-ნაკლებად ოსტატური შეხამებისთვის გაეხეთ ხაზი, ზოგჯერ სიმბოლური მნიშვნელობისაგან რომ ატარებდა.

ვისაც ეს ბრწყინვალე და მდიდრული სამოსი არასოდეს სცნობა, არასოდეს ექნება იმგვარი მიზარ-მოზარა, იმგვარი მოძრაობები, ვერასოდეს მოახერხებს თავის ისეთნაირად დაუტრას და უსიტკუო პანტომიმის ყველა იმ წესის დაცვას, რაც ჩვეულებრივი ანაბე იყო შათი წინაარტებისთვის, როცა პოლინურის ცეკვისას მწკრივში ჩამდგარნი ისე მოაბიჯებდნენ, თითქოს სამხედრო აღლუმზე არიან და ხელებს უქმდე წამითაც არ აჩერებდნენ — ხან უღვაშს იარებდნენ და ხან ხმლის ვადას ეაღვრებოდნენ, უღვაშს და ხმალი პოლონელთა მოკაშმულობის განუყოფელ ნაწილებს წარმოადგენდნენ, სიამაის საგანს — განურჩევლად ყველა ასაკისათვის — სულდრთია, ახლადამოკერილი იქნებოდა უღვაში თუ ქაღარა, — ხოლო ხმალი ქალწულებრივ უმაჟო, მომავლისათვის გამზადებული, თუ დაკი-

ლული და ბრძოლებში სისხლით ნაფერი, ზშირად, მოკროვანა თუ მოვერცხლოდ ქამარსა და იარაღს ლალი, იაგუნდი და საფირონი უბრწყინავდათ; ქამარი, რომლის ბალთაზეც დვისიშობელი, მეფე ანდრეასწავნული ღერბი იყო გამოხატული, უფრო წარმოადგენდა იერს აძლევდა ამ რაინდებს, თითქმის ყოველთვის ზედმეტი სიმსუქნისაკენ რომ ამფადგუნდნენ მიდრეკილვას; უღვაშს ზშირად ნაირფეხ ფარავდა, ოღონდ მთლიანად არასოდეს, რადგან ნაირფეხ რაინდს ნებისმიერ ძვირფას ქვაზე უკეთ ამშვენებდა. მამაკაცებს ქალებზე ნაკლებად როდი უყვარდათ ბრწყინვალე ქსოვილები, ძვირფასეულობა, კაშპაა ფერის სამოსი; უფრული კოსტიუმის მსგავსად, ძვირფასი ქვეთი იყო შემკული პოლონელთა კუნტუშებისა და უშპანების ღილებიც, საკინძებიც, ბედელებიც, ღია ფერის ქუდეების ჩიხებაც; ქუდეები, უპირატესად წითელი ან ცისფერი ეტერათ, რადგან ღერბებზე სწორად წითელი და ცისფერი ფონი ჰქონდა პოლონურ თეთრ არწივსა და ლტეურ რაინდს (pogani). პოლონურის ცეკვისას ქუდის მოხდა, რომლის ზავერდონან ნაკვეთსაც მარგალიტები ბრწყინავდა, ხელით ტარება, ხელიდან ხელში გადატანა, ცოცხალი და მეტყველი შესტეკულობა — განსაკუთრებული ხელოვნება გახლდათ, რითაც, უპირატესად ყოვლისა, მეჩინებულ წინადაც უნდა გამოჩნდულიყო, როგორც ბოლო მსველოების წარმმართველი და მაგალითის მიმცემი.

ჩვეულებრივ, ყოველ მექლის მასინძელი სწორად პოლონურის ცეკვით იწყებდა ხოლმე, ყველაზე პატრიკსემ, ზშირად ყველაზე ხნიერ მანდილოსანთან ერთად; ფაღანებს შესაქმნელად, რომლის ევოლუციობათაც იწყებოდა მექლის, მხოლოდ ახალგაზრდობას როდი იწყებდნენ — მექლისის უშთავრები მიზანი ხომ ის იყო, მთელი საზოგადოება საკუთარი თავის ქვრტებით დამტკბარიყო და გართულიყო. მასპინძელს ყველაზე პატრიკსემი პირნი მოხდევდნენ, რომელნიც ან სინაათის, ან რაიმე დილომატიური მოსახერხების კარნახით იწყებდნენ საცეკვაოდ ამა თუ იმ მანდილოსანს — ყველაზე ღამაშა თუ ყველაზე გავლენიანს. წინათ მასპინძელს გაცლებითი უფრო მძიმე ტვირთი აწვა მზრებზე, ვიდრე ახლა. მოცეკვავეთა ათანაირად დაკლავნილი მწკრივი ყველა ოთახში უნდა გატარებინა, სადაც დანარჩენი სტუმრები მიუყუდიყუნდნენ, ვისაც ფერხულში ჩაბმა დამკვიანებოდათ, თუ მოცეკვავეთა მწკრივი განათებულ, ყველაზე მოზორებულ გალთერებას და ყვავილნარებასც მიაღწევდა ხოლმე, სადაც მუსიკის მხოლოდ სუსტი გამოამბილია აღწევდა, მასპინძელს განსაკუთრებით ემალთიერებოდნენ. მოცეკვავეთა მთავარ დარბაზში დაბრუნებას მუქქარე ფანჯარებით ხვდებოდნენ. კედლების გასწვრივ ჩამწკრივებული სტუმართა სულ ახალ-ახალი ჭკუფების თვალწინ მოცეკვავეთა კორტევი კომპეტაბილით გაიღვებდა ხოლმე; კორტეტის წარმმართველი მასპინძელი წამითაც არ კარგავდა იმ ღირსებულ, ოდნავ თავმოწონე იერს, ქალების აღტაცებასა და მამაკაცების შურს რომ იწყევდა. პატრიკსემი უფრო და მხიარულ მასპინძელს შეიძლება ჰგონებოდა, სტუმრებს სთანადო უყრადღებდა ვერ მივაქციო, თუკი გულმბრყვილოდ, მაგრამ თან გარკვეული მზუნებარებითაც არ გამოხატავდა იმ სიამაყეს, რასაც საკუთარ ოჯახში მის და-

სავსებლად, მოსული, მის გამო საგანგებოდ მორთულ-
სიკაშპული ამდენი დიდებული მეგობრის, ამდენი წარ-
ჩინებულ ამხანაგის ხილვა ანებებდა.

მასინძლის წინამძღოლობით ამ პირველი მსვლე-
ლობის დროს, ზოგჯერ, მოულოდნელად, გვერდზეც
დადუხებდნენ ხოლმე — წინდანვე მომზადებული
რამე ანკიტიკურული თუ დეკორატიული სურ-
პრისით დასატკობდა, რომლის გარეგნული სამკაუ-
ლებიც, ტრანსპარანტებს, ვენსუელეზიკა და შიფრე-
ლებიც, ყოველთვის დღესასწაულის რიგზეც ესადაგებოდ-
ნენ. თუ ეს სურპრისი უმამაციეს ვეკაცის ანდა
უმშვენიერესი ბანოვანის პატივსაცემად აღმართული
რამე მონუმენტურ იყო, მაშინ ციხე-სიმაგრის პატ-
რონი სახელდახელო, სახობო სიტყვასაც წარმო-
ქვამდა ხოლმე, რაც უფრო მეტი მოულოდნელობა
იმალებოდა : ექსკურსიებში, რაც უფრო ცხოვლად
აღიზიანებდნენ ისინი ფანტაზიას, რაც უფრო მეტ გა-
მომგონებლობას აუღვინდნენ და მეტ ხალხის იწვევდ-
ნენ, მით უფრო ძლიერდებოდა საზოგადოების ახალ-
გაზრდა ნაწილის ატაკება და ტაში, იეტი თივალ-ხი-
ვილით ესალმებოდნენ, უფრო მომხილავად უდიდოდ-
ნენ კორიფეს, ვისი რტუტაკიაც შესაბამისად იზრდ-
ბოდა, უპირატესობას იძენდა სხვებთან შედარებით
და სასურველი კავალერი, სასაიმიფინ თანამოსაუბრე
ხდებოდა. თუ კორიფე ხანშიშესული იყო, კორტე-
ვიდან დაბრუნებულს ქალთშვილთა დეფუტაცია ეახ-
ლებოდა ხოლმე, მადლიერების გამოსახატავად და ხოტ-
ბის შესახებმდებ. ან დეფუტაციის ნაამბობი ახალ
საზრდოს უჩრდა სტუმართა ცნობისმოყვარეობას და
მომდევნო პოლონეზში მონაწილეობის სურველსაც
უღვიძებდა.

არისტოკრატიული დემოკრატიისა და მგზნებარე
არჩევნების ქვეყანაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა,
მოახერხებდნენ თუ არა სამეჯლისო დარბაზის ატა-
ციების განიწყებას, რადგანაც ამ დარბაზებში თავს
იურიდენდ დიდ, გავლენიან ოჯახებთან დაახლოვებული
პიროვნებები, ხშირად მახსინდლებზე უფრო ძველი
და წარჩინებულ გვარის თავადებიც, რომლებიც მხო-
ლოდ ხელმოკლეობის გამო ვერ გამხდარიყვნენ კას-
ტელანები თუ ვოევოდები, კანცლერები თუ პეტმა-
ნები, კარისაკები თუ სახელმწიფო მოღვაწენი. მათ
შორის ისეთებიც ერივნენ, ვინც თითქმის არასოდეს
განადიოდნენ შინიდან, მაგრამ საკუთარ ქვიქვეშ
ამყავდ იმპორტდენდ: „თავის ეწროლი შლიახტივი ვოე-
ვოდაო“ (Szlachcic na zagrodzie rowien woewodzie).
თუმცა, ამგვარ ყოფას ბევრნი ისევ ბედის ძებნას
აშკობდნენდ — არც თავად თაკილობდნენ და არც
თავითონ ოჯახის წევრებისთვის ეთაკილებოდათ მდი-
დარ მაგნატებთან თუ მათ ცოლებთან სამსახური. დი-
დი დღესასწაულების დროს, მხოლოდ სათანადო სამო-
სის უქონლობის გამო თუ იტყოდნენ უარს ცეცავზე,
მასპინძელს კი მხოლოდ სიამოვნებას ჰგვრდა ამ-
გვარ სტუმართა წინაშე თავის მოწონება — ცისარტ-
ყელსასვით ავლვარებული კორტეტის სათავეში მდგარი
წინ რომ ჩაუვლიდათ, მათ ხარბ და აღტაცებულ თავა-
ლებში ხანდალიან შურსაც შეამჩნევდა ხოლმე, ოდნოდ
პირიოთენ ტაშისცემით, პატივისცემითა და ერთგუ-
ლების გარეგნული ნიშნებით შენიღბულს.

გრძელი, მრავალფერად აბრჭყვიალებული გველივით
მისრიალებდა ეს მხიარული საზოგადოება პარკეტზე.

ხან მთელ სივრცეზე გაიქიმებოდა, ხან კი ათასნარად
დაიკლავებოდა; ურდო წყრილობდნენ ოქროს ეწყე-
ვები, უღრიალებდნენ იატაკზე მორთული ხმლები,
შარი-შური გაუდიოდათ მარგალიტით ნაქრები ხინჯები,
სებით მორთულ, ბავთებითა და ზონარებით გაწყო-
ბილ ბრწყინვალე რისხასამებს. შორიდან მხიარული
დაბარაკი მოისმოდა — თითქოს ამ ცეცხლოვანი ნა-
კადულის ტალღების ხმაურითა.

პოლონელთა საყვარელი ცეკვის დეტალებზე აუცი-
ლებლად უნდა ასახულიყო სტუმართმოყვარეობის კვა-
ლი — ერთი მხრივ, დახვეწილი ცეცხლოვანიც, ხო-
ლო მეორეს მხრივ, პირველყოფილი ადათების ზომ-
ხიზლია უბარკოების ნაკოფი. მას შემდეგ, რაც მს-
ჩინელი სტუმრებს პატივს მიაგებდა, სადამოს საზე-
იმოდ გახსნიდა და დამსწრთა შორის ყველაზე დიდ-
ებულ, პატივსაცემ, გავლენიან მანდილოსანთან იცეკ-
ვებდა, ყოველ სტუმარს ჰქონდა მისი ადგილის დაკა-
ვების უფლება და ამდენად, კორტეტის სათავეში ჩად-
გომაც შეძლო, პირველი წყვილის ახალი კავალე-
რი კორტეტის წამით შესაჩერებლად ტაშს შემოჰკრავ-
და ხოლმე, მეტე პარტიორის თავს დაუტრავდა და
ხელს შესთავაზებდა; მისი პარტიორის უწინდელი
კავალერი, თავის მხრივ მომდევნო წყვილის ბანოვანს
იწვევდა საცეკვაოდ და შესაბამისად, სხვა მოცეკვავე
მამაკაცები მათ მაგალითს მისდევდნენ. ქალბის იმ-
დენ ახალ პარტიორთან უწევდათ ცეკვა, რამდენჯე-
რაც პირველი წყვილი შეიცვლებოდა; ისინი საცეკვაო
ფერხულში მუდამ ერთნაირი თანამიძღვრობით იღვ-
ნენ, მაშინ როცა მამაკაცები ერთმანეთს ეცაცვლებდ-
ნენ და შეიძლება ისეც მომხდარიყო, ცეკვის დაწყე-
ბისას თავში მდგომი, თანდათანობით ბოლოში მოქ-
ცეულყო, ანდა სულაც გამოთიშვოდა კიდევ კორ-
ტეტს.

კოლონის სათავეში ჩამდგარი კავალერი ცდილობდა
წინამორბედისათვის ეჯობა, ცეკვის უფრო უჩვეულო
კომინაციებით და ფიგურებით შეესრულებინა და დანარ-
ჩენი მოცეკვავეებიც აუგლოებინა. დარბაზის ჩაე-
ტილ სივრცეში ხშირად იხატებოდა ნატიფი არაბეს-
კები და ვენსუელეები. ბენინავე კავალერი საკუთარ ხე-
ლოვნებას წარმოაჩენდა, ყოველნაირად ცდილობდა
გემართლებინა ნაქისი როლი, ათასნაირ დახვეწილ,
რთულ, ჩახლართულ ილეთს იგონებდა და თან ისე
ზუსტად და თვითდაჯერებლად ირჭებოდა, მოცეკვა-
ვეთა წარმოუგებლად დაგრობილი მწკრივი არასოდეს
უღვებოდა, არავინ იზნებოდა და ერთმანეთსაც არავინ
ეჩახებოდა. მანდილოსნებსა და სხვა კავალრებს, ვი-
საც მეწინავეს მითითებანი უნდა შეესრულებინათ,
არამც და არამც არ ჰქონდათ უფლება პარკეტზე დუ-
ნენ ეჩოჩიალოთ — ნაბიჯი რიტმული უნდა ყოფი-
ლიყო, თანაბარი და მსუბუქი, რათა არ დარდვეული-
ყო მთელი კორტეტის პარმონიული მოსაწერობა.
დაუშვებელი იყო აჩქარება, ადგილის მონალოდენლი
შეცვლა, დაღლილობის გამომუდავება; ყველანი დი-
ნებას მიუკლილ გედებს ჰგავდნენ და მათი მოქნილი
სხეულები თითქმის უხილავი ტალღების ნებით ირწე-
ოდნენ წყვილის ზედაპირზე.

კავალერი თავის ქალბატონს ხან ერთ ხელს შეს-
თავაზებდა, ხან მეორეს, ხან ოდნავ თუ შეეხებოდა
ქალის თითებს, ხან კი ღონივრად ჩაბღუჭავდა ხოლმე
მისი ხელის მტევანს; განუწყვეტელი ტრიალებდა

პარტიონის გარშემო, ხან მარჯვნიდან ამოუდგებოდა გვერდში, ხან მარცხნიდან და ყველად ეს მოძრაობა; დანარჩენ წევრთა მიერაც ატაცებული, მსუბუქ თითოფასავით დაუდგა ხოლმე ამ გიგანტური გველის მთელ სხეულს. ასეთ დროს საუბარიც წყდებოდა, ისმალა მხოლოდ ცეკვის ტაქტზე აბაყუნებული ქუსლების ხმა, აბრეშუმის შრიალი და ყელსაბაზების წყარები, თითქოს სიომ იდნა შეარხია პაჭუნა ზან-ზალაკები. მერე ისევ განახლებოდა შეწყვეტილი სახბარი, ძლიერდებოდა მსუბუქი თუ მძიმე ნაბიჯების ხმაც, სამაჭურები და ბეჭდები ერთმანეთს ეხლე-ბოდნენ, ისევ გაისმოდა სიცილი, ხოლო ზუსტა კვლავინდებურად მთელ დაბნეულ ბატონობა. მართალია, კავალერი ძალიან დაკავებული გახლდათ, თითქმის მთლიანად იყო ჩაფლული იმ უამრავ ილითში, რაც ან თვითონ უნდა მოეგონა, ანდა ზედმიწევნით გაემეორებინა, მაგრამ მაინც პოულბოდა დროს, რათა თავისი მხნელობისაკენ დახრილიყო და სათანადო წუთს რომ შეარჩევდა, ყურში ჩაქურთულებინა ან ნაწი აღსარება — თუკი ქალი ახალგაზრდა გახლდათ, — ანდა საიდუმლო სათხოვარი თუ საინტერესო ამბავი, — თუკი ხანშიშესულ ბანოვანს ეცეკვებოდა. მერე, მხრებში ამაყად გაშლილი, დეჭებსა და იარაღს ავლარებდა, უღვაწე პირებსა და მთელი არსებით ცდილობდა, რათა პარტიონისაც თანაგრძნობთ, გულისხმიერად გაეღიზა მისთვის.

ასე და ამგვარად, პოლონეზი სრულებითაც არ წარმოადგენდა ბანალურსა და უაზრო მსვლელობას; ის დღეობრივად გახლდათ, რომლის განაზვლობაშიც მთელი საზოგადოება, ასე ვთქვათ, თავს იწონებდა, საკუთარი მშვენიერების, დიდებულების, სიმდიდრისა და სინატიფის უკერძოთი ტკბებოდა. პოლონეზი იყო მუდმივი გამოფენა ბრწყინვალეობისა, სიქველისა, ღირსებისა. იმებსა თუ მკვერთმტკველურ პექტობებში გაქადარავებული ენისკოპოსები, უმაღლესი პრელატები, სამღვდლოების წარმომადგენლები, სამხედროები, ლაშის გაუხდელად დრო ატარებდნენ აპკარს, წარჩინებული სახელმწიფო მოხელეები, მოხუცი სენატორები, მებრძოლი სულისკვეთებით განსვკვალული პალატინები თუ პატრონოვარე კასტლები უყვლობენ სასურველი, რჩეული კავალრები უყვენ ცეკვის დროს; მათ გამო ყველაზე ახალგაზრდა, ყველაზე ბრწყინვალე მანდლონები ექიშებოდნენ ხოლმე ერთმანეთს — ნაკლებად მაყარის ამ ეფემერული არჩევნების დროს, როცა დამსახურება და წოდება მეტად ფასობდა, ვიდრე ახალგაზრდობა და ხშირად, სიუპერულიც კი. ამ ძველი, დიდებული ცეკვის დაიწყებულ ვოლუტებსა და ფიგურებზე ზოგი რამ გვიამბო იმ ხალხს, ვისაც დღემდე არ გაუხდია ძველებური ჟუპანი და კუნტუში, ვინც, წინაპართა მაგალითისამებრ, დღესაც იარსავს თმას საფთვობითან — სწორედ მათი ნაამბობიდან შევიკვეთ, თუ რაოდენ სისხლბორცულ საქმედ თვლიდნენ ამაყი ერის შვილნი საკუთარი თავის წარმოქმნის ინსტინქტს, რა ღრმად ჰქონდა მათ იტრებაში გადამული ფესვი ამ მოთხოვნილებას, როგორ აპოეტებდნენ პარადულობისადმი საყოველთაო მიდრეკილებას ბუნებისაგან მიმადლებული სინატიფის გენიის წყალობით, როგორ ანიჭებდნენ ამ ზადრეკილებას კეთილშობილურ გრძნობათა ბრწყინვალეობასა და მაღალ მისწრაფებათა მომხიბველობას.

შოენის სამშობლოში მოგზაურობისას, სადაც ყველგან მისი სხვავად გვედგა თან და ცნობილად გვიღვივებდა, ბედმა ძველი უადის ბევრ ისეთ ხალხს შეგახვედრა, როგორი ხალხიც დღესდღეობს იმ ქვეყნის უფრო და უფრო იშვიათი სანახავია, რასაც ვინც იცნობს იგიველი ცივილიზაცია ეროვნული კისარის საწყისებს არ ცვლის, თავისებურებებს მაინც შლის შეძლებისდაგვად და გარეგნულ ფორმებსაც ავლევებს. ჩვენდა საბედნიეროდ, პოლონეთის რამდენიმე ასეთ ადამიანს დავხვდით — უაღრესად ინტელექტუალურ, განათლებულ, მდიდარი ცხოვრებისეული გაზოგადებით დაბრუნებულ ხალხს, — თუმცა, უნდა ვთხროთ, რომ მათი თვალსაწიერი საქათობა ქვეყნის, წრის, ლიტერატურისა და ტრადიციების ფარგლებს არ სცილდებოდა. მათთან საუბარმა (თარჯიმნის დახმარებით), ახალ ზნე-ჩვეულებებზე მათი მსჯელობა მანერად, გარკვეული თვალსაზრისით ამ ადამიანთა წარსული ცხოვრების ნაშთი დაგვანახა, ყოველგვარად ის, რაც ძველ პოლონეთს სიდიადეს, მომხიბველობასა თუ სისუსტეს განაპირობებდა. შეუდარებლად ორიგინალური და სრულიად განსაკუთრებული თვალსაზრისის გაცნობა უაღრესად საინტერესოა. მართალია, ამგვარი ორიგინალობა მსჯელობათა ფასეულობას ამცირებს, მაგრამ, ამავე დროს, გონება განუმეორებელ ძალასაც იძენს, პირველყოფილად მახვილი ალღო უვითარდება ამ ადამიანთათვის უძვირფასესი ინტერესების აღმოჩენისას, ისეთი ენერგიით იტივრებდა, ვეღარაფრით გადაახვევინებ ერთხელ არჩეული გზიდან, რადგან პირდაპირი მიზნის გარდა სხვა ყველაფერი უცხო და უმნიშვნელო ხდება. ვისაც ეს ორიგინალობა დღევანდლადც შეუღარჩუნებია, საკუთარი მართლად ირეკლავს წარსლის სურათებს, წარსული კლონირებს, მის ფტრადოვნებას, დღეს უკვე გამჭრალ ადამ-ჩვევათა რიტუალებსა და ამ რიტუალოთა შემქმნელ სულს.

შოენი ამ განსაკუთრებულ მსოფხმდეველობას ვერ შეიკონიხებდა, საამისოდ ძალზე გვიან დაიბადა, ხოლო მშობლიური ადგილები ძალზე ადრე იიატოვა. შემდგომში ბავშვობის მოგონებებმა, სამშობლოს ისტორიამ და პოეზიამ გაუმხილეს შოენს გარდასულ ნიბლთა საიდუმლო, რასაც მან დავიწყების მტკვრი გადააშორა და თავის მელოდიებში მარადიული სიკაბუტე მანიჭა. ნებისმიერი პოეტის შემთ გაგება და უფრო მართებულად შეფასება იმათ უმეტლათ, ვისაც პოეტის სამშობლოში მისი ხილვების კვლი უძებნიათ — პინდარესა და ოსიანს ხომ ის ჩაწვდება უფრო ღრმად, ვინც პართენონის ღვთაგონი მზით განათებულ ნანგრევებსა და შოტლანდიის ნილ-ზა ჩაჩირულ სანახებს ეწევა, — შოენის შთამაგონებელი გრძნობებიც მხოლოდ იმათთვის იქნება ნულიანად გასაგები, ვისაც პოლონეთის უმოგზაურია, უნახავს გარდასულ საკუთრება ღანდები, თვალს უღვივებია მათი კონტრუბისათვის, სადამოს ჩრდილებითი რომ იზრდებოდა, უებვედრია დიდების აჩრდილს — საიქიოს მოუხვევარი მოიქელს, რომელიც მშობლიურ ადგილებს ხშირად ესტუმრება ხოლმე; წარსულ დროებზე საუბარსა თუ მოგონებებში გაცოცხლებული მან შინ გამოჩნდება, როცა ყველაზე ნაკლებად ელიან და შოითა თუ სხვდით ავსებს ადამიანთა გულებს; ასეთსავე შინის ძარწოლას ჰგვრით უარაიულ გვე-

ხებს მშვენიერი, სიკვდილივით ფერმართალი ქალწულ-
ნი მარა, წითელპამარშმორტყმული, ალისფერი ნიშ-
ნი რომ დაღვს დასაღუჟად განწირული სოფლების
კარბჭეებს.

ჩვენ, რასაკვირველია, პოლონეზუკ საუბარს ვერ
გავუდავდით. მის შემდეგ, რაც ამ ცეცავს მიცევიჩმა
მწვენიერი ლექსები მიუძღვნა და განსაკვირებლად
აღწერა „პან თადეუსის“ ბოლო სიმღერაში; ვერ გავ-
უდავდით, პოლონეთთან დაკავშირებული ეპიზოდები იმ
ნაწარმოებზე რომ არ იყოს, რომელიც ჭრჭრეობით
სხვა ენებზე თარგმნილი არაა და ამიტომაც; მხოლოდ
პოეტის თანამემამულეებისთვისაა ცნობილი. დიდი სი-
თამამე იქნებოდა, გინდაც სულ სხვა თვალსაზრისით
შეიმედებოდით სიუჟეტს, რომელიც ასეთი ფუნქციოა
ნახატო და გავრცელებული ეროვნულ ეპოეაში, ეპი-
ურ რომანში, სხვადასხვა მხარეს რიგის მშვენიერებანი
რეისდალისებური პიესაჟის ჩარჩოებშია თავმოყრილი:
მედიაციულ პაუზს ზეზე მისი სივით ანთია, თითქოს
ხის თეთრ ქერქზე პირდაღებულ ჭრილობას სისხლით
ღებავსო. უაქველია, შოკენი არაერთხელ შთაგონებულ
და „პან თადეუსით“, რომლის ბევრი სცენაც უმა-
რავ საბაბს იძლევა სწორედ იმ ემოციოთა გამოხატა-
ვად, შოკენს განსაკუთრებით რომ უყვარდა. „პან თა-
დეუსი“ მოქმედება მეტროპეტე სასუქის დასაწყის-
ში იშლება, იმ ეპოეაში ჭრე კიდევ მრავლად იყვენ
ადამიანები, ვისაც შენარჩუნებული ჰქონდათ ძველ
პოლონელთა გრძობებიცა და საზეიმო მანერებიც,
თუმცა, იყვენ ისეთებიც, ვისაც ნაპოლეონის იმე-
რის გავლენით, ორ კამანინას შორის, შედარებით
მგზნებარე, ოღონდ სწრაფრეზრეზად გრძობები გას-
ჩენოდათ, მერე „ფრანკულად“ დავიწყებულნი მესამე
კამანინის დროს.

იმ ეპოეაში ჭრე კიდევ თვალსაჩინო კონტრასტი არ-
სებობდა სამართის შიშით გარუჭულ, ზღაპრული გა-
მარჯვებით ცრტა არ იყოს გაყოფილებულ მეომ-
რებსა და სიღნეითა და სიამოით გამორჩეული ძველ
სკოლის რაინდებს შორის, — საწვეურად, თითქ-
მის ყველა ქვეყნის უმაღლეს საზოგადოებაში ფეხვა-
დებული პირობითობების გავლენით, რაინდის ეს ტი-
პი დღეს უკვე გამქრალია.

ეროვნული ნიშან-თვისებების მატარებელი ხალხის
გაქრობასთან ერთად, თანდათანობით ქრებოდა ინტე-
რესი ძველი ადათებისადმი, ძველებური განცდები-
სადმი, ქცივისადმი, მეტყველებისადმი და საერთოს,
ძველებური ცხოვრების ყიდისადმი. ამ მოვლენას
მხოლოდ გულგრილობით ალბათ ვერ ავხსნით; ეს გა-
უცხოება, ჭრე კიდევ ახალთახალი, მტანჯველი მოგო-
ნებებისაგან რამენაირად თავის დაღწევის სურვილი,
დღის გულისგანმგმრავ მწუხარებასა ჰგავს, რომელ-
საც არაფრის დახვევა არ შეუძლია, რაც მის გარდაც-
ვილ ბავშვს ეკუთვნოდა — არც კახისა და არც ხა-
თაშოსის, „ვერნიგორა“, „კაჰაური მოთბობები“ თუ
სხვა რომანები პოლონულულ ვალტერ სკოტად წოდებ-
ული ჩაიოვსკისა, ვისაც ლიტერატურისმცოდნეობი,
არაპარტო თემების გასაცარი სიმდიდრის გამო, არამედ
ტლანტის გაქაჩვებითა და ეროვნული ხასიათითაც,
პოლონადილ მწერალს ადარებენ — ალბათ აღარ
იწყებენ მეიხვევლ ქალბში ძველებური გრძობათა
აშლას, ძველებურად ალბათ აღარც ქაბუე თაყვანის-
მცემლებს ხიზლავთ ჩაიოვსკის გასაცარი გმირი

ქალები და აღარც ძველი მონადირეები ღვრიან ზეწენ-
დებურად ცრემლს მის მიერ აღწერილი, ღრმად განც-
დილი პოეზიის დასავსე, დიდის სიგრძლითა და სი-
ნათლით გამსჭვალული, დარბილული, მსხვერპლ-
თვილ-ხეივლითა და ძაღლების გნისით ამხინებულ
პიესაჟების წარმოდგენისას; არადა, მცოდნეთა
აზრით, ჩაიოვსკისული პიესაჟები არაფრით ჩამო-
ვარდებიან სახელგანთქმული მხატვრების—გობემასა თუ
დიუშანს, „ხავერდოვანი“ ბერტენისა თუ მორგეშ-
ტერის პიესაჟებს. მაგრამ, დადგება დღე აღდგომისა,
ძვირფასი ცხადარი სუღარას გადაიპრობს, სიცოცხლე
იხიებებს და ყოველივე გარდასული, დამარბული,
ოღონდ დაუვიწყარი, კვლავ ანთება გულდებსა თუ
წარმოდგენებში, ისევე აელვარდება პოეტებისა და
მუსიკოსების კალიბრაც, როგორც უკვე აელვარდა
მხატვართა ფუნჯის წყალობით.

ძველებური პოლონეთა მუსიკას, რომლის შემორჩე-
ნილი ნიმუშებიც საუკუნეზე მეტს არ ითვლიან, მხატ-
ვრული ღირებულება არ გააჩნია. ძველ პოლონეთა
ავტორების ვინაობა დაუდგენელია, შექმნის თარიღის
გამოცნობაც მხოლოდ იმ გმირის ცხოვრების ეპოეი
ში იშლება, ვის სახელთანც ბედნიერად დაუკავშირ-
ებია განგებას ეს თუ ის პოლონეზი. ძველ პოლონეთა
მეტი ნაწილი დიჩი, რბილი ხასიათისა და მათგან
ყველაზე ცნობილი ე. წ. კოსტიუშკოს პოლონეზა;
იგი იმდენად შეიძროდ უარე მწერდება მამონდელი ეპო-
ქის ხსოვნას, რომ პოლონელი მანდილოსნები ამ პო-
ლონეზის მოსმენისას კვითის ძლივს იკავებენ ხოლმე
მოხუცებული მოგონებების გამო. თავისის ქალ ფე-
ლ-ს, ვინც ოდესღაც უარე კოსტიუშკოს ჰყვარებია,
ცხოვრების მიწურულს, სიბერისაგან მთლად დაუძლე-
ობულს, მხოლოდ ეს პოლონეზიდა უბრუნებდა სი-
ცოცხლის წყურვილს, პოლონეზის აკორდებს ე-
მითოლოვარე თითებით ალაზღებულ იდებდა, რადგან
მისი თვლები კლავიშებს უკვე ვეღარ არჩევდნენ.
ზოგიერთი სხვა, იმდროინდელი პოლონეზი ისეთი მწე-
ხარე ხასიათისაა, კაცმა თვიდან შეიძლება სამგლოვ-
ნარო მუსიკადაც აღიქვას.

უდიდესი პოპულარობა მოიხვეჭეს ლიტვის დიდი
სიკავადოს უკანასკნელი გენერალური ხაზინადარის,
თავად ოგინსკის მეერ შედარებით მომდევნო ხანში
შექმნილმა პოლონეზებმა. ამ პოლონეზთა საერთო
პირქუშ განწყობილებას რადიკნარი მოთენილობის,
სინაზის, გულგრიუილი და მელანქოლიური მომზიბე-
ლოლობის გრძობა არბოლებდა. მათი რიტმი შედა-
რებით სუსხია, მოდულაციები უფრო მუსუხეთი —
თითქოს მიჩუმდა საზეიმო და ხმაურაინი კორტეი,
გულსისური ნოიკობა იმ საფლავთა გვერდით ჩავ-
ლისას, რომელთა სიხალფეცაც სიამაყეა და მზიარ-
ულელებაც ყოვლად უადგილოა... ცოცხალი მხოლოდ
სიყვარული რჩება, მარადიული და დაუდგომელი, თან
იმ სიტყვებს იმეორებს, ზღვიდან მოვარდნილ გრი-
გამს რომ გარჩია მწვანე ერინის ბარდმა:

Love born of sorrow, like sorrow is true!
(სევდიო შობილი სიყვარული სევდასავით ქეშმარტიოა).
ოგინსკის საოცრად ცნობილ მოტივებში მართლაც
განისის შეყვარებულ ბავთა მიერ ჩარჩულით წარ-
მოქმედული, ცრემლიან თვლებში ამოიკოხული მხავ-
სი აზრით დატვირთული ლექსების ექო.
მერე საფლავები უკან იხვენ... შორეთში იყარგე-

ბანა... ოდნავა ჩანან... სიცოცხლე თავისას მოითხოვს; მძიმე შთაბეჭდილებანი მოგონებდა დადაქცივანი და მარტორად განოქახლის სახით თუ ბრუნდებანი. წარმოსახვა აჩრდილებს არ აღვიძებს, ფრთხილობს, თითქმის ეშინია, გუშინდელ მტყავლებულთა მუდრეობა არ დანარკვით. და აი, უკვე ლინისის პოლონე-ზემში იგრძნობა, რა მხიარულად, რა ლაღად ძვერს გული... ისევე, როგორც დამარცხებამდე ძვერდა მე-ლოდია სულ უფრო და უფრო ფართოდ შლის მხრებს, სიკბეპის, გაზავხულის სურათებს აურქვევს და თანდათანობით მეტყველ, საცნებო სიმღერაში გა-დაიზრდება. ამ მელოდიას სულაც არა აქვს მიხნად, ფეხი აუწყოს წარჩინებულ და დიდებულ პიროვნებების ნაიხს, იგი მხოლოდ დაბუჯი გულმეხსიერა მიმართული, აუხდენელის ახდენას პირდება რომანტიული წარმოსახვით დაკიდობებულ, ცოცხალი ბუ-ნების ადამიანებს, ვისაც სიმღერებს გაბობნა ურ-ჩენია. ამავე გზის გამგებლებდმა მიხედვრბა ყო-ველგვარი კავშირი გაწყვიტა პოლონეზის ეროვნულ ხასიათთან და ბოლოს, საოცარი სიმკვირცხლითა და მომხიბლავი სიესიასით აღსავსე საკონცერტო ნაწარ-მოებების წრა დაიწყო. მისმა მიზნაველებმა ხომ სულ წალექს ქვეყანა იმ მუსიკით, სახელად პოლონე-ზი რომ ერქვა. თუმცა ამ სახელწოდების გამმართლე-ბელი ხასიათისა კი აღარაფერი ცეხო.

ვებერის გენია პოლონეზი მოლოდინულად დაუბ-რუნა ძალაცა და ბრწყინვალეობაც. ვებერმა პოლონეზი-და დიორამში შექმნა, რომელმაც მთელი წარსული აღდებულეობაც აღიდგინა და შემდგომი, თვალის-მომპრული განვითარებაც პოვა. ვებერს სრული ოქტაობის გარეულენა დასჯირდა საიმისოდ, რათა არსებობა უწყველი წარსული აესხა. ვებერი სრუ-ლითობაც არ ცდილობდა ძველებითი მუსიკის აღდ-გენას, ის მუსიკის მეშვეობით ძველ პოლონეთს აცოცხლებდა, მან აქცენტი რიტმზე გადაიტანა, მე-ლოდიას თითქოს მხოლოდ თხრობისათვის იყენებდა და ქაბი ოლეულეკიებით აზრდებდა, როდენიც არათუ წებმეობას არამედ სრულიად აშკარა აუცილე-ბლობის ელფერს იძენდნენ ნაწარმოებთა შინაარსისა-თვის. ვებერმა პოლონეზი სიცოცხლით, ცეცხლით, გზნებით აავსო და არაფერი დაუკლია მისი დამახ-სიათებელი ნიშნებისათვის — ამაჟ, ზეიმური ღირ-სებისა და დიდებულებისათვის, რაც, ერთდროულად, თანდაყოლილიც იყო და გამომშვეებულიც. ვებერის კიდენიებში გამოშვლებული ხმლების წერიალი ისმის. აქ შეყვარებულთა ჩურჩულის ნაცვლად მოგვლული ბებერი ქარბობს, სავსე და ღრმა, დაბალი ნოტები, თითქოს ბრძანებების გაყენას ჩვეული ხმით წარმო-თქმულნი, — პასუხად კი კეთილშობილი, ჩამოსხმუ-ლი, ფიცხი არაბული რაშები ჭიხინებენ, მოულომენ-ლად რომ სვენი მიწაზე ფლქიკებს, შვილი, ქვი-ანი, ცეცხლით სავსე თვლებით იცქირებანი და საოცარი ღირსებით იზნოვებენ ფირწუბითა და ლაღით მოკვივლ გრძელ თოქალობებს.

იცნობდა თუ არა ვებერი გარდასულ დროთა პო-ლონეთს?.. იქნებ ოდნავაც ადრე ნაჩხ სურათს აცოც-ხლებდა, როცა სწორედ ასე აგვუფხვდა საყუთარი წარმოსახვით დახატულ სახეებს? ფუკი კითხვებია! განა გენიოს განსაკუთრებული ინტუიცია არ გააჩ-

ნია? განა პოეზიას როდისმე დაუხვია მისთვის ფა-ლის საფლობელის კარბიკე?

როცა ფიცხი, ნერვიული წარმოსახვითი დაკვივლუ-ბული ვებერი რაიმე თემას შეევიდებოდა, წინაშევედ-გამოსწარავდა ხოლმე ამ თემაში დაგროვილ მთელ პოეზიას და ისე სრულყოფილად დაამუშავებდა, მერე იგივე თემას სხვა კომპოზიტორები ძლივსა თუ შე-ბედვადნენ. თუმცა, და ალბათ, არც გასაკვირია, — შოპენმა მინც გადააქარბა ვებერს როგორც პოლო-ნეთსა როდენობითა და მრავალფეროვნებით, ისე პაღელვებელი მანერისა და პარამონერის სახლებების თვალსაზრისითაც. შოპენის პოლონეზებში A-dur და As-dur, ფორმის გაქანება განსაკუთრებით უახ-ლოვდება ვებერისეულ E-dur პოლონესს. სხვა პოლონეზებში შოპენმა უარი თქვა გამოსახველობის ფართო ნანერაზე და სხვაგვარი მიდგომა სცადა. მაგ-რამ, რამდენად საფუძვლიანი იმის თქმა, შოპენი სულ უფრო და უფრო მეტ წარმადობას აღწევდა? ამგ-ვარ საკითხზე მსჯელობა ერთობ საინთერო საქმეა. ვინ შეზღუდავს პოეტის უფლებას სხვადასხვაგვარად გააუშურო არჩიული თემა? ვინ ეტყვის, სისარძლის ეამს პირქუდი და უფუნბო ნუ იქნებო, ვინ დაუშლის, ქება-დიდების მერე, მწუხარებას ნუ უმღერებო, გა-მარცხებას რომ განადიდებ, დამარცხებულთა მწუხარე-ბისაში თანაგრძობას ნულარ გამოამაღვენებო?

უეჭველია, შოპენის უნარბატობა იმაში გამოვლი-და, თანამედვეროდ რომ განავითარა ყველა შესაძ-ლებელი სახე, რაც კი ამ თემას შეელო მიელო; ეს სახეები შოპენის შემოქმედებაში თვალისმომპრული შადრვენივით ამოფრქვა და, ამავე დროს, განუმეო-რებელი პათოსითაც დიტივრთა. სახეთა ამგვარი მრავალფეროვნება კი იმ ფაზთა მრავალფეროვნებამ განაპრობა, რაც შოპენის საყუთარმა გრძობებმა გა-ნაპირბა. მსგავსე ხასიათის თითქმის ყველა ნაწარ-მებში ადვილი შესაშინეია შოპენისეულ სახეთა ტრან-სფორმაცია, ატორის მადრეკლემა სევისდასმე და მისი შემოქმედებითი სულის კემოპრიატად გასაყარი ნაყოფიერება. — მაშინაც კი, როცა ამ შემოქმედებო-თი სულის ნაყოფი შთაგრენების საუკეთესო ნიშან-თვისებებს არც ატარებს. შოპენის უტარდების ყო-ველთვის როდელ იყურობდა წარმოსახვისა თუ მასსოკო-რის მიერ დახატული სურათების ერთობლობა: მის გვერდით დენდა ჩველი ჭრელ ბრბოში შოპენის თვალს არაერთხელ გამოურჩეია მარტოსული ადა-მიანი, იმის შემოხედვით აფორიკებულა, იმის სულში ჩაწვდომას ცდილა და მერე, მხოლოდ და მხოლოდ მისთვისდა უმღერია.

შოპენის ყველაზე ძლიერ ქმნილებათა რიგს განე-კუთვნება დიდი პოლონეზი fis-moll. ამ პოლონეზში მასწავლავა ჩართული, — ეს სახელე შეიძლებადა გონებაჩვილურ საცეკაო გამონაგონად ჩათვლილიყო, ქარაფშუტა ნოდის შერწუნება რომ არ გამოეწვია პირქუში უცნაობობითა და ფანტასტიკით. თითქო უფილო ღამის შემდეგ, ზამთრის უფმური, ნაყისფერი დილის ალიონზე, სიზმარს გვიამბობენი, სიზმარ-პოე-მას, და ამ სიზმრისეული შთაბეჭდილებები და სავ-ნები, ერთმანეთთან სრულიად შეუთანხმებელი, უცნა-ური გარდასახვებით ენაცვლებანი ეგრძენის, ბი-რონის „სიზმრის“ სულიანეკებით განმსკვალულნი. ნაწარმოების ძირითადი მოტივი შმაგია, ავისმომასწა-

ვებელი, სადგროდ გამოადგულ ბუნებასაკით; თითქმის განწარმულობის შეძახილებიც მოისინის, სტიქიისადმი მიმართული გამოწვევაც. ტონიკის განწყვებული განმეორება ყოველი ბაქტის დასაწყისში, შორეული ბრძოლის კანონადის მოკავიანებას. მერც, ყოველი ბაქტის შემდეგ, უცნაური, აუხსენელი აკორდები ფერენ. ღვით უდიდეს კომპოზიტორთა კმნილებებშიც აღარ იშვიათია იმგვარი ფექტორ, რასაც შოპენის ნაწარმოების ეს ადგილი ახდენს, უფროდ შეწვეტილი სოფლური სცენით, იდილიური სტილის მაზურკით, რომელიც თითქმის პიტინსა და მაიორანის სურნელებს აფრქვებს თუშაც, ეს ეუქტიც ვერ აქარაულებს იმ დროს და მწუხარ გრძნობას, მხმენებს რომ დაუფლებია, პირიქით, ირონიული და მძაფრი კონტრასტით აღტიერებს კიდევ მძიმე განცდებს და მხმენელი ღამის შეგებას კი განიცდის, როცა ისევ პირველი ფრანკის პარუბლს, პირველ ფრანკის საბედისწერელ ბრძოლის დიდებულო, სულისშემძვრელი სანახაობა მოხდევს და იმის დროც აღარ გრჩება კაცს, გულბრუკვილო, უსახელო ბედნიერებაზე ფიქტრო. ეს იმპროვიზაცია; სიზმრისა არ იყოს, შეკრთობით მთავრდება, ხოლო სული ისევ პირქუში სასოწარკვეთის უღელქვეშ რტანება.

შოპენის შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში შექმნილსა და ავადმყოფური მშფოთვარებით დაღდასმულ პოლონურ-ფრანკიაში, თამამ და ნათელი სურათების ვეღარავითარ ცვაღს ვერ იპოვით. აქ უკვე აღარ იმის გამარტებებს ნაწვევი კავალერიის მეკრცხელი ჭირითი, არც დამარცხების წინაგრძნობით წაუბილწველი სიმღერა და არც სიმამაცის გამდიდებელი, გამარტებულთა შესაფერი იმხანის შეძახილები. აქ ელეგორი სვედა მეფობს, რომელსაც მხოლოდ ხანდახან თუ არღვევს ფიცხი მოძრაობები... ეს მეღანქლიური დინიღის, უეცარი შეკრთობის, ძრწვლით აღწავს წამიერი შესვენების სეკარა, ყოველივე იმის სეკარა, რაც ალუაში მომწვედელთა ახსიანობებს, ვისაც ვეღლა გზა მოჭრილი აქვს, ვისაც დემონის ზურგზე აღარავითარი იმედი არ დარჩენია, ვისთვისაც სასოწარკვეთას ისე დაუბინძურს გონება, როგორც კვაროსისული ღვინის კარგა მოზრდილ ელუბს — მოძრაობას სიფიცხეს რომ მატებს, სიტყვას — სიმძაფრეს, გრძნობას — სიმართლეს, მაგრამ გონებას კი ისეთი წუხილი ეუფლებს, ღამის ქუდიან შვიშლო.

თუშაც, ყველაფერი ეს, ხელოვნებისათვის შეუფერებელი სურათებია, როგორც საერთოდ ნებისმიერი უკიდურესობა — აგონია, ხავილი თუ კრუნჩხვა, როდესაც კუნთები მოქნილობას კარგავენ, როდესაც ნებისხედა დუნდება და დამაინიც ტანჯვის საცოდავი მხმეგრალი ხდება. ამ, სიბრალულის ღირს თემებთან შეკიდებისას, მხატვარმა უკიდურესი წინახედულება უნდა გამოიჩინოს!

მაზურკები

შოპენის მაზურკები, გამომსახველობის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან მისივე პოლონეზებისაგან. მაზურკების ხასიათი სრულიად სხვაა, ეს სხვა სფეროა, სადაც მდიდარი და ელვარე კოლორი-

ტის ადგილს ნათელი, ნაწი, მჭრქალი ნიუანსები ეკუთვნენ. მთელი ერის საერთო, საყოველთაო მიწარებას წმინდა ინდივიდუალური, მრავალფეროვანი განწყობილებები ცვლის. მაზურკებში, რდნა: სქდმანს იგი ბინდბუნდიდან წინა პლანზე აშკარად გამოდის ქალური, ნაწი ელემენტი და ისეთ მნიშვნელობას იძენს, სხვა ყველაფერი ქრება, მას უფრობს ადგილს, ან, ყოველ შემთხვევაში, ადგილს თუ არ უთმობს, მხოლოდ და მხოლოდ მისი თანხმების როლით ემყოფილება.

წავიდა ის დრო, როცა მომხიბვლელობის ხაზგასანმელად, ქალს მადლიერს (wdzieczna) უწოდებდნენ, როცა თავად სიტყვა „მომხიბვლელობა“ თუ „სიტყვები“ „მადლიერებისაგან“ (wdzieki) იწარმოებოდა. სხვისი მზარველობის იმედად მყოფი არსებობდა ქალი დედოფლად იქცევა; ის ცხოვრების საუკეთესო ნაწილი კი აღარ არის მხოლოდ, არამედ საერთოდ მთელი ცხოვრებაა. მამაკაცი ფიცხია, ამაყი, თავდაჭრებელი, მაგრამ ვნებასა და სიამოვნებასა აყოლილი თუქნა, სიამოვნება უწინდებურად მელანქოლიითაა განმსკეპალული, რადგან მამაკაცის არსებობა უსაფრთხოების, ძალისა და სიმშვიდის მყარ ნადავს აღარ ფეუქნება. მას სამშობლო აქარ გაანია... ამიერიდან ერთადერთი ზვედრად დარჩენია — დიდი გემის ნამსხვრევით ტალღებზე ტიტტი. მამაკაცის ხელები ტვის შეიძლება შევადაროთ, რომლის ერთი ციდა ზედაპირზე მთელ იჯახს შეუფარებია, თავი და შევლას იხოვს... ეს ტივი ღია; მრისხანე ზღვაში გაუგლით, აზვირთებული ტალღებისათვის შეუტყუებით ჩასანთქმელად. თუშაც, ნავთსაუფლელი განუწყვეტლვ მოჩანს, აქვეა, ახლოს! მაგრამ, ნავთსაუფლელი — სირცხვილის შორევი, უსინდისობის ყინულოვანი სავანე! დქანცულ, დამაშრალ ადამიანს, აღბთ არავითებელ უოცნებია ამ ნავთსაუფლელში ეპოვან გატანჯული სულის ნანატრი სიმშვიდე. მაგრამ არა! საქმარისია იქით გაეკეცს თვალი და დედაც, ცოლიც, დაც, ქალიშვილიც, სიყრმისდროინდელი შეგობარიც, რძალიც, ახლადთუშენილდული შვილიშვილიცა და ღრმად მოხეტეულ ბებიაც — ყველანი ერთად შეუძახებენ გასაფრთხილებლად, ევედრებიან არ მიუახლოვდეს სირცხვილის ნავთსაუფლელს და ისევ ღია ზღვას მიაშვროს, იქ დაიღუბოს, შევ დამშე დაიღრჩოს — როცა ეკვე ერთი ვარსკვლავიც არ კიაფობს, როცა დემონის ზურგზე ერთი ცენება და დაჩილებაც არ მოისინის; ჩინთქას ერებივით შევ ტალღებში, მაგრამ, განსაუფრთხილერი რწმენის გამო იქვეყნად სამოთხის ღირსი სულის სიღრმეში კი ისევ და ისევ იმერობს: «Jeszcze Polska nie zginela... (პოლონეთი ჭერ არ დაღუპულა!...)»

მაზურკის დროს, პოლონეთში მზირად ადამიანის მთელი ცხოვრების ბედი წუდებოდა; გულითადი კავშირებიც მტიციდებოდა, სამარადისო ფიციც იდებოდა და მასინ ამოაჩენდა ხოლმე სამშობლოც თავის მოწამებლსა თუ ვიერ ქალებს. პოლონეთში მაზურკე მხოლოდ ცეკვა როდია, ის ეროვნული პოემის ნაირსახეობაა, რომლის დანიშნულებაც, როგორც ყველა დამარცხებული ერის ნაციონალური პოეზიაა, — ხალხური მელოდიის გამკვირვალე საფარველქვეშ პატრიოტული გრძნობების ცეცხლის გაღვებებაა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ მაზურკათა უწრავლესობაში — მუსიკაშიც და მუსიკასთან მისადაგებულ სიტ-

ყვებშიც, — ორი, თანამედროვე პოლონელის გაულ-
ში გაიშვებული მოკივი ედერს: სიყვარულით გა-
მრევული სიხარულისა და საფრთხით მოგვრითი მე-
ლანქოლიას. ბევრი ამ სიმღერათაგან მეორის, გვი-
რის სახელს ატარებს. კოსტუშკოს პოლონეზი ისტო-
რიულად ნაკლებად სახელოვანია, ვიდრე დომბროვს-
კის მასურკა, თავისი სიტყვების წყალობით ეროვ-
ნულ მიმნად ატყუელი; არტისა და შექმნის თარი-
ღის — 1830 წლის — გამო, ხლოპიკის მასურკა
უადრესად პოპულარული იყო მიუღო ოცდაათი წლის
განმავლობაში. გვაშების ახალი მეები, ცრემლის ახა-
ლი მღინარები, დიოლტვიანეს ახალი დევნა, ციმ-
ბირკი ახალი გადასახლებები გახდა საჭირო, რათა
ბოლომდე ჩაეშვით ამ მასურკის უკანასკნელი ზეგრე-
ბის გამოძახილი და საშუალოდ წაეშვალათ მისი ხსოვ-
ნის ყველგაბირო კვალი.

ამ უკანასკნელი კატასტროფის შემდეგ, თანამედ-
როვეთა რწმენით, სხვებზე მძიმე რომ გახლდათ,
თუცა საბოლოოდ დამანჯრველი მაინც არ გამოდგა;
რამაც ყველა გული დარწმუნებულა, რაზეც ყველა
ბავე ჩურჩულებს. — პოლონეთი სიტყვაძენი გახდა,
ან, უფრო სწორად, საერთოდ დამუწყდა. უკვე აღარ
იქმნებოდა ახალი ეროვნული პოლონეზები, ახალი
პოპულარული მასურკები. ამიტომ, პოლონეზებსა და
მასურკებზე რომ ვისაუბროთ, ისევ იმ ეპოქას უნ-
და დაუბრუნდეთ, როცა მუსიკაში და სიტყვებშიც
ერთნაირად გამოსკვირდა კონტრასტი სიყვარულის
სიხარულსა და საფრთხის პირქუშ წინათგრძნობას შო-
რის, რაც განაპირობებს კიდევ „უბედურების ვაში-
არულების“ („ciężyć თავ“). ცეკვასა და მის ილუ-
ტად მნიშვნელობაში დაედავიწყების პოვნის მოთ-
ხოვნილება. სხვა სიმღერებთან შედარებით, მასურ-
კის მელოდიკაზე ნამდვირი სიტყვები უფრო იოლად
აღვიძებენ მოგონებებს. ხალასი, წყრილაა ხნები ბიზი-
რად მდგრადი ამ სიტყვების მარტობის ვაშს, დილა-
ობით, მხიარული იოცადებისას, მოგზაურობის
დროს, ტყეში თუ ნავზე, გრძნობათა მოზღვავებისას,
როცა რამე შეხვედრად, სურათი, უცერად ნათქვამი
სიტყვა — ჩაუჭრებელი ცეცხლით გაანათებს ხოლმე
იმ წუთებს, რომელნიც სამარადისოდ კიავობენ მახ-
სორებაში და თავიანთ შუქს რომავლის ყველაზე
შავნელ მხარეებსაც მტენენ.

შოქნის საოცრად კარგად გამოუვიდა ამ ხასიათის
შთაგონებული ქმნილებები, რადგან მათთვის ოსტა-
ტობისა და სტილის არავითარი საუნჯე არ დაუშურე-
ბია. როცა ამ თასობით წახნაგს თლიდა, ამ ლ-
მანებში დაფარულ მოთელ ბრწყინვალეებს ავლენდა,
უმცირეს ნამცეცხვსაც ინარჩუნებდა და ნამცეცხვის-
განაც ქმნიდა თვალისმომჭრელ სამკაულთ, თუმცა,
აბა სად, თუ არა გამოშვებულბობითა და მინიშნეზი-
ბით, უშუალოდ მისწრაფებებში, ცეცხლოვანი ენთუზი-
აზმით, უტყვი ლოკით აღსავზე ამ ცეკვაში უნდა
გამოვლენილიყო უკეთ შოქნის პირადი მოგონებები,
რომელთა გავლენითაც მან სწორედ ის პოემები
შექმნა, ის სურათები დახატა, ის ეპიზოდები გააცოცხ-
ლა და ის მწუხარება გამოამყვანა, მისი სამშობ-
ლოს საზღვრებს გარეთ, შორს რომ უნდა გახმინებუ-
ლიყო და ბრწყინვალე ხელოვნების იდეალურ მაგალით-
თა რიგში ჩამდგარყო?

რომ გაოგო, რამდენად შეეფერება ცეკვის ჩარჩოები

ამ ჩარჩოებში შოქნის ცისარტყელასავით ალღურ-
ბული ფუნჯით ჩახატულ გრძნობათა გამას, მენ-
თვლით უნდა ნახო, როგორ ცეკვავენ მასურკის სი-
ლონეთში; მხოლოდ იქ თუ მიხვდები, რაოდენი სი-
მაყე, სინაზე, გამოწვევა იმალება ამ ცეკვაში. ვალსი
და გალოპი მოცეკვავებს ერთმანეთისაგან აცალკე-
ვებს და დამსწრთა თვალწინ უწყსრიგო სურათის
ქმნის; კადრილი ტურნირის ნარჩაბნობაა, სადაც შე-
ტავაზეც გულგრლოდ გადღიან და შეტევასაც
გულგრლოდადვე იგერიებენ, არც სიმათის გამოშე-
ლავენებაზე იღვავენ მანცდამანც თავს და არც სხვის
კეთილგანწყობას დაგიდევენ; პოლის სიესისე იო-
ლად იძენს ორსორიდან ხასიათს; ნენუტები, ფან-
დანები და ტარანტლები მხოლოდ შემსრულებელ-
თათვის საინტერესო პატარ-პატარა სასიყვარულო
დაშვება, რომელთა ცეკვის დროსაც კავალერს ერ-
თადერთი ამოცანა აქისრია — თავი მოიწონოს სა-
კუთარი პარტნიორით, მაყურებელმა კი უნდილად
უნდა აღევნოს თვლი, როგორ ებრანებებან ერთმან-
ეთს სხვები. მასურკაში მოცეკვავე ვაისი როლი არც
მნიშვნელობით და არც გრაციით ქალისას არ ჩამოუ-
ვარდება, ხოლო მაყურებელი სრულებითაც არ რჩება
მხოლოდ გულგრილ მეთვალყურედ.

წყვილთა მორგე გამოსვლების შორის მოცეკვავები
ერთმანეთში საუბრობენ; ნერე, როცა ისევ ცეკვის
დრო დგება, მოქმედებაში მათთან ერთად მაყურებე-
ლიც ერთვება. მაყურებლის წინაშე კავალერი თავისი
ქილბატონით ყოვლოჩინობს, რაკილა ქალმა სწორედ
მას მიანიჭა უპირატესობა, ყველას თვალწინ, სახალ-
ხოდ; მანდილოსანიც ცდილობს ნაყურებლისათვის თა-
ვის მოწონებას, რადგანაც მისი მისამართი გამოთ-
ქმული კათინაურები გაცილებით უფრო მეტად ამა-
ყებს კავალერს, ვიდრე ნებისმიერი კეკლუცობა. ხო-
ლო ბოლო წუთას, როდესაც ქალი აშკარად აღია-
რებს ხოლმე ვაჟს თავის რჩეულებს, მისკენ გაუშუ-
რება და მის მკლავებში ინახება, — უბრალო კე-
თილგანწყობილებამ თუ ქალურმა ხელოვნებამ ამ
მომძრაობას ათსანიარი ელფერი შეიძლება შესძინოს —
მგზნებელ ლტოლვით დაწყებული, მიზნილად და-
ქანცულობამდე.

თავდაპირველად, ყველა წყვილი, ხელიხელჩაკიდე-
ბული, ერთ ცოცხალ, მოძრავ ჯაჭვს ქმნის. მოცეკვა-
ვეთა თვებრუნებულვად მოძრავე წრე თითქოს ერთიან
გვირგვინად იწვნება; ამ გვირგვინში ყოველი მანდი-
ლოსანი თავისებური ყვავილია — კავალერთა ერთ-
ფერი სამოსის ნუქი ფოთლების ფონზე გაფურჩქნუ-
ლი. მერე, პირველი, საპატარა წყვილის კვალად,
დანარჩენებიც წინ გაიჭრებან, აღვსნებულნი, ერთ-
მანეთს გაჭიბრებულნი, და მაყურებელს მწკრივად
ჩაუჭრებლენ: ეს ისეთივე მომაქადოებელი ძალის სა-
ნახაობაა, რა ძალითაც მოპროსისა თუ ტალის მიერ
აღწერილი სამობრად გამაზღვებულნი ჯარები არიან დავი-
ლდობულნი. ერთი ან ორი საათის შემ-
დეგ, უწინდებური წრე ხელახლა იკვრება და
ცეკვის კვლავ თავბრუდამხვევი ტრიალით ავიჯრე-
ვინებს; ასეთ დროს, ყველაზე დაუდგომელი ენთუ-
ზიანტები, თუკი თავს შინაურთა შორის გრძნობენ,
მელოდიას მხას აყალებენ ხოლმე. ენთუზიანტებს
სხვებიც უერთდებიან და მისამღერის სიტყვებს იტა-
ციებენ, ერთსა და იმავე დროს სიყვარულზეც რომ

ლაპარაკობენ და პატრიოტიზმზე. გამორჩეულად ხალისიან დღეებში, როცა ყველას ერთნაირად იპყრობს გარობა და სილღე, როცა ამ მგვრნობარ ბუნების ხალხში სიხარული მაკრავით დღეს, — საერთო სერინობაში იმართება და აქაურ ქალებს, მათი სიხალისითა და მგზნებარებით მოხიბლული, იოტისოდენა დაღლილობასაც ვერ შეატარებ — სინათლის მიუხედავად ისეთი დაუღვრობელი არაა, თითქმის დრეკად, მოქნილი ფოლადისაგან ჩამოსხამით.

პოლონური მეგლისი კიდევ უფრო ღამაჲ სანახაობას წარმოადგენს, როცა საერთო ფერხულისა და ყუღა მოსტეკავის დეფილირების შედეგ, დარბაზის მუგულში საცეკვაოდ გაზორუნული ერთი მშენებრი წყვილდა რჩება (სხვა წყვილები ხელს არ უშლიან, უღაბლოდ ერთნაევში არ ირეგია, როგორც ვეროის სხვა ქვეყნებში). მოძრაობათა რა სიუხვეა ამ ცეკვაში! თავიდან რაღაცნაირი მორცხვი გაუბედაობით გამოსული ქალი, ასახერხად გამაზღვრული ჩიტივით ირწყვა; ის დიდხანს მისრიალებს ცალ ფეხზე და მოცეკრავსავსებით პარკეტის ხარკისებურ ზედაპირს; მერე, ბავშვური სიმკვირცხლით, ფრთაშესწმულივით წინ გაიჭრება უეცრად. pas de basques-ს ნარჩობი მოძრაობებით. თავდებავართობებში, ნარჩობის ქალღმერთოვით თვალწეული და შეკრადილევებული, ელასტიური მოძრაობებით მიაპობს პერს, როგორც ნავი ტალღებს, და თან თითქმის სივრცეს ეთამაშებაო. კაცლუად დაფრთხობს, უკვე მაყურებელსაც ამჩნევს, გარშემო ღიმილს აფრქევს, რჩეულებს რაოდენიმე სიტყვასაც არუქებს, მერე კავალიერის მშვენიერ ხელებს გაუწვდის და ახლა იოტივნი ერთად მიქრიაან ზღაბრული სისწრაფით დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორისაკენ. ქალი მისრიალებს, მირბის, მიფრინავს; დაღლილობისაგან ლოყები შეთავაზოლა, შერა ანთება, წელი გაზქეია, ნაბიჭი შენელებია; ბოლოს, კანფაუწყებელი, სულმუხუთული, კავალიერის ხელებზე ეცემა, ისიც, თავისი ღონიერი ხელებით, წამით პაერში აიკაცებს და ასე დასრულებს ამ დამართობელ ცეკვას.

როცა კავალიერი ქალს საცეკვაოდ გაიწვევს და ქალისაგანაც თანხმობას მიიღებს, ეს მისთვის, მეტად საამყო გამარჯვება; ვიდრე ცეკვის ხანმოკლე, მაგრამ ქარიშხლიანი ჩახუტებით დაამთავრებდეს, მეტქვეებსაც აძლებს ქალის ცქირით დატბობის საშუალებას. კავალიერს სახეზე გამარჯვებულის სიამაყე აწერია, ხოლო იმას, ვინც ეს გამარჯვება მოუტანა — პატივმოყვარეობის სიწითლე გადაჰკრავს. კავალიერის მოძრაობები თანდათანობით მტკიცე ხდება, თითქმის ყველა მეტოქეს საბრძოლველად იწყევსო; წუთით, ვითომცა სიხარულით გონდაკარგული, თავის ქალბატონს მარტო სტოვებს, რათა შემდგომ უფრო ვნებიანი მოუთმენლობით კვლავ შეუერთდეს. უმარავი რთული ნომრება ამრავალფეროვნებს ამ ტრიუმფალურ სრბოლას, რომლის დროსაც ბევრი ატლანტა გაცილებით უფრო მშვენიერია ხოლმე, ვიდრე ოკიდრუსის შედგომ ეცნობა. ხანდახან საცეკვაოდ ერთადროულად ორი წყვილიც გამოდის და როცა კავალიერები მანდილოსნებს გაცვლიან, საიდანღაც მესამე მამაკაცი გამოერთება უეცრად, ტუმ შემოჰკრავს და ერთ-ერთ კავალიერს პარტნიორს მოსტაცებს, თითქმისა და მისი მომწაღებელი სიღამაზით, მისი შეუღ-

რებელი მიხვრა-მოხვრით გონდაკარგული, წერის ერთ-ერთი „დელოფის“ ამგვარად მოტაცების შემდეგ, დარბაზში შოკით სხვა, ყველაზე ბრწყინვალე კავალიერები უკვე ღირსების საქმედ თვლიან საცეკვაოდ შესთავაზონ ქალს ხელი და გაიწვიონ საცეკვაოდ. ნებისმიერ პოლონელ ქალს თითქმის ბუნებით თანდასუვება ან ცეკვის მაგიური ხელოვნება; ნიჭით ნაკლებად დაქოლდებულთაც ძალუთო მასურაჲსი ახალახალი მომხიბველობის აღმოჩენა. აქ ხომ სიმორცხვეცა და სისადავეც ისევე ფასობს, როგორც იმ ბრწყინვალე მანდილოსანთა დიდებულება, შესანიშნავად რომ უწყნარ, რაოდენ მშვენიერია არაა. იქნებ ამიტომაცაა, ყველა სხვა ცეკვაზე მეტად, სწორედ მასურაჲ რომ გვიჩვენებს უმარავი სიყვარული უჩინავს ზაგლობს? მოცეკვავენი აქ მაყურებელს კი არ ემჩინებია, პირქით, მჭიდროდ უკავებდებიან, — მოცეკვავეთა და მაყურებელთა შორის ინტენური, ნაზი გრძობებისა და უწყინარი, თანაც წარტაცი პატივმოყვარეობის თავისებური გაცვლა-გამოცვლა ხდება.

თუმცა, ნებისმიერი პოლონელი ქალი მოხერხებს, გაღმერთებს ღირსს გახდეს, გაღმერთებულ თუ გამოჩნდა! პოლონეთში ხომ უღამაზონიც ხშირად გამხდარან გაუწეულბული ლოკლვის საგანი, უღამაზესთ კი სამარადისოდ მოუკადლობით მრავალთა და რჩავალთა გული ნაზი, ოკროსფერი წაწამების ხამხამით, იმ ბავიდან მომწუდარი ოხვრით, ამაყ დუმილის შემდეგ ვედრების უნარიც რომ შესწევდა. სადაც ასეთი ქალები მეფობენ, უცხო და უდაგილო არასოდეს იქნება არც მგზნებარე სიტყვები და არც სულღვრო აღტაცება, არც იმედი, არც ოცნება თუ სასოწარკვეთა იმ მასურაჲთა ცეკვის დროს, რომელთაგანაც ბევრი, მოცეკვავეთა მახსოვრობაში ისე სიხანდება, როგორც გარდასული ვენების, გამხელილი სიყვარულის ექიმ განა მოძიებენბა პოლონელი ქალი, ვისაც სიცოცხლეში თუნდაც ერთხელ მანაც არ დაესრულებინოს მასურაჲ დაღლილობის კი არა, ნელვარების აღმურით სახელწეწის?

რა უეცარი, მოულოდნელი კავშირ-ურთიერთობები შეარდებოდა ხოლმე ხალხით სავსე დარბაზებში, რადენსაც მასურაჲ გრგვინავდა და ჩვეულებრივ რომელიც ისტორიულ მოვლენას, ანდა რომელიმე მხედართმთავრის სახელს აცოცხლებდა ხსოვნაში, რადგანაც ეს მოვლენაცა და ეს მხედართმთავარიც სამარადისოდ დაკავშირებოდნენ სწორედ ამ მასურაჲის სიტყვებსაც და მელილიასაც. აქ იზავდებოდა ხოლმე სამარადისო აღქმა, სამარადისო ფიცა; ფიცის სიტყვებს, თავდებად წყვას რომ იმობდნენ, ცისკენ სასოებით მიმართული გული არასოდეს ივიწყებდა და ბედნიერების იმედოც იქ ჰქონდა, ცაში, რადგან იღბლამ მიწაზე არ არუხებდენიერება! რა გულისგამგმირავ გამოსაშვიდობებელ სიტყვებს ეუბნებოდნენ აქ ერთმანეთს ურთიერთისათვის უძვირფასესი ადამიანები, ღლბათ, როგორც სიამბიქლობით გაატარებდნენ მთელ სიცოცხლეს, მათ ძარღვებში ერთნაირ სისხლს რომ ეღინა, დღეს სიყვარულით თურაღი მიქნური იძულებული რომ არ გამხდარიყო ხვალ მტრად და — სათქმელადაც სახარულად, — მტრავალად ქცეულიყო! ქვეშაირი სიყვარულით დატყვევებული, რამდენჯერ დაუნიშნავო

მაზურკის დროს უკანასკნელი პაემანი, ხანგრძლივი, იქნებ სამუდამო განშორების წინ, სიცოცხლის გასაფხვლად შემოდგომად რომ გადააქცევდა ხოლმე; თანაც, ასე დროს, ბედის ყველა უსუღმართობის მიუხედავად, მიჯნურებს უფრო თავიანთი ერთგულების იმედი ჰქონდათ, ვიდრე მშობლის კურთხევის მოკლებული ბედნიერებისა! რა ფარულ გრძნობებს აღარ ეცილებდნენ სიმდიდრისა და წოდებისა დაუღალავი წინააღმდეგობებით გათიშული მიჯნურები, გინც დადნენ და არც გამაღვივებისა რისკვენოდან ამ განუმორკებელ წუთებში, როცა სიღამაში თუ ვერც არიან აღტაცებული, ვიდრე სიმდიდრით, როცა ვარგებობას უფრო დაგიდევნენ, ვიდრე საზოგადოებრივ მგვობარობას. წარმოშობისა თუ უფროსი თაობის ცურუქმენის გამო დაშორებული მიჯნურნი რამდენჯერ დაახლოვებულან ამ ხანოკლედ, მაგრამ ბრწყინვალე წარმატებებითა და ფარული სიხარულით აღბეჭდილი შეხვედრების დროს, რომელთა ფერმათადაც და შორეულ ციხლსაც უნდა გავანათებინა მათთვის პირველ წელთა გრძელი ქარავანი, რადგან პოეტის თქმისა არ იყოს: „განშორება — უშვეოდ ყოფნა“.

ერთი ხაზობის განმავლობაში ან ხშირად აფეთქებული და ჩაპრალა იმ ორ ადამიანის სწრაფჯარამავალი სიყვარული, ვინც მანამდე იქნებ არც შეხვედროდა ერთმანეთს, და ალბათ ვერც მომავალში შეხვდებოდა; თუმცა, წინასწარ მიიღვ გრძნობდნენ, ერთმანეთის დაიწყებებს რომ ვეღარასოდეს მოახერხებდნენ. შესვენებებისა თუ თავად ცეკვის დროს ლაღად დაწყებულნი საუბარს რამდენჯერ შეწყვეტილან ცნობილი გრძობის გამოწყვადებამდე, რამდენჯერ განსაზღვრულნი იყვნენ, ვითომ ხუმრობით, ვითომ სხვათა შორის, და ბოლოს ღრმა სიყვარულით დასრულებულნი რამდენი აღსაჩერება მოსწყვეტია ბავს, სულ უფრო და უფრო გულახდილად, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ თავისუფლდებოდნენ აუცილებელი სიფრთხილის ტირანისაგან! თუმცა, ძალიან ხშირად, ყალბი ღიმილით ინიღბებოდა ხოლმე სიტყვაც, პირობაც, სურვილიც, ბუნდოვანი იმედიც — დაუღვევარ ქაის გატაცებული იმ ცხვირსახოცივით. მოცეკვავე ქალს რომ დეკარდნია და მოუქნელ კავალერს დროზე ვერ აუტყვის!

შოენმა კუმშარბიად ეროვნული მუსიკის ორიგინალურ თემებში ჩამალდა, ჩანამდე უტყვის პოეზია გამოავლინა. ამავე დროს, შეინარჩუნა რა ამ მაზურკების რიტმი, მელიოდია გააკეთილშობილა, ფორმები გააფართოვა, შემოიტანა როგორც ახალი სიუეტები, ისევე ამ სიუეტებთან პარმიონულად მისადაგებული შუქ-ჩრდილები. შოენი ამ ქმნილებებში — tableaux de chevalier (ჩვენს მიერ შეტყვებული ეს სახელი ძალიან მოსწონდა) — ფერადოვანად გამოხატავდა სრულიად სხვადასხვაგვარი ხასიათის უმარავ ემოციას — გულს რომ აღეკვებენ, ცეკვებსაც აცოცხლებენ და განსაკუთრებით კი იმ ხანგრძლივ შესვენებებს ახალისებენ, როცა კავალერი თავისი ქალბატონის გვერდით ფეხმოუცვლელად იკავებს ავჯილს.

ეკლუტობა, პატივმოყვარეობა, ჭირვეულობა, სიმპათია, ელეგია, ვნება და გრძნობათა პირველი გედლებვა, გამარჯვებები, რომელთაც შეიძლება ბედნიერება და ხსნა განაპირობონ — ყველაფერი აქა თავმოყრილი. მაგრამ, რაოდენ ძნელია სრული წარმოდგენის შექმნა ემოციათა უსასრულო გრადიენტზე იმ

ჭვეყანაში, სადაც ერთნაირი გატაცებით, სიყვარულითა და პატრიოტიზმით გაჩენილი ინტერესი ცეკვებს მაზურკას სასაღმუსიკო და ქოხშიც, — ჭვეყანაში, სადაც მთელი ერისათვის დამახასიათებელი დადებითი თვისებებიცა და ნაკლიც ასე თვისებურად ნაწილდება და ყოველ ცალკეულ პიროვნებაში ნოლად ეხვევა, ხშირად სრულიად წარმოუდგენელი შეხამებითაც ავლენს თავს. აქედან იღებს სათავეს ხანგრძლივ სიხასიათო გასაოცარი ჩრავალფეროვნებაც, განსაკუთრებული ლოკალა ყოველნაირი ახალი ურთიერთობის ცვლილასში და თვით ყველაზე უმნიშვნელო მოვლენების გასერიოზულებაიც.

აქ ვერ შეხვედებით ვერც გულგრილობას, ვერც დაუღვევრობას, ვერც ბნალურობას. კუმშარბიად გატაცებული ხასიათა მრავალფეროვნება იმ ადამიანებისა, ვინც დაჭილდობებული არიან ცოცხალი წარმოსახვით, გამჭარბებ, მსგავსი გონებით, უხედავებითა და ტანკვით მასწარლვეები მგრძობიარობით, — უეცარი შუქით რომ გაანათებს ხოლმე გულებს, როგორც ხანძარი — უსუნეთ დამეს. აქ კარგად იცნობენ ციხის საკათა სისხლის გამყინავ საშინელებას, მუხანათურ დაკიოვებებს, ვერცა და უპირო მოსამართლეების ეშმაკურ ხაფანგებს; შეშინებულ მჭერასა და აორთოლებულ გულს ჰაერის ხალიჩასავით გადასული ციხისთვის თოვლიანი, უტყვის და უკაცრიელი სიბები ენიღბება უზრალი, ღია ცისფრად შედგენილი ოთახებშიც, სადაც იატაკი მხოლოდ წინა დღით მოუპირაღებოთ და ქალიშვილებსაც სადა, თეთრი ან ვარდისფერი მარმარილოს კაბები აცვიოთ, და მარმარილოს შეიღებინან დარბაზებშიც, სადაც წითელი და ყვე ხის პარკეტი ბრწყინავს და ათასსანთლიანი თვალისმოქრელი ჭაღები ანთია.

აქ, თვით უმცირეს საბაბსაც შეუძლია საოცრად დააახლოვოს ჯერ კიდევ გულში უტყვი ადამიანები, სწორედ ისევე, როგორც წუთიერი შთაბეჭდილება თუ ერთადერთი სიტყვა თმშავს ხოლმე მანამდე ახლობელ გულებს. აქ შეიძლება ბავს უტყვარ მოსწყვეტი გულახდილობა და შეიძლება გულში ფარულად გადაულახავმა უნდობლობამაც ჩაიხუდოს. ერთი თამაშობამაშვილი მანდილოსნის თქმით: „ხშირად თამაშობენ კომედიას, რათა ტრაგედიას გადაუტანონ.“ ამქოხინებენ მიანიშნონ, ვიდრე გამოთქვან, რისი ხნამალა თქმაც არ სურთ. ამა თუ იმ საკითხის გასამაჯერებლად, ზოგადი სიტყვებით იფარგლებიან და საოქმულს კიდევ უფრო ახუნდოვანებენ: რაც შეიძლება უფრო ორჭოფულ პასუხებს იძლევიან, — ასე გამოცემიანებენ ხოლმე საკანს ხმას, როცა არკვევენ, თუ რა მასალისაგანა იგი დამზადებული. ერთმანეთისადმი ნიშობი განმსჭვალული ადამიანები მიიღვენ სულ ერთმანეთის გამოკითხვაში, გამოცდასა და შემოწმებაში არიან. ყოველ ახალგაზრდა ვაჟს ერთნაირად სურს იმის გაგება, მასავით უუჯარს თუ არა სამშობლო და მასავით სულს თუ არა გამარჯვებული იმის გულის მსყრობელ ქალბატონსაც, გინდაც ის ქალბატონი სულ ორი-სამი საღამოს განმავლობაში იყოს ვაჟის გულის მსყრობელი. ასევე ყოველი ქალიშვილიც; თავისი კეთილგანწყობის გამოქმედებამდე იმის გაგებას იცილობს, ზომ არ შეგაზიანებს მის თავყანისცემულს, — ასეთი გზნებითა და სინაზით რომ შესციკინებს ახლა თვალეში, — ქონების კონფისკაცია, იძულებითი თუ

ნებაყოფლობითი (შპირად კიდევ უფრო მწარე) ვადა-
სახლება, უფრო ჭარხაკადა კასიის ნაირგვითა თუ
კაცისის შთებნა... როცა კაცმა ნამდვილი სიძულვი-
ლი იკის, ხოლო ქალი (ხოლოდ შტრისადმი სავედუ-
რებით იფარება) — შვილებმა მტანჯვლად ექვემდებ-
წამოყო თავი; დანიშნულინი შპირად თითვე ნიშნობის
ბეჭდებს იფიქრებენ და თავისთვის კი ფიქრობენ, ნეტავ
დიდი ხნით თუ ვუკავშირდებით ერთმანეთსო? როცა
ესტატოთა საწვეუროსთანა ქალები უშაღ მაღაროში კა-
ტორღული შრომისთვის სწირავენ შვილებს და იმ-
სურატორის წინაშე კი მაინც არ იბრუნებენ საბოვ-
ნელად მუხლს, აღარც მამაკაცები უნდა აცდუნოს
იმ შლიახტირებისა და მანჯატების შაკალითა, პე-
ტრინოზრადუ შაკითვი ვარგოთულისი რომ სახლებიან
და მშვიდად ელოდებიან, როდის იწიშვლებენ შვილე-
ბი ხბლებს მტარავლთა წინააღმდეგ; ხოლო ცდუნე-
ბის თუ მინც აუყვებიან, ქალი ყოველნაირად ცდი-
ლობს მგზნებარე სიტყვებით ისევ ქუმარტებისკენ
მოაქციოს გზაანუელი, გამწარებული დედასავით
ჩაფარებულა და ზეცად თვალთბაკრობილი უყვირის:
აგე, და არის შენი ღმერთი!.. ქალის ხმაში ჩაზნუ-
ლი ქვეთისი იგბრება, თვალზე მხოლოდ კაცის და-
სანახი ცრემლი ბრწყინავს. ასეთ დროს ქალი მვედ-
რებელთა და მბრძანებელიც, მან თავისი ღმობლის
ფსიქ მშვენიერად უწყის და ამ ღმობლის დასამახუ-
რებლად მარტოოდენ გმობობის გამონებასა სპირითი თუ
ქალი კაცს ზურგს შეაქცევს — სამუდამოდ სირცხვი-
ლის მორევში სატანჯველად სწირავს, ხოლო თუ გა-
ცისკოვებულ სახეს შეანათებს — არასებობიდან
თითქოს ისევ სიცოცხლისკენ აბრუნებს!

მაგრამ, მაზურკის ცეკვის დროს ყოველთვის გა-
მოჩნდება ხოლმე ისეთი მამაკაცი, ვისი შერადღაც, სი-
ტყუაცა თუ გაუბედავი ალერსიც, სპარაფიხოდ
მოაქვავს ქალის გულს საწოლობის წმიდათაწმიდა
საკურთხევებს; ამ გულის მონადირება მხოლოდ ასე
შეიძლება და კაცს სხვა არავითარი იმედი არც გააჩ-
ნია. ისეთი ქალიც ბევრია, ვისი ცრემლიანი თვალ-
ბიც, ჩამოქნილი ხელებიც, სურნელოვანი ბაგეებიცა
და ჩურჩული წარმოთქმული კადისწირი სიტყვებიც
კაცს სამარადისოდ განაწყოებენ უწმინდის სამსახუ-
რისთვის და უმსუბუქებენ კიდევაც ციხისა და გა-
დასახლების ბორკილებს. ეს მამაკაცი და ეს ქალი,
იქნებ ვეღარც შეხვდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ერთიმეო-
რის ბედი კი უწყვეტად დაწვევრებს, ერთიმეორეს
სულში გაუღვიძებს სხვისთვის გაუგებარე გზება,
რაც ამიერიდან, ალით დამწვრობასავით, ან სამარა-
დისოდ დატანავთ, ანდა უდიდეს შუებას მიაჩიებენ
ერთი და იგივე სიტყვების გამოვრებით: სამშობლო,
ღირსება, თვისუფლება! უმთავრესი კი მაინც თავი-
სუფლებაა, თონობისადმი, დესპოტრშისადმი, სიმდაბ-
ლისადმი სიძულვილი! ამას სიკვდილი ურჩევნიათ, რად-
გან ჭობს ათასწერ მოკვდე, ვიდრე დაჯარგო თავისუფა-
ლი სული, თავისუფალი პიროვნება, დამოკიდებული
გახდენ შეფეთა და დეოფალთა მოწყალეობაზე, მათ
ღმობლსა თუ პირველობაზე, უწმინდურ, დამამიკრე-
ბელ ალერსსა თუ თვითმპყრობელის მრისხანე ახი-
რებაზე!

თუმცა, მართალია, სიკვდილი ყველას არ ელოდა
მაგრამ სიცოცხლეზე კი ყველას უნდა ეთქვა უარი,
უარი უნდა ეთქვათ წამაპასიული სანახების მაცოცხ-

ლებელ ჰაერზე, ღიად ქრისტიანულ ქალქში ძველი
შლიახტის თავისუფლებაზე — რაკილა არ სურდათ
რამე ვარიგება ეწარმოებინათ გამარჯვებულთან, მა-
თი ადგილი რომ დეკავებინა უკანონოდ დასრულებ-
პრივილეგიებით მოქონდა თავი. ასეთი ხედვრი მარ-
თლაც სიკვდილზე უარესი იყო! რა ვუყო! როცა
პოლინედი ქალი მამაკაცს სიმტკიცისა და ურყევობი-
სკენ მოუწოდებდა, ყოველთვის ჰქონდა იმედი, ჩემს
რჩევლს ამგვარი ყოფა ვერ შეაშინებსო. მართალია,
ზოგიერთები ცდილობდნენ გამარჯვებულთან საერ-
თო ენის გამოხატვას (უფრო თვალის ასახვევად),
მაგრამ რამდენი იყო ისეთი, ვინც არასოდეს დათან-
ხმებულა არც მოგწვენობისა და არც ნამდვილ კომპ-
რომისს, ვინც ბოლოზე თავს არიდებდა ნებისმიერ
შეთანხმებასა თუ გარგებას, თვით იმ უსიტყვო თანხ-
მობასაც კი, რომელიც საელჩოთა და ევროპის სასახ-
ლეთა კარიბჭეებს გაუნხიდათ ერთადერთი პირო-
ბით — ხმამაღლა არ ელაპარაკა საზღვარს გარეთ
„დათვა მთერი ხელთათმანები ჩაიცვა“ და მერე,
საზღვარზევე, სასწრაფოდ წაიძროო, უცხო თვალს
მოშორებული, ციცილოვაციის ნუგავის თაფლის მო-
სურენ ვარეულ მხეცად დედაიქვარო; ამ თაფლს და-
მალეული ეწიღება წინასწარვე გამზადებულ ფი-
ქვებში და ვერ ამწვევს, მახინჯი ფეხებით როგორ თე-
ლაჯს თაფლის მომცემ უკავილებს, მძიმე ტორებით
როგორ სრებს სწორედ იმ მუშა ფუტკრებს, რომელთა
გარეშეც თაფლი არ არსებობს.

თუმცა, ამგვარი თანხმობის გარეშე, რვაასწლიანი ცი-
ვილოვაციის მემკვიდრე პოლინედი, მთელი საუყუნე
აღშოკოებელი რომ ამბობს უარს ამ ცივილიზაციის
მიერ დანერგული ყოველივე ამაღლებულის, კეთილშო-
ბილის, დამოუკიდებელის უარყოფაზე და არად დაგვი-
დევთ მინად ქცეულ დიდებულებასა ძმობას, — ევ-
როპის თვალში პარაზა, იაკობინელი, სახიფათო პი-
როვნება, ვისგანაც, უმჭობესია, შორს გვევროს თა-
ვი. სამოგზაუროდ წასული პოლინედი, par excellence
(უპირატესად) დიდებულთ, სხვა ქვეყანაში თავის
თანსწროთათვის საფრთხობელას წარმოადგენს;
მგზნებარე კათოლიკე, საუთარი რწმენისათვის წამე-
ბული, თავის მღვდელმთავარს შიშის ზარსა სცემს
და თავის ეკლესიას უმარად დავაიდარაბს უჩენს; არ-
სებითად სალონის კაცი, გონებაშავილი მოსაუბრე,
ჩინებული და თანამეინახე, — უფარვის ადამიანად ესა-
ხებითა და ზარდილობიანად გარბიან კიდევ. ვანს ეს
მართლა მწარე ხედვრი არ არის? ვანა უფრო მწე-
ლი არაა ასეთ დაუნდობელ ბედთან შეგუება, ვიდრე
სახანგლო ბრძოლაში ჩახმა, რომელიც, ბოლოს და
ბოლოს, ოდენვე მაინც მთავრდება? თუმცა, მიუხედა-
ვად ამისა, მაზურკის დროს შემოხვევითი შეხვედრი-
ლი ყოველი ჰაბუკი და ქალოშვილი ღირსების საქმედ
თვლიან დაუმტკიცონ ერთმანეთს, ამ მწარე ფილის
დაცლას რომ შეძლებენ; ამას ამტკიცებენ ადღვე-
ბული და გახარებულინი, ენთუზიაზმით გულდებარე-
ბილინი, თვალბეჭეტი სიყვარულის ცეცხლმამდღარნი;
მათი სიტყვები ძალითა და ურთიერთპატივისცემითაა
განსწავლული, ხოლო მათ მოძრაობებს ამაყი სინა-
ტივის ცვალი ატყვიათ.

მაგრამ, მეტლისებზე ყოველთვის შეინათა შორის
როდი ხარ. სადაც ირკუტკის თოვლიანი ტრამალები
და ნერჩისსკის კაზემატები, მათში ცოცხლად დამარ-

ხული ადამიანებიანად, ათიდან ცხრა შემთხვევაში წარმოადგენენ ფონს, გამოუთქმელ აზრს მექლისზე წამოწყებული ნებისმიერი საუბრისა, ქალს ხშირად უხდება მთავრებლობა და ქომაგობა სიხოვოს რუსს: ხან უღიმიის, ხან თავისი თავგულის ფურცლებს აწვავლებს, კაცო კი, თვალი რომ ვერ მოუშორებია მისი დახვეწილი პროფილისა და ანგელოსური იერისათვის, თურთ სელთათმანს ქუშუნის; ქომაგობას ქალი თითქოს თავისთვის თხოულობს, მაგრამ სინამდვილეში მართლა ასე როდია საქნე. პატეიხისა და წოდების დაკარგვა, რაზგი და იქნე სიკადილიც კი ელის იმას, ვისი გადარჩენის შესაძლებლობაც ეძლევა დას, საცოლის, მეგობარს, უყნობ, თანამგარკობისა და გამკრიაბ თანამემამულეს. ხსნა ან საბოლოო დაღუპვა მოსდევს სწრაფწარმავალ სიყვარულს ორი მზურტკის განსაზღვრებაში. პირველი მზურტკის დროს — სიყვარული მხოლოდ ოდნავ თუ გამოიკვეთება; ბრძოლა დაწყებულია, მოწინააღმდეგე — გამოწვეული. მზურტკის ცეკვისას არცთუ იშვიათია, ხანგრძლივი განმარტოების ფაზის ფაზი, თითქოს ცაც და დანადამიწყ ატორტამდეუბა ხოლმე, მოსაუბრე კი ხშირად ვერც კი ხვდება, რა უნდათ მისგან, რას მოითხოვენ, ვიდრე საქმიანი, თანამდებობის კაცი წერილი, მართლმეტყველ ასოებით დაწერილსა და ცრემლით დანაწულ წერილს არ მიიღებს. შემდეგ მექლისზე, როცა მზურტკის დროს ქალვანი ხელახლა ხვდება ერთმანეთს ერთ-ერთი მთავარი უთუოდ დამარტებულია. ქალი ან სრულიად ვერაფერს აღწევს, ანდა სრულ გამარტვებას ზეიმობს. თუმცა, ძალზე იშვიათია შემთხვევა, როდესაც ქალი ვერაფერს აღწევს, როდესაც უველაფერზე უარს ეუბნებიან მჭერისა, ღიმილის, ცრემლის.

მაგრამ, რაც არ უნდა ხშირად გაიმართოს ოფიციალური მექლისები, რაც არ უნდა ხშირად მოუწოდოს ცეკვა პოლონელ ქალებს საზოგადოებაში წონისა და გავლენის მქონე პირებთან თუ ქაბუჭ რუს ოფიცრებთან, ახალგაზრდა პოლონელთა პოლკის წევრთა მეგობრებთან, იძულებით რომ მსახურობენ; რათა თავიანთი თავადური პრივილეგიები არ დაკარგონ, — მზურტკის ჭეშმარიტი პოეზია, ნამდვილი მომხიბვლელობა, მხოლოდ პოლონელი ქალ-ვაჟისთვისაა ნაცნობი და ხელმისაწვდომი. მხოლოდ ნათ იციან, რას ნიშნავს მოცეკვავე ქალის წართმევა პარტნიორისათვის, მანამდე, ვიდრე ის ცეკვის პირველი ტურის ნახევარს დაასრულებდეს, და წამსვე მისი გატაცება ოცნებულთან მზურტკაში მონაწილეობის მისაღებად, ანუ, სრული ორი საათითა მხოლოდ მათ იციან, რას ნიშნავს ადგილის დაკავება ორკესტრის სიახლოვეს, რომლის გრავინავაც უველა სხვა ხმას ახშობს, ჩუმ, მგზნებარე ჩურჩულამდე დაჰყავს და წარმოთქმული სიტყვების მხოლოდ გამოცნობადა შეიძლება და არა გავგნება; რას ნიშნავს იმ პატეისაცემ ბანოვანთა სავარძლების გვერდით ჩამოქდობა, რომელთაც სახის ნებისმიერი მიმიკის ამოკითხვა შეუძლიათ. მხოლოდ პოლონელმა ვაჟმა და ქალმა იციან, რომ მზურტკის ცეკვის დროს, მავანდა შეიძლება უველდგვარი პატეისცემა დაკარგოს, სხვა კი — სიმპათია დაიმსახუროს. თუმცა, პოლონელმა ვაჟმა ისიც მშვენიერად უწყის, ამ გულახდილი განმარტოებების დროს თვითონ რომ არაა მდგომარეობის ბატონ-პატრონი. თუ თავის მოწონება სწვდია, გაუბედვრება შეიპყრობს ხოლმე; როცა სიყ-

ვარული ეწვევა, ერთიანად აცხცავდება, როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, სულერთია, რისი იმედიც არ უნდა აქონდეს — ქალის დაბრმავების ალელეუბისა, მისი ვიციების დაპყრობის მთელ მსურველს აჩუქებისა, — მაინც მუდამ საუბრის ლაბირინთში ბორილს ამკობინებს. ამ დროს სწორედ იმ სიტუაციებს წარმოთქვამენ მგზნებარედ, რომელთა წარმოქმნასაც ადრე ვერ შეუძლებენ; ფრულიად ცდილობენ ქალის გულისნადების გაგებას, პირდაპირი კითხვების დაუსმელად; ხშირად სიტყვებზე ეკვიანობენ, მაგრამ ოდნავდაც არ იჩანევენ; სიმართლის შესახებებს სიცრუის ანტიკიებენ, ანდა სიმართლეს ამუღავენენ სიცრუისგან თავის დასაცავად, — თან, უველაფერ ისე ხდება, ნაბიჯითაც არ გადაუხვევენ ხოლმე სამეტილისო საუბრის გაცვალბობა და უკავილებში ჩაგულული ბილიკები. ვაჟი სათქმელს დაუფარავად, ბოლომდე ამბობს, სასშარაზე გამოაქვს ნაირევი სული, ამ დროს კი მოცეკვავე ქალი, სულერთია ამაყ თუ გულცივი, გულისმბიერი თუ გულგრილი, ვერ დატრიალებს — მისი საიდუმლო გავიგე, ანდა დუმილის აქმა დავადებინო!

მუღამაშს უტრადლებს უკიდურეს დაძაბვა, ბოლოს და ბოლოს, ქანცავს ექსანსიური ბუნების ადამიანებს და უველაზე უფრო გონებაშავილურ სიტუაციებს, უველაზე ჭეშმარიტ განცდებს, უველაზე ღრვა გრძნობებს ირონია შეერვა ხოლმე. გასოცარი, განსაკვიფრებელი ქარფშუტობა, რომლის მიღმაც განწერილებების სილაღე იმალება. ანტიკომც, ვიდრე ქარაფშუტობას განსწვთ და დავკვობთ, აკობებს ჭრ მთელი მისი სიღრმე გამოუცლიოთ, ამგვარი ქარაფშუტობის სწრაფად და ზერელად შეუასება არ შეიძლება, რადგან ხან მართლა ქარაფშუტობაა, ხან მოჩვენებითი, არაჩვეულებრივ მგჯელთაა იდი მრავი მოსოვება და ჭრულ პირახება მავს, — თუ ამ პირახებს გავხვით, მის მიღმა არაერთ მიმინებულ და დამარტულ ტლანტს აღმოვაჩინთ. ხშირად ისიც ხდება, რომ მევერმეტყველება სიტუების უარო ფრჭეველ იქცევა, გონების სიმახვილე — ფიგერერკად და მაშინ ცხოველი საუბარი უკველგვარ სერიოზულობას ჰქარავს. ერთს ესაუბრებიან ხოლმე და სხვაზე კი ფიქრი ფიქრ; მოსაუბრის რეალიას უსწენენ და საკუთარ ფიქრებს ესაუბრებიან. მოსაუბრის ამაყი კი არ ალელვებთ, არამედ ის სხვა, ვისი ნახვაც შემდგომში ელით. ზოგჯერ, თითქოს სასხვათაშორისად წამოსრული ხუმრობა სევდისმომგვრელად სერიოზული ხოლმე — ეს იმ ვიციების საუფრო, მხიარულების მიღმა ამაყ იმედებსა და მძიმე ინედისგაცრუებას რომ მალავს, მათ გამო კი ვერც ვერავინ დასცინებს კაცს და ვერც შეიცოდებს, რადგანაც სხვათათვის სრულიად უცნობია თამამი იმედებიცა და ფარული წარუმატებლობებიც.

პირქუშ, მძიმე განწყობილებას ცვალდაკვალ ხშირად უეცარი სიხარულიც მოჰყოლია, ხშირად შეუცვლია უფრო უმიღებლად ჩუმ ხმით ნამდერ გამარტვების სიმღერას. იქ, სადაც თითქმის უკველი გონება კონსპირაციაზე ფიქრს უყურია, სადაც სისუსტის ფაზს ლაღატი ჩვეული და ადვილი საქნეა, სადაც სულ მეორე ევეკი, აქაოდა კაცი არლევგალურ მოღაწეობას ეწვევა, საქმარისია მეფის პოლიციის კლანტეში მოსახვედრად, საიდანაც, ცხოვრების ნაპირს დაღუპული

გემიდან გადაჩენილებივით სრულიად გამარცხვნილი და ცარიელ-ტარილი უზარუნდებოდა; სადაც ღალატის თავისთავად საშინელი საიდუმლოა და თუკი ვინმეს ღალატს შეატყობენ ისე უტყვიან, როგორც შხამიან არსებას და მისი სუნთქვისაც კი შავი კრივიტი ეშინათ — განა იქ ნებისმიერი მამაკაცი ამოუხსნელ ამოცანას არ წარმოადგენს ყველასათვის, გარდა წინასწარმეტყველის ნიჭით დაჯილდოებული ქალისა, ვინცა სურს კაცის მფარველ ანგელოზად იქცეს, კონსპირაციის უფსკრულში გადაჩენვას გადაარჩინოს, ანდა ღალატის ცდუნება აარიდოს? ოქროსა და კლიტიკის მძივებივით მზარწიანვ ამ საუბრებში, როცა ნაძვილი ღალი ისე ელავს ყაზბი მარგალიტების გვერდით, როგორც წმინდა სისხლის წვეთი უფშიდღური ფულით ხვსევ სასწორზე, როცა უთქმელი სიტყვის მიღნა შეიძლება არა მხოლოდ მსხვერპლად გადადებული სიცოცხლის უზიწევა იწავლიდეს, არამედ ანაზღაურებული სიმდაბლის ურცხვობაც (გავისხენით თუნდაც ორმაგი თამაში ორმაგი თავგანწირვისა და ორმაგი ღალატისა, როცა იმის მივითი აბეზღებენ რამდენიმე თანამონაწილეს, ყველა მათ ქალისა დავლუპავით და თვითონ კი იღუპებინან) — არაფერია აბსოლუტურად ზედპარული და თან ყველაფერს ხელგონებობის დადი ატყვია. ექ, სადაც საუბარის სრულქმნილების უმაღლეს დონემდე აყვანილი და უამრავი დროის წამბრთვეი ხელოვნებაა, ბევრი როდი მოინახება ისეთი, ცოცხალი, ზნაურული თუ სევდინა საუბრის დროს სხვებს თავსატეხს რომ არ უჩინდეს — ნეტავი ჩემი თანამოსაუბრის ქვეშაობრი გულისნადები გამაგებინაო; თანაც, ერთ წუთას მზიარული ეს თანამოსაუბრე, უეცრად, სრულიად მოულოდნელად შეიძლება დასვედიანდეს და ამ მზიარულები-სა თუ სევის გულწრფელობაშიც თანაბრად ძნელია ხოლმე გარკვევა.

ამგვარი ცვალებადი გუნებაგანწყობილების დროს, ადამიანთა ფიქრები, ზოგიერთი ზღვის სერყუი ქვიშის მერეჩივით, სულ მოძრაობაში არიან, უაყ მხოლოდ ესეც კარა, ყველაზე უფინშენელი საუბარსაც განსაკუთრებული რაღიფურობა რომ მიენიჭოს და აჟი ენიჭება კიდევ, ჩაიკო თვითონვე დაჯწყშენდით, როცა პარიზის საზოგადოებაში პოლონეთის შვილებს მათგანივთა და გოცყებულნი დვარჩით ზოგიერთი მათგანის პარადუკებით აზროვნების უჩვეული ნიჭით. ამ ნიჭით მტრნაღვლად ყველა პოლონელია დაჯილდოებული და განუწყვეტლივ სრულყოფენ კიდევ თავიანთი განსაკუთრებულ უნარს ინტერესისა თუ უბრალოდ გართობის გამო. თუმცა, ეს შეუდარებელი გონებაშახვილობა, რომელიც სიმართლესა და გამოწავლის წამდაღუშე სამოსს უტყვის და ასაარეზეც რიგრიგობით გამოჟყავს გადაცემული, ეს გამომგონებლობა, რომელიც ურთულეს ვითარებებშიაც საოცრად მახვილგონიერულ გადაწყვეტილებებს პოულობს, ელ ბლზის დარად, დღეში იმდენ გონიერებას რომ ავლენდა, რამდენიც თავად ესნაენის მეთევსაც კი არ დასკირდებოდა ნიელი თავისი სამფლობელოების სამართავად — ისეთსვე მძივ შთაბეჭდილებას სტოვებს, როგორც ინდოელ ფაიკრა მოქნალობა, უამრავ ბასრ დანას ერთობაზე რომ აისვრიან ხოლმე პაერში და სულ ოდნავი უზუსტობის შედეგად ეს დონები შეიძლება სიყვდილის არაბადად იქცენ. პო-

ლონელითა გონებაშახვილობა საყუთარ თავში მალავს და რიგრიგობით აღვიძებს განწავს, სევდს, შიშს, როცა ადამიანებს განუწყვეტლივ ეწუქებათ დაბეზღება, დევნა, ეროვნულ სიმუღვილიან და მტრმეჭურ დვარჩილთან შერწყმული პიადი სიმუღვილი და ღვარძლი, — როცა ნებისმიერი გართულბული ვითარება ყოველ წამს დაღუვითი შეიძლება დასრულდეს რაიე გაუფრთხილებლობის, რაიე შეცდომის, რაიე არათანმიდევრული საქციელის გამო, ანდა პირაიე, გდარჩინო, რომელიც შეუმწნეველი, სრულიად მივიწყებული ადამიანის წყალობით.

ამიტომ, ხშირად ყველაზე უფრო ჩვეულებრივი შეკვედრებისა და ურთიერთობების უეცრად დანატულ ინტერესს იმდენ და სრულიად ახლებურად, მოულოდნელად წარმოჩინდებიან ხოლმე, გაურკვეველობის ბერტუში (რომელიც მათ იგრს, ხასიოს, მიმართულებას მალავს) გახვეული ეს შეხვედრები და ურთიერთობები რთულდებიან, განსუსაღვრენი და მოუხელთებელი ხდებიან. მათ აზით ბეჭედი ბუნდოვანი და იდუმალი შიშისა, შემპარავი და გამჭრიახი მღიქვნელიშისა და ამ შეგარძნებათა უჯლისგან გათავისუფლების მოსურნე სიმპათისა, — სამი სტიქულია, რომელიც გულში პატრიოტული, პატივოყვარული და სასიყვარულო გრწნობების აბურდულ გორღლავ იტყვანება.

ბუნებრივია, რომ მანუკის წყალობით ადამიანთა უეცრად დაახლოვებას უამრავი ემოცია ახლდეს თან; ასეთ დროს შემთხვევითი, უმინშენლო, შორეულად გარეზობანი წარმოსახვას აცოცხლებენ, გულის უმცირეს წაიღისაც იმგვარ მომზივლელობას ანიჭებენ, რაც სადღესასწაულო სამოსს, დაშეულ სინალოთა ელვარებას და სამეჯლისი ატმოსფეროს სინალოთას ახსიათებენ¹⁰ თუმცა, განა სხვა არ უნდა ყოფილიყო მოსალოდნელი იმ ქალთა გარემოცვაში, რომლებიც მანუკის ნებისმიერი სხვა ქვეყნის ქალმისათვის წარმოდგენულ მნიშვნელობას ანიჭებენ? პოლონელი ქალები მართლაც შეუდარებელი არიან ბევრი მათგანია დაჯილდოებული იმ ღირსებითა და სიქველით, სამარადისო დიდება რომ ეუთუნის ყველა ერსა და ყველა ქვეყანაში. თუმცა, როგორც საერთოდ ყველგან და ყოველთვის, მსგავსი მოვლენა პოლონეთშიც უზიავია. პოლონელი ქალები, უპირატესად ორიგინალობის სრული თავისუფრებით გამოჩენვიან, ნახევრად აღმებენ¹⁰ და ნახევრად პარიზლები, მარამ-

ხანათა იმ მწველი სასიყვარულო სასმელების საიდუმლოთა მფლობენი, დედიდან ქალიშვილს რომ გადაეცემა მემკვიდრეობით, ისინი გჯვადობენ აზიური მოთენთილობით, პურიების თვალთ ცეცხლოვანებით, სულთნის ქალების გულგრილობით, ენითუქმელი ხინაზით, თვალისათვის საამო, ბუნებრივ მოძაობებით; მომაჯადობელია მათი მოქნილი წელი, მათი ხმის გულისშემჭრელი, ცრემლისმომგრელი მოდულაციები, მართლაც შვლის სადარს მათი სიესკახე, ცრუმორწუნენიც არიან, ტკბილეთვისი მოყვარულნიც, ბავშვურად გულბერყვილინიც; ადვილია მათი გართობა, დაინტერესება, იმ მშვენიერი, უმანკო არსებებით, არაბ წინასწარმეტყველს რომ აღმერთებენ; ამავე დროს, პოლონელ ქალებს არც გონიერება აკლიათ, აიყ განათლება, შეუძლიათ მამინათვე გამოიყონ ის, რისი დანახვაც არ შეიძლება და თვალის

ერთი შევლებითსაწვე მიხვდნენ იმას, რისი მიხვედრაც შესაძლებელია. საკუთარი ცოდნის გამოყენებაც კარგად იციან, კიდევ უფრო ეხერხებოთ დუმული, დიდხინი და დიდუბე, იქნებ სამარადისოდაც კი, და ადაპირალის ხასიათის უმცირესი შტრიხით ამოცნობის განსაცვიფრებელი უნარიც შესწევთ.

დიდსულოვანი, უშიშარი, სიცოცხლით სავსენი, დაუღალავნი, კეთილშობილნი, საფრთხისა და იმ სიუცარულს მოუვარულნი, რომლისგანაც ბევრს მოითხოვენ და რომლისთვისაც ცოტას გაიღებენ, პოლონელი ქალები უკელაზე მეტად დიდებითა და პატივით არიან გატაცებულნი. მათ აღტაცებას გმირობა იწვევს, ალბათ ერთიც არ აღმოჩნდება ისეთი, ვისაც შეაშინებდა თვით უდიდესი მსხვერპლის გაღებაც კი ბარწყინვალე გმირობის სახლაურად. თანაც (უნდა ვაღიაროთ მოკრძალებული ადტაცებით), ბევრი მათგანი თავგანწირვისა და უმამაცესი გმირობის ემს სრულიად უჩინარი რჩება ხოლმე. თუცა, რაოდენ სამაგალითიც არ უნდა იყოს მათი პირადი ცხოვრება, სიკაბუთის ხანაში (აღრე რომ ღობდა და დიდხანსაც გრძელდებდა), ვერც შინაგანი ცხოვრების სტანცეული, ვერც მგზნებარე და ამიტომაც ხშირად დაუცველი სულის ფარული წუხილი ვერ აღუკავს პოლონელ ქალთა ვასოცრად სიცოცხლისუნარიან პატრიოტულ იმედებს, ვერაფერს აკლებს ხშირად ილუზორულ მისწრაფებათა კაბუტურ ცეცხლოვანებას, იმ ენოციათა ცხოველყოფილებას, რომელთაც სხვებსაცა გადასდებენ ხოლმე ელექტრონული ნაეგრეკალივით.

ბუნებითაც და მდგომარეობის გამოც თავშეკავებულნი პოლონელი ქალები, ვასოცარი ხელოვნებით უფლებდ გულჩახობრილობის იარაღს; სხვის სულს ზვერავენ და საკუთარ საიდუმლოს კი მაგარად ინახავენ, თანაც, ეცხვაც არავის გაუჩინენ, საერთოდ თუ გაჩინათ რაიმე საიდუმლო. ძალიან ხშირად წიწრად უყთოღობილბს საიდუმლოებას მაღავეც ხოლმე იმგვარი სიამაყით, რაც ნებას არა რთავთ თუნდაც რაიმე ნიწით გაამყვანონ თავი. ცილისწამებულებს დახმარებას უწევენ ხოლმე; განმაქიქებულებს — მეგობრებას იხიან; ხოლო თუ ვინმე ერთხელ მაინც ამოიცნობს მათ გულისწაღებს, მერე აუცილებლად ზღავს ციღევაც — თვითონაც არ ეცდიღნება, ისე გაემბება უმარავერე ამ ქალთა მახეში. შინაგანი ზიზღი, იმით მიმართ რომ განიცდიან, ვინც მათი ხასიათის სიღრმეში წვდომას არ ცდილობს, პოლონელ ქალებს უპირატეობის გრძნობას უმტყიცებს, ეს გრძნობა კი ემზარებთ ოსტატურად რომ მართონ გულები, უცდუნებლად რომ აცდუნონ, უაღრესოდ რომ ლოპინვირონ, უღალატოდ რომ მიჩვიონ და იბატონონ ტირანიის გარეშე. და ბოლოს, ის დღეც დგება, როცა ერთადერთი რჩეულისადმი მწველი, თავგანწირული გრძნობით განმსკვალულნი, მზად არიან მათთან ერთად სიკვდილს გაიზიარონ, განდევნაც მასობრივად; მზად არიან აიტანონ სახინელი წაწება და ბოლომდე შეინარჩუნონ ერთგულება, სინაზე, სულის სისპეტაკე

პოლონელი ქალები ყოველთვის იწვევდნენ ღრმა პატივისცემას კიდევ იმ მიზეზების გამოც, არასოდეს რომ ცდილან ამ პატივისცემის მოპოვებას, — ამგვარი დამოკიდებულება თავისთავად ნაგულისხმევ და ბუნებრივ მოვლენად მიჩანდათ. ისინი მხოლოდ სიუცარულს ეძებენ, ერთგულების იმედს აქვთ და სამ-

შობლოს პატივისცემას, სამშობლოს შეგარობასა და სამშობლოს სიუცარულს მოითხოვენ სხვათაგან. ყოველი მათგანი სასოებით უფრთხილდებოდა, იდეალს, რომელიც მარადეაის ისე ირეკლება ნებისმიერ საუბარში, როგორც სარკეში. პოლონელ ქალებს სიხარულს არ ანიჭებთ ვინმესათვის თავის მოწონების უხამსი, ქარაფშუტული სრფილი, უნდაო იმ კაცით იყვენენ ადაცეცხლნი ვინც ეტრფით, სურთ რომ სწორად მან შესახას ზონცი იმ დიად იცნებას, რომლის აღსრულებაც ნებისმიერ მათ მძას, მიწურს, მეგობარსა თუ ვაეიშვილს ახალ ეროვნეკე გმირად აქცევდა და მასინ იმის სახელიც ამხიანებოდა უკველები; ხოლო ეს გულები, თრთოლვით გამოქასაუბებოდნენ ახალ გმირთან დაკავშირებული მაზურტის პირველ ბგერებს. სურვილთა მსგავს რომანტიკას განსაკუთრებულად ადგილი უჭირავს პოლონელ ქალთა ცხოვრებაში, რაც თითქმის წარმოდევნილია ნებისმიერი სხვა ერის ქალისათვის, აღმოსავლელი იქნება ის, თუ დასავლელი.

პოლონელ ქალთათვის ბღისაგან განუყოფელი გეოგრაფიული თუ ფსიქოლოგიური განუდები კლიმატთა უეიდურესობებითაა ადბეჭდილი: აქ, ცხელ ზაფხულში ლაგარდვანი დღეებიც დავს ხოლმე და საზინელი ექვა-ქუხილიც იცის. ზამთარი ხან ოდნავ თუ ნოთოვს ხან კი პოლარულ უანებებს დაიჭერს; აქ გულემა ერანიარი სიჭრეტით იციან სიუცარულიცა და სიძულვილიც, ერთნაირი დიდსულოვნებით შეუძლიათ პატივაც და დავიწყებაც. აქ არც იბალიურად უყვართ (რაც მეტისმეტად უბრალო და მგრანობილად სიუცარული იქნებოდა) არც გერმანული (მეტისმეტად განსწავლულად და ცივად), და, მიუ უმეტეს, არც ფრანგულად (პატუოუყარული და ფრივილური სიუცარულით); აქ სიუცარულისაგან პოეზიას ქწინან, ვიდრე კულტად არ აქცევენ. სიუცარული შეადგენს ყოველი მექლისის პოეზიას და შეიძლება საერთოდ ნაილი ცხოვრების კულტადც იქცეს. სიუცარულით განმსკვალული ქალი ცდილობს იის შეგაყვაროთ, რაც თვითონ უყვარს: უპირველეს ყოვლისა, ღმერთი და თავისი სამშობლო, თავისუფლება და დიდება. მამაკაცს წწყურია სიუცარულში საკუთარ თავს გადააქარბოს, დიადად წარმოჩინდეს, ბოლომდე დამოუხტოს ცეცხლივით მწველი სიუცეპით, ვარსკვლავით მოციმციმე მწერით, ნეტარების მომასწავებელი ღმილით!.. მან ათქმევინა იმპერატორ ნიკოლოზს:

Je pourrais en finir des Polonais, si je venais à bout des Polonaises. (პოლონელი ქალებისათვის რომ მომებერხებინა რამე, პოლონეთს ბოლოს მოვუღებდიო!)

საუბედუროდ, პოლონელ ქალთა პატრიოტიზმის იდეალს, რასაც ხშირად ასაზრდოებს ახლომელთა გმირული მსველბანი, კიდევ უფრო ხშირად ბღალავს იმ მამაკაცთა ქარაფშუტობა, ვისაც გაწყუტებლიე აუშღურებს დამპყრობლის მუშტი და მუხანათობა, დამპყრობლისა, რომელიც არაფერს თაკილობს, ოლონდ კი წინააღმდეგობის ნებისმიერი გამოვლინება ჩაახშოს. ამიტომაც, ამ მოწიბადე ქალთა უმრავლესობა, რაკი ღრსეულ გულისწიწარს ვერ იპოვის ხოლმე, თავისთავად დგება არჩევანის წინაშე წუთიოფლესა და მონასტერს შორის; ცოტა თუ მოიძებ-

ნება ისეთი, ერთხელ მაინც არ ფეიქოს ამგვარ არჩევანზე. არ განეცადოს მერყეობა სეროზულსა და წყარე წუთებში.

როცა ხაზღური ანჯაზა სიქვეთის მაგალითს — ქალის იდეალს — ხატავს, ოთხი სიტყვით უყეთესად წარმოაჩინს საიერო და სასულიერო ცხოვრების ურთიერთშერწყმას, ვიდრე ამას ნებისმიერი სიტყვაუხვი შეეძრებოდა მოახერხებდა; ანაღა ამბობს: „ქალი ისევე კარგად ცეკავს, როგორც ლოცულობს“. თუ გინდა არასულად შეაქო ახალგაზრდა ქალიშვილი ან მოწიფული მანდილოსანი, მოკლედ უნდა თქვა: „do tańca i do rozżania.“ („ცეკვაც ემარჯვება და კიარალოსანოც (ე. ი. ლოცვაცო)“. უყეთესად მართლაც ვერ იტყვი...

ქეშპირიტ პოლონელს გულზე ეხატება ღვთისმოსავი, აუბოლო, უშეშპო ქალი და სარულიტოაც არ მაჩანია ყველგან: ამ ქალის ყოველი სიტყვა გონებაში-ვილობით ბრწყინავდეს, ყოველი მოძრაობა ნაწი კდე-მამოსილებით გაჯადოებდეს — მოიქროვიდ დარბაზში იქნება, წამით დაბურულ ჭიხსა თუ ეკლესიის ქორედეზე.

...პოლონელებს ყველგან აუგად იხსენიებენ — ეს ხომ ძალიან ადვილი საქმეა! მთა ნაელს აზვიადებენ, ღირსების, განსაკუთრებით ტანჯვის მიჩქმალვას კი ყველგანირად დღილობენ. მაგრამ, განა მოიხებენბა ყველად ერი, მონობის ასწლეულს ისევე არ წაუხდი-ნის, როგორც ჭარისკაცს წაახდენს ხოლმე ერთკვირიანი უძილობა? მაგრამ, გინდაც ბოლომდე იტყონ პოლონელთა ღანძვა-გინებით გული, ყველაფერი დასწამონ, რისი მოფიქრებაც კი ადამიანის გონებას ძალძობს, პოლონელ ქალებს ნაინც მუდამ შეეძლებათ საკუთარ თავს ჰკითხოვნ: სხვამ ვინ იცის შეეძლებარი სიყვარულიო? თუ ხშირად არ არიან ერთგულნი, შუად არიან თაყვანი სცენ ყოველგვარ ღვთაებას, გუნდ-საუკი უშეშპო სილამაზის ნებისმიერ საყრდენს, ვაადმერთინ პარიზონგზე ეს-ესა ახლად გამოჩენილი ვარსკვლავი — მერებს მხრივ, სხვას ვის გაჩნია ამგვარად უცვლელი გული, წლებით დაუქნობელი სინაზე, სიბერემდე გაუხუნარი მოგონებები; მუიონე-ლი საუკუნის მერტი მათასი ვინ იქნება შეად ისე-თივე უშუალოებით გამოგიწოდონ დახმარების ხელი, როგორი უშუალოებითაა წინა დღით შეწყვეტილი სა-უბარი განახლდება ხოლმე. ეს სუსტი და მამაცი არხე-ბანი სხვა რომედ ერთში იმოვდენენ ამდენ ზღუნებარე გულს, რომელთაც უსახლდრო ერთგულებით შეეძ-ლებოდათ მათი სიყვარული და ამ სიყვარულის სა-ნაცვლოდ საციდელსაც კი არად ადამიკედენენ?

ეკ. შოპენის სამშობლოში. შოპენის ეპოქაში, მამა-კაცისათვის ჭერ კიდევ უცნობი იყო ბედკრული ეპ-ვიანობა, ქალის მიმართ იმგვარ შიშს რომ თესავს, როგორი შიშითაც ვანბრებია ეშინიათ. შოპენს ჭერ კიდევ არაფერი სენიდა მეცხრამედ საუკუნის ავის-ქმნელ ჯადოქრებზე, ვისაც „dévouement de cervelles“ („ტვინთა შთანთქმელები“) შეარქვეს. მაშინ ჭერ კიდევ არ იცოდნენ, ოდესმე თუ დადგებოდა დრო სხვის კმაყოფაზე მსჯობრები თავადის ქალებისა, კურტიზანი გრაფინიებისა, სპეკულანტი დესპანებისა, დიდი სა-ხელმწიფოების ხელფასზე მყოფი მაღალი წრის ბა-ნოვანებისა, კეთილშობილი წარმოშობის ჯაშუშებისა, პატონისანი ოჯახებიდან გამოსული ქურდებისა, სწო-

რედ იმათ გულთა, საიდუმლოთა, პატონისებისა და მარულტების მიმტაცებლებისა, ვისი სტუმართოყვარე-ობითაც ადრე ეს ქალები სარგებლობდნენ. ამგვარად ნენ, რომ მაღლ, ქვეყნის დიდებულთა, მრუსუნდელ-დელთა ვაჟებისა თუ კეთილშობილ წინასართა მარ-ვალ თაობის შთამომავალთა ინტერესების საკეთილ-დღეოდ, შეიქმნებოდა მაკედურ ქალთა მთელი სკოლა, სადაც ძირითად საგლად დაბეჭდვის ხელობას შეის-წავლიდნენ. ჭერ კიდევ არ შეიძლოთ ეფიქართა, რომ დადგებოდა დრო, როცა ევროპულ, თანაც ქრისტი-ანულ საზოგადოებაში, პატონისანი კაცი შეიძლებოდა იმ ქალის მსხვერპლი გამხდარიყო, ვისთვისაც არამ-ცოცხალი პატივი არ აუყრია, არამედ საერთოდ არაფრით შეურაცხავია!..

ასე და ამგვარად, შოპენის სამშობლოში, მის დროს, მამაკაცს ქალი უანგაროდ უყვარდა, შუად იყო საუ-როხეში ჩაგდო სიციხელე მშვენიერი ქალის გამო, რომელიც იქნებ სულ ერთი-ორჯერ თუ ჰყავდა ნანა-ხი, — რადგან ახსოვდა, ყველაზე პოეტურ მოგონე-ბას ჭერ მოუწყვეტელი, უცნობი ყვავილის სურნელი რომ ტრებეს. მის ალბათ გაწითლებდა გარკვენილი სიამოვნების პატარა-პატარა ხისარულზე ფიქრი იმ საზოგადოებაში, სადაც ზრდილობა გაიხიბებოდა დამყარობის სიძულვილით, მისი მოძრაობის უფლებე-ყოფით, მისი მრისხანების გაზიარებით, მეტიჩა-რა ბარბაროსის დაცენა-გამამსულებით. მოკლედ, მა-მაკაცს მაშინ უყვარდა, როცა ღვთისმოსავლთა სიყ-ვითსაც უბიძგებდა, როცა დიად მსხვერპლით ამაუბ-და, როცა მისდამი თანაგრძობით გამსკვალული ქა-ლი დიდ იმედებს უღვივებდა. ყოველი პოლონელი ქალის სიყვარულში ხომ წყაროსავით ჩქებს თანა-გრძობა პოლონელ ქალს თუ კაცი არ ეცოდება; მის-თვის სათქმელიც არაფერი აქვს, ამიტომაც სხვა შემთხვევაში პატონოყვარობისა და გარძობიარობის გამომხატველი გრძობებზე, მის არსებობა სხვა ელ-ფერს იძენენ: ელფერს სათნობისა; პოლონელი ქალი საიმისოდ მეტისმეტად თფითაქებულთა, რათა გაზვიადებული სინორცვის მუყაოს კედლებს მიღმა არ დაიმალოს, მას სძულს მომადკინებელი უფულობა და ფართოდ უხსნის გულის კარებს სათნობის მიერ ჩაგონებულ ყოველგვარ მისწრაფებს, ყველა გრძო-ბას, რომელთა გამოცვლენაც თანაბრად შეუძლია ღვთისა და კაცის წინაშე.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

5 პოლონელი მხედართმთავარი, შემდგომში პოლო-ნეთის მეფედ არჩეული. 1683 წელს გაანადგურა ვენის გარემოცველი თურქული არმია და აესტრია თურქე-ბის ბატონობისაგან იხსნა.

6 პოლონელი მწერალი მიხეილ ჩაიკოვსკი აქტიური მონაწილე იყო 1830—1831 წლების აჯანყებისა; შემ-დგევ ემიგრაციაში ცხოვრობდა პარიზში. მისი ნაწარ-მოებებიდან ყველაზე ცნობილია რომანი „ვერნიგორა“.

7 ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, „მოწისქვეშა საყმაროს“ ყველაზე ბნელი, ყველაზე პირქუში ნაწილი.

8 მასების სწრაფი ცეკვა.

9 ამ ეპოთეტით ლოსტს სურს ხაზი გაუსვას შოპე-ნის მახურეების განსაკუთრებულ ხატოვანებას.

10 „სწავლული“ მოცეკვე და მომღერალი ქალები; ალკირში, ტუნისისა და მაროკოში.

კულტურის

საჭურველთმეტვირთველი

გიორგი ლომთათიძე



გიორგი ლომთათიძე

მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწისა და მწერლის იროდიონ სონლულაშვილის დაბადებიდან ასა წელი შესრულდა.

მკითხველს ვთავაზობთ გამორჩენილი ქართველი არქეოლოგის გ. ლომთათიძის სიტყვას, წარნოქმულს 1968 წ. 14 დეკემბერს, ი. სონლულაშვილის დაბადების 85 წლისთავსადმი მიძღვნილ საქ. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ფოლკლორის სამეცნიერო საზოგადოების სესიაზე.

მასალა დასაბუქდალ მოამზადა და რედაქციას გადმოსცა გ. ლომთათიძის შეუღლებ მ. ლოლობერიძემ.

იროდიონ სონლულაშვილს ჯერ კიდევ ჩემი მოწაფეობის დროს გავიცანი, მაგრამ ზედაპირულად: მრავალმა წელმა განვლო, ვიდრე მის ნამდვილ ვინაობას შევიტყობდი. ერთხელ ჟურნალ „ნაკადულში“ წავიკითხე მიმზიდველი ისტორიული მოთხრობა „ფერო“, რომელსაც ხელს აწერდა ვინმე „ინ-ბანი“. მერე პროსპერ მერიმეს ისტორიული პიესის „უაკკრისას“ თარგმანზე მომხვდა ხელთ; ქართულიც მომეწონა, დავხედე და ვნახე, რომ „ინ-ბანის“ მიერ იყო გადმოღებული. მოგვიანებით ერთ რევოლუციამდელ ქართულ გაზეთში წავიკითხე „ინ-ბანის“ მოთხრობა ჰეროსტრატეს შესახებ. კიდევ უფრო მოგვიანებით კი გავიგე, რომ იმავე ავტორის ათობით დაუბუქდავს წინარესაბჭოურ ჟურნალ-გაზეთებში დიდ-პატარა მოთხრობები და პიესები, ხოლო მათ შორის — ორი ისტორიული ნაწარმოები: „თამარის ჯვარი“ და „სცილა და ქარიბდა“. გამოქვეყნებულთაგან უკანასკნელი და უდიდესი თხზულება, ისტორიული რომანი „მირანდუტ იადემობილი“ ხომ სულ ახლახანს მიიღო, აიტაცა და შეიტკბო სამშობლოს მძიმე, მაგრამ სასახელო წარსულის ამსახველი ბელეტრისტიკის დიდად მოყვარულმა ქართველმა მკითხველმა. სწორედ ამ ზაფხულს (კვეტერაში თხრის დროს) შევიქნენ მოწმე იმისა, გულთან რა ახლოს მიაქვს ჩვენს ხალხს ყველაფერი, რასაც ისტორიული რომანები მოუთხრობენ. როგორი აღტაცებული იტყოდნენ ხოლმე ჩვენზე, — ესენი რომ ციხე-დარბაზის ნანგრე-

ვებს წმენდნენ, სწორედ ის არის აღწერილი „იადემობილიში“. აქვე მინდა დავძინო, რომ იმ მართლაც ყოველმხრივ შესანიშნავი ძეგლის არქეოლოგიური შესწავლის აუცილებლობა ადრევე ჰქონდა განცხადებული გ. ჩუბინაშვილს, რომელსაც (როგორც „ძმადანაულებეს“) უძღვნის ამ რომანს ავტორი.

მგონია, თავისუფლად შეიძლება თქმა იმისა, რომ იროდიონ სონლულაშვილი ნიჭიერი, დანტაზიით მომადლებული პროზაიკოსია, რომელსაც ძალუძს საქართველოს ისტორიულ ვითარებაში ჩახედვა გონებისა და სულის თვალთ და იქ დანახულის გადმოცემა მკითხველისათვის, ვაჟკაცური ლირიზმით, პოეტური გზნებით.

უეჭველია, რომ იროდიონ სონლულაშვილი ერთი საინტერესო, განსხვავებული ქართველი მწერალი გახლდათ. მეტი მოცალეობა რომ ჰქონოდა მძიმე საზოგადოებრივი საქმიანობით უანგაროდ და მუდმივ დატვირთულს, გაცილებით მეტსა და, ეგებ, კიდევ უფრო უკეთეს მხატვრულ ნაწარმოებებს დაგვიტოვებდა.

იროდიონის ყველა თანამოსაქმესა და პატივისცემელს გემართებს, თავი მოეუყაროთ მის ათობით დაბეჭდილსა თუ ჭერაც დაუბეჭდავ მხატვრულ თხზულებას და მათს ერთად გამოცემაზე ვიზრუნოთ.

იგივე ითქმის ირ. სონლულაშვილის ფრიად შინაარსიანსა და მხატვრულად გამართულ მოგონებაზედაც, რომელიც 12 ნაბეჭდ თაბახს შეიცავს. იგი რვა წლის მანძილზე უწერია ავტორს და 1939-ში, 56 წლისას

მოუთავებია, სახელად დაურქმევია „ჩემი წარსული“*. აქ რომ პატივცემულმა მომხსენებელმა, ბ-ნმა ვახტანგმა (ბერიძემ) დაიმოწმა, ის მოგონება უფრო მეტომინდელია ჩანს და უფრო ოფიციალურია.

პირველი ნაწილი ეხება სოფლად გატარებულ ბავშვობას და თვით სოფლის ვითარებას, მეორე — საშუალო და უმაღლეს სასწავლებლებში სწავლის წლებს (თბილისში, ერევანსა და ოფსაში), ხოლო მესამე — რამდენადმე ვრცელი — ავტორის მოღვაწეობას საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებაში (1909 წლიდან) და აგრეთვე ლიტერატურულ-ჟურნალისტურ საქმიანობას. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელის გამო ავტორს, როგორც მთავრობისაგან შერისხული ფედერალისტური ორგანოს „სახალხო გაზეთის“ ნომინალურ რედაქტორს, მეტეხის ციხეში ამოუყვია თავი ერთი წლით. იქ გასცნობია და დამეგობრებია კიდევაც ცნობილ რევოლუციონერ მწერალს ჭოლა ლომთაიძეს, მისი სიტყვით, „ფიცხელს, მაგრამ უეჭველად გულწრფელ“ კაცს. მეტრძოლი სოციალ-დემოკრატი ჭოლა ფედერალისტებს თურმე „ვერ ჩინებდა“, მაგრამ იროდიონი გამოჩაქისად მიუჩნევია, თანაგრძნობით მოჰკიდებია მას, ერთხელ თავისი მოთხოვნაც კი გადაუტია, პერსონაჟის ქართლური კილოს შესასწორებლად.

ციხეში გასცნობია იროდიონი ერთს „გველივით“ კაცს, რომელსაც ზიზი აღუძრავს მისში — მით უმეტეს, რომ ილია ჭავჭავაძის ყოფილი მოურავი ჯაში გამომდგარა, შანტაქისათვის დაპატიმრებული.

შესაძლოა, იროდიონი ამ მოგონებების წერის ვაგრძელბასაც აპირებდა, მაგრამ ეს არსაიდან არა ჩანს, ხოლო რაც არის კი, ისიც ნამდვილად და მრავალმხრივ ღირებულა. კერძოდ, ისედაც ყველამ ვიცოდით და იმ მოგონებაში კიდევ უფრო მკაფიოდ ისახება — მიუხედავად ავტორის უაღრესი „თვითკრიტიკულობისა“ — თუ რა თავდაუზოგავად, უანგაროდ და „შავი“ სამუშაოსადმი უკადრისობის გარეშე უშრომნია იმ

ახალგაზრდა კაცს (განათლებით ბუნებისმეტყველს) აღნიშნულ საზოგადოებაში და რა დიდი როლი უთამაშნია მას საზოგადოების მუზეუმისა და არქივის დაცვა-სამონახავაში. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ არც ის კოლექციები და არც მით უმეტეს, არქივი ჯერაც არ არის დაწვრილებით აღწერილ-შესწავლილი და თუნდაც პირველადი სახით გამოქვეყნებული, რაც ჩვენი მეცნიერებისა და მისი ისტორიის დასაწინ ხარვეზად უნდა ჩაითვალოს.

იროდიონის ხელმძღვანელები და, მსიღე თქმით მისი ორი „სათაყვანო“ უფროსი მეგობარი ყოფილა საზოგადოების ბურჯი: ექვთიმე თაყაიშვილი (სათავადაზნაურო გიმნაზიაშივე მისი აღმზრდელი და დიდად შემწე) და ალექსანდრე სარაჯიშვილი. მოგონებაში მათი ლიტერატურული პორტრეტები ცოცხლად და დასატული. მეორე მხრივ, არც ის არის დამალული, თუ რამდენი სისხლი გაუშრიათ სამიწისათვის იმ — ერთი მოხდენილი ჯავახური სიტყვა რომ ვიხმართ — „არვარგებს“, ე. ი. უკუღმართსა და უყეთურ პირებსა და მუშაყებს, რომელთა მსგავსნი თითქმის ყოველთვის გამოერევიან ხოლმე დიდ საქმიანობაშიც.

საერთოდ, „ჩემი წარსული“ დაწერილია ყოვლად ალამართლად და აღსაყვია ზოგი პიროვნების თუ არა გამანადგურებელი, სუსხიანი მხილებით მიანიც. ამასთანავე, ბევრი რამ, შიგ ინტიმურიც არის. ასე რომ, ეგებ ავტორი არც აპირებდა იმ მოგონების გამოქვეყნებას... ჩემი დაკვირვებით კი ყოველმხრივ მიზანშეწონილი იქნება თუნდაც რჩეული თავების მოთავსება იმ კრებულში, რომლის მიძღვნასაც, აპირებს ჩვენი საზოგადოება წინაპარი საზოგადოებისადმი, სულ მალე, 60 წლისთავის აღსანიშნავი საიუბილეო სესიის შემდგომ. ის თავები შესანიშნავი მასალა განდება საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების ისტორიისათვის, რომელიც უნდა დაიწეროს — ვრცლად და ჯეროვნად.

ახლა კი ნება მომეცით, მოვიტანო სამი ნაწიყეტი იროდიონ სონულაშვილის მოგონებიდან. ექ ადგილები არსებითად გვიხასიათებენ, უპირველეს ყოვლისა, ავტორს:

ა) „დავიწყე მუშაობა. ქართული საქმე გულმხურვალობას მიკარანებდა თავისადმი და მეც არ ვღალატობდი, თან ექვთიმეს დიხათრი მამოძრავებდა“...

* საწმუხაროდ, მძიმე ავადობის გამო დღეს ვერ გვესწრება იროდიონის ძმისწული, დღომში მცხოვრები ამაგდარი მასწავლებელი მელანია სონულაშვილი, რომელმაც ამ თხზი წლის წინ მომცა საშუალება აღნიშნულ მოგონებას ვულდამით გაეცნობოდი („აქვე მონებრხდს დაბეჭდვამ“) და რომელსაც ამისათვის უდიდეს მადლობას მოვასხენებ.

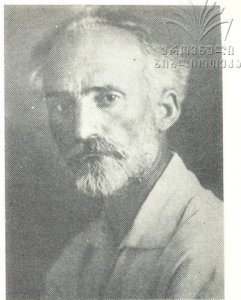
ბ) პრესაში გამოქვეყნებული თავისი მხატვრული ნაწერების ჩამოთვლის შემდეგ ავტორი იხსენებს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ მათს შეფასებას (წერილებში, რომელნიც, ჩანს, ავტორის თავისთავისადმი ურწმუნობისა და დრტვინვის პედაგოგიურად დანელებასაც ისახავდნენ მიხნად): „ბედს ტყუილად ემდურია... ნაწერებიც კარგი გაქვს, მარტო ენა რაღა ღირს?!“: შენი „მოთხრობა წავიკითხე და დიდად ნასიამოვნები დავეჩი... კარგია, რომ წერის ხასიათი არ მოგშლია“.

გ) მოგონების სულ უქანასკნელი წინადადება: „1920 წლის ზაფხულს ერთ ბინაზე შეყრილი 1921 წლის ზამთარს გაეყარებით: მე სახლში დავერჩი უნავთ აყუდროდ. ცოლ-ქმარი (თაყაიშვილები—გ. ლ.) — უსამშობლოდ, უცხო მხარეში“.

აქვე უნდა გავიხსენოთ ის ადგილი თვით ე. თაყაიშვილის მოგონებიდან, სადაც სიმწარის გრძობით არის მოთხრობილი, თუ როგორ გავიდნენ საღვურში, ქუთაისს მიმავალ ღამის უქანასკნელ მატარებელზე ცოლ-ქმარი. სანაგვე ცხენ-ურმით და როგორ მიაცილებდა მათ იროდიონი, ექვთიმეს მუღლეთან ერთად ქვეითად მიმავალი, ხოლო დეზმტკივანი ექვთიმე და ბარგი ცხენ-ურმით მიიიოდნენ...

პირისპირ ბატონ იროდიონს პირველად შეეხვდი ომის დროს, როდესაც საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის შენობაში დავიწყე მუშაობა. მაშინ ხელოვნების ახლად შექმნილი მუზეუმის საგანძურად არქეოლოგიურის გვერდით დაბინავდა, დროებით, მაგრამ კარგა ხნით! რამდენჯერმე შევაქარა თვალი, თუ როგორ აღებდა ან კეტავდა — ხანგრძლივ, გულმოდგინედ, მოწინებთიაც კი როგორც საყდარს — საუნჯის საცავის რკინის კარის კლიტეს მაღალი, ხმელ-ხმელი, წვეროსანი, არც თუ პირმოცინარი კაცი. მას ჯიშინი გლეხისა თუ ასკეტი სასულიერო პირის დახვეწილი სახე ჰქონდა. მიუხედავად ხნიერებისა, დაუღალავი გრძელი ნაბიჯებით მიმდიოდა მუზეუმის დერეფნებსა თუ ეზოში და საერთოდ ყველასაგან გამოირჩეოდა თავისებური იერიითა და მეტყველების ნამდვილი ჯარბაისლურ-ქართული კილოთი.

სულ მალე შევიტყვე, რომ სწორედ ის ყოფილა მწერალი „ინ-ბანა“ და თან ხე-



ო. სონილაშვილი

ლოვნების მუზეუმის საგანძურის მცველი იროდიონ სონილაშვილი. მოგვიანებით, როცა გავუშინაური, გამოვეტყდი კიდევაც. როგორ მომწონდა ხოლმე „ინ-ბანის“ მოთხრობები და უნდა გითხრაო, რომ არა სწყენია. მას მერმე ზოგი რამ, რაც არ ვიცოდი, თვითონვე მომიტანა და წამაიკთხა.

ერთხელ, საშუალება მომეცა უფროს მეცნიერ მუშაკებთან ერთად შეესულიყავი საგანძურში ხელოვნების ძეგლთა დროებითი გამოფენის დასათვლიერებლად და მცველის მასპინძლური ახსნა-განმარტებაც მომეჩინა. ნელ-ნელა მივხვდი, რომ იმ კაცს არა სჩვეოდა ტრაფარეტული, სხვათა ნათქვამის ტყეპნით მსჯელობა და ბევრი ძეგლის გამო — ის ნივთები ხომ მას სათითაოდ ჰქონდა ხელში „ნანანავები“ — საკუთარი, ხან პარადოქსული შეხედულებაც გააჩნდა.

აქვე უნდა მოვიტანო კიდევ ერთი ადგილი მისი მოგონებიდან: იგი იხსენებს, რომ ერთ-ერთმა თანამოსაქმმე და მეგობარმა, სახელდობრ მის მიერ — და ყველა ჩვენს მიერ — დიდად პატრეცემულმა, დღეს აქ ბრძანებულმა ბ-ნმა გიორგი ჩუბინაშვილმა (რომლის მრავალი მნიშვნელოვანი და რთული ნაშრომიც გადმოუქართულეგია იროდიონს) ურჩია კვლევითი მუშაობისათვის მოეკიდნა ხელი, და თან სინანულით აღნიშნავს, რომ ეს არ მოუხერხდა. თუმცა თავმჯდომარემაც და მომხსენებელმაც ვარკვევით გვაძმცნეს დღეს ყველას, რომ ორი მოკრძალებული ცდა ამ მიმართულებით, მეცნიერულად იმდენად ღირებული გამოუვიდა ბ-ნ იროდიონს, რომ სრულიადაც არ იყო

საეჭვო მისი სათანადო კვლევითი უნარიც. შეიძლება ითქვას, რომ კვლავ საუფხის მცველის უდიდესი და ურთულესი მოვალეობა გახდა ერთი ძირითადი მიზეზი იმისა, რომ ნიჭიერმა და მოაზროვნე კაცმა ამ მხრივაც ბოლომდე არ ისახელა თავი. ცხადია, სხვა მიზეზი ისიცაა, რომ პატრიმოყვარეობით იროდიონი არაკლდეს ყოფილა ატაცებული. (ნუთუ ეს მაინცდამაინაც დიდი ნაკლია ასეთი პიროვნებისათვის?) და თუ ისტორიულს ან თანამედროვე მოთხრობებსა და რომანებს წერდა, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ეწერებოდა, სულიერი მოთხოვნილება უბიძგებდა!..

მიუხედავად ყოველივე ამისა, საესებით კანონზომიერი იყო, რომ იროდიონ სონღულაშვილს ჯერ კიდევ ომის დროს მიენიჭა მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწის წოდება, ხოლო იმხანად ეს, გარდა ღვაწლის დღესაებისა, კიდევ რას ნიშნავდა ნივთიერად, მაშინდელებს კარგად გვახსოვს. მაგონდება, მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტის სიმონ ჭანაშვიას კაბინეტში შეველოდი და იქიდან გამომაძღა იროდიონს შევეჩხე კარში. ცოტა დამორცხვებული, მაგრამ სიამოვნებისგან სახელანძული მოდიოდა. „გამარჯვება შენია“, მოკლედ მითხრა და აღარ შეჩერებულა. სიმონს კაკარამდე გამოეცილებინა და ჯერაც ეღიმებოდა, ჩვეულე? ისამებრ, თავშეკავებით. კაბინეტში რომ შევეყვი, შევეკითხე: „ბატონო სიმონ, რამ გაახარა ასე ბატონი იროდიონი?“. „მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მივანიჭებინეთ!.. რამდენს, ვითომ მეცნიერს, სჯობია ეგ კაცი?! რა დიდი საქმე აქვს გაკეთებული ჩვენი კულტურისათვის და უჩუმრად დღესაც აკეთებს?!. მერე, მე თქვენ ვეტყვით და ზოგ-ზოგებივით თვითონ მოითხოვდა რასმე!.. ახლა, სხვა არა იყოს რა, ცოტა მაინც მოითქვამს სულს, უყეთსად რომარავდება, იმ გაყინულ სეიფში რომ არის ჩამჯდარი!“.

ჩვენი სიმონი ხომ საერთოდ, მრავალი მძიმე საზრუნავის გარდა ყველა საქირო მუშაკის ყოფის გაადვილებისათვის, მისივე სიტყვებით, „ფიზიკურად შემონახვისათვის“ აქტიურ ზრუნვასაც იყო გადაგებული, და რა ვასაკვირია, რომ არც იროდიონი დავიწყებოდა.

იროდიონი და მე ომიანობის დიდი და ყოველმხრივი სიმძიმის დღეებში დავ-

მეგობრდით, კარგა ხანს მაკვირდებოდა. „ბილს მისინჯავდა“ დაბოლოს, ეტყობა, უმცროსი ამხანაგობის ღირსად ჩემთვის თანდათან შემახედა ჯერაც ყუთებში მდებარე შესანიშნავი კოლექციების „სამყაროში“; ზოგი რამ ისეთი გადამიშალა და მანახა, რაც მე, ვითარცა არქეოლოგს, ანდამატებით მიზნავდა. ცხოველ ინტერესს რომ მამჩნევდა, უღვაშებში ეღიმებოდა: „მოგეწონა, განა ყმაწვილო?. მე კი არ ვიცოდი!“ მერე მეტი და მეტი მოვინდომე, მაგრამ ამლაგამ: „მოიცა, მოიცა: რაც გაჩვენე, ისიც ნაადრევი გახლდათ! აი, ომი მოთავდება, ახალ შენობაში გადავალთ, გავშლით ყველაფერსა და იქ მობრძანდით ხოლმე შენცა და შენი ამხანაგებიც. ჯერ რა იცი, კიდევ რამდენი რამა მაქვს მიკუჭნული?! მაინც არ ვეშვებოდი და ზოგჯერ, თუკი საშური საქმე არა ჰქონდა-რა, ისევ გადმომილაგებდა ხოლმე ახალ-ახალ მასალებს. ასეთი „ჩხრეკა“ ჩემთვის უმთავრესად იმის გამო იყო მომხიბლავი, რომ ბევრი რამ გამეგონა თუ წამეკითხა საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების მიერ დაუნჯებული შემთხვევითი არქეოლოგთური მონაპოვრების თაობაზე, მაგრამ თვალთ არ მეხილა ისინი და გამოქვეყნებულიც ხომ სიოქმის სულ არა იყო-რა (როგორც ფიჭვი, ასევეა დღემდე). მერე იროდიონმა ცალი თვალთ ჩამაჭკირა ძველ სამუზეუმო ჩანაწერებშიც (ე. თაყაიშვილისა) და ამრიგად საკმაოდ ხელშესახებად გავეცანი ზოგიერთ მართლაც ყურადსაღებსა და მკვლევარისასავან ვეგრდ-აუღველ მასალას და მათი მოპოვების ვითარებას. ერთ-ერთი ასეთი კოლექცია, ქსნის ხეობაში 1917 წელს მოკრებილი (ახ. წ. IV საუკუნის მდიდრული სამარხებული ნივთების შემცველი) მე და ჩემმა თანავტორებმა ჯეროვანად გამოვიყენეთ და თან გამოვაქვეყნეთ კიდევაც, ოღონდ ძუსურათებოდ, ჩვენს „მცხეთა I-ში“ და ძალიან მარტობელიც ვიყავით ბ-ნი იროდიონისა, ჩვენი მიზნისათვის ასეთი მნიშვნელოვანი მონაპოვარი რომ გავვაცნო.

1948 წელს უნივერსიტეტმა ოფიციალურად დამავალა საზღვარგარეთიდან დაბრუნებულ და აკადემიკოსად არჩეულ პროფესორ ექვთიმე თაყაიშვილის თანაშემწეობა მანამდე გამეგონა, თუ რა აღფრთოვანებით შეეგება (1945 წელს) იროდიონი თავის „სათაყვანო“ მასწავლებელს და როგორც ყო-

ველმბრიც ეხმარებოდა, თავს ევლებოდა და მეგზურობდა მას. საერთოდ ხომ ცნობილი იყო მისი უკიდევანო, ფანატკური სიყვარული ექვთიმესადმი, მათი სანიმუშო საქმიანი თუ ადამიანური მეგობრობა თვით იროდიონსა აქვს ასახული თავის მოგონებაში. ექვთიმესთან პირველად რომ დამინახა (ეტყობა, საგანგებოდ მელიოდ), თითქოს „გადმომაბარა“ იგი. განზე გამიხმო და ხმადაბლა მითხრა: „აქ მო, ყურთ დამივდე შენა! იცი, რას გეტყვი, ყმაწვილო“ (კარგი 34 წლისა კი ვახლდით ის „ყმაწვილი“!). მე ძალიან მოუტყული ვარ და ყოველთვის ვედარ ვახერხებ მიხმარებასა. ამას კი უამრავი რამე აქვს გასაკეთებელი, თანაც ჯანი აღარ მოსდევს, ხელი უკანკალებს, წერა უჭირს! მერე, ხან რა წიგნი სჭირია, ხან — რა, ან არა და ეს კორექტურა, ეს ისა! თუ გულით მოკიდები, ძალიან დიდ სიკეთეს უზამ ექვთიმესაც და ჩვენს მეცნიერებასაც, თუმცა, კაცმა რომ თქვას, რად გინდა ბევრი ჩიჩინი, შენც კარგა გესმის ეგა! რომ იცოდე, რამდენი საინტერესო ნაშრომი აქვს ჩამოტანილი, გამოსაცემი?!“

მეც მოწიწებით ვადმოვიბარე მსოფიანი მეცნიერის მიწვევების საქმე მისი მთავარი „საჭურველთმეტორეფისიანგან“, თითქმის ოთხ წელიწადს მივდედი მას და, შემძლია გულწრფელად განვაცხადო, მართლაც გულით ვეკითხებოდი: არც დრო დამიკლია, არც ძალ-ღონე, თათსნობა თუ უნარი, რაც კი მებადა... იროდიონი მაინც მალი-მალ აკითხავდა მასწავლებელს და თავის მხრივაც დიდად ეხმარებოდა. ეხმარებოდნენ აგრეთვე ოსებ მეგრელიძე და ზოგიც სხვა...

ერთ საღამოს იროდიონი შემოგვესწრო მუშაობაზე. მის ნახვას მონატრებულმა ბერიკაცმა საქმე განზე გადასდო, მიესიყვარულა, და საუბარი გაუბა „ილოს“. მერე როგორღაც ისე მოხდა, რომ იროდიონსა და ჩემს შორის იფეთქა ფიცხელმა კამათმა ერთი საგნის გამო (იმხანად უკვე ვუბედავებოდა ხოლმე პირში შებმას). აღარც ერთი აღარ მოვერიდეთ ექვთიმეს, რომელსაც სმენის დამძიმების გამო ყველაფერი არც კი ეყურებოდა. იგი გაცეხებული შემოგვეკვიროდა და ხანდახან შემოგვეძახოდა: „გაჩერდით, რა დაგემართათო“. მაგრამ ამიოდ! მოგესხენებათ, იროდიონი ყოველად უბოროტო, რაინდი კაცი იყო, მაგრამ თუ გაცხარდებოდა, ცხარზე ცხარი ხდებოდა. ცოდ-

ვა გამოტეხილი სჯობია და ეს თვინება მე მაკლია. ამიტომ ვედარ იქნა ჩვენი დაწყება. ბოლოს ექვთიმემ სტაცა ხელი ოთხთხა სარეკელას, რომლითაც მეორე ოთახიდან იხმობდა ხოლმე შინაურებს საჭიროებისას, და ღონივრად დააწყარუნა. მაშინ-ღა შეგვრცხვა და გავჩუმდით. უხერხული დუმილი ჩამოვარდა. მერე ისევ ექვთიმეს გაელიძა: „რას გავს ეგ. რას კლავთ ერთიმეორესო“. აუესხსენი, რასედაც ვკამათობდით. ხელი ჩაიქნია, ცოტა ხნის შემდეგ კი მომიბარუნდა და დამარიგა: „ამის ასე აღელებება არ შეიძლება, ვერაა კარგად!“ დაფიქრდა და განაგრძო: „მარა, რა?! უცნაური კაცია, ჯიუტი დიდმელი! დობტორი ამას არ სწამს და წამალი, კარგი რა დაემართება?! (სხვა დროს იმავე მიზეზით გულმოსულს, როცა იროდიონი იქ არ ყოფილა, უთქვამს: «У Ило же гвоздь в голове»). ორივენი ისე მოვიკუნტეთ, როგორც დამნაშავე მოწაფეები მასწავლებლის წინაშე, მაგრამ მალე თანდათან გავმხიარულდით კიდევაც. მეტადრე, როცა ღვინიანი ვახშმით ვაგვიმასპინძლდნენ და გარეთ ერთად გასულნი კარგა ხანს ტკბილად ვსაუბრობდით, ტალახიან ქუჩაშიც ვედარ ვაიყვარენით... საერთოდ კი ის და მე ყოველი იანვარში ვხვდებოდით ერთმეორეს ექვთიმეს დაბადების დღის აღსანიშნავ სერობაზე, რამდენიმე სხვა ჩვენ მეცნიერთან თუ თაყაიშვილებთან ერთად. იროდიონი მუდამ ისე უჯდა იმ სუფრას, როგორც ძალიან დიდ ზეიმს, ოღონდ თითქმის სულ ჩუმი იყო ხოლმე...“

მთავარი მაინც ისაა, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ თვით იროდიონმა გაიხსენა ჩვენი მაშინდელი კამათი და მითხრა: კი მივხვდი, რომ შენ ყოფილხარ მართალი, მაგრამ, აბა ახლა რაღა გავწყობაო?!

ხელოვნების მუზეუმი რომ ცალკე, ახლანდელ შენობაში გადავიდა, მას შემდეგ იროდიონსა და მე შეხვედრა დაგვიძვირდა. მაშინ-ღა თუ ვნახავდი, როდესაც, ომის შემდგომ საოცრად მომრავლებულ უცხო-ელ სტუმრებს მივიყვანდით ხოლმე მათი საგანძურის საჩვენებლად. ახსნა-განმარტებით გართული შიგადაშიგ თითო-ორიოლა სიტყვას თუ ვადმომივდებდა, მისი ნათქვამის ინგლისურად თარგმანით გართულს...

მერე ორივენი შევეჩვიეთ ერთ საღვეხელეს პუშკინის ქუჩაზე, რომელსაც ზოგჯერ ვალაქტიონ ტაბიძეც მოაკითხავდა ხოლმე.

ხშირად გვისაუბრია იქ და საგანძურის მუდმივი სიგრილისაგან ვათოშოლს, საერთოდაც უკვე ხანდატყობილ იროდიონს ჩემთან ერთად ცოტა კონიაიც გადაუტრავს.

დასაბრუნებელი, აქ, იროდიონის საყვარელ სამშობლო სოფელში, ისტორიულსა და ძირძველ დიღომში მინდა მოვიგონო ერთი სააღდგომო ღვინო, რომელსაც დავესწარი ჩემს მეუღლესთან და აქ მკდომ ნინო უგრელიძესთან (წარმოშობით დიდმელ ქალთან, კოლეგა-არქეოლოგთან) ერთად, იროდიონის საგანგებო მოწვევით. ვახუშტის ის უმშუო კვრალე არასოდეს ამოიშლება ჩემი მეხსიერებიდან. სონღულაანთ ბერიკაცები უხსნენ შინაურსა და გერბიელ სამხარს, „წელში გამოყვანილი“ ქიქებით აუჩქარებლივ შეექცეოდნენ ღია წითელს, უჩვეულოდ საამურსა და ნახ ღვინოს (მგონი, ძველებური „თავკვერისას“, რომელიც მანამდე მხოლოდ ურბნისში მქონდა დაღეულები). გარდასულ ამბებს იგონებდნენ და ხანგამოშვებით წყნარად ვალობდნენ. ისიც მახსოვს, როგორ გამოვიკვლიე, ერთმა მათგანმა რომ მცხეთისაკენ დაიქნია ხელი და წამოიძახა: „იქით, ქართლსკენაო“, ხოლო თვით იროდიონმა რომ მითხრა, დიღმის მიდამოებში „კოლხური“ ტომი იმეზიაო — მაგ, თვით „დიღვამი“ და „ონადირე“ (ორივე ნათქვამი ახლაც ძალიან ყურადსაღებდათ საკვლევი მეჩვენება). მერე ისიც შეიტყვე, რომ სონღულაშვილები კარგა ხნის წინ დიღომში ალგოვის ხეობის სოფელ ბოგვიდან გადმოსახლებულან.

იროდიონი არა მღეროდა, იგი შესანიშნავად გრძნობდა თავს მასზე ბევრად უფროსი სახლიკაცებით გარშემორტყმული. გულით უნდოდა, სტუმრებსაც გვეგრძნო მამაპაპური მოღვინის გემო. ჩვენც შევიგრძენით და მოვიხიბლეთ კიდევაც! მუცელსავე აღვაფრთოვანა ძველებურმა, ქართლისათვის თითქოს უჩვეულო (თანაც, უკეთესად შემონახულ კახურთავან მკათოდ განსხვავებულმა და გარდა ესთეტიკურისა, მეცნიერულადაც დიდად საინტერესო) რთულმა და მელოდიურმა სიმღერებმა. ისეთი რამ არც არასოდეს მოგვესმინა და, ჩანს, ვერც ვეღარასოდეს მოვისმენთ. მარტო ეს რადა ღირდა?

მერე განხალისებულმა იროდიონმა ავტობუსამდე გამოგვაცილა სტუმრები. ახლაც თვალწინ მიდგას მისი მოგრო, ღვინისაგან ავარდისფრებული სახე, აკიაფებული

ქროლა თვლები და რაღაც დიდი შინაგანი კმაყოფილების ანარეკლი.

— მა რა გეგონა, ძმაო! — მიუხედავად ამოვება რომ გავუზიარე მადლობა ცოტა ხანს შემაჩერა გზაში — განა მარტო ჯასკვლელებმა იცით დროსტარება და შექცევა, მართლა და მართლა, წარამარა რო იკვებნით ხოლმე?! გეყურებოდა, რა სიმღერები თქვეს იმ ჩემმა ბებრებმა?

— მეყურებოდა და აკი ვითხარით, გულითაც ვაეხიარე, ბატონო იროდიონ! ჯერ ერთი, ძველისძველი საქართველოს ცოცხალი ნატეხი დამიღვა თვალწინ — ის კი აღარ ვიცი, ბოგვიდან მოყოლილი თუ დიღმური — და, მეორეც, ბოლოს სანახევროდ ხომ მეც ქართული ვარ და ყოველთვის გული მწყდებოდა, რაკი ეგრეთი რამეები უკვალოდ გამქარალი მეგონა ამ ბიათებით წაღეილ ქვეყანაში!

ავტობუსში ასვლამდე გადავეხვიე და ვეამბოვე იროდიონს. ამით, მგონი, დავარღვიე საქვილის ქართული „კოდექსი“: ეტყობა, ისევე „დასავლური“ მომეძალა...

მას შემდეგ ბატონ იროდიონს დიღმის აღარ უცოცხლია და მართლაც „უღობტუროდ და უწამლოდ“ ავად გამხდარი გათავდა — 1958 წელს, 77-ე წელიწადში გადამდგარი — ისე, რომ საგანძურის გასათიზი ბალიშქვეშ მქონდა ამოდებული.

მათან გამოთხოვებისას საპატიო ყარაულში დგომა მეც მომიწია და ახლაც ნოვლიანად მახსენდება, ყურში ჩამესმის ძველი ქართული საგალობლები, რომელთა ხმებითაც ვავისტუმრებთ შვეთში საყვარელი მეგობარი. მისი ცხედარი ხომ ექვთიმე თაყაიშვილის გვერდით, მის მოაჯირს შიგნით ჩავსვენეთ, ვაკის სასაფლაოზე. 1963 წ. ისევე დავაშორეთ მისწავლებელი და მოწაფე.

ღვს აქ უკვე ითქვა და მეც ვადაჭრით ვუჭერ მხარს: ნუთუ დიდუბის პანთეონში მართლაც არ ეკუთვნის მიწის მკირე ნაკვეთი ამ დამსახურებულსა და ღვაწლმოსილ მშრომელს — მწერალს, საზოგადო მოღვაწესა და მეცნიერს? ეს საკითხიც გადასაწყვეტი ექნება ჩვენს საზოგადოებას...

ახლა კი, აი, ვსხედვართ ამ გულითად თავყრილობაზე და სულ მგონია, რომ იროდიონ სონღულაშვილიც ჩვენ შორის იყოფება, ჩემად ზის და კმაყოფილი, ნასიამოვნები, გაუმკლავნებელი სიყვარულით გვისმენს მასთან დიღომში სტუმრებულთ.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავს გამოჩენილ მუსიკოსს, საქართველოს სახალხო არტისტს, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატს, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრისა და თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელსა და მთავარ დირიჟორს ჯანსუღ კახიძეს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდების მინიჭებას და უსურვებს მას შემდგომ შემოქმედებით გამარჯვებებს. ვაჟკეუნებთ გამოჩენილი მუსიკათმცოდნის გივი ორჯონიკიძის წერილს, რომელსაც მის არქივში მივაგენით. ეს გახლავთ რუსულ ენაზე დაწერილი დაუმთავრებელი შრომა, სადაც გამოთქმულია მრავალი საინტერესო აზრი და დაკვირვება. ვბეჭდავთ ამ მასალის თარგმანს მცირეოდენი შემცირებითა და რედაქტირებით. რაც შესრულებულია მ. ახმეტელის მიერ.

ჯანსუღ კახიძე

(ესაიქიზაბი შემოქმედებითი კორტრახტისათვის)

გივი ორჯონიკიძე

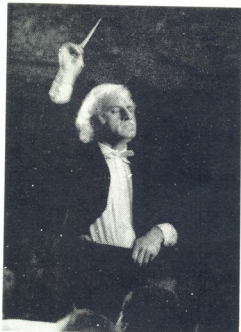
ამ ნარკვევში შევეცდები აღვწერო ჯანსუღ კახიძე — მხატვარი და ადამიანი, გამოვხატო ჩემი დამოკიდებულება მისი პიროვნებისადმი. შეიძლება, ჩემმა ნათქვამმა სადღეგრძელოს ხასიათი მიიღოს. რა ვუყოთ მერე? ჩვენ ხომ ქართველები ვართ. ტყუილად როდი ამბობენ — ქართველი კაცი ყელაფერს შეეღვევა, სადღეგრძელოს თქმას კი ვერ მოიშლისო. არც მე ვარ გამოწაკლილი. ოღონდ მინდა იქეთი სადღეგრძელო

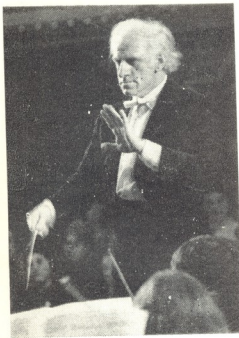
ვთქვა, როგორსაც ამბობდნენ ჩვენი გლეხები, ნამდვილ ღვინოს რომ შეექცეოდნენ და ყოველ სიტყვაში ჭეშმარიტებას ეთაყვანებოდნენ. მათთვის ოდნავი გაზვიადებაც კი აუტანელი იყო. ქართველი გლეხკაცის სადღეგრძელოში მთავარი და შესანიშნავი გახლდათ რწმენა კეთილი, მართალი სიტყვის ძალაში, სურვილი მიუთითო ადამიანს მის დამამშვენებელ თვისებებზე. ასეთი სიტყვა ხომ ადამიანს სიამაყეს, საკუთარი ღირ-

სების შეგროვებას ანიჭებს, რაც ყოფიერების აუცილებელი, შეუცვლელი საყრდენი გახლავთ. ძველ ქართულ სადღეგრძელოს მსჯავლავდა დელიკატური შეგონებაც — სერთო შენც გეკუთნის, შენი პირადი კი სამყაროს კუთვნილებააო. ყველაზე მეტად კი ქართულ სადღეგრძელოში მანცვიფრებს მომავლის რწმენა. სწორედ ამ ტონალობაში მინდა მიემართო ჯანსუღ კახიძეს და ვუთხრა: „იარე!“ — შესაძლოა, ეს მეტისმეტად მოკლე ლოზუნგია. აქ განგებ გამოეტოვებ სიტყვები „წინ“ და „თამამად“, რადგან ჯანსუღი სულ ერთთავად წინსვლაშია, ხოლო სითამამე მას არც შემოქმედებაში.

ეს თვისება მასში გაცნობისთანავე აღმოვაჩინე. იგი ამის გამო არ მომეწონა. ეს იყო 50-იან წლებში. მაშინ არავე ამჩნევდა მის განსაკუთრებულ ნიჭიერებას. თვით ჯანსუღი კი ამაში დარწმუნებული იყო. იგი ხალხური სიმღერიდან მოვიდა და ბედმაც ერთბაშად გაუღო: მის მიერ ჩამოყალიბებულმა ვოკალურმა სეპტეტმა „შვიდაცას“ ბელგიაში ოქროს მედალი მოიპოვა. გააგზავნე საერთაშორისო ფესტივალზე ნებისმიერი ქართული ფოლკლორული ჯგუფი და იგი ყველას დაატყვევებს ხმის ამოღების უმაღლეს. ასეთია ჩვენი სიმღერის ძალა! ამას მაშინაც ხშირად ამბობდნენ ხოლმე. ლიტონი სიტყვებია: „შვიდაცას“ შემდეგ, მისი უშუალო ზეგავლენით ჩამოყალიბებული არა ერთი ვოკალური ანსამბლი სწვევია მსოფლიოს ამა თუ იმ ქვეყანას და ყველგან აღფრთოვანებაში მოუყვანია მსმენელი. მაგრამ მაშინ ამ სიტყვებში ჩადებული იყო სხვა აზრიც: უნდოდათ როგორმე დაემცირებინათ „შვიდაცას“ ახალგაზრდა დამარსებლისა და მომღერლის ღვაწლი — მაინცა და მაინც თავს ნუ იწონებსო!

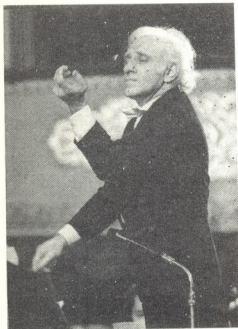
მას კი მართლაც მოსწონდა თავი ი თავი. და აი, პირველი შეხვედრისას ჯანსუღი, რბილად რომ ვთქვათ, მეტისმეტად თვითდაჯერებული მეჩვენა. შემაკრთო მისმა უაპელაციო მსჯელობამ: ადვილად გამოჰქონდა განაჩენი იმ მოვლენებზე, რაშიც იმ ხანად კარგად ვერ ერკვეოდა. მას არც სათანადო განათლება ჰქონდა, რაც სრულიადაც არ აწუხებდა. მის შეფასებაში არ არსებობდა არავითარი შუალედი: 100% კი, ან 100% არა. უფრო ხშირად უარყოფითი აზრი გამოჰქონდა. და-





დებით შეხედულებას კი ისეთი ინტონაციით გამოსთქვამდა, თითქოს ძვირფას სურათს გიყვებო. ოხ! სამხრეთულ ვენეციანურ როდის დაეუფლები ხელოვნებას ზნეობით ბით დაგრაღუირებულ მენზურაში გაატარო შენი ემოციები?

დღეს კი მე სიხარულითა და სიამოვნებით ვეკამათები ჯანსულს, ანგარიშს ვუწევ მის აზრს და პატივს ვცემ საკმათო საკითხებისადმი ჭეშმარიტად პროფესიულ მიდგომას, ვაფასებ მასში საპირისპირო შეხედულების მოსმენისა და პოზიციის შეცვლის უნარს, თუკი ეჭვი შეგპარება ამ პოზიციის სისწორეში. მაგრამ არა, ჯ. კახიძე კვლავინდებურად უკომპრომისოა. მას უბრალოდ, როგორც ჭეშმარიტ მუსიკოსს, აქვს სწრაფად და მძლავრად აღმქმელი ყური, ახასიათებს მოსმენის უნარი... ჩვენი გაცნობის შემდეგ თითქმის 20 წელი გავიდა, მეგობრები გავხდით. მეგობრობის პრაიდოქსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ესოდენ ახლო მანძილიდან თვალი ვერ ამჩნევს ცვლილებებს. გონებას კი არ შესწევს ძალა ზუსტად განჭვრიტოს ამ ცვლილებების მასშტაბი. 20 წელი საკმაოდ გრძელი გზაა. ჯანსულ კახიძე, ვგონებ, მხოლოდ ახლა შევიდა მამაკაცური და შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში. ეს წლები მან გაატარა მიიმე, მომქანცველ შრომაში. მაგრამ მისი ცხოვრება საცხე იყო ყოველდღიური საზრუნავითაც, ცხოვრებისეული ორომტრილითაც. ბევრი ხმაურიც იყო. დროც არაერთხელ დაუხარჯავს უქმად ყოფიერებისათვის დამახასიათებელ წვრილმანებზე.



და მაინც, მისთვის მთავარი იყო მუსიკასთან ურთიერთობა, მუსიკის ლეთებრივ სამყაროში შესვლა, მისი სიღრმეების აღმოჩენა. თუმცა, ჯ. კახიძემ მაინც ვერ მოახერხა გარკვეული წლები განათლებისათვის დაეთმო. (გამონაკლისი ვახლდათ სულ რამდენიმე თვე, როცა მარკევიჩის კლასში მეცადინეობდა). იგი მუსიკალურ პარტიტურებს სწავლობდა მაშინ, როცა მათი შესრულების შესაძლებლობა ეძლეოდა. წარმოების პროცესი მას არ უტოვებდა დროს თვითგანათლებისათვის, მაგრამ სწორედ ეს პროცესი აღმოჩნდა მეტისმეტად მკაცრი და სასარგებლო სკოლა. საკვირველი ამბავია! მაინც როდის ან როგორ ყალიბდება არტისტი? იმ საკმაოდ ხანგრძლივი პრელუ-





დიის დროს, სიმწიფეს რომ წინ უძღვის და სწავლას ეწაფები, საშრობივით ისრუტავ ცოდნას, თუ მაშინ, როცა პროდუქციებას იწყებ და ჩათრეული ხარ წარმოების პროცესში? ამ დროს ხომ არ გრჩება ის ძვირფასი წუთები, რომელსაც მოითხოვს მაგიური სიტყვა „გაჩერდი!“, რათა თვლი გაუსწორო შენს ნამოღვაწრს, ცხადად დაინახო მისი აკარგი და ამის საფუძველზე ჩამოაყალიბო საკუთარი მხატვრული თვალსაზრისი.

არა, ჯანსუღ კახიძეს არ განუცდია ეს ღვთაებრივი წუთები. უფრო სწორად, იგი ამ წუთებს განიცდიდა საღირსორო პულტთან. ამალღებულთან ზიარება მას არ შეუგრძენია მშვილი, განმარტობული მუშაობის პირობებში. ამ განცდას იგი ჰპოვებდა მაშინ, როცა პარტიტურებს ებრძოდა თავის ლაშქართან — ორკესტრთან ერთად. მტკიცე ნაბიჯით, ზოგჯერ კი ნიადაგის ფრთხილი მოსინჯვით მიაპობდა გაურკვევლობის ბურუსს, რათა გასულიყო მზის სხივებით განათებულ მდელიოზე.

რა თქმა უნდა, ბედნიერებაა, როცა თანმიმდევრულად ვითარდები და მარტივიდან მიდიხარ რთულისაკენ. ჯერ კითხულობ „პეკლებერი ფინის თავგადასავალს“, 15 წლის შემდეგ კი „ამებ კარამაზოვებს“.

მაგრამ ცხოვრება აღსავსეა საპირისპირო შემთხვევებითაც. ამის მავალითაა ჯანსუღ კახიძეც, რომელმაც ჯერ სტრავინსკის „კურთხეული გავაფხული“ დადგა, მხოლოდ ამის შემდეგ მოჰკიდა ხელი ჰაიდნის, მოცარტისა და ბეთჰოვენის პარტიტურებს. ამ გზაზე ჯ. კახიძეს მრავალი სირთულის დაძლევა მოუხდა. მაგრამ ამ თავდაყირა დაყენებულ სიძნელეს თავისი ძლიერი მხარეებიც ჰქონდა. როცა სირთულე იქცევა აზროვნების ჩვეულებრივ ნორმად, როცა აპარატი ან სირთულეზეა ორიენტირებული, მაშინ მისი თვალთახედვის არეში მოხვედრილია „მარტივმა“, შესაძლოა, ახალი ფერებით გაიბრწყინოს, მძაფრად გაიყვროს.

ცხადია, „მარტივი“ მეტისმეტად პირობითი ცნებაა ჰაიდნის, მოცარტის თუ ბეთჰოვენის შემოქმედებასთან მიმართებაში. რაღაც განზომილებებში (დაუშვათ ტექნოლოგიური ან მუსიკალური ენის სტრუქტურის

თვალსაზრისით) გარკვეულწილად შეიძლება გვაქვს სიმარტივესთან. მაგრამ ამ სიმარტივეთი ვენის კლასიკური სკოლის კორიფეები საოცრად ტევად, სახოვანსა და მრავალწახნაგოვან სირთულეს გამოხატავდნენ. შემსრულებელთა ამოცანაც ესაა: მათ უნდა იგრძნონ ეს თავისებურება და სირთულეზე მარტივად ილაპარაკონ...

ნებისმიერი მუსიკალური ქსოვილი ფორმალურ მონაცემად რჩება, თუკი შემსრულებელი აქტიურად არ არის შეჭრილი მის წიაღში. უამისოდ მუსიკა ჰკარგავს სიცოცხლის უნარს, მსმენელებთან კონტაქტის დამყარების ძალას. ჯანსუღ კახიძისათვის სრულიად უცხოა ასეთი პასიურობა. იგი მუსიკალურ ქსოვილში ისე თავისუფლად შედის, როგორც მშობლიურ კერაში. ამ გზას მას უკავავს უტყუარი ინტუიცია, თანდაყოლილი გემოვნება და განსაკვიფრებული ნებისყოფა, რომლისთვისაც შიში ან ეჭვი გაუგებარი ცნებებია. ყოველ ცალკეულ მოვლენაში მოქმედებს ადამიანური ბუნების მექანიზმი. ამიტომ ის, რაც კერძო შემთხვევად მიგვაჩნია ხოლმე, მრავალნიშნადობას იძენს ადამიანური ცხოვრების შეუქზე. ჯ. კახიძე გამოაწრთო იმ ბრძოლამ, რითაც მან საღირსორო პულტთან დგომის უფლება მოიპოვა. ეს ბრძოლაც გამოვლინება იმ უზარმაზარი ნებისყოფისა, რომელიც გამოსჭვივის მისი საშემსრულებლო ხელოვნებიდან და უყოყმანოდ გვარწმუნებს მის სულიერ ძლიერებაში, ყოვლისშემძლეობაში, რაც ჩანს მისეული ინტერპრეტაციებიდან. ჯ. კახიძის ნებისყოფას შთაავონებს ნებისმიერი მუსიკალური მასალის დამორჩილების ძალა. მისი შეხედრება ამა თუ იმ მუსიკალურ მასალასთან განაპირობებს ურთიერთგამადიდებელ საწყისთა ორგანულ შეკავშირებას, შინაგანი ნათესაობის გამოვლენებას, რომლის დროსაც მუსიკა მთლიანად ენდობა შექსრულლებელს და მისი არსების განზომილება იქცევა.

სწორედ ამ თვისებებს გაჰყავდათ ჯანსუღ კახიძე მზის სხივებით განათებულ მდელიოზე.

სრულყოფილებისაკენ ჯ. კახიძე მიდიდა მუსიკაში წვდომის გზით. ამ გზამ იგი აქცია ნამდვილ არტისტად, დააპყრობინა

დიდი ესტრადა და საერთაშორისო სარბი-
ელზეც გაიყვანა. ფორტუნამ მას არ მისცა
თანამიმდევრული განვითარების საშუალებ-
ა, სამაგიეროდ, არგუნა ის მყარი წარმატება.
რომელმაც გვაგონებინა მისი ნიჭიერების
მასშტაბი და უზარმაზარი შემოქმედებითი
ენერჯია, სტაბილურობა და სიღრმე...

ჯანსუღ კახიძეს უაღრესად ფართო რე-
პერტუარი აქვს. მისი რეპერტუარი უფ-
რო ფართო იქნებოდა თუკი ორკესტრი,
რომელსაც იგი ხელმძღვანელობს, კახიძე
სული სისწრაფით შეძლებდა; უცნობი
პარტიტურების ათვისებას, დღეს ჯ. კახიძე
ბრწყინვალედ დირიჟორობს სხვადასხვა სა-
ხის მუიკას: კლასიკურსა და თანამედროვე
პარტიტურებს, ახალგაზრდა ავტორების ნა-
წარმოებებს, კინომუსიკას, აქტიურად მო-
წაწოდებს სხვადასხვა დანიშნულების ლო-
ნისტიკებში, ამყარებს შემოქმედებით კონ-
ტაქტებს სოლისტ-შემსრულებლებთან. რა
თქმა უნდა, ჯ. კახიძეს უსახური მუსიკის
შესრულებაც უხდება. ასეთ შემთხვევაში
მისი შესანიშნავი ტალანტი უქმად იფ-
ლანდება. მაგრამ, როგორც ჩანს, ასეთია
ხვედრი ყველა მუსიკოსისა, ვინც სადირი-
ჟოროს პულტთან დგება. მხატვრული ცხოვ-
რების კანონები თავისებურად ჰუმანური-
ცაა. მაგრამ ეს ჰუმანურობა დაუნდობელი-
ცაა, რადგან უნიჭო მუსიკის შესრულება და-
კარგული დრო და აუნაზღაურებელი შრომაა.

და მაინც, მთავარია ის, რომ ჯ. კახიძეს
აქვს საკუთარი რეპერტუარი, აღბეჭდილი
ღრმა წვდომითა და უნივერსალობით, ურ-
თულესი ამოცანების მაღალმხატვრული გა-
დაწყვეტით, მაქსიმალური მომთხვეწელობით
საკუთარი თავისა და მსმენელისადმი. ჯ.
კახიძე განუწყვეტლივ ებრძვის აუდიტორიას,
ციდილობს ჩაუნერგოს მას მუსიკის თავი-
სი აღქმა, გემოვნება, მისწრაფებები.

დისტანცია, რომელსაც ადამიანი გაივლის
თავისი ცხოვრების გზაზე, იზომება იმ სივ-
რცით, რომელიც მისი ინტელექტისა და
წარმოსახვის წინაშე იშლება, ამ სივრცის
დამორჩილების ძალით, რეალური ცხოვრე-
ბისეული ვითარებიდან წარმოქმნილი ამო-
ცანების გადაწყვეტის უნარით, სოციალურ-
ზნეობრივი გრძნობით, ერისა და ხელოვნე-
ბის წინაშე პასუხისმგებლობით.

როცა ჯ. კახიძე თავის მოღვაწეობას
ყვებდა, ვერავითარი ძალა ვერ მაიძულებდა
ამ მომთხვეწელობების სიმალლიდან შემე-
ხედა მისი საქმიანობისათვის. აზრადაც არ
მომივიდოდა ამ საზომით შემეფასებინა ის,
რასაც იგი მაშინ აკეთებდა.

დღეს სულ სხვა ვითარებაა. ახლა უკვე
უხერხულიცაა ლაპარაკი ჯ. კახიძის მონა-
ცემებზე, შესაძლებლობებზე, ინსტინქტებზე,
მის ტალანტზე, დღეს ჯ. კახიძე მაღალი
კლასის მუსიკოსია, რომელსაც შექმნილი
აქვს თავისი „კურთხეული გაზაფხული“ და
შოსტაკოვიჩის IV სიმფონია, რ. შტრაუსის
სიმფონიური პოემები და პროკოფიევის II
სიმფონია. იგი გ. ყანჩელის ყველა სიმფო-
ნიის უბადლო ინტერპრეტატორია. ყოვე-
ლივე ეს ცოტაა როდია.

დღეს ჯ. კახიძეს აქვს მხატვრული ფასე-
ულობების თავისი გავება, მათ მიმართ
საკუთარი დამოკიდებულება. ეს მელანდე-
ბა არა მარტო რეპერტუარში (სამწუხაროდ,
ამ მხრივ ჯ. კახიძე ჯერ კიდევ დამოკიდე-
ბულია გარეშე ვითარებებზე, ხშირად მას
იწვევენ წინასწარ განსაზღვრული პროგრამის
შესასრულებლად და ნაკლებად ითვა-
ლისწინებენ მის არტისტულ ინტერესს), არა-
მედ საშემსრულებლო ამოცანის მისეულ
გადაწყვეტაში, მუსიკის აღქმასა და შემეც-
ნებაში, აზრობრივი მახვილების კახიძისე-
ულ გადანაწილებაში.

ჯ. კახიძესთან შედარებით მალე მოვიდა
აღიარება. მაგრამ ამ გზაზე მან განიცა-
და არა მარტო აპლოდისმენტების მუსიკით
ტკბობა, არა მარტო ფეხქვეშ დაფენილი
ვარდების სურნელება, არამედ იგემა ეკ-
ლების ჩიმწარება — დაუნახაობა, დაუფა-
სებლობა, მოშურნეთა გაღიზიანება. წარ-
მატებების მიუხედავად მტრული ატმოს-
ფერო ნელა იშმინდებოდა და გაიფანტა
მხოლოდ მაშინ, როცა ჯ. კახიძის ტალანტ-
ზე ალაპარაკდნენ გამოჩენილი მუსიკოსები.

მოწინააღმდეგეებს აღიზიანებდა მისი
პირდაპირობა, დამოუკიდებელი და შეური-
გებელი, მამებლობას მოკლებული ხასია-
თი. იგი არ ცდილობდა მოშურნეთა მოთაფ-
ლვას. ადვილი წარმოსადგენია, რა შთაბეჭ-
დილებას ახდენდა იგი საპირისპირო ბუნე-
ბის ადამიანებზე, რა რეაქციას იწვევდა მი-

შემოქმედებაში მონაწილეობს ორივე მომენტი, რაც მისი სიმწიფის მაუწყებელიცაა. ჯ. კახიძემ ამ მომენტების თანაარსებობა გამოავლინა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა სტრავინსკის „კურთხეულ გაზაფხულს“ უღირი-უორა. ეს ქმნილება მისი პირველი დიდი სიყვარული იყო სიმფონიური მუსიკის სფეროში, სასინჯო ქვე თვითდამკვიდრების გზაზე. მის მიერ დაპყრობილი პირველი მწვერვალიც. ჯ. კახიძის სამყაროში „კურთხეული გაზაფხული“ შემოიჭრა როგორც მძაფრი ქარიშხალი, როგორც გვიანტური ტალღა. ამ ქმნილებამ თავისი გამშვლბებული არქაულობითა და ნატიფი ინტელექტუალიზმით, პირველქმნილი სტიქიურობითა და მკაცრი რაციონალიზმით, ამ საწყისთა განუმეორებელი სინთეზით ააფორიაქა მისი ცნობიერება და დაარღვია ჩვეული წარმოდგენები მუსიკალურ მშვენიერებაზე.

საქმე ისაა, რომ ჯ. კახიძე როგორც მხატვარი და ადამიანი ყალიბდებოდა სულ სხვა კულტურაში, რომლის წიაღში იგი ცხოვრობდა ისე, როგორც შეიღი დედის არსებაში. ბუნებრივია, რომ გენეტიკა გარკვეული მიმართულებით წარმართავდა მის შემოქმედებით გზას. „კურთხეულმა გაზაფხულმა“ თავისი ესთეტიკით, ანტიფსიქოლოგიზმით, სტილისტიკით ჯ. კახიძის ცნობიერებაში ნამდვილი გარდატეხა მოახდინა. ეს პარტიტურა მისთვის „თავის თავისგან“ დისტანცირების, ჩვეული წარმოდგენების გადასინჯვისა და უარყოფის მომენტად იქცა.

ჯ. კახიძე იმ კულტურის წარმომადგენელი გახლდათ, რომელიც ეთაყვანებოდა მელოდიის კულტს, პოლიფონიური ხაზების სინატიფეს, სტრუქტურულ თავისუფლებასა და კილოთა რელიეფის სიმდიდრეს. „კურთხეულმა გაზაფხულმა“ აიძულა რიტმული იმპულსში შეეგებნო ფორმის მთავარი ელემენტი, დაარწმუნა გახლჩიორხმების, გამოცალკეებული ვებტიკალის შესაძლებლობაში. ასე შესცვალა ამ პარტიტურამ ახალგაზრდა დირიჟორის მხატვრული აზროვნება და საშუალება მისცა მას თავისებურად დაესაბუთებინა თვით ტრადიციულიც. „კურთხეულმა გაზაფხულმა“ აღძრა ჯ. კახიძეში ჭეშმარიტი ესთეტიკური ფასეულობის გაგების იმპულსი.

ძალზე დამაჯერებლად ძერწავდნენ სტრავინსკის სახეებს, ხაზს უსვამდა სტიქიური და კონსტრუქციული საწყისების ერთიანობას, დაუოკებელი ტემპერამენტისა და რყინსებური ლოგიკის თანაარსებობას. უფრო მეტიც, ჯ. კახიძემ აქ მიაღწია გამომავებული რიტმული ენერჯის სინთეზობას ბევრათა გადახრების, დაძაბულობის, ამოფრქვევების დინამიკასთან. აქ იგი ფიზიკურ მოძრაობასაც ავლენდა და ფორმის სიმწყობრესაც, ბარბაროსულ ალტკინებასაც და შინაგან წესრიგსაც... საქმარისია დაუქრა ნოტები, რათა წარმოაჩინო ბევრათა ბაკხანალია, რომელიც აღბეჭდილია სტრავინსკის პარტიტურის უქანასკნელ ფურცლებზე. მაგრამ დირიჟორის დრამატურგიულ ოსტატობას ევალება მას მიზანდასახული ნაკადის სახე მიანიჭოს, რაც შეძლო კიდევ ჯ. კახიძემ. ასე გგონია, რომ იგი მთლიანად იძირება ბევრად ლევაში, მაგრამ არა — ჯ. კახიძე მალლიდან დაპყურებს, ზევიდან წარმართავს ამ თვალუწვდენელ, აბობოქრებულ სამყაროს...

მიანიც რა უცნაური არსებაა შემსრულებელი! მას შეუძლია თავისი მეტყველება დაივიწყოს და იაზროვნოს უცხო ენაზე, მშვენივრად შეისმინოს სხვათა სიტყვები. მაგრამ ზოგერთი შემსრულებელი მშობლიურ მეტყველებას ვერ ივიწყებს, დედა ენა მასში მაშინაც უღერს, როცა უცხო ენაზე ლაპარაკობს. ეს განაპირობებს ინტონაციის თავისებურ წარმოქმნას, ტემპერამენტის თავისებურ მოძრაობას, რაც წარმოქმნის იმ განსაკუთრებულ აქცენტს, რომელიც ისე შეგაკრთობს, როგორც სიჩუმის მოულოდნელი დარღვევა. ამგვარ ორენოვნებას ვგრძნობ გიაურთვის ბორისსა და მეფისტოფელში, საიდანაც ისმის ტემბრის რალაც განსაკუთრებული — არარუსული, არაფრანგული — ელფერი. მე ვგრძნობ ორენოვნებას რიხტერის შემოქმედებაშიც, განსაკუთრებით ბეთჰოვენის 32-ე სონატის შესრულებისას. ამ ქმნილებას რიხტერი მსჭვალავს შოსტაკოვიჩის ეპოქისათვის დამახასიათებელი კონტრასტებით, რომელთა შეუთავსებლობა უცხო იყო კლასიკოსთა აზროვნებისათვის. ასე ელინდება რიხტერის ენა, რომელიც არ დუმდება მა-

შინაც კი, როცა ეს უდიდესი არტისტი ბეთოვენიის სამყაროში შედის.

ჩემის აზრით, თავისი ენა აქვს ჯანსუღ კახიძესაც. მისი ენა სათავეს იღებს ხალხურ-სასიმღერო ნიდაგიდან. მაგრამ მართო ეს წყარო როდი ასაზრდოებს მის მუსიკალურ ცნობიერებას. დღეს ჯ. კახიძის ენა გამდიდრებულია ჰაიდნისა თუ ბიზეს, სტრავენსკისა თუ შოსტაკოვიჩის მეტყველებითაც. სამყარო, რომელიც ჯ. კახიძე ცოცხლობს, გამუდმებით ფართოვდება. დღითიდღე მდიდრდება მისი მხატვრული ინტერესების სფერო. მიუხედავად ამისა, ჯ. კახიძე არასოდეს ივიწყებს თავის მეს, საკუთარ ენას. იგი ცდილობს ყოველი ახალი მოვლენა ალაპარაკოს, ამეტიყველოს საკუთარ ენაზე, გარდატეხოს თავისი ტემპერამენტის, ფსიქოლოგიის პრიზმაში. დიახ, უაღრესად მკვეთრია ჯ. კახიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რომელიც ფართო გასაქანს აძლევს მის წარმოსახვას, ფრთებს ასხამს მის ფანტაზიას. ყოველივე, რასაც ჯ. კახიძე ქმნის, ამოზრდილია სილამაზის მისეული კრიტერიუმით...

ესოდენ მძლავრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შემსრულებელზე დიდად არის დამოკიდებული ეროვნული მუსიკალური კულტურის ბედი, მით უფრო ქართული მუსიკალური კულტურისა, რომელიც არ ყოფილა განებივრებული ამ ტიპის შემსრულებელთა სიმრავლით.

არადა, შემსრულებელთა მონაწილეობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თანამედროვე ქართული მუსიკის ქმნადობაში. მათზე დიდად არის დამოკიდებული ინტონირების ბუნება, მეტყველების თავისებურებანი, „ენობრივი საიდუმლოებისა“ და ტემპერამენტის ამოცნობა. თავის პოტენციას მხოლოდ ასეთი თანამშრომლობის საფუძველზე ავლენს ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა. ეს ფუფუნება როდია. ესაა ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების აუცილებელი პირობა. ხოლო, როცა შემსრულებელი ინტერპრეტატორიცაა და მისი ინტონაცია გამსჭვალულია ეროვნული თავისთავადობით, მაშინ დიდ მოვლენად აღიქმება შემოქმედებით ასპარეზზე მისი გამოჩენა. სწორედ ასეთ მოვლენას წარმო-

ადგენს ჯ. კახიძე, რომელმაც ეროვნული შემსრულებლო სტილის განვითარებაში მნიშვნელოვანი ძვრები მოახდინა. ასეთ მაღალ შედეგს მან მიიღწია, პირველ რიგში, იმიტომ, რომ ჩინებულად ფლობს ეროვნულ-თვითმყოფადის ამოკითხვის საიდუმლოებას, დაჯილდოებულია ეროვნულ სტილისტიკაში იმპროვიზირების იშვიათი ნიჭით, სტილისა, რომელიც გამჭდარი აქვს ძვალსა და სისხლში ვით მშობლიური ენა. მეტიც — ჯ. კახიძე მაგონებს შესანიშნავ სტილისტს, დაუზიანებლად რომ ასწორებს და ასუფთავებს ავტორიესული ტექსტის დედანს. ჯ. კახიძე ისეთნაირად სვამს მახვილებს, მუსიკალურ ქსოვილში ისეთი საშემსრულებლო ინტონაცია და სახასიათო ფერები შეჰყავს, რომ მუსიკა თვით კომპოზიტორისათვის მოულოდნელ განზომილებას იქნის. ჩემი აზრით, ამან განაპირობა გია ყანჩელისა და ჯანსუღ კახიძის თანამშრომლობის ნაყოფიერება. ჯ. კახიძე ყოველი სიმფონიის შესრულების დროს გ. ყანჩელს აძლევდა შესაძლებლობას ახლებურად შეეფასებინა თავისი მასალის მნიშვნელობა და გაჰყოლოდა იმ გზას, რომელსაც მას საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია კარნახობდა.

შეუძლებელია გ. ყანჩელის მუსიკის აღქმა ჯ. კახიძის წვლილის, მისი ინდივიდუალობის გაუთვალისწინებლად. ყანჩელის მუსიკის ცხოვრება იწყება რეპერტიციად, როცა ჯ. კახიძე ავლენს მის სულსა და ხორცს, როცა პარტიტურის ყოველი ხაზის სახიფათო ამჟღავნებს. ჯ. კახიძე ყანჩელის მუსიკას იმიტომ ითავისებს, რომ ზედმიწევნით გრძნობს მის ნერვს, მის აზრს, პათოსსა და ფასს. როცა ჯ. კახიძე გ. ყანჩელის სიმფონიებს დირიჟორობს, ეგრძნობ შემოქმედებითი სულის პარადოქსულსა და ფანტასტიკურ გაორებას: მაქსიმალურ თავისუფლებას და კომპოზიტორის მუსიკის არსში ღრმა წვდომასაც.

გ. ყანჩელის ესთეტიკა პარადოქსულ ორსახიფათო ეყრდნობა. აქ ბრძნული და მკაცრი თავდაჭერილობა სინთეზირებულია გრძნობათა თავისუფლებასთან, თვითნაღრმავება ამალეობასთან, ბუნებრიობა სინატიფესთან, უშუალობა სულიერ არისტო-



კრატინშიან. ყანჩელის მუსიკა დაზღვეულია ყოველივე შემთხვევითისაგან. მისთვის უცხოა თავშესაქცევი გრძნობებისათვის დამახასიათებელი ქვენა ვენებები, დრომოქმული ფოლკლორული მანია, აკადემიზმის ქედ-მაღლორი უსულგულობა, ამა თუ იმ „იზმისათვის“ დამახასიათებელი პრეტენზიულობა.

ყანჩელის არისტოკრატიზმს თვითდაჯერების ელემენტიც ახაიათებს (ამის გარეშე არ არსებობს ჭეშმარიტი არისტოკრატიზმი!) მაგრამ ყანჩელის თვითდაჯერება საკუთარი უპირატესობის შეგარძნებიდან კი არ მოდის, არამედ შემოქმედებითი რწმენის სიმყაროდან.

სწორედ ეს თვისება აერთიანებს გ. ყანჩელსა და ჯ. კახიძეს. მათ აკავშირებთ შინაგანი დისციპლინა და ჭეშმარიტი თეატრალობის გრძნობაც. ყანჩელისათვის კახიძეში ის ნიადაგია პერსონაფიციურებული, საიდანაც იზრდება და ვითარდება თანამედროვე ქართული სულიერება, პლასტიკურის შეთურყეველი კულტი რომ ახასიათებს და რომელსაც შესწევს ძალა ესთეტიკურს მიახიკოს იდუმალისადმი რწმენის ძალა, ხოლო იდუმალს ესთეტიკურის მნიშვნელობა.

როცა ჯ. კახიძე საღირიერო პულტთან დგება, ეს ორი მხატვარი განუყოფელ მთლიანობად იქცევა და ავლენს ახალ სულიერებას, ადამიანურის ახალ გაგებას, გვაძლევს სილამაზისა და სიკეთის იდეას ახლებურ გაზრებას. ყანჩელი არ გამოიჩინევა მრავალსიტყვაობით, ჯ. კახიძე ამ სიტყვიდან ძერწავს ფორმულასავით მწყობრ, ქანდაკებასავით მკვეთრ ფორმას.

ჯ. კახიძეცა და გ. ყანჩელიც ჭეშმარიტი არტისტები არიან. მათ მარტო თვალსაჩინოება არ აკმაყოფილებთ. მათთვის მთავარია თეატრალური ელვარება და მყავითობა, მოულოდნელობისა და პარადოქსულობის ეფექტი, მკვეთრი ანტითეზები, კონტრასტები, შეპირისპირებები, პლასტიკური, ხატოვანება, რატმული მოძრაობის მოულოდნელი გარდატეხები, ორივე ფლობს დაძაბულობის ზრდისა და ბგერის თანდათანობითი გავარვარების, აალების, გაცივსკროვნების ხელოვნებას, ორივე გრძნობს გავზიადებების ძალას, იცის იმ საკვანძო მომენტების

შეუმზადებელი წარმოჩენა, საიდანაც იცის იღებს, ვითარდება მოვლენების ჯაჭვი. ყოველივე ამას ეს არტისტები ავლენენ ლოგიკურად, ფორმის სიმწყობრისა და ათლიანობის დაუზიანებლად.

გ. ყანჩელის მუსიკისათვის დამახასიათებელია უკიდურესობანი, სიხუმეში გაუჩინარება, რასაც მოსდევს ხოლმე ვულკანური აფეთქებები, მის მიერ წარმოსახული „უკაცრიელი ბგერადი პეიზაჟები“, რომლის მყიფე ნიადაგში ჩაკარგულია ბგერა, მრავალსაუკუნოვანი დუმოლის შემდეგ გაცოცხლებული მკაცრი ქორალები, აღორძინებული მელოდიების მოკრძალებული, ჩაღრმავებული სინაზე, ნერვიული ბიძგების რიტმით გამსჭვალული სიმფონიური დროის არათანაზომიერი დინება და ბგერი რამ სხვაც, ნამდვილი ნეტარებაა კახიძე-ღირიერისათვის, რომელიც ხელების პლასტიკური მტყველებით, გამომსახველი მიმიკით ხილვადობას ანიჭებს ყანჩელის მუსიკის პოლიფონიურ არსს, ავლენს მის სულისკვეთებას. შესაძლოა, მისი ექსტიზოგერ მუსიკის ილუსტრირებას ახდენს და ზედმეტ თეატრალურობასაც იძენს, მაგრამ იგი მუსიკის განუყოფელი ნაწილია, მისი ორგანული გავრტელებია, არხია, რომლითაც ყანჩელის მუსიკა მოვიდინება.

კახიძის ექსტიზ — მუსიკის აღქმისა და გაგების არსებითი მომენტია. მე მჯერა, რომ იგი მუსიკოსებს იმორჩილებს არა მარტო სანოტო ნიშნების მეშვეობით, არამედ თავისი ექსტიზით, რომელსაც მსჭვალავს წარმართველი შთამავონებელი ძალა. ვინ იცის, რაზე ფიქრობს ჯ. კახიძე, როცა ღირიერობს გ. ყანჩელის V სიმფონიის ტრაგიკულ კოდას? შეუძლებელია, რომ იგი გატაცებული იყოს მარტოოდენ ბგერადი მატერის ბალანსირებით. აქ იგი წარმოაჩენს ბგერად სიმბოლოში გამოვლენილი ბავშვობის იდეას, იდუმალებით მოცულ ცხოვრებას, გულითადი უბრალოებით აღბეჭდილ ჩანამღერს, რომელიც არ დაზიანდა მიუხედავად იმისა, რომ განვლო ბრძოლებითა და ტანჯვით აღსაქვე ცხოვრება, შთავონების წუთებიც განუცდია და ტრაგიკული ტკივილებიც, ახლა კი მესხიერებაში ჩაბეჭდილია როგორც მოგონება შორეულ



დღეებზე, ნათელსა და სევდიან წარსულზე. ამ ჩანამღერის მიღმა გადაშლილია ოცნების სხივით გამთბარი სამყარო — სათამაშო, ილუზორული, მტკრევეადი. და ბოლოს: მწუხარებით აღბეჭდილი სიმღერა, მარადიულობის კარიბჭესთან რომ ყდრის, როგორც ერცელი გზის შედეგი, როგორც მოულოდნელ უფსკრულთან წარმოთქმული აღსარება, როგორც სიმბოლო აღნაზღაურებელი დანაკლისისა, გაუყუჩებელი დარდის ტკივილი რომ ამჩნევია. ეს ტკივილი საზომია ადამიანობისა. ეს ტკივილი ბრძნული შეგუების საფასურიცაა და ამაღლებისაც. ეს ის წუთია, ადამიანს რომ ეძლევა ბედისწერაზე ფიქრისათვის, სიკვდილთან შეწყვილებული ცხოვრების, მისი კანონის შემეცნებისათვის. ამ ტკივილში ჩაბუდებულია დაუძლეველის დაძლევის ყინი, სიცოცხლის წყურვილი. ეს წუთი გვატყვევებს ადამიანურობის სიღრმით, ადამიანური კი ცხოვრების კუთვნილებაა, ჯ. კახიძე არაჩვეულებრივი სიღრმითა და სინატიფით გაღმობვეცემს ამ დარღსა და წყნის, რომელიც მას გააზრებული აქვს როგორც მშვენიერება, ადამიანს რომ აღამაღლებს. ამ დროს იგი სიძვეს ყოველივეს, რაც ბადებს თეატრალობის შეგრძნებას, გვაიძულებს დაუფიქრდეთ ამ მწუხარებას და გავითავისოთ, გაკვირადოთ იგი. ეს ყოველგვარ გარეგნობას მოკლებული მუსიკაა. აქ არ იგრძნობა არავითარი პათოსი, ემოციური რაღდატანება. თუმცა ანალიტიკოსი აქ აღმოაჩენს გოდებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციებს. ჯ. კახიძე აქ შორს არის გარეგნობისაგან, იგი აზრის პულსაციას ავლენს და უაღრესად მწვევე, თავდაპირველ განცდასაც. მუსიკიდან მოდის მისი ექსტის პლასტიკა. გარეგნულ ექსპრესიულობას მოკლებული ნახაზი. ამ დროს ჯ. კახიძე უძრავად დგას პულტთან, თითქოს ქვედებდა და გვაიძულებს ფიზიკურად შევიგრძნოთ ამ მწუხარების სიღრმე და მასშტაბი, ნათელფენილი ბეგერის ძალა, ბოლომდე რომ მიჰყვება ყანჩელის ამ შესანიშნავ ქმნილებას...

სადირიყროო პულტთან მდგარი ხელოვანი, ფეხდაფეხ რომ მისდევს პარტიტურას და თვალყურს ადევნებს საორკესტრო მექანიზმის მუშაობას, ერთდროულად აღიქ-

ვამს და განიცდის იმ საკვირველ ტრანსპარენტრომელიც მოქცეულია დროის გარკვეულ განზომილებაში. ასეთ წუთებში იგი მიეღლი თავისი არსებით ჩაფლულია ამ ცხოვრებაში, შერწყმულია მხატვრულ სასიყვარულთან, მათ ბედისწერასთან. მისთვის არსებობს მხოლოდ მუსიკირების მომენტი, ყოველივე დანარჩენი უგულვებელყოფილია. ასეთი აბტიტებისათვის რეალობად იძლევა გამონაგონი სამყარო. ისინი ამ სამყაროში განაგრძობენ ცხოვრებას ნაწარმოების დამთავრების შემდეგაც.

მე მინახავს ჯ. კახიძე შოსტაკოვიჩის IV სიმფონიის შესრულების შემდეგ. იგი ილიმებოდა, მილოცვებს იღებდა, მაგრამ არ ჰგავდა იმ ადამიანს, რომელიც ზეიმობს მოპოვებულ გამარჯვებას. იგი უფრო სახრჩობელიდან ჩამოხსნილ ადამიანს მაგონებდა განყენებული გამომეტყველება ჰქონდა მის დაღლილსა და დატანჯულ სახეს. იგი გლავაც შოსტაკოვიჩის მუსიკის ტყვეობაში იმყოფებოდა, მუსიკისა, რომელიც ხატავს ულუკანური ამოფრქვევებით საესე სამყაროს, აღბეჭდილს სიხარულითა და ტანჯვებით, სევდითა და სილამაზით, გრანდიოზული კატასტროფებით, კონტრასტების თავაწყვეტილი თამაშით...

ჯ. კახიძის ინტერპრეტაციით მოსმენილი მაქვს ბერლიოზის „ფანტასტიკური სიმფონია“, რომელიც მას შესრულებული აქვს შოსტაკოვიჩის IV სიმფონიამდე, მისი შესრულების შემდეგაც. რა განსხვავებულნი არიან ეს კომპოზიტორები! საქმე გვაქვს არა მარტო საპირისპირო, არამედ ურთიერთგამომრიცხავ მოვლენებთან. და მიინც, ბერლიოზის რომანტიკული ირონია თითქოს ამზადდეს შოსტაკოვიჩის IV სიმფონიის სარკაზმს. ის, რაც „ფანტასტიკურში“ სთრგუნავდა პიროვნებას, შოსტაკოვიჩის IV სიმფონიაში კოსმოურ მასშტაბებს იძენს. ბერლიოზის კომპარული ხილვების სამყარო შოსტაკოვიჩთან რეალობად იქცა. ვინაიდან სინამდვილე აქ უფრო ფართოდ არის წარმოდგენილი, აქ ამოძრავებულია ზოგადსაკაცობრიო ისტორიის ზამბარა.

მასშტაბების ცვლამ თავისი გავლენა იქონია „ფანტასტიკურის“ კახიძისეულ ინტერპრეტაციაზე, რომელზეც ზემოქმედება



დასარტყამი ინსტრუმენტების ბატონობისაგან, და თანაც ისე, რომ არ განელებულიყო მათი უღერადობა, მიეღწია ბგერადობის ბალანსისათვის, რათა ფორსირებას არ დაეხლინა ხაზები და მოძრაობის დინამიკა, არ დაერღვრა სიმწყობრე და მთლიანობა.

ძნელია მსოფლიო მუსიკალურ ლიტერატურაში მოიხსნოს სხვა ასეთი ვრცელი კრეშინდო, დაყენებით რომ მისიწრაფის წინ, აუტანელ სირთულეს წარმოქმნის მისი ორწილადი რიტმი, ადილად რომ გადაიჩეხება უხეშ კვადრატულ მარშულობაში და შებოკავს ყოველი ხაზის სუნთქვასა და რიტმს. მეორე მხრივ კი, „გმირის ცხოვრებაში“ ყოველი მელოდიური ტალღა ანგრევს ამ კვადრატულობას და ბოლოს — კულმინაციაში — მას საბოლოოდ სპობს კიდევ. მთავარსარდალს კი არა, მხოლოდ ხუროთმოძღვარს შესწევს ძალა გადაწყვიტოს ეს ამოცანა, აავოს შენობა, რომელიც მწყობრიცა და ამავდროს დროს გამსკვალულია შინაგანი დინამიკით; ააშენოს ისეთი კიბე, რომლის საფეხურები უჩინარია; ისე მოსტრგუნოს მასალა, რომ მას თავისი სათქმელი ათქმევინოს. ფერების ამ ბობოქარი პოლიფონიიდან, რომელიც ლამის იქცეს ქაოსად, ვერაფერს ვერ ამოავდებ, ვერ გააუჩინარებ. აქ ყველაფერი უნდა უღერდეს, ხმოვანებდეს... დიახ, მხოლოდ ხუროთმოძღვარს შესწევს ძალა არ დააზიანოს მისი ორანამენტები, არ ჩაიხრჩოს მეღერად ფონში, არ დააჩინოს იდეა, არ გაუშვას მხედველობიდან მთლიანობის ინტერესი, ცალკეული დეტალების თავისებურება და მიაღწიოს მათ სინთეზს. იმ საღამოს ჩანს კახიძე სწორედ ასეთ ხუროთმოძღვრად მოგვევლინა.

სხვა ეპიზოდებში, კერძოდ „გმირის ცხოვრების“ დამხმარე პარტიაში ჯ. კახიძე თითქოს აკომპანიმენტს უწყევდა ადავიოს ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის, სადაც კადენციურებული ვიოლინო, მოულოდნელი ლირიკული აღზევებების დროს, ოდნავ ეხება ორკესტრს, შედის მასთან დიალოგში და მთელ სიგრძეზე ეფინება მის ხავერდოვან ტალღას. ასე უსმენს იგი ვალტორნების ვნებიან მოწოდებებს. ასეთ ეპიზოდებში ძალზე ადვილია გზიდან აცდენა, მოძრაობის პულსის დაკარგვა, რის შედეგად მუსიკალური ფორ-

მა კინოლენტას დაემსგავსებოდა და რაღაც უოფილდებოდა მხოლოდ ხატოვანი კადრების მონაცვლეობის წარმოჩენით. კახიძესთან კი კონსტრუქციას ამოძრავებს ინტონაციური ლოგიკა, მუსიკალური ფორმის ლოგიკურობა. იგი არ კარგავს სტრუქტურულს მკაფიოების გრძნობას თვით იმპროვიზაციულ მომენტებშიც კი.

შესაძლოა, კანონზომიერიცაა, რომ კონსტრუქტიულისკენ მისწრაფებას ჯ. კახიძე ყველაზე მეტად სწორედ ემოციურად მიიღარ პარტიტურებში ავლენს, სადაც ლოგიკური თითქოს გრძნობების სტიქიაშია ჩაძირული, აქტიურად მოქმედი დრამატურგიული საწყისი კი უპირატესობას ფსიქოლოგიურ განწყობილებას, შინაგან მონოლოგს, ემოციას ანიჭებს.

„გმირის ცხოვრების“ კოდა წარმოადგენს ლირიკული გრძნობების ოკეანეს, სადაც გამოვლენილია მრავალი გრძნობა: განატყფებული ალუბალი, ცეცხლოვანი ვნებებით, განწყობილებების, ფერების, კოლორიტის ცვალებადობით... ასეთ ეპიზოდებში ჯ. კახიძე ზრდის ემოციურ დაძაბულობას, მთელი სისასისით ავლენს პარტიტურის სიმდიდრეს. მუსიკალური მთლიანობის ლოგიკას, ქმნის თავის სიუჟეტს, აშენებს გრანდიოზულ ნაგებობას, სადაც ყოველივე სათავეს იოებს საერთო არქიტექტურული იდეიდან.

„გმირის ცხოვრებაში“ ჯ. კახიძემ წარმოაჩინა რ. შტრაუსის მუსიკის მრავალი არხი. მიაღწია სხვადასხვა სიბრტყეში წარმოდგენილი სახეების განვითარებას, მუსიკალური იდეების გარდაქმნა-შეპირისპირებობას, მათ უეცარ წარმოქმნასა და გაუჩინარებას, ყოველი ტემბრული ფერის ინდივიდუალიზაციასაც.

მახსოვს, ერთხელ, მეგობრების ვიწრო წრეში ჯ. კახიძე გვიყვებოდა: „გმირის ცხოვრების“ კოდაში თავს ეგრძნობ მგზავრით, დიდ გზას რომ ვაივლის, გადაიტანს დაძაბულ ბრძოლებს, ტანჯვასა და წამებას, ეზიარება რწმენასაც და გულგატეხილობასაც, განიცდის დაცემასაც და აღზევებასაც. ასეთი შეგრძნებები ნაწილობრივ მუსიკიდან მოდის, ნაწილობრივ იმ ძაბვისაგან, რასაც ფიზიკური ძალების ხარჯვა ითხოვს.



ძალიან რთული ამოცანაა ამ უზარმაზარი ნაგებობის შენება, ძნელია მონოტონური ფორსირების თავიდან აცილება უხვი კულმინაციების წარმოჩენის დროს, არც ბალანსის დაურღვევლად რიტმული პულსაციის შენარჩუნებაა ადვილი. და როცა ყოველივე ამის შემდეგ კვლავ უახლოვდები, ისეთი შეგრძნება გეუფლება, თითქოს ფეხი შედგი დედამიწაზე, ჰპოვე სიმშვიდე და სულიერი კმაყოფილება. მშვიდობის მათუწყებელი მომაჯადოებელი აკორდები, ასე გგონია, მაღალი ძაბვის ემოციური დენის წყაროდან გამოეთიშა, საკუთარ თავს უბრუნდები და პოეტური ჰერეტიკის ბედნიერ წუთებს ეძღევი.

მაგრამ თუ დავუჯერებთ პროგრამას, რ. შტრაუსს რომ მიაწერენ — კოდაში გმირი საყვარელ მეუღლესთან სიახლოვის სიხარულს განიცდის დაძაბული შრომის შემდეგ, რამდენადაც ვიცი, ჯერ არავის შეუტანია ექვი ამ პროგრამის სისწორეში. ჩემი აზრით კი ასეთნაირი ინტერპრეტაცია გაყალბების საწინდარია (პატეებას ვითხოვ სითამამისათვის!), რამაც, შესაძლოა, ფრთები შეუქვეცოს შემსრულებლის ფანტაზიას. მენებით თუ უნებლიედ ვიციწყებ პროგრამულ ჩანაფიქრს და მუსიკის მოძრაობას მიყუყუები. ხანგრძლივი კულმინაციების მერე, ბგერადობის შეუწელებელი აღმავლობისა და ზრდის შემდეგ, მთელ ენერჯიას რომ აცლის ორკესტრს, თითქოს მოტორი ირთება და მოძრაობა ძალდაუტანებლად, ინერციით გრძელდება. ამ დროს საოკრად თბილი, გულშიჩამწვდომი მელიდია იბადება. ეს მელიდია ნაზია, აღბეჭდილია პოეტური ხილებით. როცა „გმირის ცხოვრება“ პირველად შევასრულე მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, უეცრად ვიგრძენი, რომ კოდაში ამ მელიდიის შესრულების დროს თვალებზე ცრემლი მომადგა. თვალწინ წარმომიდგა მამაჩემი, სულ ცოტა ხნის წინ რომ დავკარგე და რომელიც ძალიან მიყვარდა. აგრონომი იყო, მაგრამ მუსიკას სწირავდა მთელ თავის თავისუფალ დროს. მუსიკა გავიყვებით უყვარდა. ბედმა არ არგუნა თავისი მუსიკალური ნიჭიერების რეალიზება. სიხარულით უსმენდა ყველას, ვინც ჩემს წარმატებებზე ელაპარაკებოდა, ჩემმა

მეგობრებმა ხელად აუღეს ალლო (ანაგორაში რილიანი კაცი იყო!) და მშვენივრად ატარებდნენ ხოლმე მასთან ერთად დროს... და აი, კოდაში, პროგრამის მიუხედავად და სრულიად მოულოდნელად მომჩვენა, რომ მამასთან ვსაუბრობ. მელიდიის საოკრადლამაზი ხაზებიდან შემომესმა ნათელგენილი სევდა, დაემორჩილე ბედისწერას და განვიცადე ენითაუწერელი ნეტარება. ასე მეგონა, რომ ამ ბედნიერ წამებში ისევ ერთად ვიყავით, უფრო ახლოსაც კი, ვიდრე ოდესმე. დავრწმუნდი, რომ სიკვდილი უძლიურია მამის ხსოვნის წინაშე, ადამიანური სიყვარულის წინაშე, ჩვენი საშუალოდ დამაკავშირებელი მუსიკის წინაშე“...

მხატვრული ინდივიდუალობის ცნება იმის მათუწყებელია, რომ მუსიკოსს ძალუძს თავისი გავება მოახვიოს პარტიტურას, თავისებურად გაიაზროს იგი. მაგრამ მან შეიძლება შექმნას ისეთი კონცეფცია, რომელიც ნაწარმოებს პროკრუსტეს სარეცელზე დააწვეს. შესაძლოა, ასეთი ოპერაციაც დამაჯერებელი აღმოჩნდეს. დიახ, შეიძლება ჩააქრო ზოგიერთი ფერი, შენებურად გაამახვილო ესა თუ ის მომენტი, შეცვალო ტემპები და ა. შ. ასეთი რამ არაერთგზის განუცდიათ არა მარტო მუსიკალურ, არამედ ლიტერატურულ ნაწარმოებებსაც, როცა ისინი გადდიან ეკრანზე, ან ქორეოგრაფიის ენაზე და ახალ პლასტიკურ იდეას ემორჩილებიან. ახლებურ სახეს ჰპოვებენ ხოლმე მითები და ბერძნული ტრაგედიები, რომლებიც იძულებულნი არიან პასუხი გასცენ იმ კითხვებს, არასდროს რომ არ მოლანდებიანთ.

მაგრამ არსებობს სხვაე გზაც: ტექსტის ზუსტი წაკითხვა, იმის გამოვლინება, რაც ობიექტურად ახასიათებს ნაწარმოებს. არსებობს რწმენა, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული იდეა ამოუწურავია და აქტუალური ყველა დროში, ამ იდეის ამოცნობა და მისი წარმოჩენა ინტერპრეტატორის მისი-აში შედის. მხოლოდ ასეთ პირობებში ემსგავსება ნაწარმოები ცოცხალ ორგანიზმს. ჯ. კახიძე ამ ტიპის ინტერპრეტატორია. მის ინტერპრეტაციებში, იქნება ეს ჰაიდნისა თუ ბერლიოზის, სტრავენსკისა თუ რ. შტრაუსის მუსიკა, ავტორისეული ტექსტისადმი

პიტიტი იგრძნობა. კომპოზიტორი სრული-
ადც არ ზღუდავს მას. პირიქით, ფრთებს
ა. ხამს ჯ. კახიძის გაქანებასა და ფანტაზიას.
ჯ. კახიძისათვის არსებითია რწმენით განი-
მსჯელოს კომპოზიტორისადმი, გამართლება
უპოვოს კომპოზიტორის შინაგან მხატვრულ
გრძნობას. ასეთ შემთხვევაში იგი ფორმას
აღიქვამს, როგორც გარკვეულ თანაზომიე-
ბას, ღრმად სწვდება მასალისა და იდეის
შინაგან ჰარმონიას და ამიტომაც გვევლი-
ნება ჭეშმარიტ ინტერპრეტატორად, მიი-
ონერად, კომპოზიტორს თანამებრძოლად.

გარკვეულწილად შუბერტი — ბეთჰოვე-
ნიკიან ვანდგომია, ბეთჰოვენი სწალივე
დაბადებული. მის შემოქმედებაში ვიწ-
როვდება განმანათლებლური და რევოლუ-
ციური ეპოქის ამ უდიდესი წარმომადგენ-
ლის გოლიათური სუნთქვა. ბეთჰოვენის ჰე-
როიკულ სულისკვეთებაში კი ინტიმური
ინტონაცია შემოდის, ყოველი ჭეშმარიტება
საკუთარ სამყაროს წარმოქმნის. შუბერტის
სამყარო არ ვასცდენია ბეთჰოვენისა და
მაინც შეწყვეტილი აქვს მასთან კავშირი.
ასეთი ორგვაროვნება გამოსკვივის შუბერ-
ტის მუსიკალური სტილიდან. განსაკუთრე-
ბით კი მისი სიმფონიებიდან, რომელთა ყან-
რობრივი ბუნება მკიდრო კავშირშია სწო-
რად ბეთჰოვენის ტრადიციასთან და არა
ჰაიდნის თუ მოცარტის სიმფონიზმთან. ეს
სიხალღე მთელი სიტხადით ჩანს ყველაზე
რომანტიკულ სიმფონიაში სი მნორი, სა-
თაღეს რომ იღებს ბეთჰოვენის ტრადიცი-
დან, რომელსაც იგი ერთდროულად უკავ-
შირდება და უპირისპირდება კიდევ, იდე-
ურ იდენტურობასაც ამჟღავნებს და განსხ-
ვავებსაც.

დიდა დირიჟორული ინტერპრეტაციის
ძალა: მას შეუძლია შეარბილოს წინააღმდე-
გობანი, შექმნას ერთიანობის შთაბეჭდილება.
ან პირიქით: უფრო მეტად გაამწვავოს შე-
უთანხმებლობა. ჩანს კახიძის ინტერპრე-
ტაციაში, პირველ რიგში, ყურადღებია
ბეთჰოვენიური და შუბერტული საწყისების
შესაბამისობა, მათი ორგანული თანადგომა,
საიდანაც სათაღეს იღებს გარკვეული მსოფ-
ლშეგრძნება.

ბეთჰოვენისა და შუბერტის მსოფლშე-
გრძნებიდან წარმოქმნილი იდეური სხვაო-
ბა ჩანს ბედისწერის გააზრებიდან. ბეთჰო-
ვენთან ბედისწერა გარდუვალობაა, თავის
თავში რომ შეიცავს განვითარების იმპულსს,

რომელიც ქმედების ხასიათსაც აპროგნებს
და მის დამკვიდრებასაც. ბედისწერის სწ-
სანტიკეში სიმბოლიზებულია წინააღმდეგე-
ბათა დაძლევის სირთულე, სიტუაციის
ტრავიზმი, დახაკისები, თავი რომ იჩინეს
ქმედების გზაზე, სასიცოცხლო ძალების
უკიდურესი ძაბვა. რაოდენ კონკრეტულიც
არ უნდა იყოს ბედისწერის იდეა, ბეთჰო-
ვენთან იგი ყოველთვის აღიქმება როგორც
ზეპიროვნული ძალა, რომელსაც გააჩნია
თავისი შინაგანი ლოგიკა.

შუბერტთან ფაქტში — წინათგრძნობაა,
განგების მიერ დასახული ნიშანი, გარეგანი
ძალა, რომელიც ვერასოდეს მითორგუნება
და ანრდილოვით დასდევს ადამიანის ცხოვ-
რებას. მას ეხეთქება ადამიანის ლტოლვები
და ოცნებები. შუბერტთან კრიზისულ მო-
მენტებში გარეგანი ძალის თემა საბედისწე-
რო დაუნდობლობის ელერადობას იძენს. რა
კოლოსალური სხვაობაა ბედისწერის გააზ-
რებაში! განვითარების მანძილზე ბეთჰოვენ-
თან დაუნდობლობა დაძლეულია, შუბერტ-
თან კი იგი ემოციურ დომინანტად იქცე-
ვა, იძენს მნიშვნელობას იმ საბედისწერო
ზღვარისას, რომელსაც ადამიანი ვერასოდეს
ვასცდება.

შუბერტთან ბედისწერის თემაში ჩნდ-
ება ახალი ინტონაცია — ადამიანის ტანჯ-
ვის, ადამიანური სევდის ინტონაცია. ბეთ-
ჰოვენთან ბედისწერის იდეა შეიცავს გა-
დაუჭრელი, მტკივნეული კითხვების წრეს,
ცნობიერებას რომ აწვალებს და უბიძგებს
მას ძიებისაკენ, ქმედებისაკენ, შემოქმედებ-
საკენ. აქედან წარმოქმნება უკიდურესი
ძაბვა, ხორცმესმული ნებისყოფით აღსავსე
ინტონაციაში, გამჟღავნებული პირქუშ ტონა-
ლობაში. შუბერტთან კი ბედისწერის ინტონა-
ცია გარდაქმნილია ახალ ემოციურ სიბრტყე-
ში, შეფერადებულია პირადული განცდების
თრთოლივით, სუბიექტურობით. ბედისწე-
რის გაგების სწორედ ამ პოლუსებს შორის
ლაგდება რომანტიკული მიმდინარეობისა-
თვის დამახასიათებელი ფაქტუმის ინტონა-
ციური სიმბოლოები.

შუბერტის „დღეშთაგრებელ სიმფონიაში“
ბედისწერის იდეა, სახლის მიუხედავად,
მაინც ინარჩუნებს კავშირს ბეთჰოვენის
ტრადიციასთან. მოქმედების განვითარების
გზაზე იგი გარდაიქმნება ამ ტრადიციისათ-
ვის დამახასიათებელ ინტონაციურ პლანში,
რაც წარმოქმნის გმირული სულით, დრა-

მატული დაძაბულობით აღბეჭდილ მძლავრ ინტონაციურ აფეთქებებს. ჯანსუღ კახიძე თანმიმდევრულად და მხატვრული დამაჯერებლობით ავლენს ბედის წერის იდეის ამ მოძრაობას და მას „დაუმთავრებელი“ სიმფონიის დრამატურგიულ ღერძად აქცევს. ასე ვლინდება ფორმის მიზანდასახულობა და მისი შინაგანი სივრცე. ბედისწერის ტონალობა აქ ზოგჯერ სიღრმეშია გადანაცვლებული. ასეთ დროს იგი თითქოს შორიდან მოჩანს, როგორც მღალე მთების ქაჩქი. მთავარი თემის შინაგანი დანაწევრებით წარმოქმნილი სიმწვანე განაპირობებს „მესამე ძალის“ არსებობას, რომელიც სცენიდან ჩამოდის: სიმფონიის შესვლის შემდეგ, მისი უჩინარი არსებობა თავისებურ დღის ასვამს დამხმარე პარტიასაც. ჯ. კახიძესთან ქართული ხასიათისა და საცეკვაო ნახაზის მოქნილობის მიუხედავად, იგი ემოციურად ჩახშულია, წარმოქმნის მკვეთრ სახეობრივ შეპირისპირებებს. თუმცა შინაგანად ეზიარება იმ იდეალურობას, რომელიც ჯერ გაუჩინარებულა, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედებს. როგორც ცნობილია „მესამე ძალა“ რელიეფურ სიმკვეთრეს იძენს დამუშავების დასაწყისშივე, კონტრასტული ელემენტებით შეპირისპირებულ სინკოპირებულ აკორდების რიგ ადადგენს ბეთჰოვენის სიმფონიებისათვის დამახასიათებელ პანორამას და მისთვის დამახასიათებელ ძლიერს პერიოჯულ ინტონაციასაც. კახიძესთან ეს დრამატუზმი მომწყვდეულია შუბერტული გამომსახველობის მასშტაბებში. „შემკვიდროების“ ეფექტი ცვლის მხოლოდ ბერის ფიზიკურ ძალას და არა შეპირისპირების პრობორციებს, რაც კამერულობის კანონების აღორძინებაზე მეტყველებს. ასე შეიგრძნობს მსმენელი შეტაკებების სიმკვეთრეს, ბედისწერის ინტონაციის სისასტიკეს, საწინააღმდეგო ძალების კიდილს, ადამიანური დაძაბულობის დონეს.

ღია კარის მტვრევა იმის მტკიცება, რომ შემსრულებელი მუსიკალური ტექსტის ერთგული უნდა იყოს. მაგრამ ისიც ჭეშმარიტებაა, რომ ღირიყორსაც აქვს თავისი მსოფლადქმა და გავება, თავისი ტემპერამენტი. ჯ. კახიძეს შესწევს ძალა ნაწარმოების იდეას დაუმორჩილოს თავისი არტიტული პოტენციალი და ამავე დროს, გამოამჟღავნოს თავის თავი, იგი ყოველთვის მკაფიოა

და ზუსტი, გააჩნია ზომიერების გრძნობა, ამიტომაც უცხოა მისთვის ტრივიალობა და გადაჭარბება. ჯ. კახიძის შესრულებული ნაშრომები ხუნდება არც ერთი ფერი, ფორსირება ან არასოდეს მიმართავს რაიმე ეფექტის გამო.

მისი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მხარეა — პლასტიკურობა. ესტეტიკურია მისი ყოველი მოძრაობა, ზედმიწევნით თეატრალურია მისი ექტი. იგი არსად არ არღვევს ჭეშმარიტებისა და ბუნებრიობის კანონს, ენაიდან არასოდეს ჰკარგავს მუსიკასთან კავშირს. ღირიყორობა მისთვის იგივეა, რაც რიტუალი მორწმუნესათვის. შემოქმედებით პროცესში იგი საოცრად ლღია და თავისუფალი, მაგრამ ეს მომზადობელი სილღლე და თავისუფლება მოპოვებულია დასაბული შრომით, შემოქმედებით წიაში გატარებული დღეებით, თვეებით, წლებით.

შემსრულებლები პრობითად მინდა დაეყო კლასიკოსებად და რომანტიკოსებად. შეითანხმდეთ, რომ მათ შორის არ არსებობს გაუგალი უფსკრული და რომ რომანტიკოსებს შორისაც მოიძებნებიან რაციონალურად მოაზროვნე შემსრულებლები, კლასიკოსებისთვის კი უცხო არ არის ემოციური ინტენსივობა. პირადად მე ჯ. კახიძეს კლასიკოსებს მივაკუთვნებდი მისი ემოციურობის მიუხედავად. ამის საფუძველს მაძღვეს ჯ. კახიძის ხელოვნების სიციხადე და ჰარმონიულობა, თანაზომიერება, სტრუქტურული წესრიგი. მის ამოცანას არ შეადგენს ემოციური ზემოქმედების მოხდენა პირიქით — ცდილობს მსმენელს ინტექტუალური მხრიდან დაახახოს თავის თავი. თვითჩაღრმავება მისი პოზა კი არ არის, არამედ სულისმიერ მდგომარეობა. პულტთან დგომის დროს ჯ. კახიძე თავის თავზე კი არ ფიქრობს, არამედ მუსიკაზე და მსმენელსაც აიძულებს ჩაუღრმავდეს მუსიკის საწყაროს, რასაც ყოველთვის აღწევს კიდეც. რა თქმა უნდა, ჯ. კახიძის ხელოვნებას არ ავლია ემოციური მზორილოება და ფეთქებადი ტემპერამენტი. მახუნდება ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მღელვარედ რომ უმღერს ცისა ღერს. ჯ. კახიძეც ეთაყვანება და ეძებს ამ გამჭვირეალებას, უსასრულობას, სივრცეს...

ალექსანდრე შერვაშიძის ნამუშევართა გამოფანა თბილისში

ეროვნული
გამოფანის
პალატა



მერი შერვაშიძის პორტრეტი

გიორგი მასხარაშვილი

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გამოიფინა ცნობილი აფხაზი მხატვრის ალექსანდრე შერვაშიძე-ჩაჩხას ნაწარმოებები, რომლებიც სამშობლოს მოწყვეტილმა მხატვარმა, სიკვდილამდე ათი წლით ადრე, თბილისისა და სოხუმის მუზეუმებს გადასცა. დედაქალაქის საზოგადოებრიობა (უდიდესი ინტერესით გაეცნო პირველი აფხაზი პროფესიონალი მხატვრის შემოქმედებას, უფრო სწორად, მისი შემოქმედების ერთ ნაწილს, რამდენადაც მსოფლიო ხელოვნების მეტევიდრუობაში ხუთასზე მეტი ნამუშევარია.

ალექსანდრე შერვაშიძე დაიბადა 1868 წელს აფხაზეთის უკანასკნელი მთავრის, მიხეილის ძმის, კონსტანტინეს ოჯახში. ალექსანდრეს მამა სამხედრო პირი იყო და შვილიც თავდაპირველად სამხედრო სასწავლებელში მიიბარა, მაგრამ სამხედრო სამსახური არ აღმოჩნდა ალ. შერვაშიძის მოწოდება. კიევის რეალური სასწავლებლის დამთავრებიდან ორი

წლის შემდეგ მან მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში განაგრძო სწავლა, მერე კი პარიზის გაემგზავრა. აქ იგი ფ. კორმონის „აკადემიაში“ მეცადინეობდა (1896-1899). ამ პერიოდში აქ მცხოვრებ ცნობილ რუს მხა-

ქალის პორტრეტი





კუხმა პრუტკოვის პორტრეტი

ტერებთან ურთიერთობამ დიდად განსაზღვრა ალ. შერვაშიძის შემდგომი შემოქმედებითი გზა.

როგორც მხატვარი, ალ. შერვაშიძე ფართო დიაპაზონით გამოირჩეოდა, მუშაობდა ყველა ქანრში, თუმცა მისი ხელოვნების ძირითად ხაზად მიიჩნევა პორტრეტი და თეატრალურ-დრეკორატიული მხატვრობა რჩება. შერვაშიძის მაღალი პორტრეტულ ოსტატობაზე მეტყველებს პარიზული პერიოდის პორტრეტები, განსაკუთრებით „ავტოპორტრეტი“, რომელიც 1905 წელს წარმოდგენილი იყო რუს მხატვართა გამოფენაზე და მაღალი შეფასება ხვდა.

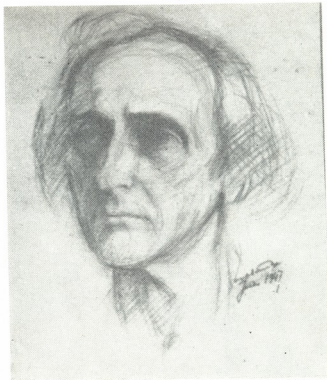
1899 წელს ალ. შერვაშიძე პეტერბურგში დაბრუნდა და აქტიურად ჩაება მხატვრულ ცხოვრებაში. გამოჩენილი თეატრალური მხატვრის ა. გოლოვინის რეკომენდაციით იგი მიწვეულ იქნა პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის მთავარ მხატვრად და აქ იგი 1918 წლამდე მუშაობდა. ამ პერიოდში სხვადასხვა თეატრის სცენებზე მან ორმოცზე მეტი სპექტაკლი გააფორმა. რუს მხატვართა ცნობილი გაერთიანების „მირ ისკუსტას“ გამოფენებზე ხშირად იფენებოდა ალ. შერვაშიძის ნამუშევრები — დე-

კორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები. გამოჩენილ რეჟისორ ვ. მეიერჰოლდთან ერთად მან სამი სპექტაკლი განახორციელა, — რ. ვაგნერის „ტრისტან და იზოლდა“, გ. ჰარდტის „მასხარა ტანტრის“ და ნ. გოგოლის „დავა“.

ალ. შერვაშიძის შემოქმედება მკიდროდ დაუკავშირდა პეტერბურგის კულტურულ ცხოვრებას. მიუხედავად ამისა, მხატვარი ხშირად ჩამოდიოდა მშობლიურ სოხუმში თავის ბიძაშვილთან, პოეტთან და საზოგადო მოღვაწესთან გიორგი შერვაშიძესთან, ხოლო ერთხანს ხანგრძლივადაც ცხოვრობდა სოხუმში. 1918 წელს აქ მან ქალთა ვიმნაზიისთან დააარსა სამხატვრო სკოლა, სადაც თვითონვე ასწავლიდა. სოხუმში ამ დროს ცხოვრობდნენ აგრეთვე ცნობილი რეჟისორი ნ. ევრეინოვი, თეატრალური მოღვაწე ნ. ბუტკოვსკაია (შემდგომში ალ. შერვაშიძის მეუღლე). სოხუმში მათ რამდენიმე სპექტაკლი დადგეს.

ალ. შერვაშიძე მოგზაურობდა საქართველოში, თბილისში,

ნ. ევრეინოვის პორტრეტი





თეატრალური ესკიზი

ბათუმში, ბაქოში კითხულობდა ლექციებს. ამ პერიოდში შეასრულა რიგი პორტრეტული ნამუშევრებისა.

1920 წელს ალ. შერვაშიძე, ლონდონის თეატრის მიწვევით, ინგლისს მიემგზავრება, შემდეგ კი ს. დიაგილევის საბალეტო ჯგუფთან ერთად მოგზაურობს ევროპის სხვადასხვა ქალაქში. ცხოვრობს პარიზში, შემდეგ მონტე-კარლოში.

ალ. შერვაშიძემ შეასრულა დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები გამოჩენილი ფრანგი ბალეტმეისტერის სერჟ ლიფარის ბალეტისათვის „ვეფხისტყაოსანი“. ეს ბალეტი წარმატებით დაიდგა მონტე-კარლოში.

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გამართულმა გამოფენამ ალ. შერვაშიძე ნათლად წარმოგვიდგინა არა მხოლოდ როგორც თეატრალური მხატვარი, მაღალი კულტურის დახვეწილი პროფესიონალი, სათეატრო სპეციფიკის ღრმად მცოდნე ხელოვანი, არამედ როგორც შესანიშნავი პორტრეტისტიც. დაზგური პორტრეტული ნამუშევრების მთელი სერია ცო-

ცხლად წარმოგვისახავს მხატვრის თანამედროვე ადამიანებს, ხელოვნების მოღვაწეებსა თუ იმ დროის რჩეულ პიროვნებებს.

ალ. შერვაშიძის მოღვაწეობის ერთ-ერთი საყურადღებო სფეროა მისი თეორიული და კრიტიკული წერილები მხატვრობაზე. ეს ნაშრომები, რომლებიც დასავლეთ ევროპულ და რუსულ სახვით ხელოვნებას ეხება, 30-იან წლებში იბეჭდებოდა სხვადასხვა რუსულ ჟურნალებში. პროგრესულად მოაზროვნე და მახვილი ხედვის კრიტიკოსი თავის შეხედულებებს ანეითარებს მთელ რიგ საინტერესოდ დაწერილ სტატიასა და წერილში, რომელიც დღესაც გარკვეულ ინტერესს იწვევს.

შესანიშნავი აფხაზი მხატვრის შემოქმედების გაცნობამ ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა დამთვალიერებლებზე.

თეატრალური ესკიზი



სიხარულის ერთი ნაჲი

ნინო ნატროშვილი

„ოჲ! როგორ მღუპავს გრძნობა —
ჩემი მოსისხლე მტერი!“



გიორგი ხარაბაძე

შემვიცდები ავხსნა, თუ რატომ წავუძღვარე სტატისის მსახიობ გიორგი ხარაბაძეზე გალაკონის ეს სტრიქონები.

მიუხედავად იმისა, რომ ხარაბაძეს ეს ფრაზა ჩემთან არასოდეს წარმოუთქვამს, მაინც მგონია, როდესაც იგი მსახიობის პროფესიასა თუ აღმამანის თვისებებზე საუბრობს, ამოსავალს ამ სიტყვებიდან იღებს.

არცთუ ხანგრძლივი არტისტული ბიოგრაფიის მიუხედავად, გ. ხარაბაძემ ქართველ მსახიობებში პოპულარობა მოიპოვა. როგორც თვითონ ამბობს, უცნობები ხშირად სეთურძის გვართ იხსენიებენ. მსახიობის გაიგივება ფილმის გმირთან, ალბათ, თვით ხარაბაძის მუშაობის სტილმა გააძარცვა: „მუდამ იმის მოთხოვნილება მაქვს, ჩემი გმირის სქემა კი არ შევქმნა, არამედ მის ძარღვებში სისხლი გვატარო. სათქმელს ხან კარგად ვიტყვი, ხან ვერა, მაგრამ მსახიობებში გმირი არა მარტო უნდა ამოიცნოს, არამედ უნდა შეიგრძნოს კიდევ“.

კვლავ მის ნათქვამს რომ დავეყრდნო, ყველაფერი გრძნობაზე

აქვს აგებული — პირადი ცხოვრება, გარემომოყოფებთან ურთიერთობა და შემოქმედება: „თუ დიდი გრძნობა არ დაიხარჯა, ისე გმირი არ შეიქმნება.“

მაგრამ გ. ხარაბაძეს მოყვარულ მსახიობებთან ერთად, უარყოფელიც ბევრი ჰყავს. ეს. ნაწილობრივ, მის მიერ შექმნილი გმირების „უარყოფითი ბუნებებიდან“ გამომდინარეობს და თვით პიროვნების ხასიათიდანაც — „რაც მიყვარს, ყველაფერს ვწირავ მას, თუ არადა, არ არსებობს იგი ჩემთვის“.

გიორგი ხარაბაძის არტისტულ ოსტატობაზე საუბრისას დღეს პირველ რიგში, ალბათ, ეგრეთ წოდებული „მხატვრული კითხვა“ უნდა გავისინოთ. მკითხველი მიხედება, რომ „მხატვრულ კითხვაში“ იმ სამ მონოსპექტაკლს ვგულისხმობ, რომლებიც თეიმურაზ სუმბათაშვილმა და გიორგი ხარაბაძემ წარმოადგინეს საქართველოს ტელევიზიის ახალგაზრდული პროგრამების რედაქციით.

ახლაც კი, როცა ამ მონოსპექტაკლებმა საერთო აღიარება მოიპოვეს, მგონია, რომ ასეთი

ჩანაფიქრი ავტორთა მხრიდან დიდი ვაბედულება იყო. ვაბედულება, რომელიც რისკს უტოლებოდა.

ალბათ უმიზნოა იმის ძიება — ოდესმე, სადმე, იყო თუ არა მსგავსი მონოსპექტაკლი. ქართული მსაუბრეებისთვის კი იგი ახლებური ფორმაა და სწორედ ამიტომ ვაქაყუთებულ მომთხონელობასა და პრეტენზიას ბადებს. დამეთანხმებით, შაბლონური უფრო ადვილად, უმტკივნეულოდ მისაღებია და მის მიმართ აშკარა, მშაფრი ვალიზინება არ შედევნდება, ხოლო ახლის, უცხოხადმი რეაქციაც ახლებურიია.

„აკაკის მონოლოგი“ 1 საათსა და 10 წუთს გრძელდება, „ვაჟა-ფშაველას ნანადერძები“ 1 საათსა და 15 წუთს, დავით კლდიაშვილის „ჩემი ცხოვრების გზაზე“ 1 საათსა და 30 წუთს. ეს იმდენად დიდი ეკრანული დროა, რომ შეუძლებელი ჩანს, შრავალფეროვან სანახაობას მიჩვეული თვალი ერთი კადრის საყურებლად დააკავო.

თავად ლიტერატურული მასალის სიდიადე პასუხისმგებლობას აძლიერებდა და თანაც ისეთი ოსტატების, როგორიც აკაკი, ვაჟა და დავით კლდიაშვილია. ნაწარმოებთა ასეთი ამორჩევა მეტად საფრთხილია. მას, ვისაც ამ მწერალთა შემოქმედება აინტერესებს, უკვე საკუთარი დამოკიდებულება და აზრი აქვს მათ მიმართ ჩამოყალიბებული. ამ შერჩევით კი ბევრი მნიშვნელოვანი თემა უგულებელყოფილი რჩება, რამაც შეიძლება არ დააკმაყოფილოს მსაუბრეები.

ყველა შემოთქმული ექვისა თუ პრეტენზიის გაქარწყლება ევალემა მსახიობს, ვისაც უშუალოდ უმზერს მსაუბრეები და ვინც „პასუხს ავებს“ ყველა გემოვნების წინაშე. ამ მონოსპექტაკლებში, უპირველესად, მსა-



კადრი ფილმიდან „გიორგობისთვე“. ნიკო რ. გიორგობიანი, ოთარი — გ. ხარაბაძე

ხიობების სისადავე და ბუნებრიობა გზილავს. ბუნებრიობა, რომლის შემოქმედების ძალასაც ძნელად შეეტოლება ნებისმიერი ეფექტური ხერხი და მეთოდი.

სისადავე და სიფაქიზე ჩანს გიორგი ხარაბაძის მიმოკაში, ეესტიკულაციაში, ხმის ტონალობაში, ინტონაციაში, გრამში. თითქოსდა თავდაპირველად იმის სურვილსაც ვერ გრძნობ, მსახიობი ან კილოთი, ან გარეგნულად მწერალს დაემსგავსოს. თითქოს მხოლოდ იერი დაპყრავი მისი. სამოსელიც თანამედროვეა, შეუმჩნეველი, გამოუყვეთელი.

მაგრამ ასეთი თითქოსდა „ჩვეულებრივი“ ბუნებრიობის მიღწევა არტისტისთვის, რომელმაც წლების მანძილზე მრავალი მსაწავლებლისა და რეჟისორის ხელში გაიარა, მრავალი ხასიათისა და ტიპის გმირი განასახიერა, ბევრი ნილაბი მოირგო და გამზადებული შტამპების მარაგიც დაიგროვა — არც თუ ისე ადვილი ამოცანაა.

და ამ გარეგნულ ბუნებრიობასა და სისადავეში ყველაზე მეტად გრძნობის სიფაქიზე გზილავს. დიდ გატაცებასა და აღმადგენლსთან ერთად იგი ისეთი სიმკაცრით კითხულობს მთელ მასალას, იმდენი ღირსება და ძალა ჩანს ყოველი ფრაზის წარმოთქმისას, აზრს იმდენად ზუსტი ინტონაციით ეძებნება, რომ თანდათან, ვადა-

ცემის მიმდინარეობასთან ერთად, მსახიობის კილოში, გარეგნობაში, ექსტიკულაციასა თუ მიმიკაში მწერალთან არამცთუ მსგავსებას პოულობ, აიგივებ კიდევ მასთან. გადაჭარბებულად არ მეჩვენება იმის თქმა, რომ ფიზიკურადაც შეიგრძნობ აკაკის, ნაყას, დავით კლიაშვილის.

რა თქმა უნდა, დღეს დარწმუნებით ვერაინი იმ ჯელებს ამ მწერალთა გარეგნულ თვისებებზე. ალბათ არც არის საჭირო და არც

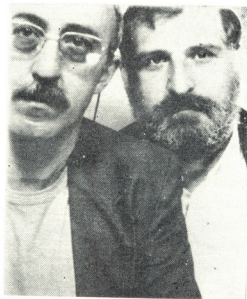
არამედ მწერლის ადამიანური პორტრეტის შექმნა. შემდეგადად ზებული კომპოზიციაც უნდა იღებდა სათავეს და ავტორთა მიერ წარმოდგენილი ვარიანტიც ამიტომ გახდა მოსაწონი.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კითხვის გამოცდილება მსახიობს ადრევე ჰქონდა — რადიოდან, ტელევიზიიდან, თეატრიდან. სპექტაკლში „ჩემო კალამო“ გიორგი გეგუქორთან ერთად „მგზავრის წერილები“ წაიკითხა. ეს სპექტაკლი თავისებურად იყო გაზარებული და მწერლის პოზიციის ჩვენებას ისახავდა მიზნად. აქ თამაში და ავტორისეული თხრობა ერწყმოდა ერთმანეთს, მსახიობებისთვის კი ვრცელი ტექსტის დამორჩილები და მყოფრებლის დაინტერესების ამოცანა იყო გადასაწყვეტი.

ამ მონოსპექტაკლების მნახველთაგან გულგრილი არავინ დარჩენილა. პირადად მე საძაგებელი სიტყვა არავისგან გამოვიცა, საქებარი — მრავალთაგან. ეს მაძლევს საფუძველს ვთქვა, რომ გ. ხარაბაძემ აქ არტისტიზმის მაქსიმუმს მიაღწია. მაგრამ ალბათ არ იქნება გასაკვირი, თუ ვიტყვით, რომ ვაჟა-ფშაველას ასეთ დონეზე წარმოსახვის შემდეგ, მის მიერ ადრე განსახიერებულ როლებსაც სხვა თვალით უყურებ და მეტ მნიშვნელობას ანიჭებ.

ცნობილია, რომ თეატრის მსახიობთა გული კინომ ვერა და ვერ მოიგო (თუმცა მათ პოპულარობას ძირითადად კინო ჰკეუბავს). ხარაბაძის აზრით, „კინოში გემოს ვერ ატან შენს ნამუშევარს. ვერც შედეგს სწვდები ბოლომდე — გმირის ხასიათის განვითარებას“.

პირველი როლი გ. ხარაბაძემ 21 წლისამ ითამაშა თოთარ იოსელიანის ფილმში „გიორგობისთვე“. იგი იმ ერთეულ „ბედნიერ მსახიობთა“ რიცხვს ეკუთვნის,



ოთარ იოსელიანი და გიორგი ხარაბაძე

შეიძლება რომელიმე მათგანის იდენტური სახის შექმნა, მაგრამ როცა გრძნობ, რომ მსახიობი მთელი არსებით მწერლის მსოფლმხედველობიდან ამოდის, შენც გჯერა მისი და შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციას ალაღად, უპრეტენზიოდ იღებ.

აქედან გამომდინარე, ალბათ არ შეიძლება ამ გადაცემას მხატვრული კითხვა უწოდო. ის დიდი ტრადიცია, რომელსაც სათავე უშანგო ჩხეიძემ დაუდო და დღემდე მიუწვდომელ სიმაღლეზე დგას, რა თქმა უნდა, მტკიცე საყრდენი გახდა თ. სუმბათაშვილისა და გ. ხარაბაძისთვის, მაგრამ ამოცანა ამკერად განსხვავებული იყო — არა ერთი რომელიმე ნაწარმოების წაკითხვა,

ვისაც ამ დიდ ხელოვანთან უმუშავია.

ოსელიანი თვლის, რომ:

„— გოგი თავისი ბუნებით ზუსტად უდგებოდა „გიორგობისთვის“ გმირს — ოთარს. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ბანდიტის როლი აუცილებლად ბანდიტმა უნდა ითამაშოს, მკვლელისა — მკვლელმა. ჩემთვის მთავარი იყო ენერჯის ის მარაგი, რომელსაც ატარებდა ახალგაზრდა კარიერისტთა თაობა. ამ ენერჯით ავიც შეიძლება გააკეთო და კარგიც დრო ჰქმნის ისეთ სიტუაციას, რომ ადამიანი კარიერისავე ისწავფის. ასეთივე ენერჯის მატარებელია ცხოვრებაში გოგიც, მაგრამ მან კეთილი მიზნები დაისახა და ის გზა, რომელიც ბოლო დროს აირჩია — ანალიზი იმ ღრმა პრობლემებისა, რომელიც ჩვენს წინაშე დგას, ოღონდ ანალიზი პარაბოლის ხერხით — მე ბუნებრივად მეჩვენება“.

როგორც ოთარ ოსელიანის ნათქვამიდან ჩანს, გიორგი ზუსტად მიესადაგა გმირის ბუნებას. მსახიობის აზრით კი, ოსელიანს ყველაფერი უსიტყვოდ უნდა აუსრულო და მასთან თამაში ნამდვილი ბედნიერებაა. რეჟისორისა და მსახიობის ასეთი თანადრომაც იყო, ალბათ, ერთ-ერთი მიზეზი იმ რეზონანსისა, რაც „გიორგობისთვის“ გამოიწვია.

ო. ოსელიანის შემოქმედება, ფილმის სტილისტიკიდან სახვით გადაწყვეტამდე, ქართული კრიტიკის მიერ (და არა მარტო ქართული), იმდენად ღრმად შესწავლილი და გაანალიზებულია, რომ მასზე საუბარი აღარ მიმაჩნია მიზანშეწონილად, არც ის მეოჩნია საჭირო, ავხსნა, თუ რამდენად „დამაჯერებლად“ ითამაშა ახალგაზრდა კონფორმისტის როლი მსახიობმა. მთავარი ალბათ ის არის, რომ ხარაბაძის შემოქმედებას „გიორგობისთვის“ ამშვენებს, ხოლო პირად ცხოვ-



კლარენსი — გ. ხარაბაძე („რიჩარდ III“)

რებას — ოსელიანთან მეგობრობა.

მაგრამ ამ კარგ დასაწყისს კარგი გაგრძელება არ მოჰყოლია. ჰქონდა მთავარი როლი ფილმში „ჩემი მეგობარი ნოდარი“, სპექტაკლში „ბრალდება“, მაგრამ ძირითადად „მწელი“ პერიოდი ედგა. დიდი და საინტერესო სამუშაო არ ჩანდა. სახელოვანი რეჟისორები სპექტაკლებში საერთოდ არ იყვანდნენ, არც ეინოსტუდიაში იწვევდნენ. ამან იმდენად იმოქმედა, რომ გადაწყვიტა არჩეული გზა შეეცვალა. როცა თეატრის დირექტორს სერგო ზაქარიაძეს სამსახურიდან განთავისუფლება სთხოვა, მან განცხადებაზე ხელის მოწერა მეორე დღისთვის გადაუდო, დილიდან — საღამოსათვის და საღამოს იმ განცხადებაზე სამი პატარა წრე დაუხატა — სამი რამ სჭირდება მსახიობსო — უთხრა. პირველი ნიჟია. მე მეორე, უნდა გქონდეს შენ ეს ნიჟიო. მეორე შრომისმოყვარეობა — ესეც უნდა გქონდეს და მესამე იღბალი. ამ იღბალს კი, ვერ გეტყვი, რომ ამ გაქცევით იპოვო.

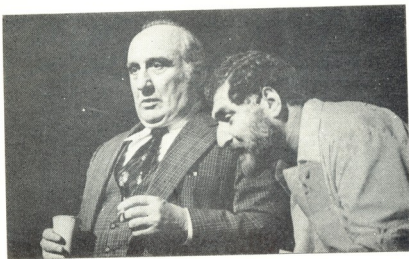
ბატონ სერგოს რაიმე ახალი ფორმულა არ აღმოუჩენია. ეს ჭეშმარიტება ცნობილია ხელოვნების ნებისმიერ დარგში მოღვაწისათვის. მაგრამ ამ პატარა სამმა წრემ ახალგაზრდა მსახიობი

ნუგეზის გზაზე დააყენა, ახალი ძალით დამუხტა.

გიორგი ხარაბაძეს ერთ დღეს დიდ მსახიობად არ გაუღვიძია, ერთ როლს მისთვის სამუდამო გამარჯვება არ მოუტანია. მისი არტისტული ბიოგრაფია ნელ-ნელა იქმნებოდა, ოსტატობა წვეთ-წვეთად იზრდებოდა.

„გიორგობისთვის“ შემდეგ კინოროლი, რომელიც სინარტულს

სცენა სპეტაკლიდან „ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწვინი“ დევიატოვი — ე. მანჯგალაძე, შინდინი — გ. ხარაბაძე



მოუტანდა მსახიობს, 10 წლის შემდეგ მოვიდა.

„— გიორგი ხარაბაძესთან მუშაობის სურვილი მუდამ მქონდა, — მოგვითხრობს რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე. — მაგრამ ჩვენ სხვადასხვა თეატრებში ვიყავით და ეს სურვილი მხოლოდ მაშინ ავისრულე, როცა კინოფილმის „დათა თუთაშხია“ გადაღება დაიწყო. ამ სურათში გოგი კაზა ჩხეტისას როლს თამაშობს.

ჩემი აზრით, მცალი პროფესიული დონის მსახიობისათვის, ორი რამ არის მთავარი: ემოციურობა და ინტელექტუალურობა. ცალ-ცალკე არც ერთი არ მაკმაყოფილებს. არ მომწონს არც განაზრებებისაგან გამოფიტული გმირი და არც მხოლოდ ემოციასზე აგებული სახე.

გიორგი ხარაბაძე ამ ორივე სა-

წყისს კარგად თავაქებს ერთმანეთთან. ამიტომ ფილმების „დათა თუთაშხიას“ და „წიგნის ფურცელიცისა“ შემდეგ იგი ახალ სურათში „ერთ პატარა ქალაქში“ მივიწვიე. ეს აქტიორული ფილმია, ფსიქოლოგიურ გააზრებაზე დამყარებული. გიორგი ხარაბაძის თამაშის მანერა კარგად მიესადავა მთლიან ანსამბლს და მჯერა, რომ მისი შექმნილი სახე დამახსოვრდება მაყურებელს“.

ისევე „დათა თუთაშხიას“ დავუბრუნდეთ. ეს ფილმი სასცენა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი გმირებით, რომელთაგან სიკეთისმქმნელს ავისმქნელი სკარბობს. ერთ-ერთი ასეთი ავხორცისა და ყაჩაღის კაზა ჩხეტისას როლის შესრულება გ. ხარაბაძეს დაევალა.

მისი გმირი მხოლოდ ერთ ეპიზოდში მონაწილეობს დურუ ძიჯუას ლუქანში. აქ იხატება მისი და მისი მეგობრების სახეც და საქციელიც, რომელიც იქნებ ყველაზე საზიზღარიც იყოს მთელ სურათში.

სხვის საქმეში ჩაურევლობის პოლიტიკას დამდგარმა დათა თუთაშხიამ კაზა ჩხეტისასა და მისი ამხანაგების საქციელზე თავი ვეღარ შეიკავა და — მთლად გათამხსირებულები ყოფილან ეს კაცებიო — თქვა.

ლიტერატურულ-დრამატურგიული მასალა კარგ საყრდენს აძლევდა მსახიობს „გათამხსირებული კაცის“ დასახატავად, მაგრამ ამავე დროს „ბეწვის ხილზეც“ უნდა გაველო, რათა მაყურებელს ფიზიოლოგიური გაღიზიანება კი არ ეგრძნო გმირისაგან, არამედ ემოციურად განეცადა: გათამხსირებული ამბავი. ალბათ აქ სჭრდებოდა ყველაზე მეტად გრძნობისა და გონების გაწონასწორება, რაც, რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის აზრით, კარგად შეუძლია მსახიობს.

ჩვენი თანამედროვე ადამიანის

როლი, რომლის თამაშის სურვილსაც გამოთქვამს მსახიობთა უდიდესი ნაწილი. ბოლო წლებში მომრავლდა ხარაბაძის შემოქმედებაში.

კინოფილმის „მშობლიური ჩემო მიწავ“ გმირი მერაბ სეთურიძე დღევანდელი საზოგადოებისათვის ნაცნობი ტიპია — ყველაფრის შემსღე და მქონე: პარტიის წევრი, ხელმძღვანელი მუშაკი, რაიონის ბედსა და მდგომარეობაზე საუბარი უყვარს. ბევრი „კაცურ კაცსაც“ ეძახის. მაგრამ ამ გარეგნული ღირსებების საწყისი ბოროტია, რადგანაც სეთურიძეს ღმერთად პატივმოყვარეობა და მომხვეჭელობა გაუხდია.

ხარაბაძის ამოცანა იყო — არც გმირის გარეგნული, მოჩვენებითი მომხიბლაობა და სილამუნა დაეკარგა და თან მისი ავი ბუნებაც ეჩვენებინა. შეიძლება სეთურიძემ „გიორგობისთვის“ ოთარით დაიწყო ცხოვრება. მასავით უფროსის მორჩილი „კარგი ბიჭი“ იყო. უსიტყვოდ ხედებოდა დირექტორის სურვილებს და დიდი მონღომებით ასრულებდა. ამ ორი სრულიად განსხვავებული ფილმის გმირთა „ნათესაობა“

შემთხვევითია, მაგრამ მსახიობისათვის საინტერესო უნდა ყოფილიყო ხასიათის ასეთი გაგრძელება, ახალგაზრდობის გმირის შემდეგი ცხოვრების წარმოსახვა.

თეატრშიც თანდათან მომრავლდა თანამედროვე როლები. სპექტაკლებში „უცხო კაცი“, „სიტუაცია“ და „ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი“ მთავარი გმირები ალექსეი ჩეშკოვი, ანტონ კოპალინი, ლეონიდ შინდინი ხარაბაძემ განასახიერა. ეს პიესები რუსულ ენაზე, რუსულ ყოფაზე დაწერილი და გმირთა ხასიათებიც, ბუნებრივია, რუსულია. ამიტომ მხოლოდ ტექსტის გადმოქართულება არ უნდა იყოს საკმარისი. მით უმეტეს, რომ ხარაბაძე მკვეთრად გამოხატულ ქართული ტიპია. თანაც ეს პიესები თანამედროვე ცხოვრებას ეხება და ამიტომ კოსტიუმი და დეკორაციაც ვერ განაწყობს მაცურებელს უცხო სიტუაციის საყურებლად. ალბათ თვით ამბავი, გმირთა ხასიათებიც ისევე შემოქმედებითი ოსტატობით უნდა „თარგმნოს“ დამდგემლმა ჩვენსა, როგორც კარგ მთარგმნელს



კარლი ფილმიდან „დათა თუთაშხია“. კაზა ჩხეტია (ცენტრში) — გ. ხარაბაძე



კადრი ფილიძე „შობლიურ ჩემო მიწაზე“. მერაბ სეთურაძე (მარჯვნივ) — გ. ხარაბაძე

გადააქვს ერთი ნაწარმოები მეორე ენაზე. არა მექანიკური დუბლირებით, არამედ ფაქიზი და ზუსტი შემობრუნებით, ასე ვთქვათ, „გაქართვულებით“ გახდება გმირიც და სპექტაკლიც მაყურებლის ინტერესის საგანი.

ეს სპექტაკლები რუსთაველის თეატრისათვის საეტაპო არ ყოფილა, მაგრამ არც უცვალოდ ჩაუვლიათ. ისინი წლების განმავლობაში იდგმებოდა და თანამედროვე ცხოვრების პრობლემათა გაზრებაში ეხმარებოდა მაყურებელს.

გიორგი ხარაბაძეს ხშირად სერგო ზაქარიაძეს ამსგავსებენ. ალბათ არც ერთი შემოქმედისათვის სასიამოვნო არ უნდა იყოს, როცა სხვას, თუნდაც შენზე ბევრად დიდ ხელოვანს მიგამსგავსებენ. მაგრამ, როცა ამ აზრს გოგი უყოყმანოდ დაეთანხმა, ცხადი გახდა, რომ მსგავსების მიზეზი უბრალო პლაგიატი კი არ არის, არამედ ის დიდი სიყვარული, რაც სიკაბუციდან მოჰყვება და დღემდე ცხოვლად გრძელდება. სიყვარული და თაყვანისცემა აქტიორის, პროფესიონალის, მოქალაქის, ადამიანის მიმართ.

ხარაბაძე არც ინტელექტითა

და არც არტისტული მონაცემებით ის პიროვნება არ არის, ვინც ეცდებოდა ასე უბრალოდ უცერემონიოდ დასგავსებოდა მეორე მსახიობს, აშკარად და უყოყმანოდ მიეთვისებინა სხვისი აქტიორული ხერხები.

1966 წელს რუსთაველის 800 წლისთავთან დაკავშირებით „ეფესისტაოანი“ დაიდგა. ტარეელის ტექსტს ძირითადად სერგო ზაქარიაძე კითხულობდა. შემდეგ კი, ვეფხვის ტყავს, ანუ ტარეელის სემბოლოს, გიორგი ხარაბაძეს გადასცემდა და ის აგრძელებდა პოემის გარკვეული თავების კითხვას. ეს სპექტაკლი მოსკოვში კრემლის თეატრში აწვეწენს წარმოდგინეთ სიამაყე 24 წლის ჰაბუჯისა. საამაყო იყო რუსთაველის კითხვა, „დიდი სცენა“ და სერგო ზაქარიაძისაგან მიღებული ვეფხვის ტყავი.

1972 წელს რუსთაველის თეატრში თემურ ჩხეიძემ „გუმინდელნი“ დადგა. ხარაბაძემ გიბო კვანტრიშვილის როლი ითამაშა. სერგო ზაქარიაძე ახალი გარდაცვლილი იყო. გოგამ ის ჩოხა ჩაიკვა, რომელიც ზაქარიაძეს დარისპანის როლისათვის შეუკერეს და შეეცადა იმ შინაგანი დინამიზმით აღჭურვილიყო, რომელსაც ზაქარიაძე ფლობდა.

გიორგი ხარაბაძის მიერ განსახიერებული სხვა როლებიც ახსოვს მაყურებელს, იქნებ ნაკლებად შთამბეჭდავი და ეფექტური, მაგრამ მასზე არაფერს ვამბობ არა იმიტომ, რომ ძაგება არ მინდა, არც იმიტომ, რომ მალაღმარებელი ნათქვამი „შემოქმედებითი ჩავარდნა“ მგონია. არც დრამატურგსა თუ რეჟისორს ვდებ ბრალს. მინდოდა მსახიობის დღევანდელ არტისტულ დონეზე შესაუბრა და ამ შემთხვევაში მიღწეული იმდენად

წიგნის სიყვარულით

მნიშვნელოვნად მეჩვენება, რომ ნაკლის ძიებას აზრი ეკარგება.

ტრადიციულად — მომავალზე.

სატელევიზიო მონოსპექტაკლებზე ფიქრი და მუშაობა გრძელდება — ილია ჭავჭავაძე, ვალაკტიონ ტაბიძე, ხალხური შემოქმედება.

კინოში — ჰერცოგის როლი რევას ჩხეიძესთან ფილმში „დონ კიხოტი“.

თეატრში. გ. ხარაბაძე და რ. სტურუა რამდენჯერმე შეხვდნენ ერთმანეთს სცენაზე. ბოლო წლების ნამუშევრებია „რიჩარდ III“ და „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“. ორივე მნიშვნელოვანი სახეა მსახიობისათვის და საეტაპო სპექტაკლები რეჟისორისათვის.

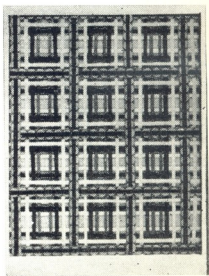
ორი წლის წინ რობერტ სტურუამ დაიწყო რეპეტიციები სპექტაკლისა „მეფე ლირი“. ლირის შემსრულებლად დაინიშნა ორი მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე და გიორგი ხარაბაძე. რეპეტიციები პარალელურად მიმდინარეობდა. ორივე მსახიობის ინდივიდუალური თვისებების გათვალისწინებით უნდა შექმნილიყო ორი სახე. საუბარი იმაზე, თუ რა ენერგიით შეუდგა მსახიობი ამ როლზე მუშაობას, ზედმეტად მეჩვენება. რეპეტიციები დროებით შეწყდა. მართალია, ეს „დროებითი პაუზა“ ძალიან მაგრძელდა, მაგრამ ამ სახეზე ფიქრი მსახიობისათვის არ ჩამქრალა.

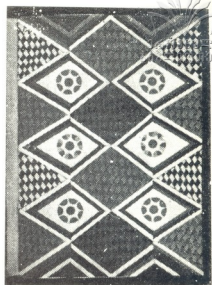
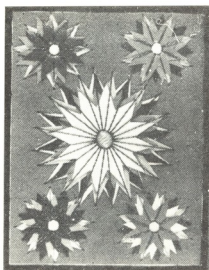
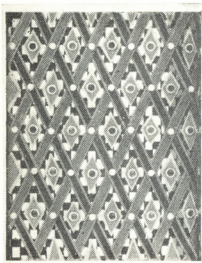
„მსახიობის პროფესია ტრაგიკულია. შენი ბედი სხვის გემოვნებაზე, სხვის სურვილზეა დამოკიდებული. სიხარულის ერთი წამისთვის ცხოვრობ. ასეთი წაზვები იშვიათია, მაგრამ იმდენად ტკბილია, რომ თანახმა ვარ ასევე გცადო და ვეწამო, ოღონდ იმ წამმა ერთხელ გამოიბრწყინოს“.

ვეფქრობ, გიორგი ხარაბაძეს ახლა სიხარულის ეს წამი უდგას.

ომარ სირამე განათლებით ბიბლიოთეკარია და, ამავე დროს, პროფესიონალი სპორტსმენი — არის სსრ კავშირის სპორტის ოსტატობის კანდიდატი და I კატეგორიის მსაჯი ქადრაკში. წიგნის მოყვარულმა, მინიატურული გამოცემების კოლექციონერმა, 550-ზე მეტ მინიატურულ წიგნს მოუყარა თავი საკუთარ ბიბლიოთეკაში. აქ არის მსოფლიოს და სსრ კავშირის 40-ზე მეტ ქალაქში გამოცემული წიგნები ხალხთა 25 ენაზე.

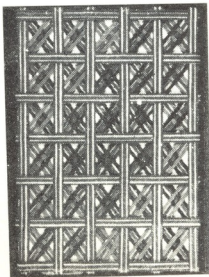
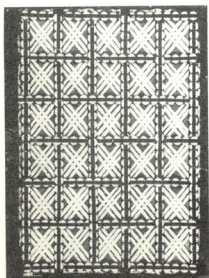
წიგნის დიდმა სიყვარულმა, მისი მოვლისა და დაცვის სურვილმა უბიძგა, უთუოდ, კოლექციონერს შეემოსა თითოეული გამოცემა: ცხადია, არა ჩვეულებრივი ქალაქით ამოეკეცა მისი ყდები, არამედ შეექმნა გამძლე და ლამაზი სუპერი. სამისოდ თ. სირამეს აღმოაჩნდა გემოვნე-

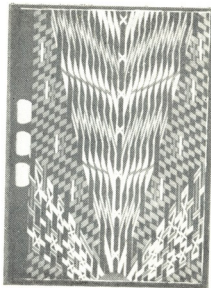
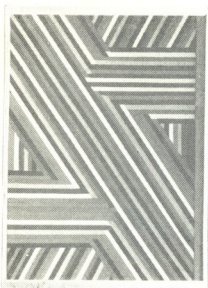




ბაცა და ფანტაზიაც, ტექნიკური ხერხებისა და საშუალებების ფაქიზად, დახვეწილად გამოყენების უნარი, დეკორატიული სილამაზის გრძნობა. ეს კი მხატვრის, შემოქმედის თვისებებია და სწორედ ამ თვისებებს ავლენს მის მიერ შექმნილი ურიცხვი „სუპერ-ყდა“, რომელიც ამ მინიატურულ გამოცემებს აკრავს. აქ გამოყენებულია სხვადასხვა სახის, ამოუწურავად მრავალფეროვანი ორნამენტი, როგორც სუფთა გეომეტრიული, — ხაზების წყობაზე აგებული, ისე ნაირნაირი დეკორატიული ფორმებით გათამაშებული. და თითქმის ყოველ ეს ნიმუში შთაბეჭდავია გემოვნებით შერჩეული ფერადოვან-ხაზობრივი წყობით, გამომგონებლობითა და ტექნიკური განხორცი-

ვლების სინატიფით. სწორედ ჩანაფიქრის ტექნიკური განხორციელებაა რთული და ამ სირთულეს სუპერთა ავტორი წარმატებით ძლევს. მის ნამუშევარში ვერ შეხვდებით ხინჯს, დაუდევრობას, ყდები სტამბურად შესრულების სრულ შთაბეჭდილებას სტოვებს, სინამდვილეში კი ლიდერინის უწვრილესი ნაჭრებიდანაა მოწნული. რომ აღარ გავაგრძელოთ საუბარი გარეკანთა მხატვრულ-დეკორატიულ ღირსებებზე, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ იმის შესახებაც, თუ რაოდენ შრომატევადია ეს სამუშაო და რაოდენ სიფაქიზეს ითხოვს იგი. აქედან გამომდინარე — დიდ დროსაც, მაგრამ ო. სირაძე უშურველად წირავს თავის დროსა და შემოქმედებით ძალეებს ამ პა-





ტარა ფორმატის მქონე დიდ განძეულობას. თითქოს ეფერებაო, ნაირნაირ ულამაზეს სამოსს თხზავს მათთვის.

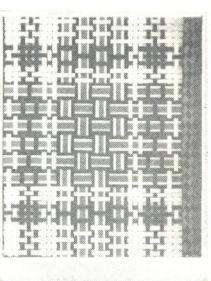
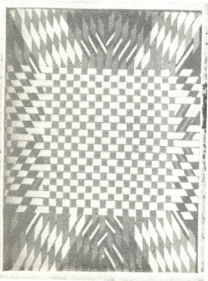
შთამბეჭდავი ხელოვნების სიმალღემდე აყვანილი ეს ნამუშევრები მრავალჯერ იხილა ფართო საზოგადოებამაც, რომელმაც დიდი ინტერესი გამოიჩინა ო. სირაძისეული მინიატურული წიგნებისადმი, უფრო სწორად, მისი ხელით მოწნული სუპერებისადმი. ბოლო წლების მანძილზე ამ ნიმუშთა ექსპოზიცია გაიმართა თბილისის კ. მარქსის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკაში, ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, პოლიგრაფისტთა სახლში, ბათუ-

ში — ა. წერეთლის სახ. რესპუბლიკურ ბიბლიოთეკაში, საზღვაო სასწავლებელში, მწერალთა კავშირში... ხელეწაურში, გორში, თერჯოლაში...

1983 წელს მოსკოვში, წიგნის გაფორმებისა და გამოცემის საკავშირო კონკურსზე ო. სირაძის ორმა ნამუშევარმა პრიზები დაიმსახურა.

ამ ნამუშევართა დეკორატიული სილამაზე მის ფერადოვნებაშია, რაც ასე მოხდენილად ერწყმის ხაზობრივ რიტმსა და ფანტასტიკურ ხვეულ-წნულებს. სუპერ-ყდების რამდენიმე ფერადოვანი ნიმუში ჩვენი ყურნალის შემდეგი № 11-ის გარეკანის მეოთხე გვერდზე იქნება მოთავსებული.

ა. შიპაძე



დავით გურამიშვილი — უკრაინის მუზეუმში

უკრაინის დედაქალაქის ერთ-ერთ ცენტრალურ ქუჩაზე წელს გაიხსნა უკრაინის საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ლიტერატურის მუზეუმი. მთავრდება მოსაპირკეთებელი სამუშაოები, მზადდება ექსპოზიცია, რომლის ნაწილი დაეთმობა საქართველოს, ორი მოძმე ხალხის ლიტერატურულ-ისტორიულ ურთიერთობას. რევოლუციამდელი ლიტერატურის განყოფილებაში წარმოდგენილი იქნება ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების — ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედებისა და მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი მასალები.

ძირითადი აქცენტი, რა თქმა უნდა, გაკეთებულია ქართული ხალხის გამოჩენილ შედეგ დავით გურამიშვილზე, რომლის პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშები ძირითადად უკრაინაში შეიქმნა, საშობლოს მოწვევით დავით გურამიშვილისთვის უკრაინის მიწა ხომ ღეორე საშობლოდ იქცა, მისი პოეზია კი უკრაინელი ხალხის გრძნობებისა და ფიქრების გამოხატველადაც.

გურამიშვილი — პოეტი-ჰუმანისტი ჰუმანიტად ადამიანურ, მარადიულ სულიერ ფასეულობათა მომღერალია. პოეტის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების რთულ პროცესში მნიშვნელოვანი იყო უბრალო მშრომელ ხალხთან მისი ურთიერთობა.

VIII საუკუნის დიდი პოეტი-მთარგმნის არ შეიძლება არ დავანახა და არ შეეცნო ბატონ-შურში სინამდვილის, ჩაგვისა და მონობის არსი. იგი სპეტაკი შრომისმყოფარ ადამიანებს შორის პოულობდა გმირებს და თავისი ნაწარმოებების მხატვრულ სახეებად აქცევდა. ჩაგრულ უკრაინელ მთესხი გურამიშვილი — მხვენლ-გთესხი და გურამიშვილი — პოეტი, პირველ რიგში, ხედავდა ადამიანს, რომელსაც ის, თავისი საუკუნის განათლებული

მ. ღვრეგლაშვილი გურამიშვილი უკრაინაში



შვილი ყოველმხრივ თანაუგრძნობდა და განაღიღებდა. უკრაინელი ქალის — გლეხი ქალის წინაშე იგი ქედს იხრდა, აღტაცებული იყო მისი სულიერი სიღამაში, ზნეობრივი სიწმინდით.

დ. გურამიშვილის პოეტურმა შედეგმა შთააგონა ახალგაზრდა კიეველი მხატვარი მიხეილ ღვრეგლაშვილი შეექმნა სურათი „დავით გურამიშვილი უკრაინაში“. მუზეუმისთვის განკუთვნილი ეს ტილო არც ისე დიდი ზომისაა (110×110), მაგრამ კომპოზიციური გააზრებითა და სახეობრივი წყობით მონუმენტურად უღრეს. კადრში შორეული სივრცეები იშლება. ტილოს ზემოთა ოვალურ მოხაზულობას თითქოს მოძრაობაში მოქაყის ირგვლივ ყოველივე, თვით წელიწადის დროთა წრებრუნვას მიაწინაშებს. სურათი მოკლებულია მეტაფორულობას, მაგრამ მის უბრალოებასა და სისადავეში ჩანს პოეტური გამოგონებლობა. ერთსა და იმავე დროს აქ მკათათვეცაა და გაზაფხულის აუჯავებაც; ადამიანისა და ბუნების მარმონიული მთლიანობის წარმოსახვა — ტილის ავტორის ძირითადი ამოცანაა.

პოეტისა და გლეხი ქალის დიდილოგი მოკლებულია ყოფითობას. ზოგადი მხატვრული აზრი გამოხატულია არა მხოლოდ კომ-

დაშლილი სქელტანიანი წიგნი „დავითიანი“ დევს. პოეტის ვეკაცული სახეზე აღბეჭდილია განკუთვნილი მიძმე ცხოვრებისეული გზა. სულიერი სიმდიდრეს გამოსახავს გლეხი ქალის გამოსახულებაც. სურათის ემოციურ-სახეობრივ წყობას პასუხობს კოლორისტული გადაწყვეტაც — საერთო მაჟორული უღრადობის ფერადოვანი გამა, ნაწარმოების სიციცხლის დამამკვიდრებელ სულიკვეთებას რომ აღიღებებს.

მუზეუმის ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იქნება აგრეთვე განმეხნილი კიეველი მოქანდაკის, მიკროლოგი აღმართული გურამიშვილის ძეგლის ავტორის ანდრეი ნემენკოს მიერ შესრულებული ბრინჯაოს მედელები.

უკრაინელი მკითხველებისთვის კარგადაა ცნობილი მოკლდა ბავანის მიერ თარგმნილი „დავითიანი“, რომელიც უკრაინაში გამოიცა და ღვრეგლაშვილი მხატვრულად მიმდგრადი ოფინიკოვმა დაასურათა. მუზეუმში გამოიფინება ამ დასურათებთა დედნები.

დიდი პოეტი-ჰუმანისტის სახე მუდამ შთააგონებდა უკრაინელ ხელოვნების მოღვაწეებს, რამდენადაც გურამიშვილი არა მარტო ქართული მოვლენაა, არამედ უკრაინულ კულტურასაც ეკუთვნის.

იღა ბარსიმიენკო

კიევი.



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 10, 1985

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ НАШЕГО
ЖУРНАЛА**

В передовой статье номера рассмотрены проблемы сегодняшнего дня, которые были поставлены Центральным Комитетом Компартии Грузии перед нашим журналом (стр. 2).

Гиви Беридзе

**АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО:
ПРОБЛЕМЫ, ЦЕЛИ**

Ускорение научно-технического прогресса требует неотложного решения жизненных задач — следует повысить уровень научных исследований и качество строительства. Соответственно, нужно пересмотреть и структуру руководящих органов (стр. 11).

Рсберт Стураа

ВСЕ ЭТО ЗАКОНОМЕРНО

Печатается интервью театроведа Г. Кожуховой с известным грузинским режиссером Рсбертом Стураа о проблемах современного театра (стр. 16).

Гурам Батнашвили

ПОДОЛ ПОЛНЫЙ ДОБРА

Автор вспоминает свои встречи с известным грузинским писателем Нодаром Думбадзе и делится впечатлениями о его душевной доброте и больших человеческих качествах (стр. 21).

Кста Махарадзе

**...ОТ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА СЦЕНУ,
СО СЦЕНЫ НА ЭКРАН...**

Статья являет собой попытку разобраться в литературном и сценическом образе Алесия Каренина (стр. 27).

Георгий Цхвребадзе

К ВОПРОСУ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

В статье дается обзор происхождения дизайна, развитие которого связано с системой производственного проектирования. Рассматриваются разные этапы этой отрасли, творчество отдельных художников (стр. 38).

Лейла Табукашвили

ДЫХАНИЕ ГРУЗИНСКОЙ ПРИРОДЫ

Михаил Хвития — заслуженный художник Грузинской ССР, талантливый живописец — в продолжении более тридцати лет создал серии картин, отображающих разные уголки Грузии. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его произведений (стр. 47).

Кити Мачабели

СИЛА НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Статья о творчестве балхарского мастера, заслуженного деятеля прикладного искусства Дагестана Э. Умалаевой, произведения которой экспонировались в тбилиском «Доме художника» (стр. 49).

Виктор Божович

УТВЕРЖДЕНИЕ АВТОРСКОГО НАЧАЛА

(Поэтика Марселя Пруста и кино)

В статье речь идет о связях французского кино с литературной традицией, о тенденциях художественной прозы — в частности о поэтике Марселя Пруста — вскормивших потребность утверждения авторского начала и оказавших влияние на становление образной системы французского кино (стр. 56).

Димитрий Джагелидзе

КОМПОЗИЦИЯ «САХИОБА»

Автор на основе исторического и стилистического анализа композиции под условным названием «Сцена охоты в масках» выдвигает гипотезу, что на картине изображена царица Тамар (стр. 79).

Эдгар Давлянидзе

У ИСТОКОВ ГРУЗИНСКОЙ ФОРТЕПЬЯННОЙ МУЗЫКИ

В статье речь идет о раннем периоде истории грузинской фортепьянной музыки, рассматриваются предпосылки становления профессионального фортепьянного стиля (стр. 79).

Анзор Эркоманшвили

НОКО ХУРЦИЯ

Статья посвящена творчеству замечательного исполнителя грузинских народных песнопений Ноко Хурция, которому исполнилось 80 лет (стр. 89).

Джакомо Леопарди

ИЗ ДНЕВНИКОВ

Журнал продолжает публикацию отдельных фрагментов из «Дневников» великого итальянского поэта, ученого и мыслителя Джакомо Леопарди в переводе с итальянского и примечаниями Бачаны Бреговдзе (стр. 94).

Н. Кереселидзе

ЭФФЕКТ НЕОЖИДАННОСТИ

Статья посвящается творчеству скульптора и мастера металлопластики Нукри Шавгулидзе, произведения которого были экспонированы на персональной выставке в «Доме художника» (стр. 103).

Ференц Лист

ШОПЕН

Журнал продолжает печатать книгу Листа о Шопене в переводе Зазы Чиладзе (стр. 107).

Георгий Ломтатидзе

ИРОДИОН СОНГУЛАШВИЛИ
(Воспоминания)

Исполнилось 100 лет со дня рождения заслуженного деятеля науки, писателя И. Сонгулашвили. В связи с этой датой журнал печатает воспоминания известного грузинского археолога Г. Ломтатидзе (стр. 123).

Гვირ Орджონიკიძე

ДЖАНСУГ КАХИДЗЕ

Печатается очерк известного музыковеда Г. Орджоникидзе о народном артисте СССР Джансуге Кахидзе (стр. 128).

Георгий Масхарашвили

НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ
АЛЕКСАНДРА ШЕРВАШИДЗЕ

Недавно в государственном музее искусства Грузии была экспонирована выставка

произведений известного абхазского художника Александра Шервашидзе-Чачба. В статье освещается творческий путь этого многогранного живописца (стр. 144).

Нино Натрошвили

МНГ РАДОСТИ

В статье дан анализ последних ролей актера театра им. Ш. Руставели Г. Харабадзе. Автор уделяет должное внимание его творческой индивидуальности, выделяя характерные черты его сценической деятельности (стр. 147).

К. Микадзе

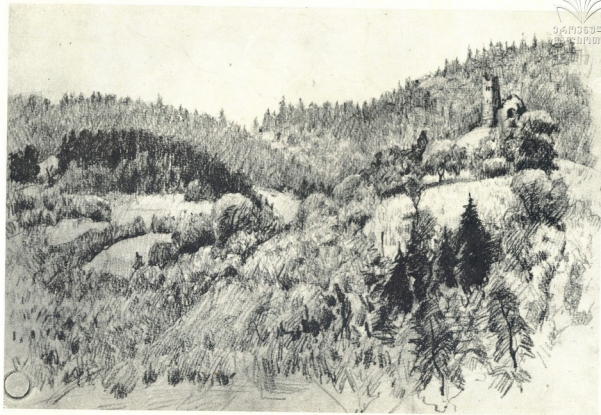
С ЛЮБОВЬЮ К КНИГЕ

Омар Сирадзе — коллекционер миниатюрных книг, собрал более 550 изданий, и с целью их хорошего хранения сам делает переплеты — суперы из тонких обрезков цветного лириана. Техническим мастерством, хорошим вкусом, творческой фантазией отмечены его работы, несколько образцов которых печатается в журнале (стр. 154).

ავტორთა საპუბლიკაციო
ქრნალ „საპროტა ხელმწიფის“ რედაქცია
აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე მები მოცულობის
სტატიები დასაბუჯალ არ მიიღება.

გადაეცა წარმოებას 16. 08. 85 წ.
ხელმოწერილია დასაბუჯალ 21. 10. 85 წ.
საბუჯლი ქალალი 5,25
ქალალის ფორმატი 70×1081/16
ფიზიკური ნაბუჯლი თაბახი 10,5
საალიტეხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 1858. უე 05387. ტირაჟი 6000.

ქრნალში დაბუჯლილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვანტირაძის ფოტოები.



620/158

