

მემარცხენეობა

ქართული ხელნაწების მემარცხენე ფრთხილი

კრებულში დაბეჭდილი მასალები:

მეთაური — 1928 წელი — ზაფხული.

ბესარიონ ჟღენტი — დღევანდელი დირექტივები.

ბიძინა აბულაძე — ბრძანება საბჭოთა თავდაცვისათვის. ბრძოლა წყალდიდობასთან.

დავით გაჩეჩილაძე — გუთანი.

შალვა აღმაშენებელი — ახალი ხელოვნების კვალიფიკაცია.

დავით კაკაბაძე — დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა.

ვარლამ შურული — პატრიოტიზმის დასასრული.

აკაკი ბელიაშვილი — ერთი პარტიის ისტორია.

ლევან ასათიანი — პოეზია და ზაუმი.

აკაკი გაწერელია — ახალი ლექსალობის შესახებ.

მიხეილ კალატოზიშვილი — კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები.

დემნა შენგელაია — თეორი დღეები.

სტეფანე კასრაძე — ურთიერთობა.

ლევან ესაკია — სურათი „სამანზე“-ს დადგმა.

სიმონ ჩიქოვანი — ბედი — რესპუბლიკა. ჩემი სიტყვა მემარცხენეობის დისპუტზე.

შალვა აღმაშენებელი — დავით კაკაბაძის მხატვრობა.

სერგეი ტრეტიაკოვი — მტერს ნუ დავეხმარებით.

ნიკოლოზ შენგელაია — რამოდენიმე შენიშვნა სურათი „ელისო“-ს დადგმის შესახებ.

მიხეილ კალატოზიშვილი

და

ნუცა დოლობერიძე

} როგორ ვამზადებთ კინო ქრონიკას.

„მემარცხენეობის“ შენიშვნების კუთხე.

ქრონიკები და ინფორმაცია.

რეპროდუქციები: დავით კაკაბაძის — მხატვრობიდან. კინო კადრები ნ. შენგელაიას, მ. კალატოზიშვილის და ნ. დოლობერიძის, ლ. ესაკიას და ს. დოლობერიძის ნამუშევრებიდან.

რეპროდუქციები: ირაკლი გამრეკელის დეკორატიული ნამუშევრებიდან.

ფოტო ყდაზე — მ. კალატოზიშვილისა.

წარწერა — ირ. გამრეკელის.

რედაქტორი: სიმონ ჩიქოვანი



99-1928

მემარცხენეობა 2

ქართული ხელოვნების მემარცხენე ფრონტის ორგანო

1928 წელი — ზაფხული.

„მემარცხენეობის“ ამ მეორე კრებულს უფრო თეორეტიულ-პროგრამულ ხაზის გაართვა აქვს დასახული მიზნად, ვიდრე მხატვრულ პროდუქციის გამოფენა. აქ მოთავსებული მხატვრულ პროდუქცია კი ნიმუშისა და ლაბორატორული ხასიათისაა.

მემარცხენეობა წინააღმდეგია ხელოვნების ყოველგვარი შინაგანი კლასიფიკაციისა (პოეზია, პროზა, დრამა და სხვ.). ის სპობს ხელოვნებაში შემავალ გვარეობათა შორის საზღვრებს და ხელოვნებას ათავსებს წმინდა პრაქტიკულ საქმიანობისა და ნივთების კატეგორიაში; ამიტომ „მემარცხენეობა“, მებრძოლი ქართულ დღევანდელ სინამდვილეში კომუნისტური კულტურისათვის, უფრო საზოგადოებრივობის მიმართებაა, ვიდრე ხელოვნების მორიგი სკოლა; აქედან: „მემარცხენეობის“ როგორც თეორეტიული, ისე მხატვრული პროდუქცია ძიებაა თანამედროვე ცხოვრების საჭიროებათა და მისი ტენდენციების გამორკვევა. ცხადია, აქ ხელოვნება წმინდა ემოციონალურ ზედმოქმედების მოვალეობიდან იძვრის და გადადის გოგონებრივ ზეგავლენაზე, მით სტოვებს თვითმიზნობრივ ესტეტიზმის საზღვრებს და გამოდის ინტელექტუალიზატორის როლში.

ყოველი ხელოვნების ფაქტი მდებარეობს ესტეტიურსა და არაესტეტიურ კატეგორიებს შორის. ესტეტიური კატეგორია წარმოადგენს კომპოზიციების გამოაშკარავებას, ხოლო ხელოვნების ობიექტს — მასალას — ჩვენ უწოდებთ არაესტეტიურ კატეგორიას.

ხელოვნების ყოფის ცვალებადობაში თვითადი კომპოზიციებმა დაჰკარგეს ესტეტიური ზეგავლენის უნარი. თანამედროვე ხელოვნების რევიზიამ წარმოშვა ფაქტისა და დღიურ საჭიროებათა ხელოვნება, მოცემული კონსტრუქტიულ ფორმებში (კონსტრუქცია ჰრის კომპოზიციის შეცვლა ინჟინერიის პრინციპებით).

ამიტომ „მემარცხენეობა“ ნიშნავს: ხელოვნებისა და ოსტატობის იგივეობის განმტკიცებას და ხელოვნების საზოგადოებრივ ფუნქციის ძიებას.

ყოველივე ზემოთქმულისაგან აშკარა ხდება „მემარცხენეობის“ განსაკუთრებული როლი ქართულ ხელოვნებაში. („მემარცხენეობა“ არის ბრძოლა ხელოვნებაში ოსტატობის განმტკიცებისა და ქართული ხელოვნების კულტურის დონის ამაღლებისათვის. „მემარცხენეობა“ განაგრძობს საზოგადოებრივ დაკვეთის ასრულებასთან ერთად, ლაბორატორულ მუშაობას ხელოვნების შინაგან სპეციფიურ მასალებზე და სთვლის ამ მუშაობას მოწინავე ხელოვნების ერთ უმთავრეს და აუცილებელ გზად.

„მემარცხენეობის“ ეს კრებული გამოდის ქართულ ხელოვნებაში გამეფებულ მსოფლმხედველობითი პასეიზმისა, ოსტატობის დაცემისა და შტამპის გაბატონების დროს. მემარცხენეობა ბრძოლაა არსებულ ატმოსფერის გასარღვევად და ნიღაბის ახლა ყველა პსევდონანამგზავრულ ტენდენციებისა.

„მემარცხენეობა“ უპირდაპირდება თავისი პრინციპებითა და საზოგადოებრივი საქმიანობით დღევანდელ სინამდვილეში არსებულ ხელოვნებათა მიმართულებებს, გაერთიანებულს მემარჯვენეობის ნიშნის ქვეშ.

„მემარცხენეობა“ სთვლის თავის პრინციპებს და ამ პრინციპებით გამართულ მხატვრულ პროდუქციას საბჭოთა მნიშვნელობის შედეგად და მის მოთხოვნილებათა დამაკმაყოფილებელ იმდინარეობად.

382

უკანასკნელი წლების მუშაობამ დაამტკიცა, რომ მუშათა აუდიტორია და საბჭოთა საზოგადოებრივობის საუკეთესო ნაწილი სრულ კონტაქტში არის „მემარცხენეობის“ საქმიანობასთან. ამასთანავე მემარცხენე მუშაკების ხარისხობრივმა ზრდამ დაგვანახვა, თუ რამდენად ცოცხალია და მიუცილებელი ის მხატვრული მასალები და საზოგადოებრივი საქმიანობა, რომელსაც ჩვენი ამხანაგები აწარმოებდნენ ლიტერატურაში, კინოში, თეატრში, მხატვრობაში, მუშათა კლუბებში და სხვ.

„მემარცხენე მწერლობის“ ჟურნალი „მემარცხენეობა“ აქამდე ატარებდა აღმანახის ხასიათს. დღეს უკვე ნათელი გახდა მისი პერიოდული ორგანოდ გადაქცევის საჭიროება. რამდენადაც შესაძლებელი იყო, ჩვენ ამ კრებულშიც შევეცადეთ მოგვეცა ჯამი ყველა იმ მთავარ დებულებებისა, რომელსაც ამ წლის განმავლობაში მემარცხენე ჯგუფის წევრებს ზეპირად თუ სხვადასხვა გამოცემებში პრინციპების სახით წამოუყენებიათ. ამასთანავე ჩვენ შევეცადეთ ეს კრებული ყოფილიყო ხელოვნების დღიურ საქიროებებზე პასუხის გაცემა და არ შქონოდა გეზი აღებული განყენებულ თეორეტიულ მსჯელობებისაკენ.

ბესარიონ ჟღენტი

დღევანდელი დირექტივები

ქართული მემარცხენეობის მეტროლომა პოზიციამ გადალახა ლიტერატურის საზღვრები. უკანასკნელი პერიოდის ჩვენი მუშაობა — საკითხის დაყენების მაშტაბით განირჩევა. ახალი პოეტიკის თეორეტიულ-პრაქტიკული განმტკიცებიდან, ძველი, ტრაფარეტული ლექსისა და პროზის კულტურასთან ბრძოლიდან ჩვენ გადავედით მთელი მხატვრული კულტურის რეორგანიზაციისათვის ბრძოლაზე; ლიტერატურულ შკოლით დაწყებული მემარცხენეობა — კულტურულ-საზოგადოებრივ მოძრაობათ იქცა.

ჩვენი მხატვრული-იდეოლოგიური კონცეპცია ხელოვნების დანიშნულების, მისი სოციალურ ფუნქციის რევიზიით იწყება: ძველი საზოგადოებრივობის სოციალ-პოლიტიკურ სისტემაში ხელოვნების ადგილი და ამოცანა — თვითმიზნობრივი ესტეტიზმის, თავდავიწყებისა და ჰაშიშის, ამსახველობისა და ილიუზიონიზმის ცნებებში თავსდებოდა. ჩვენი რომოდენიმე წლის მტკიცებამ ნათელი გახადა ასეთი გაგების შეუსაბამობა დღევანდელი ბუნებასთან, გარდამავალი პერიოდის მატერიალურ-კულტურულ მშენებლობის ამოცანებთან.

ძველი საზოგადოებრივი ურთიერთობის ნიადაგზე აგებული ადამიანის ფსიქიკის რეკონსტრუქცია, წარსულის ნამემკვიდრე ცრუმორწმუნოებთა აღმოფხვრა, სენტიმენტალურ-რომანტიულ განწყობილებათა დაშლა, ძველი გემოვნებისა და ესთეტიკური — იდეოლოგიური თვალსაზრისის რღვევა — აი ხელოვნების პრაქტიკული დანიშნულება ჩვენს დროში.

ასეთია იმ ფორმულის კონკრეტიული გახსნა, რომლითაც ჩვენ ხელოვნებას ახალ ცხოვრების მშენებელ ძალათ, კულტურული რევოლუციის ძირით. საქმეთ ვაცხადებთ.

აქ ნათელია განსხვავება და დაპირისპირება. ახალი დანიშნულება, ახალ ამოცანა თვით ხელოვნების შინაგან რეკონსტრუქციას ბადებს. შეუძლებელი

თანამედროვეობის ამოცანას ვუპასუხოთ ძველი ხელოვნების კანონებზე აგებული მხატვრული ფაქტით. ეს კანონები იმდენათ გაცვეთილი და ავტომატიზაცია ქმნილია, რომ მათ დაკარგეს ზემოქმედების ის ინტენსივობა და სიცხოველე. ეს კანონები იმდენათ შეფარდებული იყო ძველი ხელოვნების დანიშნულებრივ ბუხებასთან, და ისეთი ორგანიულობით დაკავშირებული ძველი საზოგადოებრივობის სხეულთან, რომ მათი გამოყენება ჩვენს პირობებში — შეუძლებლათ ხდის ხელოვნებას დაკავშირებას დღევანდელი მოთხოვნასთან. პარალელურად ხდება ხელოვნების მასალებრივი ინვენტარის ცვლა. ძველი, ტრადიციული ხელოვნების ხერხობრივი აპარატით მისვლა ახალი ცხოვრებით შემოტანილ მასალასთან არღვევს მხატვრული ფაქტის ორგანიულობას და მთლიანობას. ეს არასპობს ძველ მასალებზე მუშაობის შესაძლებლობას. ელექტრონის ეპოქა იყენებს ქვის, ბრინჯაოს და რკინის მასალას, მაგრამ აქ სულ სხვაა — ამ მასალის კონსტრუქციის მეთოდი, ახალია მშენებლობის კანონი. თუ ასეა მატერიალურ კულტურაში, მით უფრო ხელოვნების სფეროში ძველ მასალებზე მუშაობაც კი — უეჭველად ახალ მეთოდებს და ხერხს მოითხოვს. ამიტომ ვაყენებთ ჩვენ ახალი ხელოვნების ძირითად პირობით — ახალ მხატვრული ხერხების აღმოჩენას, მიმდინარე მშენებლობითი პროცესებთან შეფარდებით. ახალი ამოცანა ბადებს ხელოვნების ახალ ფორმების საჭიროებას. აქედან მივდივართ ახალი მასალის ძიებისაკენ. ხელოვნებიდან იღვწება რამანტიელ-ეკზოტიური მასალა. ილლიუზიისა, აბსტრაქციისა და ამსასველობის ხელოვნებიდან — ჩვენ მივდივართ ფაქტების ხელოვნებასთან. აქ ისპობა ფანტასტიური მასალა, გამოგონილი სიუჟეტი, ინტიმურ, — ინდივიდუალურ განცდების თემატიკა, ტიპიურ — განმზოგადებელი ყოფითი ფაბულა. ასეთი მასალობრივი „შინაარსი“ სავსებით შეეფერებოდა იმ დროინდელ ხელოვნებას, როცა იგი ცხოვრებიდან გაქცევის, ან ცხოვრების ილლიუზიის მიცემის საშუალებათ იყო გაგებული. ახალი ხელოვნების მასალა-არის რეალური და არა გამოგონილი“ ფაქტი. ხოლო ამ ფაქტების კონსტრუქციის და დალაგების სპეციფიურობა ბადებს მხატვრული ნივთის ღირებულებას, რომელიც ჩვენ გვესმის, როგორც ახალი, მანამდე არ ყოფილა კატეგორია, რომელიც ავსებს და ემატება ცხოვრებას — ნიეთებასა და ფაქტების ჯამს. ფაქტიური მასალა და მხატვრული ფორმაციის ახალი ხერხები — აი თანამედროვე ხელოვნების გზა. აქედან ნათელია, თუ რატომ ვაყენებდით და ვაყენებთ ჩვენ პრიმატულ ამოცანათ ახალ ხელოვნებაში — ახალი სტილისტიურ ხერხების აღნაგობას, რასაც საერთო ხმარებაში „მხატვრული ფორმა“ ეწოდება — აქედან ჩვენი ფორმულა „ფორმალურ რეგულიაციისა“; აქედან ჩვენი პოზიცია წარსულის მემკვიდრეობის საკითხებში.

ესთეტიურ ფეტიშიზმის ნაცვლად ჩვენ შეგვაქს ხელოვნებაში მიზან-შეწონილობის, უტილიტარობის, გეგმაზომილობის პრინციპი. ხელოვნება კარნახობს ყოფის ორგანიზაციის კანონებს; ხელოვნება ახდენს ახალი ფსიქიკის რეგულიაციას, ხელოვნება ამოძრავებს მასებს ახალი ცხოვრების ფორმაციისაკენ. და ეს „სოციალური დაკვეთა“ პირველ ყოვლისა თვით ხელოვნების ორგანიზმის ახალ პრინციპებზე აგებას გულისხმობს.

ამიტომ ყოველგვარი მხატვრული მუშაობა უმნიშვნელოა და უსარგებლო; თუ იგი არ შეიცავს ძველი ესთეტიურ ტრფიალების რღვევიდან — დღევანდელი-

ზის შესაფარდ ხელოვნებას ელემენტებს. ეს არის ერთად-ერთი კრიტიკიუმი, რომელითაც ვაფასებთ ჩვენ თანამედროვე ქართული ხელოვნების მდგომარეობას.

მემარჯვენე ბანაკი ქართული მწერლობისა ისევ პასსეიზმის, პრიმიტივის და უმეცრების ქაობში ბრუნავს. მისი ტრადიციული თაობა დაუსრულებლად სტკეპნის ერჟსა და იმავე ადგილს. „აკადემიურ მწერლები“-ს იარლიკით ჩვენს ლიტერატურას ევლინება ჩამორჩენილობისა და კონსერვატიზმის დაუძვრელი ყინული. იბეჭდება წიგნები, ჟურნალები, ლექსებით და პროზით, მაგრამ არავითარი დაძვრა ადგილიდან. ვარიაცია შტამპის და ტრაფარეტის. არის მკრთალი ცდები თემატიურ განახლების, მაგრამ გაცვეთილ, დაობებულ ხერხობრივ აპარატში მოქცეული ახალი თემატიკა — უფრო შარჟია და კარიკატურა — ვიდრე დღევანდელობის ხელოვნება. ბევრია მათ შორის საკმაო ისტორიული დამსახურებით, რომლებიც თავის დროზე ღრმა და მნიშვნელოვან საქმეს აკეთებდნენ. ერთი წუთითაც არ დავივიწყებთ, ოდნავაც არ დავამცირებთ ჩვენ მათს ისტორიულ ღირებულებას, როგორც არ ვივიწყებთ ჩვენი ძველი მწერლობის კორიფეების დამსახურებებს თავისი დროისა და საზოგადოებრივობის მიმართ. მაგრამ დღევანდელი ესთეტიური კულტურისათვის მათს ეხლანდელ მუშაობას მხოლოდ აგრესიული, უკანდამხევი მნიშვნელობა აქვს და ჩვენ, გვჭირდება ვიბრძოლოთ მათი გავლენის წინააღმდეგ ახალ ლიტერატურულ ცხორებაზე — არ დავზოგოთ ავტორიტეტები, რადგან ამაშია კულტურული პროგრესის უმთავრესი პირობა.

ვაგრძელებთ ბრძოლას „ცისფერ ყანწები“-ს წინააღმდეგ. მათი ლექსების ბეჭდვა გრძელდება ინერციით. ვერავენ ვვეტყვის — რა დანიშნულებას, რა გამართლებას ატარებს ეს დაუსრულებელი მელანქოლიის, ინტემიურ ლოჯიკის, ეკზოოტიკის, ღვინის პროპაგანდის პოეზია. თუ თავის დროზე ამ შკოლის გამართლება მისი პათაოსსა და ტემპერამენტში მაინც იყო, ეხლა იგი ობივატელურ გემოვნების უკანასკნელი სტადიაა. ყიველგვარ ოსტატობას, მიზანშეწონილობას, სოციალობას მოკლებული. მათი მონოტონური ლექსალობა — მთელიწყება ამ შკოლის პოეტებისა „მღერის ერთ მოტივს“ და უკვე ველარ გაარჩევ „უხუცესი“ ქართველი პოეტების ხმას — ჩვენი ლიტერატურული ბოგემის პოეტების ორკესტრისაგან.

ყოველი დღე, ყოველი გამოსვლა ბეჭდვითი თუ ზეპირი ნათელს ხდის, რომ ამ შკოლამ ქართული კულტურის ყველა საკითხებში დაკარგა ელემენტარულად საღი ორიენტაციის შეგნების უნარი.

მემარჯვენე ლიტერატურის ერთმა თაობამ სასიცოცხლო პრეტენზიების შესანარჩუნებლად მექანიკურ გაერთიანების ხერხს მიმართ — ასე შეიქმნა „შეზარხოშებულ ადამიანების კავშირი“, რომელმაც თავისი პასსეიზმის ილლიუსტრაცია დაჯგუფების სახელწოდებაშივე გამოხატა. ლიტერატურის ისტორიას არ ახსოვს, რომ პირველი გამოცემა, ახლად ამოძრავებულ ლიტერატურულ დაჯგუფების, ისე უსიცოცხლო, უფერული და ყოველგვარ ინტერესს მოკლებული ყოფილიყოს, როგორც ეს „არიფონმა“ მოგვცა. არც ერთი ახალი აზრი, არც ერთი ახალი ტონი. ყველაფერი ძველი, ათასჯერ გაგონილი დავიწყებულის. რესტავრაცია უძველეს და მდარე ლიტერატურულ ჟანრებისა და ფორმების. ჩვენი ქმოვალეობაა „ცნობის მოყვარე ახალგაზრდობას“ განუუმართოთ თუ რაოდენი კონსერვატიზმი



არქაიზმი და ჩამორჩენილობაა შეთავსებული ამ აღმანახაში, რომელიც „ახალი ძიების“. და ეპოქის სტილის ფრაზებსაც არ გაურბის.

ჩვენ ვაგრძელებთ ენერგიულ პოლემიკას პროლეტარულ მწერლობასთან. მიზნობრივი ერთიანობა არ გვაფერხებს ჩვენ, ზოგჯერ უმწვავეს ფორმებშიც კი ვიბრძობოთ მხატვრული იდეოლოგიის სპეციფიურ პრობლემების გარკვევისათვის.

სოციალ-პოლიტიკურ რადიკალიზმიან პროლეტარული მწერლობა ხშირად ათავსებს მხატვრულ — ესთეტიურ კონსერვატიზმს. აქ იწყება ჩვენი უთანხმოებისა და წინააღმდეგობის საზღვრები. ჩვენ ვიბრძვით პროლეტარული მწერლობის მარცხნივ გადახრისათვის მხატვრული მშენებლობის კანონების სფეროში. პროლეტარული მწერლობა ნაცვლად ახალი მხატვრული ხერხების, ახალი ლიტერატურული ფორმის ძიებისა, გადადის „ახალი ადამიანის“ ძიებაზე. ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ „ახალი ადამიანი“ „ჭარმონიული ადამიანი“ და სხ. არ არსებობს. იგი უნდა აღმოცენდეს და მის ფორმაციის პროცესში ახალ ხელოვნებას აქტუალური როლი აქვს. ამიტომ არა „ახალ ადამიან“-ს ძიება, არამედ მისი აღმოცენებისათვის საჭირო პირობებისათვის მუშაობა, შესაფარდი ელემენტების ძიება უნდა იყოს ახალ ლიტერატურის ამოცანა.

პროლეტარული მწერლობა აყენებს „სწავლის“ ლოზუნგს, მაგრამ მათს კონცეპციაში სწავლა უთანაბრდება რესტავრაციის ცნებას. სწავლობენ და სკდობობენ გადმონერგონ ძველი ლიტერატურის ხერხობრივ — მორალური ტრადიციები. ჩვენ ვიბრძვით ასეთი „ცრუ კლასიკურ“ მუშაობის წინააღმდეგ. ძველი მწერლობისაგან, კლასიკოსებისაგან ჩვენ შეგვიძლია ვისწავლოთ მხოლოდ ერთი რამ: ისეთივე ორგანიულობით მიუდგეთ ჩვენი დროის, ამოცანებს ისევე გავიგოთ დღევანდელობის მოთხოვნები, როგორც ეს შესძლეს კლასიკოსებმა. აქედან კი ბუნებრივად გამომდინარეობს მათ მიერ განვლილი გზების უარყოფა და ექსპერიმენტალურ მუშაობის აუცილებლობა ახალ ხელოვნების ორგანიზმის გასამტკიცებლად.

პროლეტარულმა მწერლობამ უნდა უარყოს ძველ ლიტერატურულ შკოლების გავლენების ყოველგვარი ვარიაცია (გმირული რეალიზმი, წარსულის მიღწევათა „სინთეტურ გამოყენება“ და სხ. და სხ.) პროლეტარიატი არ სწავლობს წინამორბედი კლასებისაგან თავისი პოლიტიკისა და ეკონომიკის შენების კანონებს. იგი ქმნის მას თავისი კლასიურ ინტერესების და საჭიროებათა მიხედვით.

ასევე უნდა მიუდგეს ლიტერატურულ მუშაობას პროლეტარიატის კლასიური მწერლობა.

ლიტერატურის გარდა უკანასკნელ პერიოდში ჩვენი საზოგადოებრივობის წინაშე აქტუალურათ დადგა სხვა ხელოვნებათა მდგომარეობის საკითხი. თეატრი, კინო, მხატვრობა — ამ სამმა დარკმა ჩვენი ხელოვნებისამ უკვე შექმნა საზოგადოებრივი ინტერესი და ამ საკითხებშიც აზრთა დიფერენციაცია ბუნებრივად მოხდა.

ქართული თეატრის საკითხში ჩვენ გამოვიმუშავეთ გარკვეული პოზიცია. ჩვენ ვებრძვით თეატრის ქაოტიურ მუშაობას. უპრინციპო, კუსტარულ და ხალტურულ მეთოდებს. ქართული თეატრის დღევანდელ მდგომარეობას. ჩვენ გაუწიეთ



უსასტიკესი წინააღმდეგობა. ჩვენ გავაგრძელებთ ამ ბრძოლას, ვიდრე ქართული თეატრი არ აიღებს გარკვეულ ორიენტაციას მაღალ-კვალიფიციურ ხელოვნების ხარისხზე, თანამედროვეობის მხატვრულ იდეოლოგიურ ამოცანებზე, ახალი აუდიტორიის ყალიბობაზე. დღევანდელი თეატრალური ცხოვრება იძირება მეშხანურ ობივაციულ მეთოდებში სკენიურ ხელოვნებისა. იწვიათი გამონაკლისის რევოლუციონურ რეპერტუარსაც ჩვენი თეატრი აქცევს სიმბოლისტურ—დეკადენტურ გაფორმებაში. ჩამორჩენილობა და ქაოსი—აი რას ვებრძვით ჩვენ დღევანდელ ქართულ თეატრში.

ჩვენ ვცდილობთ, რომ ქართული კინო-ხელოვნება თავისი განვითარების პირველსავე საფეხურებზე განთავისუფლდეს სოციალურ—პრაქტიკულ ღირებულებით დაცლილი გზებისაგან. ყოვლად უმიზნო და უსარგებლო „ექზოტიურ ზღაპრების“ მაგიერ ჩვენ ვაყენებთ ქრონიკის, მეცნიერული ფილმის, ფაქტის ფიქსაციის პრინციპებს. კინო—ყველაზე მეტად თანამედროვე ხელოვნება, უფრო ორგანიულად უნდა დაუკავშირდეს დღევანდელი ამოცანებს. მით უფრო საქართველოში დიდია ამის შესაძლებლობა, რადგან ჩვენი კინო-ხელოვნება წარსულის ტრადიციებით დატვირთული არ არის.

მორიგი ფრონტი უნდა გაეხსნას ქართულ მხატვრობაში შემჩნეულ უდიდეს ჩამორჩენილობას და კონსერვატიზმს. ახალგაზრდა მხატვართა თაობის პოტენცია და შესაძლებლობანი ნადგურდება ყოვლად უაზრო, უმნიშვნელო და უსარგებლო მუშაობაზე. არსად ისე ძლიერი და ეპიდემიური არ არის მემარჯვენე აზროვნების გავლენა, როგორც მხატვართა შორს. აქ ყოველივე ძველი, პრიმიტიული და პირველყოფილი გამოცხადებულია „ეროვნულობის სინონიმად. ყოველგვარ პრიორესიულობის უარყოფა „ეროვნულობის“ სასულოთ—ჩოხისა და ურმის ნაციონალიზმი, უყალბესი პატრიოტიზმი, აი რა აფერხებს სახვითო ხელოვნების განვითარებას ჩვენს ქვეყანაში. ბრძოლა ასეთ ტენდენციების წინააღმდეგ არის უდიდესი საქმე ქართული კულტურის პროგრესისა და განვითარების თვალსაზრისით.

ამრიგათ მემარცხენეობის პოზიცია მთლიანდება მთელი ქართული ხელოვნების არეზე გარკვეული პრინციპების ნიადაგზე უკომპრომისო და უკანდაუხეველი ბრძოლით.

რაც უფრო მტკიცეა და პოპულარული მემარჯვენე რუტინების ავტორიტეტი, მით უფრო მკაცრი და ენერგიულია ჩვენი თავდასხმები მათზე, დამყარებული, პროგრესული ქართველი ახალგაზრდობის ყურადღებასა და თანაგრძობაზე, ჩვენ მივდივართ წინ ახალ ესთეტიურ კულტურის, ახალი ქართული ხელოვნებისა და მეტყველების განმტკიცებისათვის.

ბიძინა აბულაძე

ბრძანება საბჭოთა თავდაცვისათვის

ჩვენში ყოველი ქვა
 სისხლით მორწყულია
 რამდენი გულიც გვაქვს
 — იმდენი წყლულია.
 რამდენი წყლულია—
 — იმდენი მკლავები.
 მიწა დახნულია
 ძმათა საფლავებით
 რამდენი მკვდარია—
 — იმდენი ლოდები
 გული ნატარია
 ბრძოლების ლოდინით
 აროდეს შედგება
 წითელი ჯარები
 შავათ რომ შეღება
 მტრების ფანჯრები
 გარბოდენ პირდაპირ
 გარბოდენ ზურგებით
 დაგლეჯილ ფერდებით
 ხალხისთვის ურგები
 ვიდექით მეხივით
 — გულიც ესევეა
 ჩვენი ძმა-გლეხები
 მინდვრებს შესევიან
 ბრუნავენ მინდვრები
 — მთა—მთაზე გორდება
 და ხალხის სიმდიდრე
 გულამდე გროვდება
 როდესაც მზის პირი
 ამოდის თენდება
 ცხოვრება ქვითკირი
 შენდება . . .
 შენდება . . .
 თითქო ისტორია
 ბორბლებს წინ აგორებს

კარგი როშარია
 ვინც აწვდის აგურებს
 თითქო ყვავილდება
 ეს გული უბელი
 მაგრამ ყვავებივით
 ჩხავიან ღრუბლები.
 ჯერ არ ამომშრალა
 დარდი და ცოფები
 ძმებო როშარებო
 დადექით თოფებით
 თოფებით, თოფებით.
 — ჩახმახი გულს გავდეს
 სიტყვები ვაზნები
 რამდენიც გავარდეს
 გაჩნდეს ზარბაზნები
 ცული ვაჟკაცია
 ლაჩარიც ის არი
 ვინაც არ ჩააკვას
 სახლს გულის ფიცარი
 ვინაც არ გაცვითოს
 გულით მტრის ისარი.
 — — —
 — ჩვენში ყოველი ქვა
 სისხლით მორწყულია
 რამდენი გულიც გვაქვს
 — იმდენი წყლულია.
 და თუ შეინძრევა
 ბრძოლით მოედნები
 თოფებით დავიძრათ
 ძმები—პოეტები.

27 წელი.
ზაფხული.

ბ. აბულაძე

საარაკო ბრძოლა წყალდიდობასთან ხაუჭოვი და ლენინაკანში

კლდეზე ჩამორბოდენ
წყლები უბოდიშოთ
და მთები—ორბები
დარჩენ გალეშილი,
მთიდან ჩამორბოდენ
ზვავები ქალაკებს
და ტალღათ ბორბლებმა
ქალაქი ალაგმეს.
თითებით ნაპოტნი
ველები მოტორეს
და მიწას აპობდენ
როგორც მოტორები.
— თითქო შენი თვალი
ქვიდან ამოვარდა
და მტკვარი—
დამთვრალი
ვეფხვი მონავარდობს.
კორდებზე მოხტუნავს
ველებზე ძანკალებს
და გულში იხუტებს
უდედო ფაცანებს
მე—
იმ ფაცანების
დარდით აღელვებულს
ეხლაც მიფანცქალებს
გული და ხელები.
ტალღებზე რომ იწვნენ
წაქცეულ ხესავით
თითქო-მეწვებოდა
ვინმე—ნათესავი.
იყო დაფეთება
სახლებმაც იციან—
ლამეს ათენებდა
თეთრად მილიცია.

✓ გალმიდან გარიყულ
ბადეებს სჭიშავდენ
წყალში ჩამდგარიყვნენ
პირდაპირ—ჭიპამდე
ტალღებს აშეშებდენ
ნაგანის პირებით
თითქო აშინებდენ
— მტკვარს დაპატიმრებით
და...
დიდი სერები
ღმუოდენ დათვივით
როცა გადასერეს
მინდვრები დაფლეთილი.
და თითქო ტალღებმაც
იქ იგრძნეს აფეთქება
როცა გადავჩხეთ
გაშლილ ლათათქებით
შედგენ ბაღლებივით
დაფეთებულები...
თენდება!
თენდება!
ტალღები გარბიან
მტკვარი იჭინთება
ფეხებიც არ მიაქვს
ველარ ეჭიდება
ის წითელ არმიას.
ეხლა მაგონდება
ის ლამე მართალი
ღია ვაგონიდან
გავრბოდი სარდალი
ეხლა ეს ამბავი
იმ ორმა იციან
წითელმა არმიამ
და

მილიციამ..,
და თუ დაიღვრება—
ლიახვათ
ბამბაკი
რომ ბრაზით აოხროს
ჭალები ლამბაკი
და თუ—დაიქცევა
მთები ბამბაკითა
ტალღებს დავეცემით

ლენინაკანიდან.
ხაშურში ნახვეტი
თქვენთვის მოგვიცია
აქაც, ჩვენ დაგხვდებით
მე
და
— მილიცია.

1828 წ. აპრილი.

დავით გაჩეჩილაძე

გუთანი

გახედავ შორით მინდვრებს ტრიალოს,
გგონია ზღვა არი, მთა ყინვის გემია.
დაბერილ ნიავეებს და წვიმებს წკრიალით
მწვანე გაზაფხული რომ შეუდგენიათ.
ჯმუხა გლეხი აქ აცისკრებიდან
დაცემულ ჩრდილივით გუთანზე კიდია.
შორს მუხა ირხევა ფრინველთა კრებულით
და ღრიანკელებში ლამე და ბინდია.
კლდეს გადაფენილი ღრუბელი ხორიხობს,
ჯერ კიდევ ყვითელი მთვარეა გორიგორ,
ჯერ კიდევ ბულბული გულაჭიკჭიკებით
არ შესტვენია ლამის მყუდროებას
და ცად მიბნეული ვარსკვლავნი ჭიქებურ
ჩამოკამკამებენ მინდვრების მოედანს.

იქ, სადაც გველივით მდინარე ხატია,
მაღალი მთებისა მკერდია ფრიალო,
ტირიფის ჩრდილებთან ყევარი გადიარს
და გუთანს მიწიდან ამოაქ ხრიალი.
მიწა ხომ დამარხულ ცრემლებს ბუდეა,
გლეხს მონობაში რომ დაუნთხევია,
და ეს ბელტებიც მინდორის გულიდან
და წარსულ დღეების შავი ჩონჩხებია

დაბინდებამდე იშრომებს გლეხი და
შელონებამდე გაზმუის კამეჩი.

და მწვანე ფერდოში ხნულ გადაგრეხილი
კვლავ გადაგორდება ქარიან ღამეში.
მთებს აებურდება ღრუბელი ხორიხორ
და როცა ტბორებში ხეები წვებიან,
ეს აცურებული მთვარეა გორიგორ,
სოფელი თეთრად რომ დაურწევია.
და იცის გლებმა და მთელმა სოფელმაც
ცხოვრება შრომა და ბრძოლაა ბოლომდე,
რომ ჩქარა ხნულები წვიმიდან სოველნი
ოქროსფერ ჯეჯილებს ამოაბოლებენ.
ქობიდან გამოვა სიმღერის წკრიალი,
ხევიდან წისქვილი აყრუებს ხვილით,
და განთიადამდე უდაბნო ტრიალოს
აგდია გუთანნი ფრთა მოტეხილივით.

შალვა ალხაჯიშვილი

ახალი ხელოვნების კვალიფიკაცია

1. ყოველდღიური ცხოვრება წარმოადგენს ქაოტიურ, უორგანიზაციო, ჩამოუყალიბებელ შეკრებას ყოველგვარ ნივთის, ადამიანის, მოქედების ამბის, იდეის და სხვა. ამიტომ: ცხოვრება იძლევა მდიდარ რეალურ მასალას მხატვრისათვის და არა „შინაარსს“, როგორც ამბობდენ აქამდის. რადგან: მხატვრისათვის ყველაფერი, რასაც იძლევა ცხოვრება „შინაარსი“ კი არ არის, არამედ მასალა, მხოლოდ მასალა.

ავილოთ რომელიმე ნივთი, რომელიც რეალურად არსებობს სინამდვილეში. მხატვარი იღებს მას, როგორც მასალას თავის ხელოვნებისათვის. ამიტომ: ნივთი იძვრის თავის რეალურ, სინამდვილეში არსებულ, პოზიციებიდან და გადადის ხელოვნებაში. სწარმოებს გადამუშავების პროცესი, რომლის შედეგად. რეალური ნივთი ღებულობს ახალ ფორმას და გადაიქცევა მხატვრულ ნივთად. მხატვრული ნივთი ყოველთვის განსხვავდება რეალურ ნივთისაგან, რადგან უკანასკნელი მხატვრის მიერ გადაკეთებული და გადასხვაფერებულია ხელოვნებაში. სინამდვილეში არსებული რეალური ნივთი გადატანილი ხელოვნებაში ღებულობს ახალ ფორმას და ხდება მხატვრული ნივთი. ამიტომ: ხელოვნება არ არის (და არასდროს არ იყო!) ცხოვრების „ანარეკლი“ ან „სარკე“ და სხვა ამდაგვარი. რადგან: რეალობის, ცხოვრების სწორი, დაწვრილებითი ფიქსაცია ყოველად შეუძლებელია. და ბ. არვმტოვის თქმით: „ე. წ. რეალიზმი“—მხოლოდ განსაკუთრებული საშუალებაა სინამდვილის მხატვრულად გადაკეთებისა. ნამდვილი ნატურალიზმი კი („правдизм“) ხელოვნებაში ზღაპარია, რომელიც არასდროს არ იყო და არც იქნება განხორციელებული.



აქედან: ყოველმხრივი ბანკროტობა ხელოვნებაში „რეალიზმის“ და „ნატურალიზმის“, როგორც ცხოვრების სწორი გადაღების. მეორეს მხრივ, აგრეთვე გაუმართლებელია ის ფორმულა, რომელიც ხელოვნებას ღებულობს როგორც ცხოვრების შემეცნებას (ვორონსკი). რადგან: ეს შემეცნება ჯერ ერთი ნაწილობრივია (ნივთის სრული აღქმა ყოვლად შეუძლებელია) და მეორე—სუბიექტიურიც (როგორც ასეთი კი პირობითი და ყველასათვის არასავალდებულო). თანამედროვე ტექნიკამ შექმნა ისეთი მეთოდები და ხერხები ფიქსაციისა, რომ ხელოვნებაში ცხოვრების გადაღება მკრთალი, გაუმართლებელი და ზედმეტი გახდა.

2. თანამედროვე ახალი მხატვარი სდგას ტექნიციზმის კზაზე. ამიტომ: მისთვის საჭირო აღარ არის ნივთის ასახვა. სწარმოებს რეალურ მასალების დამუშავება. ამ რიგად: ხელოვნება როგორც ნაწილი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა რომელიც ისეთივე მონაწილეობას ღებულობს საერთო სოციალისტურ აღმშენებლობაში, როგორც მრეწველობა, ინდუსტრია, მეურნეობა და სხვა. ახალი ხელოვნების პრაქტიკა არის: მხატვრული აღმშენებლობა, რომელიც განუყრელ და მუდმივ კონტაქტშია სოციალისტურ აღმშენებლობასთან (ცხოვრებაში). თანამედროვე ტექნიკა ისეთივე ინტერნაციონალურია, როგორც კომინტერნი. იგი ყოველთვის იძლევა ახალ და ახალ მიღწევებს. აქედან: ხელოვნება ყოველთვის უნდა იყოს თავის ეპოქის ტექნიკის დონეზე. რადგან: ტექნიკა იძლევა ახალ ფორმებს, აგრეთვე ინტერნაციონალურს. ამ რიგად: თანამედროვე ეპოქის რეალური მასალის დამუშავება და გაფორმება შეიძლება მხოლოდ იმავე ეპოქის ტექნიციზმში გავლებულ უაღრესად დახვეწილ ფორმებში.

ხელოვნება ისეთივე წარმოებაა, როგორც სხვა წარმოებანი ცხოვრებაში. თავისებური, განსაკუთრებული წარმოება, სადაც სწარმოებ ნავთების კეთება, ნივთების აღმშენებლობა. ეს არის დღევანდელი დღის რეალური პოლიტიკა ხელოვნებაში, მაგრამ: არსებობს სხვა შეხედულება ხელოვნებაზე, რომლის მიხედვით ხელოვნება უნდა შეუერთდეს წარმოებას, გაითქვიფოს, გადავიდეს წარმოებაში და მომხმარებელს მიაწოდოს არა მხატვრული, არამედ უტილიტარული ნივთები. აქ უკვე გვაქვს საქმე ხელოვნების ლიკვიდაციასთან. ამის ტენდენცია არსებობს თანამედროვე ხელოვნებაში. მაგრამ ეს არ არის დღევანდელი დღის რეალური პოლიტიკა. არსებულ ხელოვნების ლიკვიდაცია დიალექტიურ პროცესის შედეგია, ამისთვის ჩვენ ვამზადებთ ნიადაგს. აქედან: მეორე ამოცანა, რომელიც სდგას ახალ ხელოვნების წინ: არის „ბრძოლა ხელოვნების შიგნით მისივე საშუალებით მის დაღუპვისათვის“ (ს. ტრეტიაკოვის კლასიკური ფორმულა).

ხელოვნება ჯერ არ გამოვიდა ვიწრო, ნაციონალურ ფარგლებიდან. შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალურის უკანასკნელი ციტადელი იქნება ხელოვნება. ინტერნაციონალური ტექნიკა და საერთაშორისო მატერიალური კულტურა გამოიყვანს ვიწრო ნაციონალურ საზღვრებიდან. სოციალისტურ საზოგადოებაში აღარ იქნება საჭირო ხელოვნება შეიძლება დარჩეს მხოლოდ კინო, ყველაზე ტექნიკური ხელოვნება. აგრეთვე მუსიკა და არხიტექტურა.

3. ყოველი ხელოვნება ემოციონალურია. მაგრამ: ემოციები, როქელსაც იძლევა ხელოვნება, სხვადასხვანაირია. სწორედ ამ ემოციების კლასიფიკაციისათვის იბრძვის ახალი ხელოვნება. რადგან: საჭიროა განსხვავების აღნიშვნა თუ რა



ხარისხის, ხასიათის და რა სახის ემოციებთან გვაქვს საქმე. ჩვენ წინააღმდეგნი ვარ ნარკოტიულ, ჰაშიშურ ხასიათის ემოციების, რომელიც ასუსტებენ ადამიანის ნებისყოფას, ქმნიან ჰიპნოტიურ მდგომარეობას და მიჰყავთ იგი რეალობიდან სიზმრების და მირაჟების ქვეყნებში. ასეთი ემოციების მიმწოდებელი იყო (და არის) ბურჟუაზიული ხელოვნება.

ახალი ხელოვნების ფაქტები უნდა იძლეოდენ სულ სხვა ემოციებს. არა ნეტარება, ნირვანა და დასვენება. არამედ ცხოვრების მშენებელი ემოციები, რომელნიც ქმნიან ადამიანის და ნივთის ორგანიზაციას, იწვევენ მას ბრძოლებისაკენ და მოძრაობისაკენ. ამიტომ ის ფაქტი, რომელიც არ იძლევა ასეთ ემოციებს, ასეთ ემოციონალურ ზედგავლენას ადამიანის პსიხიკაზე, არ იქნება ხელოვნების ფაქტი და ამოყარდება ხელოვნების სისტემიდან.

4. ემოციონალურობის საკითხების გამორკვევასთან დაკავშირებულია მთელი რიგი ფორმალური საკითხებისა. ყოველი ნივთი ემოციონალურ ზედგავლენას ახდენს პირველ ყოვლისა თავისი ფორმით და მხოლოდ შემდეგ იმ სემანტიურ მნიშვნელობით, რომელიც მასში იმყოფება. ამასთანავე: ყოველი ფორმა იქმნის მასალიდან და მასალაზე. ვ. ჰაუზენშტეინის თქმით: „ხელოვნება არის ფორმა“. ფორმა კი ვითარდება იმ მასალასთან დამოკიდებულებით, რომელსაც იძლევა ესა თუ ის ეპოქა. ფორმა არ არის „თვითმიზანი“. არც საშუალება. ფორმა იმ გადამუშავების პროცესის შედეგია, რომელიც სწარმოებს განსაზღვრულ მასალაზე, მისი დანიშნულების პლანში. ე. ი. ფორმა წარმოდგენილი როგორც მასალის და მისი დანიშნულების ერთი მეორეზე ზედმოქმედების შედეგი. ყოველი ფორმა უნდა იყოს შეფარდებული იმ დანიშნულებასთან, რისთვისაც მხატვარი იღებს ცხოვრებიდან განსაზღვრულ მასალას და გადააქვს იგი ხელოვნებაში. იმის და მიხედვით, თუ რა დანიშნულება უნდა ჰქონდეს ამა თუ იმ გასაკეთებელ ნივთს (საკითხი: რისთვის?) იქმნის განსაზღვრულ მასალიდან სათანადო ფორმა. ამ რიგად: ყოველ ფორმას განსაზღვრავს ჯერ მასალა, შემდეგ — დანიშნულება.

ფორმის ორგანიზაცია სწარმოებს განსაზღვრული ხერხებით (прием). ხელოვნებაში ყოველი ხერხი არის ფაქტორი რომელიც ახდენს ფორმის ორგანიზაციას. ამავე დროს ახალი ხერხი ექვემდებარება თავის ფუნქციას, მიზნობრივ საყრდნობს (целевая установка). ამ რიგად: ხერხის მნიშვნელობა მის მიზნობრივ მიმართებაში იმყოფება. განსაზღვრულ ხერხების საშუალებით რეალური მასალა, რომელსაც იძლევა ცხოვრება, მხატვარის მიერ გადამუშავდება ხელოვნების მასალად. აქედან: არსებობს მასალა. იძლევა დანიშნულება. იქმნის ფორმა. სწარმოებს განსაზღვრულ ხერხების აღმოჩენა, რომლითაც ხდება ფორმის ორგანიზაცია. სიტყვა „შინაარსი“ ხელოვნების ასეთ სისტემაში ყოვლად გამოუსადეგარი და ზედმეტია. რადგან: გარდა გაუგებრობისა მას არაფერი არ შეაქვს ხელოვნებაში. ამიტომ: საჭიროა მისი სრული განდევნა ახალ ხელოვნებიდან.

5. ფრ. ენგელსის თქმით: „არსად და არასდროს არ არსებობდა და არც შეიძლება არსებობდეს მასალა უმოძრაოდ და მოძრაობა უმასალოდ“. როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში, რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრების ნაწილია, დიალექტიური მეთოდი ხსნის ყოველგვარ საიდუმლოება-



თა ფარდებს. ხელოვნების დიალექტიკა მდგომარეობს მასალების ტრანსფორმაციაში. ყოველი განვითარება სწარმოებს ფორმების ცვლილთ. ხელოვნების ყოველ პერიოდს ახასიათებს ფორმების ბრძოლა. ახალი ფორმა ებრძვის ძველ ფორმას ახალი ფორმა ცვლის ძველ ფორმას. ხდება ძველი ფორმების განადგურება. ყოველ ეპოქას აქვს თავისი სემანტიური, აქტუალური მასალა. ერთიდაიგივე მასალა იძვრის, მოძრაობს, იცვლება, კვდება განსაზღვრულ ფორმების საშუალებით მაგ. ის მასალა, რომელიც ანტიურ ეპოქისათვის სემანტიური და აქტუალური იყო, საშუალო საუკუნოებში კარგავს თავის მნიშვნელობას, მაგრამ არა ქრება, რადგან რენესანსის ეპოქაში, იგივე მასალა ხელახლა ხდება სემანტიური და აქტუალური, მხოლოდ სხვა ფორმებში. ასე სწარმოებს მასალის ტრანსფორმაცია. მაგრამ: ფორმის და მასალის ერთიანობა სახიერდება მხოლოდ მოძრაობაში, და მხოლოდ ნივთი მოძრაობაში იძლევა ფორმის და მასალის სინთესს.

6. ყოველ ეპოქაში ფორმების ბრძოლა სწარმოებს სორიზონტალურად და ვერტიკალურად. ჰორიზონტალური ხაზით: ბრძოლა სწარმოებს ერთდამავე დროს მასალის და ფორმის შორის. მაგ. ახალი დროის მასალა მოითხოვს ახალ ფორმას. ამიტომ: როდესაც ეგ მასალა იძლევა ძველ ფორმაში იწყება ბრძოლა მასალის და ფორმის შორის, მასალა სასტიკ წინააღმდეგობას უწევს იმ ძველ გადასულ, მკვდარ ფორმას რომლითაც იგი არის მოცემული (Сопротивление материала). ამიტომ: ხელოვნება იძლევა აბსურდულ ზედმეტ და უმიზნო ნივთს. მაგ. ლექსი ზაჰესზე დაწერილი სიმბოლისტური ხერხებით. ვერტიკალური ხაზით: ბრძოლა სწარმოებს ახალი და ძველი ფორმების შორის. ეს ბრძოლა ყველაზე მნიშვნელოვანია. რადგან: იგი სწარმოებს ძველი ეპოქის ფორმებთან, რომელთაც სურთ კონტრაბანდული შემოპარვა ახალ ეპოქაში. მაგრამ: ბრძოლა ფორმების შორის თითქმის ყოველთვის თავდება ახალ ფორმების გამარჯვებით და ძველი ფორმების განადგურებით.

ამ ორნაირი ბრძოლების ანალიზი მოგვცემს განსაზღვრულ ეპოქის ხელოვნების ნამდვილ და უტყუარ ისტორიას.

როდესაც ახალი ეპოქის მასალა შეებრძოლება ძველ, წინა ეპოქიდან მემკვიდრეობით გადმოცემულ, ფორმებს და ეგ მასალა ჯერ არ იქნება ჩამოყალიბებული სათანადო ახალ ფორმაში — იბადება ხელოვნების კრიზისი. ამ რიგად: ხელოვნების კრიზისის გენეზისი სწორედ ფორმების და ფორმის და მასალის ბრძოლებში იმყოფება. ფორმების კონფლიქტი ქმნის ხელოვნების კრიზისს განსაზღვრულ ეპოქაში.

7. ცხოვრება ყოველთვის იძლევა მრავალნაირ წინააღმდეგობათა მქონე მასალას, განსაზღვრულ ეპოქის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებობს მრავალი სხვადასხვა მასალა. იმისდა მიხედვით თუ რომელ საზოგადოებრივ კლასს ან დაჯგუფებას ეკუთვნის მხატვარი, ლებულობს იგი განსაზღვრულ მასალას ცხოვრებიდან (მასალის არჩევა) და გადააქვს იგი ხელოვნებაში. მასალის სხვადასხვაობა მოითხოვს სხვადასხვა ფორმებს თავის მხატვრულად ჩამოყალიბებისათვის. ამიტომ: როდესაც სხვადასხვა მასალა იძლევა ერთნაირ ფორმებში — იწყება ისევ ბრძოლა მასალის და ფორმის შორის. ბრძოლა მესამე ხაზით: სოციალური განხრით. მაგ. ერთდამავე ეპოქაში მომუშავე მწერლების: ანრი დერენიეს და პიერ



ამპის რომანების ფორმალური განსვავება გამოწვეულია მასალების სრული სხვადასხვაობით. მაგრამ სრულიად არ ნიშნავს იმას რომ მაგ. პროლეტარიატიდან გამოსულ მხატვარს არ შეუძლიან შეეხოს თავის კლასის გარეშე არსებულ მასალას. არ არსებობენ განსაზღვრული და ნებადაურთველი მასალები. ყოველ მხატვარს შეუძლიან თავის ხელოვნებისათვის აიღოს ყოველგვარი მასალა. ზოგს ჰგონია, რომ პროლეტმწერალმა უნდა სწეროს მოთხრობები მხოლოდ მუშების ცხოვრებიდან და ლექსები პირველ მაისზე და ზაჭესზე. ეს არ არის მართალი. და სწორედ აქ სდგება ახალი საკითხი: მხატვარის მიდგომა მასალისადმი. ნ. ჩუჟაკის თქმით: „Отношение художника к данному клочку реальности“. ამიტომ: განსაზღვრულ მასალისადმი მხატვრის მიდგომას დიდი მნიშვნელობა ეძლევა ხელოვნების ფაქტისათვის ამა თუ იმ მასალის არჩევის დროს. მაგ. გეორგ გროსის მიდგომა იმ „ბურჟუაზიულ“ მასალისადმი, რომელსაც იგი ღებულობს თავის ხელოვნებისათვის, არსებითად განსხვავდება თუნდაც იმავე ბურჟუაზიის რომელიმე ოფიციალურ მხატვრის მიდგომისაგან. სწორედ ამ მიდგომაში მქლავდება მხატვრის კლასობრივი სახე.

იანვარი 1928 წ.

დავით კაკაბაძე

დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა

თანამედროვე ხელოვნების უმთავრესი ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ ხელოვნების შინაარსი, სინამდვილედან იქნეს აღმოცემული და მიეცეს მას რაციონალური მიმართულება. ამ ამოცანათა წამოყენება და მათი გადაჭრა დიდი დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს თანამედროვე ხელოვნებისა.

ხელოვნების შინაარსის სათანადო შეგნება ჩვენ გვიკარნახებს, რომ შეუძლებელია ხელოვნება იქნეს სინამდვილედ, თუ ის არ გამოსახავს აქტუალობას, თუ ის არ შეეფერება თანამედროვე ცხოვრების საჭიროებას. განყენებულად არსებული ხელოვნების ფორმები არ წარმოადგენენ მნიშვნელოვან ფაქტორს. ხელოვნება დაკავშირებული უნდა იყოს ცხოვრების შინაარსთან. ამ დაკავშირებით ხელოვნებას ენიჭება აზრი არსებობისა. ხელოვნების მხატვრული ფორმა და ნაწარმოების შინაარსის აზრი ქმნიან მთლიან ერთეულს, მათი ერთმანეთისაგან დაშორება შეუძლებელია. თუ ეს დაშორება მოხდა, მაშინ ირღვევა ძირითადი მთლიანობა ხელოვნების არსებობისა, ინგრევა მისი საძირკველი.

ხელოვნების ძირითადი ელემენტის შერყევის მაგალითი ყველგან ბევრი მოიპოვება. მხოლოდ ჩვენში სამწუხაროა ის, რომ ამ მოვლენას სისტემატიური ხასიათი მიეცა. ამიტომ ეხლავე უნდა იქნეს მიღებული ზომები ხელოვნების სინამდვილის აღსადგენად.

ამ უკუღმართმა მოვლენამ განსაკუთრებული მავნე ხასიათი მიიღო ჩვენი ხელოვნების არხიტექტურულ ამშენებლობის დარგში. ქ. ტფილისში და სხვა

ზოგიერთ ქალაქებში აგებულია საზოგადოებრივ მნიშვნელობის რამდენიმე შენობა, მაგალითად ტრამვაის მუშათა სახლი, საქართველოს მუზეუმის ფასადი, სახკინმრეწვის შენობა, ქ. გორის რკ. გზის სადგური და სხვ. ეს შენობები ერთის მხრივ უნდა ემსახურობდნენ მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ მოთხოვნილებას, მეორეს მხრივ უნდა აკმაყოფილებდნენ ქალაქის კეთილმოწყობილობას.

არქიტექტურული კონსტრუქცია და შემკულობა ამ შენობებისა დამყარებულია იმ დადგენილებაზე, რომელიც ქალაქის აღმასკომმა მიიღო 1924 წელში და რომლის ძალით ყველა საზოგადოებრივი სახის შენობების აგება უნდა ხდებოდეს ქართული სტილის მიხედვით. მაგრამ, როგორც სჩანს, ქართული სტილის საკითხი მეტად გაუგებარი აღმოჩნდა და ჩვენი წარსულის არხიტექტურული სტილი აღიარებულ იქმნა თანამედროვე არხიტექტურის აუცილებელ ელემენტად.

უკვე აგებულ შენობებში ქართული სტილი ასახულია ძველი, საეკლესიო და საერო, არხიტექტურის გარეგანი მოკაზმულობის უშუალოდ და ულოლიკოდ მიბაძვაში. გადმოტანილია საეკლესიო კედლების გარეგნული ორნამენტაცია, კამაროები, ვიწრო ფანჯრები და სვეტები. არავითარი ანგარიში არ არის გაწეული დღევანდელ შენობის მოთხოვნილებასთან. პირიქით, შენობის მთელი შინაგანი და გარეგნული კონსტრუქცია ხდება მსხვერპლი გარეგნული მოკაზმულობისა, როდესაც მოკაზმულობა უნდა ყოფილიყო მხოლოდ ლოდიური შედეგი შინაგანი მოცულობისა. სწორედ ამიტომ ჩვენ ვხედავთ, რომ აგებული შენობები ვერ აკმაყოფილებენ თავის დანიშნულებას: საბინაო შენობა არ არის საცხოვრებელ ბინების პირობებისათვის აგებული, საზოგადოებრივი სახის შენობა კი ვერ აკმაყოფილებს საზოგადოებრივი მოთხოვნილებას, ქალაქის ქუჩის მორთულობა კი არ არის დამაკმაყოფილებელი.

ამნაირი არხიტექტურული ხასიათის შენობების აგებას ეროვნული სტილის დაცვით ამართლებენ, მაგრამ საშინელი შედეგი ამისა, რომლის მოწამე ჩვენ ვართ, სწორედ იმიდან გამომდინარეობს, რომ არ არის სწორი წარმოდგენა დღევანდელ ეროვნულ ხელოვნებაზე. ზოგიერთს ჰგონია, რომ დღევანდელი ჩვენი ხელოვნება უნდა ისახებოდეს ძველი ფორმების უშუალოდ აღდგენაში. ეს აზრი ჩვენში ძლიერ მაგრად არის გამჯდარი. არავითარი თავისუფალი ინტერპრეტაცია ზოგიერთს არ სწამს და მხოლოდ მიმბაძველობა ძველი ფორმებისადმი მიაჩნიათ დღევანდელ ხელოვნების საქმიანობათ. ამ შეხედულობის უსაფუძვლობა არა ერთხელ გამოგვითქვამს ჩვენ და საუკეთესო ნიმუში ამ შეხედულობის უვარგისობისა არის უკვე აგებული შენობები. დიდათ სამწუხაროა, რომ ამდენი მატერიალური ქონება დახარჯულია ქალაქის კეთილდღეობისათვის კი არა, არამედ მისი დამახინჯებისათვის. ჩვენი ეროვნული შემოქმედება კი ამით სრულებით უარყოფილია. ამშენებლობის ეს პერიოდი უნდა ჩაითვალოს ჩვენი ხელოვნების საზიანო მოვლენად.

როდესაც ამბობენ ჩვენი წარსულის არხიტექტურის სტილზე, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ჩვენი ხელოვნების რომელიმე ეპოქის საუკეთესო ფორმები. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, ეს ფორმები იმიტომ ეკუთვნიან საუკეთესო ნიმუშს, რომ მათი ორგანიზაცია დაკავშირებულია თვით ამშენებლობის აზრთან,



მიზანთან, ისინი ლოდიურად სახავენ არხიტექტურულ შინაარსს. ამავე დროს ეს ფორმები აღმოცენებულია ჩვენი ხალხის ორიგინალურ ცხოვრების გავლენით, ჩვენი ბუნების და ამშენებლობის მასალის თავისებურობით და ორიგინალური ინტერპრეტაციით იმ მხატვრული ფორმებისა, რომელნიც ჩვენზედ გავლენას ახდენენ. ამ ნიადაგზედ მხატვრულ ფორმების სისტემატიურმა გადამუშავებამ მოგვცა ის არხიტექტურული სახეები, რომლითაც შეუძლია იამაყოს ჩვენმა ხელოვნებამ.

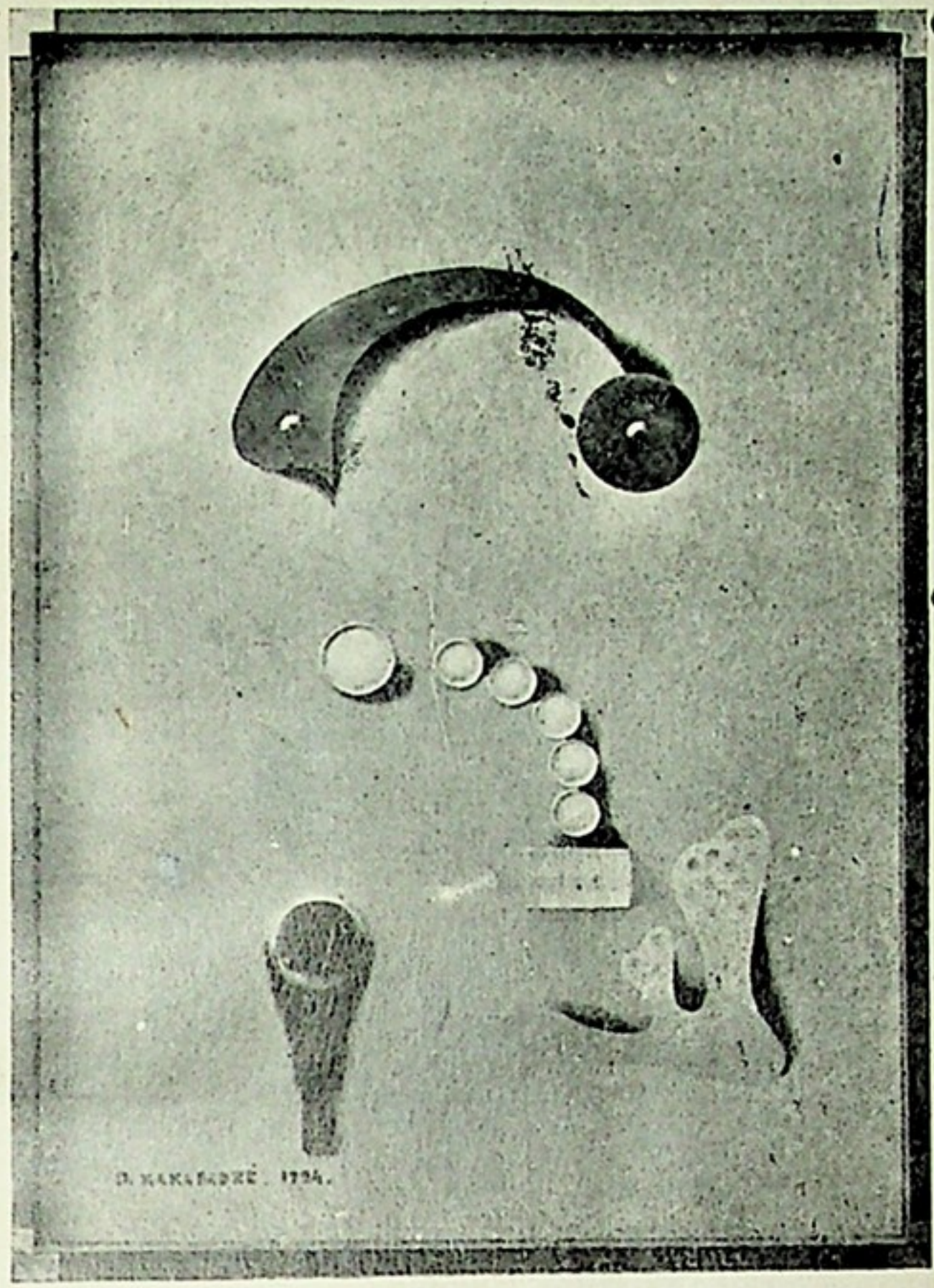
დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა ახალ ცხოვრების და ახალ პირობების გავლენით უნდა იქმნებოდეს. უპირველეს ყოვლისა უნდა გვახსოვდეს, რომ არხიტექტურა წარმოადგენს შინაგანი მოცულობის ლოდიურ კონსტრუქციას. ის სრულებით უნდა აკმაყოფილებდეს შენობის მოთხოვნილებას. გარეგნული სახელოგიურად უნდა გამომდინარეობდეს შინაგანი სტრუქტურიდან. მოცულობის სიმკვიდრეს ამავე დროს უნდა ეთანხმებოდეს მისი ჰარმონიული დანაწილება, ყოველგვარი მოკაზმულობა კი უნდა იყვეს გამართლებული მხოლოდ და მხოლოდ თავის ორგანიული დანიშნულებით.

უნდა გამტკიცებულ იქმნას ის აზრი, რომ არხიტექტურა ორნამენტალურ მოკაზმულობაში კი არ ისახება, არამედ შენობის მთლიან მოცულობაში და კონსტრუქციაში. მოცულობის ფორმები უნდა გამომდინარეობდენ კონსტრუქტიული დანიშნულებიდან, ამშენებლობის მასალიდან და ამავე დროს, უნდა იქნეს შეფარდებული ჩვენი ბუნების პირობებთან. ჩვენი წარსულის არხიტექტურული ფორმების გამოყენება კი უნდა ხდებოდეს საჭიროების მიზნისათვის და თავისუფალ ინტერპრეტაციის საშუალებით. დაბოლოს, ფორმების ჰარმონიული დალაგებით ჩვენ მივიღებთ მთლიან ნაწარმოებს, რომელიც დამაკმაყოფილებელი იქნება, როგორც ადგილობრივი მხატვრული თვალსაზრისით, ისე პირდაპირი მისი გამოყენების დანიშნულებით.

ვაკლამ ჟურული

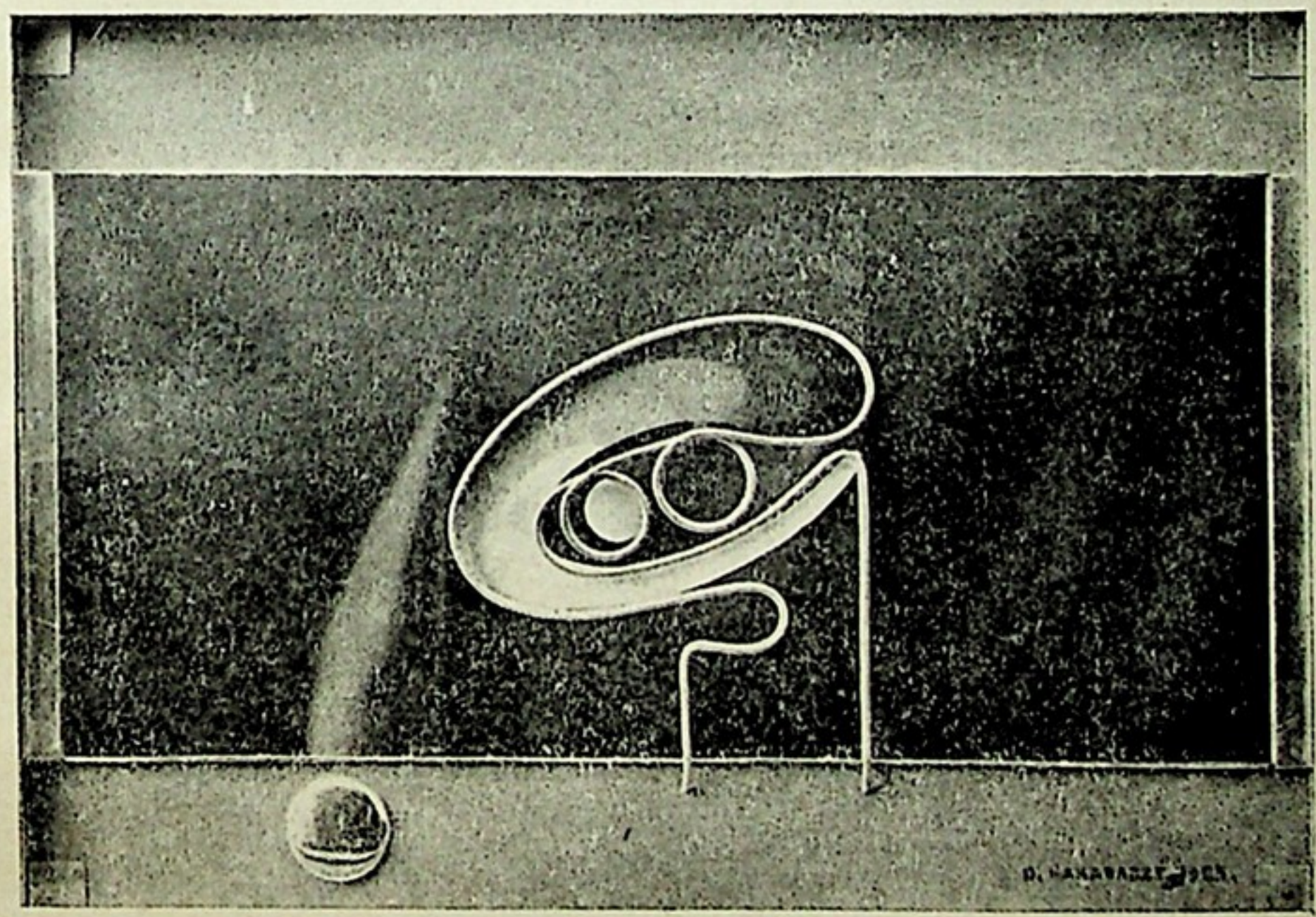
კატრიოტიზმის დასასრული

სიტყვა ავიღე
მიმდინარე აზრთა გარშემო,
ხალხის წინაშე
მეტყველებით ავაგე ლექსი;
დრომ, თუ ისმინა—
ხმა მებრძოლი მოქალაქესი,
ბრძოლის თანახმად,
ეს ცხოვრება უნდა ვაშენო.
კარგი რამეა:
სიცოცხლეში მიზნით ხარობდე,

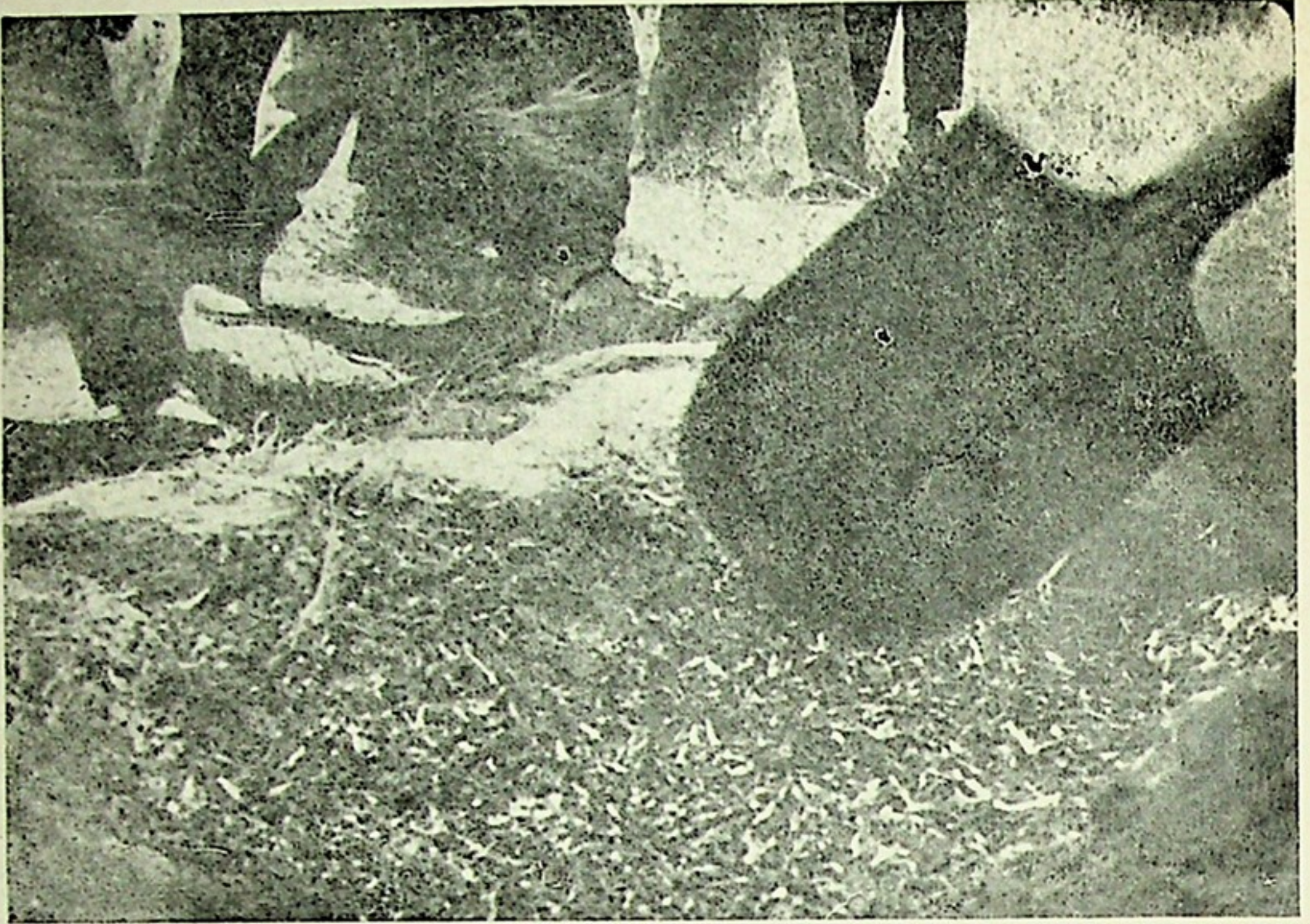


დავ. კაკაბაძე.—1924 წ. პარიზი. (Paris).

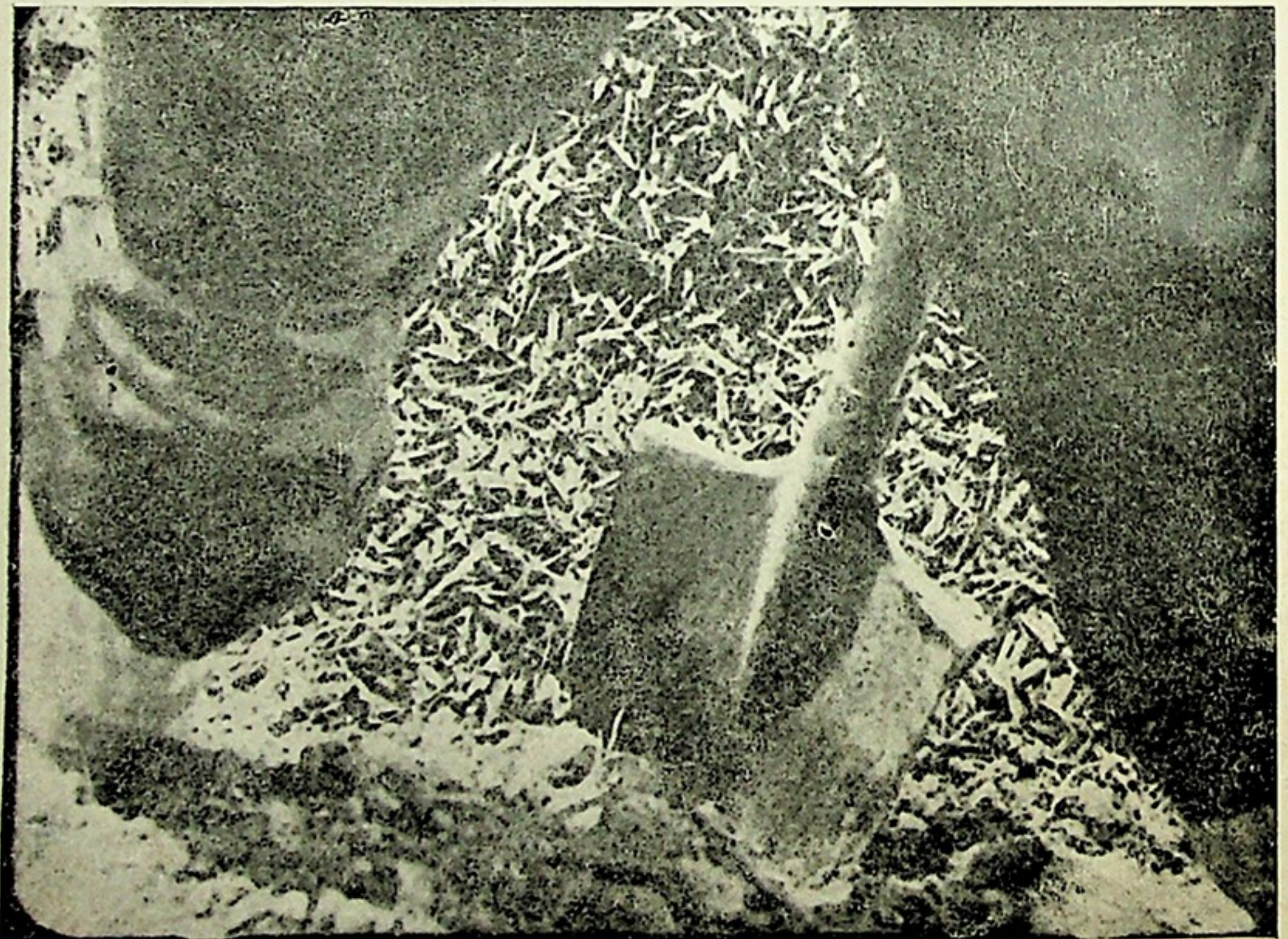
382



დავ. კაკაბაძე.—1925 წ. პარიზი. (Paris). „Tableau pour éclairage électrique“.



კალიის წმენდა. (სურათი „სამანთან“) რეუ. ლეო ესაკია. ასისტენტი სიმ. დოლიძე.
ოპერატორი პოზნანი



კალიის წმენდა. (სურათი „სამანთან“) რეუ. ლეო ესაკია. ასისტენტი სიმ. დოლიძე.
ოპერატორი პოზნანი.

იყო მეხის წინ
ქუხილისთვის მომზადებული;
როგორ ვამბობდე:
— ჩემო ცაო, ნეტავ დარობდე!
არ შემიბინდო
წიწამურის გზა წუნდებული?!.
— გაივლის დრო და
საქართველოს მზე კვლავ ამოვა,—
ფიქრობენ ასე,
(ღალადებენ ცრემლის დენითა).
ვის გავაგონო:
— სამშობლოში არ გვინდა გლოვა,
ნუ გესიზმრებათ
რესპუბლიკა თეთრი ცხენითა.
არც თავს არგია
ქარავანის მგზავრი გვიანი,
თუ რჩება უკან,
თუ ივსება მწუხრით გულამდე?!.
საქმე ისაა:
დღევანდელი ადამიანი
ჰქმნიდეს ქვეყანას—
საბოლოო გაზაფხულამდე.
კიდევ მგოსნობენ
პოეზიის მომხრე ლანდები
ტკეპნიან ქუჩებს,—
იგონებენ კოჯორის ველებს;
შორსაა გემი,—
გემს უცდიან ემიგრანტები,
ხრის ისტორია—
სამშობლოსკენ გაშვებულ ხელებს.
ხელს ვინ შეხედავს,
თუ მეშვიდე ვარსკვლავიც ჰქრება?!.
თუ კლდეც ირღვევა
იმ ფერადი დროშის ხვედრითა?!.
როგორ გაიგებს
თებერვალში განწირულთ წყება,—
ოცნებად რჩება
რესპუბლიკა თეთრი მხედრითა.
არც კაცობაა,
თუ ბრძოლაში ცრემლად გალღვები,
თუ უსარგებლო
მოქმედებით გზა გემრუდება;

სანამ დაგლეწავს
ამ ცხოვრების შმაგი ტალღები —
სჯობს გრიგალის წინ —
სიცოცხლისთვის შემობრუნება.
რა საწყენია
წინაპართა კვალს რო ვტოვებდე?!.
რა დამრჩენია
იმედების უქმად ცვენაში?!.
არ მინდა, არა!
საქართველოს ბედის ძებნაში,
მეც რუსთაველის
პროსპექტიდან ვპატრიოტობდე.

1928 წ.
აპრილი.

აკაკი ბელიაშვილი

ორი თავი მოთხრობიდან:

ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია

VI

იაკინთე სწერს მოწინავე წერილს

გაზეთის საბოლოო სქემა უკვე დაამზადა იაკინთემ. ზოგიერთი წვრილმანების გარდა ყველაფერი უკვე გათვალისწინებული ქონდა, თუ რა ხასიათის წერილები უნდა დასტამბულიყო.

უპირველეს ყოვლისა საჭირო იყო მოწინავე წერილის დაწერა, რომელიც ყუმბარასავით უნდა გავარდნილიყო ხალხში. მოწინავეს დაწერა. ძლიერ ძნელი აღმოჩნდა თუმცა რამდენჯერმე გადაასწორა დახია, ისევ დასწერა. მაგრამ არც ერთი არ მოეწონა. ბოლოს ერთი ვარიანტი დამაკმაყოფილებლად ჩასთვალა და კიდევაც გადასდო დასასტამბავ წერილთა რიცხვში.

წერილს სათაურათ ეწერა „ვახტანგ გორგასლანი“ და ამბობდა შემდეგს: „დიდათ განათლებული კულტურული და ცივილიზაციური სახელწიფონი ინგლისი, საფრანგეთი, იაპონია და სხვანი მეტათ. ძლიერი არიან. ამ განათლებას და სიძლიერეს მათ მიაღწიეს თავის ნიჭით ჭკუით და გონებით.“

ქართველი ერი მეტად ნიჭიერი ხალხია ეს, ჩვენ ყველამ კარგათ ვიცით. ვახტანგ გორგასლანის მეფობის დროს საქართველო მეტათ განათლებული და ძლიერი იყო, ამიტომაც ვახტანგ გორგასლანის ეროვნულ პატრიოტულ სახალხო-სამეურნეო სამრეწველო ლიგ-პარტია მიზნათ ისახავს საქართველოს განათლებას და გაძლიერებას.

იმ დროს როდესაც, საქართველოს ცაზე შავი ღრუბლები იკრიბებოდნენ, ვახტანგ გორგასლანი ვაჟკაცურათ დევნიდა ამ ღრუბლებს ციდან მისი პარტიის ერთად ერთი მიზანია საქართველოს ცაზე არ მოუშვას მომავალში არც ერთი ღრუბლის ნაჭერი.

ვახტანგ გორგასლანმა დაარსა ქალაქი ტფილისი, ხოლო დღეს მისი პარტიის მიზანია საქართველოში არა თუ ერთი, არამედ მრავალი ქალაქების დაარსება. თუ კი იმ დროს ბრწყინვალე მეფემ საქართველოსამ განავითარა სწავლაცოდნა-მეციერება, ისტორია, მისი პარტიის მიზანია საქართველოს ისტორიის შესწავლა ძირიან ფესვიანად. ვახტანგ გორგასლანის პარტია არასოდეს არ დაიშურებს მჭუხარე სიტყვებს საქართველოს გასანათლებლათ და აღსაშენებლათ.

ვახტანგ გორგასლანის დროს ძლიერ განვითარებული იყო ვაჭრობა-მრეწველობა, აღებ-მიცემობა, ჩვენი ქვეყნის აღორძინებისათვის აუცილებლად საჭიროა ვაჭრობის განვითარება. გორგასლანის პარტიის მიზანია ხელი შეუწყოს საქართველოში აღებ-მიცემობას და აძგვარათ, რასაკვირველია, ყოველი ვაჭარ-მრეწველი უნდა იდგეს ვახტანგ გორგასლანის პარტიის დროშის ქვეშ.

აგრეთვე, თუ მუშებსაც არ მიექცა ჯეროვანი ყურადღება, ისე არ შეიძლება ისტორიულ საქართველოს აღორძინება. მართალია, თუმცა ყველა თავის თავათ მუშაა, უბრალო მუშაც, ვაჭარიც, მღვდელიც და ბერიც, რადგან ყველა ცდილობს თავის შესანახათ ხელი გაანძრიოს, მაგრამ არიან განსაკუთრებული მუშები, რომელთაც ვახტანგ გორგასლანის პარტია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს.

დიახ ვახტანგ გორგასლანის შემდეგ იწყება საქართველოს ბრწყინვალე ისტორია. რომ ასეთი დიადი მეფე არ ყოლოდა საქართველოს, არ გვექნებოდა ტფილისი (როგორც მოგეხსენებათ, ძველი სატახტო ქალაქი მცხეთა იყო და, თუ დაკვირვებიხართ, მას ისეთი გეოგრაფიული მდებარეობა აქვს, რომ იქ ქალაქი ვერ გაგრძელდება და დღეს ისეთი დიდი ქალაქი არ გვექნებოდა, როგორც ტფილისია, აბა სცადეთ ტფილისის დატევა მცხეთის რაიონში.) დიახ არ გვექნებოდა ტფილისი, არ გვექნებოდა ის შემდგომი ოქროს ხანა, რომლის დროსაც საქართველოს შეეძინა უამრავი ციხე-კოშკები, სიმდიდრენი და სხვა.

მართალი არის, დღეს მუშა-მშრომელნი და სხვანი შემოკრებილნი არიან მათი ინტერესების საკმაოდ დამცველის მარქსის და სხვათა გარშემო, მაგრამ, როდესაც საქართველოს ისტორიაში ჩვენ უამრავი მარქსები გვყავს, როგორც მაგალითად, ვახტანგ გორგასლანი, თამარ მეფე და სხვანი, რომელნიც ქადაგებდნენ უმშვენიერეს და უსპეტაკეს იდეალებს, ჩვენი ვალია, რომ ყოველმა ქართველმა იწამოს თავისი მარქსი. სირცხვილიც არის, სხვისი მარქსი ვიწამოთ და ჩვენი არა.

აუცილებლად საჭიროა დავრწმუნდეთ იმაში, რომ სიმართლე ერთია და არა ასი, ან ათასი. ეს ქეშმარიტება კი საქართველოს ისტორიული სპეტაკი მოღვაწეების სპეტაკი მოძღვრება არის, მათი დაუშრეტელი მუშაობა და ღვაწლი ჩვენთვის ქეშმარიტების მაგალითი არის და, ვისაც უნდა რომ თავი და აღწიოს უბედურობას, შეიქნეს ბედნიერი თავის ბედნიერ ერში და ქვეყანაში, აუცილებლად უნდა მისცეს ხმა იმ პარტიას, რომელსაც სახელათ ეწოდება ვახტანგ გორგასლანის-ეროვნულ-პატრიოტულ სახალხო-სამეურნეო-ლიგ-პარტია.



ჩვენთვის ეხლა შეუძლებელია იმ სიკეთეების ჩამოთვალა რაც სურს და რასაც მიზნად ისახავს ვახტანგ გორგასლანის პარტია, მაგრამ ყველამ კარგათ უნდა დაიმახსოვროს, რომ ვისაც თავის თავისთვის კარგი რამე სურს, განურჩევლად სქესისა, სარწმუნოებისა, წოდებისა და სხვა ყველაფერი ამის განხორციელება მიზნათ აქვს ჩვენს პარტიას“.

VII

სხვადასხვა მეცნიერული მასალები

იაკინთემ მაინც ჩამოსთვალა თავის გაზეთში ყველა ის სიკეთეები, რაც სურდა მას ხალხისთვის. მაგალითად: თოფ-ზარბაზნების შექმნა თავის დასაცავად, ოქროს ფულის გამოშვება, მატარებლის მაგივრათ, უფრო სწრაფი სვლისათვის, აეროპლანებით ფრენა, ყველა თავადაზნაურთა ქამარ-ხანჯლის მუზეუმისთვის გადაცემა, რათა მათ არ დაეკარგოს თავისი ისტორიული მნიშვნელობა, ყოველი საზოგადო მოღვაწის დაფასება სხვა.

მაგრამ, ამას გარდა, იაკინთემ დაამზადა რამდენიმე მეცნიერულ საკითხზე წერილები, რადგან მაშინდელი გაზეთები ერთ ნამცეც ადგილს არ უთმობდენ მეცნიერული სახის წერილებს.

ერთი წერილი შეეხებოდა ფრიად საინტერესო მეცნიერულ საკითხს, იმის შესახებ, თუ როგორ მოასწრო მთელ მსოფლიოს საქართველომ და შექმნა თავისი პარლამენტი. დღეს ერთერთი უდიდესი ერი, როგორიც არის ინგლისი უსინდისოთ იჩემებს პარლამენტარიზმის დედობას, როდესაც თამარ მეფემ პირველათ შექმნა პარლამენტი და დაარქვა მას ქართული სახელი „დარბაზის ერი“. აქედან წარმოდგა სიტყვა „დარბაისელი“. საჭირო არის რომ ქართულ სახელმწიფოში დეპუტატებს დაერქვას დარბაისელები, პარლამენტს—„დარბაზის ერი“.

მეორე წერილში ლაპარაკი იყო იმის შესახებ თუ როგორ იყო განვითარებული ძველ საქართველოში მეცნიერება, ფიზიკა, ქიმია და ასტრონომია. პირველ ასტრონომად საქართველოში შეიძლება ჩავთვალოთ შოთა რუსთაველი, რომელსაც გალილეიზე და კოპერნიკზე ადრე აღმოუჩენია, რომ დედამიწა ბრუნავს, რაც იქიდან სჩანს რომ რუსთაველი ერთ სტრიქონში ამბობს:

„ვახ, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გქირსა“.

ცხადია, ეს მას რომ არ ცოდნოდა (და ეს კი მის მეტმა მაშინ არავინ არ იცოდა), ვერ იტყოდა რომ დედამიწა ბრუნავსო. უდაო არის აგრეთვე ის ფაქტი რომ ქიმია ჩვენში წინათ ძლიერ განვითარებული ყოფილა. ამის დამამტკიცებელია დღეს სოფლათ დარჩენილი ჩვეულება, რომ გლეხი თუ აზნაური გაბელატების დროს თავზე ფუნას იდებს, თმის ამოსასვლელათ, ცხადია, მან გადმოცემით ისწავლა, რომ ფუნა ქიმიურ გავლენას ახდენს ქაჩალი კაცის თავზე. რაც შეეხება ფიზიკას, ეს უკვე უეჭველი და თვალსაჩინო ფაქტია. რას ნიშნავს ჩვენებური წისქვილი? განა ეს ფიზიკის უდიდესი მცოდნეობა არ არის?

აუცილებელი და საჭიროა ყველა ამგვარი ძველი მეცნიერული მიღწევების საფუძვლიანი შესწავლა, რომ არ დაგვკარგოთ ის ძვირფასი მარგალიტები მეცნიერებისა, რომელიც ჩვენ წინად გვქონდა.

შემდეგ წერილში ლაპარაკი იყო იმერლობის შესახებ. დღესდღეობით ტფილისში გავრცელებული იყო ის აზრი, რომ საქართველო იმერლებმა შექამესო. ვინაიდან იაკითე შორაპნის მაზრის იმერელი გახლდათ, საჭიროთ სცნო განემარტა ხალხისთვის, რომ იმერლები ფრიად პატიოსანი ხალხია. მაგალითისათვის ის ასახელებდა თავის თავს და ამბობდა რომ ოცი წელია, რაც ტფილისში ცხოვრობს და ერთხელაც არ მიუცია თავის თავისთვის უფლება, რომ იმერელისათვის და კახელისათვის მას სხვადასხვა გვარათ შეეხედოს. რაც შეეხებოდა იმას რომ იმერლები ფხიზელი ხალხია, ეს უდაოთ უნდა ყოფილიყო ჩათვლილი და ამიტომ სასაყვედუროც არავის არათფერი არ უნდა ჰქონოდა.

დაბოლოს ერთი წმინდა მეცნიერულ წერილი მოათავსა იაკინთემ იმის შესახებ თუ რამდენი ქართული სიტყვა მოუპარავთ უცხო ქვეყნებს, მიუთვისებიათ და შემდეგ ქალაქებისთვის, მდინარეებისთვის და თვით ქვეყნებისთვის დაურქმევიათ. მაგალითად: სიტყვა „მანჯურია“, რომელიც შესდგება ორი ქართული სიტყვისაგან „მან და ჯური“, სიტყვა „ამერიკა“, რომელიც წარმოადგენს წმინდა ქართულ სიტყვას „ამერი“, ანუ ჩვენებურათ „ამერეთი“. ამერიკელებს სიტყვა „ამერი“ —სათვის ბოლოში მოფერების კილოთი „კა“ მიუმატნიათ და მიუთვისებიათ. ან კიდევ სიტყვები: „ისპანია“, „შექსპირი“, „ავსტრია“, „იერუსალიმი“, „რუსეთი“, „ოკეანე“, „ბაიკალი“, „არისტოტელი“, „კანტი“, „გერმანია“ და სხვა, რომელიც უხვათ იყო ჩამოთვლილი წერილში.

წერილი საჭიროთ სთვლიდა ყველა ამ სიტყვების ჩამორთმევას და, თუ ეს არ მოხერხდებოდა, მოთხოვნისთვის წაყენებას ყველა ერებისადმი, რომ მათ მიერ მოპარული ქართული სიტყვები ოფიციალურად ეღიარებინათ ქართულად და აგრეთვე დაედოთ პირობა, რომ მომავალში ისინი ამას აღარ გაიმეორებდენ.

1928 წელს, ტფილისი.

ლევან ასათიანი

პოეზია და ზაუმი

1. სანამ წერილის ძირითად თემას შევეხებოდეთ, საჭიროა რამდენიმე სიტყვა ითქვას ტერმინისათვის. ეგრეთ წოდებული „ზაუმი“ გულისხმობს ყოველგვარ მნიშვნელობისაგან ცარიელ და შინაარსიდან განტვირთულ სიტყვას. ქართულში მისი შესატყვისი იქნებოდა „ლიტონი“ (საბა ორბელიანი: ლიტონი = ცარიელსავით). მაგრამ სიტყვამ Займ ქართულ ლიტერატურულ და ჩვეულებრივ სიტყვა-ხმარებაში უკვე მოქალაქობრივი უფლებები ნოიპოვა. გარდა ამისა ეს სიტყვა წმინდა რუსული ფუტურიზმის გამოვლინებისაა, იგი ამ შკოლის აღმოჩენაა, ამიტომ ჩვენც გადმოგვაქვს ეს სიტყვა რუსულიდან და ქვემოთ ყველგან ვხმარობთ მას უთარგმნელათ.

2. ზაუმის პრობლემა რუსულ პოეზიაში პირველად დაისვა 1913 წელს, როდესაც „ფუტურისტული სიტყვის იეზუიტმა“ ალექსეი კრუჩონიხმა გამოაქ-

ვეყნა თავისი „დეკლარაცია სიტყვის, როგორც ასეთის.“ კრუჩონიხი ამ დეკლარაციაში ასეთ დასაბუთებას აძლევდა ზაუმური ენის შემოღების საჭიროებას: „აზრსა და გამოთქმას არ ძალუძს დაეწიონ შთაგონებულის განცდას, ამიტომ მხატვარს ნება აქვს იმეტყველოს არა მარტო საერთო ენით (ცნებები), არამედ პირადი ენითაც (შემოქმედი ინდივიდუალურია), და აგრეთვე ენით, რომელსაც არა აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული), — „ზაუმით“. საერთო ენა შემზღუდველია, თავისუფალი ენა საშვალებას იძლევა სრული მეტყველებისას. სიტყვები კვდებიან, სამყარო მარად ნორჩია. მხატვარმა იხილა სამყარო ახალი სახით და, როგორც ადამი, ყველაფერს თავის სახელს აძლევს. ზამბახი მშვენიერია, მაგრამ უმსგავსოა სიტყვა „ზამბახი,“ — გაცვეთილი და გაუპატიურებული,“ ამიტომ მე ვუწოდებ ზამბახს „eyx“ და პირველყოფილი სიწმინდე აღდგენილია.“

კრუჩონიხის დეკლარატიული გამოსვლა და შემდეგ მისი და ველემირ ხლებნიკოვის პოეტური პრაქტიკა — ზაუმური ენით დაწერილი ლექსები, — მორიგი სკანდალი იყო ომის წინა წლების რუსულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში. როგორც სიტყვაქმედობის გარკვეულ ლაბორატორიულ მუშაობას, ზაუმური ლექსების ნიმუშებს ხშირად იძლეოდნენ ქართველი ფუტურისტებიც.

ზაუმის პრობლემის შესახებ ბევრი წერილები დაიწერა. განსაკუთრებით, საწინააღმდეგო ბანაკიდან, სადაც ფუტურისტებს უკიჟინებდნენ პირველყოფილობისა და ველურობისაკენ დაბრუნების ტენდენციებს. მაგრამ ზაუმურმა პოეზიამ, როგორც ასეთმა, თუ არა, ზაუმმა, — როგორც პოეტურმა ხერხმა პოეზიაში, თავისი ისტორიული და თეორეტიული გამართლება მაინც იპოვა.

ზაუმური ლექსის ოსტატები აცხადებდნენ, რომ მათ თავისი ემოციების გამოხატვა უკეთესათ შეუძლიათ შინაარსისგან თავისუფალი ბგერა-თქმით (звукоречье), რომელიც, სათანადო ემოციათა გამოწვევის თვალსაზრისით, უშუალო გავლენას ახდენს მსმენელზე. აღმოჩნდა, რომ ასეთი წესი ემოციების გამოხატვისა, მარტო მათ არ ახასიათებთ, არამედ ეს ყოფილა საერთო ენის მოვლენა, მხოლოდ მანამდის არ გაცნაურებული. გამოიჩინა, რომ ზაუმი შეუცნობლათ არსებობდა წინათ, — როგორც საერთოდ ლიტერატურაში, ისე ხალხურ პოეზიაში. ხშირად ზაუმს შეუმჩნევლათ ვხვდებით თურმე ყოფა-ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში. ასეთი ფორმა ამთვისებელზე ემოციონალური ზეგავლენისაა. როგორც შეგნებული პოეტური ხერხი, პირველათ გამოიყენეს და შეიტანეს პოეზიაში ფუტურისტებმა.

3. უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ერთი საყურადღებო გარემოება. როგორც ვიქტორ შკლოვსკი შენიშნავს თავის წერილში ზაუმის შესახებ, — ჩვენ ხშირად ვხვდებით „გარკვეულ ბგერათა შერჩევას ცნებათა „საერთო“ ენით დაწერილ ლექსებში. ასეთი შერჩევით პოეტი ცდილობს გააძლიეროს თავისი ნაწარმოების სუგესტიურობა, რაც ამტკიცებს იმ გარემოებას, რომ თვით მეტყველების ბგერები, თავისთავად ატარებენ განსაკუთრებულ ძალას.“ (კრებული „პოეტიკა“ პტგდ. 1919, გვ 15). ვიაჩესლავ ივანოვი, რომელიც ერთ-ერთ თავის წიგნში („პო ზვიოზდამ“) ეხება პუშკინის პოემის „ბოშები“-ს ბგერითი მხარეს, გამოსთქვამს აზრს, რომ ამ პოემაში „მელოდიური ლექსების ფონეტიკა თითქოს

ამჟღავნებს ხმოვანი ბგერის უ-ნის უპირატესობას... ამ პოემაში მოცემულმა ბგერების მხატვრობამ, ბუნდოვანათ და შეუგნებლათ ნაგრძნობმა ჯერ კიდევ პუშკინის თანამედროვეთა მიერ, განამტკიცა უკანასკნელთა შორის შეხედულება, რომ პუშკინის ეს ახალი ნაწარმოები ამღერებული იყო განსაკუთრებული მაგიურობით. "კიტერმანი თავის წერილში „სიტყვის ემოციონალური მნიშვნელობის შესახებ“ სხვათა შორის ამბობს: „სიტყვის ემოციონალური ზეგავლენის შესაძლებლობა ჩვენთვის უფრო გასაგები იქნება, თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ ზოგი ბგერები, მაგალითად ხმოვანები, იწვევენ ჩვენში შთაბეჭდილებას, წარმოდგენას რაღაც ბნელისას და პირქუშის — ასეთია ხმოვანები ო-ნი და უმთავრესად უ-ნი, რომელთა გამოთქმის დროს პირის სარეზონანსო ღრუები აძლიერებენ დაბალ ობერტონებს (ძირითად ბგერასთან დამატებული ტონები, რომელთაგანაც დამოკიდებულია ბგერის ტემბრი. ლ. ა.); სხვა ბგერები იწვევენ ჩვენში საწინააღმდეგო ხასიათის შეგრძნებებს, — ნათელს, აშკარას და გარკვეულს, ასეთებია ი-ნი და ე-ნი, — მათი გამოთქმის დროს სარეზონანსო ღრუები აძლიერებენ მაღალ ობერტონებს“ (ციტ. კრებ. „პოეტიკა,“ 15).

ამგვარათ, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ სპეციფიური ემოციების გამოსახატავათ, ან გამოსაწვევათ და აგრეთვე პოეტური ნაწარმოების შთაბეჭდილებითი ძალის გასაძლიერებლათ ბგერათა შერჩევას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ასეთ ტენდენციას ხელსახებათ ვგრძნობთ სიტყვის ყველა დიდი ოსტატების ნაწარმოებებში. ლექსის ფონეტიური მხარისადმი ქარბი ყურადღების სანიმუშოთ მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ქართული პოეზიიდან: რუსთაველი (ამ მხრივ მეტად საინტერესოა პოეტ კონსტ. ჭიჭინაძის შრომა ალიტერაციის შესახებ ვეფხის ტყაოსანში), ბესიკი, მე-19 ს. და უახლოესი დროის პოეტური შემოქმედება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ხალხური პოეზიის მასალები. ჩვენ გვინდა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ პოეტურ მეტყველებას, თავისი სემანტიკის გარდა და ხშირად მის გარეშეც უდიდესი ღირებულება აქვს ბგერადობის, ფონეტიკის თავისებურობით.

4. მაგრამ ამ მოვლენას მარტო პოეზიაში არა აქვს ადგილი. შკლოვსკი ხსენებულ წერილში ერთ ადგილას შენიშნავს, რომ ადამიანებს სიტყვები ესაჭიროებათ არა მარტო იმისათვის, რომ ამ სიტყვების საშუალებით გამოხატონ რაიმე აზრი, არც მარტო იმისათვის, რომ სიტყვა შესცვალონ სიტყვით, ან გამოიყენონ იგი რომელიმე სანგის სახელწოდებათ: არა, ადამიანებს თურმე ხშირად სჭირდებათ აგრეთვე ყოველივე აზრს მოკლებული სიტყვებიც. ასე მაგალითად, სატინი (მაქსიმ გორკის პიესიდან „ფსკერზე,“ მოქმედება პირველი), რომელსაც მობეზრდა ყველა ადამიანური სიტყვა, ამბობს: „სიკამბრ“ და ახსენდება, რომ მემანქანეთ ყოფნის დროს, მას უყვარდა სხვადასხვა სიტყვები. კნუტჰამსუნის „შიმშილში“ ჭაბუკი მოგვითხრობს: „მე ვდგევარ და შევსცქერი ამ ქალს პირდაპირ თვალებში და ჩემს ტვინში უეცრათ გაიღვებს სახელი, რომელიც წინათ არაოდეს არ მსმენია, სახელი, რომელიც ხშირად როგორღაც სრიალა ხმით—ილაიალი.“ ამავე ნაწარმოებში ეს მშვიერი ჭაბუკი ბოდვის დროს იგონებს სიტყვას „კუბოა“ და მოსწონს მიტომ, რომ იგი მდინარე თვისებისაა, რომ არა აქვს გარკვეული მნიშვნელობა. „ეს სიტყვა, — ამბობს იგი, მე თითონ

მოვიგონე; მე სრული უფლება მაქვს მივცე მას ისეთი მნიშვნელობა, როგორც მომეპრიანება; ჯერ მე თითონ არ ვიცი რას ნიშნავს იგი...“ გოგოლის პეტრუშკას, — ჩიჩიკოვის ლაქიას „მკვდარ სულებში,“ — მოსწონდა არა ის, რის შესახებაც კითხულობდა იგი, არამედ უფრო თვით კითხვა, ან უკეთესად რომ ითქვას, — თვით კითხვის პროცესი. რომ აი, ასოებიდან გამოდის როგორიღაც სიტყვა, რომელიც ხანდახან, ეშმაკმა უწყის რას ნიშნავს.“ გონჩაროვის ნაწარმოებში „ძველი დროის მოსამსახურენი“ — ვალენტინი სტკბება მისთვის გაუგებარი ლექსების კითხვით და ალერსით იწერს რვეულში უცნობ ჟღერად სიტყვებს, მასთან ახდენს თანაბრად მეღერი სიტყვების შერჩევას: „კონსტიტუცია და პროსტიტუცია,“ „ნუმისმატი და კასტრატი,“ — მას არც კი სურს გაიგოს მათი მნიშვნელობა, იგი არჩევს მათ მსგავსი ხმიანობის მიხედვით, ისე, როგორც შეარჩევენ ხოლმე ფერის მიხედვით ძვირფას ქვებს ან მატერიებს. თითქმის ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში,“ სადაც რუსი ოფიცერი „სომეხ სოვდაგრის გაუნათლებელ დახლიდარის“ წინ თავს იწონებს ცოდნით და ჩამოსთვლის უცხო და ხმიერ სიტყვებს: ცივილიზაცია, ასოციაცია, არლუმენტაცია, ინტელიგენცია, კასაცია, ფილოლოღია. (თხზ. ტ. 1, 11, ქართ. წიგ. გამოც.) აქ სიტყვების საგნობრივი მნიშვნელობა მიჩრდილულია, მთავარ როლს თამაშობს სიტყვების ბგერითი მომენტი და ალიტერაციული მხარე — ერთი და იგივე თანხმოვანის ც-ანის გამეორება. მსგავს ნიმუშებს მრავლად ვხვდებით აგრეთვე ქართულ ფოლკლორშიც. მაგალითად „ამირანის ზღაპარში“ ქალი ყამარი აფრთხილებს ამირანს:

„ამირან, გვალე გვალესა, — მუხლად გაქებენ მალესა, —
ამბრნი, უმბრნი და არაბნი ცხენს შესხდებიან მალესა,“

„ხალხურ ვეფხისტყაოსანში:“

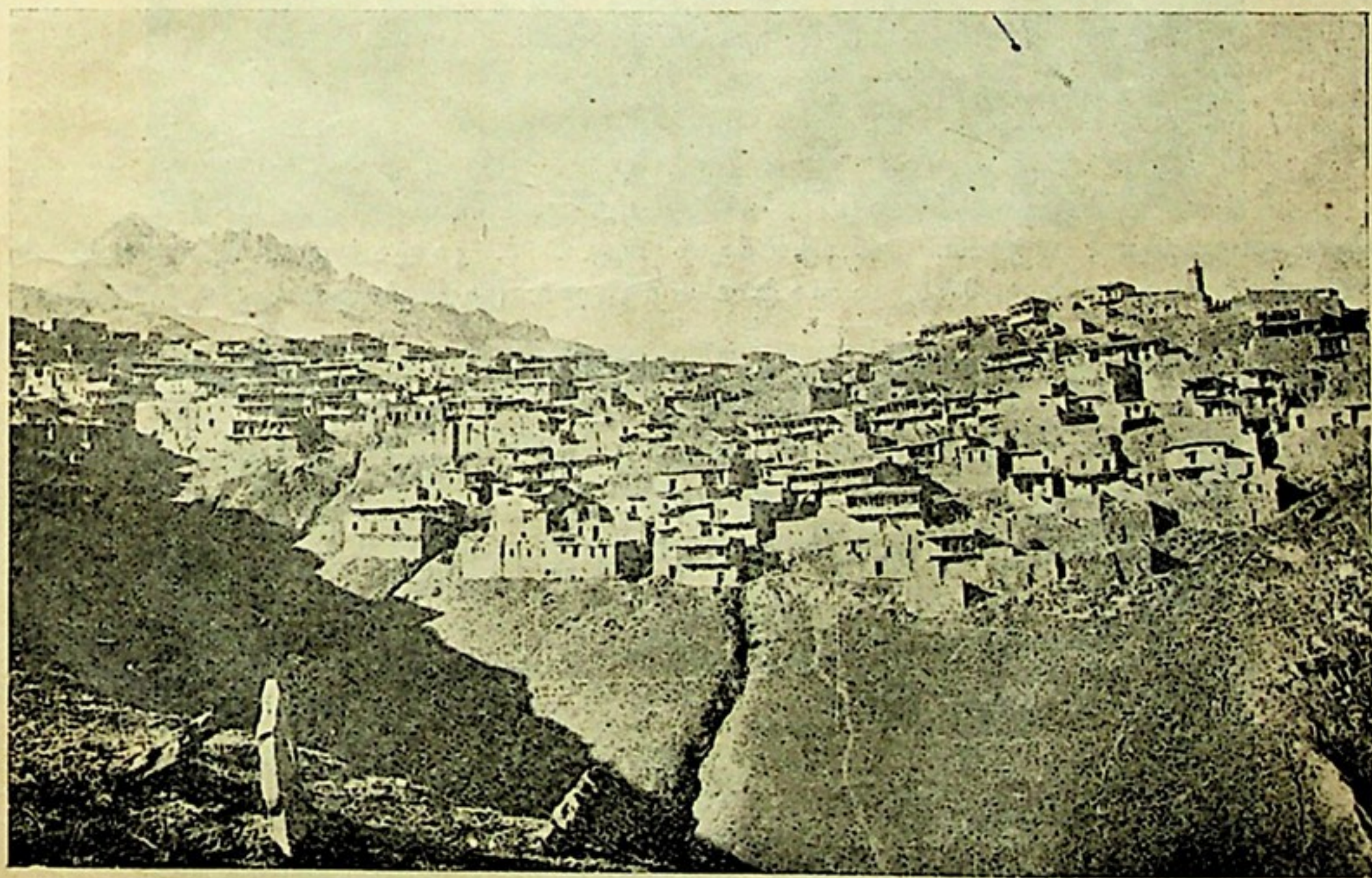
„დასხდიან მეკიდობნენი:

იმბარ, ამბრი და უმბარნი...“ (იხ. ს. გორგაძე — ჩვ. ძვ. მწერლობა, 37—61 სახელგ. 1927).

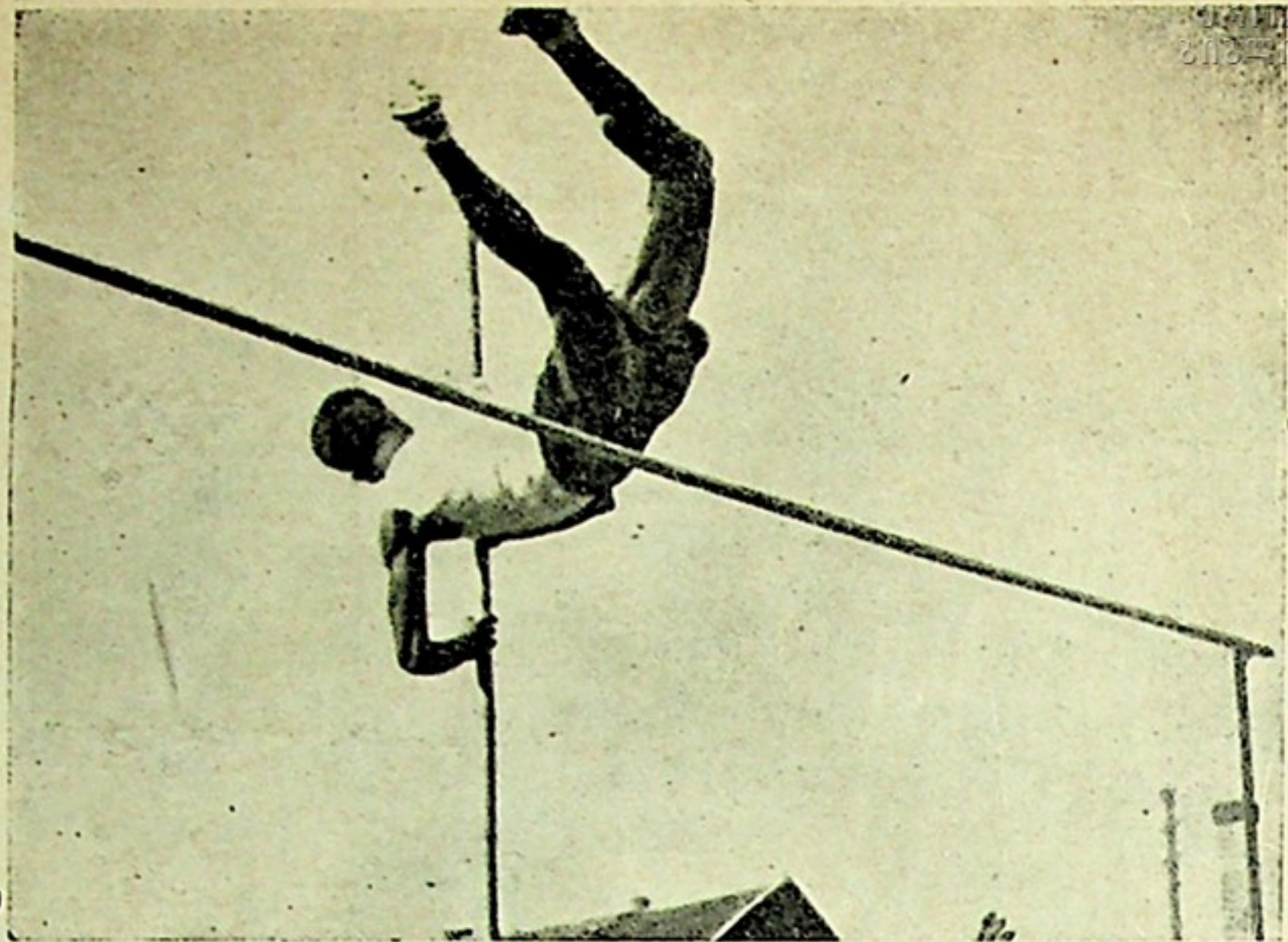
ხალხურ ზღაპრებში უკვე დავიწყებულია ნომინაციის ობიექტები სიტყვებისათვის: ამბრნი-უმბრნი-არაბნი და იმბარ-ამბრი-უმბრი-სათვის, ეს სიტყვები მოქმედებენ გარკვეულ ბგერათა წყობით და ალიტერაციით, — მასთან, გამეორებული თანხმოვანები მ, ბ, რ, იწვევენ შთაბეჭდილებას და წარმოდგენას რაღაც ძალოვანის, საშიშარის. (ჩვენში ბავშებს აშინებენ „ბუა“-თი). ჩვენ ვიცი, რომ ემოციების გამომჟღავნება ხშირად ხდება გარკვეული ბგერათა კომპლექსით, რომელიც კიდევ არ არის სიტყვა, მაგრამ თავისი ფონეტიკით და ინტონაციით იძლევა საშვალებას რომელიმე სულიერი მდგომარეობის გასაგებათ. როდესაც ლუარსაბ თათქარიძე, გახარებული იმედით, რომ ბავში მიეცემოდა, დაითვრა და თავისი თავი უკვე შვილის ქორწილში წარმოიდგინა, ცეკვის გუნებაზე მოსული გაიძახოდა: „ჩუპრი-ჩუპარ, ჩუპრი-ჩუპარ, ჩუპრი დარეჯანსა!..“ (თხზ. ტ. 11, 266). უახლოეს ქართული პოეზიიდან ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბევრი ნიმუშები ზაუმის, როგორც სტილისტიური ხერხის, შეუცნობელი და უნებლიე გამოყენებისა. გალაქტიონ ტაბიძის ერთ ლექსში ნახმარია გაუგებარი და ყოველ-



საჩაჩნო: აული (სურათი „ელისო“) რეჟ. ნ. შენგელია. ოპერატ. კერესელიძე.



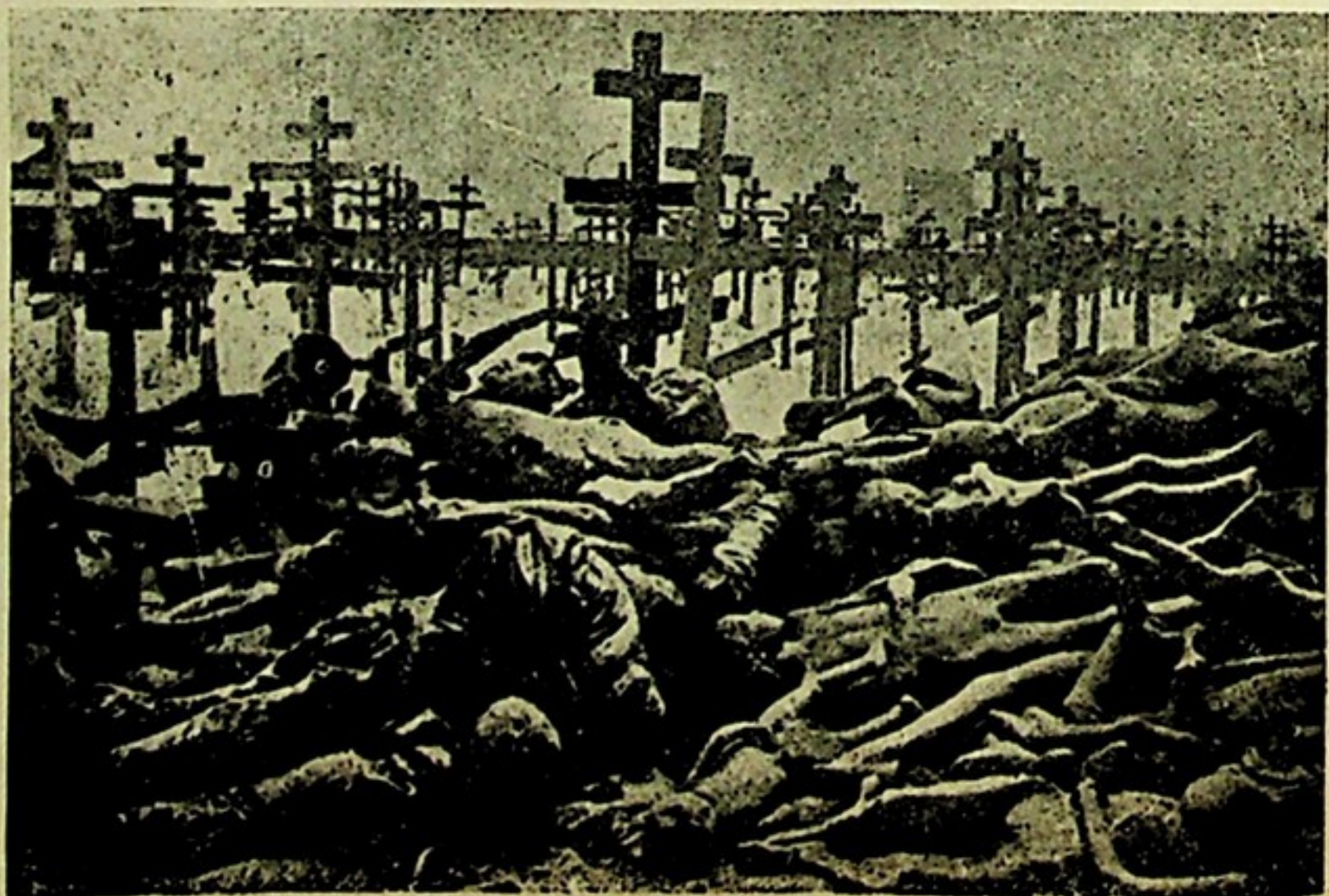
საჩაჩნო: აული (სურათი „ელისო“) რეჟ. ნ. შენგელია. ოპერატ. კერესელიძე.



კოვზე ხტომა. (სურათი კინო-ქრონიკა). რეჟ. მიხ. კალატოზიშვილი და ნ. დო-
ლობერიძე. ოპერატ. მიხ. კალატოზიშვილი.



ჰააგის კონფერენცია. (სურათი კინო-ქრონიკა). რეჟ. მიხ. კალატოზიშვილი და ნ.
დოლობერიძე. ოპერატ. მიხ. კალატოზიშვილი. (გაკეთებულია საპნის ბუშტისაგან).



ომის (სურათი კინო-ქრონიკა). რეჟ. მიხ. კალატოზიშვილი და ნ. დოლობერიძე.

გვარ შინაარსს მოკლებული ბგერათა რიგი: „დოვინ-დოვენ დოვლისა“. ეს სიტყვები კონტექსტის გარეშე სრულს უაზრობას წარმოადგენენ, ხოლო კონტექსტში მოცემულნი, აძლიერებენ ლექსის სუგესტიურ მხარეს, — იწვევენ ჩვენში გარკვეულ წარმოდგენებს მათი დასახელების გარეშე. (გალ. ტაბიძის ლექსები, სახელგამი 1927).

5. განსაკუთრებულ ინტერესს ამ მხრივ შეიცავს ბავშვების სათამაშო ლექსები და სიტყვათა კრებული, სადაც ხან ნაწილობრივ, ხან კი გაშიშვლებული სახით მოცემულია ზაუმი. ეს სათამაშო ლექსები საინტერესოა მით, რომ ლოკალობას მოკლებულნი, ისინი გადადიან ერთი გეოგრაფიული ადგილიდან მეორეში, აგრეთვე თაობიდან შემდეგ თაობაში და წარმოადგენენ თავისებურ ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ერთერთ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენს ბავშვებს შორის წილის ყრის დროს სათქმელი ლექსი, ზემო იმერეთში ჩაწერილი:

იწილო ბიწილო
შროშანა გერიტინო
ალხოს მალხოს
ჩიტმა გნახოს
შენი ფეხი
ფეხ-მანდური
გადაჯექი
გადმოჯექი
სკიბ და რიკ.

(„ძვ. საქ.“ ტ. 1, გან. IV, გვ. 103—104).

ასეთ ლექსებს, რასაკვირველია, უახლოესი კავშირი აქვს იმ ზაუმური ელემენტებით სავსე შემოქმედებასთან, რომელიც განსაკუთრებული სიუხვით მოცემული არის ხალხური ზღაპრებში, ლექსები, გამოცანებში და შელოცვებში. ნათქვამის საილუსტრაციოთ მოგვყავს ზოგიერთი ნიმუშები:

1. ხალხურ როსტომიანში ბეჟანი იწვევს გარეულ ტახს საომრათ:

„ლორო არეში-მარეში,
გამოდი, გამეთამეში!
შუბნი ვკრნეთ, ფარნი ვუფარნეთ
მინდვრათ გაუშოთ თარეში!“

2. იქვე. ამ ომის დროს შიშით ხეზე ასულ გურგენს ბეჟანი ეძახის:

„გურგენ ელი ხარ, მელი ხარ
მა ხეზე ამომსვლელი ხარ
ეხე რომ ჩამოგისვრია
საითლა ჩამომსვლელი ხარ.“

(ს. გორგაძის ქრესტ. 52—53)

3. ზემო-იმერეთში ჩაწერილი ხალხური ლექსებიდან:

ა ლ ა ლ-მ ა ქ ო, და ლ ა ლ-მ ა ქ ო,
დიდ მინდორში ყანა მაქო--
მუშა ბევრი შევიწიე,
საქამადი აღარ მაქო.

(ეს და ქვემოთ ყველა იხ. „ძვ. საქ.“
ტ. 1, IV, 77—92)

4. განჯას წყალი შემოვასხი
ვარდო — მანანასა!
ღმერთო, წვიმა შეიყვანე
ვარდო-მანანასა!
5. ლილი, ლილი ლიბანდაო,
გოგო სახეს იბანდაო,
გავხედე და შემომხედა
სამსე მთვარეს უგავდაო.
6. ახლა დილილმე, დილილმე,
დამტოვე დაბნედილი მე
კაბისა ზორტი შეგისხენ
და პერანგისა ლილიმე. — და სხ.
7. ალათასა, ბალათასა
ხელი ჩაკარ კალათასა
ამოიღე ორი კვერცხი
ღმერთი მოგცემს ბარაქასა.
11. თუშეთში ასეთი სიმღერით გლოვობენ მიცვალებულს:
„დალაი თქვით, დალაი, მხედრებო! — დალაი, დალაი!
წელი არს დალაობაი! — დალაი დალაი!
ბრალია, ძმაო... ბრალია — დალაი, დალაი,
შენი ულაშქროთ სიკვდილი — დალაი, დალაი! და სხვ (ს. გორგაძის ქრესტ. 122)
8. მზე შინა და მზე გარეთა,
მზე, შინ შემოდიო!
უყვილია მამალსაო
მზე, შინ შემოდიო! და სხვ.
9. იავ-ნანა, ვარდო-ნანა,
იავ-ნანიანაო!
ბატონებისა დედასა
10. ქართლში, სოფ. ერთაწმინდაში
მღეროიან:
„შევსვათ წითელ-წითელი,
ასი-ათაი,
ჭარხუ, ნანუ ნანო,
დიელ-დიელო. (იქვე, V, 27)

ყველა მოყვანილ მაგალითებში ხაზგასმული სიტყვები, შეიძლება და უთუოდ ერთ დროს, უამრავ საუკუნეთა მიღმა, შეიცავდნენ ხალხისთვის გასაგებ შინაარსს და გამოხატავდნენ გარკვეულ რელიგიურ, რიტუალურ და ყოფაცხოვრების ცნებებს — ობიექტებს. მაგრამ ქამათრიალში ეს სიტყვები თანდათანობით დაიცალენ სემანტიურობისაგან და, ვინაიდან, ეხლა ხალხურ ლექსებში — სიმღერებში მათი დანიშნულება განისაზღვრება მხოლოდ ფონეტიური — გამოყენებითი ფუნქციით ამდენად ისინი წარმოადგენენ ზაუმს. ანალოგიურ ზაუმურ გამოთქმებს განსაკუთრებით ხშირად ვხვდებით ქართულ გამოცანებში. რამდენიმე ნიმუში ნათელ წარმოდგენას მოგვცემს ამის შესახებ.

1. აბლი-ბაბლი, ვერცხლის ტახტი
მზით ავიღე, მთვარით დავდგი = ყინული. (ს. გორგ. 141)
2. ახლახუნ - დახლახუნი,
დოსკაპ - დონჯუებიანი.
ოხროხი, დოხროხი
დონჯი და დოწკაპი = ხაფანგი (ძვ. საქ. I, IV, 94)
3. ორი — ორერას, ოთხი — კორენას,
თორმეტი — ასკუაჩს, არცერთი — ჩიჩილაკს.
სხვა ვარიანტი:
ორი - ოლენას, ოთხი - კოკენას,
თორმეტი — ყანკპურას, არცერთი კირკიტელს. (იქვე, 95
(= ძუძუები: 2—თხისა, 4—ძროხისა,
12 — ღორისა, ქათმის არც ერთი)
4. კიკლი-კიკლი კიბესაო,
ხვარასანის ციხესაო.
კურდღელი გადმომდგარიყო (იქვე, 95)
აცმაცურებს ყურებსაო (= სამრეკლოდა ზარები.)

ნ. აიანური, ბაიანური
წითელი კაკიანური,
ეიშლება, დეიშლება —
მოწყენია სიარული (= საათი) (იქვე, 96)

ყველა მოყვანილი მაგალითები ჩვენ გვარწმუნებენ, რომ „ზაუმის ენა“ გარკვეულათ არსებობს ხალხურ პოეზიაში. არსებობს ზოგჯერ ცხადათ, ზოგჯერ ფარულ მდგომარეობაში, შეუცნობლათ, თუმცა მეტად ხელსახებათ. ისე, როგორც, მაგალითად, რითმა ცოცხლობდა არ გაცნაურებულათ, თუ გინდ ემბრიონალური მდგომარეობით — ანტიურ ლექსში და აგრეთვე უძველეს ქართულ სასულიერო პოეზიაში, სადაც „რითმის ჩანასახი, მართალია ღარიბი, მაგრამ მაინც იყო“ (პროფ. კ. კეკელიძე — ქართ. ლიტ. ისტ. I, 638; იხ. აგრეთვე პ. ინგოროყვას — ძველი ქართ. სასულ. პოეზია. — ტფ. 1913). მაგრამ ზაუმს თავისი წმინდა, პრინციპიალური სახით ვხვდებით ეგრეთწოდებულ შელოცვებში, რომელიც აშენებული არის უმთავრესად უაზრო, გაუგებარ ბგერად-გამოთქმებზე. ასეთი გლოსალოლიური მეტყველების დამახასიათებელი ნიმუში იქნება:

1. დევისა და ქაჯის შელოცვიდან:
„ედენიენთა ღაიღე შამათე,
ედენია იავი ეგრამათე
ეგრესიმ იოსი ერივანე
და იონა იოსაგჳ“ და სხვ. (ძვ. საქ. გვ 92)

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მოყვანილი ნიმუში ერთი იმ შელოცვათაგანია, რომლებიც უხვად იყო შეტანილი ხალხური საექიმო წიგნებში, ეგრეთწოდებულ კარაბადინებში. ამას ადასტურებს ექვთიმე თაყაიშვილიც. მისი სიტყვით, „ამ კარაბადინებში, — რომელთაგან ბევრი ნათარგმნია სპარსულიდან, — მოყვანილი ლოცვები, ჩათქმა და შელოცვები, ყოველ ექვს გარეშეა, შეტანილია ხალხურ ზეპირსიტყვაობიდან და არავითარ შემთხვევაში სპარსულიდან თარგმანს არ წარმოადგენს, — გნებავთ იმიტომ, რომ ზოგი მათგანი ქრისტიანული ლოცვაა. ამით მაინც არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ყველა შელოცვები წმინდა ქართული წარმოშობისაა, წინააღმდეგ, მათში ბევრია ნასესხები, ზოგი მათგანი კი პირდაპირ უცხო ენაზეა მოყვანილი (მაგალ. ებრაულზე. ლ. ა.), მაგრამ ეს შელოცვები დიდი ხნის წინათ შესულან ხალხში და ხალხის პირიდან კი, ხშირად მეტად დამახინჯებული სახით ამ სამკურნალო წიგნებში.“ (ე. თაყაიშვილი — Описание рукописей ტ II გვ 138). ერთერთი ასეთი კარაბადინიდან ჩვენ მოგვყავს შელოცვის ნიმუშები:

1. გველის ნაკბენის შელოცვა: „სანათე, აგათე, ფნონა აფათა, ალაშე, ბაგანათ) (Опис. გვ 110)
2. პირში ჩამძვრალ გველის ამოსაყვანი შელოცვა:
„არეს, არეს, არეო, ფოროზინდან, ფორონი, ფოროზინეს,
მონკლა არას, არას ვეშაენ, არარა აქუს, თახუნი
დედა მისი, მანქეოზ“ და სხვ. (იქვე, 141)
3. ლოცვა ციებისა:
„არხო, რამო, ტრომოს. სორამო, ფატიაფ, ფატაფა,
ოსა, შაფაორი, ასოთ, ამომამბასუფთ.“ (იქვე. 151)

4. თვალის ტკივილის ლოცვა:

„ფინეზ ფინფანო ზახა მეტყანო, ჰაიოზ მისანი მინარო, სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმინდისათა, განიკურნოს მონა ესე ქრისტესი აწ და მარადის და უკუნისამდე ამინ. ბისლელ ქვალამანდი ქინა სტინა ინა სისა ატალა მოსტაკინი ვატალადინ ნამ ვათალად წითალ სამლამალად, -ოლარ უკუე, არგე მონასა ამას შენსა (სახელით) ღმერთო, ამინ. (იქვე, 159.)

ყველა მოყვანილ ნიმუშებში საქმე გვაქვს ნამდვილ გლოსოლოგიასთან, პირწავარდნილ ზაუმის ენასთან. ამ გაუგებარი, უაზრო და უშინაარსო სიტყვების შთამბეჭდველი, პირდაპირ გიპნოტიური გავლენა გულუბრყვილო და ფანატიურად მორწმუნე ადამიანზე, ადვილად წარმოსადგენია.

6. საინტერესოა აქ ერთი საკითხიც, რომელიც შეეხება ლექსის აღმოცენებას პოეტის შინაგან არსში. „მე მგონია, — ამბობს შკლოვსკი, — რომ ხშირად ლექსებიც პოეტის სულში თავდაპირველად ჩნდებიან ბგერითი ლაქების სახით, რომლებიც ჯერ არ გადმოღვრილან სიტყვებათ. ლაქა ხან ახლოვდება, ხან მოშორდება და ბოლოს გამოაშუქებს მაშინ, როდესაც შეეხამება რომელიმე თანახმიერ სიტყვას. პოეტი ვერ ბედავს თქვას „ზაუმური სიტყვა,“ — ჩვეულებრივად ზაუმი იმალება რაიმე შინაარსის სარჩულში, რომელიც მატყუარია, მოჩვენებითი და პოეტები იძულებული არიან აღიარონ, რომ თვითონ არ ესმით შინაარსი თავისი ლექსების. ასეთი რამ აღიარებული აქვთ კალდერონს, ბაირონს, ბლოკს. ჩვენ უნდა ვერწმუნოთ სიუღლი პრუდომს, რომ მისი ნამდვილი ლექსები არავის არ წაუკითხია. ზოგიერთი პოეტები, მაგალ. შილლერი, პირდაპირ აცხადებენ, რომ მათ სულში ლექსები იბადებიან და ღვივდებიან მუსიკასავით. (პოეტები აქ ხდებიან ესხვერპლი ზუსტი ტერმინოლოგიის უქონლობისა. შინაგანი ბგერადმეტყველების გამოსათქმელად სიტყვები არ არის და, როდესაც საჭიროა ამის აღნიშვნა, ენას მოადგება სიტყვა მუსიკა, როგორც გამოხატულება ამა თუ იმ ბგერისა, რაც ჯერ კიდევ არ ქცეულა სიტყვად“ (კრებ. პოეტიკა, 21 — 22). ოცდაორი წლის ილია ჭავჭავაძე, პეტერბურგში დაწერილ ლექსში „ხმა გულისა“ გვეუბნება, რომ მას ერთხელ მოესმა ბულბულის სტვენა. დიდხანს უსმენდა პოეტი „იმ ხმას საკვირველს, იმ ხმასა გრძნეულს,“ ბოლოს გამოარკვია, რომ ეს ბულბული მის გულში მღეროდა. (თხზ. I 56). ბარათაშვილი გრძნობდა, რომ ჩვეულებრივი, ცნების გამოხატველი ენა ადამიანისა ვერ სწვდება სამყაროს მრავალფეროვან მოვლენებს, ამისათვის იგი მეტად სუსტია და ღარიბი. იგი ფიქრობს, რომ არსებობს კიდევ „უცხოველესი“ ენა. ამის შესახებ „ჩინარში“ პოეტი ამბობს:

„მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის,
და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!

(6. ბარათ. ლექსები, 51, 1922 წ.)

პოეზიაში ჩვენ არა ერთი მაგალითი ვიკითხ, რომ ლექსი იქმნება და კიდევ მეტი, — ლექსის მიზლეობა, ათვისება ხდება არა მარტო ცნებების გამოხატველი სიტყვების საშუალებით. ამაში, მე მგონი, საკმაოდ დაგვარწმუნა ზემოთ მოყვანილმა მაგალითებმა.

7. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ზაუმური ენით დაწერილი ლექსები, რასაკვირველია, ვერ გასცდებიან სიტყვა ქმედობის ლაბორატორიული ექსპერიმენტების ფარგლებს, მაგრამ უდავოა ის ფაქტიც, რომ ზაუმი, გაგებული არა, როგორც თვითმიზანი, არამედ, როგორც პოეტური მეტყველების ერთერთი საშუალება, — ყოველთვის არსებობდა და მუდამ იარსებებს. ზაუმს მიმართავს ხალხი თავის ზეპირ შემოქმედებაში, — ეს ხერხი შეიძლება შეგნებულათ იქნეს და არის კიდევ გამოყენებული მხატვრულ ლიტერატურაში და პოეზიაში.

ა. გაფიქვია

ახალი ლექსალობის შესახებ

ლირიკული ფაქტი პოეზიაში მუდამ ფსიქიური დოკუმენტის ხასიათისაა. ლირიკოსების გზა არის გზა ადამიანების ემოციონალური მეტყველებისა პოეზიაში. ალექსანდრ ბლოკის პოეზია მოგზაურობაა საკუთარი თავის გარშემო. რუსულ ლირიკაში მან მოახდინა ბოშური რომანსის ლექსიზაცია (ვ. შკლოვსკი), როგორც ლირიკული განწყობილების პრიმიტიული ფორმის (უკანასკნელის კანონიზაცია შეადგენდა ბლოკის პოეტურ გზას), მაგრამ როდესაც ბლოკმა დასწერა „თორმეტი“ — ეს იყო ახალი ნაკადი მის პოეზიაში და „თორმეტი“-ც მიჩნეულია, როგორც უდიდესი შტრიხი. ეს ფაქტიც ამტკიცებს იმას, რომ ლირიკულ ფორმის თვისებაში ვერ დაეტევა საგნობრივი სიტუაციის და ამისთვის საჭიროა გადაცდენა ლირიკის გზიდან.

ლირიკას აქვს თავისი ტრადიცია და მისი წარსული ინტიმისა და ფსიქოლოგიზმის ემპირიკაა. ამიტომაც პერსონალიზმი და ლირიკა ერთნაირი ზომით იჭრებიან ურთერთში. სიმბოლისტების პოეზიაში ეს ფორმა პრინციპად იყო დასახული. პერსონალიზმის შექრამ პოეზიაში ინდივიდუალური ყოფა მიიღო, როგორც გადმოცემის ობიექტი. აქედან იწყება ლაშქრობა იმ ლირიკოსების, რომელთა შემოქმედებაში თვითონ ავტობიოგრაფიები იკავებდნენ მთავარ ადგილს. მოკვდა სივრცობრივი სიტუაციის და მეცხრამეტე საუკუნის ევროპიული პოეზია აშენდა არა საზოგადოებრივი ყოფის თემატიკური რევიზიის ქვეშ — არამედ სალონური კარჩაკეტილობით. მან დაჰკარგა პრიმატი საგნობრივი სინამდვილეს, და ზოგიერთი პოეტები ხშირად ფიზიკურადაც აფარებენ თავს კათოლიკურ კათედრალებს.

დღეს საერთოდ ლიტერატურაში წამოჭრილია თვით მატერიალის ხასიათის საკითხი. თანამედროვე აზრი ჩერდება პოზიტიური ხედვის დაკანონების საჭიროებაზე. ახალი ლექსალობის ამგვარ მიმართებას სიმბოლისტური პოეზია, როგორც ლირიკის უკიდურესობა, მუდამ გაურბოდა. აქედან ადვილი ასახსნელია ფაქტი ლირიკის სიკვდილისა, — ლირიკის როგორც ფორმის.

ურბანიზმის შექრა პოეზიაში იყო გადამწყვეტი ხასიათის. ლირიკას, როგორც ემოციონალურ თქმებით აშენებულ ფორმას ლექსალობისას არ შეეძლო მისი ფორმალური შეთანხმება. ამიტომაც ურბანულ მასალამ ლირიკაში პასუხად მაილო ნერვიული შიში და როგორც ყოველი დიდი ორგანიული ტკივილი დასრულდა ორგანიული სიკვდილით.

ქართულ პოეზიაში ლირიკის ფორმამ თავისი დასრულებული გამოხატულება ჰპოვა ქართულ სიმბოლიზმში. მათ შორის განსხვავებით სდგას გრ. რობაქიძე, როგორც საუკეთესო და ორიგინალური დამკანონებელი ელლიპსიური, კონსტრუქციისა რაც უახლოვდება აღწერილობის მანერას (იგი სრულიად არ არის სიმბოლისტური ლექსობრივობის შემომტანი ჩვენში.)



ლირიკის უკიდურესი პერსონალიზმის ილიუსტრაციისათვის კმარა მხოლოდ ფრინდაშვილის პოეზიის გაცნობა. მასალობრივი არე ამ პოეტში არის სალონური და, რადგანაც მასალის ორგანიზაციიდან ხშირად არ არის თავისუფალი ფორმალი ასრულებაც—მისი ლირიკის გზაც წმინდა გამოთქმითი მიმართულებისაა. ამის გამო მოხდა ის, რომ ვერც ერთ ახალი თემატიური მასალამ, რომელსაც თან სდევდა ფაქტიური და რეალური სახე—ვერ იპოვა მასში გაფორმების სრულყოფა. აქ მივიღეთ ის, რასაც ერთი რუსი თეორეტიკოსი ფორმის კონტრევიოლიუციას უწოდებს და, რომელიც ხშირად მეტყველებს მწერლის მსოფლმხედველობაზედაც.

პათეტიური ლირიკის წარმომადგენელი ჩვენში იყვნენ დემოკრატიული პოეტები. ამ თაობის პროგრესიულობის შესახებ საუბარი დღეს ზედმეტია. ხოლო, რაც შეეხება მათი ლექსობრივი შენების პრინციპს—იგი დღეს დგება სრულიად ახალი კონსტრუქციით, რომლის გაცოცხლებაც დემოკრატიულ პოეტების მომდევნო თაობამ ვერ შესძლო.

საერთოდ დაწყებული ახალი ფორმების კანონზაცია ჩვენშიც კპოულობს ორიგინალურ განვითარების ხაზს.

II

ჯერ კიდევ ანდრეი ბელი აღნიშნავდა თავის „Символизм“-ში რომ ესთეტიკის რკვევითი ემპირიკად ხელოვნების ფორმა უნდა იყოს მიჩნეული. ლიტერატურის თეორიამ (პოეტიკა) მეცნიერულად დაასაბუთა ამგვარი რკვევის აუცილებლობა.

ახალი პოეზიის ფორმალურ საკითხების რკვევით ნათელი ხდება ის, თუ როგორ არის შესაძლებელი თანამედროვე მასალის მიღება. ამის გამო ანალიზი იწყება უმთავრესად ფორმალურ საკითხების გარჩევით.

მემარცხენე მწერლობამ რუსულ პოეზიაში შემოიტანა ორი ტიპი ლექსობრივ შენებისა: თხრობითი და აღწერითი. პირველის ფორმალი ხერხებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეპიკა (ფაბულარულ სიბრტყეებით), ხოლო მეორეში ემფატიური (მიმართვითი) ინტონაცია. აქვეა აღსანიშნავი ახალი პათეტიზმიც.

პირველი ტიპის ლექსის შენებითი ფორმებით ადვილი ხდება იმ დიდი მასალის მიღება, რომელიც ურბანულ სპეციფიკით არის აღნიშნული. ლექსი თავს აღწევს სალონებს და პერსონალიზმის ჯებირების გარღვევით პოეზია იბრუნებს საკუთარ და თვითად სიცოცხლეს. *)

აღწერითი ლექსში განსხვავებულ მანერად იჭრება პათეტიკა. უკანასკნელის თავისებურობას შეადგენს საგნების გაშუქება რიტორიკულ პლანით. აქ განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ემფატიური (მიმართვითი და შეკითხვითი) ინტონაცია, რომელიც დამახასიათებელია ორატორთა სიტყვების. ლიტერატურაში

*) აქ აღსანიშნავია შემდეგი: ლირიკის არტახები პოეზიას ზღუდავდენ შესაძლებლობათა გამოჩენის მხრივ, რის გამოც მრავალი თემატიური მასალა პოეზიისაგან რჩებოდა უპასუხოდ. თვითონ ლირიკოსებს კი მარტო ლირიკით არ შეეძლოთ თავიანთი კარიერის ამოწურვა და ისინი დღესაც ხშირად აფარებენ თავს სხვა ლიტერატურულ ჟანრებს. (როგორც მაგ. ექსპრესიონისტები—დრამატურგიას, სხვები—პროზას და ა. შ.)



ამის ფორმად მიჩნეულია ოდა (ხოტბა) დღეს მიმართვითი ინტონაცია წარმოადგენს პათეტიკის კონსტრუქტიულ მხარეს, რომელიც თავს იჩენს განსაკუთრებით მე-მარცხენე მწერალთა შემოქმედებაში. (მთელი რიგი ვ. მაიკოვსკის ლექსებისა: „Левый марш“ და სხვა.)

თხრობითი (Повествовательный) ლექსის ფორმად საერთოდ მიჩნეულია პოემა. ახალ თხრობითი ლექსში-კი მხოლოდ თქმის კონსტრუქცია არის თხრობითი. უმთავრესად ამგვარი პოემის კლასიფიკაციაში შედიოდა ეპიური (ფაბულარული), დესკრიპტული (საგნების, პეიზაჟების და სხვათა ამწერელი) და სხვა ფორმები (დიდაქტიური, დაქტილიური.) დღეს თხრობითი ლექსი დგება, როგორც ლექსობრივი შენების ახალი ფორმა, საცა თხრობის მომარჯვებით და არა ფაბულარულ სიბრტყეებით და სიუჟეტის აშენებით შესაძლებელი ხდება სოციალურ, პოლიტიკურ და თვით პერსონალურ ყოფის შეტანაც პოეზიაში. ამის საუკეთესო ფაქტები რუსულ პოეზიაში არის ვ. მაიკოვსკის: „Американские стихи“, — „Хорошо“ და ნ. ასეევის მრავალი ლექსები.

III

ქართული პოეზიის დღევანდელი ვითარება წარმოდგენილია შემდეგნაირი სახით:

ახალი ფორმების კანონიზაცია, რომელიც დაწყებულია რუსეთში და სხვაგან — ჩვენში იქმნება მემარცხენე მწერლების მიერ. სიმბოლისტური ლექსის ტრადიცია დღითი დღე კვდება. პათეტიური ლირიკამ თავი შეაფარა პროლეტარულ პოეტებს, რომლებმაც უარყვეს მისი პირვანდელი სახის პრიმიტივიზმი ახალი ლექსის მშენებლობაში. დაცარიელებულ არეს ვერ ავსებენ ცალკეული პერსონები (გ. ტაბიძე და სხვები.)

თხრობითი და აღწერითი ლექსის ტიპი ჩვენში შექმნეს მემარცხენე მწერლებმა. ახალი პათეტიზმიც მათ მიერ არის შემოტანილი. კონკრეტული მაგალითები ყოველივე ამას უფრო ცხად ყოფენ. მანამდე კი მოკლე ექსკურსი:

თხრობითი ლექსის საუკეთესო წარმომადგენელი რუსეთში იყო ლერმონტოვი. ჩვენში ამგვარი ლექსის ტიპი შემოდის მეცხრამეტე საუკუნეში, რომლის დამკანონებლად გვევლინებიან, ილია ჭავჭავაძე. ვაჟაფშაველა და სხვა.. მაშინ ფაბულარულ სიბრტყეებით ადვილი ხდებოდა გადატანა პოეზიაში სოციალურ იდეების გმირების მოქმედებების და სხვა დრამატიული კონფლიქტების. მხატვრული ასრულება კი უმთავრესად მიდიოდა დინჯი ეპიკისა და სტატიური მოტივების გამართვით (ბუნება, ადგილები, გმირების ხასიათი და სხვა.) ასეა შესრულებული „კაკო ყაჩაღი“ — „აჩრდილი“ — „გამზრდელი“ — და სხვა პოემები. ლექსობრივობაში — კი ეს მანერა პირველად შექმნა ვაჟა-ფშაველამ. როგორც პოეტური თქმის ხერხი

აღწერითი ლექსისა*) და მიმართვითი ინტონაციის საუკეთესო წარმომადგენლები ჩვენში არიან: ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, დღეს, განსხვავებით

*) აღწერითი ლექსის შესახებ უნდა აღინიშნოს, რომ აქ სიტყვა („აღწერითი“ описательный) მოცემულია გაფართოებულ სემანტიკით. აღწერითი ლექსი არ შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც რომელიმე ობიექტის აღწერის ჯამი. ოდა მიმართვითი ტონით წარმოადგენს აღწერითი ლექსის ტიპს. აქ ლაპარაკია აღწერილობითი თქმის მანერაზე. წინააღმდეგ მიმართვისა ან წარმოთქმითისა.



ი. გრიშაშვილი, რომელმაც—ერთის მხრივ თავისი პოეზიის ფორმალური საწყისების სათავე იპოვა ალ. ჭავჭავაძესა და გრ. ორბელიანში.

მიმართვითი ინტონაცია თან სდევდა ალ. ჭავჭავაძეს. გრ. ორბელიანმა ამგვარი ტიპის (ლექსობრივი კონსტრუქციის) მაგალითებით ამოსწურა საკუთარი ორიგინალობა. „ლხინი“ — „თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“ — „იარალის“ — შესრულებულია აღნიშნული მანერით.

მაგ. (ნაწყვეტების სახით.)

„შენს წმინდა სახეს,
მშვენებით სავსეს,
სახიერებით გასხივებულსა“ („თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში.“) ან:
„ჩემო იარალი! ნეტავი, ოდეს
ლხინით ავსილნი ვსხდეთ ველსა წმიდას“. („იარალი“) — და სხვა.

ნიკ. ბარათაშვილმა თავის კლასიკურ ლექსში „მერანი“ — მოგვცა მიმართვითი ინტონაციის უდიდესი ექსპანსივა. ცხადყოფისათვის სტრიქონები:

„გასწი, მერანო, შენს კენებას არ აქვს საზღვარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი შავად მღელვარი“

სხვაგან:

„ჰოი, მთაწმინდავ, მთაო წმიდავ, ადგილნი შენნი.
დამაფიქრელნი, ვერანანი და უდაბურნი“ („შემოღამება მთაწმინდაზე.“)

ყველა ზემოდ მოყვანილ ადგილებისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული ობიექტისადმი მიმართვითი თქმა და მასთან ერთად ფსიქოლოგიური თუ პეიზაჟური აღწერა.

ამ პერიოდში იწერებოდა აგრეთვე ოდებიც.

პათეტიური ლექსი — როგორც ზემოდ აღვნიშნე — დამახასიათებელი იყო დემოკრატიულ პოეტებისათვის. ამ მხრივ საუკეთესო წარმომადგენლად გვევლინება ირ. ევდოშვილი.

„მეგობარებო, წინ, წინ გასწით
ნუ შედრკება თქვენი გული. და ა. შ.

პათეტიზმი ახალ პოეზიაში სდგება სრულიად ახალი კონსტრუქციით. ნაწილობრივ ეს მანერა შექმნეს წ. ლორთქიფანიძემ — (პროლეტ. პოეტ.) ბ. აბულაძემ და ს. ჩქეჟოვანმა.

ს. ჩქეჟოვანის პოეზიის ფორმალური გზა ხასიათდება რამდენიმე პერიოდით. ჩვენ ვეხებით დღევანდელ მის ხაზს, რომელიც მიემართება თხრობითი და აღწერით ლექსალობის მოცემის გზით.

აღწერითი მანერიდან აღსანიშნავია:

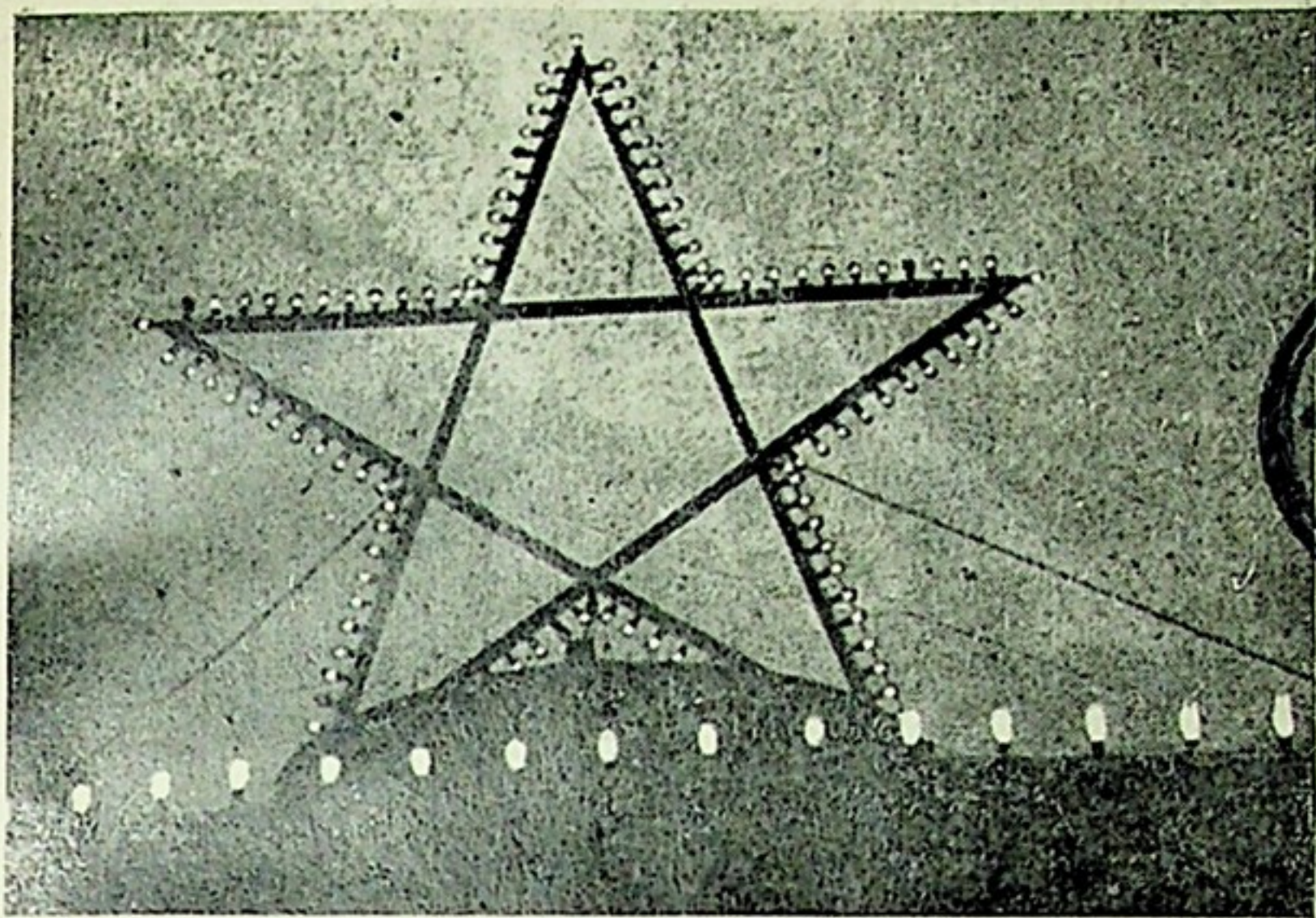
„კავკასიიდან — ტაგანროგამდე. „მოსკოვი“ და სხვა.

ამ ლექსების აღწერითი მანერის ცხადყოფისათვის მოვიყვანო რამდენიმე ადგილს:

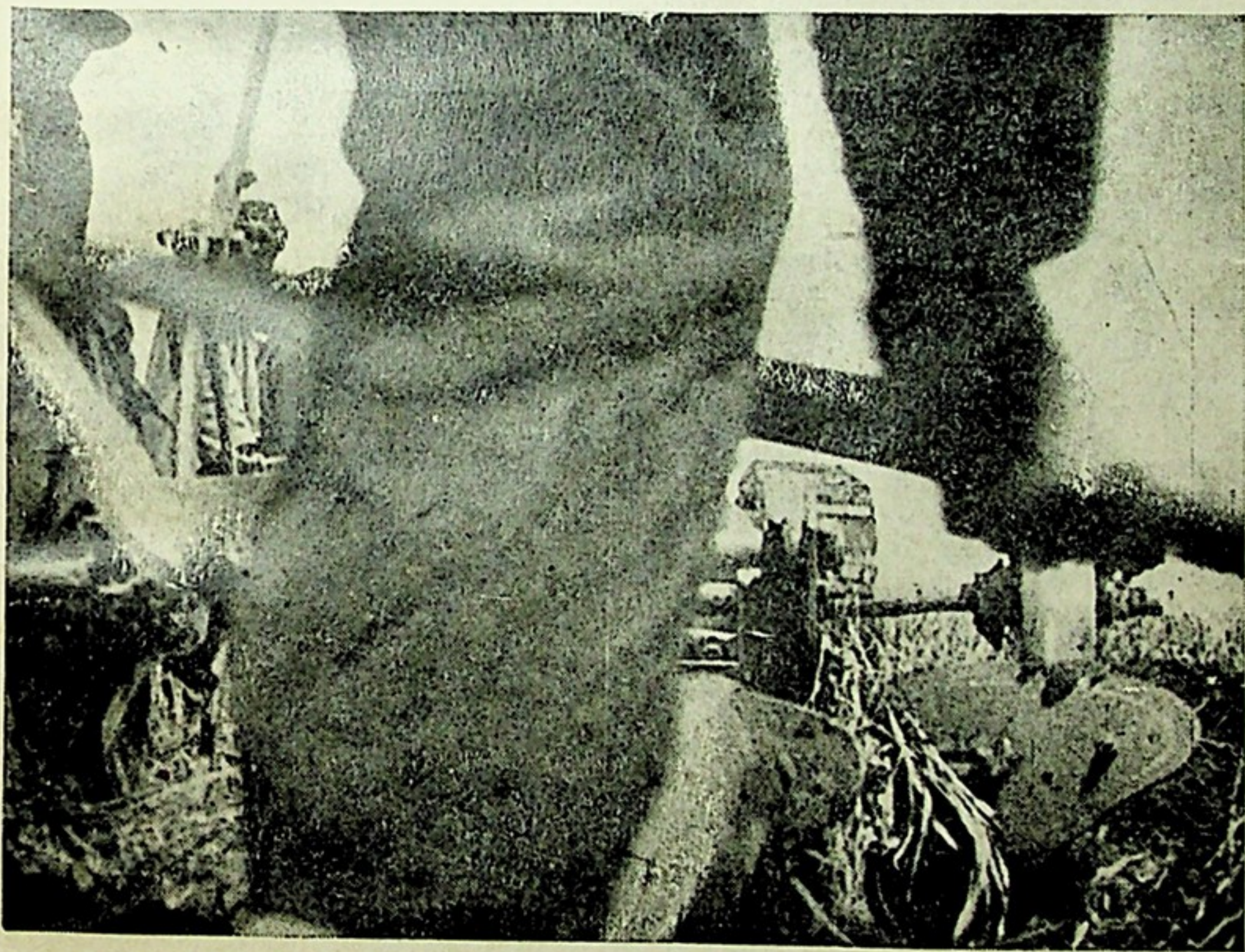
თითქოს მიგალობს ლიანდაგზე გვალვის ბულბული —
ისე გავიგე მე ბორბლების ხშირი ბგერანი,
და სივრცეებზე უსირცხვილოთ დახარბებული
გაშლილ მინდვრებს გადაკივის რკინის მერანი

ან

და ცვლილებაა ერთფეროვან პეიზაჟების — და ასე...



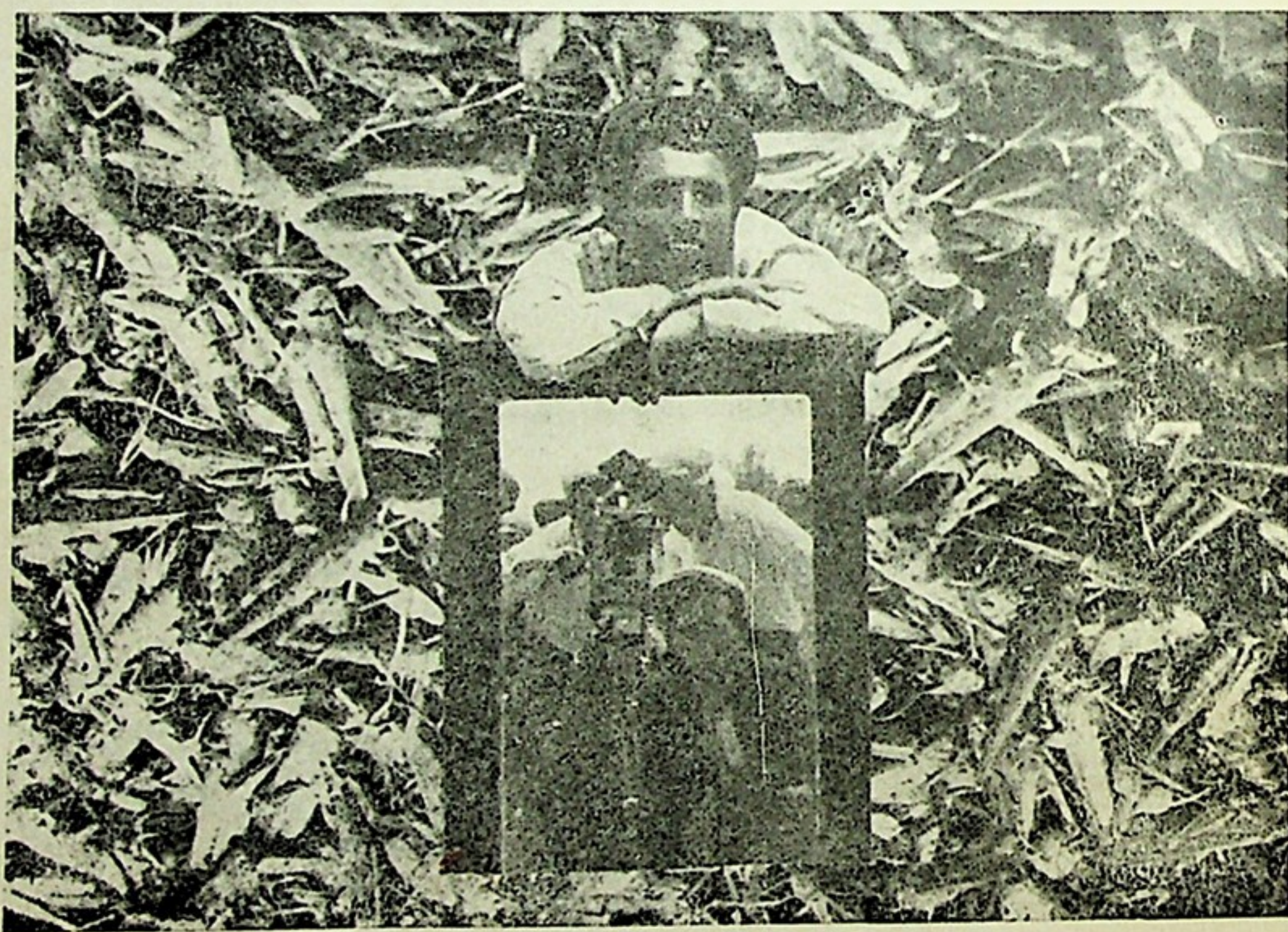
კინო-ქრონიკიდან. რეჟ. მიხ. კალატოზიშვილი და ნ. დოდოშვილი.
ოპერატ. მიხ. კალატოზიშვილი.



კინ. სურ. „სამანთან“ რეჟ. ლეო ესაკია. ასისტ. სიმ. დოდოშვილი. ოპერატ. პოზნანი.



ტრაქტორით ბრძოლა კალიასთან. (სურ. „სამანთან“) რეე. ლეო ესაკია. ასისტ. სიმ. დოლიძე. ოპერატ. პოზნანი.



კალია და მუშაობის მომენტი. (სურ. „სამანთან“) რეე. ლეო ესაკია. ასისტ. სიმ. დოლიძე. ოპერატ. პოზნანი.

თხრობითი ლექსში საცა ხშირად იკრება პრაქტიკული თქმა როგორც სტილისტიური მანერა—ემოციონალურ ლირიკას ეთიშება ყოველ დღიურობასთან დამოკიდებით, ამგვარი მეტყველების მაგალითები მრავლად იპოვება. ს. ჩიქოვანის ლექსებში:

მაგ. „მომშორდი, თორემ სინიდის ვფიცავ შემომელახები“.

„ან რას ამბობ, რას...“

ცაკოკა არ მსურს გამიტოლდე

პოეტს მომღერალს. (მყინვარი)

აქედან ცხადია: თხრობითი და აღწერითი ლექსი უფრო ეგუება, როგორც ლექსალური ფორმა თანამედროვე თემატიურ მასალას. ამავე დროს ამ ფორმით ასრულებული ლექსალური ფორმა—რადგანაც დამტევი არის ახალი მასალის—ის უფრო კარგათ პასუხობს დღევანდელ სოციალურ დაკვეთას. აქ ლექსის საზღვრები უახლოვდება ფელეტონს და საერთოდ შესაძლებელი ხდება ლექსის წმინდა თვითმიზნურ ესთეტიურ საზღვრებიდან დაძვრა—

თხრობითი მანერის საშუალებით ლექსალობაში შედის საბაასო მეტყველება, დღევანდლობაში შექმნილი სიტყვიერი მასალა და საერთოდ პრაქტიკული სიტყვიერი ლექსიკონი.

ამგვარ ლექსალობის ფორმალურ ხერხების შესახებ აქ მრავალი რამ შეიძლება ითქვას. აღვნიშნოთ მხოლოდ შედარებების ხერხი, რომელსაც ს. ჩიქოვანი ანვითარებს ახალი ხაზით.

სახე (снрав) დამახასიათებელია ხალხური პოეზიის. სიმბოლისტურ ლირიკაში ის უკიდურესობამდეა აყვანილი. ახალ პოეზიაში შემოდის არა სახე, არამედ შედარება—(Сравнение, comparatio,) უკანასკნელი პირველისაგან განირჩევა ფრაზის გაგრძელებით (პერიოდებით). სახე კი საყურადღებოა თავისი კონკრეტობით. პირველი დამახასიათებელია თხრობითი ლექსალობის, წინააღმდეგ ლირიკისა, სადაც მეფობს სახე და არის სავალდებულო შედარებისთვის.

მაგ. „როგორც პეპლები ლამპის შუშებზე გულს ღამეები ეხეთქებიან (ს. ჩიქოვანი) წინააღმდეგ „ჩემი საცოლე—ძვირფასი ქვა—მოდის ამალით. (ვ. გაფრინდაშვილი)

აქ მოყვანილ ჩიქოვანის ციტატაში—ნაჩვენებია მეტაფორის თხრობითი გაშლა.

ხშირად ჩიქოვანის ლექსებში შედარებები შესრულებულია ოქსიუმორონის პრინციპით. აღსანიშნავია გზა ლექსის ნივთობრივ ხასიათის გამოჩენისა: შედარებების მატერიალიზაციის.

თხრობითი. ფაქტები მოგვცა დ. გაჩეჩილაძემ. მაგ. „ზელიმხანი“. რომლის ლექსობრივობა აღწერითია. მაგრამ „ზელიმხანში“ თვით დაწყებაა აღსანიშნავი, რომელიც აღწერითი ლექსის საუკეთესო მიღწევას წარმოადგენს.

„როცა მყინვარზე ღრუბელი კრიხებს,
როცა ვარკვლავები ყურავენ ცაშივე,
სივრცედან ამოჰქრის ორბი გამჰკრიახი
და ცაზე ფართხალით მიზურავს გაშლილი.“

მიცურავს მარდული მთებზე და ბარდაბარ,
ფრთებზე ეხვევიან ელვები გარდაგარ,
ლაყვარდი გატყდება მოლურჯო წყალივით
და ციდან მოიხმის ვარსკვლავთა წკარუნნი.“

„ოქტომბრის დღეებ“-ში თხრობითი და აღწერითი ლექსალობა ცვლიან ერთმანეთს.

თანხმობითი ლექსის ნიმუში არის ნ. ჩაჩავას „ყაჩაღები ქალაქს გადას-
ცნენ“.

ამ შენიშვნებში ჩვენ გვინდოდა მოგვეცა რამოდენიმე შტრიხი ახალი ლექსობრივობის—შემდეგ აღგვენიშნა თუ რამდენათ ეგუება ეს ახალ მოთხოვნილებებს საზოგადოების ისე მასალის თვისებას. რასაკვირველია ამის მოცემა აქ ვერ მოხერხდებოდა მაგრამ შემდეგში ჩვენ ვეცდებით ეს საკითხები უფრო გავარკვიოთ.

მიხეილ კალატოზიშვილი

კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები

ძველი პასეისტური დრომოკმული ხელოვნება გადამწყვეტ იერიშებით მიდის რევოლუციონურ ხელოვნების წინააღმდეგ. ეს გაახალგაზრდავებული მიმართულებანი წრიპინა ხმით ყვირიან თავიანთი პრიორიტეტის შესახებ ისეთ საკითხებში, როგორცაა ხელოვნების როლი ჩვენს საზოგადოებრივ მშენებლობაში. კინო ფრონტს ეს მხატვრული მიმართება ეწვია ძველი კლასიკური თეატრიდან, მხატვრობიდან და თავი შეათარეს წარმოების მამებს.

მეშჩანური გემოვნება კიდევ ნახულობს თმეშესათარს ჩვენს საზოგადოებრიობაში და ჩვენი ყოფის რაციონალიზაციის იდეას ხვდება წინააღმდეგობანი ხელოვნების ქურუმების მხრით.

კინემატოგრაფია—ტექნიკის ხელოვნებაა. სწორეთ აქ შეიძლება რაციონალიზაცია განხორციელებულ იქნას მთელი 100 პროცენტით. არა მარტო გადაღების და ლაბორატორიული სინამდვილის მხრივ არამედ მხატვრული წარმოების ბაზაზედაც.

რევოლუციონური კინემატოგრაფიის ამოცანაა მასალის დამუშავების მეთოდოლოგიის შექმნა, რომელიც გამიზნული იქნება ემოციონალურ და ორგანიზაციულ ხელოვნებათ.

საჭიროა გაკეთდეს სურათი, რომელიც დააკმაყოფილებს სოციალურ დაკვეთას, მაგრამ ამისათვის არ კმარა სოციოლოგიის და სიუჟეტის დალაგების ხერხების ცოდნა. ამისათვის აუცილებელია კინოს წმინდა ტექნიკური ბაზა, სინათლე, ოპტიკა და მოძრაობა გამოყენებულ იქნას, როგორც სტილისტიური ხერხი, რაც ორგანიულათ დაკავშირებულია სიუჟეტის წყობასთან.

კინოს მასალას წარმოადგენს ჩვენს გარშემო არსებულ ფიზიკურ სამყაროს ნივთები. ამ ნივთების კულტურა ჩვენ გვიკარნახებს დამუშავების შესაფერ ხერხს, სტილს.

გამოსახულების გადატანას ეკრანზე საფუძვლად აქვს გეომეტრიული ოპტიკა და კადრის სივრცობრივი ფორმების კომპოზიციის ხერხები, რაც უნდა გამოდიოდენ წიროვან (ხაზოვან) პერსპექტივის თვისებიდან და მასალის პლასტიურ თვისებებშიდან, რომელსაც იძლევა ოპტიკა.

ჟ) ჩვენ განვიხილავთ ორ ტექნიკურ მხარეს, რომელსაც არ ექცევა სათანადო ყურადღება. ეს არის „სინათლე“ და სივრცობრივი გამოხატვანის აგება; რაც აქამდე მცირე გამონაკლისის გარდა არ იყო გამოყენებული, როგორც ხელოვნების ხერხები.

ხედვითი შთაბეჭდილება ძლიერდება თუ კი სურათზე სჭარბობს ე. წ. ფსევდო სტერეოსკოპია ე. ი. სურათი ორგანზომილებიდან უახლოვდება სამ განზომილებას, რის მიღწევაც ჩვენი კინემატოგრაფიის ხანაში შესაძლებელია მასალის სინათლით სათანადო დამუშავებით. მაგ. ზოგი შტრიხების თვალსაჩინოდ აღნიშვნა სინათლით, რაც იძლევა რელიოფობას და ფსევდო სტერეოსკოპიულ შთაბეჭდილებას.

ამერიკული სტანდარტული განათება უმთავრესად ამ ფაქტორებიდან გამომდინარეობს აქ სინათლე. მოცემულია ნივთის უფრო მეტი პლასტიურობის და გამომეტყველების მისაღებათ და არა მის ესთეტიზაციისათვის.

კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი, რომელნიც მოსული არიან მხატვრობიდან, ცდილობენ სინათლის ხერხების გაესტეტიურებას და არა როგორც სტილისტიურ ხერხის აღნაგუბას.

სინათლის გამოყენება, როგორც ხელოვნების ხერხის უნდა ჩამოყალიბდეს შემდეგი დებულებებით:

1. სინათლე, როგორც საშუალება საჭირო ხარისხის ნეგატივის მისაღებად.
2. სინათლე, ფსევდო სტერეოსკოპიის მისაღწევი საშუალებად.
3. სინათლე, გამოყენებული შთაბეჭდილების იარაღათ, ე. ი. ხაზგასმით აღნიშვნა, სიუჟეტის დალაგებისათვის საჭირო მოქმედების.



უდიდეს-გამომეტყველების ხერხების მაძიებელი კინემატოგრაფისტები, („გამომეტყველება“ დელიუკის მიხედვით „ფოტოგენია“). კადრის სინათლის კომპოზიციაში ცდილობენ ასახონ ის ობიექტები, რომელნიც საშუალოდ „მუშაობენ“.

ტექნიკის სტილისტიურ ხერხათ გადაქცევის მისწრაფებამ მიგვიყვანა ობიექტის კონსტრუქციამდე, რომელიც ოპტიურად ხაზგასმით აღნიშნავს იმ საგნებს, რომელთაც პირველხარისხოვანი მნიშვნელობანი აქვთ სიუჟეტის წყობაში.

ყველა სტილისტიურ ხერხებს თავის ძირითად მიზნათ აქვს მასალის დამუშავება ემოციონალურ ზეგავლენისათვის.

ხელოვნების ხერხი ეს არის მასალის გამოყვანა შეგრძნობის ავტომატიურობიდან.

კადრის ხედვითი კუთხის შთაბეჭდილებისათვის შეუძლებელია იმ კუთხით და დონით გადაღება, რომელიც გაავტომატიურებულია ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრებით, ე. ი. თვალების დონით. „ხედვის წერტილი“ მონახვა აუცილებელია ისეთი ხედვითი კუთხით „რაკურსით“ სადაც სივრცობრივ ფორმებით, მაქსიმალურათ გამოხატული იქნება მასალის გამომეტყველება, რომელიც აგრეთვე გაძლიერებული იქნება განათებით.

რაკურსმა არ უნდა გააორგინალოს ან გაალამაზოს ნივთები. ის უნდა იყოს, როგორც სტილისტიური ხერხი, რომელიც აზრიანათ იქნება გამიზნული სიუჟეტის წყობასთან დაკავშირებით.

პუდოვიკინის გადაღებებში, თვითპრობელობის წარმომადგენლები გადაღებულნი თვალის ხედვის დონით ვერ ახდენენ მაყურებელზე ემოციონალურ ზეგავლენას. მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც მან ნახა მასალისათვის თემატიური სახე ყველაზე ცხად სივრცობრივ ფორმებში გამოსახულ (რაკურსებში) თვითმპრობელთ, პუდოვიკინმა მისცა მასალას საჭირო სტილისტიური და აზრიანი გამომეტყველება.

უნიკობათ უნდა ჩაითვალოს კადრის „კომპანოვკა“, მაგ. გროსის მიხედვით. კინემატოგრაფიას აქვს თავის სპეციფიური სტილი, ჩვენების ხერხი და სხ. და მხოლოდ ისეთი ხალხი, რომელთაც ეს არ გაეგებათ კმაყოფილდებიან „დიდი“ გროსების ავტორიტეტით.

ეიზენშტეინის იდეოლოგია ეყრდნობა იმ მასალას, რომლითაც ის მუშაობს (оперирует), აგრეთვე ნივთების ჩვენების კულტურა აქედანვე აღებული.

რევოლიუციონურ საზოგადოებრივობის ცოდნა და ამავე საზოგადოებრივი მასალის აღება საშუალებას მოგვცემს საბჭოთა კინემატოგრაფიის შესაქმნელად.

დამნა შენგელაია

თ ე თ რ ი დ ლ ე ე ბ ი

მესამე აქტი

პირველი ეპიზოდი

(მყუდრო, დაყურსული ღამე. ზღვის ნაპირი. ზღვა შრიალებს ნაპირზე. პროექტორები სერავენ სიბნელეს. შორს განათებული საპატიმრო მოსჩანს და საპატიმროს იქით შუქურა: ჯერ წითლად ნათდება, მერე ლურჯად და შემდეგ თეთრად. დუმილი. მოისმის საბარგულ ავტომობილის ყრუ გუგუნის. გუგუნის თანდათან ახლოვდება და სცენაზე ნახევრად შემოდის ბრეზენტ წაფარებული საბარგული ფერადი ჯარისკაცებით. საბარგულის აცეტილენის სინათლე ორ ზოლად ანათებს სცენას. ჯარისკაცები ჩამოდიან. ხმაური).

ზედამხედველი—აბა დავიწყით!..

(ავტომობილში ფათურობენ. გაისმის ვილაცის კენესა. ბრეზენტს გადახდიან. ზედამხედველი ავტომობილის სინათლესთან მივა, პორტფელიდან ქალაღებს იღებს და კითხულობს).

ბაკურაძე!.. ჩამოიყვანეთ ის დედაკაცი!..

(გამოჰყავთ შავებში ჩაცმული ჩადრიანი ქალი—სულიას დედა).

სულია —ნენა!..

სულიას დედა — შეილო!.. შეილო!..

მტვირთავი მუშა—(ავტომობილში) გაწყნარდი, ბიძია, გაწყნარდი, სულია!..

აზრს შეურიგდი, ბიძია, შეურიგდი!.. უკეთესია. . გაგიაღვილდება!..

სულია —ნენა!.. სად ხარ?.. მეშინია, ნენა!..

ზედამხედველი — ხმა ჩაიწყვიტე, შე ძაღლოს ლეკვო!..

სულიას დედა—(ხელებს ცად ალაპყრობს) ვალლა!..

ზედამხედველი — აბა, დედაკაცო, უკანასკნელი პირობა, სთქვი ყველაფერი და

შენი შვილი თავისუფალი იქნება.

სულიას დედა—ნენა, რა ვთქვა, რომ არაფერი ვიცი!..

ზედამხედველი — იცი, ეშმაკის კერძო!..

სულიას დედა—არ ვიცი!.. არ ვიცი!.. არ ვიცი!..

ზედამხედველი — კარგი!.. კეთილი!.. ჩამოიყვანეთ ის ბიჭი!..

(ჩამოიყვანენ. დედასთან მიჰყავთ)

სულია—მე ლიბანაში ვიყავი. . ფორთოხალზე... არაფერი ვიცი...

ზედამხედველი — ხმა ჩაიწყვიტე, შე წუპაკო!.. ხუთ წუთს გაძლევთ ვადას... კარ-

გად იფიქრეთ... გესმის, დედაკაცო?.. ჩამოიყვანეთ ყველა.

(ჩამოჰყავთ ტუსალები. ხელები გაკრული აქვთ)

შენი გვარი?

მტვირთავი — ინწკირველი.

ზედამხედველი — (სწერს) სახელი?

მტვირთავი — ესტატე.

ზედამხედველი — კეთილი. ზიარება ხომ არ გინდა?

მტვირთავი — არა.

ზედამხედველი — მაშ წაიყვანეთ.

მტვირთავი — (ახალგაზრდა მუშას) იუდა!... გამცემო!...

(მიჰყავთ. ისმის ფეხქვეშ ქვიშის ხრაშუნი. ცოტა ხანს შემდეგ სროლა. დუმილი).

ზედამხედველი — გათავდა!... შენი გვარი?

1-ლი მუშა — ანდლულაძე.

ზედამხედველი — სახელი?

1-ლი მუშა — იოსებ.

ზედამხედველი — სათქმელი ხომ არა გაქვს რა?.. თუ დაასახელებთ ვინმეს, გაპატიებთ.

1-ლი მუშა — (ათრთოლებული მივა აცეტილენის სინათლესთან და თვალეზე ხელს აიფარებს, მერე შემობრუნდება, ტორტმანით სულიას მიუახლოვდება) შვიდობით, პატარავ, მე შენოდენა შვილი მყავს!.. მთლად შენხელა... (პაუზა) წამიყვანეთ!..

ზედამხედველი — (გამოძახილივით) წაიყვანეთ!..

(მიყავთ. ხვრეტენ)

ახლა თქვენი ჯერია. დედაკაცო, სთქვი, ვინ არიან მოლალატენი და შვილს გაპატიებთ!

სულიას დედა — (გაკუშტებული) არ ვიცი!.. ჩუმათაი იყავი, ნენა, ჩუმათაი... გოუყუჩდი, შვილი, რომ გესროლონ, გოუყუჩდი... თვალეზი დაქუტე, ნენა, გენაცვალე, თვალეზი დაქუტე და გათავდება... მეც შენთან ვიქნები... ნუ გეშინია, შვილო... სისხლს ეილებენ... თვალეზი დაქუტე, ნენა!.. თვალეზი... თვალეზი, შვილო, შენი თვალეზი... ნენა, ჩემი სიკვდილი...

(ჰკოცნის. გამოთხოვების სცენა. უეცრად შორიდან ავტომობილის ხმა მოისმის).

ზედამხედველი — ეს ვინ უნდა იყოს? ის სულელი ამერიკელი ქალი ხომ არ მოსულა?

(შეზარბის შიკრიკი პაკეტით).

შიკრიკი — გენერალმა გამოგიგზავნათ. წაიკითხეთ და დასახვრეტებს გამოუცხადეთ!..

ზედამხედველი — ორი-ლა დარჩა, დანარჩენი დავხარჯეთ!.. (თავისთვის კითხულობს) აჰა!.. (ხმამალლა კითხულობს). განიხილა რა ხელმეორედ დიდ ბრიტანეთის ძღვევამოსილ არმიის საველე სასამართლომ საქმე სამხედრო მატარებლის აფეთქებისა, მუშა თოლიგაურის დაკითხვის თანახმად გამოარკვია, რომ მუშა იოსებ ანდლულაძე, თვით მათე თოლიგაური და მენავე სულეიმან ბაკურაძე თავისი ამ სამი დღის

წინად საველე სასამართლოს დადგენილების თანახმად დახვრეტის
მამით უდანაშაულოდ სცნო, ამიტომ...

სულიას დედა—შვილო!.. შვილო!.. სულიკო!..

ზედამხედველი—გააჩუმეთ ეგ დედაკაცი!.. ამიტომ სასამართლო ადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ მატარებლის აფეთქებაში დანაშაული არ მიუძღვისთ, განაჩენი მაინც სისრულეში იქმნას მოყვანილი, რადგან დიდ ბრიტანეთის სასამართლო უცოდველია და მას შეცდომის დაშვება არ შეუძლია. ხოლო მუშა მათე თოლიგაური, მისი ერთგულების გამო, რითაც მან თავისი პირუთვნელი ჩვენებით დიდი სამსახური გაუწია ინჟინერის ბოროტმოქმედების განომეღვენებას, განთავისუფლებულ იქმნას დაუყოვნებლივ!

ახალგაზდა მუშა—მე?.. მე?..

ზედამხედველი—(მდაბალი ირონიული სალამით) თქვენ თავისუფალი ხართ, მიბრძანდით!..

ახალგაზდა მუშა—მე?.. მე?.. ხალხნო!.. არ მინდა... არ მინდა... (მიდის ტორტმანით, თავი ხელებში აქვს ჩარგული).

სულია—(ფეხებში უვარდება ზედამხედველს) აფიცერო!.. მაპატიე, აფიცერო!.. მე უბრალო ვარ, აფიცერო, მე ცამდის მართალი ვარ, ცამდის, ცათამდის, ცაა... ცავ... მე ლიბანაში ვიყავი ფორთოხალზე... რაზე მკლავთ... რას მერჩით... ნენა... შეეხვეწე, ნენა... მაპატიებენ... შეეხვეწე და მაპატიებენ... ჩემი ნენაი, ჩემი ნენაი...

ზედამხედველი—სთქვით, ვინ არიან მოლალატენი და გაპატიებთ!..

სულიას დედა—რომ არ ვიცი რა ვქნა, ბეჩა...;

ზედამხედველი—მაშ კარგი... მომწყინდა ეს კომედია!.. წაიყვანეთ...

სულია—(მიჰყავთ. იბრძვის) ნენა... ჩემო ნენა... (სტირის) ნენა... ნენა... რას მიშობიენ, ნენა, დევირჩვი, დევირჩვი... ნენა...

სულიას დედა—(ავტომობილის სინათლეზე ჩადრჩამოფარებული დგას გარინდებული და უაზროდ ბუტბუტობს) არაფერია, სულიკო!.. დეიძინე, შენ შემოგვევლო შენი ნენაი, თვალები დაქუტე, ნენა, თვალები და დეგეძინება.

სულია—(თანდათან შორს ისმის მისი ხმა) ნენა... ნენა... ქუდი... ქუდი დაძრჩა მაქანა... ქუდი... გამიშვით... გამიშვით, თქვე ურჯულოებო... მომძვრეთ მაგი პირსახოცი... დევირჩვი... არ მინდა... ჩემი თვალით მინდა უყურო... ჩემი თვალით მაყურებიეთ...

ზედამხედველი—შეჩერდით!.. (სიწყნარე. სულიას ნიათგამოლეული კვნესა ისმის მხოლოდ). უკანასკნელად გეკითხები, ვინ არიან კიდევ დამნაშავენი?.. თუ გასცემ, შვილს გაპატიებთ... ხომ ნახე, ის მუშა რომ განთავისუფლეთ ერთგულებისთვის?..

სულიას დედა—(უაზროდ, არ ესმის) დეიძინე, ნენა, დეიძინე... თვალები დაქუტე და დეგეძინება... მამაშენიც, შვილო... მამაშენიც... სისხლი... სისხლს ეიღებენ...

ზედამხედველი — მაშ კარგი!.. განაგრძეთ!..

(ისევ ისმის შორეული ხმაური და ჯარისკაცების გინება).

ხულიას ხმა — ნენა... ქუდი, ჩემი ქუდი!.. ქუდი!..

(სროლა და ხმა მიწყდება).

ზედამხედველი — გათავდა. (ღუმილი). შენ თავისუფალი ხარ, დედაკაცო!..

(ერთხანს სიჩუმეა. ჯარისკაცები ბრუნდებიან. აცეტილენის სინათლეზე ხულიას დედა სისხლში დასვრილ ზანგს მოჰკრავს თვალს და უკან მოაწყდება).

ხულიას დედა — სისხლი... ჩემი შვილის სისხლი... შვილო... შვილო!..

(კვილით მიწაზე დაეცემა და ნაცემ ძალლივით კნავის, კნავილი ამუშავებულ მობტორის გუგუნით იფარება. ჯარისკაცები ავტომობილში სხდებიან).

მეორე ეპიზოდი

ისევ ის სცენა. გათენების ხანია. ჯერ კიდევ ბინდებია

მისს ანტონია — ახ, რა ბნელა!..

ჯეკ — შეხედეთ, მისს, რა ლამაზად თენდება... შეხედეთ ცას, რა წარმტაცია!..

მისს ანტონია — როგორ მომატყუა... როგორ მომატყუა იმ ქართველმა გენერალმა... დამაცადოს, მე იმას ვაჩვენებ როგორ უნდა ამერიკელ კეთილშობილი ქალის მოტყუება...

ჯეკ — მართალია, მისს, ის გენერალი! ასეთი სანახაობა ქალებისთვის არ არის!..

მისს ანტონია — ახ, ღმერთო, როგორ მიფანცქალებს გული!.. მაშ აქ ხვრეტენ, ხომ, აქ, არა?.. აი ამ ადგილას, ახ ღმერთო, რა საინტერესოა!..

ჯეკ — ფრთხილად, მისს, აქ სისხლი უნდა იყოს, ფეხი არ გაისვაროთ!..

მისს ანტონია — სისხლი?.. როგორ, სისხლი?.. მაშ აქ დახვრიტეს!.. ერთი საათით ადრე რომ წამოვსულიყავ მოუსწრებდი!.. გამიჭირა საქმე იმ ლეიტენანტმა, ვერ მოვიცილე და აი... დამავიანდა...

ჯეკ — რა სამარისებური ღუმელია!..

მისს ანტონია — შევცდი რომ წამოველ. იქ, პავილიონში, იმდენი მხიარულება იყო... მეგონა რამეს ვნახავდი საუცხოვოს... მინდოდა კეტისთვის მიმეწერა... აქ კი ყველაფერი ისეა, თითქოს არაფერი მომხდარიყოს... საწყალი მუშა.. რა მორცხვი იყო, რა ახალგაზდა... ის ისე მაღლიერად მიცქეროდა წუხელ თვალებში... ეგონა, აპატიებდენ... რა იცოდა... რა იცოდა... ახ რატომ არ მაყურებინეთ... ვინ იცის კიდევ როდის იქნება დახვრეტა... მე ისე მინდოდა...

ჯეკ — ეს ღვთის გმობაა, მისს!.. აქ ადამიანები დახოცეს... სიკვდილი ცირკი არ არის...

მისს ანტონია — როგორ?.. როგორ მიბედავთ თქვენ მაგეთ ლაპარაკს?..

(მიწაზე ფეხს უჩინანად დაარტყამს, ცხარობს, მეორე უეცრად სიცილს დაიწყებს).

ახ, რა სენტიმენტალური ადამიანი ყოფილხართ თქვენ, მისტერ ჯეკ!.. თქვენ მისიონერი უნდა ყოფილიყავით და არა სამხედრო პირი!..

ჯეკ — კმარა, მისს!..



მისს ანტონია — (უეცრად იკივლებს) აი!.. აი!.. ეს რა არის... ფეხი რაღაცას
წავკარი... მკვდარია, მკვდარი!..

ჯეკ — (იხრება. შემთხვევით სარგებლობს და ფეხზე ხელს უსვამს, თან თვალებში
უცქერის, ხელში ანთებული ჯიბის ელექტრო-ფანარი უჭირავს. სუ-
ლიას ქუდს იღებს). ეს ქუდია, მისს!..

მისს ანტონია — ქუდი?..

(გამოართმევს, მიზეზიანად ათვალიერებს ელექტრო
ფანარის სინათლეზე).

ფუჰ!.. რა საზიზღარი სუნი აქვს... ოფლისა და ფორთოხლის...
(ზღვაში გადააგდებს. ითენა).

ჯეკ — ხედავთ, მისს, თოლიები?..

მისს ანტონია — ვხედავ!.. ახ, მე შემცივდა. მისტერ!..
(კანკალებს).

ჯეკ — მომეკარით და გათბებით!..

(ხელს ჯერ გაუბედავად ხვევს, მერე მაგრა მი-
იკრავს).

მისს ანტონია — მისტერ!.. ახ, მისტერ!..

ჯეკ — მისს ანტონია, მე მეტი არ შემიძლია, თქვენ ჩემი უნდა იყოთ!..

მისს ანტონია — ციც!.. მისტერ!.. (ჯეკი უფრო გაბედულად იკრავს მკერდში)
ახ, მისტერ... მისტერ!.. რას სჩადიხართ. ახ... ჯეკ!.. ჯეკ!..

(კოცნა. ალერსი. ისმის ავტომობილის საყვირის დაეი-
ნებული ძახილი).

მისს ანტონია — გესმის, ჯეკ?.. მამა გვეძახის!..

ჯეკ — (ყურადღებას არ აქცევს. ჰკოცნის. თავდავიწყება) ტონი!.. ჩემო ტონი!..

მისს ანტონია — ჯეკ!.. ახ, ჯეკ!.. ჯეკ!..

(შემოდის მისტერ ხოდლეი).

მისტერ ხოდლეი — (ეძახის) ტონი!.. ტონი!.. (თვალს მოჰკრავს ნათ ალერსს.
დაიბნევა).

მისს ანტონია — ახ, მამა!..

მისტერ ხოდლეი — უკაცრავად... მე შემთხვევით...

მისს ანტონია — დაგვლოცე, მამა!.. ჯეკი ჩემი საქმროა!.. მე ისე მომწყინდა,
მამა, ისე, რომ უნდა გავთხოვდე!..

მისტერ ხოდლეი — კეთილი, შვილო, კეთილი!..

(ხელს ასწევს, უნდა დალოცოს, მაგრამ ამ დროს ისე,
თითქოს მიწიდან ამოიზარდაო, სულიას დედა გამო-
ჩნდება. ის იქვე ეგდო მიწაზე დამხობილი. მთლად შა-
ვებშია, შავი ჩადრით. მისტერ ხოდლეი, მისს ანტონია
და ჯეკი გაშტერებული უცქერიან).

სულიას დედა — ჩუშ... ჩუშ... არ გააღვიძოთ... აქანა ჩემი სულიკოს ძინავს...

(მუნჯი სცენა).

სტეფანე კასრაძე

ურთიერთობა

სოფელში თოვლი ლხვებოდა მზეზე და მზის პირდაპირ ისხდენ ყვავები და ნისკარტით ტანს იკრტენდენ.

აჭრელებულ თოვლს დაელტო ჩამომხმარი ხეებო, ლობეები, ყავრის სახურავები. სახურავიდან ამოდის ბოლი

სახლში ენთო ბუხარი.

— ვკვდები ერემია!..—

ერემია კალათას წნავდა, ბებერ წარბებს უსიტყვოდ ქმუხნავდა და ისევ წნავდა კალათას. ეს ქმარი—ხოლო ავადმყოფი დიასახლისი შორიდან გულდაწყვეტით მისჩერებოდა ბუხარს და განმეორებით კვნესოდა:

— ერემია ვკვდები...—

— ვითომ მარია?—ეჭვდებოდა ბერიკაცი და გონებაში ნატრობდა:

„აი ღმერთო! მართლა, კარგია მარიამი მოკვდებოდეს; მერე სოფელშიც თამამად გახვალ, სოფელიც თვალში შეგხედავს, თუმცა სოფელი უმადურია და იმდენად არ ღირს, რომ მეუღლე მოიძულო, ჰო, რაც არ იყოს მეუღლეა! მაგრამ ამას რა მოჰკლავს ჩემო ბიძია? თვალთმაქცობს.“

ერემიამ გაჰხედა ცოლს: მას თვალები მოჰდუნებოდა და დაეხუჭა, გაფითრებულიყო, მგონი არ თვალთმაქცობდა.

— ვკვდები ერემია—

სუსტი ხმით დაიძახა ისევ მარიამმა და თვალი არ გაუხელია. ერემია შეკრთა, უნდოდა კვლავ ეჭვი გამოეთქვა, მაგრამ ვერ შესძლო, კრთომამ სძლია, თანაც საკუთარი ხმის გაგონება მოუნდა და დაიწყო:

— ვითომ...— მაგრამ ვერ დაასრულა, რადგან სიტყვა „ვითომ“, უფრო ჰგავდა ძახილს: ერემია, ერემიაო!

ბერიკაცმა ჩაახველა და გაჩუმდა.

შემოვიდა სანდალა, ბიჭი ფეხებ დათხუპნული: ჯარისკაცული ფარაჯა, მიხვრა-მოხვრა ჯარისკაცული, ოდნავ ტლანქი, ოდნავ თავ-აგდებული და დამცინავი. სანდალამ ხელები ბუხარს მიუქცია:

— დედა როგორ არის?—

მამამ შეხედა ასე: რა მოჰკლავს!..

შვილმა განჩით დახედა მამის კერპად მოდრეკილ ზურგს:

„არც შენ ხარ კარგი დაქედელი“ ეპ-ჰე!—თავისთვის დაასკვნა და ლონივრად ამოისუნთქა სანდალამ.

ერემია თითქო გართული იყო მუშაობაში, მაგრამ გულისყური ავადმყოფის საკენ მიეპყრო, უთუოდ სიჩუმეც აწუხებდა და ხშირად, როცა ავადმყოფი გვერდს იცვლიდა, ერემია ყურს უგდებდა სულგანაბული, მუშაობას თავს ანებებდა და და მის ხელში შეშინებულივით თრთოდა ლაფანის წნელი.

— ეშენია, მაგრამ ნეტავი რისი? თვითონ ხომ არ კვდება?—

ამგვარად სანდალა ჯავრობდა.

მეორე დღეს ისევ დნებოდა თოვლი; ჩამომხმარ ხეებზე ისხდენ ყვავები, ერემია მუშაობდა, მაგრამ მარიამი მეორე დღეს არ იწვა.

ცისკარზე ადგა, ჯიუტი თავი მაგრად შეიკრა და ცდილობდა არ ეკვნესა.

„კუდიანია ეს დედაკაცი, კუდიანი. გუშინ კვდებოდა...“—

ეხლა მარიამი ბუხართან ზის და ნახევართვალთ იმზირება; მისი ნახევარი თვალი ყვითელია და ყვითელი თვალთ ხედავს რას ფიქრობს თავისი მეუღლე? ერემია დაიბნა:

— გუშინ კვდებოდი და...—საყვედურით დაიწყო ერემიამ. მარიამმა მკაცრად მიახალა:

— დღეს ძალიან კარგად ვარ!—

ერემიას ცხვირზე, შუბლზე, ლაწვებზე სხვადასხვა ფერმა დაურბინა, აღელდა

— მეც ვიცი რომ...—დაიწყო ერემიამ გულმტკივნელად, მაგრამ მოულოდნელად დაასლოკინა. სიტყვა გაწყდა: „რა დროს ეს იყო!“

მარიამს თითქო გაეღიმა, მაგრამ ნამდვილად? ვინ იცის!

ერემიამ სული დაითქვა და როცა დაიწყო ხელმეორედ:

— მეც ვიცი რომ—ისევ დაასლოკინა. კაცი გაშრა, დაიბნა. მერე კვლავ დაასლოკინა და ერემიამ უმწეოდ მიმოიხედა. მარიამი სდუმდა ბოროტი დუმით.

ერემიას ნესტოებზე მწვანე ძარღვები ემჩნეოდა; ძარღვები უფრო გაუმწვანდა; ტუჩები და ლოყები დიდ ბავშვივით დაუწითლდა; ასლოკინებს და ასლოკინებს.

— წყალი დალიე, წყალი!—

ერემიამ იკითხა:

— თუ არ მწყურია?—

მარიამმა იკითხა:

— თუ რომ ლაპარაკი გნებავს—მაშინ ერემიამ წყალი დალია, მაგრამ სლოკინი არ შეუწყდა. მუშაობს, ასლოკინებს და ფიქრობს:

„ხან კატად იქცევა და ხან მგლად, კუდიანია ჩემო ბიძია! ჩემი ოჯახობაა, მაგრამ მართალი უნდა ვთქვა. ლამით, ქვეყნიერებას როცა სძინავს ეს ქალბატონი მოაჯდება მგელს და დაძრწის ხან იალბუზზე და ხან მყინავარზე, ხან აღმა, ხან დაღმა! რას აკეთებს? ქმარი ვარ, მარა არ ვიცი მე რას აკეთებს.“

ერთხელ განთიადზე მეზობლის დედაკაცი ძროხას წველაედა. მივიდა თურმე უცნაური ფერის კატა და რძეს ეცა. დედაკაცი გაოცდა: ასეთი ფერის კატა, ასე უტიფრად მივარდნოდეს რძეს—არ ენახა. კატა გადენა—კატა რძეს არ შორდება. დაიჭირა კატა დედაკაცმა და ცხვირში და ბაგეებში მუშტი ჩაართყა; ისეთი ხმით დაიკნავლა მაშინ კატამ, რომ დედაკაცს თურმე ხელათვე ერემიას მეუღლე მოაგონდა და სწორედ, სამ დღეს მარიამი ცხვირ-პირ-ახვეული დადიოდა და დედაკაცებს პირს არიდებდა.

ყველამ იცის ეს!

ერემიას ასლოკინებს.



და რამდენი ასეთი ამბავი: გულხარბია მეტის-მეტად, თუ რამეს თვალი ჰკრა... ხარი წააქცია ერთხელ; მაგრამ ვინ რას გაუბედავდა! სამაგიეროდ ერემია ისჯება. სოფელი მურღალა თორემ: სთქვით: ერემიამ ვის რა დაგიშავათ? წაგართვათ რამე? შეგიქამათ? მაშ სალამს რატომ ამადლით!—

— ვაათავა კაცი სლოკინმა! არც წამდაუწუმ წყალის სმა შეიძლება. შევლოდეს მაინც!—

დღე გატყდა— იმდენი დრო გავიდა და მარიამს ხმა არ ამოუღია; ზის მხრებ ამოწეული, თითქო სახე ჰქონდეს გამოთლილი ქვისა და არ იმჩნევს, მის გვერდით კაცს ასლოკინებს თუ არ ასლოკინებს.

ერემია იტანჯება: რა დროს მუშაობაა! კალათი მიაგდო. შემკრთალ თვალებს ატრიალებს და უცდის როდის დაასლოკინებს— მაშინ კი, მუდარით შეჭყურებს კერპივით დადუმებულ მეუღლეს, მერე სასოწარკვეთილებით ეთანხმება თავის თავს, რომ ასე უცებ ძალიან ავად შეიქნა, რალაც უბედურება მოევლინა, რომელიც არასოდეს არ შეწყდება, რომელიც მისი დასჯაა და მის სიცოცხლეს ემტერება. დაღამდა.

ერემია დაწვა. სტკივოდა გულ-ბოყვი, თავიც სტკივოდა, ერემიას ყველაფერი სტკივოდა, მაგრამ უბედურებას არ უჩანდა ბოლო.

სანდალა ბრუნდებოდა ნადირობიდან.

ტყვია-წამალი დალეოდა, მაგრამ ვერაფერი მოეკლა და ხელცარიელ მონადირეს დაცინვით მოსდევდა მისივე თოფისა და გრძელი ხანჯლის ლანდი. მალე მონადირეს მოეწია ღამე! სოფელი იყო შორი მანძილზე, ფეხქვეშ არ სჩანდა თოვლი და შორს, უკან სიბნელეში ჩაინთქა ტყე.

უეცრად ტყეში მგელმა იყმუვლა; უეცრად მთელმა ხროვამ ერთად იყმუვლა და ტყემ გააბა ღრიანცელი.

-- შესდევ სანდალა, შეშინდი?— უნებურად გაქცეულმა თავი გაიმხნევა და ზედმეტად დინჯად იწყო სვლა, გული კი ჩქარ ჩქარა უძგერდა.

— ნუთუ მხდალი ვარ!—

ისევ შესდგა და ნელა გააბიჯა. არც შეუმჩნევია, ხანჯალზე როგორ გაივლო ხელი. ღრიანცელი მატულობდა. მოშიებული მგლები ჰყმუოდენ და დასაკბენად მოსდევდენ თავისივე ყმუილს.

— სანდალას მოსდევენ, სანდალას!— ერთბაშად მუხლები გაიმართა და ყველაფერი გაიქცა; თვალი წინ უსწრებს, გული, მხრები, ხელები, ყველაფერი გარბის: ყველა თავისთვის გარბის: არაფერი რჩება უკან, მაგრამ ზურგი, საბრალო ზურგი...

ხანჯალი იშიშვლა. შემდეგ ხანჯალი კბილებით დაიჭირა: ხე იდგა იქვე და ხეს მიაწყდა. მგლებიც ხეს მოაწყდენ. ერთმანეთში ირევიან, ერთმანეთს უღრენენ.

ხეზე ასულ სანდალას სახსრები უცახცახებდა და თავზარდაცემული ხედავდა მხეცების გააფთრებას. მერე სანდალამ ხროვაში გაარჩია დათვი. დათვი მგლებს გაუსხლტა და ხეზე ავარდა.

მგლები თათებით ხეს მოეხეზინენ და სიბრაზით აყვირდენ.

კინალამ სანდალაც აყვირდა: დამფთხალი დათვი მას უახლოვლებოდა და მან ხანჯალი მოიმარჯვა, მაგრამ ნადირმა ადამიანი იცნო და დაიხია.

მგლები ხეს ღრღნიდენ.

ტყიდან ამოვიდა მთვარე და ცის შუაგულ დაჯდა. მთვარის დანახვაზე სანდალა ცოტათი დამშვიდდა, მაგრამ უცებ მოაგონდა, თუ როგორ მორბოდა შეშინებული და მიხვდა, რომ სამარცხვინო საქმე შეემთხვა:

— აბაო—ამბობდა სანდალა—მე თუ სამარცხვინო საქმე არ შემთხვევია და მე თუ მართლა მშიშარა არა ვარ, მაშინ მე ჩამოვაგდებ დათვს დაბლა, ან დათვი ჩამომავდებს მე—

სანდალა ამოძრავდა:

— მიდი, მიდი ჯანიც გავარდნია! ხომ გახსოვს ომის დროს როგორ ეყარა ხალხი! არც იცოდი კარგად, ეს შენ კვდებოდი თუ სხვა ვინმე კვდებოდა. შენთვის სულერთი იყო, სხვისთვისაც. შიში თავისთვის მუშაობდა, შენ შენთვის მუშაობდი. მიდი!—სანდალას ამოძრავებაზე, მგლებმა ღრიანცელი გააძლიერეს და დათვმა ყურები სცქვიტა, სანდალა დათვს მიუახლოვდა. მოუთმენელი მგლები მალლა ხტოდენ.

დათვმა ადამიანივით დაალო ხახა და სასოწარკვეთილებით იწყო ღრენა, ბოლოს დაიბლაველა, თითქო ლალატს სწამებდა ვინმეს.

გული ეტკინა სანდალას; დათვისაგან ლაჩრობას არ ელოდა და ელოდა ეშვებს. ნადირის მორჩილებამ და ნდობამ სანდალა გააბრაზა და გაბრაზებულმა ხანჯალი ხახაში აძგერა და დათვი ხიდან ჩამოავდო.

დათვს მგლები დაესიენ; დათვი გაიქცა მგლები დაედევნენ და სანდალა დაღვრემილი ჩამოვიდა დაბლა და სახლისაკენ გასწია.

განთიადზე სანდალა მოვიდა სახლში.

მოხუცებს არ ეძინათ, მაგრამ იწვენ. სანდალამ შენიშნა—მარიამს უღარდელად დაეღურსა თვალები და არ იძროდა, უთუოდ კარგად იყო.

ერემიას სლოკინი არ შესწყვეტოდა. შვილის მოსვლაზე, მან პირი სანდალასაკენ იბრუნა და შესაბრალისად მოჰყვა სლოკინს, მაგრამ ყურადღება არ მიუქცევია სანდალას, ქვესაგებში შეგორდა; ხელათვე დაიძინა.

მაშინ ერემია კედლისაკენ გადაბრუნდა.

როცა სანდალას გამოეღვიძა, ერემიას სულთქმა ჯჭირდა და მარიამი უსიტყვოდ ხარშავდა წამლებს. სანდალამ ეხლა მოიკითხა მამა, მაგრამ ერემიას, თითქო არაფერი გაეგონოს—ხმა არ ამოუღია.

აანთეს ლამფა როცა დაღამდა.

არავინ არაფერს ლაპარაკობს. ერემიამ იცის როდის უნდა დაასლოკინოს და როცა ასლოკინებს, ბალიშზე ხედავს თავისივე ტუჩების ლანდს. გვერდს არ იცვლის გაჯიუტებული მოხუცი. სლოკინს ბოლო არ უჩანს და ერემია ჯავრობს, გულისდება, თავის გულს ებრძვის ერემია—დღეს, ხვალ, ზევ და კაცი დასუსტდა. ღონე მიეღო. მისი სლოკინი ეხლა სუსტად ისმის. გახდა, ცხვირი გაუმახვილდა და ცხვირზე ხრტილი თეთრად მოუჩანს.

სოფელში ხმა გავარდა და ავადმყოფის სანახავად დაიძრა სოფელი.

ერემია კედლისაკენ გადაბრუნებული წევს და არავისი ნახვა არ სურს.



— ჰო ბატონო, ქელებს უცდიან, მძორის სუნი ეცათ!—თავის გულს ასკდება ერემია. მარიამი მძიმედ უცქერის მნახველთ. სანდალა სულ არ უცქერის მათ და დედაკაცებს მეტი არ შეუძლიათ:

— ღმერთო მაშორე ფათერაკას! — საჩქაროთ მიდიან.

მხოლოდ ერთ დღეს მეტის-მეტად ხნიერი დედაკაცი მოვიდა ერემიას სანახავად. ერემია მთლად დაღეულიყო და სუნთქვის დროს ყბებიც კი უთრთოდა, მაგრამ ჯიუტად სდუმდა და გვერდს არ იცვლიდა; ამას ვერ გრძნობდა ხნიერი დედაკაცი. მან გააბა საუბარი.

— ხალხს ცნობილობს ნეტავი?—მარიამს პასუხი არ გაუცია და დედაკაცმა თვითვე უპასუხა თავისთავს:

— ვერ ცნობილობს ბეჩავი, ვერა, თორემ ვინმე თუ საცნობი იყო მე უნდა ვეცანი!—ხნიერი დედაკაცი ადგა, კედლისაკენ გადაიხარა და ერემიას მაინც ჩახედა თვალებში:

— ერემია მიცანი მე, მიცანი?—

ერემია აღშფოთებით შეირხა ლოგინში და პირქვე ჩაემხო. დედაკაცი იდგა და ამბობდა:

— ამ ქვეყნის არ არის გაქირვებული —

სანდალამ ღონივრად ჩაავლო ხელი დედაკაცს მკლავში და ავადმყოფს მოაშორა. დედაკაცი დაიბნა, სანდალას გაკვირვებულად შეხედა თვალებში და როცა უცქეროდა პირჯვარი დაიწერა.

სანდალას ოდნავ გაელიმა, მაგრამ ღიმილი შეცრადვე გაუქრა: მარიამი დაყრდნობოდა პირქვე ჩამხობილ მეუღლის ზურგს და ჩუმად სტიროდა. ერემია მომკვდარიყო.

ამის შემდეგ სოფლელები მოდიოდნენ ზარით. ისინი შორიდანვე იწყებდნენ ტირილს და თანდათან ხმას უმატებდნენ, მაგრამ უახლოვდებოდნენ თუ არა მორთულ ცხედარს, იბნეოდნენ და შემკრთალნი დუმდებოდნენ.

ცხედართან უძრავად იდგა მარიამი: მწუხარედ ხელებ დაკრეფილი, ის უნდო თვალებით ზვერავედა სამგლოვიაროდ მოსულ სოფლელებს და აკრთობდა მათ. ყველას იპყრობდა შიში და არავინ ფიქრობდა ქელებზე.

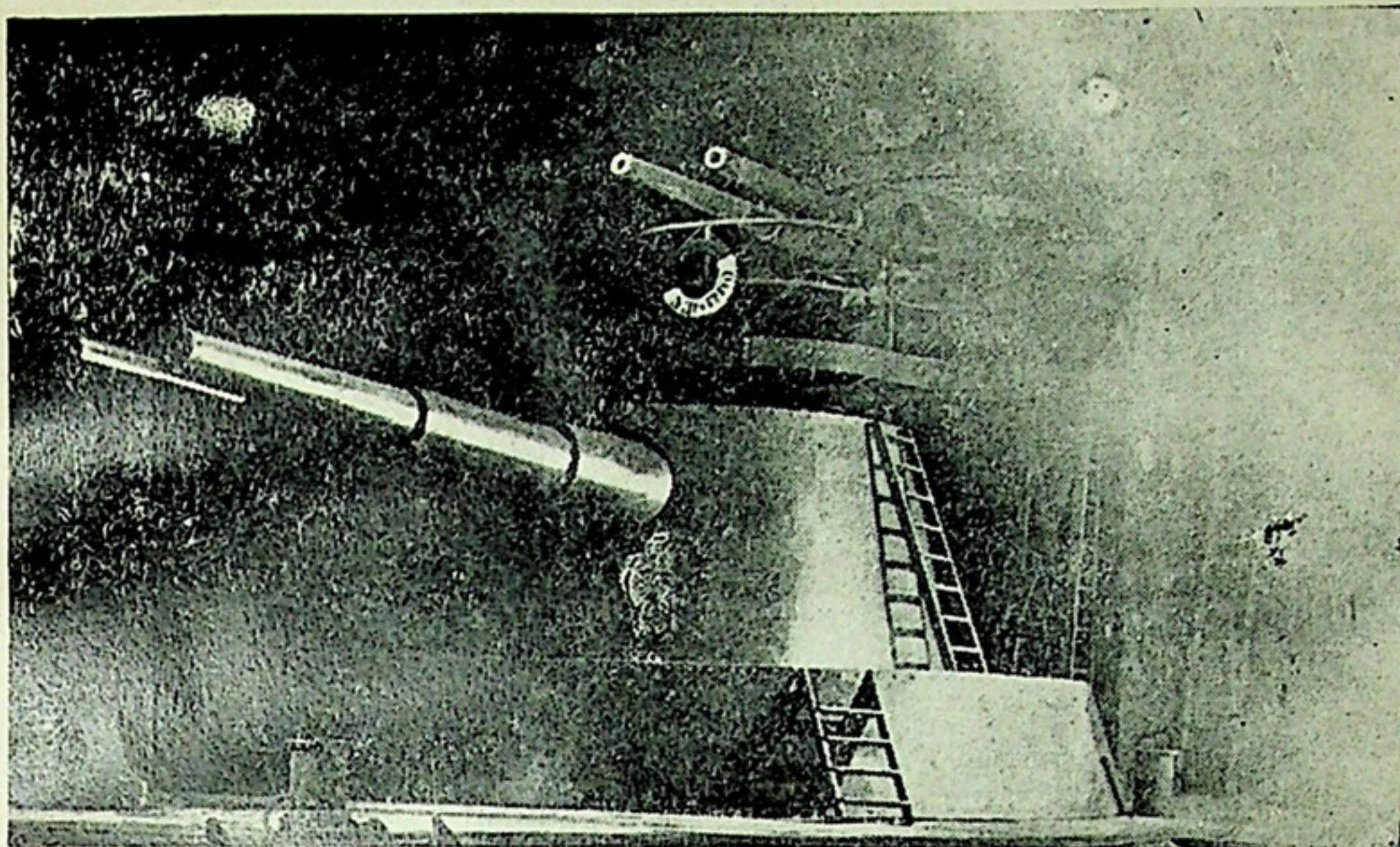
სანდალა არაფერი: იდგა გაკადნიერებული და თითქოს ვინმეს დასცინისო, ოდნავ იღიმოდა. კიდევ ერთხელ შეშინდნენ სოფლელები, როდესაც სასაფლაოს მიახწიეს: სამარის კიდევებზე გაფატრულ პირუტყვის ქონივით მოსჩანდა თოვლის სისქე. სანდალამ ტორით მიწა აიღო და კუბოს ხმაური არავის იამა.

სიმონ ჩიქოვანი

ბელი — რესპუბლიკა

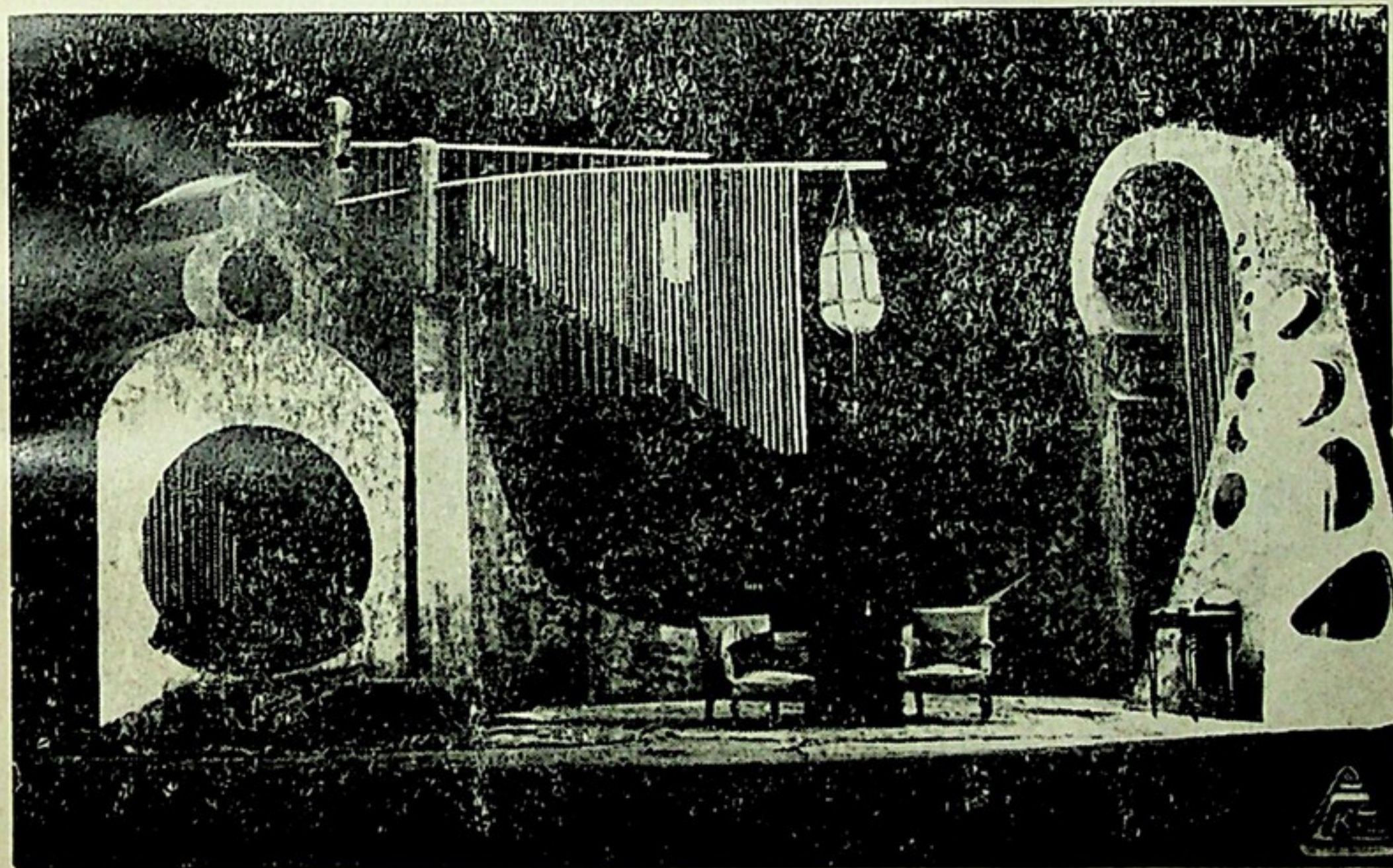
პირველი ნაწილი
(კარი პირველი)

გზას გაუდგეთ — ხალხს მოველით მადლობელს,
თუ მინდორზე სადმე მტერი აღანდე,
ნაბდის დაფნით — დაიფინე დაბლობი,
ავასრულოთ დავალება დილამდე.
გაჩნდენ გზები — გაჰქრენ გზები — მისდევს
მთები ჯარს,
ტკეპნის მიწას ცხენი — გარიჟრაჟებს სვამს,
მირბის გზები, მირბის გზები, გზები
მთების წინ
და მიდამოს ცვლილებებში ცა შლის ფარატინს.
გზებს გაუდგენ — გადუარეს მინდორებს
მიეშველონ უნდათ გლეხის შვილს
დილამდისინ ჯარს სირბილი უნდა რა
გადუძახებს მიდამოებს გადაშლილს.
ცას გახედავ — დილას ელი მადლობელს
თუ ღრუბლებშიც მნათობები აღანდე
დაუსჯელათ გადალახავ დაბლობებს
აასრულებ დავალებებს დილამდე.
შორს განძები — ვარსკვლავები დარდით აკვნესდენ
მთიდან ნისლი მიდამოებს დააკვდა
გადიარეს ღრე-ხრამები, გადიარეს კლდეც
და განძები — ვარსკვლავები დარდით აკვნესდენ.
ღრუბლის ხვავში გაეხვიენ გაბრაზების ნიშნით
თქვენ ხომ მუშებს ეხმარებით
განძებს, ყოფნას გვიშლით.
თქვენ ტყვია გაქვთ ნარგიზათ
გულში რა მზე გიზისო
ვიძირებით სარკეზე
მდინარეზე ვმიწეზობთ.
რაო? რაო-ვინ იძახის საიდანო
ნისლი ფაფარს ერია
ცის ლაჟვარდებს ხრამთა ყელში ჩაიტანო
და დაბლობებს ჩუმათ მიიმღერიან.
ცა-ფირუზ-გზაზედა ცხენი ფრუტუნებს
მნათობთა კვალზედა — კვამლის გზებია
ამ მთების ზედაც სცემენ ტორები
განთიადზედა ამხედრდებიან.
მირბის გზები და მირბის გზები და
გზები მთების წინ
და მიდამოს ცვლილებებში ცა შლის ფარატინს.



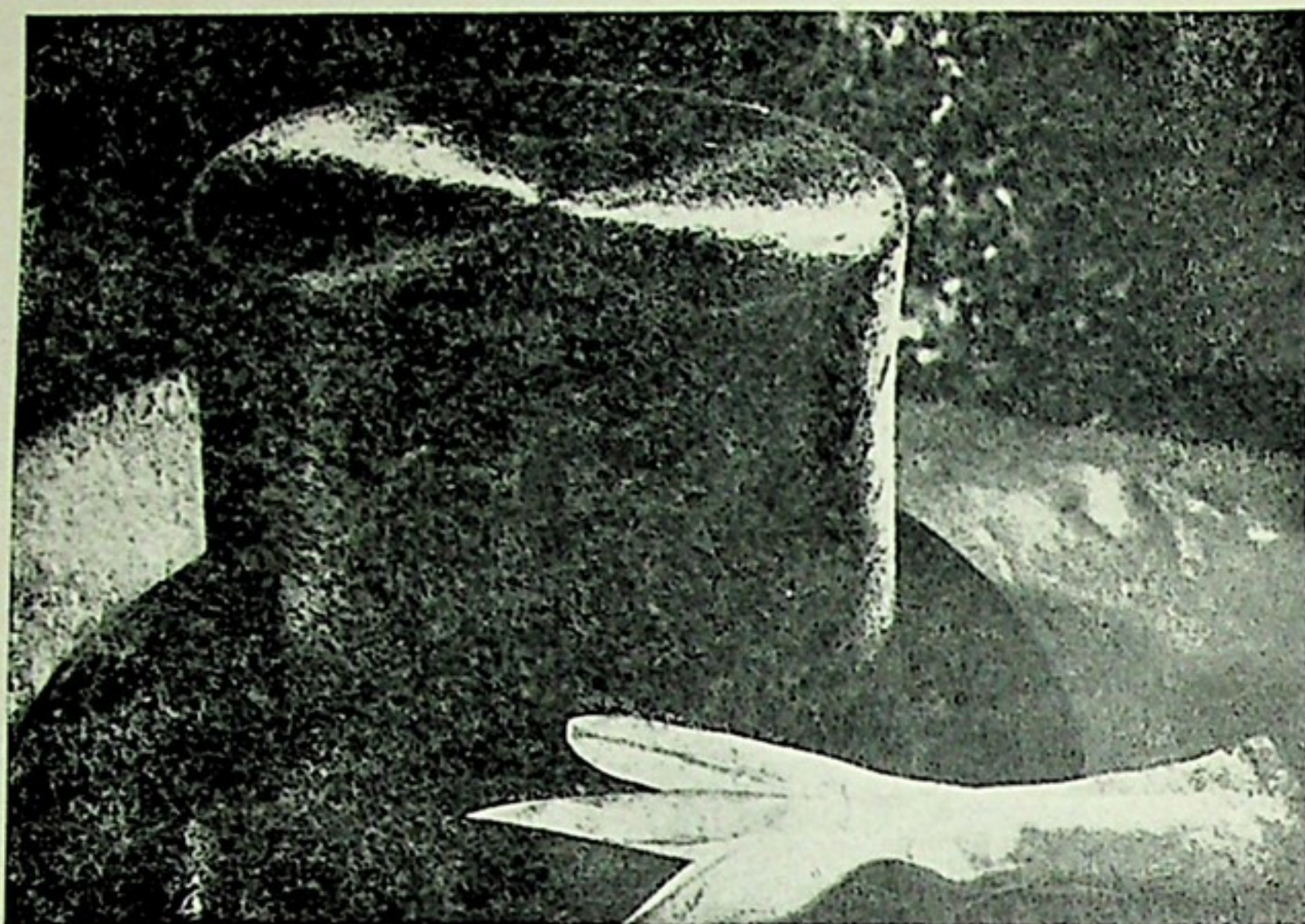
ი. რ. გამრეკელი

„რღვევის“ გაფორმება.



ი. რ. გამრეკელი

„ჯუმა-მაშიდის“ გაფორმება.



ვახუაში (სურ. კინო-ქრონიკა). რეჟ. მიხ. კალატოზიშვილი და ნ. დოლობერიძე.
ოპერატ. მიხ. კალატოზიშვილი.



ხერხვა (კინო-ქრონიკა) რეჟ. სიმ. დოლიძე.

უთხრა მდინარეს
 დარდი დადინდა.
დილამდისინ დარდი გდისო
 ცისკრის
გაგულისდი დასულისდი
სულ იზრდები დილამდისინ
 ნისლი.
საგალობელს უარობდე მთებიდან
ვინც წარსულის დაგიყუფებს
 შაირებს
დარდი განდევნე დაბლობებიდან
დარდი დაარტყი დაირებს.
დილამდისინ დარდი გდისო
 მთიდან
სალამოდისინ გემღერა გსურდა
 და მოგერიდა.
უობდენ მთები და ნისლების უბდას
ახვევდა ხეებს მოსარებივით.
ნისლები იყვნენ სიმღერებ სუფთა
და უსარგებლო მგოსანებივით.
სდუმს დაბლობი და
 სდუმდა უდათა
ხინჯი მდინარის — მკერდი მთიების
ნისლი ხეებზე დადგა ქუდათა
დაყნოსა სუნი მაგნოლიების
მთებო დიადო ნისლში შებმულხართ
ცა გაშლილია სანამდის? — სადო?
დამშვიდებულხართ, დადუმებულხართ
გარიჟრაჟები რომ განიცადოთ.
დილამდისინ შენ შესძელი გემღერა
მწუხარეც ხარ, მღუმარეც ხარ
 მერე რა.

სიმონ ჩიქოვანი

ჩემი სიტყვა მემარცხენეობის დისკუსიზე

ჩემო ძვირფასო მსმენელებო
 მე არ ვკამათობ
მე ვამბობ მხოლოდ
 სანამ უნდა ისინოს მემარჯვენობამ
ეს ხომ გრძელდება
 ექვს საათიან გაკვეთილივით
და ამ ბრძოლიდან ვინ გამოდის
 გალურჯებული.

და როგორც ღვარძლი
როგორც შური
როგორც ზიანი
სდგას სხეული და კომუნიზმთან
მოდის ციებით
ბებერ კრეტინებს უთანაგრძნობს
გორდეზიანი
და ხშირათ გვლანძღავს გაზეთიდან
რეცენზიებით
მოლექსეები გამოფიტულ ძვლებზე უკრავენ
თითქოს არტყიათ ამ „ციურებს“
ვარსკლავთ კრებული
გასივებული ლირიკოსიც მცონარ კრავივით
აყვირებულა შარდის ტალღით
ამოგდებული.
გელეიშვილი სდუმს ნაგავში
გომართელივით
შერჩა გინება ჩემს ლექსებზე
გადმონთხეული
და პიროვნება უნიჭობით გამართლებული
აღარ ღალადებს
პასეისტურ მოთხრობებიდან
გაჯახირებულ სხეულიდან ლექსი
გამოდის
ჭადის ნატეხებს ემზგავსება
სულის ნახევი
ვერსად იშოვნეს რედაქციის
დიდი კამოდი
ჯავახიშვილის ნაჯღაბნების დასამარხავი.
და მცირე ჯგუფი
მათ უმზადებს ნამდვილ მახვილებს
ჩვენ მებრძოლები—მედროშენი მემარცხენეების
და ყოველგან მოსჩანს დარტყმეული
ჩვენი ძახილი
როგორც მიწაზე დარჩენილი
ტორნი ცხენების.
ჩვენ მარტონი ვართ—და ხალხია
ჩვენი მსაჯული
ხალხი რომელიც ეხლა მოდის მაგარ თაობათ
ისმის ჩვენი ხმა
ბრძოლებიდან გალურჯებული
და მეტყველებით
ჩვენ დავიწყებთ ფარიკაობას.

ისმინე მიწავ მოწოდება მყოფადერების
შეგრცხვეს მშობელო ჩამორჩენით
აღტაცებანი
და ჩვენ მწერლობას სიახლებზე გადამტერებულს
უჩვენე დღეთა ძარღვებიდან
სისხლის ბგერანი.
თქვენც ჩემო ძმებო
საძირკვლებო ახალგაზრდობის
გამომრკვევლებო ჩვენი ყოფის
ახალ—სახსრების
ჩემი გონება თქვენ აზრებთა
სითბოთ სააზდოობს
და უნდა შევკარათ დროის ხლართი
ამოსახსნელი.
ამხანაგებო მსმენელებო
მე არ ვკამათობ
მე ვამობ მხოლოთ
ნამყო ჩადგა დროში ტბებივით
ბრძოლა გრძელდება ექვს საათიან
გაკვეთილივით
და გადმოხრილან ძველთა კლდენი
გატიტვლებული.
არ ესმით ჩვენი
დე აივსონ შურის ძიებით.
ჩვენ ისევ დაგვრჩა
უფლებები ურბანელების
დარჩება წყება
წლებს უნიჭო რეცენზიების
და ჩვენ დროება გონებაზე გადარბენილი.

27 წელი. გაზაფხული.

შალვა ალხაჯიშვილი

ღავით კაკაბაძის მხატვრობა

უდავოა ფაქტი: ყოველი ხელოვნება ვითარდება სოციალ-ეკონომიურ პირობების გავლენის ქვეშ. მაგრამ, გარდა ამ, ასე ვსთქვათ, სოციალურ მომენტისა, რომელსაც უსათუოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს. არსებობს მეორე ხაზი, არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი: ყოველი ხელოვნება ვითარდება თავის საკუთარ, სპეციფიურ კანონების მიხედვით და ხელოვნების სხვადასხვა დარგები სწორედ იმით განირჩევიან ერთმანეთისგან რაც უშუალოდ, შინაგან, იმანენტურად ეკუთვნის მას. ესე იგი იმით, რასაც ბ. ეიხენბაუმი უწოდებს ამა თუ იმ ხელოვნების „ორგანიულ ფერმენტს“. მხატვრობას, როგორც ხელოვნების, განსაკუთრებულ და სპეციფიურ დარგს, ახასიათებს უმთავრესად პლასტიურობა. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს იმ შინაგან „ორგანიულ ფერმენტს“, რომლის განვითარებით და გაძლიერებით მხატვრობა წინ მიისწრაფის და პროგრესიულობს.

არიან ეპოქები, როდესაც ხდება ამ ორგანიულ ფერმენტის გაშიშვლება, ე. ი. მხატვრობა ვითარდება უშუალოდ პლასტიურობის კანონების მიხედვით. რაც შეეხება „სოციალურ მომენტს“, რომელიც ზევით ვახსენეთ, იგი წამოიჭრება უმთავრესად მაშინ, როდესაც ადამიანი მოითხოვს ხელოვნებისგან „შევისებითი ფუნქციის“ (ბ. არვატოვი) ასრულებას. უკანასკნელ შემთხვევაში კი პლასტიურობა გადადის მეორე პლანზე. ან სრულიად იდევნება, და წინ იჭრებიან სიუჟეტურობის, სინამდვილის ფოტოგრაფიული ასახვის და „დაზგის“ (СТАНКОВОЕ) ხელოვნების საკითხები. მოკლედ: მხატვრობაში ძლიერდებიან სახვითობის (ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ) ელემენტები. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის ისტორია ხასიათდება სწორედ ამ სახვითობის და პლასტიურობის ბრძოლით.

აქ არ შეუდგებით მაგალითების მოყვანას ისტორიიდან, რადგან ეს შორს წაგვიყვანდა. საჭიროა მხოლოდ აღინიშნოს, რომ დავით კაკაბაძის მხატვრობა სწორედ ზემოთ თქმულ ორგანიულ ფერმენტის, პლასტიურობის გაშიშვლებით ხასიათდება. საქმე იმაშია, რომ მსოფლიო ომის და დიდი რევოლუციის შემდეგ მოხდა საერთოდ სახვითობის გახრწნა (РАЗЛОЖЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ). რასაკვირველია, დასავლეთის და რუსეთის მხატვრობის საუკეთესო წარმომადგენლები ამას გრძნობდნენ ჯერ კიდევ მსოფლიო ომამდე. მაგალითად, სეზანი ამბობდა: „მხატვრობა სრულიად არ წარმოადგენს ხელოვნებას ხაზების და ფერების საშუალებით რომელიმე საგნის გადმოცემისა, არამედ იგი მოწოდებულია ჩვენს ინსტინქტს გადასცეს პლასტიური შეგნება“. აქ კი ხვდებიან ერთმანეთს ევროპიული და არაევროპიული (უმთავრესად აღმოსავლური) მხატვრობა. დაწყებული მე-XIX საუკ. მეორე ნახევრიდან მთელი ევროპიული მხატვრობა განიცდის და უშუალოდ ვითარდება არაევროპიულ მხატვრობის (იაპონური, ნეგრების, სპარსული და სხვ.) გავლენის ქვეშ. აღმოსავლეთის მხატვრობას კი უპირველესად ახასიათებს პლასტიურობის სიძლიერე. მისთვის დაზგის ხელოვნება (СТАНКОВИЗМ), როგორც ასეთი, თითქმის უცხოა. „სტანკოვიზმი“ ევროპიული წარმოშობისაა და მას ახასიათებს უმთავრესად სიუჟეტურობა, წმინდა სახვითობა. დეკორატიული ხაზი და ორნამენტალური კომპოზიცია — აი მთავარი, რაც ახასიათებს აღმოსავლეთის მხატვრობას.

დ. კაკაბაძის მხატვრობა აღმოსავლურია იმდენად, რამდენად იგი ხდება ინტერნაციონალური. ამის ტენდენცია კი დიდია ჩვენს ეპოქაში. ხელოვნება ლებულობს ინტერნაციონალურ ფორმებს. ერთის მხრით იგი ნამდვილი შვილია აღმოსავლეთის თავისი ხელოვნების მთელი სტრუქტურით და ოსტატური ნიჭით.

შემდეგ: გარდამავალი ხანა, რომლის დროს ჩვენ ვცხოვრობთ კონკრეტიზაციაქმნილ იდეების პერიოდში, როდესაც იდეები პოულობენ თავის კონკრეტიზაციას პუბლიცისტიკაში და მეცნიერულ ლიტერატურაში. იდეები სრულიად არ საჭიროებენ დღეს სიუჟეტურ კონკრეტიზაციას, ე. ი. გამოგონილ, ხელოვნების პლანში განსახიერებულ კონკრეტიზაციას. იდეის კონკრეტიზაცია სიუჟეტში ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც სინამდვილეში, რეალურ ცხოვ-

რებაში ყოფითი იდეა (бытовая идея) არაა საკმარისად კონკრეტული. ამ შემთხვევაში იგი (იდეა) საჭიროებს ესთეტიურ ხაზგასმას ეგრედ წოდებულ "შეფხვანაში". (აქედან: ლიტერატურული რომანი, სახვითი მხატვრობა და სხვ.). ევროპულ, უმთავრესად ბურჟუაზიულ, მხატვრობაში ბატონობს იდეების სიუჟეტური კონკრეტიზაცია, იდეების კონკრეტიზაცია გამოგონილ სიუჟეტში. აღმოსავლეთის მხატვრობას, რომელმაც უკანასკნელ დროს დიდი გავლენა იქონია ევროპულ მხატვრობაზე, უმთავრესად ახასიათებს იდეების პლასტიური გაფორმება. აქედან გამომდინარეობს მოწინავე და მემარცხენე მხატვრობის უსაგნობა (беспредметность), უსიუჟეტობა. მაგრამ იდეების გამომხატველი უსიუჟეტო მხატვრობა არ შეიძლება იყოს სუბიექტური. მას არ აზის ინდივიდუალურობის დაღი. იგი ხდება ობიექტური და სწორედ ამითაც განირჩევა აგრეთვე ახალი მხატვრობა მთელ აქამდის არსებულ მხატვრობისაგან. სუბიექტის ობიექტივაცია ახასიათებს როგორც ფ. ლეჟეს, რომელიც იძლევა იმპერსონალურ მხატვრობას, უფრო სიურეალისტურს, ვიდრე კუბისტურს. ეს ახასიათებს სხვა განხრით დ. კაკაბაძის შემოქმედებასაც.

დ. კაკაბაძე წარმოადგენს პოსტ-კუბისტურ მოვლენას თანამედროვე მხატვრობაში. მართალია, მან გაიარა ფრანგული კუბიზმის სკოლა, მაგრამ ისევე დასძლია იგი, როგორც, მაგალ., ჟორჟ ბრაკმა, თვითონ კუბიზმის დამაარსებელმა. საერთოდ დღეს კუბიზმზე ლაპარაკი მეტად ფრთხილად მართებს. ამიტომ პირდაპირ გასაოცარია, როდესაც შ. დუდუჩავა ოფიციალურ პრესის ფურცლებზე უწოდებს დ. კაკაბაძეს „ორტოდოქსალურ კუბისტად“. საერთოდ მისი წერილი მეტად დამახასიათებელია იმისთვის, თუ როგორ არ უნდა იწერებოდეს მხატვრობაზე. წერილი ამჟღავნებს ავტორის სრულ უცოდინარობას ჯერ კუბიზმის (მაგ. კუბიზმი არისო „გარეგან მოვლენების გეომეტრიზაცია“! და შემდეგ დ. კაკაბაძის შემოქმედების. („კაკაბაძის ყველა სურათები გაკეთებულია კუბისტური მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით“!). გარდა ამისა წერილი ააშკარავებს გამოფენისადმი ობიექტულ მიდგომას: მაგალ., „არც ერთი ნატურ-მორტი, არც ერთი პეიზაჟი, არც ერთი კონკრეტული პორტრეტი, არც ერთი ყოფის სურათი“, თითქოს მხატვარი მოვალე იყოს იმის ჩვენების, რაც ამა თუ იმ სუბიექტს მოესურვება. ასე იქმნის, სამწუხაროდ, ჩვენში „ოფიციალური აზროვნება“. მაგრამ ეს გაკვრით.

გარდა ზემოთმოყვანილ პრინციპებზე აგებულ სურათებისა, დ. კაკაბაძეს აქვს აგრეთვე მთელი რიგი ნაწარმოებისა, სადაც გამოყენებულია ნივთების ფუნქციების გადატანის ხერხი: როდესაც განსაზღვრული ნივთი ღებულობს ახალ ფუნქციას. ეს არის ხერხი არაესთეტიურ კათეგორიის ელემენტის შეტანისა ესთეტიურ კონსტრუქციაში მისი ესთეტიურად გამოყენების საშუალებით. უტილიტარულ ნივთების (სარკე, ვინტები და სხვ.) გამოყენება არაუტილიტარულ მიზნებისათვის. აქ დ. კაკაბაძე უახლოვდება თანამედროვეობის ისეთ დიდ მხატვარს, როგორცაა პ. პიკასო, რომელიც არამხატვრული ელემენტების შეტანით სურათში ქმნის „სკულპტურულ ნატურ-მორტებს“ (რკინა, ხე, შუშა და სხვ.). სწორედ ასეთ „სკულპტურულ ნატურ-მორტებს“ წარმოადგენს დ. კაკაბაძის ნაწარმოებთა განსაზღვრული რიგი. აქედან კი ერთი ნაბიჯია კონსტრუქტივიზმამდე და საწარმოო ხელოვნების შექმნამდე.

მესამე რიგს წარმოადგენენ, ეგრედ წოდებულ, „ბრეტანის ციკლის“ ნაწარმოებნი. ეს „პეიზაჟები“ იძლევიან ბუნებრივი მოვლენის მხატვრული ეკვივალენტის ძებნის ცდას. ამა თუ იმ რეალურ, კონკრეტულ საგნის მხატვრული ეკვივალენტის გადმოცემას, რაც დიამეტრალურად განირჩევა იმპრესიონისტულ და თუნდაც ექსპრესიონისტულ მხატვრობის გაგებისაგან.

უკანასკნელად საკითხავია, რამდენად მისაღებია დ. კაკაბაძის „ექსპერიმენტები“ საბჭოთა გარემოში. რასაკვირელია, მისი წაბაძვა და კოპიისტობა მეტად არასასურველი მოვლენა იქნებოდა და არც არის ეს საჭირო. ამით იგი ვერ გაახარებს ზოგიერთ „მქაფავ“ მხატვრებს, რომელნიც ჩვეულნი არიან სხვის შტამპებზე მუშაობას. მაგრამ დ. კაკაბაძის მხატვრობას უსათუოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ხელოვნების წინ წაწევის საქმეში. საჭიროა მისი მხატვრობის შესწავლა და შეგნება. იგი იძლევა არაკონსერვატიულად განწყობილ ახალგაზრდობისათვის დაუშრეტელ იმპულსს მემარცხენე მხატვრობის ფაქტების შექმნისათვის.

გარდა ამისა, საბჭოთა სინამდვილეში დ. კაკაბაძის მხატვრობის ყოველგვარი გამოყენება შეიძლება. ამის გასაგებად მოვიყვანთ პატარა ანალოგიას საბჭოთა წარმოებასთან. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ყოველი წარმოება ვითარდება უმთავრესად ორნაირი გზით. ერთის მხრივ:



ბაზრის მოთხოვნილება, საქონლის გამოშვება, განაწილება და მისი დაგზავნა. მეორეს მხრივ: ვიწრო ტექნიკური მხარე წარმოებისა: ხარისხობრივობის აწევა, საქონლის გაუმჯობესება და სხვ. უკანასკნელ ხაზით წარმოება ვითარდება თავისი საკუთარი, სპეციფიური კანონების ძალით. ისევე, როგორც მაგალ. ტექნიკურ გაუმჯობესებამ ჩაინიკიდან კაცობრიობა მიიყვანა ორთქლის მანქანამდე. და როდესაც გამოჩნდებიან ისეთი ოსტატები, რომელიც გამოიგონებენ ახალ საშუალებას, ან ხერხს წარმოების საქონლის გაუმჯობესებისათვის, მას საბჭოთა ხელისუფლება აჯილდოვებს. თითქმის ასეთივე ხდება ანალოგიურად ხელოვნებაში. არიან ხელოვანნი, რომელნიც ძველი შტამპებით განაგრძობენ მუშაობას, ძველი ფორმებით და ხერხებით. მაგრამ არიან ექსპერიმენტატორები, გამომგონნი, რომელნიც აუმჯობესებენ ხელოვნების (ამ შემთხვევაში, მხატვრობის) ხარისხობრივობას და იძლევიან ახალ საშუალებებს და ხერხებს მხატვრობის საქონლის გასაუმჯობესებლად. ამ მხატვრების რიგს ეკუთვნის აგრეთვე დ. კაკაბაძე და მისი მნიშვნელობა არა ნაკლებია, ვიდრე მაგალ. რომელიმე მუშათა გამომგონებლისა განსაზღვრულ წარმოებაში მომუშავის, რასაკვირველია მხოლოდ, ხელოვნების პლანში.

დასასრულ არ შემიძლიან არ მოვიყვანო ცნობილ მხატვარ ალბერ გლეზის სიტყვები: „მართალია, მხატვრობის უკანასკნელი პუნქტი იმაში მდგომარეობს, რომ დაიმორჩილოს მასსა, მაგრამ არა მასის ენაზე უნდა მიმართავდეს მას მხატვრობა, არამედ თავის საკუთარ ენაზე, რომ ააღელვოს, დაიმორჩილოს და წინ გაუძღვას მას“.

კინო-სურათი „სამანი“-ს დაღმვა

სურათი იძლევა დღევანდელი დღის მეტად აქტუალურ მომენტს: სასოფლო-სამეურნეო კოლექტივიზაციას. ამ საკითხის გადაწყვეტის დროს ყურადღება ექცევა სოფლის საკრედიტო მეურნეობას (ნავთის გაცემა უაქციზოდ, სათესლე ქერით დახმარება და სხვა). მაგრამ ჩვენს წინაშე არის მთელი რიგი შემთხვევებისა, როცა ეს საშუალებები გამოყენებულია არა თავისი პირდაპირი დანიშნულებით, არამედ ღარიბი მოსახლეობის ექსპლოატაციისათვის, რომელსაც სოფლად გლეხი-ჩარჩები (кулаки) ეწევიან.

სურათმა უნდა გვიჩვენოს ეს სიღარიბე, სადაც არ გააჩნიათ წარმოების იარაღები. იმისათვის, რომ შეძენილ იქნას საწარმოო იარაღები, აუცილებელია შეერთება შრომისა და მიწის, ხოლო შეერთებულ კოლექტივისათვის გამოდგება ტრაქტორი.

წითელი არმია წარმოადგენს გლეხობის სკოლას. სცენარის კეთების დროს ჩვენ, რასაკვირველია, არ გამოვსტოვეთ წითელი არმია, რადგან სოფლის კულტურისათვის იგი კოლოსალურ მნიშვნელობის შემცველია: წითელი არმია გლეხობას აძლევს არა მარტო საერთო განვითარებას და კულტურას, არამედ პროფესიონალურ პირებსაც, მაგ. ტრაქტორისტს, რომელიც აუცილებელია ახალი სოფლისათვის.

მთავარ ელემენტს სურათში „სამანთან“ — წარმოადგენს შემდეგი: სოფლის ძველ, ესთეტიურ ჩვენებას, საცა სოფელი მოცემულია მხოლოდ თავისი სილამაზის მხრივ, როგორც ოპერაში (რომელიც წარმოადგენს სოფლის სტილიზაციურ პრიმიტივობას) — ჩვენ დაუპირდაპირეთ ტრაქტორი, რომელიც ჰკლავს მთელ ამ ესთეტიურობას და შეაქვს მასში ინდუსტრიალურ-ურბანისტული საგნები.

აქედან გამოსულ ეპიზოდების გაშლა წარმოადგენს თვითონ სცენარს. (ტრაქტორისტის მნიშვნელობა სოფლის მეურნეობაში, მისი ბრძოლა ჩარჩების მიმართ, ტრაქტორის მუშაობის ღირსებები, წითელი არმიის როლი სოფლის მეურნეობაში და სხვა).

სცენარში პარალელურად ნაჩვენებია ქალაქი, როგორც სოფლის ხელმძღვანელი, რის გამო ბიუროკრატიზმი წარმოადგენილია ფორმალურად — კარგად, იოლი ფაქტიურად — გამასხარავების გზით.

ეს სოციალურ-ეკონომიური მომენტები — დამყარებული სოფლად მომხდარ ფაქტიურ მასალებზე — შეადგენს სცენარის მთავარ ღერძს. ხოლო, თუ კი სურათები შეიძლება დაიყოს



პოეტურ და პროზაულ სურათის კინო-ფაქტებად, მაშინ სურათი „სამანთან“ წარმოადგენს (ფორმალურად) ხუთ ნაწილად გაშლილ ფელეტონს. ტრაქტორი უნდა იქმნას გამოტანილი, როგორც კოლექტივიზმის იდეის მატარებელი ნივთი და ამავე დროს უნდა დახასიათდეს იმ საგნების მდგომარეობა, რომელნიც ტრაქტორის შემოსავლით სოფელში კარგავენ თავიანთ „დანიშნულებითი“ ფუნქციას.

რეჟ. ლ. მსაკია
ასისტ. ს. ღოღობია

ს. ტრეტიაკოვი

მტერს ნუ დავეხმარებით

(წერილი საქ. სახკინმრეწვის მემარცხენე კინომუშაკებს)

ჩვენი მიზანი აქტივისტთა დამუშავება უნდა იყოს.

ჩვენ გვინდა მეოცნებე იდეალისტის პრაქტიკის მატერიალისტით შეცვლა. „სიზარმაცისადმი მადის“ გახსნის ნაცვლად ჩვენ გვინდა საქმისადმი მადის გაღვიძება, ამას მოითხოვს დღევანდელი აღმშენებლობა.

ჩვენ არ გვესაქიროება ადამიანის კულტივაცია რომელიც „თავდავიწყებას ეძებს“, ჩვენ უნდა დავეხმაროთ იმ მასის გათვითცნობიერებას, რომელიც ინტერესით უცქერის ცხოვრების ყოველ ახალ ნაჭერს, განსაკუთრებით თუ ის დღევანდელია. რომ გარდაქმნილ იქნას პასიული (ექსპლოატატორულ წყობილეს ბისათვის გამოსადეგი) ადამიანის ტიპი აქტიურ ადამიანად, ამისთვის ჩვენ განკარგულებაში არის ხელოვნების მთელი არსენალი და მათ რიცხვში „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებათა შორის—კინო“

ორი ხაზი იბრძვის კინოში.

ერთის მხრივ კინოში გზას იკაფავს ქრონიკა—ცოცხლად ჩვენმა იმისა-რაც ჩვენ ირგვლივ ხდება. იზრდება სამეცნიერო ფირიც რომელიც მსუბუქი განსახებით იძლევა ზუსტ ცოდნას, განმტკიცების გზაზე სდას სააგიტაციო ფირიც, რომელიც ნერვებს ახალისებს და აფხიზლებს.

მეორე მხრივ—ბუდუარი. ბინდები, ბუნდოვანი მოხაზულობანი, სულის შემხუთავი ჰაერი (ალბათ, თავბრუსახვევად) და ქალის ხორცი უხვად—ტუჩები, თვალები, მკერდი. ძუძუები, მხრები.

ყველაფერი ამას შემდეგი სიტყვებით აფარებენ ნილაბს:—„მოსვენება“, „გართობა“, „განყენება“ (საკითხია-რისგან უნდათ განაყენონ და საით უნდათ დააყენონ).

ლაპარაკი გვაქვს ეგეთწოდებულ „მხატრულ ფილმზე“.

მხატრული ფილმის—რომელსაც 90% ცენტრში სიყვარულის ინტრიგა აქვს მოქცეული—მიზანია გამოიწვიოს საამო მღელვარება რაიმესთან დაკავშირებით რაიმე სასიყვარულო ამბის ირგვლივ, რომელიც ხდება ამისთვის სპეციალურად შერჩეულ აქტიორებს შორის.



მაყურებელი შეჰყავს ამ სიყვარულის თამაშში; იხარჯება სექსუალური ფონ-
დი, ერთი უადვილესი და უტკბილესი სახეთაგანი თრობის აქტისა, მომხიბლ-
ველ და მადის აღმძვრელ ხორცის ნაქრად იქცევა. მთელი მისი მუშაობა მიმარ-
თულია მიბნედილსაკენ, დნობისაკენ, თვალების მალლა აპყრობისაკენ და ბოლოს
ხანჯლით ლამაზი სიკვდილისაკენ.

და არ გესმის არაფერი? არ იცი საჭიროა სოლიდარულ გრძნობათა გა-
მოხატვა ამ უმაქნის, ლოგინის ლამაზ ქალისადმი თუ პირიქით, დასცინო მას
და გაარაბრუო. განსაკუთრებით ახლა, როცა ცხოვრებაში შემოდის ქალი-მეგობ-
ბარი, მუშაკი აქტივისტი.

სიყვარულის ინტრიგები კინოში ლამაზ ქალ-ვაჟთა კულტის აღიარებაა, ფოტოგრაფიული ნერწყვის ყლაპვაა ეროტიულად მომქმედ მომენტების გამო-
ლოკალეს (მდებარეობის) და რეკვიზიტის (ნივთების) მხოლოდ ესთეტიული მი-
ზნის გამოყენება—ეს მტრის სასარგებლოდ მუშაობას ნიშნავს.

კაპიტალისტურ სამყაროში მხატრული ფილმის მიზანია მთელი დღის შრო-
მით მოქანცულ ადამიანის ილლიუზორულ განცდათა სამყაროში გადაყვანა.

მას მიაქვს მისი დღეინდებლობის წინააღმდეგობებით აღშფოთებული ტვინი
მაყურებლისა ფათერაკების ინტრიგებში, ეკზოტიურ ქვეყნებში, ფუფუნებაში,
ულამაზეს დედალ-მამლებს საზოგადოებაში—მხატრული ფილმის მიზანია ამოს-
წოვოს მთლიანად ადამიანი, რომელიც პატარაა, შეურაცყოფილია სინამდვილით
ბრაზობს და სწყინს, არ აძლევს საშუალებას რომ ამ ბრაზმა და წყენამ პროტე-
სტის სახე მიიღოს.

კაპიტალისტისკინოდან ადამიანი წონასწორობა აღდგენილი და დაშოშმი-
ნებული უნდა წავიდეს—აი რათ მოითხოვს ამერიკა (რელელიც ყველაზე უფრო
მიზანშეწონილად სარგებლობს ხელოვნებით მმართველი კლასის თვალსაზრისით)
რომ ფილმის აუცილებლად ბედნიერი დასასრული ჰქონდეს.

ჩვენ კი არ გვშინია სინამდვილის, ჩვენ მას ვაკეთებთ, ჩვენი ბრძოლა
ამ ყოველდღიურობასთან კიდევ უფრო გვიორკეცებს ენერგიას. აი რათ არ
გვესაქიროება ჩვენ ჩვენივე თავის ცემა, იმით რომ ესთეტიური სიროფს ვამ-
ზადებთ ლამაზ ქალებით, პეიზაჟებით, ჩაცმულობით და ფუფუნებით. ჩვენ უნდა
ვებრძოლოთ უცხოეთის წარმოებისა და საკუთარ მხატრულ-მეშტამ პეთა მიერ
გამზადებულ კინო სიროფს.

მემარცხენეობის ლოზუნგია: ბრძოლა კინო-ინტრიგის წინააღმდეგ,
რომელნიც აყრდნობენ სურათს მაყურებლის თრობასა და სექსუალობაზე. ჩვენ
ვიბრძვით პრაქტიკის თვალსაჩინოობისათვის და კინო მაყურებლის აღგზნებისა-
თვის, უკეთეს სინამდვილის შესაქმნელად.

სურათი კინო-ქრონიკა

ჩვენ მიერ შედგენილი ქრონიკა წარმოადგენს მენშევიკურ სახელმწიფოს მოღვაწეობის და საბჭოთა სინამდვილის დაპირისპირებას. მასალები, უმთავრესად მენშევიკების ხანიდან, ჩვენ მივიღეთ სახ. კინმრეწვის ლენტეხის არხივიდან, სადაც იყო მენშევიკების დროის გადაღებული ქრონიკალური ლენტები. საბჭოთა ხანიდან კი უმთავრესად ჩვენ მოგვიხდა გადაღება და ასე შედგენა სურათის. აქ საჭიროა აღინიშნოს გაფორმების ხერხი—რომლითაც ჩვენ ხელმძღვანელობდით სურათის მონტაჟის დროს, ეს არის პაროდისმი—პარადისმის გამოყენება ჩვენ შევძელით იმ მასალებზე, რომელიც ჩვენამდე იყო გადაღებული. ისინი იყვნენ გადაღებული ნეიტრალური კადრებში, მონტაჟის საშვალეებით ჩვენ შევძელით პროდიულად ჰიგვეწოდებია მაყურებლისთვის და ამით მისი პირველ ყოფილი სემანტიკა დაგვეკარგა. სულ სხვა პრინციპით გადავიღეთ ჩვენ თვითონ კადრები და მოვახდინეთ მისი მონტაჟი. აქ ნეიტრალურ კადრებს და მომენტებს ადგილი არა აქვს. ასე რომ ჩვენ დავამზადებთ არა უბრალო ქრონოლოგიურათ მოწყობილი მომენტებით მოცემული ქრონიკა—არამედ ქრონიკა სადაც სიჭეუტე მიღწეულია მოსტაჟის საშვალეებით და ატარებს მთლიან იდეას—წარმოადგენს კინო სურათს.

მიხეილ კალატოზიშვილი.
ნუცა ლოლობერიძე.

რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ „ელისოს“ შესახებ

ჩვენს მიზანს არ შეადგენდა ალ. ყაზბეგის „ელისოს“ ილიუსტრაცია მოგვეწყო კინოში. დაგვაინტერესა იდეამ, რომელიც მოცემულია „ელისოში“. ეს არის ძველი რეჟიმის დაპყრობითი პოლიტიკის გამოაშკარავება და მისი შედეგების სახეობა.

როდესაც ჩვენ შეუდექით სცენარის დამზადებას და ჩეჩნეთის ლოკალის შესწავლას სათანადოთ რომ გამოირკვა ყაზბეგს ბელეტრისტიკის ხათრით დაუმახინჯებია ისტორიული სიმართლე კოლონიალური პოლიტიკის, ან უკეთ, ვერ გაუნათებია საჭიროებისდა გვარად. მაშინ ჩვენ დავიწყეთ თვით ისტორიულ დოკუმენტების შესწავლა გავეცანით ტერგის ოლქის უფროსის საიდუმლო არქივს (რომელიც მხოლოდ რევოლიუციის შემდეგ იქმნა გამოაშკარავებული და ხელმისაწვდომი) და სხვა მრავალ მასალებს.

ამ მასალების შემდეგ ჩვენ „ელისოს“ დრამატიული კოლიზია სრულიად შევცვალეთ. სცენარში შევიყვანეთ უფრო მასების მოქმედება და მისი მდგომარეობის გადმოცემა. ფაბულა დავასუსტეთ და სიუჟეტის სიბრტყე გქდავიტანეთ თვით საზოგადოების მოქმედებათა სიღრმეში.

აქედან, ცხადია სურათი არ წარმოადგენს „ელისოს“ ილიუსტრაციას და ეს არც საჭირო იყო. სცენარზე ვმუშაობდით მე და სერგეი ტრეტიაკოვი.



შეძლებისდა გვარად სურათი გადავიღეთ კავკასიის არა ეკზოტიურ მიდ-
გომით და ბუნების ესტეტიზმის მოსპობით.

ამ გზის უფრო კარგად განხორციელებას მე შევეცდები, როდესაც ტრეტი-
კოვის თანამშრომლობით დავდგამ სურათ „ბრმას“ (სცენარი ტრეტაკოვისა) მე
მინდა ამ სურათში პირველად ვაჩვენო ნატურის კონსტრუქტიულად მოხმარა
კინოში.

6. შენგელაია.

„მემატრის მემოების“ შემოქმედების კომისია

ლიტერატურული ტრადიცია და ძიება

მემარცხენე ხელოვნების მიერ წამოყენებულ აქტუალურ პრობლემათა შორის უპირვე-
ლეს და უმთავრეს პრობლემას შეადგენს არსებული ლიტერატურულ-შემოქმედებითი ტრადი-
ციული ფორმების დარღვევა და ახალი მხატვრული ხერხების, გამომგონებლობის პრინციპი.
ამ ქვესაყრდენზე შენდება და ვითარდება მემარცხენე ლიტერატურის, როგორც თეორეტიული
აზროვნება, ისე შემოქმედებითი პრაქტიკა. სხვა აზრი და გამართლება მემარცხენე ფრონტის
არსებობას ჩვენს ლიტერატურულ სინამდვილეში არა აქვს. ის ჩივილი „შემოქმედებითი უძა-
ლობისა და დაგუბებული ატმოსფერის“ შესახებ თანამედროვე ქართულ-მწერლობაში, რო-
მელიც ამ ბოლო დროს ხშირად გაისმის პროლეტარული მწერლობის ზოგიერთ თეორეტი-
კოსთა წერილებიდან — სიმპტომატიურია მეტად და გვიჩვენებს, რომ მემარცხენეობის მიერ
თავის დროზე გაკეთებული პროგნოზი ქართული ლიტერატურის შემდეგი პერესპექტივების შე-
სახებ სწორია და შეგუებული თანამედროვეობის გადაუდებელ მოთხოვნილებებთან.

ჩვენ დიდი ხანია ვიყენებთ იმ დებულებას, რომ ქართული მწერლობა „აკადემიკოსე-
ბისა“ და საერთოდ მემარჯვენე ფლანგიდან განიცდის შემოქმედებითი კრიზისს და გულწრფელ
ჩიხშია მომწყვდეული. რასაკვირველია საკმარისია სულ მცირე ობიექტივობა და გულწრფე-
ლობა, რომ ეს ფაქტი შესამჩნევი და ხელსახები იყოს ყველასათვის. მაგრამ წინა თაობის
მწერლობისათვის ეს გარემოება ჯერ კიდევ არ არის, თუ ვერ არის ცხადი. ისინი ჯერ კიდევ
იცოხნიან ოდესღაც მოპოვებულ დაფნებს და ნებიერი კმაყოფილებით ქადაგებენ სამოქა-
ლაქო ზავს ლიტერატურაში ან კიდევ გულუბრყვილო დაჯერებით გვარწმუნებენ თავის „თეო-
რეტიულ“ წერილებში, რომ „ბუნებრივია ახალის ძიება სალიტერატურო ასპარეზზედ, მაგრამ
მუდმივი ძიება, და მხოლოდ ძიება, პირდაპირ უდაბნოსკენ მიდის, სადაც ყოველივე ხმება
და კვდება“...

რასაკვირველია, შემოქმედებითი გამოფიტვა და კრიზისი გამოწვეულია არა მარტო
იმ გარემოებით, რომ წინა თაობის მწერლობისათვის თანამედროვე სოციალური გარემო და
ახალი ყოფა-ცხოვრების ფორმები უცხოა და მიუღებელი, როგორც თემატიური მასალა. მარ-
ტო თემატიკა ვერაოდეს ვერ განსაზღვრავს ლიტერატურულ შემოქმედებას. ჩვენ საქმე გვაქვს
უფრო გადამწყვეტ და სერიოზულ ფაქტორთან ლიტერატურული დეგრადაციისა: ეს არის
ეპიგონური ტენდენციები და ფორმალური რუტინა, რომლითაც დაავადებულია მთელი თანა-
მედროვე მემარჯვენე მწერლობა. თანამედროვე ქართული პროზა თავისი გენერალური ხა-
ზით მოდის ილია ჭავჭავაძის რეალიზმიდან, სადაც სავსებით იქნა ამოწურული ფორმალური შე-
საძლებლობანი სიტყვიერი მასალის და თემატიკის დამუშავებისა ეპიური თხრობის პრინცი-
პებზე აშენებით. ეპიგონებს აღარაფერი დარჩათ გარდა იმისა, რომ ესარგებლათ ამ მემკვიდ-
რეობით და გამოქვეყნებით მზამზარეულად მოცემული რეალიზმის კლასიკური მხატვრუ-
ლი პრინციპებით. მაგრამ ლიტერატურული ფორმები იცვითებიან ისევე, როგორც ნივ-

თები გარემოში. გარკვეული მხატვრული ხერხებით გაკეთებული ლიტერატურული ფაქტები, როგორც ფართე მოხმარების საგნები, უმეტეს შემთხვევაში, რჩებიან კუთვნილებათ იმ სოციალურ გარემოსი და ისტორიული ეპოქის, რომელშიც წარმოიშვნ. ლიტერატურული ევოლიუციის იმანენტური კანონების ძალით წინა ეპოქის მხატვრულ-შემოქმედებითი ხერხები მომდევნო ისტორიულ გარემოში ჰკარგავენ თავის ქმედით ძალას და ამიტომ ასეთი ხერხებით გაკეთებული ლიტერატურული ფაქტები. თუ გნებავთ, გენიალური მიხედვით, ნაპოვნნი თემატიკითაც ვერ აღწევენ მიზანს და ვერ ასრულებენ თავის საზოგადოებრივ დანიშნულებას. მათი სოციალური ფუნქცია ამგვარად იქცევა ილიუზიათ. თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში არა ერთხელ იყო ცდა თანამედროვე სოციალური ყოფის ჩამოყალიბებისა ძველი მხატვრული ფორმებით. ყველა ეს ცდები, მიუხედავად თემატიკის სიახლისა, რასაკვირველია, დამარცხდა. ამის სამაგალითო ნიმუში, სხვათა შორის, უკანასკნელ ხანებში მოგვცა „არიფიონის“ ჯგუფის ლიტერატურულმა პროდუქციამ.

სიტყვიერი ხელოვნების განვითარებაში ისტორიული კონფლიქტები აღმოცენებულია ყოველთვის ფორმალ უთანხმოების ნიადაგზე. ამიტომ არის, რომ ლიტერატურის ისტორია ურიგდება ისეთ კუროზებს, რომ პატარა ნიქის პატრონი გიორგი ერისთავი რჩება შთამომავლობის ხსოვნაში, როგორც ახალი ეტაპის დამწყები და რეფორმატორი, ხოლო ილია ჭავჭავაძის რომელიმე უფრო დიდი ტალანტით აღჭურვილი ეპიგონი ეძლევა დავიწყებას.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მკვდარი წერტილიდან დაძვრისა და განვითარებისათვის არ არსებობს სხვა გამოსავალი, გარდა ტრადიციული მხატვრული ფორმებიდან თავის დაღწევისა. მართალია, ეს არ არის ადვილი საქმე, რუტინას აქვს თავისი სიმძიმე, მაგრამ საიმედო შემოქმედებითი პერსპექტივების დასახვა შესაძლებელია მხოლოდ გაცვეთილი ხერხების უარყოფით და საერთოდ ეპიგონური განწყობილების ლაბირინტიდან გამოსვლით. არავითარი ორიენტაცია წარსულ მხატვრულ კულტურაზე და გარდასულ ფორმებზე არ შეიძლება ჩაითვალოს ლიტერატურის წინსვლად. რესტავრაცია ძველი შემოქმედებითი ფორმების, ყოველგვარი სახის სწავლა („უჩობა“) კლასიკოსების ნაწარმოებებზე წარმოადგენს მწერლობისათვის ერთი ადგილის ტკეპნას და „შემოქმედებით კრიზისს“. რა უნდა ისწავლოს კლასიკოსისგან თანამედროვე ახალგაზრდა მწერალმა? აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე იმიტომ იყვნენ თავისი ეპოქის უდიდესი სიტყვის ოსტატები, რომ მათ თანამედროვე თემატიკა დაამუშავეს შესაფერი მეტყველებითი საშუალებებით და შესაბამი ფორმალური ხერხებით. მაგრამ დღეს, ჩვენი დროისთვის, მათი თემატიური მასალა (სოციალური გარემო: ბატონყმური ურთიერთობა) ძველის-ძველი ამბავია და მხატვრული ხერხები — გაცვეთილი. „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ თანამედროვე მკითხველის მოთხოვნილებას ვერ დააკმაყოფილებენ, რადგან ამ ლიტერატურულმა ფაქტებმა თავისი საზოგადოებრივი ფუნქცია უკვე შეასრულეს გარკვეულ ისტორიულ გარემოში, კონკრეტულ სოციალურ ურთიერთობაში და დღეს წარმოადგენენ მხოლოდ ლიტერატურული ისტორიის მასალას.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურისათვის სხვა გზები და პერსპექტივები არ არსებობს გარეშე ტრივიალურად ქცეულ ფორმებიდან თავის დაღწევისა. ამიტომ ყველა ლიტერატურული დაჯგუფებისათვის, რომელსაც სურვილი აქვს „მემარცხენეობასთან“ ერთად მოზიარე შეიქნეს ლიტერატურული რევოლიუციის, სავალდებულოა ერთი საორიენტაციო პლატფორმის, ერთი უმთავრესი სათვალსაზრისო დებულების მიღება: ეს არის არსებული ტრადიციული მხატვრული კულტურის უარისყოფა და მისი შეცვლა ახალი ლიტერატურული შემოქმედებითი პრინციპებით.

გაუგებრობა

მიხეილ ჯავახიშვილი თავის ერთ-ერთ წერილში („ქართული მწერლობა“ № 2 — 3, გვ. 120) ეხება „ფორმალისტების ბელადს ასევეს“. პატივცემული ბელეტრისტი, ალბათ, გულისხმობს პოეტ ნიკოლოზ ასევეს. ეს არის გაუგებრობა, გამოწვეული, ალბათ, იმით, რომ იმ ხანებში, როდესაც მიხ. ჯავახიშვილი სწერდა თავის სტატიას, რუსულ სალიტერატურო გაზეთ „ჩიტატელ ი პისატელ“-ში № 4 — 5 დაბეჭდილი იყო „ლეფის ჯგუფის პროგრამა“ ნიკ. ასევე-



ვის ხელმოწერით. პოპულარულ ბელეტრისტის საყურადღებოთ, ფაქტიური შენიშვნის სახით, ვაცხადებთ:

1. პოეტი ნიკოლოზ ასევე არასოდეს არ ყოფილა ფორმალისტების ბელადი და არც უბრალო წევრიც ფორმალისტების ჯგუფისა.

2. ფორმალური მეთოდის საფუძვლების ჩამყრელი და მეთაური თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში იყო და არის ვიქტორ შკლოვსკი.

ფაქტები:

1914 წელს, როდესაც ფუტურისტები არღვევდნ ტრადიციულ პოეტიკას და მკითხველი ობიგატელის ჩვეულ მყურდობას, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული „ოპოიაზის“ ჯგუფი („პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება“), ვიქტორ შკლოვსკიმ გამოსცა თავისი წიგნი: „Воскрешение слова“, სადაც პირველად იყო წამოყენებული პრინციპი ფორმის, როგორც მხატვრული ათვისების სპეციფიური ნიშანი.

სამი წლის შემდეგ ვიქტორ შკლოვსკიმ გამოაქვეყნა წერილი: „ხელოვნება, როგორც ხერხი“ („პოეტური ენის თეორიის კრებული“ ნაწ. II, 1917 წ.). ეს იყო, ბორის ეიხენბაუმის სიტყვით, თავისებური მანიფესტი ფორმალური მეთოდისა. ამ წერილში ფორმის კონკრეტი ანალიზისათვის დასახულ იქმნა ახალი პერსპექტივები და ამასთანავე მოხდა დაშორება, როგორც პოტებნიასაგან, ისე სიმბოლიზმის თეორეტიულ პრინციპებისგან.

პოტებნიანობისაგან სრულ გამიჯნვას ჩვენ ვხედავთ ვიქტორ შკლოვსკის მესამე წერილში „პოტებნია“ (კრებული „პოეტიკა“, პეტროგრ. 1919 წ.). ყველა მოყვანილი წერილები ვიქტორ შკლოვსკისა, შეიძლება, ჩაითვალოს ფორმალისტების მუშაობის დასაწყის პერიოდათ.

რუსული ფორმალიზმის ისტორია და შკლოვსკის ადგილი ამ საქმეში, ვისაც ეს ეინტერესება, ვრცლად არის მოცემული ბორის ეიხენბაუმის შრომაში: „ფორმალური მეთოდის თეორია“.

3. ყველაფერი ამის ცოდნა სასურველია ქართველი მკითხველისათვის, საჭიროა ბელეტრისტისათვის და აუცილებლად სავალდებულოა იმ მწერლისათვის, რომელიც თეორეტიული ხასიათის წერილს ბეჭდავს ლიტერატურულ საკითხებზე; მით უმეტეს მაშინ, როდესაც წერილი ეხება რუსულ ფორმალიზმს, რომელიც თურმე არის „პირწავარდნილი ნიჰილიზმი და ახალმოდური დეკადანსი“(!).

4. ამ შენიშვნას ვაკეთებთ არა იმიტომ, რომ პედანტები ვართ, ან-და განზრახ შარი გვინდა აუტეხოთ ვინმეს. არა, საქმე რომ ეხებოდეს უბრალო და, შეიძლება უნებლიე, ლაპსუსს, ჩვენ ანდენ კორიანტელს არ დავაყენებდით, ენა არავის ექავება. ჩვენ მოვითხოვთ ყველა მწერლისაგან სერიოზულ ერუდიციას იმ საკითხებში, რომელზედაც სწერს, და უდიდეს პასუხისმგებლობას თვითეული დაწერილი სტრიქონისათვის.

პოეზიის დღე.

მე დავიღალე ოცნების გზებზე
და უსახლკარო შენთან ვბრუნდები
მეტად ბასრია ჰაერი მთებზე
მეტად ბრწყინავენ იაგუნდები.
მაინც ეს ხმები და ეს ფერები
ეს მოძრაობა და აგონია
ისე მწყობრია, ვით სიმღერები
და ისე ნაზი — ვით სიმფონია!
რა მომელოდა და რა დამარქვეს:
ნუ თუ ეს იყო ჩემი მიზნები?
სულის სალაროს რადა ვხდი სარქველს
რისთვის ვინთები? რისთვის ვიგზნები?
თეთრ ზამბახების დგანან ფარდები
გააქვთ შრიალი პალმების ქოლგებს,

და ისე ჰყრიან თეთრი ვარდები,
თითქოს ათასი აქ გედი მოჰკლეს
მეზობლებიან: „გრძნობა გიმონებს
შენი ლექსები დრომ მიმოჰფანტა“
მეც სიყვარულით დამწვარ სტრიქონებს
გულში ვატარებ დღეს კონტრაბანდათ.
აეხადე სურვილს მსურვალე ლოდი,
გულს გინახავდი, როგორც შაჰ-ნამეს
და შენ კი თურმე სხვას ჰპირდებოდი
ათას ერთ კოცნას, ათას ერთ ღამეს.
მოვიდა ჩისხვით ღრუბელი ლეგა
რიგი დაიბნა, ხმლები დაჰყარა
ზღვამ გმინვით ქვიშა შორს გამოლექა
და ფუძე ნაპირთ გამოუთხარა.
სამუშაოდან დაბრუნებული
გარე უბანში გავივლი ქუჩას
ფიქრობ, რათ უნდა გაჩერდეს გული
როდესაც ბრძოლას ბოლო არ უჩანს
მოვდივარ, მომაქვს სხვა მოგონება,
ეს ლექსებია ჩემი ქონება.
საით წავიდე, როგორ ჯობია,
აგერ წყალი დგას და ქაობია.

ეს ლექსი არ არის ერთი ავტორის. ის შედგენილია „პოეზიის დღეში“ დაბეჭდილ ლექსებიდან და წარმოადგენს კოლექტიურ შემოქმედების ნიმუშს. პირველი კუპლეტი ეკუთვნის გაფრინდაშვილს, მეორე — ზომლეთელს, მესამე — გრიშაშვილს, მეოთხე — ტ. ტაბიძეს, მეხუთე — მარიჯანს, მეექვსე — თარიშვილს და მიყოლებით: იასამანი, ბაბილინა და ტერენტი გრანელი.

ეს ლექსი სხვადასხვა ლექსების კუპლეტებიდან არის შედგენილი, მაგრამ მთლიანობა შაინც დაცულია, რადგან არც ერთ ქართულ პოეტს, აქ მონაწილეს, არა აქვს თავისი განსაკუთრებული სახე და მთელი ქართული ლიტერატურა წარმოადგენს ერთ უნიჭო შტამს. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რამდენად დაცემულია ქართული ლექსის კულტურა.

მთელი პოეზია ერთი ფონია და მის გარღვევას არც ერთი პოეტი არ ცდილობს. ყველა კმაყოფილია, თუ შტამს შეუფარდა თავისი შემოქმედება.

ბრძოლა ოსტატობისათვის — აი მემარცხენე პოეტების ლოზუნგი.

ლ. ა — 50

უვიცობა ახალგაზრდობის სახელმძღვანელოდ.

აღმოჩნდა ლიტერატურის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი თედო ბეგიაშვილი. დასწერა ორი წიგნი: „ქართული ლიტერატურის ისტორია“ და „ლიტერატურული საუბრები“. უკანასკნელ წიგნის წინასიტყვაობაში ავტორი ამბობს, რომ ეს წიგნები ლიტერატურით დაინტერესებულ ახალგაზრდობის და მუშების სახელმძღვანელოთ არის შედგენილი.

წიგნები-კი უვარგისია — უვიცობა და უცოდინარობა ყოველ გვერდზე გხვდებათ ნიმუშათ. წიგნის დახასიათებისთვის შეიძლება რაღოდენიმე ადგილის მოყვანა.

პირველი. „აკჟეიზმისა და იმაჟენიზმის შესახებ ჩვენ არაფერს ვლაპარაკობთ რადგან ეს სკოლები ყალიბის პროცესშია ჯერ“.

ამაზე მეტი უცოდინარობა ახალი ლიტერატურის წარმოუდგენელია. აკმეიზმი ჯერ 1914 წელს გადაცვლილი სკოლა იყო. 1913 ბლოკი სწერს ფუტურიზმს ეტყობა რომ ძლიერი მიმდინარეობაა ის არა გავს უდღეურ აკმეიზმსო.



შემდეგ 18 წელში წარმოიშვა ნეო-აკივიზმი რომელიც იმ წელსვე მოკდა. ასე რომ „ყალიბი“, პროცესი ჯერ კიდევ ომამდი დასრულდა და ომამდე სიკვდილიც მოასწრო ამ მიმდინარეობამ.

რაც შეეხება იმაჟინიზმს აქაც ყალიბი, პროცესი 21 წელში დასრულდა, ხოლო 23 წელში ეს შკოლა დაშლილათ გამოაცხადეს თვით ამ შკოლის შემქნელებმა.

მხოლოდ ბეგიაშვილის თავშია ეს სკოლები ჩამოყალიბების პროცესში და არა ლიტერატურაში.

მეორე—ავტორის აზრით „ლეფი უდრის ქართულ პროლემადს.“ აქ ავტორი შეიყვანა შეცდომაში ალბათ ამ სიტყვების ალიტერატიულმა ნათესაობამ. მაგრამ ამით ხომ არაფრის გამორკვევა არ შეიძლება. ასე რომ იყოს თედო და გათენდა მონათესავე ცნებები იქნებოდენ. სინამდვილეში (და ამ შემთხვევაში)-კი თედო დაბნელებას ნიშნავს და არა გათენდას.

ასეთი შეცდომები და უცოდინარობა წიგნში მრავალია. ამ შეცდომებს და ლიტერატურული უცოდინარობას ავტორი სახელმძღვანელოთ აწვდის ახალგაზრდობას.

აქ შეიძლება ჩამოყალიბებული მოსაზრებით და გადაქრით ითქვას, რომ ამ წიგნით ხელმძღვანელობა არ შეიძლება.

მიზნაკველის მიზნაკველი

აყვავდა სიტყვა უნაყოფოდ ნათავხედარი...

ს. აბაშელი.

ჩვენ არ გვესმის რას უნდა ნიშნავდეს აყვავებული სიტყვა უნაყოფოდ ნათავხედარი. ეს სტრიქონი დამახასიათებელია აბაშელისთვის. ასეთი განძი მას ბევრი მოეპოვება, მაგ. „ანთებული გრგვინვა“, „ცარიელი ცეცხლის ფიალა“, „სისხლ შენასვამი და ნამთვრალევი“ და სხვ. ეს სტრიქონები ნათელჰყოფს თუ რამდენად დიდი ოსტატია და გემოვნების მქონე ს. აბაშელი, მხოლოდ ამხ. გ. მუშიშვილისთვის ეს ამბავი უცხოა და მისი ცნობით აბაშელი წარმოადგენს სანიმუშო მეტრს ქართულ ლიტერატურაში. „მნათობის“ ერთერთ ბიბლიოგრაფიულ წერილში მუშიშვილმა მიანიჭა დიდი ოსტატის სახელი აბაშელს და სთქვა: „მოსაშვილი ჰბაძავს აბაშელს და კარგადაც სჩადის, რადგან აბაშელის ფორმა მისაბაძიაო.“ ჩვენ გვანტერესებს როგორ ესმის ამხ. მუშიშვილს ფორმის ცნება? თუ აქ იგულისხმება ლექსის ფონეტიური სტრუქტურა, სინტაქსური ფიგურათა აღნაგობა, მეტრის გადახალისება და ლექსიკონის შერჩევა, რაიმე ამგვარი ს. აბაშელს სრულებით არ ახასიათებს. ს. აბაშელი არის შტამპის პოეტი და მსოფლმხედველობით წმინდა წყლის სიმბოლისტი. მაშ რათ უნდა მიბაძოს მოსაშვილმა აბაშელს, შეიძლება აქ ლაპარაკია იმის შესახებ რომ კვიცი გვარზე უნდა ხტოდეს, მაგრამ ეს გვარი ხომ სიმბოლიზმიდან მოდის და ბარემ სიმბოლიზმის პირველ წყაროებს მიჰბაძოს მოსაშვილმა, რადგან მიბაძვა მისთვის ასე მიუცილებელი რამ ყოფილა.

ერთი ტვინის ევოლიუცია

რუსთაველის თეატრში „რღვევის“ დადგმის გამო გაზეთებში დაიბეჭდა ინტერვიუ რეჟისორ ალ. ახმეტელთან, სადაც ის აცხადებდა: „მეორე და მეოთხე მოქმედება „რღვევისა“ განსხეულებულია კონსტრუქტიულ ფორმებშიო“.

მაგრამ როდესაც მივედით და ვნახეთ დადგმა, იქ არავითარი კონსტრუქტივიზმი არ აღმოჩნდა, ეს ამბავი ჩვენ გადავეციით ახმეტელს, მან საპასუხოდ განაცხადა, რომ ეს ნეოკონსტრუქტივიზმია.

მაგრამ როდესაც ჩვენ უთხარით ერთერთ დისპუტიზე რომ ასეთი მიმდინარეობა ხელოვნებაში არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, მან საპასუხოდ განაცხადა: „მოგატყუეთო,“

მაგრამ როდესაც ჩვენ ხელმეორედ აუხსენით, რომ ოფიციალურ პრესაში ტყუილი და ხუმრობა არ შეიძლება, მაშინ მან საპასუხოდ მეორე დისპოტზე განაცხადა: კონსტრუქტივიზმი მოითხოვს სტატიკას, ხოლო ჩვენ დინამიკა გვქონდა პიესაში მოცემული და ამიტომ კონსტრუქტიული გაფორმება არ მოხერხდაო,



მაგრამ როდესაც ჩვენ ამის შესახებაც მოვახსენეთ რომ კონსტრუქტივიზმისათვის სტატია სავალდებულო არ არის და ეს რეჟისორმა უნდა იცოდეს, მაშინ ახმეტელმა თეატრალურ თათბირზე მოიტანა რამოდენიმე ციტატა ბებტერვეისა, გაურია სტანისლავსკის ციტატებში და თვითონაც შიგ ჩაერია...

მაგრამ როდესაც ამის საპასუხოდაც უთხარით, რომ ყველა ეს მისი ნალაპარაკევი აბსურდია და გაუგებრობა, მაშინ მან საპასუხოდ განაცხადა:

„მე საერთოდ ლაპარაკი არ ვიციო“ და მოსკოვში გაემგზავრა.

ს — ჩ — ი.

ა მ ო ც ა ნ ე ბ ი

ხშირია შემთხვევა. როდესაც ლექსი მხიარულ გუნებაზე დაგაყენებს. დასწერს პოეტი რაიმე მოხდენილ სტრიქონს და ეს სტრიქონი შეიძლება მოიხმარო რაიმე მხიარულ გასართობათ. ან გაიცინო, ან ამოცანასავით გადასწყვიტო. ერთ დროს რუსი იუმორისტი ციფრკინი ადგენდა ასეთ ამოცანებს მაგალითად: ნაპალეონ პირველმა მოსკოვი აიღო 1812 წელს. რომელ წელს აიღო მოსკოვი ნაპალეონ მესამემ.

ერთი პოეტი სწერს. „რომ ვარ ნამდვილი ხალხის პოეტი, მდგარი მიწაზე ორივე ფეხით.“ (პ. იაშვილი).

საინტერესო ამოცანაა. რამდენი ფეხით დგას მიწაზე არა ხალხური პოეტი?

ხანდახან ზოგი, ერთი სტრიქონით პირდაპირ კითხვის დასმა არ შეიძლება ასეთები შეეძლება გავდენ განუსაზღვრელ ამოცანას. მაგ: „სანამდე უნდა რომ მზეთ ედინოს გავარვალე ბუღოქროს თვალებს.“ (ტ. ტაბიძე).

ვინ? რას? სად? რა? როგორ? არცერთი კითხვა არ უდგება. ამ სტრიქონების ამოხსნა შეუძლებელია მაგრამ ის მაინც რჩება ამოცანათ.

ხშირია ისეთი სტრიქონები, რომელნიც ერთმანეთთან შებმული არიან ძალდატანებითი ქორწინებით „დღეს ლექსს თანახლავს სიმამამაძალღე, მე ძველი დამრჩა გულის ფრიალი.“ (ტ. ტაბიძე).

ამოსაცნობია თუ როგორ შეუღლდნენ ეს სტრიქონები. ეტყობა ერთ ერთი სტრიქონი მეორეს ხასა უნდა იყოს.

ქართულ ლექსებში მრავალია ასეთი ამოცანები. სანწუხაროა რომ პროლეტ-მწერლებიც სიმბოლისტებთან სიახლოვის გამო მიმართავენ ხშირად ამ ხერხს პროლეტ-პოეტებში ისეთ საყურადღებო პოეტს როგორც არის ნაროუშვილი აქვს ამოცანა „მე ქერქვეშელი მესაუბრება ცხოვრების სიღრმით დამძიმებულნი.“

უპასუხეთ. ხალხი ცოვრობს ქერ ქვეშ. ვინ ცხოვრობს სახურავ ქვეშ.

ა — ბ — ი.

ნაწყვეტი სახელგამის საქმიანობიდან.

ჯერ კიდევ მწერალთა ყრილობაზე მივაქცეთ ჩვენ ყურადღება მემარცხენე, მწერლებისა და სახელგამის დამოკიდებულებას. ამბ. ბ. ბიბინევიშვილმა განაცხადა რომ სახელგამსა და მემარცხენე მწერლებს შორის არავითარი უარყოფითი დამოკიდებულება არსებობსო

სინამდვილეში კი ეს ასე არ ხდება. სამი წლის წინად გამოცემული იქნა დ. შენგელაიას ერთი წიგნი და შემდეგ არავის სცნობენ გამოცემის ღირხად.

რას ნიშნავს ეს?

ორი წლის წინად მიღებულ იქნას. ჩიქოვანის წიგნი. დადგენილება ხელმეორედ გამოტანილ იქნა მიმდინარე წლის დასაწყისშიც. სამწუხაროდ ორივე დადგენილება გაჰჭრა და წიგნის გამოცემის საკითხი გამოურკვეველია.

ამ ამოცანის ახსნა არავის არ შეუძლია, ასევე ექცევიან სხვა მემარცხენე მწერლებს. როდემდის გასტანს ეს? ვინ შეჰქმნა ასეთი მდგომარეობა. შეიძლება რომელიმე ხელიძღვანელი არ სცნობს მემარცხენე ფრონტს მაგრამ დაწესებულებების ერთი ან ორი კაცის გემოვნებით არ შეიძლება მთელი საგამომცემლო პოლიტიკის წარმოება ლიტერატურისთვის არის სავალდებულო შეხედულება.

რაშია ამხანაგებო საქმეი

„მემარცხენეობის“ რედაქცია.

**მემარცხენე ფრონტის კინო მუშაკთა პირველი თათბირი 19 თებერვალს,
1928 წ.**

კრებას დაესწრენ მემარცხენე ფრონტის კინო მუშაკთა გარდა მისი ახლო მოკავშირენი: გ. არუსტანოვი, ლ. ესაკია, ნ. შენგელაია შ. ალხაზიშვილი ს. დოლიძე, ს. ჩიქოვანი, ა. ბელია-შვილი, მ. ჭიაურელი და ა. ჟღენტი, (კრებას ვერ დასწრო მ. კალატოზიშვილი), თავმჯდომარეობს ბეს. ჟღენტი.

თავმჯდომარის შესავალი სიტყვის შემდეგ გაიხსნა კამათი, რომელშიაც მონაწილეობა მიიღეს: ლ. ესაკიამ, გ. არუსტანოვმა, ნ. შენგელაიამ, შ. ალხაზიშვილმა, ს. ჩიქოვანმა და სხ.

თათბირის ვრცელი ანგარიშმ და მიღებული რეზოლიუცია უადგილობის გამო „მემარცხენეობა“-ს ამ ნომერში არ იბეჭდება.

ა. წ. პ თებერვალს შესდგა მემარცხენე ფრონტის სხდომა. დღის წესრიგი იდგა: მემარცხენე ფრონტის უკანასკნელი წლის მუშაობის რევიზია. მომხსენებელი — ს. ჩიქოვანი. კამათი გაგრძელდა სამ სხდომაზე. მომხსენებელმა აღნიშნა. მიღწევები და ნაკლულოვანებანი მემარცხენე ფრონტის მუშაობის ამ პერიოდში. ჯამი გაუკეთა არსებულ მხატვრულ პროდუქციის ღირებულებას, შეეხო დღიურ საკითხებისადმი მეტი აქტივობის გამოჩენის საჭიროებას და ლაბორატორიულ მუშაობის შემდგომი გაგრძელება აუცილებლობათ სცნო.

სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებებთან დამოკიდებულების შესახებ, მომხსენებელმა განაცხადა, რომ ჩვენი ბრძოლა მემარჯვენე ლიტერატურის მიმდინარეობებთან უფრო გადამწყვეტი უნდა იყოს. საჭიროა პროლეტარულ მწერლების ასოციაციასთან კონტაქტი, მაგრამ მომხსენებელია აზრით მათთან მეგობრული დამოკიდებულების განმტკიცებას ჯერჯერობით ხელს უშლის ასოციაციის ზოგიერთ ხელმძღვანელთა საქმიანობა.



საქ. „მემარცხენე მწერლობის“ ჯგუფმა ხარკოვიდან მიწოდებული ექვსი ნომერი უკრაინული „Нова Генерація“, უკრაინის მემარცხენე ფრონტის ორგანო, რომელსაც რედაქტორობს უკრაინის ცნობილი პოეტი და თეორეტიკოსი მიხეილ ხეშენკო. უკრაინის მიღებასთან ერთად ჯგუფი მიწვეულია „Нова Генерація“-ს თანამშრომლად.

„მემარცხენეობის“ რედაქცია ესალპება უკრაინელ ამხანაგებს და იმედს გამოსთქვამს, რომ ჩვენი დამოკიდებულება მათთან უფრო განმტკიცდება საბჭოთა რესპუბლიკებში არსებულ ეროვნებათა კულტურულ დაახლოვების მიზნით.

საქ. „მემარცხენე მწერლობის“ ჯგუფმა მინსკიდან მიიღო ბელორუსიის ლიტერატურის მემარცხენე ფრონტის თათბირში მისაწვევი დეპეშა, რომელიც შესდგა ამ გაზაფხულზე. ჯგუფმა მიიღო აგრეთვე ორი ხომერი ამავე ჯგუფის ორგანო „Росквіт“. „მემარცხენეობის“ რედაქცია სალამს უძღვნის ბელორუსიის მემარცხენე ამხანაგებს და მწუხარებას გამოსთქვამს, რომ დეპეშის დაგვიანების გამო ქართველ მემარცხენეებს საშუალება არ მიეცათ დასწრებიდენ თათბირს, რის გამო მინსკში გაგზავნილ აქმნა საპასუხო დეპეშა ჯგუფის თავმჯდომარის პოეტ პაულ შუკაის სახელზე.

გვარ შინაარსს მოკლებული ბგერათა რიგი: „დოვინ-დოვენ დოვლისა“. ეს სიტყვები კონტექსტის გარეშე სრულს უაზრობას წარმოადგენენ, ხოლო კონტექსტში მოცემულნი, აძლიერებენ ლექსის სუგესტიურ მხარეს, — იწვევენ ჩვენში გარკვეულ წარმოდგენებს მათი დასახელების გარეშე. (გალ. ტაბიძის ლექსები, სახელგამი 1927).

5. განსაკუთრებულ ინტერესს ამ მხრივ შეიცავს ბავშვების სათამაშო ლექსები და სიტყვათა კრებული, სადაც ხან ნაწილობრივ, ხან კი გაშიშვლებული სახით მოცემულია ზაუმი. ეს სათამაშო ლექსები საინტერესოა მით, რომ ლოკალობას მოკლებულნი, ისინი გადადიან ერთი გეოგრაფიული ადგილიდან მეორეში, აგრეთვე თაობიდან შემდეგ თაობაში და წარმოადგენენ თავისებურ ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ერთერთ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენს ბავშვებს შორის წილის ყრის დროს სათქმელი ლექსი, ზემო იმერეთში ჩაწერილი:

იწილო ბიწილო
შროშანა გვრიტინო
ალხოს მალხოს
ჩიტმა გნახოს
შენი ფეხი
ფეხ-მანდური
გადაჯექი
გადმოჯექი
სკიპ და რიკ.

(„ძვ. საქ.“ ტ. 1, გან. IV, გვ. 103—104).

ასეთ ლექსებს, რასაკვირველია, უახლოესი კავშირი აქვს იმ ზაუმური ელემენტებით სავსე შემოქმედებასთან, რომელიც განსაკუთრებული სიუხვით მოცემული არის ხალხური ზღაპრებში, ლექსები, გამოცანებში და შელოცვებში. ნათქვამის საილუსტრაციოთ მოგვყავს ზოგიერთი ნიმუშები:

1. ხალხურ როსტომიანში ბეჟანი იწვევს გარეულ ტახს საომრათ:

„ლორო არეში-მარეში,
გამოდი, გამეთამეში!
შუბნი ვკრნეთ, ფარნი ვუფარნეთ
მინდვრათ გაუშოთ თარეში!“

2. იქვე. ამ ომის დროს შიშით ხეზე ასულ გურგენს ბეჟანი ეძახის:

„გურგენ ელი ხარ, მელი ხარ
მა ხეზე ამომსვლელი ხარ
ეხე რომ ჩამოგისვრია
საითლა ჩამომსვლელი ხარ.“

(ს. გორგაძის ქრესტ. 52—53)

3. ზემო-იმერეთში ჩაწერილი ხალხური ლექსებიდან:

ა ლ ა ლ-მ ა ქ ო, დ ა ლ ა ლ-მ ა ქ ო,
დიდ მინდორში ყანა მაქო--
მუშა ბევრი შევიწიე,
საქამადი აღარ მაქო.

(ეს და ქვემოთ ყველა იხ. „ძვ. საქ.“
ტ. 1, IV, 77—92)

წინად საველე სასამართლოს დადგენილების თანახმად დახვრეტის
მამით უდანაშაულოდ სცნო, ამიტომ...

სულიას დედა—შვილო!.. შვილო!.. სულიკო!..

ზედამხედველი—გააჩუმეთ ეგ დედაკაცი!.. ამიტომ სასამართლო ადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ მატარებლის აფეთქებაში დანაშაული არ მიუძღვისთ, განაჩენი მაინც სისრულეში იქმნას მოყვანილი, რადგან დიდ ბრიტანეთის სასამართლო უცოდველია და მას შეცდომის დაშვება არ შეუძლია. ხოლო მუშა მათე თოლიგაური, მისი ერთგულების გამო, რითაც მან თავისი პირუთვნელი ჩვენებით დიდი სამსახური გაუწია ინჟინერის ბოროტმოქმედების განომეღვენებას, განთავისუფლებულ იქმნას დაუყოვნებლივ!

ახალგაზდა მუშა—მე?.. მე?..

ზედამხედველი—(მდაბალი ირონიული სალამით) თქვენ თავისუფალი ხართ, მიბრძანდით!..

ახალგაზდა მუშა—მე?.. მე?.. ხალხნო!.. არ მინდა... არ მინდა... (მიდის ტორტმანით, თავი ხელებში აქვს ჩარგული).

სულია—(ფეხებში უვარდება ზედამხედველს) აფიცერო!.. მაპატიე, აფიცერო!.. მე უბრალო ვარ, აფიცერო, მე ცამდის მართალი ვარ, ცამდის, ცათამდის, ცაა... ცავ... მე ლიბანაში ვიყავი ფორთოხალზე... რაზე მკლავთ... რას მერჩით... ნენა... შეეხვეწე, ნენა... მაპატიებენ... შეეხვეწე და მაპატიებენ... ჩემი ნენაი, ჩემი ნენაი...

ზედამხედველი—სთქვით, ვინ არიან მოლალატენი და გაპატიებთ!..

სულიას დედა—რომ არ ვიცი რა ვქნა, ბეჩა...;

ზედამხედველი—მაშ კარგი... მომწყინდა ეს კომედია!.. წაიყვანეთ...

სულია—(მიჰყავთ. იბრძვის) ნენა... ჩემო ნენა... (სტირის) ნენა... ნენა... რას მიშობიენ, ნენა, დევირჩვი, დევირჩვი... ნენა...

სულიას დედა—(ავტომობილის სინათლეზე ჩადრჩამოფარებული დგას გარინდებული და უაზროდ ბუტბუტობს) არაფერია, სულიკო!.. დეიძინე, შენ შემოგვევლო შენი ნენაი, თვალები დაქუტე, ნენა, თვალები და დეგეძინება.

სულია—(თანდათან შორს ისმის მისი ხმა) ნენა... ნენა... ქუდი... ქუდი დამრჩა მაქანა... ქუდი... გამიშვით... გამიშვით, თქვე ურჯულოებო... მომძვრეთ მაგი პირსახოცი... დევირჩვი... არ მინდა... ჩემი თვალით მინდა უყურო... ჩემი თვალით მაყურებიეთ...

ზედამხედველი—შეჩერდით!.. (სიწყნარე. სულიას ნიათგამოლეული კვნესა ისმის მხოლოდ). უკანასკნელად გეკითხები, ვინ არიან კიდევ დამნაშავენი?.. თუ გასცემ, შვილს გაპატიებთ... ხომ ნახე, ის მუშა რომ განთავისუფლეთ ერთგულებისთვის?..

სულიას დედა—(უაზროდ, არ ესმის) დეიძინე, ნენა, დეიძინე... თვალები დაქუტე და დეგეძინება... მამაშენიც, შვილო... მამაშენიც... სისხლი... სისხლს ეიღებენ...

სტეფანე კახაძე

ურთიერთობა

სოფელში თოვლი ლხვებოდა მზეზე და მზის პირდაპირ ისხდენ ყვავები და ნისკარტით ტანს იკრტენდენ.

აჭრელებულ თოვლს დაელტო ჩამომხმარი ხეებო, ლობეები, ყავრის სახურავები. სახურავიდან ამოდოდა ბოლი

სახლში ენთო ბუხარი.

— ვკვდები ერემია!...—

ერემია კალათას წნავდა, ბებერ წარბებს უსიტყვოდ კმუხნავდა და ისევ წნავდა კალათას. ეს ქმარი—ხოლო ავადმყოფი დიასახლისი შორიდან გულდაწყვეტით მისჩერებოდა ბუხარს და განმეორებით კვნესოდა:

— ერემია ვკვდები...—

— ვითომ მარიაშ?—ეჭვდებოდა ბერიკაცი და გონებაში ნატრობდა:

„აი ღმერთო! მართლა, კარგია მარიაში მოკვდებოდეს; მერე სოფელშიც თამამად გახვალ, სოფელიც თვალში შეგხედავს, თუმცა სოფელი უმადურია და იმდენად არ ღირს, რომ მეუღლე მოიძულო, ჰო, რაც არ იყოს მეუღლეა! მაგრამ ამას რა მოჰკლავს ჩემო ბიძია? თვალთმაქცობს.“

ერემიამ გაჰხედა ცოლს: მას თვალები მოჰდუნებოდა და დაეხუჭა, გაფითრებულიყო, მგონი არ თვალთმაქცობდა.

— ვკვდები ერემია—

სუსტი ხმით დაიძახა ისევ მარიაშმა და თვალი არ გაუხელია. ერემია შეკრთა, უნდოდა კვლავ ეჭვი გამოეთქვა, მაგრამ ვერ შესძლო, კრთომამ სძლია; თანაც საკუთარი ხმის გაგონება მოუნდა და დაიწყო:

— ვითომ...— მაგრამ ვერ დაასრულა, რადგან სიტყვა „ვითომ“, უფრო ჰგავდა ძახილს: ერემია, ერემიაო!

ბერიკაცმა ჩაახველა და გაჩუმდა.

შემოვიდა სანდალა, ბიჭი ფეხებ დათხუპნული: ჯარისკაცული ფარაჯა, მიხვრა-მოხვრა ჯარისკაცული, ოდნავ ტლანქი, ოდნავ თავ-აგდებული და დამცინავი. სანდალამ ხელები ბუხარს მიუქცია:

— დედა როგორ არის?—

მამამ შეხედა ასე: რა მოჰკლავს!..

შვილმა განჩით დახედა მამის კერპად მოდრეკილ ზურგს:

„არც შენ ხარ კარგი დაქედილი“ ეჭ-ჰე!—თავისთვის დაასკვნა და ლონივრად ამოისუნთქა სანდალამ.

ერემია თითქო გართული იყო მუშაობაში, მაგრამ გულისყური ავადმყოფის საკენ მიეპყრო, უთუოდ სიჩუმეც აწუხებდა და ხშირად, როცა ავადმყოფი გვერდს იცვლიდა, ერემია ყურს უგდებდა სულგანაბული, მუშაობას თავს ანებებდა და და მის ხელში შეშინებულივით თრთოდა ლათანის წნელი.

