

სამჭრთხ სელოვნეე

ГОВЕТЪ ГРОЕ
УКРЪГГТВО

SOVIET
ART

SOWJETKUNST

ART
SOVIETIQUE



1970

საგჭოთა სელოვნება



თენტნი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
რეჟიტეატურა
ქორეოგრაფია



საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,
ლიტერატურულ-მხატვრული, მცენიერულ-თეორიული უძველესიური ჟურნალი

1970



შ. კაპანაძე.

სერიიდან „ლენინის დღეები“.



შ. კაპანაძე.

სერიიდან „ლენინის დღეები“.



მ შიის აზნაგებმა ვ. პ. შუაფანაძემ, გ. დ. ჭავჭავიძელმა, გ. ს. ძოწნიძემ, პ. ა. როდიონოვმა, შ. ი. ჭანუყაძემ, მ. ა. გოგიაშვილ-
მა, ნ. შ. ცხაიამ, რ. ი. ფრუიძემ, ა. ნ. ინაურმა, შ. დ. კენაძემ, ო. ი. ლოლაშვილმა, ს. კ. კურკოტინმა დაათვალიერეს მემორიალი
დიდ სამამულო ომში დაღუპული საბჭოთა მეთორების ძმთა სასაფლაოზე, რომელიც გაიხსნა ქ. თბილისის ოქტომბრის რაიონში. ტეს-
პუბლიკის ხელმძღვანელებმა გვირგვინით შეამკეს ძეგლი. სურათზე: საბჭოთა მეთორების სამო საულავის გვირგვინის შეტობა.

ხალხური შემოქმედება და თანამედროვეობა

ხმლწმნმის მოყვარულთა ეს პირველი ფართო გამოფენა, რომელიც საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში მოეწყო, მრავალმხრივ არის საინტერესო. უპირველესად კი იმით, რომ იგი ჩვენი ხალხის ხალასი შემოქმედებითი ნიჭის ჭეშმარიტი გამოვლინებაა.

გალერეის საგამოფენო დარბაზებში ათასზე მეტი ექსპონატია, რომელთა ავტორებია ჩვენი რესპუბლიკის თითქმის ყველა კუთხის წარმომადგენელი — სხვადასხვა სპეციალობის თვითნასწავლი მხატვრები, მოქანდაკეები, დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატები. ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს ყურადღების გამახვილება ყველა მათგანზე. ზოგადად ვეხებით რა გამოყენების საერთო ხასიათს, მხოლოდ ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით გამოყოფთ რამდენიმე დამახასიათებელ ნაწარმოებს.

ქართულ ხელოვნებაში და, არა მარტო ქართულ, არამედ, საერთოდ, თანამედროვე ხელოვნებაში, რაც დრო გადის, სულ უფრო მეტად შეიმჩნევა, რომ ხშირად პროფესიონალი მხატვრები საგანგებოდ ცდილობენ თავიანთ ნაწარმოებებში როგორმე მკვეთრად გამოავლინონ ხალხური ოსტატებისა და ხელოვნების მოყვარულებისათვის დამახასიათებელი თვითმოყოფადობა, დიდი შინაგანი სიმართლე, გრძნობათა მიაშიტური უშუალოება, უბრალოება და სისადავე; თავის მხრივ, ხელოვნების მოყვარულები თავგამოცდებით ისწრაფიან პროფესიონალურად გამოიყურებოდნენ. ყოველივე ამას უთუოდ აქვს თავისი რეალური გამართლება, როცა თითოეული გულწრფელად მიისწრაფის იმის შესავსებად, რაც მას აკლია, მაგრამ, როცა ზოგიერთი დასრულებულ მხატვარი ყალბად, ხელოვნური ძალდატანების გზით, ცდილობს ბავშვური გულბრყვილობის

„გათამაშებას“, ხოლო თვითნასწავლი კი ბრმად იმეორებს ამა თუ იმ პროფესიონალი მხატვრის მანერებს, ეს უკვე ბარათაშვილის მიერ კომიკურის არსის გენიალური განსაზღვრების: „სასაცილოა ბერეკაცი, რომ ყმაწვილობდეს, და საბაბოა, როს ჭაბუკი ბერიკაცობდეს!“ ფაქტიური დადასტურებაა მხოლოდ. ამაში იმითაც ადვილად დავრწმუნდებით, თუ ხელოვნების მოყვარულთა და პროფესიონალ მხატვართა გამოყენების ერთმანეთს შევადარებთ.

ზოგიერთ განსწავლულ მხატვარს ავიწყდება, რასაც იგი ასლა „ბავშვურობის გათამაშებით“ გეთავაზობს, ისტორიულად გაწვილებულია. სხვას რომ თავი დავანებოთ, ამ მხრივ ჯერ მარტო გასული საუკუნის მიწურულში არსებული ფრანგული პრიმიტივიზმის ფუქემდებლის ანრი რუსოს (1844-1910) მაგალითიც საკამრისია. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ, რამდენადაც ხელოვნების გამოცდილი „ბერიკაცების“ სწრაფვა ხელოვნური „გაყმაწვილებისაკენ“, გარდა სასაცილოსი, მიუტყვევებელი შეცდომაა, იმდენად ხელოვნებაში გამოუცდელი „ყმაწვილების“ სურვილი „გაბერიკაცებისა“ მისატყვევლიცაა, თუნდაც იმ არგუმენტით, რომ პირველი გამოცდილი არაინა, ხოლო მეორე — გამოუცდელი.

საგულისხმოა, რომ საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში ხელოვნების მოყვარულთა პირველ ფართო გამოფენაზე წარმოდგენილმა ნამუშევრებმა, სხვადასხვა ზეგავლენის მიუხედავად (რაც რამდენადმე დამახასიათებელია ხოლმე მოყვარულთა ცნობისმოყვარე ბუნებისათვის), ძირითადად მაინც შინაგანი თავისებურებებით მიიპყრეს ყურადღება. ბევრია ისეთი ნამუშევარი, რომელთა შესახებაც ვერ იტყვი ხელოვნების მოყვარულის მიერ არის



საქართველოს

ხელოვნების

მუზეუმისათვის

გამორეზიდა



შ. მარადაშვილი.

ჭარში.

ა. ალადაშვილი.

კალობა.



ვ. რურუა.
რევისორ გიორგი შენგელაის პორტრეტი.



ა. ალადაშვილი.

დოღი.





შესრულებული. ასე, მაგალითად: ზ. კახიანი, ვ. რურუა, ვ. მარსაშვილი, ვ. ვარაზი, ი. ჩაბაიანი, ჯ. კილაოსონია, მ. ფიცხიშვილი, მ. ხუბაშვილი, რ. დღონდი, დ. ნავროსაშვილი, გ. ფუტყარაძე, გ. ჩალაძე, ე. ლუხტაშვილი, ბ. რაჭველიშვილი, ს. ორიავაძე, დ. მაღალაშვილი, თ. დავითაშვილი, გ. ბარაღიძე, ვ. მჭედლიძე, რ. ლუხტაშვილი, ა. ქუთათელაძე, უ. თედორაშვილი და ბევრი სხვა, აშკარად გამოირჩევიან სახვითი ხელოვნების სპეციფიკის ცოდნით.

რ თქმა უნდა, აკადემიურად მკაცრი მოთხოვნების შესაბამისად, არც მათი ნაშრომების შესახებ შეიძლება მსჯელობა მხატვრული სრულყოფისათვის დამახასიათებელი პირობრიცხოვების, პერსპექტივების, რელიეფურობის, შუქ-ჩრდილების, ხაზობრივი, თუ ფერთა კომპოზიციის, ფერთა ელემენტების პარმონიული შესაბამის, ხაზის, ტონის სილამაზის თუ, საერთოდ, ნაწარმოების შინაარსის გამომხატველი კომპოზიციის სპეციფიკური აუცილებლობის მიხედვით. და მაინც, საინტერესოა ის არის, რომ სწორად ბევრი მოყვარულის მიერ საკუთარ თავზე დიდი მუშაობის შედეგად შექმნილი ნაწარმოებებიც კი აღწევს მაღალ მხატვრულ დონეს. მაგრამ თვითნაყოფი მხატვრების გამოფენა განსაკუთრებით მაინც იმით იპყრობს ყურადღებას, რომ, ძირითადად, მას თვითმყოფადი ხასიათი აქვს და უფრო ბუნებრივად ბავშვურ სიწმინდეს, მიაშიტობას, შემოქმედების ინტუიციას ექვემდებარება, ვიდრე ტრეპულ ხერხებს, ნაძალადეგ ხელოვნურობას და მშრალ გიჟებას. ბევრი გენიოსი ამ უბრალოებას და ბავშვურ მიაშიტობაში ხედავდა მშვენიერებას და პოეტურ მომსახიბლლობას. შილერმა საციკალური ტრაქტატები კი შექმნა „მიაშიტობა და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“ (1794-1796). ამ შრომაში იგი ერთმანეთს უპირისპირებდა მხატვრული შემოქმედების ორ პრინციპს — მიაშიტურსა და სენტიმენტალურს (მიაშიტური — როცა მხატვარი თვითონ არის ბუნები; სენტიმენტალური — როცა ეძებს ბუნებრივს და სინამდვილეს ამაღლებს იდეალამდე) და, ამავე დროს, სრულიადაც არ თმავდა მათ ერთმანეთისაგან მეტაფიზიკურად, რადგან მიაჩნდა, რომ „ადამიანური ტემპირიტება შეიძლება ორივესთან მაღალ დონეზე იყოს აყვანილი და მათი ურთიერთგანსხვავებულობა თუნაც ცალკეულ ცვლილებებს იწვევს, მაგრამ მთლიან კი არა, სახელდობრ, ფორმაში იწვევს ცვალებადობას, მაგრამ შინაარსში კი არა“. მართლაც, ამ ერთიანობის უპირატესობას ადვილად ვიგრძობთ, თუ ზოგიერთ მხატვრულ ნაწარმოებში მიაშიტობასთან ერთად არათანამედროვე განმარტებით (გრძნობაბა გაუგებადების მნიშვნელობით), შილერისებური კარგი გაგებით შევნიშნავთ სენტიმენტალურობასაც. განა სწორედ შილერისეულად საუკეთესოდ გაგებული „მიაშიტობა“ და „სენტიმენტალიზმი“ არ იპყრობენ ყურადღებას ისეთი ტიპიურად თვითმყოფადი მხატვრები, როგორც არიან შ. მარადაშვილი, ე. ზარაფიშვილი, ა. ალადაშვილი, ე. ხუციშვილი, ვ. დავითაშვილი და სხვები? განა კომპოზიციის ბუნებრივი გრძნობა და დიდი შინაგანი სიმართლე არ მტლავნდება შ. მარადაშვილის ფერტილობებსა და ქვის მხა-

ტვრულ დამუშავებაში? რთულად დასამორჩილებელი ქვის მასალა, საკმაოდ გამოცდილი, მაგრამ მაინც „შინაშიტი“ თვითნასწავლი მხატვრის ხელში თემის ორიგინალური გადაწყვეტითა და იდეური გააზრების სიღრმით ამტკველებულა. ცოცხალი სინამდვილისადმი თავისებური, ემოციური დამოკიდებულებით, ინდივიდუალობითა და ცხოვრებით გრძნობებით იპყრობენ ყურადღებას ქვისა და მარმარილოს ბარელიეფები: „ვაჟა-ფშაველა“, „იოლმურნე ჯარმქია“, „ნონა გაფრინდაშვილი“, „ახლოპორტრეტი“, „ნაცარქეჩია“, კვლე „ვაჟა-ფშაველა“. ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ აქ მხატვრული დამუშავების ოსტატობას სძლევეს თვითნასწავლი მხატვრის ბუნებრივი ნიჭი, მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზია.

განა მისმოდებლობა და ემოციურობა აკლია ა. ალადაშვილის ფერტილობებში მიაშიტურად წმინდა თვალთ დახანულ სამყაროს? თემატიკური მრავალფეროვნება ვლინდება მისი სურათების სახელწოდებებშიც კი: „ჩემი სახლი“, „ქედობა“, „დღობა“, „არსენა მამაკაცი“, „ელახის სამბობი“, „ბაზრობა“, „კალოობა“ და სხვ. საკმაოდ გამოცდილი თვითნასწავლი მხატვარი მშობლიური სოფლის ნატურას, როგორც ჩანს, უმთავრესად მხედველობითი მესხიერების საფუძველზე თვისებს შემოქმედებითად. განსზოგადების ხარისხი მის ნება-სურვილსა და უნარს დამორჩილებია. ასევე ნათლად იგრძნობა ვ. დავითაშვილის („თელავური ციკლი“), ე. ხუციშვილის („პატარა დამკერხები“), მედიუნოტუტისის („პაპა“ და რამდენიმე პეიზაჟი) და სხვათა ფერტილობებში კომპოზიციის აგებისა და მისი ძალდატანებითი შესრულების ფორმის სიახლე. მათ ნაწარმოებებში მხატვრულმა და ემოციურობა ბუნებაში არსებული ელემენტების კომბინაციების ორიგინალური შერჩევას და შესაბამის გზით ვლინდება. აქვე უნდა შევინშნოთ, რომ სამყაროს მხატვრული ხედვაში გამოვლენილი, საუკეთესოდ გაგებული მათი მიაშიტური ბუნება, აშკარად განსხვავდება გ. ხაჩატურიანისეული („ზურმუხტისფერი ცეცხლი“, „ყვივილი ბროწეულები“) და გ. ბიჭიაშვილისეული („რუსთაველი“, „სოფლის ეზო“, „თამარ მეფე“) ბავშვური მუსუდელობისაგან. არაფერი კარგის მოტანა არ შეუძლია ზოგიერთი დასრულებული მხატვრის მიერ არ ბავშვური მუსუდელობის, სრული უგემოვნობისა და პრიმიტიულობის განდიდება და, საერთოდ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ საშუალოა, როცა ჩვენს ესოდენ საამაყო თვითნასწავლი მხატვრის ფიროსმანაშვილის მიმართ საკმაოდ ფართოდ გამოვლენილი „სიყვარული“ ხშირად უფრო სუბკულაციურ ხასიათს ატარებს. არაფერს ისეთი დიდი ზიანის მიყენება არ შეუძლია ფიროსმანაშვილის სახელისათვის, როგორც ზოგჯერ ჩვენს გაუგებდებულ ქებას არაბოიქტური შეფასების საფუძველზე. განსაკუთრებით ცდებიან ისინი, რომელთაც ფიროსმანაშვილის ურდევს ღირსებას თურმე მხოლოდ მის „პრიმიტივიზმი“ ხედავენ. ბუნებრივი მხატვრული ალღო, დიდი შინაგანი სიმართლე და განუსაზღვრელი ჭეშანთში იყო ფიროსმანაშვილის მთავარი ღირსება და არა „პრიმიტივიზმი“, რომელიც მთელი თავისი შენეებული ცხოვრების



მანიძოლე შეძლებისდაგვარად თვითონაც შეუპოვრად ებრძოდა მხატვარი. ჩვენი პრიფიციონალი დასწავლი მხატვრების საკმაოდ თვალსაჩინო ნაწილი კი ამასდ დახარბებისა ამ პრიმიტივიზმს. წმინდა ბავშვი გულბრყვილობასა და უბადრუკ ბავშვურ მუხრულულობას შორის არსებული დიდი ზღვარის დაუნახაობამ შეიძლება მხატვრულად დასხვეწილად და იდურად ღრმა ნაწარმოებები კი ჩრდილიმ დატოვოს.

არ არსებობს ადამიანი, რომელსაც რაიმეს მოხატვა არ შეეძლოს, მაგრამ არა „რაიმეს“ სტიქიურ მოხატვაში, არამედ გააზრებულ მოხატვის მხატვრულ თავისებურებაში მტკიცედდმა შემოქმედებითი ნიჭი. დიდი უპირატესობა აქვს მხოლოდ მხატვრული შთაბეჭდილობით, მომხიბვლელი ნიჭით, პოეტურობითა და ემოციურობით სასვე ჰუმანურ, ლირიკულ შემოქმედებას.

ხელოვნების მოყვარულთა ამ ფართო გამოფენას იმ თვალსაზრისითაც აქვს მნიშვნელობა, რომ იგი საუკეთესო სასაუბრებს აძლევს თვით მასში მინაწილე ავტორებსაც, ღრმა დაკვირვება მოახდინონ, სამსჯავროდ გატარებულ როგორც საკუთარ, ასევე სხვათა შემოქმედების მიმართ. ობიექტური დასკვნებით მათ შეუძლიათ კიდევ უფრო ნაყოფიერი გახადონ თავიანთი შემდგომი შემოქმედებაც. მხოლოდ სარგებლობას თუ მოუტანს ჯერ კიდევ სრულიად მოუწიფებელ, მხატვრულად ჩამოუყალიბებელ, მაგრამ ნიჭიერ მოყვარულებს დაკვირვება და შესწავლა იმისა, თუ, ვთქვათ, როგორ მიადწია დამოუკიდებლად ხაზის, სინათლისა და ფერთა კომპოზიციის ორიგინალურ გადაწყვეტას, მხატვრულ ოსტატობას ზ. კახიანიძე „ქალიშვილის პორტრეტში“, ჯ. კილასონიან თავის გრაფიკულ სურათებში „კახეთის პეიზაჟები“, როგორ ახერხებენ სინამდვილის შემოქმედებით ათვისებით, სიმართლის, განწყობილების, აზრობრივი სიღრმის ლაკონურ ფორმებში გადმოცემას ვ. რურუა („წარმოდგენა“, „ნატურმორტი თევზით“, „ლუკა გამზრდელი“, „რეჟისორი გ. შენგელაიას პორტრეტი“, „ბიჭუნას პორტრეტი“), მ. ხუხაშვილი („ძველი თბილისის ტიპები“, „ლურსაბ თათქარიძე“, „ქვევრების რეცხვა“, „მტრები“), რ. დლონტი („ძველი თბილისის დიდი“), „აქაზრები“, ვ. ვარაზი („ქალიშვილი წაიღეს...“) და სხვ.

რა თქმა უნდა, ხელოვნურად არ შეიძლება მხატვრულობის შესწავლა, მაგრამ აქ ლაპარაკია ბუნებრივი მხატვრული ნიჭის გაღვივებაზე, გემოვნების დასველება და განვითარებაზე და არა არარსებულის ხელოვნურ შექმანაზე. ბუნებრივ მხატვრულ ნიჭს კი შეუძლია თავი იჩინოს ყოველთვის, განზრუნვლად მისი მფლობელის ძირითადი საქმიანობისა. ისიც ბუნებრივია, რომ ძირითადი საქმიანობის ზეგავლენაც ემჩნევა ხოლმე მხატვრულ შემოქმედებას.

საქართველის სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ს. მირიანაშვილი მუსიკალური ტონის პარმონიულობით აქდრებს თავის ფერტილოებს: „თეთრი მთა, შავი ხე და ჭრელი მინდორი“, „საღამო სოფლად“, „ღამის პეიზაჟი“ და სხვ. კიდევ უფრო ძლიერად ასერხებს მუსიკალური ელემენტების გადმოცემას პიანისტი ქ. გოგოლაძე თავის ღრმა-

აზროვან, შინაარსითა და ფორმით ეფექტურ ფერტილოებს. მისი: „მზის მოტაცება“, „ტერმენტი გრანდლი“, „პაპანაქება“. შეისიკასა და პოეზიის შთამავრობებით ძალით გვაღვლებს მისივე გრაფიკული სურათი „ჩანაჭი“.

პოეზია ყველგან და ყველაფერს ანიჭებს მომხიბვლელობას, მაგრამ იგი თავისებურად საინტერესო მიენებებით ხასიათდება პოეტ მ. ფოცნიშვილის სურათებში. ლექსიგოით იკითხება მისი ფერტილოები: „კქედლი“, „იმიღი“, „1942 წელი“. ორიგინალურად უხდის იგი ხარკს უბრალო, გამრჯე ადამიანსადაი ფიროსმანისკულ სიყვარულს გრაფიკულ სურათში „მეგზოზე“. გაცილებით უფრო მეტის მთქმელია მისი ფერწერული სურათი „სიხმარია“, ვიდრე ამ ორიოდვე წლის წინათ ჩვენი პრესის ფურცლებზე ატებილი კამათი იმის გამო, თუ როგორ შეეუნარწოთ ძველ თბილისს თავისი დამახასიათებელი კოლორიტი. პოეტ-მხატვარს სიხმარად მოჩვენება რეალური სახე ჩვენი უძველესი ქალაქისა, რომლის შესახებაც ერთ უცხოელ მოღვაწეს უთქვამს, რომ ვიდრე თბილისი თავისი დამახასიათებელი ერთგულ ორით იპყრობდა ყურადღებას, მისფიციონში მესუეთ ქალაქად ითვლებოდა, ხოლო, როცა იგი ახლა უკვე ათაფრთ გამოირჩევა სხვა თანამედროვე ქალაქისაგან, სათვალავიდან სულაც ამოვარდაო. ალბათ, მშვენიერი მეტყვის ციხის თანამედროვე გაღვივით შემოხრულდვამ ან რამდენიმე ისტორიული ძეგლის უხეშმა „გათანამედროვებამ“ აიქმნინა ეს უცხოელს. ასეა თუ ისე, მ. ფოცნიშვილის „სიხმარია“ შესანიშნავი გამოსატყულება იმისა, თუ როგორ უნდა იქვეც ცხადდეს, რაც პოეტს სიხმარშიაც არ ასვენებს.

ხის, ლითონისა და ქვის მხატვრული დამუშავების ხელოვნებას თითქმის ყველა ხალხის მატყველი კულტურის ისტორიაში უკავია ერთ-ერთი წმყვეანი ადგილი, მაგრამ ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიაში ამ სახეიდ მასალის მხატვრული დამუშავების ხელოვნებას მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რომლის გარეშე წარმოდგენულია თვით ჩვენი ხალხის ცხოვრებაც. ეს აიხსნება როგორც ამ მასალების სრუსვით გამორჩეული ადგილმდებარეობით, ასევე თვით ამ მიდღარ ბუნებაში მცხოვრებ მიდღარი ხულიერი კულტურის მქონე ხალხის მისწრაფებით, რაც უშეიძლება მხატვრულად და სრულყოფილად აითვისოს სინამდვილის ყოველი სიმშვენიერე. ეს მით უფრო საგრძობი ხდება ხოლმე, როცა საქმე გვაქვს ხალხურ თვითყოფად ხელოვნებასთან.

ხსენებული გამოფენა საკმაოდ მიდღარია ხისა და ლითონის საუკეთესო მხატვრული ნიმუშებით. რატომღაც ძუნწად არის წარმოდგენილი ქანდაკება. ნაფროსშვილის გრანიტში გამოყვეითი „ვ. ი. ლენინისა“ და „ნატო ვანძაძის“ პორტრეტები, გ. უტკარაძის „წერილი ფროტიდან“ (თაბაშირი), გ. ჭალაძის „მედელო“ და „მეომარი“ (თაბაშირი) და კიდევ ორიოდ ნაწარმოები, მართალია, ყურადღებას იპყრობს შინაარსისა და ფორმის ეფექტურობით, მაგრამ მაინც ვერ ასვენს საერთო წარმოდგენას ჩვენი თანამედროვე ხალხურ ქანდაკების შესახებ. დიდი პატრიოტული ხელისკვეთებითა და ოსტატობით ხა-



ვ. ვარაზი.

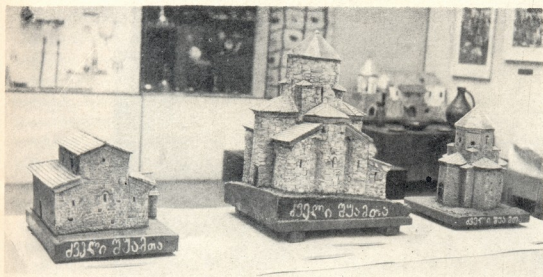
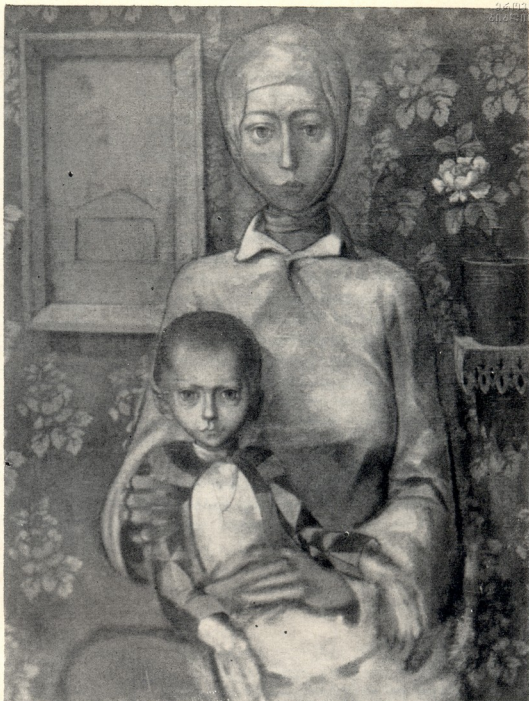
ქალიშვილი წითელში.

ვ. რურუა.

სეკტაცილი (მარიონეტები).



გ. რურუა.
ლუკა აღმზრდელით.



დ. მაღალამელი.
ქველი შუამთა.



სიათღებთან დ. მაღალიშვილის მაცკეტები: „თელავის სასახლის შესასვლელი დასავლეთით“, „ალავერდის შესასვლელი სამრეკლოში“, „ერეკლე მეორის კარის ეკლესია“.

დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ბევრი ნიმუში, რომელიც ხისა და ლითონის მასალისაგანაა დამუშავებული, სახეებით ინარჩუნებს ტრადიციულად განმტკიცებულ ქართულ ეროვნულ თავისებურებას და ახლებურად ამდიდრებს ამ ტრადიციებს. თ. დავითულიანის კომპოზიციებში შესანიშნავად არის გამოვლინებული ქართული ყოფაც და ხასიათიც, სტილიც და სულისკვეთებაც. ხის, ლითონისა და ქვის კომპოზიციურ მთლიანობაში თითოეული დეტალი თავისი მკაფიო გამოხატულებით (საცეცხლური, ჯიხვის თავი, სურა, კეცი...) ქმნის ქართული ყოფის, სილამისა და თავისუფლების, მარად ჩაუმჭრალი ოჯახური კერის პოეტურ შთაბეჭდილებას. თუ დავითულიანი ხის საერთო ფაქტურაში ხალხურ მოტივებზე ახერხებს სხვადასხვა, დეკორაციულ-გამოყენებითი დეტალის შეთავსებას, რ. ლევიშვილი ყურადღებას იპყრობს კერამიკული ნაწარმოების მხატვრული გაფორმებით. ფაქიზი გემოვნებითაა შექმნილი მისი აპლიკაციური ნამუშევრები, მძივებითაა შეკაზმული თეთრი სურა, შავი სურა, მაღალი სურა და სხვა. და, საერთოდ, გამოფენაზე წარმოდგენილი დეკორაციულ-გამოყენებითი ნამუშევრები (დ. შავიშვილის, ა. ქუთათელაძის, სულიკაშვილის, ტატიშვილის, უ. თევდორაშვილის, დ. წიკლაურისა და სხვების) სინამდვილისადმი ჩვენი ხალხის ესთეტიკურ-უტილიტარული დამოკიდებულების სასუკეთეს

მაგალითს წარმოადგენენ. ეს ფაქიზად და გემთგმვით დამუშავებული ნივთები მხოლოდ ფუფუნების საგნებს როდი წარმოადგენენ. სკამებს, მაგიდებს, სურებს, თასებს, სამაზურებს, გულსაკიდებს, ბეჭედებს, ჯამ-ჭურჭელსა თუ საბრძოლო იარაღებს, გარდა უტილიტარული დანიშნულებისა, დიდი ესთეტიკური ღირებულებაც ენიჭებოთ. საგნები სასარგებლონი ხდებიან როგორც გამოყენებითი, ასევე ესთეტიკური მნიშვნელობით.

ჭედურობიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ბ. რაჭველიშვილის ნამუშევრები: „ტაძრის მშენებლები“, „პეტრე იბერი“, „იკალთოელი ფილოსოფოსები“, „გლესავ და გლესავ, ნამგალო“, „სადღეგრძელო“. თითოეული ჭედურობის დახვეწილ მხატვრულ ფორმებს, პლასტიკურობას, თავისი ღრმა შინაარსიც გააჩნია. მრავალფეროვანი ხერხების საშუალებით აქ ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს ხაზი და რელიეფი, გრაფიკულობა და სკულპტურულობა.

როგორც ვთქვით, ამჟამად ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს დაწვრილებით განვიხილოთ ყველა ნაწარმოები. ზოგადი დახასიათების თვალსაზრისით კი, როგორც გვხვდავთ, გამოფენა მრავალმხრივ საინტერესოა. იმედა, რომ ეს პირველი ფართო გამოფენა, რომელიც ამჟამად ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავს მიეძღვნა, ტრადიციულად დამკვიდრდება და კიდევ უფრო ნათელ პერსპექტივებს დაუსახავს მომავალში ხალხურ ტალანტებს, უფრო მეტად გამოავლენს ჩვენი ხალხის ამოუწურავ შემოქმედებით ნიჭს.

ა. ლისალი.

გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე.





პოლარიზები და

სიძლიერის

«ესთეტიზმი»

ხელოვნებაში

ვალერიან ბრეგაძე

ალამინის ცნობიერება, საკმაოდ ხშირად, ხელოვნებას მთლიანობაში აღიქვამს და ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებას თითქმის მთლიანობის ასპექტში იძლევა. ამგვარი შეფასებით გამომდინარე, ხელოვნება მთლიანობაში შეიძლება იყოს მშვენიერი, ან პირუკუ — მახინჯი.

ამასთან, ასეთ შემთხვევაში, ნაწარმოების ცალკეული ელემენტი, მაგალითად, იერსახეების სისტემა, სიუჟეტი, კომპოზიცია, გამოსატვის საშუალებანი და ა. შ. შეფასების მომენტში მეორე პლანზე გადადის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მოცემული კონკრეტული ნაწარმოების საერთო შეფასებისას ძირითად წინამძღვარსა და ბაზას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, რომ გავიგოთ რის გამო მიიღო ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოებმა დადებითი ან უარყოფითი ესთეტიკური შეფასება, საჭიროა გავანალიზოთ ყველა მისი კომპონენტი: იერსახეების სისტემა, იდეურ-თემატიკური არსი, ფაბულურ-კომპოზიციური სტრუქტურა.

განვიხილოთ ისეთი ხელოვნება, რომელიც მთელი, დაუწყვერებელი სახით შეიძლება შეფასდეს როგორც მხო-

ლოდ მახინჯი და რომლის თბიქტური სასოგადოებრივი მნიშვნელობაც შეიძლება იყოს მხოლოდ უარყოფითი. მხედველობაში გვაქვს ბურჟუაზიული დასავლეთის დეკადენტური ხელოვნება, რომლის სიუჟეტი, იერსახეები, ფორმა, შინაარსი და კომპოზიციაც უარყოფითი თბიქტური სასოგადოებრივი მნიშვნელობისა და თავისი თავისადმი მხოლოდ უარყოფით დამოკიდებულებას იწვევს.

თანამედროვე მოდერნისტული ბურჟუაზიული ხელოვნება, მრავალრიცხოვანი სკოლების, მიმდინარებების, მიმართულებებისა და მეთოდების მიუხედავად წარმოდგება ძირითადად ორი, ზოგჯერ ერთმანეთთან ძალზე ახლოს მდგომი და ურთიერთშემავსებელი, მაგრამ მაინც მკვეთრად განსხვავებული ნაირსახეობის ფორმალისმისა და ნატურალიზმისაგან.

განვიხილოთ რა ბურჟუაზიული ხელოვნების ამ ორ ტენდენციას, ცდილობთ ისე ავაგოთ მასალა, რომ უფრო სრულად და თვალსაჩინოდ შევქლოთ მათი გამოვლინება.

ბურჟუაზიულ ხელოვნებასა და ფილოსოფოსთა რეალისტური ხელოვნებისადმი მწვავე სიძულივით გამოიხატება იდეოლოგიური ბრძოლა თანამედროვე ეტაპზე. უკუღებულყოფენ რა რეალიზმს, ისინი ცდილობენ დაამტკიცონ, რომ რეალისტურმა ხელოვნებამ უკვე ამოწურა ყველა შესაძლებლობა, რომ რეალიზმის ესთეტიკა მკვდარი სქემაა, დოგმაა, რომელიც ვერ პასუხობს ადამიანის აზრის განვითარების დღევანდელ დონეს, ბოჭავს და ანიველირებს შემოქმედის ინდივიდუალობას.

ბურჟუაზიული ხელოვნების აპოლევტებმა ეგრეთწოდებულ რეალისტური ხელოვნების დემატიზმს აბსტრაქციონიზმი დაუპირისპირეს, რომელიც მათი აზრით უფრო სრულად გამოხატავს ხელოვნების შემოქმედებითი აზრის თავისუფლებას.

აბსტრაქტული ხელოვნება არ წარმოადგენს შემთხვევით, ნიადაგმოკლებულ მოვლენას. აბსტრაქციონიზმი — არის ბურჟუაზიული კულტურისა და ცივილიზაციის დაკემის სრულიად კანონზომიერი პროდუქტი და საერთაშორისო არენაზე მისი გამოჩენა მჭიდროდა დაკავშირებული ეკონომიურ კრიზისებთან, კლასთა ბრძოლასა და იმპერიალისტურ ომებთან.

აბსტრაქციონიზმის მამამთავრები იყვნენ რუსი მხატვრები: მალეიჩი, კანდინსკი, ლარიონოვი, კლიუნი. მათ შემდეგ აბსტრაქციონისტული ოპუსები გამოჩნდა ევროპის სხვა ქვეყნებში, შემდეგ კი ამერიკაში, რომელიც მომდევნო პერიოდში აბსტრაქციონიზმის ციტადელად გადაიქცა.

აბსტრაქტულმა ხელოვნებამ, რომელსაც არ ძალუძს დააკმაყოფილოს თუნდაც ყველაზე ელემენტარული ესთეტიკური გემოვნება და რომელიც ყოველგვარ მხატვრულ კრიტერიუმზე დაბლა დგას, თავისი მიმდევრები ათასგვარი ფინანსური საქმისნებისა და პოლიტიკური რევაციონირების სახით პპოვა. ბურჟუაზიულ ქვეყნებში იგი ისახებოდა უფრო ხელისუფლების მხარდაჭერითა და წახალისებით სარგებლობს.

კაპიტალიზმის ეპოქის ხელოვნება, რომელმაც კაპიტა-

ლიზმის განვითარების განთიადზე უდიდეს სიმაღლეებს მიადგინა, ინარჩუნებდა რა თავის პროგრესულობასა და სიღრმეს მომდევნო მრავალი საუკუნის მანძილზე, ამაჰამდ დგარატიციასა და გახრწინს პირობებში დამყვამ.

ჩვენი დროის უდიდესი პარადოქსიც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ აბსტრაქტული ხელოვნება გამოუვალ ჩიხში მოექცევა და უმიჯნოდ გაიხლართა. საზოგადოებრივი განვითარების სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც კაცობრიობა ახორციელებს გიგანტურ სამეცნიერო-ტექნიკურ ევოლუციას, უფრო და უფრო ღრმად სწვდება ატომის სამყაროს და კოსმოსური სივრცეების დაპყრობას იწყებს.

აბსტრაქციონიზმი ყველაზე მიოდური და ყველაზე გავრცელებული ხელოვნება დასავლეთში. მისი არსი სახესხეობის შეეფარდება იმ სახესწოდებას, რომლისაგანაც წარმოიშვა. ლათინური სიტყვა „აბსტრაქციო“ ნიშნავს განყენებას, დაშორებას. აბსტრაქციონიზმი ეთიშება, შორდება რეალურ, საგნობრივ სამყაროს, სიცოცხლეს, სინამდვილეს; მას არ გააჩნია ნათელი თემატიკა, ამიტომ ვგვრდს უკლების გონებას და ელემენტარული სიმართლის ასახვას. აბსტრაქციონიზმის ფერტილობები — ეს არის ტილოზე უწყსრივოდ შეთხიპნილი ნებისმიერი ზომისა და ფერის ლაქების, ხაზების აბსოლუტურად უაზრო გროვა; აბსტრაქტული ქანდაკება აგრეთვე წარმოადგენს ნებისმიერი მასალისაგან შეთიხილი ქოტურად დახერგილი უფორმო ლოდებს. აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკაში ფერი, ხაზი, სინათლე უსაინო ფერწერის პირველადი ელემენტებია. ამასთან ფერი, როგორც, მატერიალურ სუბსტანციას მიკლებულ „წმინდა“ სახის ფერად ითვლება.

აბსტრაქციონისტთა აზრით სინათლე სპობს საგანთა ნამდვილ ხაზებსა და ფორმებს. გამოსახული ხაზი გამოსახტავს „წმინდა“ მოძრაობას, რომელსაც კავშირი არა აქვს ობიექტურად არსებული საგნების მატერიალურ მოძრაობასთან; საბოლოო კამში, ფილოსოფოს-იდეალისტთა შთაგონებითა და რეკვაპტებით შექმნილი აბსტრაქტული სურათი გამოიყოფება, როგორც შიშველი აბსტრაქტული სიმბოლო. სიმბოლო შეიძლება ჩაითვალოს ნებისმიერი ხაზი, ნებისმიერი ლაქა, ტილოზე დასმული ნებისმიერი და ერთადერთი წერტილიც კი. აბსურდამდე დაყვანილი აბსტრაქციონიზმის თეორია თვლის, რომ ცაყველ ტილოშიც კი, რომელზედაც არაფერია გამოსახული, იმალება სიმბოლური მნიშვნელობა და ასეთი ტილო თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს ბრწყინვალე ნაწარმოებად. ამგვარ ექსპერიმენტებს ატარებს „ფერწერაში“ ამერიკელი მხატვარი მარკ როტკო, რომელსაც ყოველმხრივ უწყობს ხელს რეაქციული კრიტიკა და პრესა. როტკოს ტილოებზე ან საერთოდ არაფერი არ არის გამოსახული, ან დიდ და ნათელ ფონზე გამოყვანილი რაღაცნაირი მცირე ზომის, სწორხაზოვანი ფორმები. ისეთი კრიტიკოსებიც გამოჩნდნენ, მის ნაწარმოებებს ხელოვნების უნიკალურ მოვლენად რომ თვლიან, რომლებშიც თითქოს თანამედროვე სულის ყოელისმომცველი სიმბოლოა მოთავსებული.

ბურჟუაზიული ხელოვნებაშიოდენობა აბსტრაქციონიზმის წარმოშობას, ჩვეულებრივ, ამა თუ იმ ფორმალისტ-

ტის სახელს უკავშირებს. მაგრამ თვით აბსტრაქციონიზმის მოვლენას უფრო ღრმა ნიადაგი აქვს და არ ძალუძს მოთავსდეს რომელიმე ცალკეული დცადენტი მხატვრის დეკლარაციებში.

აბსტრაქციონიზმი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, მისი კულტურის კრიზისის სრულიად კანონზომიერი ნაყოფია, რომელიც კვრ კიდევ კანტის კონცეფციებიდან („წმინდა“, „დაუნტერტესებელი“ ხელოვნების შესახებ) მომდინარეობს.

კანტიკულ თეზისს, რომელიც ამტკიცებს ესთეტიკური მსჯელობის აბსოლუტურ პრაქტიკულ „დაუნტერტესებლობას“, ბურჟუაზიული ესთეტიკა აღიქვამს მწვენივლად და ხელოვნების თვითკმარი ესთეტიკაციის სახით, რომელსაც არ გააჩნია საზოგადოებრივ-შემეცნებითი როლი და მხოლოდ საკუთარი თავის იდეას გამოსახავს. ბურჟუაზიული ესთეტიკა, დაწყებული რეაქციული რომანტიციისტიიდან და მათავრებული თანამედროვე ინტუიციისტიებით კროჩით და ფროიდით, მკაცრად და თანმიმდევრულად იღტებს, მოსწყობის ხელოვნება გონებას, ინტელექტს, ცნობიერი — ქვეცნობიერს, განუტკიცებს აზრს, რომ მხატვრის ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის ინტუიტიური „გაცისკროვნების“ — ტრანსის მდგომარეობაში და არაფერი აქვს საერთო ობიექტურ სინამდვილესთან.

აბსტრაქციონიზმის ხელოვნება თავისი მსოფლმხედველობის ძირითად ბაზად იღებს თანამედროვე სუბიექტური იდეალიზმის განშტოებებს: პრაგმატიციზმს, ეგზისტენციალიზმს, ლოკიურ პოზიციციზმს.

პრაგმატიკული ფილოსოფია ამტკიცებს სამყაროს შეუცნობადობას; რომ შესაძლებელია გავივით მხოლოდ მისი გარეგნული ფორმატულობის — ფორმების, ხაზების, ფერების, სიბრტყეებისა და სხვათა არსებობის შესახებ. აბსტრაქტული ხელოვნებაც ასევე, უარყოფს საგნობრივ რეალობას და მხატვრული შემოქმედების ძირითად კომპონენტებად ხაზს, ფერს, სიბრტყესა და სხვა ფორმალურ ნიშნებს აღიარებს.

ეგზისტენციალისტური ფილოსოფია ადამიანის სხეულის, მისი ობიექტური ფიზიკური თანაზომიერებისა და გარეგნული მოხაზულობების შესახებ ნორმალურ წარმოდგენას უგულვებლყოფს. ფილოსოფოს ეგზისტენციალისტთა აზრით ადამიანის არსებობა არ იფარგლება მისი ფიზიკური რეალობით, იგი პროეცირდება მის გარემომცველ სივრცეზე და აბსტრაქციონისტიები ისწრაფვიან ხელოვნებაში გამოხატონ უპირველეს ყოვლისა თავისი „მე“, რომელსაც ისინი სამყაროს ცენტრად აცხადებენ.

ლოკიური პოზიციციზმი უარყოფს ობიექტური ქვემარტივის არსებობის პრინციპულ შესაძლებლობას. იგი ამტკიცებს, რომ სამყაროში ადგილი არაა გავუგებარ მოვლენებს და ჩვენი გონებისათვის მიუწვდომელ პროცესებს, რომ ქვეყნად ყველაფერი გაურკვეველი და ცვალებადია.

სამყაროზე ჩვენი წარმოდგენები სხვა არაფერია, თუ არა მათემატიკური „იქსისა“ და „იერკის“ მსგავსი, განყენებული, არაფრისმთქმელი სიმბოლოები. რომლებშიც

ყოველ ადამიანს შეუძლია, თავისი სურვილის მიხედვით, ნებისმიერი მნიშვნელობა იკულისხმოს; აბსტრაქციონისტები ასევე აბტკიცებენ, რომ მათი ხელოვნება სიმბოლურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ არ შეუძლიათ თქვან თუ, კერძოდ, რას ატლისხმობს თითოეული მათი ნაწარმოები.

აბსტრაქციონისტები აცხადებენ, რომ ფერწერას არ უნდა გააჩნდეს ფაქტურა, რომელიც ვითომდა თავის თავში მოიცავს ვულგარულ-მეგანობრივ და ნატურალისტური ხასიათის თვისებებს, იგი ოსტატობისა და ნახატის გარეშე იოლად მიდის, ვინაიდან მხატვრის არა აქვს განზრახული რაიმე გარეგნულ ზეგავლენებს დაექვემდებაროს და მხოლოდ გონებრივად ჩამორჩენილ ადამიანს შეუძლია მათ გარშემო საგნობრივი მოხაზულობების დანახვა.

ფერწერამ აუცილებლად გვერდი უნდა აუაროს ფორმას, რადგანაც ტემპორიტად შეგვიერთს, მოხდენილსა და კეთილშობილს გარეგნული ფორმის არა აქვს; წინასწარ მოფიქრებული განზრახვას — იმიტომ, რომ ნამდვილი სილამაზე არ უნდა იყოს პრაქტიკული დანტერესებისა და მიზანდასახული ინტერესის საგანი; ფერს, რადგან ფერი არის საგანთა და მოვლენათა გარეგანი თვისება, რომელიც ვერ მოიცავს მათ არსს. გარდა ამისა, აბსტრაქციონიზმის ხელოვნება დროისა და მასშტაბის მიღმა უნდა იმყოფებოდეს, რადგან ტემპორიტი ხელოვნება მარადიულია, ხოლო აზრებსა და გრძობებს, რომლებიც ებადებათ ხელოვანთ, და რომელთა გამოხატავაც ისინი თავიანთ ნაწარმოებებში ლაშობენ, არავითარი საერთო არა აქვთ ფიზიკურ სიდიდებთან. უსაგნო ფერწერა აუცილებლად მოძრაობის გარეშე უნდა არსებობდეს იმიტომ, რომ მთელი სამყარო ემორჩილება მოძრაობის კანონებს, ხოლო ხელოვნება უნდა იყავდეს სიმშვიდეს; მან არ უნდა გამოიწვიოს არც სიზარბაზი, არც ტაკილი, არც უწიბი, არც კამყოფილება, უნდა იყოს განურჩეველი და გულგრილი ყველაფრისადმი სამყაროში, არ იყოს დაკავშირებული არც სუბიექტთან, არც ობიექტთან, არც მატერიალურ-გრძობათა რეალობასთან და არ შექმნას თავისთავად მხატვრული სახეები.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკა განსაკუთრებით ძლიერად და მკაფიოდ ვარდება წინააღმდეგობებში, როცა ის ცდილობს იმ მთელი უარყოფითი კომპლექსის ჩამოყალიბებას, რაზედაც ბაზირდება აბსტრაქტული ხელოვნება. გამოდის რა შემოქმედებითი თავისუფლების დამცველად, ის ამავე დროს უუფრეს მას მკაცრ კანონებსა და წესებს, ნერვას დომინანტისა და მფურიგებლობას სხვა მხატვრული მიმართულებებისა და სტილისტური მიმდინარეობების მიმართ. უარყოფს რა ყოველგვარ მოსაზრებას ხელოვნების არსებობის შესახებ, აბსტრაქციონიზმი ამავე დროს ხელოვნების მთავარ აზრად და დანიშნულებად თვლის მხატვრის შინაგან სამყაროს, მის სუბიექტურ „მეს“. აბსტრაქციონიზმი ნიჰილისტურად ხაზს უსვამს ძველი ხელოვნების ყველა ტრადიციას და მიისწრაფვის ხელოვნება ააგოს ცარიელი ადგილზე, ხატუნად რომ ვთქვათ: ადამიანს შიშველ მიწაზე ტოვებს. ბუბუნებრივია, რომ აბსტრაქციონიზმის ყველა ნაწევრები

პრინციპის კონკრეტული განხორციელების შედეგად, ბულობთ ისეთ „ხელოვნებას“, რომელიც განასახიერებს ყოველგვარ სინახინჯესა და საძაგლობას. მაგრამ არც აბსტრაქციონისტებს, არც ხელოვნების სხვა ფორმალისტური მიმდინარეობის წარმომადგენლებს, არც რევიზიონისტებსა და არც ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მოხსენებელ მკადამებლებს არ ძალუთ შეეცალონ ხელოვნების ცოცხალი ბუნება, ცხოვრების სურათების რეალისტების აღქმისა და ესთეტიკური სიამოვნების განცდის უნარი.

არანაკლები სინახინჯეა ბურჟუაზიული ხელოვნების მეორე სახესხვაობა — ნატურალიზმი. ცდილობს რა ხალხს გონება გუჟღერდითის ყოველგვარი რეაქციული იდეებით და ამავე დროს ხელიდან არ გაუშვას მსხვილი მატერიალური მოგება, ბურჟუაზიამ მხატვრული ბაზარი გაავსო „მომგებიანი“, „წმინდა ცხოვრებისეული ფორმით“ შესრულებული, ხალხისათვის გასაგები, მაგრამ უფრო ხშირად უკიდურესად დაბალი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებებით. ასეთი ნაწარმოებების ძირითადი დანიშნულებაა ჩამოცილოს ხალხი თანამედროვეობის საჭირობოტო საკითხებს, გამოითმოს იგი კლასობრივი ბრძოლისაგან, ხელი ააღებინოს პროგრესისა და მშვიდობისათვის ბრძოლაზე, აქოს და ადიღოს მვეკლეობა, ამორალიზმი, ყოველგვარი წესობრივი მოვალეობისაგან თავისუფალი — ძლიერი პირუტყვის კულტა. ნატურალიზმის ხელოვნებაში მვეკლეობა, გაუპატორება, მოტყუება, ძარცვა, სექსუალური და უხეში ფიზიოლოგიური მომენტები ზედმიწევნით უზუსტად არის გადმოცემული.

ნატურალიზმი რთული მოვლენაა ხელოვნების ისტორიაში. მან თავი იჩინა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ემილ ზოლას, ძმები გონკურებისა და სხვათა შემოქმედებით. ნატურალიზმის ფორმირებაზე დიდი გავლენა იქონია იმდროინდელი მეცნიერების, კერძოდ, ბუნებისმეტყველების სწრაფმა აღმავლობამ. გრანდიოზულმა მეცნიერულმა აღმოჩენებმა შექმნეს მეცნიერების ყოვლისშემძლობის შთაბეჭდილება. ამიტომ მრავალი მწერალი და ხელოვნების მოღვაწე, იმისათვის, რომ შეექმნა მართალი, დამაჯერებელი და სრულყოფილი ნაწარმოები, ისწრაფოდა რათა ბუნებისმეტყველების მეცნიერული პრინციპები დაედო მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად. ნატურალიზმის ხელოვნებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა პოზიტივიზმის ფილოსოფიამაც, რომლის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო ოგუსტ კონტი. პოზიტივიზმის შესხედლებით საზოგადოების ფორმირება ბიოლოგიური კანონების მიხედვით ხდება. პოზიტივიზმმა საზოგადოებრივი კანონები ბიოლოგიურით შეცვალა და ამიტომ ხელოვნების ის მოღვაწეები, რომლებმაც თავიანთი თვალსაზრისის ამოსავალ წერტილად პოზიტივიზმის თეორია აიღეს, რეალური სინამდვილის დამახინჯებულ სურათებს ქმნიდნენ. ნატურალიზმმა შეტოვა ისეთი დიდი მწერალიც კი, როგორც ემილ ზოლა. მან ვერ შესძლო განზოგადებული რეალისტური სისრული გადმოწმალა კაპიტალისტური სამყარო და მისი დამლუპველი შემოქმედება ადამიანებზე. რა თქმა უნდა, დასაუღეთის თანამედროვე ნატურალიზმი არაფრით ჰგავს თავდა-

ხალხთა
მემორიუმის
ტრიზუნა

ქართული კულტურის დღეები

მემორიუმის ცენტრში

ვახტანგ კუპრავა

1967 წლის დამლევს საქართველოში ჩატარდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურის დღეები. ეს იყო ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში. თბილისის, ბათუმის, სოხუმისა და ქუთაისის საზოგადოებრივამ დირსეული შეხვედრა მოუწყო გერმანული კულტურის წარმომადგენლებს, რომელთა რიცხვი 350 კაცს შეადგენდა. ქართველი ხალხი ადრევე დიდ ინტერესს იჩენდა მრავალსაკუნოვანი გერმანული კულტურის მიმართ. გერმანული ფილოსოფია თუ კლასიკური მუსიკა, მხატვრული ლიტერატურა თუ სახვითი ხელოვნება, ისევე როგორც კულტურის სხვა სახეობა, ხშირად წარმოადგენდა ქართული კულტურის მოღვაწეთა შესწავლისა და შთაგონების საგანს. ამიტომაც არაფერი

იყო გასაკვირი, თუ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან ჩამოსულ სიმფონიურ ორკესტრსა და სხვა მუსიკალურ კოლექტივებს, გამოფენებსა და ლექციებს ყველგან მომზადებული ჰყურებელი თუ მსმენელი ჰყავდა.

მხოლოდ ერთი ხარვეზი გააჩნდა ამ დიდ ღონისძიებას. გდრ-ის კულტურის დღეების ჩატარება საქართველოში გადაწყდა ორი-სამი თვით ადრე — რაც საკმარისი არ აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ორივე მხარე სათანადოდ მომზადებულიყო. ეს გარემოება გაითვალისწინა და გამოიყენა კიდევ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ. მან უკვე 1968 წლის შუა თვეებში იცოდა, რომ ქართული კულტურის დღეები გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მომავალი წლის ნოემბერში გაიმართებოდა. ამგვა-

რად, მის განკარგულებაში იყო თითქმის წელიწად-ნახევარი და უკმადარც ერთი დღე არ დაუკარგავს.

ჯერ კიდევ 1968 წლის მაისში კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობის ჩამოყალიბებული ჰქონდა გდრ-ში ჩასატარებელი ღონისძიებების საორიენტაციო გეგმა, რომელიც ითვალისწინებდა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში გასაგზავნი კოლექტივებისა და სოლისტების შემადგენლობას, გამოფენების თემატიკას, კინოს, რადიოს, ტელევიზიის საგანგებო პროგრამებს და სხვ. რასაკვირველია, ეს საორიენტაციო გეგმა შედგებოდა თანდათან ისევე უზრუნველყოფდა.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართული კულტურის დღეების ჩატარების საორიენტაციო გეგმა დაუყოვნებლივ გაგზავნა როგორც სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს, ისე გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსაც. მათ მზურავალი და აქტიური მონაწილეობა მიიღეს მის სრულყოფაში. გდრ-ის კულტურის სამინისტრომ, მაგალითად, ეს გეგმა გაამარჯვალა და უგზავნა ყველა დაინტერესებულ ორგანიზაციას.

ამგვარად, ქართული კულტურის დღეების მზადებას თავიდანვე ფართო მასშტაბი მიეცა.

მე, პირადად, 1968 წლის სექტემბერში მიწვეული ვიყავი ბერლინის ტრადიციულ მუსიკალურ-თეატრალურ ფესტივალზე. ბერლინში ჩასვლის მეორე დღესვე გდრ-ის კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობამ გამოიხატა, რომ მას მიზანშეწონილად მიაჩნია ჩემი დარჩენა გდრ-ში ფესტივალის დამთავრების შემდეგ, თუნდაც ერთი კვირით, რათა ერთად განგვეხილა საორიენტაციო გეგმა და ამასთანავე მომოქმედო და დამეთვლიერებინა გდრ-ის ოლქები, სადაც ქართული კულტურის დღეების ღონისძიებანი უნდა გამართულიყო.

1968 წლის 10 ოქტომბრისათვის გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ ბერლინის გარდა ქართული კულტურის დღეები ჩატარებულიყო დრეზდენის, კარლ-მარქს-შტადტის, გერასა და ზულის ოლქებში, ე. ი. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის სამხრეთ ნაწილში.

ყველა ეს ოლქი მოვიარე და მათ ხელმძღვანელებთან, ძირითადად კი კულტურის განყოფილებების გამგებებთან ვისაუბრე ამ ოლქებში ქართული კულტურის დღეების გამართვის თაობაზე. კერძოდ, რომელი კოლექტივების გამოსვლა იქნებოდა მიზანშეწონილი ამა თუ იმ ოლქში მისი სპეციფიკურობის გათვალისწინებით, რა გამოფენები უნდა გამართულიყო იქ და სხვა. ამ მოგზაურობის დროს მაჩვენეს ყველა საკონცერტო და საგამოფენო დარბაზი და უნდა ვთქვა, რომ ამ მხრივ იდეალური პირობები გვექმნებოდა. თვით პატარა ქალაქ ზულსაც კი ისეთი საკონცერტო დარბაზი აქვს, რომელსაც თავისუფლად შეუძლია მიიღოს ყოველგვარი ანსამბლი.

ამ წინასწარი საუბრების დროს, კერძოდ დრეზდენში, წარმოიშვა იდეა, რომ ქართული კულტურის ჩატარების დღეებში აქ გამართულიყო აგრეთვე ღვინის დღესასწაული, ანუ ქართული სამზარეულოს დემონსტრაცია.

ოლქების დათვალისწინების შემდეგ კვლავ ბერლინში დაბრუნდი და საქმიანი მოლაპარაკება გაიმართა კულტურის სამინისტროში, რადიოსა და ტელევიზიის კომიტეტში, კინმატოგრაფიის მთავარ სამმართველოში. ბევრი რამ დაუსრულდა ამ საუბრების დროს, ბევრი ასლი აზრი და წინადადება წარმოიშვა. გდრ-ის კულტურის სამინისტრომ, მხარი დაუჭირა იმ აზრს, რომ ქართული კულტურის დღეებისათვის მომზადებულიყო და გამოცემულიყო ქართული პრესისა და პოეზიის ანთოლოგიები. შემდეგ ამ საგანზე მე უშუალოდ გამოცემლობა «Volk und Welt»-ში მიმართა და ლაპარაკი. ამ გამოცემლობის ხელმძღვანელობამ საინფორმაციო მიზლიც ეს წინადადება იმ პირობით, რომ ჩვენი მხარე უზრუნველყოფდა ორივე ანთოლოგიის მასალების თარგმანას და გამოცემლობისათვის ჩაბარებას არა უგვიანეს 1969 წლის თებერვლის. მეორე გამოცემლობამ, რომელსაც «Der Aufbau» ეწოდება, ასევე მიიღო ჩვენი წინადადება თავის ბაზაზე გათვალისწინებული მომზადებული წიგნი „გერმანულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის შესახებ“.

ასევე მოწოდებული იქნა იდეა იმის შესახებ, რომ გდრ-ის რომელიმე საბჭოთა თეატრს დაედავა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“.

შეთანხმდით, 1969 წლის იანვარშივე საქართველოში ჩამოვიდოდა გდრ-ის კულტურის სამინისტროს ოფიციალური დელეგაცია, რომელიც ადგილზე წახალისებდა ჩვენს გეგმით გათვალისწინებულ კოლექტივებსა და საგამოფენო მასალებს, საქართველოს კულტურის სამინისტროსთან ერთად განიხილავდა მომავალი კულტურის დღეების მრავალ პრაქტიკულ საკითხს და, ამგვარად, დასაბამი მიეცემოდა ნამდვილ მოსამზადებელ სამუშაოს.

ამავე დროს, მიზანშეწონილად იქნა მიჩნეული, რომ ჩვენი მოწვევით საქართველოში ჩამოსულიყო გდრ-ის ქურ-ნაღისტიკის დელეგაცია, რადიოსა და ტელევიზიის მომსახურე ჯგუფი, რომლებიც თვითონ, საკუთარი შთაბეჭდილებების საფუძველზე, შექმნიდნენ მასალებს ჩვენი რესპუბლიკის შესახებ, რათა ამ გზით, კულტურის დღეების დაწყებამდე გაეცნოთ გდრ-ის მოსახლეობისათვის საქართველოს კეთილმოკა, ისტორია, კულტურა და ხელოვნება.

1969 წლის დასაწყისშივე (იანვარში) ქ. თბილისის ჩამოვიდა გდრ-ის კულტურის სამინისტროს დელეგაცია, რომელსაც მეთაურობდა აშხ. ვეროც ცანკე (გერას ოლქის კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელი და საოლქო საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე). ამ დელეგაციის შემადგენლობაში იყვნენ საკონცერტო და საგამოფენო ორგანიზაციის ხელმძღვანელები და თვით კულტურის სამინისტროს მუშაკები. დელეგაციას შესაძლებლობა ჰქონდა ენახა თითქმის ყველა კოლექტივი და სოლისტი, რომელთაც ითვალისწინებდა საორიენტაციო გეგმა. ასევე გაეცნო იგი განზრახული გამოფენების ძირითად ექსპონატებს. დელეგაციის წევრები არ მალავდნენ თავიანთ კმაყოფილებას ყოველივე იმით, რაც ნახეს და იმთავითვე ვეცინათ წინასწარმეტყველებდნენ მეც წარმატებას. ამავე დროს, ისინი, რაგორც ნამდვილი მიგობრები, არც იმას გვიმალავდ-

ნენ, რაც არ მოეწონათ, ან რაც, მათის აზრით, არ მოეწონებოდა მომავალ მასურებელს თუ მსმენელს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. ეს არმოწონებდა შეეხებოდა როგორც ცალკეულ კოლექტივებს, ისე სოლისტების რეპერტუარს, გასაღვენად განზრახველი მოვე რიგ ნაშუაგერებს და სხვ. უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მხარე დიდი გულისხურით კიდებოდა გერმანული მეგობრების ყოველ, თუნდაც ერთი შესვლით უმნიშვნელო შენიშვნას და ამ გარემოებას მოვკლავა დიდი საჩუკრებო.

გდრ-ის კულტურის სამინისტროს დელეგაციას მისი საქართველოში ყოფნის დღეებში გავაცანი თუ არა მარტო ის, რაც ქართული კულტურის მომავალი დეკადის პროგრამაში იყო გათვალისწინებული, არამედ ბევრი რამ სხვა ისეთიც, რაც ასე თუ ისე სრულყოფილ წარმოდგენას შეუქმნიდა მას ქართული კულტურის წარსულსა და აწმყვე.

ყოველივე ამის შემდეგ, 1969 წლის 27 იანვარს ქ. თბილისში, სათანადო ოქმით გაფორმდა პირველი ოფიციალური შეთანხმება გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისა და საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროებს შორის „გდრ-ში საქართველოს სსრ კულტურის დღეების“ მსაღენისა და ჩატარების შესახებ.

ეს ხელშეკრულება ითვალისწინებდა, რომ გდრ-ში ქართული კულტურის დღეების ჩატარებაში მონაწილეობას მიიღებდა მრავალი მხატვრული კოლექტივი.

მუსიკალური ღონისძიებებიდან ხელშეკრულება ითვალისწინებდა ქართველი კომპოზიტორების მიერ სამი სავეტრო კონცერტის გამართვას, ფ. ფალიაშვილის ოპერის „დაისი“, დამღვას გდრ-ის ერთ-ერთი საოპერო თეატრში და აგრეთვე სამი თვითმოქმედი მხატვრული კოლექტივის გამოსვლებს გერმანია-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოების მიწვევით.

კულტურის დღეების პროგრამაში შეთანხმების თანახმად საპატიო ადგილი უნდა დაეჭირა გამოფენებს.

გერმანელთა თხოვნით, ჯერ კიდევ 1969 წლის მაისში, ქ. ბერლინში უნდა გახსნილიყო გამოფენა „ქართული კერამიკა“, რომელიც შემდეგ იმავე წლის 1 ნოემბრისათვის გადავიდოდა ქ. გერაში. დაიკვება აგრეთვე დიდი და მცირე ფოტოგამოფენები.

ძირითადი გამოფენების კატალოგების გამოცემა გდრ-ის კულტურის სამინისტრომ იკისრა ჩვეის მიერ საკატალოგო მასალების გერმანულ ენაზე მომზადების შემთხვევაში.

ამვე შეთანხმების მიხედვით გდრ-ის კულტურის სამინისტრომ ვალდებულია აიღოს ქართული კულტურის დღეებში მიუწვია მრავალი დელეგაცია.

შეთანხმებაში აისახა აგრეთვე რადიო-ტელეხედვისა და კინოფილმების სათანადო პროგრამების მომზადების აუცილებლობა, რაც შესაბამის ორგანიზაციებს უნდა განეხორციელებინათ.

სულ შეთანხმება ითვალისწინებდა 350 კაცის მონაწილეობას ქართული კულტურის დღეების ჩატარებაში.

თეატრების დამლევისათვის საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ მოამზადა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს წარუდგინა გერმანიის დემოკრატიულ რეს-

პუბლიკაში ქართული კულტურის დღეების მზადებისა და ჩატარების ღონისძიებათა სრული გეგმა და მასთან დაკავშირებული ხარჯთაღრიცხვა.

საქართველოს სსრ მთავრობა დიდი მზრუნველობითა და გულისხურით მოეცა ამ საქმეს. იგი მას სამართლიანად თვლიდა არა მარტო კულტურულ ღონისძიებად, არამედ დიდი მნიშვნელობის მქონე პოლიტიკურ მოვლენადაც. უკვე მარტის დამლევს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ მიიღო ზრცელი დადგენილება, რომელშიც დაწვრილებით აისახა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ქართული კულტურის დღეების ჩატარების პროგრამა. ამავე დადგენილებით მინისტრთა საბჭომ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს რესპუბლიკის ბიუჯეტისგან გამოუყო 252 ათასი მანეთი, რაც უნდა მოხმარებოდა კულტურის დღეების მსაღენის, მის მონაწილეთა ჩაყვანას ქ. ბერლინში და მათს უკან დაბრუნებას.

ასეთი თანხის გამოყოფა დიდი დახმარება იყო კულტურის სამინისტროსათვის და ამან უშუქველად განაპირობა კიდევ მოსამზადებელ სამუშაოთა მთელი კომპლექსის წარმატებით განხორციელება.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით შეიქმნა კომისია კულტურის მინისტრის ახს. ო. თაქთაქიშვილის მეთაურობით, რომელსაც დაეკავა ხელმძღვანელობა გაუიანა კულტურის დღეების მზადებისათვის. ამ კომისიაში შევიდნენ ყველა დანატრეხებულ ორგანიზაციის ხელმძღვანელები. თვით კულტურის სამინისტროში შეიქმნა კულტურის დღეების მზადების საორგანიზაციო შტაბი, რომელსაც დაეკავა ყოველდღიური საქმიანობის წარმართვა.

მოსამზადებელ სამუშაოთა ყურადღების ცენტრში იდგა შემდეგი საკითხები:

1. კოლექტივებისა და სოლისტების მომზადება.
2. გამოფენების მომზადება.
3. გდრ-ში გამოსაცემი ქართული ლიტერატურის მომზადება.
4. კულტურის დღეების სახეობო გახსნისა და დახურვის კონცერტების მომზადება.

კოლექტივებისა და სოლისტების მომზადება

მას შემდეგ, რაც გადაწყდა, თუ რომელ კოლექტივებსა და სოლისტებს უნდა მიეღოთ მონაწილეობა ქართული კულტურის დღეებში, მთავარი საზრუნავი ის იყო, რომ თითოეული მათგანი ღირსეულად მომზადებულიყო და წარმდგარიყო უცხოელი მასურებლისა თუ მსმენელის წინაშე.

რეპერტუარის საკითხი არავითხელ გამხდარა მსჯელობის საგანად, როგორც თვით კოლექტივებში, ისე კულტურის სამინისტროსა და ხელმძღვანელ ორგანოებში.

ასე, საკულდაგულად, ისევე მოედა და ისახებოდა თითქმის მთელი წლის მანძილზე თითოეული კოლექტივისა და სოლისტის რეპერტუარი, რომელიც სავანებოდ იყო გა-

მიზნული გდრ-ის მოსახლეობისათვის. არა ერთი და ორი ნაწარმოები შეიქმნა, ან გამოიძენა საამისოდ.

რეპერტუარის გარდა, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თვით კოლექტივების შემადგენლობის გადახალისება-გაძლიერებას. ამ მიმართულებითაც ბევრი რამ გაკეთდა.

სათანადო ყურადღება ექცეოდა აგრეთვე კოლექტივების ჩაცმულობასა და აღჭურვას.

ყველა ამ დონისძიებამ დიდად შეუწყო ხელი ანამულე-ბის მზადყოფნას ფრიად პასუსხავები გამოსვლებისათვის.

ბამოფმინების მზადება

მრავალრიცხოვანი გამოფენის მომზადება უაღრესად შრომატევადი საქმე იყო. გდრ-ის სათანადო ორგანიზაციებთან შეთანხმების საფუძველზე ჩვენ უნდა მოგვემზადებინა და კულტურის დღეების დაწყებამდე ხუთი თვით ადრე ჩაგვებარებინა მათთვის ყველა ძირითადი გამოფენის საკატალოგო მასალა გერმანულ ენაზე, რათა მათი დასტამბვა მოხერხებულიყო გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში.

ჯერ კიდევ 1969 წლის მარტსა და აპრილში სურათების გალერეის, მხატვართა კავშირისა და კულტურის სამინისტროს მუშაკების დაძაბული შრომის შედეგად ჩამოყალიბდა ყველა ძირითადი გამოფენის საბოლოო სახე, შეიქმნა მათი აღწერილობა, დაიწერა შესავალი წერილი თითოეული გამოფენის კატალოგისათვის, დამზადდა ფოტორეპროდუქციები და სხვა. საკატალოგო მასალების გერმანულ ენაზე თარგმნის შემდეგ, ისინი 1969 წლის მაისში გაი-

გზავნა ქ. ბერლინს, მაგრამ მზადება ამით, რასაკვირველია, არ დამთავრებულა. საჭირო იყო მრავალრიცხოვანი საგამოფენო ექსპონატების შეკრება, ხშირ შემთხვევაში მათი რესტავრაცია და გასაგავანად შემზადება.

თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ გასაგავან ექსპონატთა საერთო რაოდენობა (ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა, კერამიკა, ჭედურობა, ქსოვილები, წიგნები, ფოტოსურათები და სხვა) სამი ათასს აღემატებოდა, ხოლო მათ გადასატანად საჭირო გახდა ნ თორმეტტონიანი ავტომანქანა, გასაგები გახდებოდა, თუ რა დიდი სამუშაოს ჩატარება მოუხდათ იმ ადამიანებს, რომელთაც ევალებოდათ გამოფენების შერჩევა, გამზადება და გაგზავნა ასეთ შორ მანძილზე.

გდრ-ში ბამოცსაგმი ძარბოული ლიტერატურის მიმზადება

ბერლინის გამოცემლობასთან თავდაპირველი შეთანხმების საფუძველზე ჩვენ უკვე 1969 წლის თებერვალ-მარტში უნდა გვექონოდა მზად თარგმანები, მაგრამ ამ დროისათვის მხოლოდ ორი საკითხი იყო მოგვარებული: მთარგმნელების მოწვევა და ანთოლოგიების შემადგენლობა.

გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან მოვიწვიეთ ორი მთარგმნელი: რაინერ კირში და ადოლფ ენდლერი. ისინი აპრილის შუა რიცხვებში ჩამოვიდნენ თბილისში და დაუყოვნებლივ შეუდგნენ მუშაობას. ა. ენდლერმა თან ჩამოიყვანა თავისი მუდღეო ელექტრები, აგრეთვე მთარგმ-





ნელი, რედაქტორი და გამოცემლობის მუშაკი. უნდა ითქვას, რომ ამ სამეულის არც ერთი წუთი არ დაუკარგავს უქმად. პირობებიც კარგი ჰქონდათ შექმნილი. საუკეთესო სანატორიუმებში მოვათავსეთ ჯერ ბორჯომში და მერე გაგრანში. პწკარედი თარგმანი მათთვის ნელი ამამუკელმა გაამზადა. ნელი იყო აგრეთვე მათი მუდმივი კონსულტანტი და მეგავშიერ კულტურის სამინისტროსთან თუ მწერალთა კავშირთან.

რანერ კირშს და ადოლფ ენდლერს ქართული პოეზიის თარგმნა ჰქონდათ მინდობილი. რ. კირშს ადრე ეთარგმნა ნ. ბარათაშვილი და გამოცდილებაც გააჩნდა. მაგრამ მათ წინაშე უჩვეულოდ ძნელი ამოცანა იდგა: უნდა ეთარგმნათ სხვადასხვა საუკუნეთა, სხვადასხვა სტილისა და მიმართულების დაახლოებით 40 პოეტის ნაწარმოებები. ჯერჯერობით ძნელია იმის თქმა, თუ რა გამოუვიდათ. კირშსა და ა. ენდლერს, მაგრამ ერთი რამ კი ცხადია: მათ არც ენერჯია დაიშურეს, არც ნიჭი და პროფესიონალიზმი მოაკლეს ქართული პოეზიის ანთოლოგიას. ვფიქრობთ, რომ ეს პირველი სრულყოფილი კრებული იმკვარად აქედერდება გერმანულ ენაზე, რომ მკითხველებს უთუოდ განაცდევინებს მისი შემქმნელი ხალხის დიდ ისტორიასა და პოეტურ წვას.

ქართული პროზის ნიმუშების თარგმნა მიენდოთ გ. მარგველაშვილს, რომელსაც აღზრდა-განათლება გერმანიაში მიუღია, ნ. ამამუკელს, ნ. ხუციშვილს, ს. მაჭარაძესა და რ. ყარალაშვილს. ყოველი მათგანი შესანიშნავად ფლობს გერმანულ ენას. სწორედ გ. მარგველაშვილს დევალა სა-

ერთო რედაქცია და სტილი გაეკეთებინა ყველა თარგმანსათვის. პროზის ანთოლოგიაში შესატანად გამოყენებული იქნა რ. ბლაიხშტაინერის, შულცეს და სხვათა მიერ ადრე თარგმნილი ქართული ნაწარმოებებიც.

როგორც პოეზიის, ისე პროზის ანთოლოგიებისათვის ყველა მასალის მომზადება დასრულდა 1969 წლის ივლისში. გარდა მხატვრული ნაწარმოებებისა, ანთოლოგიებისათვის საჭირო იყო შესავალი სტატიების, კომენტარებისა და შენიშვნების, ქართული მწერლობის შესახებ მოკლე მიმოხილვების დაწერა და თარგმნა. მთელი ეს მასალა გამოცემულა «Volk und Welt»-ს ჩაბარდა 1969 წლის ივლისის დამლევს.

ბერლინის მეორე გამოცემლობას «Der Aufbau»-ს რამდენადმე უფრო ადრე ჩაბარდა პროფ. შ. რევეიშვილის წიგნი „გერმანულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის შესახებ“ (გერმანულ ენაზე თარგმნილი).

სამივე ეს წიგნი 1970 წელს გამოიცემა ბერლინში და, ვფიქრობ, დიდ სამსახურს გაუწევს ჩვენი ხალხების შემდგომი დაახლოების საქმეს.

კულტურის დღეიანის საზაიმიო ბაზსინსა და დახურვის კონცერტების მომზადება

ჩვენთვის 1969 წლის თებერვალში უკვე ცნობილი იყო, რომ ქართული კულტურის დღეების საზეიმო გახსნა 1 ნოემბერს გაიმართებოდა ბერლინის სახალხო თეატრში, ხო-

საქართველოს
ხელოვნების
მეცნიერებათა
აკადემიიდან

ზ. კახიანი.
ქალიშვილის პორტრეტი.



ეიურის წევრები გამოფენის განხილვაზე საქართველოს სსრ სურათების გალერეაში.





ლო მათი საზეიმო დახურვა 10 ნოემბერს — სახელმწიფო ოპერის შენობაში.

ამ საღამოების მოწყობა უადრესად რთული, პასუხსაგებნი და შრომატევადი საქმე იყო. ყველას, ვინც კი მათ მიმზადებაზე მუშაობდა, კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ კულტურის დღეების საზეიმო გახსნა და მისი კონცერტი ტონის მიხედვით უნდა ყოფილიყო მთელი დეკადისათვის, ხოლო სამუშაო დახურვა კი დასკვნითი აკრობატი, რომელსაც ღირსეულად უნდა დაეკვივრებინა დიდი კულტურული ღონისძიება.

თვეების მანძილზე საზეიმო გახსნის არა ერთი და ორი ვარიანტი შემუშავდა, რომელშიც მონაწილეობას ღებულობდნენ რეჟისორები, მხატვრები, კომპოზიტორები, ანამბლის ხელმძღვანელები, სოლისტები და სხვები. ეს იყო დაძაბული შემოქმედებითი ძიება საუკეთესო ვარიანტისა და მან თავისი შედეგი გამოიღო.

საბოლოოდ გადაწყდა ასე — კულტურის დღეების საზეიმო გახსნის ცერემონიალის შემდეგ კონცერტს გამართავდა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანამბლი, რომელიც კულტურის დღეების ჩატარების პროგრამაში გათვალისწინებული იყო ძირითად ძალად. უნდა ითქვას, რომ ამ გარემოებამ სავსებით გაგვიძლია.

უფრო მეტ დავას იწვევდა კულტურის დღეების საზეიმო დახურვის საღამოზე გახმართავი კონცერტის მოწყობა. მიუდავთა ერთ მხარეს მიაჩნდა, რომ ეს კონცერტი აკადემიური ხასიათის უნდა ყოფილიყო და ამდენად დაუმუშავებელი იქნებოდა საესტრადო ნომრების ჩართვას. მეორე მხარე კი იმ აზრს იცავდა, რომ თანამედროვე ქართული ხელოვნების ყველა უანრი წარმოედგინა. ბოლოს და ბოლოს ამ მოსაზრებაში იხალისა და საზეიმო დახურვის კონცერტის მონაწილეობა შემადგენლობა ამგვარად ჩამოყალიბდა:

კამერული ორკესტრი, სახელმწიფო კვარტეტი, სახელმწიფო ტრიო, ვოკალური ჯგუფი „გორდელა“, ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ორგრა“, სოლისტები — ე. ვირსალაძე, ლ. ისაკაძე, მ. ამირანაშვილი, ზ. სიტკილაძე, ნ. ანდელუაძე, ც. ტატიშვილი, ზ. ჭყონია. ამ ძალებით უნდა გამართულიყო კონცერტის პირველი განყოფილება. ხოლო მეორე განყოფილება უნდა წყადგინა ქართული ცეკვების სახელმწიფო დამსახურებულ ანსამბლს ნ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით.

სერიოზული ყურადღება ექცეოდა ქ. ბერლინის ორივე თეატრის სცენის სათანადო მომზადებას როგორც ოფიციალური ნაწილის, ასევე კონცერტებისათვის. ბევრი რამ საამინოდ საგანგებოდ გაკეთდა. თბილისშივე ამზადდა ორივე თეატრის სცენის მორთულობის ძირითადი ნაწილი, დროშები და, ასე გასინჯეთ, ყვავილთა პატარა, ქართული ლაზათით მოწული კალათებიც კი, რომლებმაც დაამშვენეს კულტურის დღეების საზეიმო გახსნა.

გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მოსამზადებელ სამუშაოთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ქართული სიმფონიური მუსიკის კონცერტის გამართვას. მართალია, ეს კონცერტი არ იყო გათვალისწინებული პირველ

შეთანხმებაში, მაგრამ მომდევნო მოლაპარაკებებში შეთანხმდით, რომ გდრ-ის ერთ-ერთი საუკეთესო სიმფონიური ორკესტრი იკისრებდა ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებთა შესრულებას. ასეც მოხდა. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მიერ შერჩეული სიმფონიური ნაწარმოებები (6 კომპოზიტორისა) თავის დროზე გადაეცაზნა ქ. ფრუტის სიმფონიურ ორკესტრს, რომელმაც ისინი მოამზადა და შესასრულა ქართული კულტურის დღეებში.

დიდი დრო და ყურადღება დაეთმო მასალების მომზადებას საქართველოს კულტურის, ისტორიის, ეკონომიკის და, საერთოდ, იმ მიღწევების შესახებ, რომლებიც ჩვენს რესპუბლიკამ მოიპოვა სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. ამ მასალების მომზადებასა და თავმოყრას ხელმძღვანელობდა საქმეში. მან დიდძალი მასალა მიაწვდო გდრ-ის უჩრდილ-გაზეთებს და მისი დიდი ნაწილი გამოქვეყნდა კიდევ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პრესაში ჯერ კიდევ ქართული კულტურის დღეების დაწყებამდე. ამ თვალსაზრისით დიდი როლი ითამაშა გერმანულ ჟურნალისტთა დელეგაციის მოწვევამ საქართველოში. ეს დელეგაცია საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მოწვევით თბილისში ჩამოვიდა 1969 წლის ივლისში. ერთი კვირის განმავლობაში მათ ნახეს ჩვენი კულტურის ძეგლები, გამოფენები და კოლექციები, დაათვალიერეს მუზეუმები და შეძლებისდაგვარად გაეცნენ ჩვენს რესპუბლიკასაც. თბილისის გარდა, ისინი იყვნენ მცხეთაში, ყაზბეგში, ბათუმში, რუსთავში. შეხვდნენ ქართველ მშრომლებს და პარტიულ მუშაკებს. ანგვარად, გერმანულ ჟურნალისტებს დიდი შთაბეჭდილებები დაუტოვებდა. გერ-ში დაბრუნების შემდეგ თავიანთ ლექსინ-გაზეთებში ჟურნალების მთელი სერიები გამოაქვეყნეს საქართველოს, მისი ხალხისა და კულტურის, სოციალისტური მეურნეობის შესახებ. ამ წერილებმა უდავოდ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. მათ მოამზადეს კულტურის დასახვედრად და შესათვისებლად.

თითქმის ყველა გერმანელი ჟურნალისტი, ბერლინიდან იყო იგი თუ დრეზდენიდან, მიმართავდა თავის მკითხველს, რომ მას ულის ძველი და ახალი, სოციალისტური ქართული კულტურის მშვენიერი ქმნილებების ხილვა, რომ მისი, ე. ი. გერმანელი მსმენლის თუ მწახველის, შეხვედრა ქართულ კულტურასთან, ქართული სახეობის ხელოვნების გამოფენებთან თუ ქართველ მომღერალ-მომცეკვავებთან არ იქნება ჩვეულებრივი მოვლენა, რიგითი ღონისძიება, არამედ მათთვის რთულია უჩვეულო ამბავი და აღმოჩენა, რომელიც დიდ ესთეტიკურ საამიფენებას მოგვრის და უაღამ-დიდრებს მისთ ცოდნას. ამასთანავე, გერმანელი ჟურნალისტები აუწყებდნენ თავიანთ მკითხველებს, რომ ქართველები განთქმულნი არიან არა მარტო თავიანთი ძველი და თვითმყოფადი კულტურით, არამედ თანამედროვე სტუმარ-მასპინძლობითაც. ამიტომაც, ისინი მოწოდებდნენ გდრ-ის მოსახლეობას და რესპუბლიკის ორგანიზაციებს, კარგად გაითვალისწინეთ ყოველივე ეს და ღირსეული შეხვედრა და



მასპინძლობა გაუწიეთ ქართული კულტურის დესპანებსო. ქართული კულტურის დღეების შზადების პერიოდში მოგვარდა ერთ ფრიად მნიშვნელოვანი საქმეც. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ბოლო ოცი წლის მანძილზე საქართველოს აღსანიშნავად უპართებულოდ იხმარებოდა სიტყვა «Grusien». ადრე, თვით გერმანიაში ასეული წლების მანძილზე, ისევე როგორც ავსტრიაში, შვეიცარიაში და სხვაგან განმტკიცებული იყო სახელწოდება «Georgien». ცნობილია ისიც, რომ სხვა ევროპული ქვეყნებიც (იტალია, საფრანგეთი, ინგლისი და სხვანი) საქართველოს სახელწოდებას აწარმოებენ ფუძე «Georg»-იდან. ყოველივე ამის გამო, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ თხოვნით მიმართა გდრ-ის სათაანდო ორგანოებს შეეცალა „Grusien“ უფრო სწორი სიტყვით «Georgien». უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ცვლილების აუცილებლობამ გარკვეული წრეების წინააღმდეგობა გამოიწვია, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მართებულმა ფორმამ გაიმარჯვა და ქართული კულტურის დღეების დაწყების წინ გდრ-ის ყველა უზრუნავ-გუსეთი თუ სახელმწიფო ორგანო უკვე «Georgien»-ით იხსენიებდა საქართველოს.

გასული წლის სექტემბრის დამდეგისათვის ფაქტურად დამთავრებული იყო ქართული კულტურის დღეების მომზადების ძირითადი სამუშაოები. მავალითად, სექტემბრის ბოლო და ოქტომბრის პირველ რიცხვებში ქ. ბერლინს გაიგზავნა გამოფენების მასალებით დატვირთული 8 სპეციალური ავტომანქანა. ქართული სამუშაოების დღეების ჩატარებისათვის გაიგზავნა 4 ვაგონი ღვინო და კონიაკი, აგრეთვე ორი თონე, სიმინდი, საკმაზენი და სხვა.

იწყებოდა საზღაადის კულტურის დღეების მონაწილეთა გასამზავრებლა. მონაწილეთა რაოდენობამ 430 კაცს მიაღწია. ხალხის გადაყვანის მიზნით დავიქირავეთ საგანგებო მატარებელი, რომელსაც თბილისიდან ქ. ბერლინს 280 კაცი უნდა ჩაეყვანა 1969 წლის 31 ოქტომბერს, ხოლო დანარჩენი მონაწილენი თვითმფრინავებით უნდა გამგზავრებულიყვნენ.

ხალხის გამგზავრების წინა პერიოდში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის მიერ გამოართულ საუბრებს კულტურის დღეების მონაწილეთ კოლექტივებთან და სოლისტებთან. საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ამხ. ვ. პ. შვავანაძე შეხვდა და ესაუბრა ქართული კულტურის დღეების თითქმის ყველა მონაწილეს. ამგვარი ყურადღების გამოჩენამ შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო. გდრ-ში ყოფნის მანძილზე არ მოხდარა არც ერთი არასასიამოვნო შემთხვევა.

უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, გდრ-ის კულტურის სამინისტროსა და სხვა ორგანიზაციების უზარმაზარი შრომა, რომელიც მათ გასწიეს ქართული კულტურის დღეების ჩატარებლად.

გდრ-ში ქართული კულტურის დღეები თავისი მასშტაბით დიდად აღმტკბებოდა მანამდე ჩატარებულ ყველა დეკადს. ამის საბოლუსტაციოდ კმარა თუნდაც შემდეგი მონაცემების მოტანა. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლი-

კაში უნდა გამართულიყო ქართული კულტურის ამსვენება 25 გამოფენა, უნდა გამოქმნილიყო 25 საგამოფენო დარბაზი, რომელიც დაკავებულ იქნებოდა მთელი 2 თვის მანძილზე 1969 წლის 1 ნოემბრიდან 1970 წლის 1 იანვრამდე. ამას ემატებოდა კიდევ 34 გამოფენა-საუქმარი, რომელიც სხვადასხვა დაწესებულებასა და საწარმოს უნდა გამოეფინა თავის შემოტებით (ამ გამოფენა-საუქმარებში შედიოდა ფოტოგამოფენა „საბჭოთა საქართველო“, აგრეთვე წიგნები, ფიფიტიები, კუდართის, კვრამბის და სხვე სამუქმრების ნიმუშები). ყველაფერი ეს შემდეგ საუქმარად რჩებოდა ორგანიზაციებს.

გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ჩვენ ჩაეყვანეთ 11 საკონცერტო კოლექტივი და სოლისტის 3 ჯგუფი. ეს იმის ნიშანია, რომ რესპუბლიკის საკონცერტო ორგანიზაციებს ყოველდღე ქართველ შემსრულებლებთან მონაწილეობით უნდა გაემართათ 10-12 კონცერტი.

ჩვენსა გერმანელმა მეგობრებმა ეს ორივე რთული ამოცანა ბრწყინვალედ გადაწყვიტეს.

გარდა ამისა, გდრ-ის კულტურის სამინისტროს უნდა უზრუნველყო ჩვენი მრავალრიცხოვანი დელეგაციების მიღება, მათი გამოსვლები სხვადასხვა წარმოება-დაწესებულებებში, ასამდე ლექცია-მოსხენების გამართვა და კიდევ ბევრი სხვა რამე, რის ჩამოთვლაც შორს წააგვიყვანდა.

მთელ ამ საქმიანობას ხელმძღვანელოდა გდრ-ის კულტურის სამინისტროსთან შექმნილი საორგანიზაციო კომიტეტი, რომელსაც საავეჯო ედა კულტურის მინისტრის მოადგილე ამხ. კურტ ბორგი, ძალიან გამოცდილი და ავტორიტეტული მუშაკი. ქართული კულტურის დღეების ჩატარებლად საორგანიზაციო კომიტეტები და შტაბები შექმნილი იყო ხუთივე ოლქის საბჭოებთან. მათი უსაბუთო მუშაობის წყალობით კულტურის დღეების პროგრამით გათვალისწინებული ყველა ღონისძიება უზუსტად, შეფუგრებულად სრულდებოდა.

ასლოდეგობა 1969 წლის 1 ნოემბერი...

ამ დღეს უნდა დაწყებულიყო საქართველოს სსრ კულტურის დღეები გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. ყველაფერი უზად იყო, მაგრამ გდრ-ის კულტურის სამინისტრომ აუცილებლად მიიჩინა თბილისში ერთი კვირით ადრე გამოგზავნა თავისი წარმომადგენელი ვერნერ შნიიდერი, რათა ერთხელ კიდევ დაეუსტუებინა ზოგი რამ და პირველ რიგში კი კულტურის დღეების მონაწილეთა ბერლინში ჩასვლასთან დაკავშირებული ყველა დეტალი. დილის 9 საათიდან ღამის პირველ საათამდე მან კულტურის სამინისტროში დაჰყო. აქ იყვნენ შეკრებილი გდრ-ის მიმავალი კოლექტივების ხელმძღვანელები, დელეგაციების მთელი შემადგენლობა, ჩვენი შტაბის წევრები, პრეს-ჯგუფის მუშაკები და საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენლები. საბოლოო კორექტურა გაუკეთდა ყველა ღონისძიებას, დაუსტადა დელეგაციების შემაღენლობა და, რაც მთავარია, გერმანული აკრამბულიობით დაისახა გვეგმა თუ როგორ დაგვეგდებოდნენ ქ. ბერლინის ადმოსალეთის ვაგზალზე, ვის რომელ სასტუმროში მოათავსებდნენ, ვინ გაემგზავრებოდა ქ. ბერლინიდან

დაუყოვნებლივ ქ. დრეზდენს, კარლ-მარქს-შტადტს, გერასა და ზულს. ვ. შნაიდერმა სხვადასხვა ქალაქში გასამგზავრებელათვის სხვადასხვა ფერის ნიშნებიც კი ჩამოიტანა, რომ არავის შემლოდა.

ეს იყო დიდი მოსამზადებელი სამუშაოს უკანასკნელი აკორდი.

დადა პირველი ნომბერიც...

430 ქართველი ხელოვანი, მომღერალი, მოცეკვავე, მწერალი, კომპოზიტორი, მხატვარი, არქიტექტორი, ჟურნალისტი, მსახიობი, კინოსა თუ ტელევიზიის მუშაკი დიდი კულტურული მისიით, მეგობრულად მოეფინა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკას.

დაიწყო ქართული კულტურის დიდი ზეიმი ევროპის ცენტრში, იმ ქვეყანაში, რომელსაც არაერთხელ აღუფრთოვანებია კაცობრიობა თავისი დიდი მწერლობით, ფილოსოფიით, მუსიკითა და, საერთოდ, კულტურით.

ქართული კულტურის დღეების ყოველ მონაწილეს მშენივრად ჰქონდა ყოველივე ეს შეგნებული და გათვალისწინებული. კარგად იცოდა, სად და რისთვის მიდიოდა, ეს-მოდა, რომ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში იგი არა მარტო საქართველოს განსახიერებდა, არამედ მივლსაბჭოთა კავშირს — დიდი ლენინის ქვეყანას.

ეს შეგნება და მაღალი მოვალეობა ხელმძღვანელობდა ყოველი ქართველი კაცის მოქმედებას, მაგრამ ისე, რომ უშუალობას არ უკარგავდა მის საქციელს, არ ბოჭავდა. აქ გამოვლინდა სწორედ საბჭოთა ადამიანის თვისება, იყოს

უაღრესად ორგანიზებული, იმოქმედოს ძალთა მთელი დაცაბებით, საქმეს მოახმაროს მთელი ნიჭი და უნარი, მაგრამ ამავე დროს იმოქმედოს ლაღად, ასე, როგორც ჭეშმარიტ ხელოვანსა და კულტურის მოღვაწეს შეჭფერის.

ქართული კულტურის დღეების პირველი ოფიციალური ღონისძიება, რომელიც ბერლინში გაიმართა, ეს იყო საქართველოს გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენის გახსნა კოპენიკის მუზეუმში 1 ნოემბერს, დილის 11 საათზე.

ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო თანამედროვე ჭედური ხელოვნება და კერამიკა, ზეუ ნამუშევრები და ქსოვილები. ექვს დარბაზში ლაღად გაშლილი ექსპონატები ყოველი მნახველის წინაშე შეტყვევებდნენ, რომ მათი შემქმნელი ხალხი ძველთაძველი და დიდი ტრადიციების მქონეა, რომელიც ახლა დიდი რუღუნებითა და სიყვარულით დასტრიალებს თავს ყოველივე საუკეთესოს, რაც წარსულს მისთვის უბოძებია და ახალი ცხოვრების შესამკობად იყენებს ამ ხელოვნებას, ხალხისავე წიაღში შობილსა და განვითარებულს.

ეს გარემოება მშენივრად იგრძნეს და შეითვისეს იქ დამსწრე გერმანელმა ინტელიგენტებმა, ხელოვნებისმცოდნეებმა და კულტურის მუშაკებმა.

წინ იყო ქართული კულტურის დღეების საზეიმო და ოფიციალური გახსნა ბერლინის სახალხო თეატრის შენობაში საღამოს 7 საათზე.

ეს საათიც დადგა.

განუზომელი იყო ყოველი იქ დამსწრე ქართველი კაცის

ი. ლოლუა.

ოცნება.



მღელვარება. ბევრი კარგი სიტყვა თქვა იმ საღამოზე მისალმებით გამოსულმა გდრ-ის კულტურის მინისტრმა კლაუს გიზიმ და მის საპასუხოდ საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქთაქიშვილმა.

მცირე შესვენების შემდეგ დაიწყო საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის დამსახურებული ანსამბლის კონცერტი. წარმატება არაჩვეულებრივი იყო.

პირველ დღესვე დამყარებული შესანიშნავი განწყობილება და ურთიერთგაგება ქართველ ხელოვანთა და გერმანელ მსმენელ-მაცურებელთა შორის შემდეგ არც ერთი წამით არ შენელებულა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კულტურის ღონისძიებებს, ე. ი. კონცერტებს, გამოფენებს, ლექცია-მოსხენებებსა და შეხვედრებს ყოველდღიურად ესწრებოდა სულ ცოტა 50 ათასი კაცი, მათ გარდა, ვინც რადიო-ტელევიზიით უსმენდა და უყურებდა. ასევე შეიძლება ითქვას, რომ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში არ ყოფილა არც ერთი ისეთი კონცერტი თუ გამოფენა, რომელსაც დიდი წარმატება არ ხელოვდა წილად.

ქართული კულტურის ათმა დღემ ნამდვილად „შესძრა“ გდრ-ის მოსახლეობის ყველა ფენა. დიდი სიყვარული და პატივისცემა ჩაუნერგა მას ჩვენი კულტურისა და ხალხისადმი. ამ დღეებისათვის დამახასიათებელი იყო დიდი პოლიტიკური აღმავლობა, ნამდვილი მეგობრობის სულისკვეთება და ისეთი დაახლოება ადამიანებისა ადამიანებთან, რომელსაც მომავალში მხოლოდ სასიკეთო შედეგი შეიძლება მოჰყვებ.

ამიტომაც მსურს მკითხველებს გაეუზიარონ შთაბეჭდილებები ცალკეულ გერმანელ მეგობრებთან შეხვედრებზე.

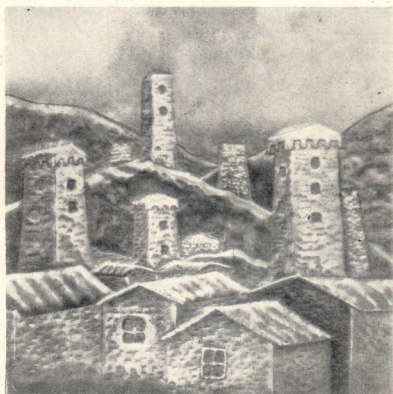
შეხვედრა ბერლინში ბევრი მქონდა, მაგრამ მე მხოლოდ ორ მათგანზე მოგიხსნობო.

ბერლინში ჩასვლისთანავე მომძებნა კრისტოფ ფუნკემ, რომელიც ჟურნალისტთა დელეგაციის შემადგენლობაში იყო საქართველოში და მისი გაზეთის სახელით მთხოვა ვსტუმრებოდი რედაქციას. თან ოფიციალური წერილიც გადმომა, რომელსაც ხელს აწერდა გაზეთ «Der Morgen»-ის მთავარი რედაქტორი — გერჰარდ ფიშერი. რედაქციაში მისვლა მხოლოდ ერთი კვირის შემდეგ მოვახერხე და უკეთესიც გამოდგა, რადგან სალაპარაკო ახლა უფრო მეტი გვქონდა, ვიდრე პირველ დღეებში.

გ. ფიშერი ფრიად განათლებული კაცი და საინტერესო მოსაუბრე აღმოჩნდა. მას ბევრი რამის გაგება სურდა ჩემგანაც. საუბარი სამ საათს გაგრძელდა. ლაპარაკი იყო საქართველოს ისტორიის, ლიტერატურისა და ქართული შრიფტის შესახებ. მერე გერჰარდმა მითხრა:

მე ძალიან გამიტაცა თქვენი ხალხის გაცნობის სურვილმა. საქართველოს ისტორია ჩემთვის სრულიად უცნობი და, უფრო სწორად, ბნელით მოცული რამ იყო. მაგრამ, მოვისმინე ქართული სიმღერები, ვნახე ქართული ცეკვები, თვალი შევაველე ქართულ ჭადვრობას, ფოტოებით გავეცანი ძველსა და ახალ ქართულ ხუროთმოძღვრებას და ასე მგონია, რომ ქართველი ხალხის საუკეთესოდ დაწერილ ისტორიას დავეწავე, მის სულში ჩავიხედე.

რ. არუთინოვი.
სკანეთი.





ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ ქართველი ხალხი მთელი თავისი ბუნებითა და არსებით შემოქმედით ხალხი ყოფილა კულტურის ყველა სფეროში და ის სამნივლი ძმელ-მეღმბა რომ არ განეცადა საუკუნეთა მანძილზე, რის შესახებაც თქვენ ასე მოკლედ გვიამბებთ, სულ სხვა ადგილს მოიპოვებდა მსოფლიოს ხალხთა შორის. არ იფიქროთ, რომ ჟურნალისტურ ჭაბინაურს გეუბნებით. ეს ჩემი გულწრფელი აზრი და რწმენაა, ქართული ხელოვნების გაცნობით გამოიწვეული. მე და ჩემს კოლეგებს (საუბარს ხუთი გერმანელი ესწრებოდა) გესურს შეძლებისდაგვარად უკეთ გავცნოთ ქართულ კულტურას და გავაცნოთ იგი ჩვენ ხალხსაც. ჩვენს გახუტოს აქვს თავისი წიგნის გამოცემლობაც. ამიტომაც მე და ჩემი კოლეგა ვოლფგანგ ტენცლერი, რომელიც სწორედ წიგნის გამოცემლობის დირექტორია, მოგმართავთ თხოვნით, რომ დაგვიხსალოთ და რეკომენდაცია გაუწიოთ რომელიმე თანამედროვე ქართულ რომანს, რომელსაც ჩვენ ვითარებთ და გამოცემთ.

ამ თხოვნაშიც ისეთი გულწრფელობა და შეგობრული კეთილგანწყობილება იგრძნობოდა, რომ მე სრულიად უნებურად რაღაც ორი-სამი საათის წინათ გაცნობილ ადამიანს ძმა ვუწოდებ და ამის გამო მადლობის გადახდაც აღარ მივიჩნიე საჭიროდ საინტერესო საუბრისათვის, კარგი მასპინძლობისათვის, ჩვენი კულტურის დაფასებისა და მასზე ზრუნვისათვის.

ასე, მადლობის უთქმელად, გამოვედი გერპარდ ფიშერის კაბინიდან, დიდი ადამიანური სითბოთა და სინაზრულით აღტანებული და ამავე დროს დარწმუნებული, რომ ამ მართლაც და ძმურად გამართულ შეხვედრა-საუბარს ბევრი კარგი რამ მოყვებოდა მომავალში.

ამს. პატივი გდრ-ის სოციალისტური ერთიანი პარტიის ც-ის მიღვინია იდეოლოგიის იბრგუმი და პოლიტიკურის წევრი. მან მიღება გაგვიმართა 1969 წლის 10 ნოემბერს ც-ის შენობაში. მიღება ესწრებოდა ოფიციალური დელეგაცია: თ. თაქათაშვილი (მთელი), ვ. კუპრაძე და გ. მელაქვი, აგრეთვე რ. დვალი, მე და ვ. ჭიაურელი. მიღებაზე მიწვეული იყო საბჭოთა კავშირის ელჩი გდრ-ში ამხ. აბრაშიძევი და საელჩოს კულტურის განყოფილების გამგე პ. რიძოვი.

მიღებაზე ვრცელი სიტყვა წარმოთქვა ამხ. პავერმა, რომელიც განსაკუთრებით ჩამჩრა მესხიერებაში. კ. პავერმა ფაქტიურად ანალიზი გაუკეთა ქართული კულტურის დღეებს გდრ-ში და შეეხო ყველა მის ასპექტს. მან თქვა: ყველაფერი, რასაც მე მოგახსენებთ, მხოლოდ ჩემს პირად შთაბეჭდილებებს არ ემყარება. მე, რა თქმა უნდა, ვერ შევძელი, რომ ყველაფერი მენახა და მომიხმინა, იმდენად ფართოდ და მრავალმხრივად იყო წარმოდგენილი თქვენე კულტურა ჩვენს რესპუბლიკაში. მაგრამ პირადად ჩემს მიერ ნახასა და განცდილს ემატება თითქმის სრული ინფორმაცია გდრ-ის ხუთივე ოლქიდან, სადაც თქვენი კულტურის დღეები ტარდებოდა. ეს ინფორმაცია ემყარება გდრ-ის კულტურის სამინისტროს მონაცემებს, ჩვენი კულტურის ცალკეულ გამოჩენილ მოღვაწეთა აზრს და შთაბეჭდილებებს, პრესის, რადიოსა და ტელევიზიის ხელ-

ძღვანელთა შეფასებას. და ყოველივე ამის გათვალისწინებით გულახდილად და პირუთენელად უნდა გითხრათ, რომ საქართველოს სსრ კულტურის დღეები ჩვენს რესპუბლიკაში დიდი მოვლენაა ერთგორვე პოლიტიკური, ისე, საერთოდ, სასოციალურად და, რასაკვირველია, განსაკუთრებით კულტურული თვალსაზრისით. პირდაპირ გეტყვით, რომ კულტურის დღეები ასე მაღალ დონეზე ჩვენთან აქამდე არ ჩატარებულა. მე ვისრუვედი, რომ ამავარი მაღალი დონე შემდეგაც შეგვეწარჩუნებინოს. ეს დონე საკვებით შეეფერებოდა იმ დიდ დღესასწაულს, რომელიც ჩვენ ერთო თავის წინათ გვერნდა ჩვენი მუშაკ-გლეხური სახელწიფოს დაარსების 20 წლისთავთან დაკავშირებით და იმ გრანდიოზულ სამზადისსაც, რომელსაც გენიალური ლენინის დაბადების 100 წლისთავი იმსახურებს.

ყოველივე ამის გამო მე არ შემიძლია დიდი მადლობა ყო გადავუხადო ჩვენს ქართველ მეგობრებს და ხაზი არ გაუვსა იმ მასშტაბურ მოსამზადებელ სამუშაოებს, რაც მათ ჩატარებით ჩვენთან ჩამოსვლამდე და რაც ასე კარგად იგრძნობა ყოველი კოლექტივის თუ სოლისტის განცხვლაში, მრავალრიცხოვანი გამთვინების მაღალ ხარისხში და მათი გამართვის კულტურაში. განსაკუთრებით ქების ღირსია კოლექტივების შესანიშნავად შერჩეული და დახვეწილი რეპერტუარი და გამოყენების თემატიკა.

აქვე უნდა გავიზიარო ერთი აზრი, რომელიც აგრეთვე მარტო ჩემი, პირადი აზრი არ არის. ყოველივე იმის შემდეგ, რაც ამ თუ დღეები უნახეთ და განეცადეთ, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივდივით, რომ კულტურის დღეების ჩატარება სწორედ ამ სახით არის უფრო მიზანშეწონილი და სასურველი ჩვენი ხალხისათვის. მართლაც, გდრ-ის მოსახლეობის დიდი ნაწილი ახლა სრულყოფილად გაეცნო საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი რესპუბლიკის, კერძოდ საქართველოს, უძველესსა და ახალ სოციალისტურ კულტურას და დარწმუნდა, თუ რა დიდი ძალა ჰქონია ცხოვრებაში ლენინის გენიალურ ნაციონალურ პოლიტიკას.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო აგრეთვე ერთმა გარემოებამ. სასულდობრ, იმ სინთეზმა, რომელიც გვიჩვენებთ თქვენი ხალხის ძველ კულტურულ ტრადიციებსა და ახალ სოციალისტურ კულტურას შორის. უნდა გითხრათ, რომ ეს გარემოებები დღესასწაულს გაგვიტყდა ჩვენს იდეოლოგიურ ბრძოლაში დასავლეთის ქვეყნებთან და, კერძოდ, დასავლეთ გერმანიასთან. თქვენითვის უფრო გასაკვირი რომ იყოს, თუ რას ვგულისხმობთ ამ შემთხვევაში, ასე გეტყვით: დასავლეთ გერმანიის, ისევე როგორც ბევრ სხვა კაპიტალისტურ ქვეყანაში, ამჟამად მიმდინარეობს კულტურის ამერიკანიზაცია, ანუ ადამიანის სულიერი დაქვეითების სრული გამოვლინება როგორც მუსიკაში, ისე მხატვრობაში და განსაკუთრებით ცეკვებას და მრავალნაირ გასართობში. მთავარი ის არის, რომ ყველგან და ყველაფერში ხაზგასმულია იგრძნობა უგულბელოყოფა და უარყოფა ძველი და დიდი კლასიკური კულტურის, რომელიც, მათი აზრით, თანამედროვე ადამიანს უკვე აღარაფერში არცა. ასეთია ძირგამომავალი და ამავე დროს უპერსპექტივი ადამიანების ფილოსოფია. წარსულში მათ არაფერი აინტერესებთ, რად-

გან მომავალშიც ვერაფერს ხედავენ სასიკეთოს და ამიტომ ყოველდღე ახალ-ახალ რამეს იფიქრებენ თავის შესაქცევად. და აი, ამ ხდრდომ თქვენ შესანიშნავად გვიჩვენეთ და ამას კარგად ხედავდნენ დასავლეთ ბერლინსა და დასავლეთ გერმანიისთვის, რომ ახალი ცხოვრების მშენებელი ადამიანები არა თუ უარყოფენ, არამედ პირიქით, ბრწყინვალე იყენებენ ყოველივე იმას, რაც საუკეთესო შეუქმნია მათ წინაპრებს ათასი წლების მანძილზე, თან იმგვარად უპაემებენ მას ახალ სოციალისტურ ყოფასა და კულტურას, რომ ეს სინთეზი სულიერად და ფიზიკურად ჯანსაღი ადამიანისათვის წარმატება და მომავალდობელია.

ეს სინთეზი დავინახეთ არა მარტო თქვენს ცეკვებსა და სიმღერებში, არამედ თქვენს მხატვრობასა და ჭედურ ხელოვნებაში და, ასე გასინჯეთ, თქვენს საესტრადო ნიმუშებშიც, სადაც სრულიად ახალ ფორმში იჭრებოდნოდა კარგი ტრადიციების შენარჩუნება, ნამდვილი აზრი და გრძობა.

იმავე მიღებაზე ამხ. კურტ ჰაგერთან მოკლე სიტყვიო გამოვიდა საბჭოთა კავშირის ელჩი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ამხ. აბრაჰიმოვი, რომელმაც მალაოი შეფასება მისცა ქართული კულტურის დღევანდელ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, დიდი წარმატება მიუღოცა მის მონაწილეებს. ელჩის ამგვარი შეფასებაც არ გამოსატყავს მარტოდენ მის პირად აზრს, თუმცა უნდა ითქვას, რომ იგი დროს პოულობდა, რათა დასწრებოდა ქართული კულტურის დღევანდელ თითქმის ყველა ძირითად ღონისძიებას ბერლინში. მაგრამ ამავე დროს იგი ითვისწინებდა გერ-ში აგრედიციულ სხვა სახელმწიფოების წარმომადგენელთა შთაბეჭდილებებსა და შეხედულებებსაც.

ყოველივე ამის გამო ჩვენ სრული უფლება გვაქვს დავასკვნათ, რომ ქართულმა კულტურამ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა ევროპის ცენტრში და თითქმის შეიძლება აქ წარტილიც დაგვესვა, მაგრამ არის კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც განმარტებს მოითხოვს.

ზოგ ამხანაგს საქართველოში, თუ მის გარეთ, ჰგონია, რომ ქართული კულტურის დღევანდელი წარმატება გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში განაპირობებს ქართულმა ცეკვებმა და სიმღერებმა და ამის გამო ჩვენს ქვეყანას მოცუვევთა და მომღერალთა ქვეყანა შეარქვეს. ამ გამოთქმაში არის სიმაართლის მარცვალი, მაგრამ ამავე დროს იგი მცდარია და დიდ სიმაართლეს მოკლებული.

უდავოა, რომ ქართული კულტურის დღევანდელი წარმატებაში სასეებით გარკვეული და დიდი როლიც ითამაშა ქართულმა ცეკვა-სიმღერამ, რადგან მსმენელ-მაყურებელთა მომეტებელი უმრავლესობისათვის ის იყო გადამწყვეტი ფაქტორი ქართული კულტურაზე საერთო შთაბეჭდილების მისაღებად. ესეც არ იყო, ქართული სიმღერა და ცეკვა ჩვენი ხალხის გენიალური ფეროშენება, რომლებიც ბრწყინვალედ გამოხატავენ ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვან

კულტურას, დახვეწილობასა და სიფაქიზეს, ქართველი ვაგაკურ შემარობასა და სულიერ სიმდიდრეს. ეს ყველაფერი მშვენიერად დინახა, განიცადა და შეაფასა გერმანულმა მაყურებელმა, რომელმაც ნახა აგრეთვე ქართული სახეითი ხელოვნების დიდოსტატების: ნ. ფიროსიანიშვილის, ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის, ელ. ახვლედიანის, ირ. ორიაშვილის, კ. გურულიას და სხვათა ბრწყინვალე ნამუშევრები. აქ იყო წარმოდგენილი ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა, ჭედურობა, კარიმიკა და ხეზე ნამუშევრები.

ათი დღის მანძილზე გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ცენტრებში ეჭურდა არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერები, არამედ ქართული სიმფონიური, კამერული და საესტრადო მუსიკაც, ხოლო ე. ვირსალაძემ, ლ. ისაკაძემ, მ. იაშვილმა, მ. ამირანაშვილმა, ლ. ჭყონიამ, ნ. ანდლუაძემ, ზ. სტეკილაძემ, ც. ტატიშვილმა და სხვებმა აღტაცებაში მოიყვანეს მსმენელები მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ნიმუშების მაღალ დონეზე შესრულებით.

ჩვენმა გერმანულმა მეგობრებმა საქართველოს ისტორიასა და კულტურაზე მოისინეს ქართველი მწიფიერთა ლექციები და მოხსენებები. არა ერთი და ორი ქართველი მეცნიერი ესაუბრებოდა გერმანულ ენაზე აუდიტორიას.

ათათასობით მაყურებელმა ნახა ქართული ფოლკები, ხოლო მილიონობით გერმანულმა ნახა და მოისინა რადიოტელევიზიის პროგრამები, რომლებიც ქართულ კულტურას მიეძღვნა.

კულტურის დღევანდელი დიდად შეუწყო ხელი ქართული სიტყვაკავშირი მწერლობის გაცნობას გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. სწორედ ნოემბრის პირველ დღეებში გამოვიდა გერმანულ ენაზე კ. გამასხურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, მაღე გამოვა „ეფუხისტყოსინის“ გერმანული თარგმანის მეორე გამოცემა. თითქმის მზად არის გამოსაცემად ქართული პროზისა და პოეზიის ანთოლოგიები. ითარგმნებს რამდენიმე ქართული პიესა. ზოგი მათგანი დაიბეჭდება ან დაიდგმება. კულტურის დღევანდელ ათასობით კაცმა ნახა გამოფენა „ქართული ლიტერატურა მეზუთე საუკუნიდან დღემდე“.

ყოველივე ეს, ერთად აღებული, სწორ წარმოდგენას უქმნის და გერმანულ ხალხს ქართული კულტურის უძველეს საწყისებზე და მისი განვითარების მრავალმხრივობაზე.

* * *

ქართული კულტურის დღევანდელი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ერთსა და იმავე დროს დიდმნიშვნელოვანი ეროვნული და ინტერნაციონალური მოვლენა იყო. მან ღრმა კვალი დატოვა ორივე ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში და პირნათლად შეასრულა თავისი უპირველესი პოლიტიკური მისია — იყოს ხალხთა მეგობრობის და ურთიერთგაგების მიკვლევა და მესვეურიც.



რეჟისორი ვალტერ ფელშენშტეინი.

მუსიკალური თეატრის დიდი რეჟოზმატორი

გიზო ჟორდანიას

ბერლინის „კომიე თეატრის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი ვალტერ ფელშენშტეინი მოსკოვის კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ მუსიკალურ თეატრში ბიზეს ოპერა „კარმენს“ დგამდა. საშუალება მომეცა დაგსწრებოდი რეპეტიციებს, გავცნობოდი ვ. ფელშენშტეინის მუშაობის მეთოდებს. შთაბეჭდილებების გაზიარების სურვილი აღმედრა — შევეცდები მკითხველს გაგაცნო ამ რეჟორმატორის ზოგიერთი მოსაზრება თანამედროვე მუსიკალური თეატრის შესახებ.

დიდმა რეჟისორებმა — კ. სტანისლავსკიმ და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ, ვ. ვახტანგოვმა, ვ. მიერჰოლდმა, ბ. ბრეტკმა, ე. მარჯანიშვილმა და ა. ახმეტელმა ძირფესვიანად გარდაქმნეს თეატრის სტრუქტურა, შეიმუშავეს გამომსახველობის ახალი სისტემა, ჩამოაკალიბეს მსახიობთა მუშაობის საკუთარი მოძღვრება, შექმნეს დიდი საზოგადოებრივი ქვრივობის ახალი თეატრი. ნოვატორ-შემოქმედელმა ამ ჯგუფს მიეკუთვნება პროფესორი ვალტერ ფელშენშტეინიც.

მუსიკალური თეატრის გარდაქმნის პროცესი დიდი ხანია ვითარდება. მისი პირველი „მეამბოხენი“ კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყვნენ. მათ მიერ დაარსებული საოპერო და მუსიკალური სტუდიებით საფუძველი ჩაეყარა ახალი ტიპის მუსიკალურ თეატრს (ამ ორი სტუდიის გაერთიანების საფუძველზე ჩამოყალიბდა მოსკოვის კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის სახელმწიფო აკადემიური მუსიკალური თეატრი). ამის ფელსაინო მაგალითებია კ. სტანისლავსკის საოპერო სტუდიის სპექტაკლები: „ევენი ოფენი“, „სევილიელი დალაქი“, „რიგოლეტო“, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალური სტუდიის დადგმები: „ქალბატონი ანკო“, „პერიკოლა“, „კარმენსიტა და ჯარისკაცი“.

ამ სტუდიებში გადაიდგა პირველი სერიოზული ნაბიჯები ქედით-აზრობითი მუსიკალური თეატრის შექმნისაკენ. ორივე სტუდიამ საყოველთაო აღიარება ჰპოვა არა მარტო სამშობლოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც — დიდი წარმატებით ჩატარდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სტუდიის გასტროლები ამერიკაში.

გრანდიოზული მასშტაბი ჰქონდა კ. მარჯანიშვილის მიერ ჩამოყალიბებულ თავისუფალ თეატრს. მის მიერ დადგმული „მშვენიერი ელენე“ წარმოდგენილი იყო უზრუნველ, ხატოვანი ფანტაზიითა და ბრწყინვალე რეჟისორული გაქანებით, იგი სინთეზური თეატრის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენდა... საინტერესო იყო ვ. მეიერჰოლდის ცდები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი მუშაობა კ. სტანისლავსკისთან ერთად ვერდის ოპერა „რიგოლეტოზე“. თანამედროვე სინთეზური თეატრის განვითარება ვანაპირობა XX საუკუნის დიდი რეჟისორის, დრამატურგისა და თეატრტიკოსის ბერტოლდ ბრეჰტის შემოქმედებაში.

ვ. ფელზენშტეინმა განავითარა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს საუკეთესო ტრადიციები, გააღრმავა და ახალ ხარისხში აიყვანა საოპერო თეატრის სტანისლავსკისეული რეფორმა. მან მიავნო მუსიკალური სახის ჩამოყალიბების ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, შექმნა მსახიობთან მუშაობის საკუთარი და მეტად საინტერესო მეთოდი, დღის წესრიგში დააყენა მუსიკალური პარტიტურის ავტორისეული კონცეფციის საფუძვლიანი გააზრების საკითხი. მუსიკალური თეატრის ამ „რეოლუციონერმა“ (მას ასე უწოდებენ დასავლეთში) თავისი შემოქმედებით დაამსხვრია დროშოჭმული ტრადიციები, რუტინა და ინტენსიურად წარმართა თანამედროვე სინთეზური თეატრის (როგორც თვითონ ამბობს, უნივერსალური თეატრის) განვითარების პროცესი. ვ. ფელზენშტეინის შემოქმედებარომ არა, ეს კანონზომიერი პროცესი საგრძნობლად შეგვიანდებოდა.

ამრიგად, ვ. ფელზენშტეინი ავივრგვინებს წინამორბედთა ძიებებს და ქმნის ახალი ტიპის თანამედროვე მუსიკა-

ლურ თეატრს. ეს ხდება იმ პერიოდში, როდესაც მრავალი კრიტიკოსი მუსიკალურ თეატრს გადაშენებას უკადის. ამ ახალ თეატრს ვ. ფელზენშტეინმა „Komischen Oper“-ა შეარქვა.

როგორ შეიქმნა „კომიშე ოპერა“? მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ საბჭოთა სამხედრო ადმინისტრაციამ ბერლინში რეალისტური მუსიკალური თეატრის შექმნის სურვილი გამოთქვა.¹ თეატრალურ მოღვაწეთა ერთ ნაწილს ნაწვრევებად ქცეულ ქალაქში მესამე მუსიკალური თეატრის შექმნა არარეალურად შიანდა, მაგრამ სკეპტიკოსებს მწვედველობიდან გამორჩათ თეატრის ხელმძღვანელის — ვ. ფელზენშტეინის დაუცხრომელი შემოქმედებითი ბუნება, მისი პირადი თვისებები: დიდი შემოქმედებითი პოტენცია და ნიჭი, უტყუარი რეჟისორული ალღო და ბრწყინვალე აქტიორული მონაცემები, სატანური თვითდისციპლინა და უღვევი ენერჯია (ეს უკანასკნელი მას დღესაც აძლევს საშუალებას 9-10 საათის განმავლობაში შეუსვენებელი იმუშაოს მთელი დატვირთვით). უკვე მაშინ მას კონკრეტულად ჰქონდა გააზრებული მოშავალი თეატრის სტრუქტურა, სახე, მისი ამოცანები.

საბჭოთა სამხედრო ადმინისტრაციისა და თვით გერმანელი ხალხის მხარდაჭერით ვ. ფელზენშტეინმა „ფანტასტიკა“ სინამდვილედ აქცია. დაარსებისთანავე „კომიშე ოპერა“ შეუდგა თავისი მხატვრული პრინციპების განხორციელებას და გააჩადა ბრძოლა მუსიკალური თეატრის რუტინის წინააღმდეგ.

ვ. ფელზენშტეინის უმთავრესი ამოცანა იყო შეექმნა თა-

¹ Вольфганг Хаммершмидт — «Комише Опер», Москва, 1965, გვ. 2.

ვ. ფელზენშტეინი რეპეტიციის დროს.



ნამოაზრეთა მტკიცე კოლექტივი, რომელიც თავადღებით ჩაებმებოდა თანამედროვე რეალისტური თეატრის მშენებლობაში. ამ თეატრის ძირითად პრინციპად მან აღიარა მალე იდურობა და ჭეშმარიტად მხატვრული სიმართლე. არავითარი „ლაშაში“ დეკორაციები, ყალბი, ყურთი მოორეული სიმბოლიკა და ოპერული მულოდრამატის², მუსიკალურ თეატრში მე მომიყვანა საოპერო დადგმების ტრადიციული უმინარსობისადმი პროტესტმა, მაგრამ ეს როდინმა მისთვის მუსიკალური ფორმის უკრძალველყოფას. მე ფაქტიურად სიმართლის მიმდევარი ვარ, რადგან ფორმა სიმართლის გარეშე არაფერია.³

ვ. ფელზენშტეინი პარტიკულის ღრმა შესწავლას მოითხოვს. მუსიკალური თეატრების მუშაობაში დაშვებული ლაფსუსები აიძულებენ მას ამტკიცვის ეს აქსიომა. ვ. ფელზენშტეინი ამბობს: „ფორმა განისაზღვრება სიმართლით, რომელსაც „სიტყვისატიკციით წაკითხვით“ ვაღწევთ.⁴ ამ დროულადვე განსაკუთრებით საყურადღებო გამოთქმა „სიტყვისატიკციით წაკითხვა“. საოპერო ხელოვნებაში ძალზე ხშირად ხდება საოპერო ნაწარმოებზე შექმნილი აზრის კონსერვაცია, თაობიდან თაობას უცვლელად გადაეცემა სპექტაკლის მუსიკალურ-სცენური კონცეფცია. დეკანოზებული ტრადიციების რევიზია, მათი განახლება ძალზე იშვიათად ხდება ხოლმე. მაგალითების მოტანა მრავლად შეიძლება თეატრალური პრაქტიკიდან.

ვ. ფელზენშტეინის შემოქმედება ასეთი დღემების დამსხვრევის შესანიშნავი მაგალითია. თვალსაჩინოებისათვის აღნიშნავთ მის დადგმებს: ბიზეს „კარმენი“, ვერდის „ტრაიკალი“, მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“, სმეტანას „გაიყიდული საცლოლი“. საილუსტრაციო მიგანათობი „კარმენს“, რომლის ფელზენშტეინისეული დადგმა კრიტიკამ აღიარა ბიზეს ოპერის ახლებური გააზრებისა და გადაწყვეტის ძალზე საინტერესო ნიმუშად. ყური დაუვადო დადგმის ავტორს: „მე, უპირველეს ყოვლისა, მიაყენებს ის გარემოება, რომ ყველა პაქეტირობას და შეხედულებას ჩანს მიდრეკილება განიხილო ჩვენი ნამუშევარი, როგორც „ახლებური წაკითხვა“, თითქოს საქმე ეხებოდეს ექსპერიმენტს, რომელსაც ცნობილ ნაწარმოებზე ვასდენთ. ნაწარმოებზე, რომელსაც თავისი კანონზომიერი ფორმა აქვს. სინამდვილეში კი პირიქით ხდება. მიგვწონს თუ არა აღნიშნული რედაქცია, იგი, სახელდობრ, ოპერის ის ფორმა, რომელიც ბიზემ ჩაიფიქრა. ხომ საყოველთაოდ არის ცნობილი, რომ რეინტატიული რედაქცია კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ შეიქმნა. საქმე ეხება არა გადაამუშავებას, არამედ შესაძლებლობას უფრო უსუსტად თავგანმირიყო ფრანგული ორიგინალი, რომელიც თავის წინამორბედთან განსხვავებით უფრო მეტად რეალისტურსა და ღრმად. პირველ რიგში, საჭიროა გაიარევეს, რატომ მოხდა ნაწარმოების რადიკალური ცვლილება ბიზეს სიკვდილის შემდეგ, რაც „კარმენის“ პრემიერას მოჰყვა. ორიგინ-

ნალური რედაქცია — პროზაული ეპიზოდებით, უნდა განსხვავებულ მითოვინილებებს უყენებს თეატრალურ კოლექტივს. რაღა თქმა უნდა, ოპერის ყველა მომღერალს არ ძალუძს ილაპარაკოს პროზით. და მერე, მოქმედება ორიგინალური რედაქციის მიხედვით უფრო ლოგიკურა და გაცილებით დიდ მითოვინილებებს აყენებს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური გაღრმავების თვალსაზრისით. პარიზის საოპერო თეატრის ცენზურ 1875 წელს „კარმენის“ პრემიერის ჩაჯარნა აიხსნება იმ გარემოებით, რომ იმ დროის საოპერო ხელოვნებისათვის ვერისში სრულიად უჩვეულო რამ იყო. უფრო მეტიც, აღნიშნული ნაწარმოების განხორციელება სხვა საოპერო თეატრების ცენზურ წარმოუდგენელი იყო იმ სრულად უპრაბო მიზნის გამო, რომ მათი უმრავლესობა დაუძლეველ წინააღმდეგობათა პირისპირ აღმოჩნდებოდა. ამით აიხსნება, რომ ენესტკ ვირონი, რომელმაც უდიდესი სამსახური გაუწია თავის მეგობარს — ბიზეს, გადააკეთა ნაწარმოები, საგრძნობლად შეცვალა იგი. მაგრამ მის შრომას, რომელიც უდავოდ პატივისცემის ღირსია, მოჰყვა უაღრესად ნეგატიური შედეგები. რა თქმა უნდა, შემოქმედებლის ყურადღების სფეროდან იმ გარემოების გამოთიშვა, რომ „კარმენის“ ცნობილი რედაქციამ ტრიუმფით შემოიარა მსოფლიოს განთქმული საოპერო თეატრების სცენები და მუსიკის მოყვარულთა საყოველთაო აღიარება და სიყვარული ჰპოვა. მაგრამ სწორედ ეს რეინტატიული რედაქცია საგრძნობლად ამახინჯებს დედანს, ამას კი ბიზე, რაღა თქმა უნდა, არასოდეს დათანხმდებოდა.⁵

ახლა აღბათ ნათელია, თუ რატომ დამეკვიდრდა ვ. ფელზენშტეინის შემოქმედებით ლექსიკონში „სიტყვისატიკციით წაკითხვა“ და რატომ ანიჭებს მას რეჟისორი ესოდენ დიდ მნიშვნელობას. ვ. ფელზენშტეინის აზრით, ყველა საკითხზე პასუხი თავად პარტიკურაშია მოცემული. ერთხელ, აწ განსხვავებულმა რეჟისორმა — პ. ზლატოგოროვმა ფელზენშტეინს ჰკითხა:

„ — რა აზრის ბრძანდებით მოედანზე პარალელური სცენების წყობის საკითხზე?“

„ — ყველაფერი პარტიკურაში სწორია“ — მიუგო ფელზენშტეინმა.

მაგრამ ყოველივე ეს დღემა როდია. „შემოქმედებითი მიდგომის გარეშე შეუძლებელია გაერკვე პარტიკურის ლაბორანტივში“, — უთქვამს ვ. ფელზენშტეინს. მართლაც, ფელზენშტეინის ნოვატორბა მხოლოდ ბიზეს ორიგინალის აღდგენაში კი არ მიდგომარებობს, არამედ რეჟისორის და მოქმედებულთა კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების მიმართ.

პარტიკურაზე მუშაობის პროცესში ფელზენშტეინის წინაშე მუდამ დგას საკითხების მთელი წყება: რას ემსახურება პარტიკურის ესა თუ ის ნიუანსი? ან როგორ ჰქონდა გააზრებული კომპოზიტორის იგი სპექტაკლის ცენზურ ატმოსფეროში? რომელმა კონკრეტულმა ამოცანამ განაპირობა ესა თუ ის ფორმა? ან კითხვების ამოხსნის შემდეგ

² Вальтер Фельзенштейн, «Путь к созданию оперного спектакля», «Коммие Опер», Москва, 1965, зб. 12.

³ იქვე, зб. 20.

⁴ იქვე, зб. 5.

⁵ Вальтер Фельзенштейн, Подлинная Кармен, Берлин, 1947 г.; (გერმანულ ენაზე).

იგი მზად არის სხვადასხვა ფსიქოლოგიური სვლების ძიებისათვის.

როდესაც ვ. ფელზენშტეინი პარტიკულრის ამოსახსნე ფიქრობს, მისთვის მთავარია წარმოების ძირითადი იდეის მიგნება, მისი კონკრეტული ფორმულირება. იგი რელიეფურად აყალიბებს იმ მიზანს, რომლის წარმოსახვაც დადგმის მთავარი ამოცანაა, მას აუცილებლად უნდა მიეკვს აქტუალური, თანამედროვე ყველადაბა.

„თანამედროვე მაყურებელი ყველთვის უნდა ამყარებდეს კავშირს დღევანდელობასა და სცენაზე მოხსნარ მოვლენებს შორის“; — ხშირად უთქვამს ვ. ფელზენშტეინს რეპეტიციებზე. ეს „კომიშე ოპერის“ ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპია. დღეს იგი ყველა მუსიკალური თეატრის შემოქმედებით კრედოს უნდა წარმოადგინდეს. მან უნდა იხსნას თეატრალური კოლექტივები იმ დროისაკენ, რომლისთვისაც წამყვანი მომღერლის ვოკალური მონაცემებისა და ტექნიკური შესაძლებლობების დემონსტრირება. ასეთ თეატრში უკუღმელუყოფილია აზრობივი აქცენტუაცია, დიაკარგა დემონსტრაციზმი, ცოცხალი მთავარი მაყურებელთა ფართო მასასთან. ასეთი შემოქმედებითი ერთეულები სამუშეოში ექსპონატებს ემსახურებიან, ისინი ჰგარგავენ სიცოცხლისუნარიანობას.

მუსიკალური თეატრის სპექტაკლიდან მაყურებელმა, ხედვისა და სმენით, ვოკალურსა და აქტიურულ შთაბეჭდილებებთან ერთად თან უნდა წაიღოს ამაღლეველი ფიქრები. სწორედ ამისაკენ ისწრაფვის „კომიშე ოპერა“, რაც მისაბამ მაგალითად უნდა იქცეს პროგრესულად მოაზროვნე თეატრალური კოლექტივებისათვის.

თუ რეჟისორს დასძი არ ეგულება ამა თუ იმ როლისათვის შესაბამისი აქტიურული მონაწილეების შემსრულებელი, ასეთ მსახიობს ეძებენ ყველგან, სადაც კი ხელი მიუწვდებათ „კომიშე ოპერის“ მესაყურებს. მოწვეული მსახიობები „გასტროლიორები“ კი არ არიან, არამედ ისინი პრემიერამდე მთელი დატვირთვით მუშაობენ თეატრში, გადიან ფელზენშტეინის სკოლას, შემდეგ სამშობლოში ბრუნდებიან და ერთდარდო სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად კვლავ ჩადიან ბერლინში. ან მაღალი პროფესიული დონე, ან ძარაფერი, — ესეც ვ. ფელზენშტეინის შემოქმედების ძირითადი დებულება გახლავთ.

დღეს ვაცხოველებული კამათი მიმდინარეობს — რა უფრო მთავარია მუსიკალურ სპექტაკლში — ვოკალი თუ სიტყვა, მოქმედება თუ მუსიკა. ერთიც მთავარია და მეორეც. რომელიმე მათგანის უპირატესობა ამ ხელოვნების არასწორ გაგებას ნიშნავს. არსებობს მესამე პოზიცია, რომლის აპოლოგეტები თითქმის სცნობენ სათაური ხელოვნების სინთეზურ ბუნებას, მაგრამ მათ პროდუქციაში ეს არ ჩანს. გამოდის რაღაც საშუალო, გაურკვეველი, როგორც იტყვიან ხოლმე — „არც წყალი, არც ღვინო“, ეს მუსიკალური თეატრის მომავლისათვის სახიფათო პოზიციაა.

1947 წლის 23 დეკემბერს თეატრის გახსნასთან დაკავშირებით ვ. ფელზენშტეინი წერდა: „ჩვენ მივიღებთ შევქმნათ ისეთი სპექტაკლები, რომლებშიც სიტყვა და მუსიკა

ერთიანად უფლებამოსილი იქნება. მუსიკას, რომელიც სცენური მოქმედებიდან არ წარმოიშობება, არაფერი აქვს საერთო თეატრთან. წარმოგება, რომელიც ორგანოდ არ უკავშირდება მუსიკას, მისი თანხლებების გარეშე უნდა მიმდინარეობდეს. დრამატული დაბაბულობა იმ სიტუაციას ქმნის, რომლისგანაც მუსიკის გამოცალკეება წარმოადგენელია, ამ დროს სიმღერა იქცევა იმ ერთადერთ შესაძლებელ ფორმად, რომელიც შემოქმედების გრძობებს გამოხატავს. როცა სიმღერა ჩადგმული ნომერია, იგი აქტიურის ვოკალურ შესაძლებლობათა ილუსტრაციას წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი კი თეატრის დღესდაცაა. ინსტრუმენტული თანხლების გამოყენება ისე, რომ იგი სცენური მოქმედების დამოუკიდებელ განვითარებას ორგანულად არ უკავშირდებოდეს, უძვირფასესი მუსიკალური მასალის ბოროტად გასაყენებას ნიშნავს.“⁶

თანამედროვე მუსიკალური თეატრი მსახიობისაკენ მოითხოვს ვოკალურსა და აქტიურულ ოსტატობას, პლასტიკურ გამომხატველობას, ემოციური და ინტელექტუალური ნაწიყისთვის ტლფვასოვნებას, შემოქმედებით ენერჯიასა და ნებისყოფას... მუსიკალური თეატრის მსახიობი უნეერსალი უნდა იყოს. ამიტომაც თანამედროვე მუსიკალური რეჟისორი, მსახიობთან მუშაობისას, დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული.

ფელზენშტეინის თეატრში, ვიდრე რეჟისორი მსახიობებს შეზღუდავს, მას უკვე დასრულებული აქვს მუშაობა დიროჟორთან და მხატვრთან, შექმნილია რეჟისორული ემსპლიკაცია, ჩამოყალიბებულია სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი.

მსახიობთან მუშაობა მაგიდასთან იწყება. აქ ყალიბდება სახე, სახათია, როლის განვითარების ძირითადი ხაზი. მიმდინარეობს მსჯელობა სპექტაკლის ატმოსფეროზე, კონფლიქტებზე, იდეურსა და მხატვრულ მიმართებაზე. მაგიდასთან ხდება ნაწარმოების „გონების თვალთ დაზვერვა“.

მაგიდასთან მუშაობა თეორიული ანალიზით როდი ამოიწურება. იქვე პრაქტიკულად ისინჯება სპექტაკლის წარმისახვისათვის დადგენილი ხერხები, საშუალებები. უსტუდება მუსიკალური ინტერპრეტაციის ყოველი წერილობითი. მაგიდასთან მსახიობი უკვე შესწავლილი ტექსტით მოდის, რაც აუცილებელი პირობაა. როდესაც ყველაფერი სასუქულიანად არის გარკვეული, მსახიობს გააზრებული აქვს როლის შინაგანი ბუნება, მხოლოდ შემდეგ იწყება სარეპეტიციო დადრბაზში ჩანაფიქრის ხორცშესხმა. დეკორაციისა და რეკვიზიტის ყოველი წერილობითი მზად არის, რათა სცენაზე, რეპეტიციების დროს, მსახიობს მუშაობის ყველა პირობა ჰქონდეს შექმნილი — თავიდანვე შეეძლოს სპექტაკლის გაგრძობა, არ მოხდეს მისი ყურადღების გადატანა ტექნიკურ ელემენტებზე. ამ შემთხვევაში მსახიობი ხომ ნერვიულობს, გამოდის „როლიანი“, უაზროდ ინარჩუნებ დრო, ენერჯია, განწყობილება, თავიდან იწყება ელემენტარული საკითხების გარკვევა. ამრიგად, სარეპეტიციო დადრბაზში სპექტაკლი ტექნიკურად უკვე მზად არის. თუ ყოველივე

⁶ Вольфганг Хаммершмидт, «Компше Опер», Москва, 1965, გვ. 2 — 3.

ამას სადადგომო ნაწილი დროულად ვერ უზრუნველყოფს, იგი უკარისხად ითვლება. მთელ შემოქმედებით კოლექტივს აერთიანებს დღეიანი: ყველაფერი მიმავალი სპექტაკლისათვის, მსახიობისათვის. არავითარი შედაგაით არ არსებობს უკარისხო ან შეცდომით შესრულებული დეტალი-სათვის.

მსახიობისათვის კანონია — პარტიკურის ზედმიწევნით საფუძვლიანი ცოდნა, რაც არეგულირებს მის ურთიერთდა-მოკიდებულებას დირიჟორთან. მაშინ მსახიობი აღარ გახ-ნდება დირიჟორის ჯოხის მონა და დირიჟორთან ერთად ტოლფასოდ მონაწილეობს მუსიკალური ინტერპრეტაციის ჩამოყალიბების პროცესში. როდესაც მსახიობი მოქმედებს წყვეტს, ასეთ მომენტს ვ. ფელზენშტეინი პაუზას, უფრო სწორად, „უკაერო სიერცეს“ უწოდებს. ასეთ მომენტში ჩნდება მოქმედების მექანიკური განხორციელების საჭიროება, ირდევდა ხასიათის შინაგანი ლოგიკა და სწორედ აქ თავისდაუნებურად იწყება ხელისონობა.

დრამატული თეატრის მსახიობის მსგავსად მომღერალ-მაც თავისად უნდა გაიხადოს კომპოზიტორის მუსიკალური ტექსტი და აქედნებდეს ისე, თითქოს იმ წაშთ თვით მსახიობში დიაბად სიტყვები, ფიქრები, აზრები, ვ. ფელზენშტეინის აზრით, სპექტაკლმა მაყურებელს უნდა დააიწყოყოს ავტორი, თეატრალურ-ტექნიკური ლაბირინთები. მან უნდა დაიჯეროს, რომ სწორედ ახლა, მის წინ იბადება მუსიკა, გმირი, სცენური სიტუაცია, კონფლიქტები.

„მუსიკა კი არ გბადებთ თქვენ, თქვენი მოქმედება ბადებს მუსიკას“, — ამ შესანიშნავ დებულებას ხშირად მოავლობს ხოლმე ვ. ფელზენშტეინი თავის მსახიობებს. რეჟისორის აზრით მხატვრული სიამაღობის მიღწევა, ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნა მხოლოდ აბსოლუტური თავის-თავადობისა და მხატვრული ექსტაზის დროს არის შესაძლებელი. რისი მიღწევაც ფელზენშტეინს ვ. ფ. „პროგრამის“ (სიმარტონი, რომელსაც მუსიკა ასახავს) გაგრძე შეუძლებლად მიაჩნია. „ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე უბედნიერესი აღმოჩენა შემდეგში მდგომარეობს: მსახიობი-მომღერალი მით უფრო თავისუფლად გრძობს თავს როლში, რანდენდაც სწორად და სასუბითი თვისებებს იმას, რასაც მე პროგრამას ვუწოდებ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ — იმ სიამაღობის, რომელსაც მუსიკა გამოხატავს. მაშინ ის ჭეშმარიტი სიამოვნებითა თამაშობს... დიას, ის თვით აესტებს და ამიტირებს სწორს იმით, რასაც ჩვენ რეჟისტიციებზე ვქმნით. ეს მიღწევა არა ტრიუკებით, არამედ ქუსტისა და მიმიკის საშუალებით, ეს უკანასკნელი კი ბუნებრივად იბადება, როგორც უარესი კონცენტრაციის შედეგი, როგორც რეაქცია სცენური მოქმედების განვითარებასა ან პარტიკორის ქვევასზე. შემოსულებული არ ექმნება რაიმე ეფექტურ ხერხს, მაგრამ მასში უცერად იღვიძებს ისეთი მობრძობა ან შესტი, რომელიც მხოლოდ სცენური სიტუაციის აბსოლუტურ თავისუფლებაში შეიძლება გამოიყვანდეს. ასეთი წუთები ჩემთვის ყოველთვის ამაღლებულია. ხომ ასე ადვილად წარმოსადგენია, რომ მთელი ჩვენი მუშაობა, ძიებანი, სიზუსტენი და პარტიკურისადმი უკომპრო-

მისო ერთგულება ჰქალავს ყოველგვარ თავისუფლებას. მისეხდავად ამისა, ეს მინც ასეა, ოღონდ იმ პირობით, რომ თქვენ საქმე ნამდვილ მუსიკასთან გაქვთ და ჭეშმარიტად მუსიკალურ მომდგომლთან ერთად მუშაობთ. უაღრესად რთული და შრომატევადი მუშაობის შემდეგ დგება წრეები, როცა მომღერალი თამაშობს, განიცდის და მღერის პარტიკურის ისე, თითქოს იგი თვით იყოს მისი ავტორი. ეს ხდება სწორედ იმ დიდი შრომის შედეგად, რომელიც ნამდვილი შემოქმედებით აღზადრნის იწყებს შემსრულებელში, ბოლოს და ბოლოს ძალდატანების უმაღლეს საფეხურზე მსახიობში ორგანულად თავისუფლდება მუსიკოსი. ასეთ წუთებში — იქნება ეს რეპეტიციაც თუ სპექტაკლში — ავტორი თავის თავში აღმოაჩენს უნდა დაწერილ პარტია და შესრულოს იგი ისე, როგორდაც ეს ჩაფიქრებული და განხორციელებული ჰქონდათ მოცარდა ან ვერდის. მსახიობისა და დირიჟორის კონტაქტთან, თუკი ეს უკანასკნელი შზადა აკვეთს მომღერალს, იქნება ნამდვილი სასწაული. ეს არის ყველაზე შვენიერი რამ, რისი წარმოდგენაც კი ადამიანს ძალუბს. ეს გახლავთ სრულყოფილი მუსიკალური თეატრი“.

სიმღერა არ არის ურთიერთდამოკიდებულების ჩვეულებრივი ფორმა. ის მაშინ შედის თავის უფლებებში, როდესაც სიტყვას არ ძალუბს გამოხატოს სათქმელი. ასეთ ვითარებაში მოქმედება უკიდურეს ექსპრესიულობას მოითხოვს, რასაც ვ. ფელზენშტეინი ანომალად მიიჩნევს. თუ არა ნამდვილი შემოქმედებითი ექსტაზი, ზემოაღნიშნულის განხორციელება შეუძლებელია. თუკი მხოლოდ ექსტაზიც კარგადაა მოხერხებული, სინთეზური სპექტაკლის მსახიობი გამართულად უნდა ფლობდეს ვოკალურ აპარატს, მაღალი ტექნიკით ადვილად უნდა ფლობდეს გამომსახველობის ნებისმიერ ფორმას. „მუსიკისა და თეატრის ერთიანობას ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც ექსპრესიობა და ტექნიკის ერთიანობას ვოკალურ შესრულებაში, ასეთი ერთიანობის შექმნა „გენისის“ პრეტენზია როდია. იგი არც შემოხვევის შედეგი გახლავთ. ყველა მომღერალს, ვინც დაჯილდოებულია ჭეშმარიტი მუსიკალობითა და ექსპრესიულობით, აგრეთვე, შესანიშნავი ხმით, შეუძლია დაეუფლოს ამას. ეს ერთიანობა მიღწეულია, როცა ფიზიკური, ვოკალური და, ამასთანავე, ინსტრუმენტული ექსპრესია მხოლოდ და მხოლოდ დრამატული მოქმედებით განისაზღვრება“.

ვ. ფელზენშტეინი მასობრივი სცენების დადგმის დიდი ოსტაკია. მის მიერ გადაწყვეტილი მასობრივი სცენაში ვერ იპოვით ოლუსტრაციულ მომენტს, რაც ესოდენ გავრცელებულია საზოგადოდ მუსიკალურ თეატრში. ყოველ მსახიობს დაკისრებული აქვს კონკრეტული ამოცანა და ამ ამოცანის განსახორციელებელ ბრძოლაში იგი ქმნის „თავის მუსიკას“. რეჟისორი გუნდის ყოველ წევრს ისეთ სცენურ სიტუაციას უქმნის, რომ იგი იძულებული ხდება იმოქმედოს,

7 Вальтер Фельзенштейн, «Путь к созданию оперного спектакля» «Комисе Опер», 23. 19.

8 Вальтер Фельзенштейн «Подлинная Кармен», Берлин, 1947 г.

იმღეროს. ყოვლად დაუშვებელია მოქმედება მუსიკალური პაუზის დროს, სიმღერისას კი — სტატიურად ყოფნა, ან მიჩვენებითი მოქმედება. ასეთ შემთხვევაში შეწყდება სცენური ცხოვრება და იწყება კოსტიუმირებული კაპელის კონცერტი. ვ. ფელზენშტეინი მოითხოვს სცენაზე ცხოვრებას, უწყვეტ მოქმედებას და ამათთან ტექსტის შესრულების მათემატიკურ სიზუსტეს. საკმარისია გუნდის ორ-მოდ მომღერალში ერთი მათგანი გამოეთიშოს ან არაზუსტი გადასვლა გააკეთოს, რომ რეპეტიცია წყდება და იწყება ამ მონაკვეთის სერუბულუზური დამუშავება.

ვ. ფელზენშტეინის მუშაობა მასობრივ სცენაზე სამ ეტაპად მიმდინარეობს: 1. ამოცანის განმარტება, 2. ფიზიკური მოძრაობა (ნახაზის, ქორეოგრაფიის, როგორც თვითონ უწოდებს, დადგენა), 3. ამოცანის ცხოვრებისეული შესრულება. რაღა თქმა უნდა, მექანიკური მოქმედება დაუშვებელია.

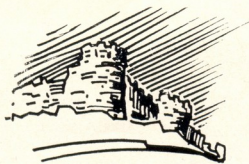
მიხდა ასეთი შემთხვევა: რეჟისორმა უცნაოდ რეპეტიცია შეაჩერა, რადგან უკანა პლანზე ერთ-ერთი მსახიობი მექანიკურად მოქმედებდა. ფელზენშტეინმა კითხვა: რატომ არ მოქმედებთ? მე ყველაფერი ზუსტად შევასრულე — მიუვო მსახიობმა, „თქვენ ყველაფერი ზუსტად შეასრულეთ, მაგარ არ მოქმედებდით, თქვენ მოძრაობდით. მოძრაობასა და მოქმედებას შორის კოლოსალური განსხვავებაა“ — განმარტა ფელზენშტეინმა. შემდეგ აჩვენა, თუ რა სასაცილოდ გამოიყურება მექანიკური მოქმედება. იმ დღის შემდეგ ეს მსახიობი მთელი არსებითაა ჩართული მუშაობაში, მაშინაც კი, როცა ტექნიკური რეპეტიცია მიმდინარეობს.

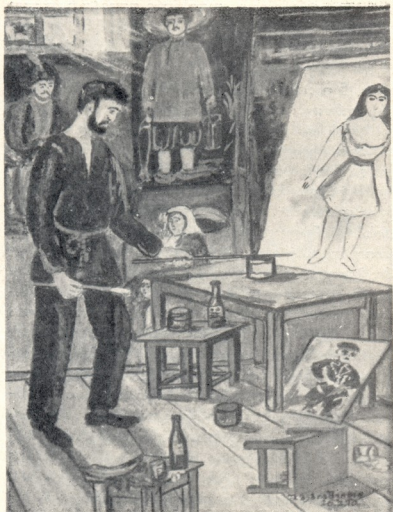
ვ. ფელზენშტეინი პარტიტურას ჰყოფს ნაკვეთებად, ფრაზებად. თითოეულ ნაკვეთში შედის 28-30 ტაქტი, რის მიხედვითაც ცალკე ფურცლებზე ზუსტად არის აღნუსხული ყოველი მსახიობის მოქმედების გეგმა. ეს ტიტანური, წარმოუდგენელი შრომაა. ყველაფერი უნდა შესრულდეს მათემატიკური სიზუსტით, ვინაიდან, როგორც თვითონ ამბობს, ამის გარეშე სცენური თავისუფლებისა და მისგან გამომდინარე სიმართლის მიღწევა შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, ვ. ფელზენშტეინი არ გამოირცხავს იმპროვიზაციას, თუმცა მიაჩნია, რომ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება, როდესაც „...რეჟისორის განკარგულებაში ისეთი მოწინი ინსტრუმენტია, როგორც წლები განმავლობაში „კომიშე ოპერის“ გუნდი გახდა. ასე მაგალითად, „მე არ მიჩვენებია გუნდისათვის, როგორ უნდა მოიტყეს ის

ზარასტროს გამოჩენისას „ჯადოსნური ფლეიტის“ პირველი მოქმედებაში. გუნდის წევრები სცენაზე იყვნენ, მე მათ უხსნიდი, ვინ არის ზარასტრო, როგორ არიან ისინი მის მიმართ განწყობილი, სადაც მოვა იგი ახლა და საიდან მოვიდნენ თვით ისინი. საუბარმა ნახევარ საათს გასტანა. მეფე მივმართე: „ახლა კი გაითამაშეთ ეს სცენა“. მათ შესარულეს იგი ისე სწორად, რომ მე მხოლოდ სამი უმნიშვნელო დეტალის შესწორება მომიხდა. სცენა გავიმეორეთ და ჩავიწყრეთ. იგი ერთ საათში დაიდგა...“ უნებურად მაგონდება როგორ შექმნა ა. ახმეტელმა დროის სცენა „ლამარამი“. როდესაც ვუყურებდი მიუნჰენის თეატრის ბრწყინვალე დადგმას — „ყჩაღები“, ბევრი რამ საერთო ვპოვე ახმეტელის სპექტაკლთან — ცეცხლოვანი რიტმი, მკვეთრი ნახაზი, სიზუსტე, ერთიანი შემართება, შეაწვეული სიმართლე, ფორმის მაქსიმალური სიმკვეთრე, ყოველივე ეს საოცრად ჰგავდა იმას, რასაც ა. ახმეტელმა ოცდაათი წლის წინათ მიაგნო.

შემოდინებული მეთოდით ვ. ფელზენშტეინის მიერ დამუშავებული სცენა ჯადოსნურ შთაბეჭდილებას ახდენს. უყურებთ ადამიანებს, რომლებსაც აქვთ საკუთარი ცხოვრება, სურვილები, მისწრაფებები და უნებურად ამ ცხოვრების მონაწილე ხდებით, მათთან ერთად ფიქრობთ, მოქმედებთ. მიზანი მიღწეულია: კონტაქტი მაყურებელმა და გუნდს შორის დამყარებულია, შთაბეჭდილება აუწერელია. ყოველივე ეს მოითხოვს თავგანწირულ შრომას, რკინისებურ ნებისყოფას, კოლოსალურ ენერგიას, რაც ასე უზება მიუმაღლებია ბუნებას სამოცდაათ წელს მიღწეული ვალტერ ფელზენშტეინისათვის. მისი რეპეტიციები დიდი თეორიული და პრაქტიკული სკოლაა. ფიქრობ, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი: როგორც არ უნდა გამოიხუთიყო კონტაქტი ვ. ფელზენშტეინის ხელმძღვანელობით, „კარმენ-ზე“ მუშაობას მაინც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს მის-კოვის კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის. ფიქრობ, რომ თანამედროვე კლასიკური რეჟისურის ამ შესანიშნავ წარმომადგენელთან შესვედრა მნიშვნელოვნად გაამდიდრებს და ახალ ამოცანებს დაუსახავს მუსიკალურ თეატრებს ჩვენში.

9 Вальтер Фельзенштейн, «Путь к созданию оперного спектакля», «Комише Опер», гв. 20.





შ. რუსთაველი.
ფილოსოფიის ხატავს მსახიობ მარგარიტას.



შ. რუსთაველი.
ქველი თბილისის ციკლიდან.

კ. გოგლაძე.
პოეტი ტერენტი გრანული.



მ. ფოცხიშვილი.
1942 წელი.

ქილევ ერთხელ «ვეფხისტყაოსნის» პირველ სტროფის პირველი ტაქტის შესახებ

(„ამ, რუსთველი, ხალხობითა ვიჟმ სამქმსა ამა ღარი“)

ჯიბო ლომეშვილი

ძარბაველი მეცნიერთა შორის რუსთველოლოგიის საკითხებზე წამოწყებული კამათი სასარგებლო საქმედ მიგვაჩინა, რადგან, როგორც დიდი ქართველოლოგი და რუსთველოლოგი კორნელი კეკელიძე ამბობდა:

„ვეფხისტყაოსნის პრობლემა უსაზღვრო ოცენაა, მის ამოწურვას თაობათა ინტენსიური მუშაობა დასჭირდება. საკვირველი არ არის, თუ ერთი და იგივე მკვლევარი რამდენჯერმე უბრუნდება მას: არავის არა აქვს უფლება დღეს იფიქროს, რომ ამ ღირსშესანიშნავი პოემის საკითხები მისთვის და მის მიერ საბოლოოდ გადაჭრილია“-ო.

რუსთველოლოგიაში, როგორც ამას ნათლად ადასტურებს დღევანდელი პოლიტიკა, ჯერ კიდევ ბევრი რამ სადავო და დასაძვინია. შოთა რუსთველისა და მისი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთ ძირითად პრობლემაზე ჯერაც ვერ შეთანხმებულან მეცნიერები (ფილოლოგები თუ ისტორიკოსები).

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ რუსთველოლოგია შორის ვერ იპოვით თუნდაც ორ მკვლევარს, ერთი მეორეს რომ ეთანხმებოდეს ყველა საკითხზე და ერთ პიპოტეზას ქადაგებდეს. ეს ფაქტი იმას მიგვიანწმუნებს, რომ კვლევის საგანი ძალზე რთულია და ბევრი საკითხის თუ პრობლემის გადაწყვეტა მკვლევართაგან დიდ მეცნიერულ მუშაობას და „ჭირთა თმენას“ მოითხოვს.

პრობლემის სირთულის გამო ხდება, ალბათ, ისიც, რომ ზოგიერთი რუსთველოლოგი თუ ისტორიკოსი ხშირად იცვლის შეხედულებებს ან ავიწყდება სხვადასხვა დროს სად და რა აზრი თუ დებულება წამოაყენა ამა თუ იმ საკითხზე. მეიხსიველიც, ცხადია, დანაშაულია და ვერ გარკვეულა სადავო საკითხებში. ძნელია გარკვევა, ვინ არის მართალი ამ დავაში და ვის აზრს მიემხროს თუ მიენდის. ასე მაგალითად, ზოგიერთნი საქვეყნოდ აცხადებენ, რომ შ. რუსთველი „პოეტ-ერისკაცი ყოფილა“-ო და თითქოს „საბოლოოდ გაი-

მარჯვა მოსაზრებამ რუსთველის ერისკაცობის შესახებ“-² პროტოფი რატაიანს კი სურს მეითხველი დააჯეროს, რომ შოთა რუსთველი ეპისკოპოსი, მღვდელმთავარი იყო და არა ერისკაცი.

ალექსანდრე ბარამიძე, ელენე მეტრეველი, სარგის ცაიშვილი კი ასეთ მოსაზრებას გვეთავაზობენ:

„ჩვენთვის მთავარია, ერისკაცი იყო ვეფხისტყაოსნის ავტორი თუ ბერ-მონაზონი. რაც შეეხება შემდეგ მის ბერად შედგომას, ამისი შესაძლებლობა პრინციპულად არასოდეს არავის არ უარუყვია“-ო.³

ამ სიტყვების ავტორები იქვე დაბეჯითებით ამტკიცებენ იმას, რომ შ. რუსთველი ერისკაცი იყო და არა სასულიერო პირი:

„ყოველ შემთხვევაში, XVII საუკუნის დასახელებულ პოეტ-მწიგნობართა შეგენებით შოთა რუსთველი ერისკაცია და მხოლოდ ერისკაცი საზოგადოდ, ძველი ქართული იკონოგრაფიული შემკვიდრება არუსთველს იცნობს მხოლოდ და მხოლოდ ერისკაცად“-⁴

დასახელებული წერილის ავტორები, ედავებიან რა პ. რატაიანს სახელწოდება „რუსთველის“ გაგებაში, გვთავაზობენ ასეთ დასკვნას:

„რომ რუსთველი ძველთაგანვე უძველესად იყო საერისკაცო სახელწოდება სასულიერო სახელწოდებასთან ერთად...“-⁵

აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ ასეთი დასკვნა შედეგია სწორედ პ. რატაიანის გამოკვლევის მხედველობაში მიღებისა. რადგან აღდე მათ, და არა სხვა ვინმეს, არასდროს ასეთი დებულება არ წამოუყენებია, რომ „რუსთველი“-⁶ სასულიერო სახელწოდებასთან ერთად სასულიერო სახელწოდებაც იყო.

ობიექტური მკითხველისთვის არც ერთი დებულება არ



არის მისაღები. რატომ? — იკითხავს მკითხველი. იმიტომ, რომ ეს მისაზრებანი თუ პიიოთუფი არ არის უნაკლო და სასურთი ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე მცენერებრის მოთხოვნებს.

მკითხველს წინასწარ უნდა გაუწყობთ ჩვენი მოსაზრების შესახებ ამ სადავო საკითხზე. შეიძლება ვინმეს უცხადურად ჩვენი ჩვენი დასკვნა იმის თაობაზე, რომ რუსთველი ოღოტოვებით, და წყვეტული ვახტანგ მეექვსედიდან დღემდე არსებულთა ჩათვლით, არ ცდარდენენ შოთა არსთველი ვინათობის გარკვევაში და ყველა თავი დაებურად მართალი იყო და არის. ამის მოყვარი მიზნუი ის არის, რომ შევეყვარები მხოლოდ ცალმხრივად ამტკიცებდნენ ან ამტკიცებენ შოთა რუსთველის ან ერისკაცობის ანდა სასულიერო პირად მის წარმოდგენას. და ეს არის სწორედ რუსთველოლოგთა შეცდომა. რადგან მთელი არსებული ლიტერატურადგან, თუ სხვა ფაქტებიდან, დასტურდება ის, რომ შ. რუსთველი იყო როგორც საერო, ისე სასულიერო თანამდებობის პირი. ამიტომ, ზოგს მიჩანია, რომ შოთა მხოლოდ ერისკაცი იყო, ხოლო მეორენი ამტკიცებენ, შოთა მხოლოდ სასულიერო პირი იყო და არა საერო. ჩვენი კვებით შევეცდებით დავასაბუთოთ, რომ შოთა რუსთველი იყო როგორც საერო, ისე სასულიერო პირი. აქვე უნდა შევინებოთ, რომ ეს დებულება მართებულია ან, არავითარ შემთხვევაში, არ იწვევს რაიმე უსიხარულობის ის გარემოება, რომ XII-XIII საუკუნეების მოაზროვნე და მოღვაწე ყოფილიყო როგორც საერო, ისე სასულიერო თანამდებობის თუ განათლების მქონე პირი. დადავს ის დრო, რომ გამტკიცებთ შოთა რუსთველი იყო როგორც საერო, ისე სასულიერო პირი და არავითარ „ბოლოდებობა“ არ წაუყუებთ დღემდე არსებულ რუსთველოლოგიას, თითქმის, ზოგიერთნი ადრეც და ახლაც, „განვებებ“ ცდილობდნენ ან ცდილობენ შოთა რუსთველი წარმოგვიდგინონ მხოლოდ და საერო, ან მხოლოდ სასულიერო პირთაგანად.

ახლა შევეცდეთ იმის განხილვას, თუ რა საბუთიანობა ახასიათებს დღევანდელი ისტორიკოსებისა და რუსთველოლოგების დავას ამ საკითხზე.

ისტორიკოსი ნოდარ შოშიაშვილი გვიმტკიცებს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის გვარი რუსთველი იყო. თუმცა ამ უარყოფას იმასაც, რომ „რუსთველი“ შუა საუკუნეებში აღნიშნავდა კახეთის რუსთავის ეპისკოპოსს. ნ. შოშიაშვილი წინააღმდეგობაში ვარდება. აი რას წერს ის თავის ნაშრომში:

„ტბრძინი რუსთველი კახეთის რუსთავის მიმართ შუა საუკუნეების მთელ სივრცეზე აღნიშნავდა რუსთავის ეპისკოპოსს. არ შეიძლება, რომ ასეთივე ტბრძინი დამკვიდრებინა ერთდროულად კახეთის რუსთავის მფლობელსაც. ამგვარი ერთდროული შინაარსობრივ გარკობის შემთხვევაში ასეთი ტბრძინებია ჩვენ არ ვიცით: არ შეიძლება, მაგალითად, რომ ეპისკოპოსის აღნიშნული ტბრძინები: მანკლელი, მაწყვერელი, თბილელი, კუმბურდელი, სამაჟანელი, ურბნელი და სხვა, იმავე პერიოდში სივრცისა და აღნიშნული ტბრძინები: ვაგლი, თოგვალი, ჭავჭავი, კალაბხელი, ფანაქვერელი და სხვა, იმავე პერიოდში სასულიერო პირსაც აღნიშნავდეს.

ახე რომ, კახეთის რუსთავის მხოლოდ „რუსთველი“ ეპისკოპოსი უნდა დაეპტოვოთ, ხოლო „რუსთველი“ მებაშულ სხვა რუსთველი ვეძიოთ.

მართალია, მსხვილის რუსთავზე საისტორიო წყაროებში XVI საუკუნეზე აღინიშნული ცნობა არ შემოგვრჩა (XVI საუკუნეში ის მოხსენიებულია „გურჯისტანის ვილაიების დიდ დავთარში“),

მაგრამ, ცხადია, მსხვილის რუსთავი XVI საუკუნეში არ წარმოქმნილა. ასოლოგურად არაფერი არ გამოირცხავს მის არსებობას XII-XIII საუკუნეებში (არქეოლოგიური გათხრები ააღიარა გამოავლენდ ამ პერიოდის ფენას).“

როგორც ვხედავთ, ნ. შოშიაშვილის საბუთის გარეშე სურს დაგვაჯეროს თავისი დებულების სისწორეში. მაგრამ, არ დიჯერება ის, რომ „რუსთველი“ გვარი თუ გავრწოდება იყო, რადგან ამის დამადასტურებელი არავითარი საბუთი ან ისტორიული წყარო არ არსებობს. ნაშევილად კი ისტორიული არის კახეთის რუსთავის ეპისკოპოსთა სახელწოდება (და არავითარ შემთხვევაში გვარწოდება) — „რუსთველი“. ისტორიული ცნობით არიან „რუსთველები“ — სხვადასხვა გვარის წარმომადგენლები. მაგალითად, რუსთველი — ახდრთიკაშვილი, რუსთველი — ჩერქეზიშვილი, რუსთველი — ჯორჯაძე (კირილედ წოდებული), რუსთველი — ჯანდიერი, ისევე როგორც თბილელი — სააკაძე, ქუთათელი — საღირის ძე და სხვანი.

აქ უნდა გავიხსენოთ იოანე აწნილასა და მის ძმობა შესახებ. თამარ მეფის დროს მოღვაწეობდა იოანე აწნილი — აწნილი მთავარეპისკოპოსი. მისი ძმა იყო ნიკოლოზ ქუთათელი მთავარეპისკოპოსი, აგრეთვე აწნილი იოანე, ამათივე ძმა იყო არსენ ბერი. ყველაზე საღირისძენი ყოფილიან გვარად, მაგრამ სახელწოდებანი სხვადასხვაა ქქონიათ.

მასმადამე, არავითარი საბუთი, ან ისტორიული წყარო არ არსებობს იმისა, რომ სახელწოდება „რუსთველი“ გვარი იყო ან გავრწოდება. ასევე არ ყოფილა გვარი ან გვარწოდება „შავთელი“, „თმოგველი“ და არც „ხონელი“. ამ რუსთველების იმიტომ ვასახელებთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილ სტროფში არიან დასახელებული:

„ამიან დაჩაგნის ძე მოსხ უქია ხონელსა, აბაღულ-შესია — შავთელი სა, ლეჩხისა მის უქეს რომელსა, ილიარეფი — ხარის თმოგველი სა, მას ენა-დაუშრობელსა, ტარიელ — მისა რუსთველსა, მისთვის ცრემლ-მუშრობელსა.“

ისტორიული წყაროებში ნახსენებია, რომ თმოგველები მხარგრძელები ყოფილიან გვარად, ე. ი. თმოგველი სადაურობის მჩაგვებელია, ზედწოდება და არა გვარწოდება. შავთელი კი მღვდელთმთავრის, ეპისკოპოსის სახელწოდებას წარმოადგენს, ისევე როგორც ქუთათელი, ტფილელი, მანკლელი თუ სხვა მისთ. ჩვენ არ ვიცით ი. შავთელი ან შ. რუსთველი რომელი გვარს გუთვონდნენ. არ არის დამაჯერებელი მტკიცება თითქმის სახელი შოთა გავრცელებული ყოფილა მხოლოდ სამხრეთ საქართველოში. დღესაც კი, მშობთა მთიულეთში“ ტბრძინთაზე ყოველ მეორე კაცს შოთა აქვს სახელი. თვით ისტორიულ საბუთებში თუ წყაროებში ნახსენები სახელი შოთა არ გვიმხატვრება იმას, რომ ეს სახელი გავრცელებული იყო მხოლოდ სამხრეთ საქართველოში. ისტორიაში პირიქით არის ეს.

ერუსთველის გვარის მონასტრები გამოსახულ პოეტის პორტრეტს შოთა რუსთველი აქვს წარწერილი, რაც იმას დასტურებს, რომ სახელი „შოთა“ ერისკაცობაში მთავრდება. თბილელი, ხოლო „რუსთველი“ კი სასულიერო სახელწოდებობაა. რატომ არის ასე წარწერილი? იმიტომ, რომ შოთა რუსთველი ყოფილა როგორც საერო თანამდებობის კაცი (მეფის მდივანი, მჭკურთხეთუხუცესი), ისე სასულიერო („რუსთველი“) პირიც. ამის დასაბუთება, რომ მკვლევართა ერთი ჯგუფი შოთა რუსთველის მხოლოდ ერისკაცობას აღიარებს, ხოლო მეორე ჯგუფი კი სასულიერო პირად მი-



ინენს მას. სწორედ ეს იწვევს ცხარე კამათს და გაუთავებელ დავას.

„ვეფხისტყაოსანი“ ნათლად გვიდასტურებს იმას, რომ მისი ავტორი ყოფილა უადრესად განათლებულმა და დიდ გუარისიანი პირი, რომელმაც შეაჯამა ქართული კულტურის მიწვევები საუკუნეთა პასიონატზე. პოეტრი ამაღლდა თავისი ეპოქის იდიოლოგიის უმაღლეს მწვერვალზე და შემდგომი თაობებისათვის იქცა პოეზიისა და შთაგონების დაუმრეტელ წყაროდ. შ. რუსთველი არ შეიძლება უბრალოდ, ვინმე, მწვემისი მეღექსე ყოფილიყო. ეს შეგნებულად მიუღებელია და შეიძლება ვასაბრძოლო ლეგენდამიოჩინობი. რუსთველოლოგია თითქმის 260 წლის ითვისა და ჯერ კიდევ რამდენიმე მეცნიერულად ვერ დადგინდა და გადაიჭრა. ნუთუ დასაშვებია ის აზრი, რომ შ. რუსთველი იყო ვინმე მესხი მეღექსე? ცნობილი სტროფი (1966 წლის საუბიბლოე გამოცემის მიხედვით — 1583-ე) „ვეფხისტყაოსნი“ მეღექსე მე რუსთველისა დამისა“ სოკრატის შეგვერას ს მართლიანად მიაჩნია არ არ უსთავებულ სტროფად. აქ ჩვენი არ შეგნებები ამ სტროფის ირგვლივ არსებული ლიტერატურის განხილვას, მაგრამ არ შეიძლება არ შეგნებთ მის ახალ რედაქციას, რომელიც საუბიბლოე გამოცემით შემოგვთავაზებს.

ძველ გამოცემებში (კერძოდ, 1957 წლისაში) აღნიშნული სტროფის მეოთხე ტაეპი ასე იკითხებოდა: „ვეფხისტყაოსნი მეღექსე მე რუსთველისა დამისა“. ეს უფრო სწორი იყო, ვიდრე ახალი რედაქციით შემოთავაზებული: „...მე რუსთველისა დამისა“. რადგან ეს ადგილი ჯერ კიდევ სადღე არის, ჩვენ მხოლოდ ერთ საბუთს დავახსენებთ აქ იმის დასადასტურებლად, რომ ძველ ქართულში (და ახლაც ფშავებში და ხევსურეთში) იხმარებოდა ასეთი ფორმა, „რუსთველი ისადა“, რაც ნიშნავს რუსთველის თევის.

მეფე დავით იამ-ყული-ხანის მიერ 1722 წელს გაყენულ სიგელში (სარუსთველო დროშის განწესებაში) გვიხსენებოდა: „ესე სახასიბი და თავადნი ესრეთ განურჩევიან რუსთველსა და მისა...“⁴⁷ ე. ი. რუსთველისათვის ეს სახასი და სათავადო ადგილები განურჩევიანო (მიუკუთვნებიათ ამ სადროშოსათვის).

ხევსურული და ფშაურ კილოში დღესაც გვხვდებით მსგავს ფორმებს. მაგალითად, ვახ. „სოფლის ცხოველებში“ (1970 წლის 22 იანვრის ნომერში) მოთავსებულია გიორგი შეთვაკურის სტატია — „ლეკსი, ამოგთქმე, თხორი...“, სადაც ავტორის მოკვას ხევსურ მამუკას სიტყვები: „— არიქ, არიქ უთხარი, ლექსებია და ჩამოსულ ვაქც...“ ე. ი. ლექსებისთვის ჩამოსულა კაცე და მამუკა ცოლს ეუბნება, უთხარი ლექსი, ჩაწვირინო.

გაგისხნობთ ვაჭა ფშაველას შემოქმედებიდან მსაკაეი ფორმები: „ძალდ იყოს თქვენის მკედრისა დას“.

„— რა დავიმლო ცოლოვან, ან რად შეგრისხან თქმისა და? — ეტყოდა ცოლად ნახი სთროლა მიცე ხმისა და: — ცრემლები შემწვრია იმ შენი მეგობრისა და“.

ან კიდევ, „წესია: მამულ ისა და მოკლები და დიხარჯები“. მსგავსი მაგალითები ბევრი შეიძლება მოვიტანოთ, მაგრამ ესეც საკმარისია. მაშასადამე, „მე რუსთველისა დამისა“ ნიშნავს მე რუსთველისთვის (ე. ი. მისი თავერი) ვეფხისტყაოსნი მეღექსე. მართალი იყო აყად. კ. კეკელიძე, როცა ამბობდა, რომ ამ სტროფით ვერ დამტკიცდება შ. რუსთველის მექსობა. ისიც ცნობილია,

რომ კ. კეკელიძეს „ვინმე მესხ მეღექსელს“ სარგებელი მიანიჭდა, რომელსაც უნდა გაგვრძობებოდა შოთას პოემა. აყად. კ. კეკელიძეს არ შეიძლება დავებამოთ მხოლოდ იმაში, რომ თითქმის „მე რუსთველისა დამისა“ ნიშნავს: „ამ რუსთველის მსგავსად“, „ამ რუსთველის მიბავეთ“, „როგორც ეს რუსთველი“.

ჩვენი აზრით, სიმატილემ ამ საკითხის გამო წარმოებულ დავებში ს. ინგოროყვას მხარეზეა. ს. ინგოროყვას განმარტებით „მე რუსთველისა დამისა“ ნიშნავს „რუსთველი-სათვის“, „რუსთველის თქმულის დამატებასა და შეგნებას“.

ცხადია, არ იყო მართალი არც კ. ჭიჭინაძე, რადგან შ. რუსთველი თავისი პოემის პროლოგში ასხენებს თავის ზედწოდებას „რუსთველს“ და ბოლოს რატომღაც დასჭირდება „მე რუსთველის სახელით და ფსევდონიმით“ აწერამ აპოემას?

სრულიად დაუსაბუთებლად და მიუღებლად მიგვანჩნია 1966 წლის საუბიბლოე გამოცემის ფორმა „მე რუსთველისა დამისა“, რაც ვერ უძლებს კრიტიკას და არ გამოიმდინარეობს ტექსტის შინაარსიდან. ამ სტროფის თაბაზე შეიძლება, ცალკე სტატიით, მკითხველებთან სხვა დრის საუბრობა. ახლა კი დავებრუნდეთ ისევ იმ საკითხს, რომ თანამედრობა ჰქონდა შ. რუსთველს?

მეფე ვახტანგ VI და თეიმურაზ ბაგრატიონი გვიდასტურებს იმას, რომ შოთა რუსთველი თამარ მეფის მდივანი ყოფილა. ასეთივე მდივნები ყოფილან იოანე შაველი, სარგის თოფჩელი, ჩახრუხაძე და სხვანი მრავალნი. თუ იოანე შაველი გელათის მონასტერში მოღვაწეობდა, რატომ არის შეუღლებელი შოთა რუსთველსაც ჯვარის მონასტერში გაქრძელებლის მოღვაწეობა?

აკადემიკოსი აკაკე შანიძე თავის წიგნში „ვეფხისტყაოსნის საკითხები“, ეგება რა ანტონ კაიალიყოსის ვაგველნის საკითხის სალიტერატურო ქართულზე, წერს:

„წამიბლო-სიტყვაობის“ გამოცემილად და მისი ავტორის ანტონ შანიძევიანი ოროგრაფულ საკითხებში პლატონ იოსელიანი წერს ამ თხზულებაში მოთავსებულის შოთასადმი მიძღვნილ ლექსის გამო: „შოთა რუსთველი მსცხობოდა დედოფალსა თამარისა უმასა: მონაზონად აღქმცილი, გარდაიცვალა იერუსალიმსა 1215 წელს („წყობილ-სიტყვაობა“, 1858, გვ. 280)“.

მაშასადამე, პლატონ იოსელიანს უჭვი არ ეპარებოდა, რომ შ. რუსთველი ბერ ი, მონაზონი იყოფოდა თავისი სიციფლის უკანასკნელ პერიოდში. თ. ბაგრატიონს კი მიანდა, რომ შოთა იერუსალიმში ერის კაცად დარჩათ. თ. ბაგრატიონიც ხომ შ. რუსთველს თამარის მდივანს უწოდებდა.

საინტერესოა გაგვრკვიოთ რა თანამედრობა უნდა ყოფილიყო მეფის მდივანობა? თვით ვახტანგ მეფემ ლექსად გამოიტყვა თუ რა მოვალეობა ეკისრებოდა მდივანს, როგორც მონხელს:

„მდივანს მართებს ყოვლი ენა საცოდნელად, დასაწერად, სიტყვა მხედროფო შესჯალოდ შესაფერად, ცოდნა სრული უნაკლოდ სასაქმობი დასაქმობი, მექლონა და ლაღობაში შეგნებირი სამწერელად. ცდობა, დგომა და წაღობა, თავსა საქებებები, ტუფა მწერლო, წერლო სამაღ სამწერლები, რა წივისთ თავი ამოსცნოს, ბოლოც ცენას საამებლები, მალ მოოს მისი პასუხი საქორი, გასაწმენდობი“.

როგორც ლექსიდან ჩანს, მდივანს უნდა სცოდნოდა „ყოველი ენა“ სალაპარაკოდ „დასაწერად“. ცხადია, „ყოველი ენაში“ ვახტანგ VI გულისხმობდა იმდროინდე-



ლი დიპლომატიის ენებს — ალბათ, სპარსულს, თურქულსა და არაბულს. მდივანს უნდა ჰქონოდა „სრულ ეკონდა“ დიდი განათლება „უნაკლო“¹, სახელმწიფო საქმეებში უნდა ყოფილიყო გაწვრთნილი, მოლაპარაკების დროს დაეჯერებინა მისთვის, ე. ი. ავტორიტეტული უნდა ყოფილიყო სახელმწიფო საქმეების გარჩევასა თუ გადაწყვეტის დროს. დარბაზობის დროს მშვენიერი შესახედდაც. მას უნდა ჰქონოდა დიდი ზნობრივი აღზრდა, სცოდნოდა რაების ადგენა, როდის დაჯერება, როგორ წადგეს და სხვა დაეჯერებინა საქმიანი, ე. ი. სრულად ზრდილი უნდა ყოფილიყო. „ტურფა მჟურალი“ — ნიშნავს კარგ კალიგრაფისტს; ამავე დროს მისი ნაწერი საამო მოსასმენი უნდა ყოფილიყო; სხვისი წერილის თუ ნოტის (ფირმანის) ამოკითხვა და მისი განმარტება, გამიფრანა უნდა შესძლებოდა და სწრაფად მოემუხადებინა ასახში ძეგლ პრობლემებზეცავე კი. ცხადია, ყველაფერი ეს მოითხოვდა უაღრესად დიდ გავრთნილობასა და განსწავლულობას. სად უნდა მიეღო კაცს ასეთი განათლება მეორემეტყ საუკუნეში? უდავია, სასულიერო აკადემიებში ან მეფის კარზე. მეფის ვაგრიის შეუღლები აღზრდა, უფრო სწორად, სამეფო აღზრდა გულისხმობდა სასულიერო აღზრდის პროგრამის ათვისებასაც. ამიტომ იყო, რომ მეფის ვაგრიის მქონე პირები ბერად შედგომის შემთხვევაში კარგად მომზადებული იყვნენ სასულიერო მოღვაწეობის დარტყმა. იყო პირიქითაც, სასულიერო პირები საშუალო და სახელმწიფო საქმეებში კარგად იყვნენ გაწვრთნილი და შეედრთი ეხელმძღვანელებათ ასეთი საქმისათვის. ჩინური კვლეფი, განათლება აღმართული XII საუკუნეში სასულიერო და სამეფო-საერო აღზრდის სისტემაში. პირიქით, იმდროისათვის ე. წ. საერო აღზრდა (რომელიც ხორციელდებოდა მხოლოდ დიდგვარიანთა წრეში, გველისხმობდა არა მხოლოდ სამხედრო განათლებას და გაწვრთნას, არამედ, აბოფეფ, განათლებას, მწიგნობრობას) აუკლებულად თვალისწინებდა სასულიერო განათლებასაც და სწორედ ამის გამო იყო, რომ დიდგვარიანთა წარმომადგენლებს (თვით მეფის ჩათვლით) თავისუფლად შეეძლოთ ჩარეულიყვნენ სასულიერო წოდებათა მიერ მიწყვილი დისკუსიებში ან ბერად შემდგარიყვნენ და თვით ემსახურათ მონასტრებში, ემიღაწათ სასულიერო სფეროში.

ქართველი ერის შუა საუკუნეების ისტორია ნათლად ადასტურებს იმას, რომ საერო და სასულიერო აღზრდა ხელს უწყობდა ბევრ ისტორიულ პირს შესანიშნავად ემოღვაწეა როგორც საერო, ისე სასულიერო სფეროში. ეს შეიძლება არც იყოს მხოლოდ ჩვენი ერის ისტორიისათვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური მოვლენა. მაგრამ მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი ისტორია მეტად მდიდარია სწორედ ასეთი ფაქტებით. ვის შეუძლია დაასახელოს XIV საუკუნემდე თუნდაც ერთი პიროვნება (მწერალი, მეცნიერი, ფილოსოფოსი, პოეტი თუ სხვა ვინმე), რომელსაც სასულიერო განათლება არ ჰქონიდა? ასეთს გვიყვარ ვერ დაასახელებს, რადგან იმ დროის განათლება მთლიანად სასულიერო მოღვაწეთა ხელში იყო. თვით მეფეებს და მათ შეიძლებოდა ასე ზრდიდნენ. მათ ასწავლიდნენ როგორც პოლიტიკას, სამხედრო საქმეს („რახშია წყობას“²), ასევე დღითიმეტყველებას, რიტორიკას, სიბრძნისმეტყველებას, ისტორიას, ასტრონომიასა და სხვა დარგებს (გალობასაც კი). ამიტომ, თავის მოტყუება იქნება ვფიქრობთ, რომ თუნდაც ჩახრუბამქ მხოლოდ საერო აღზრდა ჰქონდა ან მხოლოდ სასულიერო აღზრდა. მას უეჭველად სასულიერო განათლებაც ჰქონდა. თამარ მეფის ისტორიისთვის მიხედვით იოანე შავთელი იყო „კაცი ფილოსოფოსი და რიტორი, ლექსთა გამომთქმელი და მოღვაწეთა შინა განმთქმელი“. პლატონ იოსელიანის ცნობით შავთელი იყო

მდიდარი თამარ მეფისა, რომელიც შემდეგ მონაზონი გახდა. მხარა და გელათის მონასტრებში მოღვაწეობით დაუსრულებია თავისი ცხოვრება.

სანტერესია ის, რომ ვახტანგ VI (ბაგრატიონის), თეიმურაზ ბაგრატიონისა და იოანე ბაგრატიონის (ბატონიშვილის) ცნობებით შოთა რუსთაველიც თამარ მეფის მდივანი ყოფილა. იოანე ბაგრატიონი შოთას „უცხო მხარისა მდივანს“ უწოდებს. აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, ეს საერო საქმეთა გამგებელი, ანუ საგარეო საქმეთა მინისტრის უდრის.

XVII-XVIII საუკუნეებში მეფის მდივნები დიპლომატიურ სამსახურს ეწევიან და, თითქმის უკლებლივ, ისინი სასულიერო განათლების მქონე პირები არიან. ვახისცნობთუნდა ნიკოლოზ (ნიკიფორე) თმანის ძე ჩოლოყაშვილი, რომელიც ეგროპაში ცნობილია ნიკიფორე ირმაზის სახელით. თეიმურაზ მეფემ ის საგანგებო ელჩად გაგზავნა რომის პაპთან. ნიკიფორე სასულიერო პირი იყო და საერო საქმეებსაც აწარმოებდა.

აკად. კორნელი კეკელიძე ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის დასახურობად თვლიდა, რომ მან, პირველმა, აცნობა თეიმურაზ მეფეს რუსთაველის სახელი „შოთა“³. ნიკიფორე ირმაზი ხომ პალესტინაში, ჯვარის მონასტრში, ცხოვრობდა 1614-1626 წლებში.

ისტორიდან ცნობილია, რომ ჭყონდიდე სასულიერო თანამდებობის პირიც იყო და სომხის სამყაროზე ხეობან, საქართველოში, არამედ ისლამის სამყაროშიც ასე იყო. იმაში სასულიერო პირიც იყო და საეროც (მაგალითად, შამილი და სხვ.). ასევე იყო ხევისბერი მთაში, ხოლო კახეთში ქორ-ეპისკოპოსი.

უაღრესად სანტერესო დოკუმენტს წარმოადგენს ე. წ. „ღმრთობის გუჯარი“⁴, რომელიც მეფე დავით იმამ-ყულიხანის მიერ არის გაყვანილი 1722 წელს. საგარისია ეს დოკუმენტი ყურადღებით წაითხმოს კაცმა, რათა დარწმუნდეს იმაში, რომ რუსთაველმა საეროსაც ნიშნავდა და საღმრთოსაც. მოიტანათ ამონაწერი:

„მოხობით და დავსით რუსთაველ დლასაკაია რუსთველ მიტროპოლიტ ნიკოლოზ ჩეჩეზშვილეს, ჯ. ლ.) და დღეფეფი სადარბაზო და მას დემოთავისება, გარნა პიკველთაჲან არა უფილოყო და არცა საქართველოთა მეფეთა და მეპატრონეთაგან წეს-ქმნელოუ წინა რუსთველთა მიერ შემოსა ბიოსნა.“

არამედ, ვინაიდ გან იყო რუსთველი უფალი სპათა ჩვენთა ბავჯაჲოსა და პატრონ მქედარათა უმავაჲთა უმავაჲთა ჩვენთა ჩვენთა მთავრობისა, ამაღ შევაჲეთ და მოუბოჲეთ საუფლო კახა ჩვენთა პორობისოლი და შოვაჲცეთ კვართი სპთავრო და შემოხეცთ მფეთა სამოსელითა და მიტროპოლიტად განწყესთ... უფართო საყვრისა ამის დიდება და პატივი და მქდოჲოლისა და მყარობელსა ამას ზედა მთავარეპისკოპოსის რუსთაველისა ამაღლება და განწყება საღმრთოდ გინა საერო და განსად და უკლებლთაგან დავაბრძებთა და განგვეწყესა“⁵ (ხაზგასმა ჩვენი, ჯ. ლ.).

მე გგონია, რომ მოტანილი ამონაწერი არ საჭიროებს კომენტარებს.

პროფ. ე. გაბაშვილამ ამ ცოტა ხნის წინათ გამოაქვეყნა ნაშრომი გახუბული ბაგრატიონის შესახებ. აი, რას ვკითხულობთ ამ წიგნში:

„სწავლის ტრფალი“ ვახტანგ VI თავისი ვაჟების აღზრდა-განათლებას დიდი შრომუნელობით და ყურადღებით ეკუთვებოდა. მისი უველა ვაჟის თავდაპირველი აღზრდელი იყო გიორგი და იესე კარცკაიშვილი, რომელთა ცოდნასა და განათლებას ახტავდა, ჩანს, დიდად აფასებდა.

იესე იყო უფლისწულთა „საღმთო საეროს მასწავლებელი“. ეს ხაზგასმითა აღნიშნული თვითონ ვახტანგის მიერ 1708 წლის საბუთში.



სხვათა შორის, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ეს სახეობი ოფიციალურმა ხელისუფლებამ წაყალბევად გამოაცხადა. მაგრამ მის ნატურალურ-ფუნქურაობას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ყველა წერილობითი ცნობა უფლისწულთა აღმზრდელთა ერთხმად იხებ ვარსკვლავიანობის ასახედებს.

„საღმთო საეკრ.“ სწავლა საქართველოში გავრცელებული ტრადიციული ცოდნის გულისხმობაა“ (მ. ზაზაშვილი, ვ. ლ.).

ამასთანავე, თუ XVIII საუკუნეში „საღმთო საეკრ.“ სწავლა გავრცელებული ტრადიციული ყოფილა, რა უნდა ვიფიქროთ XII-XIII საუკუნეებში არსებულ მდიდარობაზე ამ მხრივ? ცხადზე უკანდისა, შოთა რუსთველს ჰქონდა მიღებული სასულიერო განათლებაც და საერო აღზრდაც. ამიტომაც მივიჩნევთ ხალხური გადმოცემებით იმის თაობაზე, რომ შოთა რუსთველი სწავლობდა იყალთოს ან გელათის აკადემიაში. არჩილ მეფის მიხედვით კი შოთას თითქმის ყველა ომში მიუღია მონაწილეობა, გარდა ბასიანის ომისა.

თვით ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობით, ვახტანგ VI იყო „ცოდნის მოყვარე, ბრძენი... მუშაკი“. მართლაც, მის მიერ დაარსებულ სტამბაში პირველად სასულიერო წიგნები დაისტამბა. მას, ცხადია, კარგად სცოდნია ღვთისმეტყველება. ვახტანგ VI თავის თავზე ასე წერდა: „საღმრთოც ვიცოდე, საეკრ.“

ანდა ვაგისხენიან ღმრთაების გუჯარში რას წერს დავით იმამ-ყული-ხანი:

„და კვალად უმწარესმა ძმანამ ჩვენმან, სკეთისა საუნჯემან, და საძმორი ვიდრე საერო ზნე-სრულმან, კახეთის უფლანქლმან, ბატონიშვილმან თეიმურაზ“.

ე. ი. პირდაპირ არის მითითებული, რომ თეიმურაზს საღმრთო ზნე-სრული უფრო ყოფილა ვიდრე საეკრ.

თეიმურაზს და არჩილ მეფესაც, ცხადია, თეოლოგიად იგივე რამ გაეგებოდათ და მათი განათლება საღმრთოც იყო და საეკრიც.

გარდა პროფ. პ. რატიანისა, რუსთველოლოგები ან ისტორიკოსები ჯეროვან ყურადღებას არ უთმობენ „ღმრთაების გუჯარს“, რომელიც ბრწყინვალე დოკუმენტს წარმოადგენს სწორად რუსთველოლოგიისათვის. ჯერ ერთი, სახელწოდება „რუსთველის“ გასარკვევად რამდენი დაწერა ან იწერება დღესაც და შეცნობიერება ათასგვარა ახსნა-განმარტებას იძლევიან ამ საკითხის თაობაზე. შემოდისავე რუსთველ დოკუმენტში კი ნათელი პასუხის მოცემული და ვის ან რისთვის სჭირდება ზედმეტი შრომის დახარჯვა და გაუთავებული კამათი?

ჩვენ არ შევარუებთ მკითხველს და არ ვაგასენებთ კარგად ცნობილ მოსაზრებებს, ან „დასაუბრებებს“ იმის თაობაზე, თუ საიდან წარმოსდგა სახელწოდება „რუსთველი“ და რას ნიშნავს ეს ზედწოდება. აი რა სწერია „ღმრთაების გუჯარში“:

„ვიხილადან ბოტანკა-ქალაქი, ოღესცა ახენებულნი ყოფილან და ქალაქნი შენებულან, იგი ბოტანკა-ქალაქი სამწესოდ და სამრევოდ ღმრთაებისა სადარბას ყოფილან შეწარულნი, დიდისა და ღმრთი-ბრწყინებისა მდგის თამარის მიერ, რომე რუსთველად ამის მიხეზისათვის უწოდებინან რუსთველი-სათვის, რომე რუსთავ ამას აღავს უძმოებენ“ (ქართული სამართლის ძეგლები, გვ. 874).

ეს დოკუმენტი მეტად სანდო ისტორიული საბუთია იმიტომაც, რომ ის შედგენილია სხვა ძველი საბუთების, ისტორიული წყაროების, ძიებისა და სათანადო გამოკვლევის შედეგად. იქ აღნიშნულია შემდეგი:

„ჩვენცა და ესე ვიხილეთ მკითხეთა წიგნი და აქაცა ამის პირსა ზედან დავეწერეთ, არცა შევბატეთ და არცა დავეცინეთ, არამედ ყო-

ველნივე შეუცვალებლად ჩვენცა ავტორები ვაგავეწიეთ“ (იქვე, გვ. 874-875).

მეტად საინტერესოა გარეთვე სარუსთველის სადროში შეხვედრის დასახლებული პუნქტებისა და იქ მცხოვრები გეორგების დასახლება 1722 წლის დოკუმენტში, რომელიც დავით იმამ-ყული-ხანის მიერ არის ვაგისმული. მართოს რად ღირს ისტორიისათვის, რომ „რუსთველი“ წოდებით ცნობილი არიან ისეთი გეორგების წარმომადგენლები, რომლებიც სარუსთველიში შედიოდნენ: ანდრონიკოსავილი, ჩირქეზნილი, ჯორჯაძე და ჯანდიერი. ისტორიკოსებს სათანადოდ ყურადღება უნდა დაუთმონ იმ ფაქტს, რომ საქართველოს სინამდვილეში გეორგები ძირითადად ერთ სამკვიდრო მამულს იყვნენ დამკვიდრებულნი და ძალზე იმეიათია შემოხვევა მათი ადგილგანაცვლებისა.

ამას იმტოვრ ვიხსენებთ, რომ ზოგი მწერალი თუ მეკვლევი ანგაზრობს არ უწევს ამ ფაქტს და სრულიად დაუსაბუთებლად ამა თუ იმ ისტორიულ პირს აცხადებს აქაურად ან იქაურად. მაგალითად, თამარის ეპოქის პოლიტიკურ მოღვაწეს — ჭიბერის ხან თორღულად აცხადებენ და ხან ჭინვალელად. მაგრამ თუ დავიხსენებთ გეორგების ისტორიას, მაშინ მშობლივად უფრო მართებული იყოს ჭიბერის „მანაველოზა“, ე. ი. მანაველიან წარმომადგენი. სად ცხოვრობენ ჭიბერისძენი, ჭიბერაშივლები თუ ჭიბერაშივლით? მხოლოდ საგარეოს რაიონში. ანდა ავიღოთ ასათფეოლები (თელავის რაიონში), აბულაშვილები (ხიდნაძის რაიონში) და სხვა გეორგები. ერთმა გაი-მწერალმა აბულასანი სომეხად გამოაცხადა. იქნებ კახელი და ქართლელი (თბილისელი) აბულაშვილებიც სომეხები იყვნენ წარმოშობით? მაგრამ ეს ასე არ არის. ისტორიულ პირებს, ჭართლებს, ზიზიად სახასულად, არაბული და სხვა უცხო სახელები, ზედწოდებანი თუ უსაყვანიძეები ჰქონდათ. მაგალითად, ყუთლუ-არსლანი — ნიშნავს „პატარა ლომს“, მაგრამ არ ვიცით ის რა გეორგის იყო. ასევე არ ვიცით იყვნენ წარმოშობით? მაგრამ ეს ასე არ არის. ისტორიულ პირებს, ვახტანგ მეექვსე, გიორგასალად, იწოდებოდა, ექვთიმ II ბაგრატიონი თუ „პატარა კახის“ სახელსაც აკრებდა; ირემე I „ნახარალი-ხანი“ ირქვა, დავით ბაგრატიონს — „იმამ-ყული-ხანი“ და სხვა მრავალი მისთანანი.

ი. ბ. სტალინის გვარი — ჟღაღაშვილი შეიძლება ზოგიერთ ქვეყანაში ბერძენად დღესაც კი არ იყოფდეს, და დავებთ, რვა საუკუნის შემდეგ, გამოდგება ვინმე და დაიწყოს მტკიცება: სტალინი არ არის ქართული გვარი და ეროვნული ის ქართველი არ იყო. განა ეს სიმართლე იქნება?

ახლა დაუბრუნდეთ მთავარ საკითხს.

პ. რატიანის მტკიცებას, რომ შოთა რუსთველი სასულიერო თანამდებობის მიერ იყო, სრულიადაც არ სჭირდება „ვეფხისტყაოსნის“ მე-8 სტროფის პირველი ტაქტი „მე, რუსთველი, ხელობითა...“ მოშვებობა როგორც ერთერთი არგუმენტი. მკითხველს კარგად მოესვენება, რომ პ. რატიანის გამოკვეთა წიგნი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ვინაობისათვის, რომლის რედაქტორიც ან სტროფების ავტორი გასლავი. მაგრამ უნდა განვაცხადო, რომ ჩვენ არ ვეთანხმებით პ. რატიანისა და სხვა მეკვლევრებს მე-8 სტროფის განმარტებაში.

შურნალ „მნათობში“ (№ 4, 1969 წ.) გამოქვეყნებული იყო ჩვენი სტატია „მე, რუსთველი, ხელობითა...“, რომელიც მოცემულია მე-8 სტროფის ასლებური განმარტებაში. მაგრამ, როგორც ირკვევა, ამ განმარტებას სათანადო აღიარება და მიწოდება ვერ პოვა მეკვლევათა შორის. ამიტომ სჭირდებოდა მთავარი კიდევ ერთხელ გამოეთქათ ჩვენი აზრი ამ საკითხზე.

„ვეფხისტყაოსნის“ 1966 წლის გამოცემის 988-ე



სტროფის შინაარსის გარკვევის შედეგად მივიღეთ იმ დასკვნად, რომ ამ სტროფში ნახშირი სიტყვა „ხელი ს“ ნიშნავს — პოეტს, ხელოვანს, მწერალს და ეს განსაზღვრები მე-8 სტროფში ნახშირი სიტყვასა — „ხელობითა“. აქ რომ არავითარ თანამდებობასთან არა გვაქვს საქმე, ამას დაეინახათ ქვემოთ — ამ სტროფის სათანადო ანალიზის შედეგად.

ავთანდილ დაწერილობით მოუყვება ზა ფრიდონს ტარიელის და ამსიათს თავგადასავალს, მათ გაჭირვებას, ასეთ სიტყვებს წარმოსთქვამს:

„უე უცხო ს უცხო მანატრა მოსმენა ნანატრელისა,
მიხობრა ამბავი მისი და მისისა სასურველისა,
ჰა კირნი დასთონა, ვერ იტყვის აქ წენა ეხ ხე ღო ს ა,
კვალა სურვილი და ვერ-კვართა მისისა დამმარტოვლისა“.

ვინც ჩაუფიქრდება ამ სტროფის შინაარსს, თვალნათლად განიხილოს, რომ აქ ნახშირი სიტყვა „ხელი ს“ არც დაწმავებული და გაგებულს ნიშნავს და არც სხვა რაიმეს, გარდა ერთისა. ამ სტროფში, ხელისა“ ნიშნავს — პოეტისა, მწერლისა, ე. ი. პოეტის, მწერლის, შემოქმედის ენაჲ ვერ იტყვის (აღწერს) იმ გაჭირვებას (ჭირთა თქმისა), რაც ტარიელს თავს გადახდა.

ნიუტონის მიანჩნდა, რომ „ხელობითა“ შუა საუკუნეებში პოეტის სინონიმად ყოფილა. ქართულად ხელს, რაცა „კართი“ წერდნენ, სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა. ხოლო „ხანით“ დაწერილი, იგივე სიტყვას სხვა შინაარსი ეძლეოდა. მე-8 სტროფის სიტყვა „ხელობითა“ ბევრ ხელნაწერში სწორედ „ხანით“ არის დაწერილი და არა „კართი“. ამიტომ, აქ ლაპარაკია არა თანამდებობაზე, არამედ პოეტობაზე. მე-18 სტროფის სიტყვა „ხელობითა“, „გულგობრა“ არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს „გაშთავებით“, „შთავებით“, ან „გაგებებით“, „ვეგიჟობ“ თუ „ვეშთავობ“. არა მარტო მე-8 სტროფის, არამედ მთელი პროლოგის შინაარსი იმის მიხედვით ნიშნავს, რომ აქ ლაპარაკია პოეტობაზე, შემოქმედებაზე. ისეთი პოემის შემქნა, როგორც „ვეფხისტყაოსნისა“, არავითარ გაშთავებას თუ შთავებას არ გულისხმობდა და არც იტყოდა მისი ავტორი თავის თავზე ასეთ რამეს. ეს ყველაფერი გაგებულობის შედეგია. ამა გარდა დაუკვირდეს მეთიხველი: მე, ესე იგი, პოემის დაწერილი, პოეტი (დაეუშვათ რომ „რუსთველი“ გვარი ან თანამდებობა პოეტისა) მშაგობით ან გეგობით ვაკეთებ ნიუტონს, ამის მსგავს რამეს, რომ სიყვარულის გაპო ვარ გაგიგებულო (თუ გაშთავებულო) მისთვის, ვინც ჯარი სპათა ემორჩილებათ? ეს რომ ასე იყოს, მაშინ მე-7, მე-8 და მე-7 სტროფებში პოეტი აღარ იტყოდა, რომ მიბრძანეს მათად (გმირთა) საქმარად თქმა ლაპარაკის ტიპის იყო მისთვის (ტარიელისთვის) გულის ლახარ-სობივად და სწორედ მისთვის (ე. ი. ტარიელისთვის), ვისაც ემორჩილებოდა ჯარი სპათა (შ. რუსთველი ტარიელში გულისხმობდა დავით სოსლანს, საქართველოს მეფეს, რომელსაც ემორჩილებოდა ჯარი სპათა და თვით სამხედრო მინისტრი, ანუ ამირსპასალარ-მხარგრძელი), „ხელობითა“, ე. ი. პოეტობას და მისთვის არის მკვდაარი (თავდადებული).

აქ უნდა აღინიშნოს ერთი ამბავი. ბევრს სხვაგვარად ეს-მის რუსთველის მიერ შეთხზული სტროფებისა და განსაკუთრებით, სიტყვების შინაარსი. მაგალითად, ავალით სიტყვა „მიჯნურობა“. ზოგს ჰგონია, რომ შოთასეული რეაგად „მიჯნურობისა“ ქალისა და მამამ-

კაცის ურთიერთ სიყვარულს ნიშნავს. ამ ხოლოდ. გავისენთო 81-ე სტროფი: „მიხვას ესე ამავსი უფს, ვითა მდგრა ნარდისა, უხარის ვცხო სიცილო მისისა განაზარდის, აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბუღბუღსა ვარდისა“.

როსტკევან მეფეს აქვს მიჯნურობა (სიყვარული) თავისი განაზარდისა (ავთანდილისა). გავისენთო აგრეთვე მე-18 სტროფი:

„ხარს, მელექე ნაჭირებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს, ერთი უჩნდეს სა მიჯნურო, ერხას ვისმე აშოკობდეს, ყოვლსა მისთვის ხელ მოხვობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს, — მისგან კიდ ნურა უნდა, — მისთვის ენა მუხობდეს“.

ამ სიტყვებიდან ნათლად ჩანს, რომ პოეტს, მელექეს, შემოქმედს უნდა უყვარდეს ერთი რამე, ე. ი. უნდა მკვდოდეს თავისი სათავგანებელი გმირი, ვინ რამეს უნდა ეტყობდეს, ერთ თემას ემსახურებოდეს და მას აქებდეს და ამკობდეს და რაც შთავარია პოეტს, მელექეს თავისი ნაწარმოები, ამ შემთხვევაში თავისი პოემა, („ნაჭირებისა“), ყველაზე მეტად უნდა უყვარდეს. ამ სტროფში ქალ-ვაჟის სიყვარულზე კი არ არის მსჯელობა, არამედ პოეტის, შემოქმედის სიყვარულზე თავის მიერ არჩეული გმირისადმი ან თემისადმი.

რუსთველილოვანში გავრცელებული (აგრეთვე ფოლკლორში არსებული ლექსები) თუ გამომცემები) ამბავი, თითქოს შოთა რუსთველი შეყვარებული ყოფილა თამარ მეფეზე, ჩემი აზრით, გაუგებრობის ნაყოფს წარმოადგენს და, პირდაპირ თუ ვიჭყვი, ცალსიტყვებამა შოთას მიმართ, ეს საკითხი სათანადოდ სათარგმნო პროფ. ივ. ლოლაშვილმა, მაგრამ ჩვენ გაკვრით მაინც შევეხებით.

პოემის შესავალშიც და ეპილოგშიც შოთა რუსთველი პირდაპირ არა მსჯერავთ აცხადებს სატყვეროდ ვისთვის არის ცრემლმუხურობელი, ვის მსასა (სობას) ქებაინი. ეს გახლავთ ტარიელი, ე. ი. დავით სოსლანი, მეფე საქართველოსი, რომელსაც სჭირდებოდა იდილოგურად დახმარება („შეწევას“). შემთხვევით არ არის პოემის ორჯერ ნათქვამი სიტყვა: „ესეთა მეფე უჭვენი“. გიორგი ბრის ხომ ტახტის დასაბრუნებლად იბრძოდა და მას ამ ბრძოლაში დიდებული (სახელდობრ, დადიანები და სხვ.) ეხმარებოდათ კიდევ.

პოემის შთავარი გმირი ტარიელია. ამიტომაც ჰქვია პოემის „ვეფხისტყაოსანი“ (ე. ი. ტარიელი), ხალხურად კი ტარიელისადაც ეძახდნენ.

შ. რუსთველი თავისი პოემის პროლოგში ნათლად გვეუბნება, რომ თამარ მეფის ქებაინი დავით (უკვე), ვიჭყვი, „არ-ავად გამორჩეული“ და ასლთადეთ სოსლანისთვის „გულ-ლახარ-სობილი“ ვწერ ამ პოემას („გალექე“), რომელიც აქამდის ამბად იყო ნათქვამი, მაგრამ ასლთა მარგალიტითა ყოფილი, ე. ი. „ლექსად გარდათქვი“. სწორედ ეს „აქამდე ამბად ნათქვამი“ გახლავთ შოთა რუსთველის მიერ დაწერილი თამარ მეფის ცხოვრება, ანუ ისტორია, რომელიც ცნობილია „ისტორიანი და აზნანი შარანადელისის“ სახელწოდებით. ეს შესანიშნავად გამოიყვანა პროფ. ივანე ლოლაშვილმა.

შოთა თავისი პოემის მე-8 სტროფს ასე იწყებს „მე, რუსთველი“, რაც იმას გვეუბნება, რომ მე ან თანამდებობის კაცო, ე. ი. „რუსთველი“ ვარ. მე-7 სტროფში კი აცხადებს „დავჯე, რუსთველმან გააღექსე“. ზემოთ, ჩვენ ხომ დავინახეთ, რომ „რუსთველი“ გვარი სი არ ყოფილა, არამედ ზედწოდება. მაშასადამე, „მე, რუს-“ (დაგრძელება 44-ე გვერდზე).



ო. დავითილიანი.

კომპოზიცია.

რ. ლუგვიშვილი

კერამიკული ნაწარმების მხატვრული გაფორმების ნიმუშები.



გ. მიჭაბერიძე.
მაია.



ა. ხარებოვი.
ქალიშვილის პორტრეტი.



თველი“ — ნიშნავს მე ასეთი თანამდებობის, უფრო სწორად, ასეთი მდგომარეობის (ე. ი. სასულიერო პირი), პოეტურ ნაწარმოებს („ნაჭირებს“) ეწმინდა (გავლენით). „ხელობითა“ ხომ იმას ნიშნავს, რომ პოეტობით ვაკეთებო ასეთ საქმეს. მე-8 სტროფის პირველი ტაქთის ბოლო სიტყვები — „ამა დარი“ ნიშნავს ამის მსგავსს.

თ. ბატარაიანი კი ამ სიტყვის („ამადარი“) ასეთ განმარტავს აძლიერდა მარი ბროსის: „ამადარი“ — ეს ლექსი (ე. ი. სიტყვა — ჯ. ლ.) ებრაული არის ეფების-ტყაოსნავე უნდა, მაგრამ თუ ქართულს ხმაზე ვიტყვით, ამადარი — „შითარმელ“, „ამითარის“ არის (ამას ნიშნავს ქართულად და ებრაულად სხვა მნიშვნელობა აქვს. იხილეთ ებრაული ლექსიონში).“

საბა კი განმარტავს ასე: „დარი — შედარებული, მისი შედარებული, შედარება“. დარი იგივეა, რაც „ებრი“, მისი დარი, მისი მსგავსი. მაგალითად, შოთასებრი — შოთას მსგავსი. გაიხსენოთ სახელები: დევდარიანი (აქედან — დევდარი), ულდარი და სხვ. ე. ი. დღვის — მსგავსი, ელის — მსგავსი.

მაშასადამე, „ვიქმ საქმებასა ამა დარი“ — ნიშნავს ან ასეთ საქმეს, ამის მსგავსს საქმეს ვაკეთებო; როგორ საქმეს? პოეტობას ვეწვევიო, ტარილის ამბავი „ლექსად გარდაეთქვიო“. სხვათაირი გავება წარმოუდგენელია. მაიდან მოიტანეს „შმაგობა“, „შმაგობით“, ან „გახელებით“, „გავიფითით“ — არ ვიცი! ამა იმას როგორ იტყვოდა ყველაზე კარგი ლექსის, პირის, დიდი მხატვრული ტილოს შემქმნელი — შოთა რუსთველი — თავის თავზე, რომ სიგრიტით, ამ შმაგობით ვაკეთებ ასეთ საქმეზე. ან რა შუაშია აქ თანადღებობა? სწორედ თანადღებობით არ ვეფუძნება ასეთი ლექსების წერა. ამიტომაც ამბობს ის თავის თავზე, რომ საუბრებში საქმე გააკეთა და ისიც იცოდა, რომ ეს ამბავი მას კარგ საქმეს არ დაშრობდა. მაგრამ მან დაავლდა („მიზანძეს მათად საქმეს...“) ბრწყინვალედ შეუსრულა („ტრუფად შეეწია“) ტარიელს (ანუ დავით სოსლანს).

დღემდე ვერ ვ. რატანმა და ვერც მისმა მოწინააღმდეგეებმა და ვერც სხვა ვინმემ ვერ განმარტა სწორად მე-8 სტროფის მოცემული სიტყვები: „ხელობითა“ და „გეხლობითა“.

ვინც კარგად ჩაუფიქრებდა ამ სტროფის შინაარსს, მიხედვდა, რომ სიტყვები „მისთვის ხელობით“ — ნიშნავს მისთვის (ვისაც ჯარი სპათა ემორჩილება) ვ პოეტობ, რადგან მისი ამბავი (თავდასაცავი) გავლენით და მისთვის ვარო თავდადებული („მისთვის მკვდარი“). რა შუაშია აქ სიყვარულის ნიადაგზე გათვლება და გაშმაგება? ს. გაუჩიარევილისა და სხვათა წერილობით ბოლომდე არ არის დასუსტი გაცემული მე-8 სტროფში მოცემული სიტყვის — „ხელობითა“ — განმარტებაც. მოიკატათ ერთ ამონაწერს მათი წერილიდან, რომელიც ჟურნალ „მნათობში“ (№ 11, 1969 წ.) იყო გამოქვეყნებული. ავტორები წერენ: „ხელობითა“ შესახებ მსჯელობისას ავტორს (იკლიურ-ხმები 3. რატანი, ჯ. ლ.), როგორც ჩანს, ხელს არ აძლევდა მოეტანა საბა ორბელიანის განმარტება — „ქელობა — მოსაქმებია რამე“, „ხელი გიჟთან ნახო“, ან აკადემიკოს ნიკო მარის მოსაზრება — „ქელობითა“ შეიძლება გავგეგო, როგორც „ხელობით (ისტატობით) პოეტობა“ და სხვ.“

ჯერ ერთი, უნდა შევნიშნოთ, რომ „სელი“ და „შმაგის“ შინაარსით სხვადასხვაა. სულნან-საბა ორბელიანის „სიძევის კონაში“ აი ასეა განმარტებული ეს სიტყვები: „შმაგის არს სიგიჟით თავსაცა თვისთა (თვის-სა) ანებდეს და სხვათაც მანებულ ექნებოდეს; ხელი არს, რომელი უკნობოდ გარბოდეს დარც(ა) თვით იკვიმ-

დეს და არცა სხვათა (სხვასა) ანებდეს. „მაშასადამე, არ არიან მართლები ვინც „ხელობას“ შმაგობად გვითარგმნიან თუ გვიანმარტავენ.

მეორე, აკადემიკოსმა ნიკო მარმა განმარტა სიტყვა „სელი“ როგორც პოეტისა და აგრეთვე მიჯნურის, გამიჯნურებულის სინონიმად და ამის შემდეგ აღარ უნდა იწვევდეს რაიმე ბუნებრივ მე-8 სტროფში მოცემული სიტყვებს „ხელობითა“ და „გეხლობით“ — შინაარსის სწორად გაგება.

ისტორიკოსი ნ. შოშიაშვილი ეკამათება რა პ. რატანის მერვე სტროფის ნახშირი „ხელობითა“ გულისას საკითხზე, ეხმობა იმ აზრს, რომ „ხელობა“ უნდა იქნება „არც და არც საქმიანობას, ან სიშმაგეც. იგი წერს: „ამრიგად, ვეფუძნება სხვის მერვე სტროფში „ხელობითა“ არ განმარტავს რუსთველს, რადგან „რუსთველთა“ (არც საეროდ არც სასულიეროდ) არ იყო „ხელობა“ (არც მამონი, თუ ამ ტერმინს გავიგებთ პ. რატანისეულად მცდარად; როგორც „ქელის“ სინონიმად და არც მამონი, თუ მას გავიგებთ სწორად; როგორც საქმიანობას, ან როგორც სიშმაგეც. ე. ი. სიკოპოსობა არ იყო არც „ქელობა“ და არც „ხელობა“, არც ერთი განმარტებით).

სტროფიც ვხედავთ, ვეფუძნება სხვის სიტყვას სხვის მერვე სტროფი არა და, „რუსთველთა“ ექვშეუტანლად ამტკიცებს შოთა რუსთველის ე. ი. სიკოპოსობას, არამედ სრულიად არაფერს იძლევა ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ.“

როგორც დავინახეთ, ნ. შოშიაშვილმაც, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ სამართლიანად მიუთითა, ვერ განმარტა პოემის მერვე სტროფში ნახშირი „ხელობითა“. პოემში სხვა სტროფებშიც არის ნახშირი სიტყვა „ხელობა“. მაგალითად, 917-ე სტროფში: „აწ ნობათი ხელობასა მიმხედობიან, მით ვარ ხელად“ — უმუხუნება ტარიელი ავთანდილს და შემდეგ ასეთ პირბაბს მისცემს მას: „შე რა ვითქვამს, მაგას ვიქმ, მრჯის რაზმი გინდა ხელობა“ (929-ე სტროფიდან). ცხადია, ამ სტროფში სიტყვა „ხელობითა“ და „ხელობა“ გაუწეულბის“, გამიჯნურებულის შინაარსით არის ნახშირი. სულნან-საბა ორბელიანი სიგიჟეს თერთმეტ სახეობად კუფს. აი რას წერს საბა თავის ლექსიკონში: „სიგრიტ(ა) განსიყვარება (განსიყვარებთან) ათერთმეტად: შმაგად, ხელად, სულელად, ცოფად, ნადავლიანად, რეზანად, ტეტ(ერ)ად, შუგად, შტერად, ფეითანად და შეთანად“. საბას მიერ მოცემულია ამ ტერმინების განმარტება და დეტალური დახასიათება ცალ-ცალკედ და ცხადი ხდება, რომ „ხელი“ ნიშნავს „გაჭერილს“, „ველად“ გავარდნილს, „მიჯნურს“. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოემში სიტყვა „ხელურად“ ნახშირი არის ცოცხა სხვა შინაარსითაც. მაგალითად, ფატმანი ავთანდილის ეტიკის: „ესე ამბავი მს თანა თქვი დაიკურად“, „ხელურად“, ე. ი. სულელურად ეს ამბავი (ნესტანის პოემის ამბავი) ჩემს ქმართან ვთქვი. ანდა გაიხსენოთ როგორ წერია 1560-ე სტროფში: „როსტან მათითა გაყრითა ხელთაგან უფრო ხელდებოლს“. ე. ი. მეფე ხელდებულბითა მათი წასვლის გამო. მაგრამ აქ ნერვული ულობის, გაბრაზების, გაწყურების მნიშვნელობით არის ნახშირი სიტყვა ხელდებოლს“. მეფემ წონასწორობა, სიმშვიდე გარკვეულ მათი ინდოლის გამგზავრების გამო.

ყველა ზემოთ აღნიშნული სიტყვა: „ხელობითა“, „ხელობითა“, „ხელურად“, „ხელობითა“, „ხელობითა“, „ხელობითა“ იწყებულა „აწ“ და არა „კარიით“. ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ნ. შოშიაშვილი რომ

წერს, ეპისკოპოსობა არ იყო არც „კელი“, არც „კელიბა“ და არც „ხელობა“, არც ერთი გაგებით, ჩვენ ეს დასუსტებული განცხადებები მიგვაჩნია. და აი რატომ: „ვეფხისტყაოსნის“ 775-ე სტროფის მესამე ტაქში არის ასეთი ფრაზა: „გაჭრა კელია მიჯნურთა“. გაჭრა, ველად გავარდნა და მახასიათებელი იყო მიჯნურთათვის, გასხვავებული თათვის. ე. ი. გაჭრა მიჯნურთა ხელობა, ჩვეულება, პრინციპი არის. ეს ასე უნდა გავიგოთ. ნ. შოშიაშვილი კი „ამტიკიებს“, რომ: „თანამდებობას აღნიშნავს მხოლოდ „კელი“ და არა „ხელობა“. „კელიბა“ კი აღნიშნავს პროფესიას, საქმიანობას და არავითარ შემთხვევაში თანამდებობას“. ასეთი მტიკიების მიხედვით გამოდის, რომ მიჯნურთა თანამდებობა ყოფილა გაჭრა! ეს ხომ უაზრობა იქნებოდა?

გავიხსენოთ XIV საუკუნის მოღვაწე ავგაროზ ბანდაის ძე, რომელიც ლარჯაისის მონასტერში იღვწოდა. აი რას წერდა ის თავის თავზე: „...ქელობა ლმობისათა მომცა თუნეიერ მოძღვრისა... კელი ვადა ესე ვითარა პირველად კელი სწავადა ხუტობისა, კელი მხოლოდ მწიგნობრისა... წერადა ხუტობისა... შექნადა ტრატისა... შევრავა წიგნისა... მხატვრობისა... კავრავლობისა... ტუავის კერვისა... ხუროვნობისა... კელი მეთუ მხოლოდ მუშაობისა...“¹¹

ახლა რას გვეტყვის ნ. შოშიაშვილი, „კელი“ ხომ ყოფილა საქმიანობის, პრინციპის აღსანიშნავი ის ტიტყვა ძველ ქართულში? ცხადია, სიტყვა „კელი“ მხოლოდ თანამდებობის გამოხატულებად არ ყოფილა.

არც რატანია მართალი, როდესაც ამტიკიებს, რომ მე-მ სტროფში სიტყვა „ხელობითა“ თანამდებობას, ეპისკოპოსობას ნიშნავს. როგორ შეიძლება ასეთი ნაქმედა რუსთაველს, რომ „მე, რუსთველი (ე. ი. ეპისკოპოსი), ხელობითა (თანამდებობით, ე. ი. ეპისკოპოსობით) ასეთ საქმეს ვაკეთებ, პოემას ვწერო“.

„რუსთველობა“ ხომ ეპისკოპოსობას ნიშნავდა თანხმად იმ განხარტებისა, რომელიც მოცემულია „ღმრთაების გუგურში“. რადგან ეს ასეა და ამასე არც რატანია დაუობს, ცხადია, მეცნიერულად გამართლებული არ იქნება, მე-მ სტროფში ნახსენები სიტყვა „ხელობითა“ მივიჩნით თანამდებობის გამოხატულებად სიტყვად. რადგან, თუ ამას დავუშვებთ, მაშინ გამოვა, რომ „მე, რუსთველი, რუსთველობით ვიქმ საქმეს ამა დარს“. ეს კი ვერ განიხილავს სტროფის ნამდვილ მნიშვნას.

რაც შეეხება იმას, რომ სამ ხელნაწერში სიტყვა „ხელობითა“ დაწერილია „კართი“ („კელიბითა“), ჩვენი აზრით, გადამწერთა დაუკვირებლობის შედეგია და არ შეიძლება ამას დავუკრძლოთ. სტროფის მეორე ტაქში მოცემული სიტყვები კი — „მისთვის ვსტელობ“ თითქმის პოემის ყველა ხელნაწერში „ხანით“ არის წარმოდგენილი და უდავოდ სიწინმიანობას ნიშნავს — „მისთვის ვწერობ“ (ე. ი. ვისაც ხარნაპათა ემორჩილება, მისთვის ვწერო ამ ნაწარმოებს, ტარიელის თავგადასავალს).

ახლა გავაკეთოთ დასკვნები:

პირველი. ვეფხისტყაოსნის 988-ე სტროფში ნახარის სიტყვა „ხელი ისა“ — ნიშნავს პოეტს, მწვერდარს, მხატვარს.

მეორე. პოემის მე-მ სტროფის — „მე, რუსთველი, ხელობითა...“ — ნიშნავს „მე, რუსთველი, პოეტობითა...“

მესამე. პოემის 775-ე სტროფში ნახარის სიტყვა „კელი ისა“ — ნიშნავს პრინციპს, ჩვეულებას, საქმეს, საქმიანობას, მოსაქმეობას „გაჭ-

რა ხელია მიჯნურთა“ — მიჯნურთა საქმეობითი ჩვეულებით).

შეიძლება შოთა რუსთველი იყო როგორც საერო, ისე სასულიერო თანამდებობის კაცი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჯვარის მონასტერში მის განცხადებებს არ ექნებოდა ასეთი წარწერა: „შოთა რუსთველი“. შოთა ერისკაცობის (ისევე, როგორც ალაში შეტანილი „შოთა მეჭურჭლეთუხუცესი“), სახელია, ხოლო „რუსთველი“ უნდა აღნიშნავდეს და არა გვერდობა.

მეოთხე. „ღმრთაების გუგურთა“ წარმოადგენს ერთადერთ ისტორიულ წყაროს, დოკუმენტს, სადაც მოცემულია „რუსთველობის“ სწორი განმარტება. არავითარი „რუსთავის მფლობელი მემამულე“ ისტორიაში არ ყოფილა და ფუჭი ცდა იქნებოდა მისი ძებნა. „რუსთველები“ საერო საქმეებსაც განაგებდნენ და სასულიეროსაც. ამიტომ ეცხათ „რუსთველებს“ პორფირ-ბისონი, საფულე კაბა, ე. ი. მეფეთა განსაცემელი. სულნას-საბა ორბელიანი პორფირ-ბისონის განმარტებას როგორც — „მეფეთა და მღვდელთმთავართა სამოსელს“.

ინალება კითხვა, იმ შემთხვევაში, თუ დადასტურებულა, რომ იურუსალიმის ჯვარის მონასტრის ფრესკაზე გამოსახულ რუსთველს პორფირ-ბისონი აცვია, ვინ უნდა ყოფილიყო ის თანამდებობით? მეფე, ან მღვდელმთავარი? ვიცი, რომ შოთა რუსთველი მეფე არ ყოფილა, მაშინადაც, ის იყო მღვდელმთავარი, ეპისკოპოსი. ჯერჯერობით ისტორია არ იცნობს: ე. წ. „სამამული რუსთველობა სამედიცინოს“ შესუძქვლია „მტიკიება“, რომ „რუსთავი შოთას ეპოქაში ჯავახეთში მდებარეობდა“ (ნ. შოშიაშვილი), რადგან არავითარი ისტორიული საბუთები ამის დასაბამსტურებელი ბუნებაში არ არსებობს.

მეექვსე. პოემის 1583-ე სტროფი 1966 წლის საბუთილოდ გამოცემის დამახინჯებულა და, თუნდაც ისე გასწორების შემდეგ, როგორც ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, ვერ დაადასტურებდა შოთას მესლობას. მეორეა ახლა არავინ აღარ დავიბნეოთ იმაზე, რომ ეს სტროფი ინტერპოლაციაა და ის რუსთველს დაერქუთვინის. მაინც საჭირო იქნება მისი გასწორება და ამ სტროფის მეოთხე ტაქში ასე უნდა იკითხებოდეს: „ვიქრ ვინმე მესნი მელქისე მე რუსთველისა და მისისა“.

1 სიმონ ყაუხჩიშვილი, ვარლამ დონდუა, შამია დუმბაძე, ისიხე მგერაძე. შოთა ბაღრაძე — რუსთაველზე კლერიალური თვალსაზრისი წინააღმდეგ. ჟურნალი „მნათობი“, 1969 წ., № 11, გვ. 149.

2 იქვე, გვ. 149.

3 „მნათობი“, № 8, 1968 წ., გვ. 173.

4 იქვე, გვ. 172.

5 იქვე, გვ. 174.

6 კრებულო „შოთა რუსთაველი“, 1966 წ., გვ. 68.

7 ქართული სამართლის მეცნიერება, გვ. 387. ხაზგასმა ჩვენი აზრით.

8 ქართული სამართლის მეცნიერება, ტ. II, პროფ. ი. დოლიძის რედ. 1965, გვ. 360.

9 ე. ვაშაშვილი, ვახუშტი ბაგრატიონი, 1969 წ., გვ. 20.

10 იხ. „მნათობი“ № 11, 1969 წ., გვ. 166.

11 ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კვლევა, I, 1962, გვ. 41.

უნიკალური შენაქენი

საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში სათუთად ინახება გამოჩენილი ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის შალვა დადიანის არქივი.

ფართო და მრავალმხრივი იყო შალვა დადიანის საზოგადოებრივი მოღვაწეობა და, ბუნებრივია, მის გამჭრიახ გონებას შეუძნეველი არ დარჩა არც „ლიუმერის სინემატოგრაფის“ დიდი პერსპექტიული მნიშვნელობა.

ამიტომ შალვა დადიანი იმთავითვე ყოველნაირად ცდილობდა დაეარსებინა ქართული ეროვნული კინემატოგრაფია. ამ „საქევი“ საქმის დასაწყებად საჭირო იყო ფული, რომელიც არ გააჩნდა იმათ, ვინც დიდიდან საღამომდე წელს იწყებდა მუშაობით. შალვა დადიანი იძულებული იყო დაერწმუნებინა და დაეყოლიებინა ქართული საზოგადოების შეძლებული ფენები ახალი წამოწყების კომერციული სარფიანობით, მაშინ, როდესაც პატრიოტი მწერლის მიზანი კომერციაზე გაცილებით შორს მიდიოდა. ამ მხრივ საინტერესოა შალვა დადიანის არქივში შემონახული ორი მოხსენება: „ქართული კინემატოგრაფი“ ანუ „გრუსლენტი“ დათარიღებული 1917 წლის 24 თებერვლით — წაკითხული ქ. ბაქოში და „ქართული კინემატოგრაფი“ — წაკითხული თბილისში 1918 წლის 10 აგვისტოს. ამ მოხსენებებიდან ირ-

კვევა, რომ ქართული კინემატოგრაფიის ორგანიზაციის საკითხებით შალვა დადიანი დაინტერესებული ყოფილა ჯერ კიდევ 1911 წლიდან. მოხსენებათა შინაარსის გაცნობისას ვრწმუნდებით, როგორ ღრმად ესმოდა შალვა დადიანს კინემატოგრაფიის დანიშნულება, რითაც უთუოდ წინ უსწრებდა თავის ეპოქას კინემატოგრაფიის სპეციფიკის გაგებაში.

შალვა დადიანის პროგრამა მკაფიოდ და აბსოლუტურად სწორად განმარტავს კინემატოგრაფიის ამოცანებს, მის დამოუკიდებელ ბუნებასა და მატერიალურ მხარეს, სხვადასხვა მიზნებით მისი გამოყენების შესაძლებლობას (სამეცნიერო-პოპულარული, დოკუმენტური და მხატვრული კინო). რაც შეეხება კინემატოგრაფიის მაყურებელზე ზემოქმედების ძალას, კინოს ენას, გაკვირვების იწვევს მის მიერ კინოსპეციფიკის არაჩვეულებრივად ღრმა გაგება.

საკვიროა აგრეთვე ერთი გარემოების სახეცხამცე. პროგრამაში მინიშნებული არ არის ახალი ხელოვნების საშუალებით პოლიტიკური და სოციალური ბრძოლის ასახვის შესაძლებლობანი. თუ მოხსენებათა დანიშნულების მიხედვით ვიმსჯელებთ, შ. დადიანმა, ალბათ, ამ საკითხზე უბრალოდ დუმული არჩია, თორემ ზემოაღნიშნული საკითხები რომ ყოველთვის აღლევდა მწერალს, ნათლად ჩანს მის რეგულაციამდეღე ლიტერატურულ და დრამატულ ნაწარ-

მოებებში. აღნიშნული არ არის ვისთვის დაიწერა ეს მოხსენებები, მაგრამ შეიძლება დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ბაქოში 1917 წელს შალვა დადიანმა წაკითხა მოხსენება, განსაკუთრებით მდიდარი ქართველი ნაერთის მრწველებლისათვის, რომელთა დაინტერესება მხოლოდ კინემატოგრაფის კომერციული მხარის ხოტბის შესმით იქნებოდა შესაძლებელი.

ზემოთ აღნიშნული მოხსენებების გარდა შალვა დადიანის არქივში დაცულია (საქართველოს სსრ სსხ. სათეატრო მუზეუმი, ხელნაწერთა განყოფილება, ფ. I, საქ. II, № 11276-751) 1916 წლის ოქტომბრის თვით დათარიღებული „დაახლოებითი ციფრები მომავალი ქართული კინემატოგრაფიის“ და „ქართული კინემატოგრაფის საზოგადოება“ უკანასკნელი. ეს უკანასკნელი ამ აქციონერული საზოგადოების წესდებაა, რომელიც სათავეში ჩაუდგებოდა კინემატოგრაფიის წარმოების საქმეს, თუ, რასაკვირველია, შალვა დადიანის ოქნება ნაყოფს გამოიღებდა.

შეითხველს ვთავაზობთ შალვა დადიანის მიერ 1917 წლის 24 თებერვალს ბაქოში წაკითხული მოხსენების ტექსტს, რომელმაც ისტორიული და პოლიტიკური ვითარების ცვალებადობის გამო, 1918 წლისთვის მცირედობის შესწორებები განიცადა.

ლ. დ. აბაზაძე,
გურამ მჟანია.

ქართული კინემატოგრაფი, ან «ქართულენობა»

მე პირადად ეს აზრი — ქართული კინემატოგრაფიის ან «ქართულენობის» დაარსებისა კარგა ხანია დაჰყვება. ჯერ კიდევ 1911 წელს მჭონდა უცხო ფირმებთანაც მიწერ-მოწერა, შემდეგ ზოგიერთ ჩვენს საზოგადო მოღვაწეთაც გაუწიარე ეს იდეა, როგორც აქ, ისე თბილისსა და ქუთაისს. იდეა ყველგან მოწონებულ იქნა, მაგრამ, სამწუხაროდ დღემდე პრაქტიკული ნაბიჯი არ მოჰყვა ამ კერძო გაწიარებას.¹

ახლა საზოგადოების უფრო დიდ შემადგენლობას მინდა გავაცნო ეს აზრი, ანუ სხვა ჩემს იდეისა და უწინარეს ყოვლისა თქვენ მოგმართათ ბაქოელ ქართველებს.

ვიცი, თქვენ ცოტა არ იყოს თავი მობუზრებული გაქვთ სხვადასხვა წიმართებით, მაგრამ მე თუ კვადნიერობ იმიტომ რომ სხვათა მიმართაც უფრო მეტად საქველმოქმედო სახის და ხასიათის იყო და ჩემს მოსაზრებას კი გარდა ხსენებული იდეისა, რომელსაც მე არ მინდა შეველიო, პირდაპირ კომერციული ხასიათი უქნას, ამიტომ ვიშეღონებ, რომ ეს ხმა არ დარჩება ხმად უდაბნოსა შვიან მაღალადებულათ.

* * *

ყოველი ხალხი, რომელსაც კი სურს, რომ დღევანდელ პირობებში იყოს ძლევა-მოსილი და კულტურულ ხალხათაც ითვლებოდეს, უწინარეს ყოვლისა უნდა ჰქონდეს ნივთიერი უღური² და სხვადასხვა კულტურული ღონისძიებანი.

დღევანდელ ცხოვრებაში ასეთი კულტურული ფაქტორებია — სკოლა, თეატრი, ლიტერატურა და ამ ბოლო ხაზებში კინემატოგრაფი.

როგორც მოგვხსენებთ, თვით პოლიტიკურად თავისუფალი და ეკონომიკურად მოღონიერებული ხალხიც ამ ფაქტორებით ცოცხლობს და ანვიტარებს ამ ღონისძიებათ, ხოლო ჩვენსთანაა ჩამოქვეითებულ ეროვნებისათვის რა დიდ ძალას წარმოადგენს თითოეული მათგანი, ყველა ადვილად წარმოიდგენს.

სკოლა, თეატრი და ლიტერატურა ჩვენში კარგა ხანია ეწევა სათანადო სამსახურს, მათი დავალი განუზომელია ჩვენი ქვეყნისათვის, მაგრამ ჯერ-ჯერობით ვერ გავეჩინია,

ჩემის ფიქრით, დიდად საჭირო, კულტურული იარაღი კინემატოგრაფი.

მართალია, კინემატოგრაფზე საზოგადოებაში არსებობს სხვა აზრიც, რომ იგი ვითომ გამრყენელი იყოს ესთეტიკური გემოვნებისა და გამხრწნელი ზნეობისა, მაგრამ ამის სამაგიეროდ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქმე მოხმარებაა, თორემ ხომ არსებობს ლიტერატურაში ბუღვარული, ან „ყვირთელი“ ლიტერატურა, ხომ არსებობს თეატრში ფარსი და სკოლაში პოლიტიკანობა. კინემატოგრაფიც ეგერა. სხვაგან უკვე მიხვდნენ მის მეცნიერულად სასარგებლო მხარეს და აი, სკოლებში შემოაქვეთ კიდევ სხვადასხვა სამეცნიერო დარგის, მაგალითად: გეოგრაფიის, ზოოლოგიის, მინერალოგიის და სხვათა შესწავლა კინემატოგრაფიის საშუალებით.

ჩვენ იდეურად უნდა გამოვიყენოთ მისი დანიშნულება, მით უფრო, რომ ამის დაარსებას მაინცდამაინც ხომ ვერაფერი დაგვიშლის, ეს სრულად ჩვენს სურვილზე და ჩვენს ნივთიერს ღონეზეა დამოკიდებული.

გარდა იმისა, რომ თავით თვისით კინემატოგრაფი კომერციული დაწესებულება არის და მასთანავე მოსაკებნი საქმე, იგი უკეთეს, როგორც ზვევითაც მოგახსენეთ. ღირსკულა და ერთგვარის იდეით იქმნება დაყენებული, შეუძლია ჩვენს ხელში პირდაპირ საპროპაგანდო იარაღად გადაიქცეს ჩვენი ეროვნული იდეის განსამტკიცებლად შინაობაში და გარეთ ჩვენსა დასახლებად. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მას შეუძლია უცხოეთში პირდაპირ გაზეთის მაკავირობა გაგვიწიოს, რადგან მისი ენა ყველასათვის გასაგებია, კოსმოპოლიტურია.³

როდესაც აქ კინემატოგრაფზე მოგახსენებთ, რასაკვირველია, მხედველობაში მაქვს მხოლოდ რომელიმე შენობა კი არა, საცა კინემატოგრაფიულ სურათებს გამოფენენ, არამედ ისეთი ორგანიზაცია, საზოგადოება, ამხანაგობა, ერთის სიტყვით ისეთი დაწესებულება, რომელიც სპეციალურად ქართულ სურათებს იღებს ლენტეხზე და ამ ლენტეხს შემდეგ ავრცელებს, როგორც ჩვენს ქვეყანასა და რუსეთში, აგრეთვე საზღვარგარეთ, უცხოეთში.

სურათები კი შეიძლება იყოს შემდეგი ხასიათისა: ს ა ნ ა ხ ა თ ი თ ი (БЮДЖЕ), რომელთაც შეიძლება პირდაპირ მეცნიერული და კომერციული ათვისებაც ჰქონდეს. მაგ. ვადალბულ იქნას ჩვენი მუნიციპლის სიმღერები — საჭურნალო ყუციბო, მანდელლოზანი, ტყეები და სხვა. ე ტ ნ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი მაგ. დღევანდელი ჩვენი ზნეჩვეულებების მარჩვენებელი ქორწილი, ტირილი, ჯირითი, მარულა, ჩვენებური თემობა თუ ჯარიანობა, ღამის თვეა, მთიულეთში ხევის ბერთა მოქმედებანი, კენჭლაობა, ფარიაკობა და სხვა ამ გვარი, რომელიც ჯერ კიდევ შემონახულა ჩვენს მიხედვით. ი ს ტ ო რ უ ლ ი — სურათები ჩვენის წარსულიდან: თურქის ვიყავით, სად ვცხოვრობდით, როგორ ვცხოვრობდით, რა კულტურული ალკაი⁴ გვქონდა და სხვა. დასასრულ ილუსტრაციები ჩვენის პოეზიისა, წარსულისა და ახალისა, სურათები ვეფხის-ტყალისისა, ამირან-დარეჯანისისა, დიდ მოურავიანისა, ხალხურ თქმულებათა — ამირანისა, არსენასი. ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლისა და სხვათა ნაწარ-

მოებთა კინემატოგრაფიული დასურათება. ყოველივე ეს, როგორც თქვენც მიხვდებოდით, ევროპის წინაშე უფრო ადვილად გაგვაცნობს და დაინტერესებს ჩვენის ქვეყნით, ვიდრე რომელიმე მრავალტომიანი სამეცნიერო გამოკვლევა, რადგან, ვიმეორებ, კინემატოგრაფიის ენა ყველასათვის მისაწვდომია და გასაგები.

ამგვარად, უკეთეს საქართველოში დაარსდება ისეთი ორგანიზაცია, რომელიც იკისრებს სპეციალურად ზემოხსენებულ ხასიათის ქართულ კინემატოგრაფიულ სურათთა გადაღებას და გავრცელებას, ერთი რომელიც ადრე უნდა იქნება მეტად კულტურული იარაღით და მეორე შექმნის ერთს ფრიად მისაგებ, კომერციულ დაწესებულებას.

რაც შეეხება თვითონ საქმის მოწყობას, სანამ ფინანსიურ მხარეზე გადავიდოდეთ, აქვე უნდა ითქვას, რომ შესაძლებელია და მოსახერხებელი. სანახაობითი სურათების გადაღება ძალიან ადვილია, რადგან მხოლოდ ადგილზე უნდა მისვლა და გადაღება. ეგრევეა ეტნოგრაფიული სურათებიც, მათ არავითარი წინდაწინ დამზადება და გვეგმის შედგენა არა სჭირდება. ყველაზე უფრო რთულია ისტორიული სურათებისა და ჩვენი პოეზიის, მწერალთა ნაწარმოებების ღირსეულად მართვა და დადგმა. მაგრამ ჩვენ ვიმოვიით ისეთ მწერლებს, რომლებიც დაგვიწერენ ესეთ სენარირუმებს, ზოგიერთი დღესაც მზად არის. ვიმოვიით რეჟისორებს, რომლებიც ამ სენარირუმებით სურათებს დაგვიდგამენ, ვიმოვიით მსახიობთაც, რომლებიც ამ სურათებში მონაწილეობას მიიღებენ, ხოლო მათ მორთულობას და ტანსაცმელს კი ჩვენვე დავაშაღებთ სპეციალისტთა დახმარებით.

ეს დღეს.

მხოლოდ უკეთეს ჩვენი კინემატოგრაფიის საქმე გაიზრდება და სამთელქვეყნო ბაზარს მოიპოვებს, ვინ გვეულის, რომ იმავე ჩვენს სურათებში, ვთქვათ თამარ მეფის როლის აღმსრულებლად თვით განთქმული სარა ბერნარსი მოვიწყობით და რეჟისორად კიდევ ინგლისელი, განთქმული ვეგორდონ კრევი. უცხოელ მსახიობთათვის ქართულის ცოდნა და ლაპარაკი არ იქნებოდა საჭირო, ის მხოლოდ შეისწავლის, რაც უნდა აღსრულოს.⁵

მაგრამ ჩვენ, რასაკვირველია, უნდა ვცვალოთ საქმე ჩვენსავე ძალით და პატრათი, ანუ უკეთ ნელ-ნელა დავიწყოთ...

მაშ, ჩემის აზრით, ამ საქმეს დაყოვნება არ მართებს და ესევე უნდა შეუდგეთ მის განხორციელებას.⁶ ჯერ დავიწყოთ პატრათი.

ხოლო ამ პატრასაც საკმაო, კარგა ფული უნდა. ფული უნდა უწინარეს ყოვლისა აპარატების — გადამღების და გამომგების (ПРОЯВИТЕЛЬ) შენას, ბინის ქირას და შტატის შემადგენლობას.

ეს ფული კი ნაშოვნია უნდა იქნას ქართულ საზოგადოებაში.

7

... ესეა საკითხი ის არის ვინ უნდა გაუძღვეს ან სად უნდა მოეწყოს ეს ორგანიზაცია?

ჩემის ფიქრით უნდა შესდგეს საზოგადოება, ამხანაგობა ან რომელიმე იურიდიული ორგანიზაცია, რომელმაც უნდა იმოფოს საჭირო თანხა და წაუძღვეს საქმეს. შეიძლება ეს აქციონერული საზოგადოებაც იყოს. ხასიათი და საფუძველი ამ საზოგადოებისა, ჩემის ფიქრით, უნდა შემუშავდეს დამფუძნებელ წევრთაგან არჩეული კომისიის მიერ, რომელმაც დაუყოვნებლივ უნდა შეიმუშაოს წესდება და დასამტკიცებლად წარადგინოს, სადაც ჯერ არა...

თითონ საზოგადოება კი შეიძლება დაარსდეს ბაქოში და აქ შესდგეს მისი მთავარი გამგეობა, ხოლო აპარატები, მისი ბინა, შტატი და სურათის გადაღება კი უნდა მოეწყოს თბილისში, რადგან თბილისი იმას გარდა, რომ ჩვენს საჭირო სოფლებთან და სხვადასხვა სურათების გადასაღებ მდებარეობასთან უფრო ახლოა, სხვა მხრივაც ცენტრია კინემატოგრაფიის საქმისთვისაც.

იქვეა მუშეულები, ბიბლიოთეკები, სხვა საჭირო დავსებულეები; იქვე არიან ისტორიკოსები, მწერლები, მხატვრები და სხვა სპეციალისტები, რომელთა ახლის ყოფნა დიდად გააადვილებს თვით საქმის საკეთილოდ წყაყანას.

შ. დალიანი.

1917 წ. თებერვალი 24. ბაქო.

შენიშვნები:

1 1918 წლის 10 აგვისტოს მოხსენების ვარიანტში ამ წინადადების შემდეგ წერია: «განსაკუთრებით კი ჯერ ომიანობა შეუშალა ხელი ამ საქმის მოკავრების და ბოლო ხანებში, მაგ. ბაქოში, სადა აღმოჩნდნენ მსურველები ხელი მოეკიდათ მის რეალიზაციისათვის, რეკლუციამ შეაფერხა».

2 ულერი — ბედი, იღბალი, ბედნიერება.

3 ეს სიტყვა არ შეიძლება ადვილად დღევანდელი ვაკებით წინათ სიტყვა კონსოლიტური სრულიად სხვა აზრს გამოხატავდეს. იხ. «Энциклопедический словарь». Том XVI. Издатель: Ф. Брокгауз и И. Ефрон, С.-Петербург, 1895 г.

4 მეგრულად ნინწეას ძალას.

5 უცხოელი თეატრის მოღვაწეთა მოწვევაზე რომ ლაპარაკობს, დაუკრებელია, შალვა დალიანი გულწრფელი იყოს. იგი როგორც დიდი პატრიოტი აკრავდ იცნობდა თავისი ქვეყნის შე-

საძლებლობებს და, დარწმუნებულნი ვართ, სჭეროდა, რომ სათანადო კადრებს თავისავე ქვეყანაში მოიხაზავდა. მსოფლიოში სახელგანთქმული დამაინების სცენება მას, საფიქრალა, მსმენელთა წინასწარი დარწმუნებისათვის სჭირდებოდა, საფიქრებელი საქმის წარმატებით განსახორციელებლად.

6 1918 წლის მოხსენების ვარიანტში ეს წინადადება შემდეგნაირად წერია: «მაშ ამ საქმეს დაყოვნება არ უმართებს და უნდა ვცვალოთ, რომ საქართველოში ერთი ისეთი იდურტი საქმემატოგრაფი უფროა ვაგვიჩინოთ, ფრამა, რომელსაც მე მაგ. ვუწოდებ «ქართულს»».

7 შემდგომ ტექსტში ჩართულია საკმაოდ ვრცელი სია კინემატოგრაფიის მოსაწყობად აუცილებელი ატრიბუტებისა საორიენტაციო ფასებით, რომლის პუბლიკაციაც ფართო მკითხველთათვის საინტერესოდ არ ვცნობ.

კინემატოგრაფის პირველი სენსი საქართველოში

კინემატოგრაფიის დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1895 წლის 28 დეკემბერი, როცა პარიზის დღემდე შემორჩენილ კაპუცინების ბულვარის „Grand cafe“-ში პირველად უჩვენეს „ლიუმერის სინემატოგრაფის“ საჯარო სენსი. ეს უკვე კარგა ხანია ისტორიულად დადგენილი ფაქტია და აღარაფიქარ დავას არ იწვევს.

ამჯერად, ჩვენ გვიანტერესებს, თუ ჩვენში, საქართველოში, როდის მოხდა კინემატოგრაფის პირველი დემონსტრაცია?

ცნობილია, რომ რუსეთში, კერძოდ, პეტერბურგში, 1896 წლის 4 მაისს ჩატარდა „მუხი ლიუმერების სინემატოგრაფის“ პირველი სენსი, მოსკოვში კი ოდნავ მოგვიანებით — 26 მაისს. რაც შეეხება „ლიუმერის სინემატოგრაფის“ პრემიერას თბილისში, ყველა დღემდე გამოქვეყნებულ თუ გამოუქვეყნებელ შრომაში, წიგნი იწებება ეს, ბოროტურა თუ სტატია, ამის თარიღად მიჩნეულია 1897 წლის 1 მაისი. ჩვენ აქ არ შევუდგებით ამ შრომებისა და მათი ავტორების ჩამოთვლას, რადგან, აბსოლუტურად ყველა მათგანი იმორებს 1897 წლის 1 მაისის გაზეთ „ტიფლისკი ლისტოის“ იმ ცნობას, რომელიც პირველად გამოაქვეყნა ქართული კინოს დეალოზილმა მკვლევარმა და დრამატურგმა, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ კარლო გოგოძემ, მაგრამ ჩვენ გვიანდა დაგვათ კითხვა — რამდენად სწორია ეს თარიღი, ნუთუ თბილისში მართლაც 1897 წლის მაისში უჩვენეს პირველად „ლაუმერის სინემატოგრაფი“, ე. ი. მთელი წელიწად-ნახევარის დაგვიანებით პარიზის ისტორიული პრემიერიდან?

საამოწინებო უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც ირკვევა, ამ თარიღის წინ გადაწვეა მთელი წლით შეიძლება, ე. ი. სა-

ქართველოში კინემატოგრაფის პირველი სენსი შედგა არა 1897 წელს, არამედ 1896 წელს. ამის შესახებ ჩვენ გავერთიანდებით სტატიაში — „შევექმნათ ქართული კინოს ისტორია“, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „საქართველოს კინემატოგრაფისში“ (1969 წ., 14 ნომერი, გვ. 1). კერძოდ, იქ ვწერდით: „კინემატოგრაფს ქართველი ხალხი სხვა მოწინავე ერებთან ერთად არსებობას პირველსავე წელს ეუბარა — 1896 წელს თბილისში, ისევე როგორც მსოფლიოს თითქმის ყველა დიდ ქალაქში, უკვე უზენებდნენ „ლიუმერის სინემატოგრაფს“...

ამჯერად კი უფრო დაწვრილებით უნდა შევხვით ამ საკითხს.

ძველ პერიოდიკაზე მუშაობისას თავდაპირველად ასეო საინტერესო ცნობას წავაწყდით გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ (№ 157, 1897 წ., 30 მარტი, გვ. 1):

„სათავად-აზნაურო თეატრში ორშაბათს, 31 მარტს გაიმართება წარმოდგენა ერთადერთი ლიუმერის სინემატოგრაფისა“ (სტილი დაცულია, ავტორები).

ამავე გაზეთის მორიგ ნომერში (31 მარტი, გვ. 1-2) ვკითხულობთ:

„ლიუმერის სინემატოგრაფი ტყვისისში“. გუშინ წინ (გაუგებარია, რატომ გუშინ წინ. აკი იგივე გაზეთი 30 მარტს იუწყებოდა, 31-ში გაიმართებო, ავტორები) სათავდაზნაურო თეატრში გაიმართა პირველი (ხასი ჩვენია, ავტორები) წარმოდგენა „სინემატოგრაფისა“ (ცხოველი მოძრავი ფოტოგრაფიული სურათები). წარმოდგენას, სამწუხაროდ, ვოტა ხალხი დაესწრო, თუმცა ვინც კი დაესწრო, მეტის-მეტად ნასიამოვნები

„ოტელიო“

ზ. რუსთაველის სახელობის

გრიგოლ ბოიაჯიევი

დარჩა და თითქმის ყველა სურათები რამდენჯერმე გაამეორებინეს და ყოველთვის ტაშის ცემით აჯოღდებოდნენ.

მართლაც, საინტერესო წარმოდგენა იყო, განსაკუთრებით რამდენიმე სურათი.

იმედია, ტფილისის სასოგადოება დღეს მაინც ბლომად დაესწრება წარმოდგენას, რომელიც, ჩვენ თამამად შეგვიძლიან ვსთქვათ, ყველას ასიამოვნებს“ (სტილი დაცულია, ავტორები).

ყოველივე ამის შემდეგ, ჩვენ სრული უფლება მოგვეცა, რომ კინემატოგრაფის პირველი სენსის თარიღი საქართველოში, გახუთ „ტფილისიკი ლისტოკის“ ინფორმაციასთან შედარებით, ერთი თვით მაინც გადაგვეწვიო. ამის შემდეგ თითქოს არც უნდა გაგრძელებულიყო შემდგომი კვლევა-ძიება, სხვა თუ არაფერი, 1897 წლის „სნობის ფურცლის“ 31 მარტის ნომერში, როგორც ჩვენ სპეციალურად ხაზი გავუსვით, გარკვევით იყო მითითებული „გაიმართა პირველი წარმოდგენა“, მაგრამ, საბედნიეროდ, ეს არც თუ ისე სარწმუნო წყარო ყოფილა. იმავე გაზეთის 1896 წლის კომპლექტში მიკვლეულ იქნა მეტად საინტერესო ინფორმაცია. კერძოდ, გაზეთი „სნობის ფურცელი“ 1896 წლის 16 ნოემბერს (№ 28, გვ. 2) იუწყებოდა შემდეგს:

„სათავად-აზნაურო თეატრი
დღეს, 16 ნოემბერს
აჩვენებენ განთქმულს მთელს ევროპაში
კინემატოგრაფის ცხოველი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმიერისა (Lumiera).
დასაწყისი 8 საათზედ.

ადგილების ფასი ძლიერ დაკლებულია“.
აქ რომ, ჯერჯერობით საქართველოში „ლიუმიერის სინემატოგრაფის“ პრემიერის დღედ უნდა ჩაითვალოს 1896 წლის 16 ნოემბერი. თუმცა, გულწრფელად უნდა ითქვას, რომ შემდგომი კვლევა-ძიება, იმედია, კიდევ გადასწევს ამ თარიღს, რადგან დაუჯერებელია, „ლიუმიერის სინემატოგრაფს“, ამ ახალ, უჩვეულო და უაღრესად სარგოვან ატრაქციონს, მთელი ექვსი თვე დაგვიანებულად მოსვლიდნენ თბილისამდე. ლიუმიერის გაქნილი კომერსანტი აგენტები ამას როგორ დაუშვებდნენ. ამას გარდა, ყურადღება უნდა მიექცეს ფრაზას „ადგილების ფასი ძლიერ დაკლებულია“...

სხვა თუ ისე, დღეისათვის გვაქვს თარიღი — 1896 წლის 16 ნოემბერი.

დასასრულ, ჩვენს სასიამოვნო მოვალეობად მივგაჩნია გულწრფელი მადლობა გადავუხადოთ კ. მარქსის სახელობის თბილისის რესპუბლიკური საჯარო ბიბლიოთეკის მხარეთმცოდნეობის განყოფილების მთავარ ბიბლიოთეკარს, რესპუბლიკის დამსახურებულ ბიბლიოთეკარს, პატრიცევმულ თამარ მაჭავარიანს იმ ყურადღებისა და დახმარებისათვის, რომელიც მან ჩვენს მიმართ გამოიჩინა.

გიორგი ფოლიძე,
ზურაბ შავინი.

შმაქსირის პუმანიზმს დაუდგა კრიტიკულ გააზრებათა ეპი, როცა არა მარტო აღმაშენებელი დღესასწაულებრივი გამოფენისთვის სიხარული შევიგრძნეთ, არამედ ახალ ნაპირებს მიხვლილი „გაბათა ზღვის“ ხმაურიც მომძლავრდა.

ხუთიოდ წელიწადში დაწერა შექსპირმა თავისი დიდებული ტრაგედია და ყოველ მათგანს — „ჰამლეტს“, „ოტელიოს“, „მეფე ლირს“, თუ „მაკბეტს“ — ეგოიზმისაღმძი, გამძვინვარებულ ავაკური ინდივიდუალიზმისაღმძი, ხელისუფლებისა და ოქროს პირისხილიან გზების მოხერხებისაღმძი ტიტანური წინააღმდეგობის გაწვევის ერთი დიადი იდეა მსჭვალავს.

გააფთრებულ ბრძოლებში, თუმცადა თავიანთი ვერაგი მტრების ოტელიოსი ხდებოდნენ, შექსპირის გმირები — ჰამლეტი, რუკოლო და ლირი, ისინი კაცთმცოდნეობის იდეალის ჭეშმარიტებისათვის იღწოდნენ და ადამიანის, მისი ნათელი მერმისის მარადიულ რწმენას იცავდნენ.

უკეთურ და ნათელმოსილი ძალთა ასეთი ტიტანური ბრძოლის ტრაგიკულიანილიანი, მაგრამ იდეალის გამარჯვების საბოლოო რწმენით აღმავსებული სანახაობა — ტრაგედია „ოტელიო“ გიხილეთ რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე და ამ სპექტაკლზე ჩვენს საუბარს „სამაგროთა ბრძოლა“ ვუწოდებ.

ჩვენს წინ ორი ადამიანია: ერთი, ბუნებით მეომარი, აზროვნებით ფილოსოფიისა და თავისი სასიათის არსებითი მიდრეკილებით ცხოვრების აღმაშენებელი; მეორე — ცხოვრების ძირგამომთრელი, ცინიკოსი, მთელი თავისი გონებრივი ძლიერების იქითკენ წარმმართველი, რომ გაათასხროს კაცთა მოდგმა, იდეალები ინსტინქტებს დუშორილი. და ეს ინსტინქტები იდეალებად გაასაღოს.

ვის პრიან ისინი?

ოტელიო — აკაკი ხორავა და იაკო — აკაკი ვასაძე.
... დარბაისლურად, უშფოთვლად შედის ოტელიო-ხორავა გაეცხლებული მოძრაობებითა და მრისხანე შეძახილებით დამუხტულ სენატის დარბაზში.

იგი, პროფესიონალი მეომარი, კლდესავით დგას. ხელეუბი ხმლის ვიდავრ შვიდად დაუდევს. ჩაქირულ, ერთთავად დაკუნთულ კისრს თავი ხელმწიფური დიდებულებით დანდილობია. ოტელიო კუბრით შავია, მისი სახე მთლად იღუმალი, შეუხიბობილ დაგვრჩებოდა, მაგრამ თავალები, მკერდის თვალები რაღაც განსაცვიფრებლად გახსნივსნებულ შუქს აფრქვევენ. ირგვლივ მყოფთ ოტელიო ამ თვალებით შესცქერის და როცა უნდა მათ გააგებინოს სული რითაც

რუსთაველის თეატრში

პართული თეატრი. თბილისი-მოსკოვი — 1947.

აქვს ეგვრო ნეტარქმნილი, მის თვალთაგან სხივოსანი დი-
მილი იფრქვევა თვალისმომჭრელად და ამით მაგრის წყვა-
რამი სახე და მთელი მისი მოქუფურული ფიგურა რაღაცანი-
რი მომხიბვლელი, დამატყვევებელი შინაგანი სიმშვიდით
იესება.

უსოდენ ბედნიერი და უშფოთველი ოტელი გაუნძრე-
ვლად დგას სენატის ცენტრში, დარბაზის სიღრმეში იაგოს
მაგი ტანი ძლივს ილანდება, მაგრამ ბინდებუნდში მისი
თვალები ზიზზიმებენ და — ეს რაღაა? ჰო, მისი წაწვეტე-
ბული პუკალების ცმაცუნსაც კი ვხედავთ.

ოტელი ხვდება, რომ მის თავზე კარგი ამბავი არ არის,
მაგრამ გაკურსლულია. საკუთარი თავის რწმენა აქვს და
სხვასთანაც გულმინდობილია...

დაჯერებულად, უბრალოდ ჰყვება ოტელი, თუ რარიგ
გაბედნიერდა. იბღლიანობით თავი არ მოაქვს, ხელოწე-
რი პიზუბით სენატორთა თვალის ახვევას არ ესწრაფვის,
თანაგრძობის გამოსაწვევად კულს არავის უწეობს.
ოტელი-ხორავას საამისო არაფერი სჭირს. იგი არც არა-
ფერს ამტკიცებს და არც ვინმეს რაიმეში არწმუნებს. არც
განზინებას ითხოვს. იგი უბრალოდ ჰყვება რაც მოხდა.
ოტელი-ხორავა დიდი ენაწულიანი არ ჩანს, მაგრამ მისი
სადა, ძალდაუტანებელი საუბრისა მოსმენის შემდეგ მარტო
ის კი არ გავიგეთ, რაც მოხდა, — ეს ადრევე ვიცოდით, —
სიკვი ისიც ცხადი გახდა ჩვენთვის, რა კაცია ოტელი-
ხორავა.

ბერის მნახველმა, ათასჭირამოვლილმა დარდვაშიუ-
ღვევლმა მარტოკაცმა ბედნიერება მიმდობლობასა და
სიყვარულში პოვა. დიახ, იგი მიმდობია, იმიტომსა მიმ-
დობი, რომ ეს თვით ადამიანის ბუნებათა ჩაბუდებული
და ესაა ადამიანურ მისწრაფებათა ერთობის გამომსატყე-
ვლი.

ოტელი-ხორავას ლაპარაკის დროს მცირედი შიშიც არ
ეტობა, იმის გამო კი არა, ვითომ მას, მეფური შამო-
მალბობის სარდალს, ამ მეწამულმობსასამაიანი სენატორე-
ბის არ ეშინოდეს, არა, იგი მშვიდადაა, რადგან ირველიც
ხელაგს ვენეციის უგანათლებულეს მოქალაქეთ, რომლებმაც
მის მსგავსად კარგად უწყაინ რა არის სიკეთე და ბორო-
ტება, მათ ძალუბთ უკლამართისა და უკულმართის გარჩევა.
ოტელი იარაღით ხელში იცავს ვენეციას და ამას სიკეთე
მხოლოდ ქალაქისათვის როდი მოაქვს, — ეს თვით მაგერ-
საც დიდად ღირსეულს ხდის. მას მინდობილი აქვს ად-
რიატივის მარგალიტის — გონების, მშვენიერების, მე-
ნიერებათა და ხელოვნებათა ამ ბურჯის, ყოველივე იმის

დაცვა, რაც ახალმა დრომ წარმოშვა. ნახევრად ველური
ტომის შვილი ამაყ, განათლებულ ვენეციას იცავს. ოტელი-
ხორავა არა მარტო ვეაიძულებს, რომ შექსპირის მიერ შე-
ქმნილ ამ უჩვეულო სიტუაციას მივაქციეთ ყურადღება,
არამედ იგი ამ სიტუაციის უღრმეს აზრსაც გვიხსნას.

ოტელი თავის ცხოვრების ამბავს ჰყვება და ჩვენთვის
გასაგები ხდება, რომ მას ქვეყნიერება საკუთარი მისწრა-
ფებებით პატიოსნად და კეთილსინდისიერად ეგულვის.
აი, რატომაა, რომ ასე მთელი გულით მიხდობია იგი ად-
ამიანებს, სწორედ მიმდობილობის გამო ჩაქსას მას სიყვ-
რული დევდემონსადა.

თავის სიყვარულზე ოტელი ძალზე თავდაჭერილად, გა-
დამტებელი აღერსიანობის გამოუვლელად გვიყვება. თუ
რაგვარ ნეტარებას მოუცავს ოტელის გული, ეს თავად მის
ბაგეთაგან არ გაცხადებულა ჩვენთვის. ოტელი გრძნობა-
დაიკებული და უდრტივიანია. მისი ბედნიერება იმით
ჩანს, თუ როგორ უსმენს იგი დევდემონს, რომელიც სე-
ნატის ქმრის სიყვარულზე ესაუბრება. ოტელი განზე დგას.
ამ კაცს ყველაზე მძიმე წუთებშიც კი არ შეუცვლია ნირო,
მაგრამ ამ წუთის რა აღლუვებულად, ვნებაგაზეღებულად
სუნთქავს იგი, როგორ ნაღვერდლებივით გიჯვრებენ მისი
თვლები! ხალხის თვალთაგან ამ სიხარულის დაფარვა
ძნელზე ძნელია: ახლა აქ, ამით თვალწინ, ხომ არ უნდა გა-
მოავლინოს გულმა შენა? და ოტელი სახეს იქვე მდგარი
ჯარისკაცის ზურგს უკან მალავს. გამჭივრავებელი ბრა-
ბანციოს ავსიტყვაობას განა ძალუბს ამ მკერდში დაუტე-
ველი სიხარულის გაქარწყლება?

მამამ თავისი ასული შეაჩვენა, მაგრამ ოტელის თვალში
მრისხანება არც ახლა დგას. იგი უშფოთველად შესცვივს
ბერიკაცს, საყვარელ არსებას ოცნა წაფარობია და იძიებ-
ბა, — შესაძლოა, დევდემონს უღიბოდეს, მე აქა ვარ, ამას
იქით შენი დაცვა ჩემზეაო, ან ბრამანციოს — ეს მრისხა-
ნება უღუნურებაო, იქნებ ამის თქმაც სურდეს, იქნებ სა-
კუთარ თავსაც შექლიძა; რაკი გაახსენდა, რომ დევდემო-
ნის სიყვარულს ვერაგინ წაართმევდა ვერასოდეს.

აგრე უშფოთველი და გალადებული ტოვებს ოტელი
დარბაზს.

გზად იგი იაგოს განკარგულებებს აძლევს. იაგო მორჩი-
ლად აპყრობს გულისყურს და ოტელის გასვლის შემდეგაც
ორიოდ წაშს ასევე მოწონებული, თვინიერი გამომხედა
აქვს. მაგრამ იაგო უბნად გადასხვაფერდა, თითქოს ფო-
ნლადის ზამბარები დაიჭობა და მამინევე თავის სხეუ-

ლით ლამის მთელი სცენა დაიჭირა. დოქის ტახტზე აღზე-
ვებული იაგო დავთარაგულ როდერიგოს მბრძანებლუ-
რად, რიხით უქადაგებს. იაგომ საუბარი გააბა, ენერჯია მო-
უხვდავდა, მოკლე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრასებით, უწერ-
ტილებოდ და უმძიმებოდ ლაპარაკობს. აქ ქართველი და-
ოცება თითქმის შეუძლებელია და ბეჩავი როდერიგოც
ჩვენს თვალწინ გადასწავფრდება: იაგომ მას სიცოცხლის
ენერჯია და უყოყმანო მოქმედების ძალა შესძინა, თითქოს
დაჩუქტული რეჟინის ბუშტი გაებეროსო. ახლა, მიდი, ეს
ბურთი შეგიძლია გააგორ-გამოაგორო.

იაგო თავის შევირდს უმთავრეს გაკვეთილს აძლევს —
მას ცხოვრების იდუმალითაგან უიდუმალეს კანონს უახსნის
და ამ არარაობას ხელმოწიფური ხელგაშლილობით უდიდეს
ნეტარებას — დეზდემონას სიყვარულს აღუთქვამს.

იაგო როდერიგოს თვალწინ სხვა კაცს კი არ თამაშობს,
არა, იაგო-ვასაძეს თავი სინამდვილეში ესახება სამყაროს
მბრძანებლად, ეს თვალთმაქცობა კი იმისთვისღა სჭირდებ-
და, რომ პათოსი შეძინოს ქვენა იდეას. იაგო-ვასაძე პულ-
უფრო და უფრო ენებამოძალებულად, მეტი და მეტი აღმა-

ფრენით ისერის ერთსა და იმავე ფრასს, ქართულის
უცლოდინარი კაცი ვერასვჯით მიხვდება, თუ ეს პათეტიკუ-
რი ფრასა მხოლოდ და მხოლოდ ასე ცნობილი „ფული ჩაი-
დე ქისაშია“: მაგრამ იაგოს მთელი სიცოცხლის დევიზი
ესაა. საბრძოლო მოწოდებად, გრძნეულის შელოცვასავით
ისმის ეს მყარალი სიტყვები იაგოს ბავეთაგან.

იაგომ სიმხნევე შთაბერა როდერიგოს და იგიც სამოქმე-
დოდ გაქრულდა. არამზადა მარტო დარჩა. თითქოს ახლა
მაინც უნდა დაცხრეს და პათეტიკური გამყინავი ხმის ნაც-
ვლად თავისი, ჩვეულებრივი ხმით ილაპარაკოს. მაგრამ
არა, მისი მძვინვარება ახლა უკვე საზღვარს გადადის. თუ-
კი როდერიგოსთან საუბარში იგი იმედიაინი, ხალისიანი და
მზიარულიც კი იყო, მხოლოდ აუცილებლობის გამო, რომ
საკუთარი მაგალითით დაესაბუთებინა, თუ რა გალადე-
ბულად ეცნოვნება ქვეყნად კაცს, ვინ იცის, სად მარხია
ძალღის თავი. ისე უნდა დაუკრა, რომ ქვეყანა შენს დუ-
დუხე აცეკვო. ახლა იაგო მარტო დარჩა და მას მოწვევენ-
ებითი მზიარულება განედარცვა. მისი ნერვიულობა სასი-
ცოცხლო ძალების სისხვსით კი არა, ამ ძალთა დაწრეტ-



„ოტელი“. ოტელი — ა. ხორავა,
დეზდემონა — ა. თოიძე.

ლობითა განპირობებული. ამ კაცს შური ამოძრავებს. მაგრამ შურისგან (ეს ვასაძისეულ შესრულებაში ყველაზე არსებითია) თვით იაგო სინდისის ქენჯნას არ განიცდის, პირიქით, შური მის შეგნებას მსჭვალავს ზიზღით ოტელის გულუბრყვილობის და მიამიტობისადმი, — იაგოს თვალში იგი ხომ ციურ კოშკებს იქ აგებს, სადაც ოდიზიანევე აყროლებული ბოსლები დგას. იაგო მშავკრული ხრიკებით ისწრაფვის, რომ ოტელი ნეტარ რწმუნათა, ილუზიათა საბურველიდან ცხოვრებისეულ ჭირთა მირევეში ჩაანარცოს, იმისთვის იღვწის, რომ მავრი ვნებათა ზღარტებში გაბლანდოს, სხვათა მგავსი გახადოს და აღმანიებისადმი მიმნდობლობის ნაცვლად მის სულში სიძულვილი და უხელოობა ჩაიფლოს.

ძლიერია მიამიტური რწმენა ოტელისი და თამაშში მის ჩასათრევად მაცდური სვლების გაკეთება საჭირო. ჭადრაკში თუ ამისთანავე გულუბრყვილო მწიწინააღმდეგე შეგვება, სულ ცხენით უნდა ვთამაშო: ორ ნაბიჯს წინ გადადგამ და მერე გზას გაამრღვე, ან ორს ირიბად გადადგამ, ერთს კი პირდაპირ და ა. შ.

პირველი მრული სვლა გაკეთებულია — როდერიგო ამოქმედებულია, ახლა სხვა მრული სვლა უნდა გაკეთდეს. პაერში ხელუბრაყრობილი იაგო-ვასაძე თითებს იდუმალად, რაღაც შეუცნობლის მომასწავებლად შემართავს და აქტასაც ამით ამთავრებს.

თოჯინების თეატრის მსახიობები თავიანთ გმირებს განაახე სურვილისამებრ არ თამაშებენ?



კუნძულ კეპროსზე იაგო-ვასაძემ თავი ჭეშმარიტ „სცენის მპყრობელად“ წარმოისახა. ხალხი ჯერ სიმღერებით, ნართალი თქმებითა და შაირებით გათანავა, მერე ესტრადის მსახიობობიდან ერთი ხელის მოხმით რეჟისურაზე გადავიდა. სცენარს თავად თხზავს, რომლებსაც ექვე, მაშინვე აუპირობიანებს მსახიობებს და ტაშ-ფანდურსაც თავად უჭარავს. სპექტაკლის დაწყებას იუწყება, დღეღას და მოქმედების მსვლელობას კულისებიდან აღევნებს თვალს. შეიშობს და მეცხრე ცაზა, რაკი წარმოდგენამ ეფექტი ვაპოო — ინსცენირებამ ნამდვილი მოვლენები წარმართა: სცენაზე მძვინვარე, ხმაღვამინჯლებული მავრი შემოირბინა.

როგორ გინდა არ გადაფიჩინდე — კომედიაში თვით მრისსანე ოტელი თამაშობს. მავრამ სიცოლი ჯერ ადრევა... ჯერ სპექტაკლი უნდა გაგრძელდეს. კასიოს, მონტანოსა და როდერიგოს სიყვარულის სცენა ხომ შეთხზა და წარმოადგინა კიდევ, თვითონ კი, ცხადია, დაიკისრა როლა პატიონანს ოფიცრისა, რომელიც ცდილობდა მოშულეუთა გაშვებულსა, მაგრამ ამაოდ გაბრუნულ შფოთისათვისებთან ვერაფერი გააწყო.

სიმივით დატვირთული, დიონაშემოყრილი იაგო სარდალს თვალს უსწორებს და რიხიანად, მკაფიოდ უპატაკებს მომხდარ ამბავს.

ოტელის არაფერი ეგებება. იგი გამძვინვარებით მიეჭრება კასიოს. ეს უკვე პირველი მოქმედების თვალაჭირილი ოტელი აღარ არის. აქ დიდი დაფიქრება არ არის საჭირო: განაწყის დარღვეულია და დამნაშავე უნდა დაიპყროს. და რაც უფრო მკაცრად დაისჯება იგი, მით მეტი ვარანტია, რომ მსგავსი რამ არ განმეორდება.

ყველაფერი ნათელია: კეთილშობილ მონტანოს გამომთვარულმა კასიომ მახვილი ჭკრა. მონტანო მსხვერპლია, კასიო — დამნაშავე, კასიო სიყვება. წესრიგი აღდგენილია. მგობროსა და თანაშემწის დაკარგვა გულს ემძიმება, მაგრამ სამართლიანობა ყველაფერზე მაღლა დგას — მან ამჯერადაც უნდა იზეიმოს. ასე უცხი ოტელი.

მაგრამ სცენაზე იაგო რჩება და გამარჯვებასაც ის შეიშობს. ჭეშმარიტად, რომ ხელმწიფური შეიშობა. ჩვენ ვიწ-



„ოტელი“. იაგო — ა. ვასაძე.

ყვით აკაცი ვასაძის მიერ არაჩვეულებრივი ჭკამახვილობით, გაბედულებითა და სახის არის უღრმესი წვდომით შესრულებული ყველა ძლიერი სცენის აღწერას. სპექტაკლის მნახველთათვის ცხადია, რომ ესაა სცენა კასიოსის თავზე.

იაგომ სულ ეს-ესაა გააცილა კასიო. მის წინაშე იაგომ მესამე როლიც გაითამაშა — ერთგულ მეგობრად წარმოუდგა და ურჩია, სარდალის ახალგაზრდა მუელუს შეემუდარე, რომ დანაშაული მოეკეთეოს. და აი, იაგო მარტო დარჩა. რა სიაშა მარტობა! ხარ შენივის უმოწყობელად არჩენი გათქულებს როლი თამაშო. რა სიაშა! — მძიმე სპექტაკლის შემდეგ, ამდენი ჩაცმა-გახდითა და ნაძალადვი თითლინაზობით მისავათებული, თუნდაც სულ ცოტა ხნით მაინც ის რომ ხარ, რაც ნამდვილად ხარ!

იაგო დაშნას იხსნის, იატაკზე არტობს, ბოლოწამახულ შლიაპას იხდის, შორიდანვე ისვრის და დაშნის წყვერზე აცემას, განიერ მოსასხამს იძრობს და კასრებზე ჭვუნს. ასე გვიჩინა, მსახიობი თავის საპირფარეოში შემოსულა და ტანთ იხდის, რომ დაისვენოს, სპექტაკლის გმირის სამყაროს გამოეთიშოს და ისევე ჩვეულებრივ მოკვდავად ექცეს. მაგრამ სიკაცარია, იაგოსათვის მსახიობური გარდასახვა იმეორება არ არის აუცილებელი, რომ მან თავი თვისა აღმოაჩინოს. პირიქით, იგი ისწრაფვის, რათა ჩვენს თვალთაც მირქმალის საკუთარი პიროვნების მნახველთვანობა. კასრებზე წამოძვადარი, თავგადკვებული და ფართოდ ხელუბრაჩხული იაგო ფიქრებს ეძლევა, გვიგემებს აწყობს



და იმის მიხედვით, რასაც მის ბაგეთან ვისმენთ, ცხადი ხდება, რომ ჩვენს წინაშე ციურ კომპეტზე მეტონებე არა, პრაქტიკოსი დგას, რომელსაც აზრი მხოლოდ მაშინ უდრის რამედ, როცა იგი საქმედ იქცევა. იაგო სულმისწრაფებულა, მოთმინების ფილა ეგვება და გვიგებს შლის. დაქვეყნება და განხატვრების დაუოყებელი სურვილი ეფუძვება მის სულს. ო, რაოდენი ნეტარების მომგვერვია, სხვისი ბედი რომ შეს ნება-სურვილებს ჰქვიდა!

რა სასტიკი სიხარული მომნიჭებულა პარმონაზე იერიშის მიტანა — განსკურთვების — „ცხოვრების წესის“ დამრვევის განადგურება, მოსაზრა, ფუჭეზე გათვლვა. იაგო უზრგავასულად აღტყობებულა, იგი თავისი გამყინავი ხმით ლაპარაკობს, მარტაო და თავის ძაღვ რაღად ეჩურჩულოს იმაზე, რომ ზეიმი აგერ, კარჯა მომდგარი? ამისთვის ყველაფერი მზადა, მხოლოდ საჭიროა, თოქის ბოლო თეილი ძალით მოიქაროს. იგი ვერსივამეპირავად, შემხარავად ყვირის, სიამით აყურადებს და თავს დაუფარავი სიამაყით ესიყვარულება. იაგო-მოაზროვნე აღტყობულა იაგო-პრაქტიკოსით. ანგარიში და ინსტრუქტი დედილი ძებნა, ერთი წარმართავს, მეორე მოქმედებს და თრეიხი ერთურობით კმაყოფილი არან. მშვენიერა მუხაფობენ, სხვა არავინ სჭირდებოთ. იაგო მაშინა ძლიერი, როცა მარტაო, რადგან ნებისმიერი სხვა კაცე უკვე მოწუხა და შესაძლო დაძმენია, ამიტომ მასთან ემპაობა და თვალთმაქცობა საჭირო. კაცაკად უნდა მოქმედებო ხალხს, რადგან ყველა, სხვათა უწინაარესი კი, საძულველი მავრიც ასე არ იქცევა! ო, ეს მავრი! იაგო ლამის აღძრულდა, თითქუ ისე შარად ივინა, ტკივილისაგან დაიჭრუნხა. იაგომ ეს ნეტარცხებული მამაკაცი ვენებათა მორგები უნდა ჩააყუდოს.

აღამიას ინსტრუქტები წარმართავს, გონება მათ წინ არ უნდა აღუდგეს, გონებას ამ ინსტრუქტების უფლებამოსილების დასაბუთება და ვენებათა მტეი სასისეთი დაკავყოფილების გზების მოძიება მართებს. მხოლოდ მომხვეჭელობის, ანგარიშის, ავსორცილის ინსტრუქტები აუსებენ ჩვენს ყოფას სიხარულით, მხოლოდ ისინი ხიდან სიცოცხლეს სიამტკიბობობა. იაგო სიმღერას იწყებს, მაგრამ ეს ავის-მომასწავებელი მოთქმა უფროა, შემდეგ ეს ბუნების სამიჭვარი, რომელსაც თავი ქვეყნიერების განმგებელი წარმოასახავს, ხელმწიფური მედიდურობით იშხლარებება კასრებზე და ხარხარებს — იგი იცნობს აღამიანებს, ყველანი მეტად თუ სარკობად. მამამალღები არიან, მაგრამ ყველას მოხარულს იცნობს და აი, მავრი უარესთაგან უარესი განსება.

აქე გადწავდა და, ამას წყალი არ გაუვა, გარდაუვალა. ომი გამოცხადებულა — შეიძლება ომამიანი მხედრული სიმღერის შემოამატება.

კასრებზე გამოტილი, მალდა ფეხებზეყრილი იაგო რაღაც ხალისიან მელოდია მიმრის.

ოტლიოს სულ ნეტარი სიმღერე დაუფილება — მას ყველაფერი აუხდა, აღამიანის სურვილი ამას იქით ვერ წავა: მან რეპუბლიკის ნიბა გაამართლა, თურქები განსდევნა, ახლა კუნძულის განმგებულა, გვერდით გულით საყვარელი მეუღლე დეხდებობა და ერთული მეგობარი იაგო მუჯღღის.

დღლა, მზე კამკაშებს, მავრი ავიანზე მიდი-მოძი, თან ქალღლებს ათვალთერებს და განკარგულებებს იძლევა. იგი ხან ცოლს მიუახლოვდება, თვალემში ჩახვდაც, ხელს მოხვევს, მისი მშვენიერებით დაშტკარავი შესცინებს, ხან კი მეგობრის გვერდით დგება, ხელს ძკილებს, მასაც თვალემით აცქრებდება და უღიშის.

ამ ბედნიერ წამებს ოტელიო-ხორავა უსიტყვიოდ განიცდის. აი, იგი, ყველაზე ბედნიერი წუთი, დეხდებობა ეს-ესა წყავდა. სარდალმა და მისმა ასისობამა ქალღლებში

ჩარგეს თავი. და, ანანდეულად გაისმა გულისდაძახებელი, ტკიბილხმთვანი მელოდიის ჰანგე: დეხდებობა და მისი მეგობრები მეტრონი. ეს, ალბათ, მავრის საყვარელი სიმღერაა. ოტელიო ქალღლებს გვერდზე გადასდებს, სახლისკენ ამალო კიბის ნება-ნება მაკვია, ნეტარდამადრული სეგული საფერზეზე ეგვება, აიგო დეხდებობასან იცირება და ყურს უდვებს, ისე უღმეს, თითქოს დეხდებობის ხმით მისი წილხედობობი თხდებირება მიღროდეს. შემდეგ ოტელიო ნელა მოხვდაც იაგოს და თავისი სიხარულით ანანდებობას მეგობართანაც ეძებს თვალთ. იაგოს სხვა წინაწარ მომხიბლილი დიმიტრიც განადრული. და იგი, ამ ნიბების მოუხსნელად, იწყებს თავისი ჩახახვიქრის გახხორცილებას. პირველი ხამბიო გაუბედავი, ვითხოლოზე ფრთხილია, ადრევე შემზადებული სიტყვები ფიქრობ ისე, სხვათა შორის ითქვა, და სხვა, არადმესარაც ფრასათა კორანატკლში დიბითქა, მაგრამ მაშინვე, მომდღვოსავე ფრასაში ამტკიცებოდა, იაგო ლაქლაქებს და მოქლაქებს, ოტელიო უკვე წამოგდა — ამოღება ქაქანმა მას ნეტარებას დაულოცა. ფიქრი მოქალა და უხალისოდ, მიმბე-მიმბედ გათარ-გამოთარა აიგავს. ვასაძე-იაგო სიტყვებს ისე წარმოთქვამს, თითქოს რაიმეში დარწმუნება არც უღიშებოდა — თავიდან ეს უბრალოდ სიტყვათა თამამი და აზრების კორიანტელია. ვიდრე მოქმედებს და იწყებობა, იაგო თემას ჰკვებს და მოქმედ პირებსაც ასახელებს: თება — ერთფობება, მოქმედ პირები — დეხდებობა და კასიო. ახლა შეიძლება კაცი ექსპოზიციას შეუდგეს, სიტყვას მოაყოლებ და ორიოდვე ჰაი-ჰარა რამ უნდა ჰკითხო მავრს, ვთქვათ, „იცილად რამე მიქელ კასიმო მაშინ თვენი სიყვარულისა, როს ცილის შერთავას აპირებოთ?“ ოტელიო ურტყინებულად, მშვიდად პასუხობს, მაგრამ მისი ნაბიჯის რიტმი იცვლება, მის ფეხის წაღებამი მეტი ენერგია და უფლებამოსილება იგრძობა, იაგო კი თავისი განხატობის და მავრის სიტყვებში მეტი და მეტი დავჯერებულობა გამოხატვის, მისი ნაბიჯიც უფრო და უფრო იჭიმება. და უკვე, აგრერიგად უჯათია დედილის შემდეგ, შორს დაქუხებული მეხის ხმის მოტანებასილი, ამობნდება მას დედილი, რომლის მოთიკვეც მხოლოდ ნებისყოფის საშინელი დაძაბებით ხდება შესაძლებელი. და ოტელიო სენსაზე მიდის და მიდის, მიდის და მიდის... იაგო უკვე ხმას უწევს, მავრს დაურიდებლად ჩასცქერის თვალემში და აღტყინებთ იქნეს ხელემ. სალახანამ უკვე მორიგე ნიბად, აი, ის ნიბად, რომლის დანახავზეც ოტელიო მას მიმართავს: „თუკი ჩემი სიყვარული გაქცოს“ და არც არაფერი ეგვება. იაგო აფრქვევს და აფრქვევს პათეტიკურ ფრასებს მამიჩტ ხალხს — ეს იოლად ჭრის. ახლა ოტელიო უკვე სწრავ, მიოლე ნაბიჯებს ადგამს, ხოლო ურინდელი დიდი ზრევი ახლა უნტიო და უნტიო ვიწროვდება. იაგო მთელი არსებით უკვე კეთილისმყოფელი მამხილბელოს სტიქიაშია. მისთავის, რომ რაიმე საკრავი აგეყოფინებოთ, ლაპარაკიან სიმღერას გაივიღება — იმდენად ენში იყო შესული — და არიას „დარეგება სათინობისა ანუ მეგობრული ორრეცა“ დარქმეული. მას ხარდლის სულის შემოფიქობა ფრეკავს აი მოსელთა, უბრალოდ, მას საკუთარი მელღვარებისა და შემოფიქობის დაოკება ვერა და ვერ მოეხერხებოთ, თუმა, კაც-მა რომ თქვას, შესაძლოა, ეს ეგვივი მიოლად უსაუფლო იყოს. იქნენ, ოტელიოს მიმართ ასე უსაფელო სიყვარულმა აღძურა ისინი იაგოს? ვასაძე ბრწყინვალედ იცნობს იაგოს რთულ სულიერ მექანიზმს. გამოქტილ დანავიგებს სურს, რომ მაგრამ ეს ეგვივი საკუთარი, თავის შემოფიქობულ ცნობიერებამი თვალნათლივ აიძვას. გამოცდილი რევისობი ესწარფობს ასე, მასიბობის საჭიროებისპებრ, გარდასახავს, ცვლილობს, მას სრულიად ან შეგარბობობის ოსტატისხანა აზრისა და იდების კარანის თვით პროცესი. არა, საჭიროა, რომ მასში მომწიფებული როლი —



სხვა ადამიანის ხასიათი — მსახიობმა ნებიდან გამოძლი-
ნარს პროცესის შედეგად მიიჩნია. ასეთ შემთხვევაში მსა-
ხიობს პერსონაჟის განცდათა მიმართ თითქმის აბსოლუტურ
არ წმინდა ესახება და იგი სხვად იქცევა.

იაკობ იცოდა, რომ ფათურაგანი მიზანი დაისახა — მე-
ფეხები ავისმარჯვებელ შიკრიკებს არცთუ იშვიათად გმირა-
ვი. მართლაც, ოტელი რამდენჯერმე უხმად ეჯავჯავრებოდა
ხელზე და მხრებშიც ანარდენს, მაგრამ „იულობრათოლო“
იაკობ არ დარწმუნდა, იგი მზადაა დაიღუპოს, ოღონდ კი მის
სალოცავ სარდალს თვალთ აეხილოს. და ოტელიც მაშინვე
მიავიწყდა, ვინ იყო უბედურების მარჯვებელი, მკლავი მო-
ჭირილიც ჩამოუვარდა, მის შერცხმებაში შეიჭრა ახალი,
უხეში, სამონადირე მტახჯავალი გრძინობა, რომელიც სულ უფ-
რო და უფრო წიწვინის, ხუთასის მის გულს და აი, თითქმის
გაქცევდა, ერთ თავზარდაცემე იქებს დააკვდა.

მაგრამ ახალად ოტელი-ხორავას სილობშემდგარი ხრი-
წვინის სიცილი წყავდება. აბა, ეს ვარაუდები და მტკიცე-
უხნი რისი მანქანია, თუკი გული კვლავაც ისევ ისე რწმუ-
ნით, დედემონს სიყვარულს რწმენითაა აღსავსე?

მთიანეთში აღჭურვილი იაკობ უძლებს ამ პასუხს. იგი
შრომისმყვარე იობისაა ჰავას, რომლის ნამუშევარს ქარს
უკვე წაუღლებდა და ახლა მუყაითად და გაირჯად იწვევს
სქელის მკანდავს.

ახლა მოქმედება უფრო ენერგიულად და სწრაფად ვი-
თარდება. განხილი მასალის გამოწერებას დიდი არაფერი
უნდა. იგულისხმება, რომ იგი ჯეროვნებაა ათვისებული.
ამჯერად ახალი და უფრო მნიშვნელოვანი რამ უნდა ითქ-
ვას. ოტელი იაკოს საბუთებს უკვე ვერაფრით უპირისპირ-
დება, იგი საკუთარ თავს ებრძვის და სიმშავის შემოტევებს
შეხლად და მხოლოდ ნებისყოფის სამნიშნო დაძაბვით
უმართლდება. ახლა იაკობ მას თვალშიც მისდის — ერთ-
მადრთ იმედად იგულისხმებს.

მიღწეული კმაყოფილი მეგობარი უჩინარდება. თესვა
დამთავრებულია. ცოტაც და, თესლი გადვიდდება. ასისთავი
სარდალისგან წასვლის ნებას გამოითხოვს და მედგარი,
მტკიცე მხედრული ნამბიით გადას.



ოტელი მარტოა. იგი აივნის თავში, ქვის სკამზე ზის,
სიყვარულზე საპარაკობს და ცას მისჩერებია, თითქმის კაც-
თა მოდგის საყვედურს უმხმელი. როგორ განსხვავდება
მისი მარტობა იაკოს მარტობისაგან! როცა იაკობ მარ-
ტობამარტოა, ყოველად ძლიერია, მარტო შთქნილი ოტელი
კი უმწეოთე უმწეოა.

რა ბედნიერად ლაღი იყო, როცა კიპობის მიწას დაა-
ბიჯა. მაგრამ მებრძოლუბას და მეგობრებს გადაეცემა, და
სათყვანებელი მეუღლის წინაშე უხსნთ მიოყარა. რაოდენ-
ის ძალა ჰქონდა მას მონებრძოლი ადამიანების მიმართ...
ახლა უკიპობ და უმწეოებელია, რა უსამწელო დარღვს
მუყურია, მღუმარება და არარაობა დასადგურებელია მის
ირგული!

მიომისს ტკიბოსაბამო ნაცნობი სიმღერა დეზდემონასი.
ოტელის სახე წამით ქათქათა კიბილებად გამოძრთალი
ღმობით ნათდება, მაგრამ ადამილი იმავ წაშს ქრება.

მაგრამ ნუთუ შეუძლებელია დეზდემონას თვალში ჩა-
ხედვა და იქიდან სიპარღლის ამოიკითხვა? იქნებ მის წი-
ნამუ დაიჩიოთს კაცმა, ყელგამოვადებით შეეშადაროს და
ყოველივე ადარბინოს, იქნებ ცრემლდაც დაიღვაროს,
ფაქცად გარდაიქცეს, იქნებ გოდებით, იქნებ ხენუთი დარდი
გაატიოს, იქნებ გაფანტოს ყოველგვარი მტანჯველი ეჭვი.
ოტელი ასე იქცევა. რა ამაღლებელია ხორავა ამ სკე-
ნამში! მაგრამ დეზდემონა უნაშურად მშვიდია, მისი ერთობ
ურბლო პასუხები ფრიად ორჭოფული ჩანს, ის უნველის
ვერაფერს ხედავს, და მავრს ეჩვენება, აგრე გულციფად მი-

ტომ მეპყრობა, რომ ჭეშმარიტებას მიმალავსო, ყასრდად
ვერ მიგებსო, არ სურს გამიგოსო. თავს ისე იტყოს, ვით
ვერაფერს მიხვდებოდა! ოტელი-ხორავა პირველად კი
იტყოს თავს, ბრანზორვეთი უყვირის დეზდემონას, ხელი-
დად თავის ნაწუქარ ცხვირსახოსც ჰგულავს და მიწაზე აგ-
დება.

იაკობ ამ სკენას ვერ ხედავს, თორემ სიხარულით ცას ეწე-
ოდა — მომზამული თესლი უკვე აღმოცენდა!

არაშუად ცხრაფენა ტყვიე გაიჭრა, მუყაითად დაშვრა
იგი: უკვე ფაქტებია საჭირო, უცილობელი ფაქტები, ეჭვე-
ბი და ვარაუდები აღარ მკარია. და აი, დეზდემონას ცხვირ-
სახოცი ექლიაის ხელთაა. ახლა იაკობ ჯამაზია: მტანჯ-
ხმობით, დემქითა და ცუქეკით უტოროვობა იგი ექლიაის,
ჯერ ცხვირსახოს წაართმევს, მერე კი ემასხარაგება. რა-
ხანირად არ ოინაზოსს, რანარიად არ ათამაშებს იაკო-
ვასაძე ამ პაწუკინტელა აბრეშუმის ნაჭერს, ხან გამოკან-
დავს, ხან შუშქი ბღუჯავს, ხან ხელისგულზე ფენს, უყუ-
რებს და გავიზია, რომ აგრე არ ახლა, აგრე არა ფოქუსი უნდა
გაკეთოსო.

ფოქუსი კი, როგორც ცნობილია, შემდეგ მოქმედებაში
მართლა კეთდება.

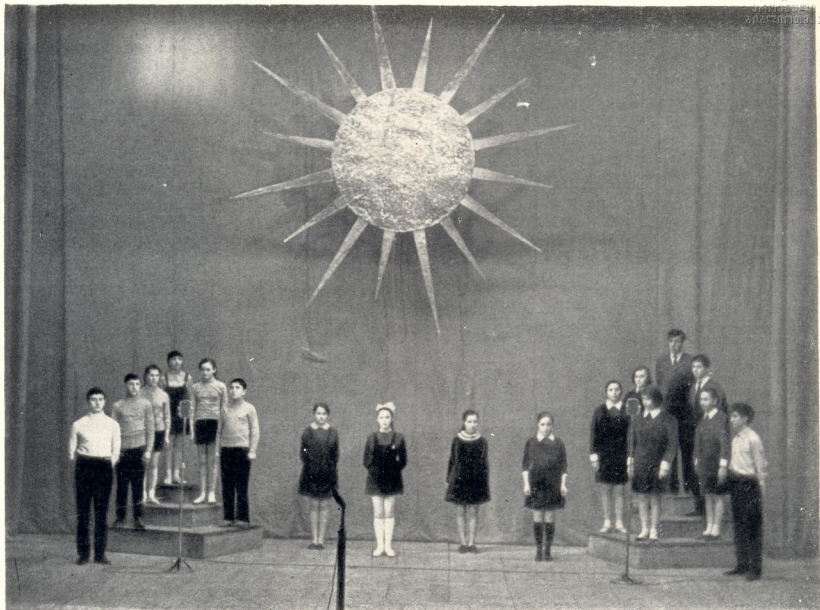
... ოტელი გრიაგლიეთი შემოიჭრა სკენას უკვე. ეჭვს ბარე-
შვა, ბორბობას თავისი გაუტანია, იაკობს სიტყვები გად-
წერასავით თან სდევს მას. მათ ვერსად გაქმევი, ისევე
როგორც საკუთარ თავს ვერსად წაუხვალა, ვერა, ვერა და
ანებობ ამ გულსწყრომის ხმანარს, კვლარ დაიცვობ
წუხრელოს შურისგებლას. ამ ზნეობრივი წამების სკენაში
იაკობ-ვასაძე ყოველგვარი ზღვარს გადადის, ოტელის კი გუ-
ლი ამოვარდახა აქვს, მაგრამ ბოღმის ჯებირებს ტიკახე-
რი ძალდაბამით იმარგებს. მასიბოებით დაქანებული ზვა-
ვიეთი მომძლავრებელი ვენტების ქარბუქში მოქეჩენ —
ხან იაკობ-ვასაძე უტყვის, იგი მშვილიდეთაა დაქმული,
თავის მსხვერპლს თვალს არ აცილებს, თავზარდაცემე
ბრალდებებს. ხმამალა, გამზაგებით აფრქვევს. ხორავა-
ოტელი კი განჭრული ბუღასარითი მიუზნობელი, მერ-
ვევი ნაბეჭებით აქეთ-იქით აწყდება. ოტელის უკვე არ ძა-
ლუნს მრისხანების დაიკება და, უკეპ, მავრს მისი ყრუ,
საშინლად ძლიერი კენება ახშობს, ეს კენება უშალ ჭეითინ-
სა თუ ღმირებს გადადის და მაშინ იაკობ იტრუნება. თა-
მამი თანდათან უფრო ფათურაგანი და მძინვარე ხდება,
მაგრამ მომთიანირებელი უშიკრიბ დალაცხებს გალავში,
მისი მათრახის ლაწყმა უფრო და უფრო მტკინებელია.

უკანასკნელი დარტყმა — „წოლილი... დიად, დიად, მას-
თან, მის გვერდით...“

ოტელი კარვა ხანი ელოდა ამ დარტყმას. თითქმის ამ
სიტყვებს ფიქროვებდა იტრუნებო. წყუწმოიჭრა, კიბის ზე-
მო საფხერზე ვერადა, მერე მიორეხე, მაგრამ ბილწუ-
სიტყვებას ახლა ზურგიანდ მოხუტავს იგი. ოტელი ფეხ-
მოკვილიდეთი შედგა, წამით ავიღლზე გაქავდა, შემდეგ
ჯიქურ შემოტრიალდა იაკობსკენ, მაღლა, მავრში ისუკა
და სასიკვდილოდ დაჭრილი ხადირიეთი ეჭვარა თავის
მეტრს. იაკობ მისი ტანის სიმძიმეს ვერ გაუძლო, მიწაზე
დავარდა, აფრთხილდა და საწყვალბოტით ხმით ახოვრდა.
არაშუადამ ერთი სიკვდილი გაათავა — ოტელის ხელით
დანამ იღევა... ერთი დარტყმა და იაკოს მზე დახნულდე-
ბოდა.

მაგრამ არა, ოტელის იაკოს სიკვდილი რაში ჭირდება,
მას ბორბობების მოსპობა სურს. ჯერ უნდა გაიგოს ყველა-
ფერი, დარწმუნდეს და მერე მოუძღვოს ბოლოს. ოტელი
მზლავრ ხელეებს ყელში უჭერს იაკოს, იგი მთელი სხეუ-
ლით იღაცანება და ისევ ცრუობს. მას უკვე შთისს თავი
არა აქვს, უსამწელო მოთამაშის აზარტით, ქლომინათა და

(გავრცელება 58-ე გვერდზე).



ლიტერატურული მინტაი „ლექსები ვ. ი. ლენინზე“ თბილისის მე-17 და 31-ე საშუალო სკოლების მოსწავლეთა შესრულებით.

მოსწავლეთა თავითმოქმედება

28 აპრილს რკინიგზელთა სახლში გაიმართა თბილისის მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედი კოლექტივების კონცერტი, რომელიც ღირსშესანიშნავ თარიღს — ლენინის დაბადების 100 წლისთავს მიეძღვნა. კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს საქალაქო კონკურსზე მხატვრულ კითხვაში გამარჯვებულებმა და აგრეთვე თბილისის განათლების განყოფილების ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის მოსწავლეთა მხატვრულმა კოლექტივმა.



ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „უზარმაზარი ცა“ თბილისის 44-ე საშუალო სკოლის მოსწავლეების შესრულებით.



ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „წეროები“ თბილისის 44-ე საშუალო სკოლის მოსწავლეების შესრულებით.

თბილისის 44-ე საშუალო სკოლის მოსწავლეებმა შესანიშნავად შეასრულეს მუსიკალური კომპოზიციები „უზარმაზარი ცა“ და „წეროები“. კარგი იყო სპორტული ცეკვები და ბავშვთა ანსამბლის მიერ შესრულებული ქართული ხალხური ცეკვები. საინტერესო პროგრამით გამოვიდა აგრეთვე საბავშვო კაპელა. ახალგაზრდა შემსრულებლებმა მათუბრებელთა მოწონება და ტაში დაიმსახურეს.



ხავილით გააყვირის ფიცის სიტყვებს. ჯანდაბას სიცოცხლე, დამახრჩობს და დამახრჩობს, ბოროტება მანც გაიმარჯვებს!

აი, იმ წუთში რომ დარბაზში ვინმე სრულიად მიამიტი და გულგრილიყო კაცი ყოფილიყო და დაევირა: „დაახრჩვე, დაახრჩვე, თუ კაცი ხარ!“, შესაძლოა, მთელი დარბაზი აპყლოდა.

მაგრამ ოტელომ თითები გაშალა. დაბს, სიმართლე უთქვამს. მომაკვდავი კაცი როდი ტყავს. იაგო ამ წუთში სიკვდილის პირას იყო. დღედეგომნას ლატიკ სიმართლეა და ოტელო ხარხარს იწყებს, მერე კი გულამოძრებლით ქვიითინებს. იგი იჩოქებს იაგოს წინაშე და ტირის. ახლა გაქწაზრიც იჩოქებს, ხელემს ზეცისკენ აღაპყრობს, ბოროტების დაბრუნების წმიდა ფიცს ხმასაძლავს, გახლებით იმეორებს ისე, რომ ოტელის ხმას ახმოებს. ასე დაჩოქილი დგასან ისინი ერთობლივად გვერდით — დიდი ადამიანი და უდიდესი არამაზადა — და ერთ ღმერთს ევციებიან.

ფიცის დასრულების შემდეგ ოტელო წელით იმართება — ახლა იგი კვლავ ქმარია და მეომარია. ბოროტება მნივლებულია, პირისსაგან მიწისა აღივებს იგი, თუდაც მისი სახელი დღესდღეობას იყოს. ოტელო რუყევი, მტკიულ ნაპირაჯული გადის. იაგო მისდევს. ახლა იგი თავისი წვეწარმასხუფრით ფრთათანი ქვლითა და წვრილი ფეხებით ევერს მიავსებს.

ოტელო ბოროტებას არ ევციებოდა, არა. მთლად ღვარძლად ქცეული იაგო ხარხარებდა, თითებს იკმეტდა და მხიარულ სიხდრფას გაიძახდა. განრისხებული ოტელო გრემილება იღვრებოდა, სასიკვდილოდ, სასიწარბავით ტკივილი ძიძგიდა მის სულს. იგი შურისძიების აღმთხოვნი ევციებოდა, მართლმსაჯულების აღსრულებას დღემქამდა.

მაგრამ, სანამ დღესდღეობას აუგებდა ახდერძს, ოტელომ საკუთარ თავს მოუთავსა საქმე. მისი დღეუკა ფინიკურ გაქრბობაზე ოტელის ძნელი იყო. ამ უშველებლივ, ტანბრეც, რკი-ხახახილი მაგარ და მძლავრი სულის კაცს თავი კვიანის სახურგეზე უვარდებოდა, განიერი მხარ-ტეც ქვიითინსაგან უდაცხადებდა, ამოვარდნამდე მისულ გულს ხელათ იმაგრებდა, ხალათის საყელის კბილით ივლეუდა. მას ბარემ ასეურ ჩაუხლდას სიკვდილისსაფიხის თვლებში, წარბის აბასიდეს შუხრბია, ახლა კი გრძობოდა, რომ საცაა გინი წაერთმოდა. ოტელის თავს რაღაც საშინელი, მანამდე განუცვლილ უბედურება დატრიალდა. ეს იჭვერელობითა და ნდობის გულგრილებით გამოწვეული სასოწარგვეთა არ იყო. — ტიტანები ამისაგან როდი იღუპებოდნენ! ხორავს ოტელის ტანჯვა მისი იდეალის ფეხქვეშ გაქვლავად, ბედნიერების ხელყოფად და ადამიანის რწმენის დაღუპვად აქვს გააზრებული.

დაბს, ოტელომ ახლა კი იცის ადამის ძის ფასი. ბოღამომოწილი და მუშტმოდრებული უკვირის იგი უსარცხვილოდ თვალთმაქც დღესდღეობას. გაქწაზრი ვენევილე დიდებულბრე საბრინას ლამის გაყოფდეს, კუნძულზე ნეტა რაღად მიბრძანებულანო. ო, ეს, „თხები და მამიუხები!“ — იცის, კარგად იცის, რა დიდშვილებიც ბრძანდებიან. ოტელო თავის გულისწირომას არც არავისთან მალავს. ხორავა-ოტელო პირში ახლის ტბურების შერჩაგნმყოფად სიტყვებს და სცივინდა ვარბის.

მაგრამ ამ სახის გათათხივთა და გულუკვირანი სიტყვების გამოფრქვევით ოტელის ტანჯვა არ განულებულა, მისი მწუხარება არ დამცხრალა. პირიქით, უკანასკნელი ნამცეცხი იმედად გაქრა, და დღესდღეობის ხელთაგან ვერ მიიღოს საბედისწილო ხელსახოცი, როდერივთა და მიანჯას ნალაქივეცი მოისმინა, მას უვევ აღარ ძალუდა და არც სურს დატრიალილობით ჯოჯოხეთობად თავის დაღწევა. მისაჯათეული ოტელო კიბის საფუხრებზე იკვება და იაგოც, მისი ერთადერთი მეგობარი და სულის ზაირება, ივე კალაბადება, იგი მაგრის ხუჭუტობიან თავს მკერდში იკრავს და

ნახად ევერება. თავზე ხელს უსვამს, გულისმომრჩეველ სიტყვებს ჩასძახის და გონს მოსული ოტელო ახლა კიდევ უფრო ცხადად ხვდება, რა მხეცი აქვს დატეხილი. წამს-კიარი წამებზე სიცილი კვნასდა იქცა. ოტელო წელით იმართება, რამდენიმე მიუხდებელ ნაბიჯს ადგამს და ცქემა. ფართოდ ხელფეხადარბრული მაგრი მიწაზე წყავს.

როგორც იქნა! წამი რაა, ამგვარი გულის დამატეობელი ერთი წამისთვისაც კი რამდენს გასწირავდა ვაგი! იაგო ფეხის წამებზე ხტება, ხელემს ზურგს უკან იწყობს, მიწელი ტანით უწი იხრება, თითქოს ხდგამტერილი წყავეშ შემდგარი ორბია, რომელიც აგერ-აგერ აფრინდება და თავის მსხვერპლს დააცხრება, რადგან ლუმის სუნი იყროსა. და თუკი აფრნა არ ძალუდა, გამარჯვება სხვა გზით იხეიბება: აი, თუნდაც, დახმობილ მოწინააღმდეგეს გულზე ფეხით შუადგება — ტრიუმფატრებებს ხომ ასე ხატავენ ხოლმე. შემდეგ კი სრული სიამოვნებისათვის დაბრევილი ფეხებით გაალაჯებს და ამ მრულე ფარგლს ქვეშ გარბნხელი სახელმწიფელობის სარდლის მუხრით დატეკება.

განა საწადელი არ აიხდნა, განა მდიდით გაღალატებული ოტელო დამიერებული და მიწასთან გასწორებული არ უწვის ფეხთქვეშ? განა იაგომ არ გაიმარჯვა?

არა, არ გაუმარჯვინა. იაგოს ცოტა ადრე მოუვდა ზეიმი. აი, ოტელის რომ გონი წართმოდა, მძინარე დღესდღეობის განსასვენებელში შეტრიალიყო ევეიანობით გახლებული, სიზარბით დახვებულბრევილობით ყელში სცივდა მას და მიხრბამ, — იაგოს საწვიმოდ მამინ დაუდგებოდა საქმე.

მაგრამ იაგოს იმედი გაუტრევადა.

ოტელო-ხორავა მტკიულ ნაპირაჯობით შვიდა დღესდღეობის განსასვენებელში. სახეზე იხეივით არ უშრტობდა და ცივად იმხიზრებოდა. პალატაში ისე შვიდა, თითქოს არაფერი მომხდარა და არც არაფერი უნდა მოხდესო. ოტელომ არც მიხვდა ფარდს, რომლის იქითაც დღესდღეობა იწვა. შორით შემყურე კაცი იფიქრებდა, დამწერალი სარდლი შინ მოსულა და საცა დაწვებია. მაგრამ ოტელის მიხვრა-მოხვრაზე მანაც იყო რაღაც უშველოდ და გადამტეხულად მოზომილი, ნამაში კი, როცა დაილაპარაკა, — ის უფერული ინტონაცია გამოსჭვივდა, ბრანში წასული ადამიანების ხმას რომ დაკრავს.

არსებითად ოტელო უვევ მკვდარი იყო, — განცდათა და აზრისაგან საცხებით დატოლილი მისი სხეული იძვრდა მხოლოდ, სულს ერთი წადილიდა შემორჩა, ახლა მაგრის შეგრძნებები სრულად ამ წადილს დამორჩილებოდა, მკვდრი ფიზიკურ ძალასაც არ მჭირავდა, ყველა ფიქრი და გულის ზრუნვა მას ჩაქვსოვა. ეს იყო მძაფრი სიხელოვილი და ბოროტების აღმოფხვრის წყურვილი. ყველა სხვა განცდის გამჭირწლებელმა ამ წყურვილმა ოტელის ყველა საკუთვით საწადელი დატოვა, რამეთუ იგი მხოლოდ მისი იდეალისთვის თავგადადების სხვა ფორმა იყო.

იაგო ვითარების ამგვარ შეტრიალებას არ ელოდა. მას სურდა ოტელოში ქვედა ინტინქტები გაღვივებოდა, აღაზრნი კი ამ ქვედა ინტინქტებისადმი უშმაგფრისი სიძულვილი. ოტელის თვალში დღესდღეობას და კასიოს გამავეით იაგო მაგრის გაუკეთურებას ცდილობდა, მაგრამ ვერა და ვერ წარმოიდგენდა, თუ ამ გზით ბოროტების ოტელოსულ სიძულვილს მრისხანე, დაუკებელ ძალად აქცევდა.

სიძულვილის გრძნობას ოტელო იაგოს არ დაესცხებია. ეს გრძნობა მას ადრევე ჰქონდა სისხლში, ოღონდ ახლოს ვლინებოდა ეს გრძნობა მტკიცეულად არ მოსძალბებია. ბოლო კი, როცა ცივილიზაციის კანონები ასე თვალთმაქცურად წარმოჩნდნენ, მამში ბუნება მთელი ძალით ახმაურდა. სურმოწინააღმდეგე ხელის აწევილით აიწყებდა მან ოქროს ყელსაბამი, ერთმანეთზე მიყოლებით, ზიზლით დაიძრო

თითებიდან ბეჭდები და გამეხებულმა მოისროლა. ოქრო წვრილით დაეცა მიწაზე.

„თხები და მაიმონები“ — შექაბორის ტრაგედიაში ამ სიტყვებს ოტელო გულში ამბობს, ხორავა კი მათ ხმაშავლად წარმოთქვამს და სრული უფიქრობითაც. დღესდემონის სიძულვილი სიძულვილია მამჩვენებელი კვილიდგობისა, რომელიც გარეგნული მომხიბვლელობით თავის სიმახინჯეს ნიღბავს.

ოტელო-ხორავა თავის უშველებელ, შავ გაძარცვულ თითებს დასცქერის, მუშტად კრავს, ტყვეებს ამიძარკებს და თითებს ისევ შლის. ჯარისკაცის ამ უხუმ ხელებს დიხს გარჯა მიუჭრება. ოტელო შევიდა დასცქერის მათ. კონება გაუჭრებელია, გულიც, ქარიშხალი უკვე ჩაღვა, სინდისთან კამათი ვადავდა, განაჩენი გამოტანილია — დამამავე უნდა დაისაჯოს. შურისგების აქტს თავად მსაჯული აღასრულა. ახლა ოტელო მხოლოდ და მხოლოდ ჯალათია. ჯალათები კი არ ფიქრობენ, არ იტანჯებიან, არც განიცდიან. ჯალათი სფიფისის განიერ სახელოებს შვეიდად იკაპიჭებს და მძინარე დღესდემონს თავზე ფარდას აფარებს.

და აი, არანაყოლებრივად პირქუმ და სასტიკ სცენას ყველაზე ალურსიანი და პოეტური სცენა მოსდევს. შესაძლებელია, ამას თვითონაც არ ელოდა — ოტელო დღესდემონს სარეკლთან იჩოქებს, მისი სახისკენ იხრება და მძინარე დღესდემონს თავის სიყვარულზე ემესაიფება. როლის ტრაგიკული ხასი ერთბაშად წყდება, ვენებათელივის მოქუფრული ცა, რომელიც წუთი-წუთზე კატასტროფის გამაყრებულ ძაქა-ქუხილად უნდა ჩამოტყეულიყო, რაღაც იდუმალი ძაქით მოიწმინდა და ტრაგიკული სიმფონია მიულოდნელად მიუყვება, რომ მის ნაცვლად დაწმენილი, გულსიხალაზე სიმღერა ავლერებულებო.

საოცრად სულისშემძვრელად, ღრმა პოეტური წვდომით წარმოთქვამს ხორავა თავისი სიყვარულის გამოსათავიერ სიტყვებს. მის სახეზე ისევ უღრტიხველი სიმწიფე და ბედნიერი დამოთხა. დალატა? დალატა უკვე იყო. შურისგება? შურისგება აწ იქნება. ახლა კი, კულულებგამაძლიო მისი ცოლი ავერ, მის თვალწინ წყნად და ოტელის სულში არც ტახავა და არც სიმუღლი — ერთადერთი გრძნობაა — უფაქიხუხი სიყვარული დაუფლებია მავრს. ოტელო არაფერს ნაინბობს, თავს სიყვარულს არ ჰყვედრის. მის გრძნობას ამ დღებში არავითარი სხვა განცდა არ მიჰკარებია. გულის ყველაზე იდუმალ კუნჭულში სიყვარული ისევ ისეთი დარჩა, როგორიც უწინ იყო. — და აი, ეს აქამდე ხელმოწვეომილი განძისსამაღლა ჩვენი თავის თავადილია. ეპიკური მსახიობი ხორავა ამ სცენაში ღრმა და ფაქრი ლირიკოსად წარმოგვიდგება.

მაგრამ აი, დღესდემონს გაიღვინა. ოტელო, თითქოს უცაბედდ წაასრურეს, თვალშეუსწრებლად მალავს თავის განცდას და უხუმ ტონსა და შეურაცხმყოფელი სიტყვებს ეფარება. მორჩა, ამ ქალის სიყვარული მარწმანდელი თოვლივითაა გამჭრალი.

სიყვარულზე ხმა, კრინტი არ დაძრულა. საუბარი სიკვდილზე იქნება. ოტელო დაბეჯითებით, ენერგიულად, უხეშად, ჯიქურ ლაპარაკობს და დღესდემონს ყურსაც არ უღვდებს და მის გამაპართოებელ სიტყვებს ღვარძლიანად ამიძარკებს. ეს თვალთმაქციური ცრემლები გულს ურევს, ისიც კმარა, რაც მუხთალი და გამწვრავი ფიცისა სჯიროდა. უმჯობესია ილიოვის დღესდემონამ — ცოტა დროდა დარჩა. ოტელო ჩქარობს, გასაგებდ ძნელია, რაღა აქაჩერებს. იქნებ, ეს გაფთრებელი სიძულვილის გადმობეჭკავა, რამაც საცაო მავრი ლამის წაოკოს. იქნებ გაცხადებაც იყოს დაოცებელი სიყვარულია, რომელიც უხეშობით თუ არ დაითრუნა დაუყოვნებლივ და არ მინავლდა, სულის სიღრმიდან ამოსკდება. პასუხი ესაა: დიდი მსახიობი ხო-

რავა თავის გულში ერთ ენებასაც უჩენს ადგილს და მხოლოდ რესაც, მას ძალზე ამ სწრაფვითა ერთიან გრძნობად გასხველება და ეს არის გრძნობა, რომლის გამოსიხობითა ოტელო სჯის დღესდემონს.

ოტელო მძიხვარებს. იგი დღესდემონს სარეკლთან ჩამოვიდებულ ფარდას გამოჰკავს, ახლა იგი სცენაზე მარტოა, განაჩენის აღსრულების წუთი მოდის, დროა, დრო! ყველაფერი მოფიქრებულია, ყველაფერი გადაწყვეტილია. ჟამმა დაჭკრა.

მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ ფარდა ჩამოგლიჯოს და დღესდემონს მოკლავს, ოტელო-ხორავა ვერღელე გადის, სარეკლს ისე შიორდება, თითქოს ამ სამწიფე ადგილიდან ფეხები თავისით ეწევიანო. კარზე აკაკუნებენ.

არა და არა, თავისი მოვალეობის აღსრულებაში მას ხელი არ უნდა შეეშალოს. ოტელო ელდასაკრავივით ტრიალდება, მტკიცე ხაბივით ადის საფეხებზე, წამით ყოფდება, შემდეგ შვიდად სწევს ფარდას და იმის იქით უჩინარდება. სცენაზე არავინ არის — ჩამიჩრქო არ ისმის. მხოლოდ ფარდის მძიხვ ნაოჭები ირჩევა ოდნავ. სცენა გავრინდებულია. განაბულია მაცურებელთა დარბაზიც. დრო მიდის...

* * *

დღესდემონს განსაცნებელიდან გამოსულ ოტელის თითები უცახტახებს, ხელები ისე აქვს გაშვერილი, თითქოს მათი მოშორება უნდაო. ერთბაშად მოტყეხილა, მხრებში მოხრჩობა. ქვასავით უსიცილოთა თვალეებით თითებს მისცივება და მარჯვენა ხელით მარცხენას ჰაჩავს, თითქოს მტყენის მოვლავა სურსო. კიბეებით ჩამოლასლავდა, არ იცის საით ამ რაღად მიდის.

და ანაზღად — მეორედაც აკაკუნებენ კარზე, ახლა კაკუნი უფრო ძლიერია და ემილიას შემეშინებელი ხმაც ისმის.

ოტელო აფთარივით მოწყდა ადგილს, თითქმის ჰაერში შეტრიალდა მთელი სხეულით, ფარდას მივარდა, გამაქინვარებით ჩამოვლიდა, მთელი სხეულით დაცხრა მსგებრბლს და ყვლიში ხელები წაჭურა. ვერსად წაუვა, ვერსად, მის თავს ვერავინ წაართმევს! ემილია უფრო ხმაშავლა გამაყვირის, ჩაყვინთული ოტელო კი თავის საშინელ, ჰკავადასაულ, დაღლუვულ საკმეს აკეთებს. და ბოლოს, თითები ვამსლა, უკვე ვერაფერს ხედავდა, არც ფიქრის თავი ჰქობდა, საფეხებზე ბარბაცით ჩამოშავადა და უგრძობლად დაფარდა. მომღუნებული იწვა, ხელებით ფეხის სასხრებს ჩასჭიდებოდა, თავი დივანის ძვიდუხე გადაუგდო და ელდარეული, დაზაფრული სხეული თხემით ტრეფამდ ურთოვრდა.

შეულონმა ვეღურმა თავისი კერპი დაამხსენია, და, ეს რა ჩავიდინეო, ახლა შიშით ითახებოდა.

მაგრამ ოტელო უფრო დიდი წამებისთვისაა განწირული — მან დღესდემონს უცოდველობა უნდა შეიტკოს.

სულმთლად ინსტინქტით ხელდახრულ ოტელო-ხორავას, ჯერ თავდაცვის თანდაყოლილი გრძნობის მოძალებით, ამ ამბის გაგონებაც არ უნდა, გადარეული ოტელო უყვირის ემილიას, უნდა ხმა გააქმნდინოს, მაგრამ პატიოსან ქალს ვერ აჩერებს, იგი მავრის გონებამიხილობას შეაჩვენებს და დღესდემონს გვამს ჭეივითინ დაემშობა. ამ სცენაში თამარ ჭავჭავაძე აკაკი ხორავას ღირსეული პარტნიორია.

ოტელო უკვე ვეღარაფერს ამბობს. შემდეგ იგი დაბორკილივით დგება და დღესდემონს სარეკლიკვე მიდის. მუხლებზე ემბობა და მოგდული, ყრუ ხმით გოდებს — ქმარა მისეც უნდაშავლოდ მოკლული ცოლის ცენდარს დასტერის. ხორავა-ოტელო გვამის გამოტყავს არ ერიდება, იგი თავისი გმირის ჯოჯოხეთურ სატაჯველს სტოიციზმის



საფარველით არ ნიღბავს, ტრაგედიის საერთო იდეის ოტელოს პირადი დრამით დაჩრდილებს შიში მას არა აქვს.

უსაზღვროა ვება ოტელოსი და ხვედრი მისი გადაწყვეტილია: სიძულვილით, მხოლოდ და სიძულვილით სულდგმულობდა და აი, ახლა მის მაცოცხლებელ ძარღვთაგან უკანასკნელიც გაწყვეა, რაკილა განაჩენის აღსრულებით მძიძვავ, მდაბველ სატანჯველთაგან იშვა.

მაგრამ სასიცოცხლო უშპინისმა და ძალამხნდილა, დეჟდემონას წინაშე ტრაგიკულად დამნაშავე ოტელომ მეუღლის უცოდველობის შეტყობით უშაბრფესი — ნათელი გონება და სიკეთისა და ბოროტების მისეული შეუმცდარი და ეჭვმიტანილი რწმენა დაიბრუნა.

ახლა უკვე ველურის საწყალობელი შიში კი არა, ღრმა-ადამიანური ვარამია აღბეჭდილი ოტელოს სახეზე. იგი თავითი ადგას სათაყვანებელი ქალის ცხედას, მისთვის საბედისწერო მიმნდობელობასა და მისეული ბოროტების სიძულვილზე ლაპარაკობს. მან ზომ ამ ხელებით დღუდე-მონა კი არა, სიცრუე, უკეთურება და ღალატი მოახრჩო. იგი მაშინ იავს გუდავდა. „ო, იავო!“ — საზარელი გმინვით აღმობხება ოტელო-ზორავას ეს ფრაზა, რომელიც შექაპირს არ უწერია. „ო, იავო!“ — ქარქაშიდან ამოწვდილი ხმალი ნახევარწრეს ხაზავს ჰერმით. აი ასე, პირდაპირ და უმოწყალოდ უნდა აუგო ანდერძი მოღალატეს, ბოროტების სიძულვილის წმიდა გრძობის სახელით. აი, ასე ცეცხლითა და მახვილით უნდა თესო სიკეთე.

შემოდის იავო, ხელდემკრული ოტელო მაინც ასწრებს და ხმლის მოქვეით ფეხში ჭრის მტერს. გარეწარი საბრალლობად წკატუნებს და იატაკზე იშლართება. ქეციანი ძალი ოკოლონით გადის, იგი უსასკავად გაჰყავთ. ძალი ძალურად უნდა მოკვდეს! გათავდა მისი ცხოვრუ-

ბა. ეს ნაქები თვალთმაქცი ყვეჩეა და დოჟლანა გამოიჭდა — ანდერ კაცს უკბინა, მაგრამ ადამიანი არ სცნობია. როგორც კი ამ ხალხში გაიღვიძა იმან, რაც მთავარი იყო, მორთობება უკან და გარეწარს ანგარიში გაუსწორეს. იავოს თინიერი, გულუბრველი ცოლი — ემილიაც კი ასე მოიქცა. იავო ადამიანებში მოტყუვდა.

მის ირგვლივ მყოფ ხალხში ოტელოც ცდებოდა, მისი სათაყვანებელი ქალი ირგულად მიიჩნია, მოღალატე — მეგობრად, მეგობარი კი — რქისდადგემილად და ამ შეცდომათავის სასტიკიდაც უღო. მაგრამ ოტელო არსებითი არ შემეცდარა — მას ადამიანის რწმენა არ გასცრებია, სიყვარულსა და სიცოცხლის დაკარგვის ფასად ოტელოს თავისი ტრაგედია ნათლითმოსილი ფინალისკენ მიჰყავს.

ზორავა უკანასკნელ მონოლოგს წარმოთქვამს. ქართული ენის უფლებებით ეჩვენებთ, რომ ოტელო ახლაც, ისევე, როგორც პირველ აქტში, თავისი ცხოვრების ამბავს აყვე-ბათ. მაგრამ იგი ახლა ზეიად, თვალთმაქც სენატორებს როდღ ესაუბრებს. ისეთი შობამეჭვილებება რჩება, თითქოს იგი იამბელოვ წარმატებებსა და შინისმომეგვრელ კანონბიანებზე კი არა, ჩვენს თვალწინ დატრიალებულ საშინელ ცხოვრებისეულ შეტაკებებზე ლაპარაკობს.

უდიდესი სულიერი აღტყინებით ლაპარაკობს ოტელო უსათარ თავზე და მაცურებელს ისეთი გრძობა ებადება, თითქოს ზორავა ამ სიტყვებს მე მეუბნებდა და საესებო მეცნობათ. იგი გვეუბნება, ადამიანისაღმე რწმენა უდიდეს მსხვერპლის ფასად დავიბრუნეთ, ბოროტების წილად სიძულვილზე გველაპარაკება და გვაფრთხილებს, მეტისმეტად მიზნდობი ნუ იქნებითო. კიდევ ბევრ რამეს გვეუბნება, ყველაფერს, რის გაფიქრებაცა და განცდაც მოვაწყვროთ, ხანამ ოტელოს ტრაგიკულ ბედისწყარას თვალს ვადევნებდით.

ს ა ღ რ ი ბ რ ო ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ი ს ტ ო რ ი ი ღ ა

ალექსანდრე ლორია

მსსიპალსური ხელოვნების დიდი ფორმის ნაწარმოებები — სიმფონია, კანტატა, ორატორია, ოპერა ასახავენ საზოგადოებრივი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს. ამ დიდ ტილოებში იშლება როგორც ადამიანის მდიდარი ინტიმური სამყარო, ისე რთული სოციალურ-ყოფითი ძებრები, მძლავრი ფსიქოლოგიური კონფლიქტები, მღელვარე დრამატული კოლოზიები, ხალხთა ისტორიის მომენტები, ზოგადსაკაცობრიო იდეალების გამაჩრვევისათვის პეროიკული ბრძოლა, რომანტიკული თუ ფანტასტიკური პანორამები, ნაირფეროვანი ეპიზოდები, ჩვენი დღიდი ეპოქის ამსახველი სურათები... ეს ღრმა შინაარსის მონუმენტური ძანრები მრავალრიცხოვანი საშემსრულებლო კოლექტივებისათვის არიან განკუთვნილი.

სიმფონიისა და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკის ნაწარმოებთა ავტორებმა მოითხოვეს მთელი ანსამბლის მაღალ საშემსრულებლო ოსტატობას. თვითული შემსრულებელი ვალდებულია გააზრებულად გადმოსცეს მისი პარტიის იდეურ-ემოციური შინაარსი და ორგანულად შეერწყას ნაწარმოების ინტეპრეტაციას, დემოზრილოს დრამატურგიულ კანონებს. ყოველივე ამის კანონმდებელი კი ღირი-ფორი გახლავთ, რომლის საშემსრულებლო ფუნქცია განსაკუთრებული მრავალმხრივობით გამოირჩევა.

სადირფორო ხელოვნება უსოვარი დრიოდან ვითარდება. იგი სათავეს იღებს უძველესი ტომების მუსიკალურ

კულტურაში, ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. თავდაპირველად, მუსიკალური შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, „დირიჟორი“ პრიმიტიულ საკრავებზე დარტყმით, ხელეობის, ფსევდოსა და ტანის მოძრაობით ხელმძღვანელობდა ანსამბლს. იმხანად მუსიკალური ხელოვნების ძირითადი ელემენტი რიტმული საწყისი იყო. განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა მუსიკას ინდოეთისა და ეგვიპტის კულტურულ ცხოვრებაში. ანტიკურ ეპოქაში კი რიტმთან ერთად თანდათან იზრდებოდა მელოდორი საწყისის მნიშვნელობაც. საბერძნეთისა და რომის იმპერიის ბატონობის დროს მუსიკა დიდ განვითარებას აღწევს. ბერძნულ ტრადიციებში მუსიკა ახლავს სხვადასხვა სცენურ სიტუაციას და განსაკუთრებულ გამომსახველობით მნიშვნელობას იძენს ტრაგიკულ ფინალებში. ამ პერიოდში მუსიკა ორგანულად შეეზარდა თეატრალურ ხელოვნებას, პოეზიას, ქორეოგრაფიას და სინთეზური ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად წარმოადგენდა.

ამ დროისათვის დირიჟორი მცოდნე მუსიკოსია, მას ანსამბლში შემაჯავლი ყველა ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტია აქვს შესწავლილი, იგი ჯერ კიდევ ხელეობს და ფეხების რიტმული მოძრაობით წარმართავს შესრულებას. თანდათან ხდება სადირიჟორო ტექნიკის კონცენტრირება ხელებში. ხელების საშუალებით მიზანშეწონილად ნაწილდებიან გამომსახველობითი ფუნქციები (ბეგრათა სიმალღე, გრძობობა, ძალა). დირიჟორობის ამ სისტემამ „ხეირონომიის“ სახელწოდება მიიღო.

„ხეირონომია“ გავრცელებული იყო საუკუნეების მანძილზე — ანტიკური ეპოქიდან XVI საუკუნემდე.

აღორძინების ეპოქაში მუსიკალური ხელოვნება განსაკუთრებულ განვითარებას აღწევს. იმადება ახალი ეპურები — ოპერა, ორატორია, კანტატა, საფუძველი იყრება ინსტრუმენტულ მუსიკას. მოღვაწეობენ სხვადასხვა შემოქმედებითი სკოლები იტალიაში, საფრანგეთში, ინგლისში, გერმანიაში. ამ ეპოქის მონაპოვრები დაგვირგვინდა XVIII საუკუნის დიდი კომპოზიტორების ბახისა და ჰენდელის შემოქმედებები.

მუსიკალური კულტურის ამ აღორძინებამ განაპირობა სადირიჟორო ტექნიკის სრულყოფაც. რიტმული და პოლიფონიური ნახაზის გართულებამ წარმოქმნა შეიარაღებული ხელის დირიჟორობის აუცილებლობა. 1564 წელს პალესტრინამ შემოიღო ჯოხით, ანუ „ბატუტით“ დირიჟორობა. „ბატუტა“ საფუძველს უყრის სადირიჟორო ხელოვნების ახალ ეტაპს. პარალელურად ვითარდებოდა საკლავისინო ხელოვნებაც. კლავესინზე დამკვირვებელი ერთდროულად ხელმძღვანელობს მთელი კოლექტივის შესრულებასაც. „ბატუტა“ წარმოადგენდა სადირიჟორო პულტზე ჯოხის დარტყმას. ამ გზით ხდებოდა საშემსრულებლო კოლექტივის ორგანიზება, ხოლო, მეორეს მხრივ, მხაერის გამო იგი ხელს უშლიდა მუსიკალურ გამომსახველობის ამბიგოვალ უპირატესობა მიიწეოდა კლავესინისტ-დირიჟორს. დირიჟორობის ეს სახეობა განსაკუთრებით ვითარდებოდა XVII-XVIII საუკუნეებში და „გენერალ-ბანის“ სახელწოდებით არის ცნობილი. კლავესინისტ-დირიჟორებ-

თან ერთად მოღვაწეობენ მევიოლინე-დირიჟორები, რომელთა შორის განსაკუთრებით სახელგანთქმული არიან არკანჯელო კორელი და ანტონიო ვივალდი.

XVIII საუკუნეში დიდი კომპოზიტორების შემოქმედებაში იმადება სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც გამოირჩევა დრამა შინაარსით და გრანდიოზული მისწავლებით. ყოველივე ეს სრულიად ახალი ამოცანების წინაშე აყენებს დირიჟორს. ამიერიდან მისი ფუნქცია ვერ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ საშემსრულებლო კოლექტივის ორგანიზირებით, აუცილებელი იყო ნაწარმოების ყოველმხრივი გაშუქება, არსის გახსნა, მხატვრულ სუნთხვა შთაგონებული გადმოცემა და სხვ. დირიჟორი უნდა გამოადარა იყო ნაწარმოების დამოუკიდებელი ინტერპრეტატორი. რა თქმა უნდა, კლავესინისტი-დირიჟორი ამ დიდ მისიას ვერ გაუძღვებოდა, რადგან მისი ყურადღება ისედაც მიმართული იყო საშემსრულებლო ტექნიკის სხვადასხვა მხარეზე. ამიტომაც მას ფიზიკურად არ შეეძლო მოეხდინა ყურადღებისა და შემოქმედებითი ძალეობის კონცენტრაცია მხოლოდ ნაწარმოების მხატვრულ ინტერპრეტაციაზე. ასეთი სიძნელების წინაშე იდგნენ ბახი, ტელემანი და სხვა დიდი მუსიკოსები, რომელნიც კლავესინზე დაკრასთან ერთად დირიჟორობდნენ ორგესტრსა და გუნდს. ყოველივე ეს საშემსრულებლო ენერჯის არაადაპირად დაძაბვას მოითხოვდა.

ამ ეპოქაში დირიჟორის მოვალეობას ასრულებდა თვით კომპოზიტორი, რომელიც საკუთარ ქმნილებებს დირიჟორიდა. სადირიჟორო ხელოვნებას ჩინებულად ფლობდნენ დიდი კომპოზიტორები — ჰენდელი, გლუკა, ჰაინი, მონცარტი და სხვები.

საოპერო, სიმფონიური და კანტატა-ორატორიული ჟანრის ნაწარმოებებში მხატვრული ინტერპრეტაციის პრობლემა წამოჭრა „გენერალ-ბანის“ რთული საშემსრულებლო ფუნქციის განტვირთვა. გარდა ამისა, ხშირი იყო ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ერთი და იგივე ნაწარმოები სრულდებოდა სხვადასხვა ქალაქში. ყოველივე ამან განაპირობა დირიჟორ-პროფესიონალების აღზრდის აუცილებლობა. უკვე XVIII საუკუნის I ნახევარში ჩნდება კლავესინზე დაკრისაგან დირიჟორის განათავისუფლების ტენდენცია. დირიჟორი ხდება დამოუკიდებელი შემოქმედელი, რომელსაც მხოლოდ საშემსრულებლო კოლექტივის ხელმძღვანელობა ევალება. იმხანად ასეთები იყვნენ დირიჟორები — გასე და გრაუნი.

XVIII საუკუნის II ნახევრიდან ცნობილია იმ დირიჟორების სახეობა, რომლებმაც დიდად შეუწყვეს ხელი სადირიჟორო ხელოვნების ფორმირებასა და განვითარებას. მათ შორის არიან იოჰელი, კანაბიში, შტრომახი, რომელმაც 1787 წელს პრადაში განახორციელა მოცარტის „ფიგაროს ქორწინების“ დადგმა. ამ საუკუნის 80-იან წლებში დირიჟორმა რეისარდტმა შემოიღო ჯოხით დირიჟორობა. ეს მეთოდი მკვეთრად განსხვავდებოდა „ბატუტისგან“, რადგან დირიჟორობის ეს ახალი სტილი უტუტზე დარტყმის ურყიფობა. ნაწარმოება ტაქტების თვალა, რიტმულ-მეტრული მონახაზის ჩვენება ჰაერში ხდებოდა. ჯოხით ამ-

გვარი დირიჟორობა ღრმად შეიჭრა მუსიკალურ პრაქტიკაში. სიზუსტისა და გამომსახველობის გამო იგი ხელს უწყობდა დირიჟორის სამშემრულებლო ხელოვნების სრულყოფას. ახალი სადირიჟორო სტილი საბოლოოდ დამკვიდრდა XIX საუკუნის I ნახევარში გამოჩენილი დირიჟორის — ფრანსუა გაბენეის შემოქმედებაში. ამ სტილის მიმდევრები იყვნენ გამოჩენილი დირიჟორები — მოსელი (ვენა), შორი (კასელი), სოზინი (ბერლინი). განსაკუთრებულ განვითარებას მიაღწია სადირიჟორო ხელოვნებამ რომანტიკოს კომპოზიტორის ხელოვნებაში. მათ შორის იყვნენ გამოჩენილი დირიჟორები — ვებერი, მენდელსონი, ლისტი, ბერლიოზი, ვაგნერი.

მრავალსაკუნოვანმა სადირიჟორო ხელოვნებამ განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია გაბენეის, ბერლიოზისა და ვაგნერის ეპოქაში. სადირიჟორო ტექნიკამ მთელი თავისი კომპონენტებით (მანუალური ტექნიკა, მხივკა და სხეულის პლასტიკა) სრულყოფილება მიაღწია. განსაკუთრებით განვითარდა ინტერპრეტაციის მნიშვნელობა, რამაც თავი იჩინა საკუნდო და საორკესტრო შემსრულებლობის სფეროში.

დირიჟორის ფუნქციის მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის აღვნიშნავთ იმ სპეციფიკურ თავისებურებას, რითაც მუსიკა განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. სასწავლო ხელოვნება, მუსიკა, კორეოგრაფია, დრამატურგია, კინემატოგრაფია თავისი გამომსახველობითი საშუალებებით დაიმტკიცა განირჩევილი ერთიმეორისაგან.

მაგრამ ამავე დროს მათ აერთიანებთ საერთო ძირები თემატიკის, იდეურ-მხატვრული შინაარსის, კომპოზიციური სტრუქტურის, დრამატურგიული კანონების თვალსაზრისით. ხელოვნების ეს განსხვავებული დარგები ერთ საერთო ამოცანას ემსახურებიან — შემოქმედებას მსმენელსა თუ მაყურებელზე.

ხელოვნების ისტორიაში მრავალი ნაწარმოები შექმნილა ერთი რომელიმე იდეისა თუ სიუჟეტის შთაგონებით. მაგალითად, ლენინარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“ და ბახის პასიონები, შექსპირის „ოტელო“ და როსინისა და ვერდის „ამეო სახელწოდების ოპერები“, გოეთესა და ბეთოვენის „გომონი“, მისივე „ფაუსტი“ და ამავე სახელწოდების ლისტის, ბერლიოზის, გუნოს სხვადასხვა კანონის ნაწარმოებები და სხვა.

მიუხედავად ამისა, მუსიკა მაინც განცალკევებით დგას ხელოვნების ყველა სხვა სახეობისა და ლიტერატურისაგან. მაგალითად, სასწავლო ხელოვნების ქმნილება მხედველობით აღქმას მოითხოვს. იგი თავისუფალია დროისა და შუამავლისაგან, რომელიც დგას შემოქმედსა და მაყურებელს შორის. იგივე ითქმის ლიტერატურულ ნაწარმოებზეც. მკითხველი მას უშუალოდ, კითხვის პროცესში აღიქვამს. რაც შეეხება დრამატურგიულ ქმნილებას, იგი მუსიკასთან უფრო ახლოს დგას, თუნდაც იმით, რომ იგი დროის გარკვეულ მონაკვეთში სრულდება და აქტიურაა გამომსახველობის საშუალებით მიდის მაყურებელთან.

მუსიკაც დროის განსაზღვრულ მონაკვეთში ცოცხლობს.

იგი სმენით აღიქმება. მუსიკალური ბგერების საშუალებით იხსნება ნაწარმოების შინაარსი, მისი იდეური და მხატვრული მიმართულება. ამავე დროს მუსიკა არ არსებობს შემსრულებლის გარეშე. სწორედ შემსრულებელს მიეჭება მსმენელამდე კომპოზიტორის შინადაფიქრი. იგი შუამავალია ავტორსა და აუდიტორიას შორის. დიდი შემსრულებელი კომპოზიტორის თანამოაზრე ხდება. ამავე დროს, მას შესწევს ძალა ახალი სივრცეებში შთაბეროს კომპოზიტორის ქმნილება, საკუთარი ინდივიდუალობით კიდევ უფრო გააღრმავოს და გაამაგებოს ნაწარმოების იდეური თუ ემოციური შინაარსი. გამაგებებელ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ ს. რახმანინოვის, ჰ. კასლსის, ფ. კრეისლერის, ი. ხიფიცის, ე. კარუზოსა და თ. შალაიანის ინტერპრეტაციები, მათი სამშემრულებლო სრულყოფილება.

ჭეშმარიტად დიდი ინტერპრეტატორია ის, ვინც კრისტალური სიწმინდით წარმოადგენს მუსიკალურ სტილსა და ფორმას. მაღალმხატვრულად გააცოცხლებს ნაწარმოებს, ფრთხილად გამოიტყუას კონცეფციას, მის აზრობრივე-ემოციურ შინაარსს, მიაღწევს კლასიკურ სიცხადესა და მკაფიოებას, შთაგონებითა და აღმაფრენით აიტაცებს აუდიტორიას განწყობილების უმაღლეს სფეროში. მან მაღალი ინტელექტით, დახვეწილი გემოვნებით, ტემპერამენტითა და ვირტუოზული ბრწყინვალეობით უმკაცრესი მსაჯულიც კი უნდა დატყვევოს. ამით აიხსნება იმ მეორადი შემოქმედლების ძალა, რომლის გამოც მუსიკის ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ერთი და იგივე ნაწარმოების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია სასილით იოიდავს მსმენელს, ამიტომაც იგი მრავალჯერ სიამოვნებით იმენს მისთვის უკვე კარგად ცნობილ ნაწარმოებს — სიმფონიას თუ ოპერას, კანტატას, ორატორიას თუ კონცერტს. აღსანიშნავია პრინციპული სხვაობა დირიჟორსა და სოლისტს შორის; ეს უკანასკნელი თავის შემოქმედებით ინდივიდუალობას აკლენს ერთი რომელიმე ინსტრუმენტის ან ვოკალის საშუალებით, მისი ყურადღება მთლიანად მიმართულია მისთვის განკუთვნილი მუსიკალური ტექსტის მხატვრულ გაშუქებაზე. დირიჟორის მოვალეობა გაცილებით უფრო რთულია მრავალრიცხოვანი ანსამბლის ორგანიზაციის თვალსაზრისით; მან მჭიდროდ და უშუალო კონტაქტი უნდა დაამყაროს თითოეულ შემსრულებელთან და მონოლოტურ მთლიანობაში მოაქციოს მათი ინდივიდუალობა. მკაცრი ლოგიკითა და ზუსტი რიტმული პულსაციით წარმართოს პარტიტურის ტექსტში მოცემული სმენის ერთობლივი ქვრეობა. მაგრამ ეს დირიჟორის მუშაობის მხოლოდ ერთი ტექნიკური ორგანიზაციული მხარეა. მთავარი კი არის იმ ერთსულოვანი ატმოსფეროს დამყარება, რომელიც ორკესტრი ერთ ცოცხალ ინსტრუმენტად გარდაიქმნება და მსმენლის წინაშე წარმოსახავს დიდი ვნებებისა და აზრების ქმნილებას. ჩვენი ეპოქის სახელოვანი დირიჟორი ბრუნე ვალტერი აღვნიშნავს: „...დირიჟორის ძირითადი ამოცანაა — ნაწარმოების განსაკუთრება და დამაჯერებლად გადმოცემა ადამიანთა მასის საშუალებით“.

XIX საუკუნის შუა პერიოდში გამოჩენილ დირიჟორებთან ერთად უშუალოდ მთორხარისისხიანი დირიჟორებიც, მათ აკლდათ პროფესიული კულტურა, ღრმა მუსიკალური აზროვნება, რაც უფერულს ხდიდა თვით მაღალმუსიკატურულ ქმნილებებსაც კი. ასეთი დირიჟორების მიმართ მაცირი და უღუმბოვლო კრიტიკით ილაშქრებდა ჰქეტორ ბერლიოზი წირილში „ორკესტრის დირიჟორი“: იგი ვერღა: „ცუდ მოწიღერალს შეუძლია, უკიდურეს შემთხვევაში, გააფუჭოს მხოლოდ თავისი პარტია, მაგრამ უნიჭო ან ბორტვან-შრახველი დირიჟორს შეუძლია დამასხვრიოს ყველაფერი. ბენდიონია ის კომპოზიტორი, რომელმაც უფერდი აუარა ერთსაც და მეორესაც. ვერაფერი გამოსაწორებს ასეთ დამუშავებულ მოვლენას, ყველაზე საუკეთესო ორკესტრი დაძაბუნდება, ყველაზე გამორჩენილი მომღერალი გაუფერულდება. ამ შემთხვევაში ლაპარაკი ზედმეტია ნათელ და შთაგონებულ შესრულებაზე. მაგრამ, ყველაზე საშინელია ის, რომ საზოგადოება, რადან მუსიკალურად განვითარებული იყო ამის, ვერ შეინიშნავს პირველი შესრულების დროს ყველა იმ შეცდომას და სისულელეს, რომელიც ასეთი დირიჟორის სინდისს აწვეს ტვირთად“. „...დირიჟორი უნდა ხედავდეს და ისმენდეს, ის უნდა იყოს გასაკვირი და ძლიერი, იცოდეს კომპოზიცია, ინსტრუმენტების ბუნება და შესაძლებლობა, შეეძლოს პარტიკურის კითხვა და რაც ყოველივე ამასზე მაღლა დგას — ფლობდეს სპეციალურ ტალანტს, არსებით ღირსებას, აგრეთვე სხვა, თითქმის განუსაზღვრელ ღირებულებს, ურომლისოდაც შეუძლებია დამყარდეს უხილავი კავშირი მასსა და ორკესტრს შორის; თუ ის მოკლებულია უნარს ვადსაც მათ თავისი გრძნობა, მაშინ ის სრულად კარგავს მრძანებლობას, დირიჟორულ ვალენტას ორკესტრზე. ამ შემთხვევაში ის უფერ არის არა ორკესტრის დირიჟორი, არამედ ტაქტის უბრალო მივლელი, თუ კი შეუძლია სწორად თვლა და განაწილება“; „...საჭიროა, რომ ორკესტრი გრძნობდეს იმას, რასაც გრძნობს ის, რაც მას ესმის და ასულდგმულებს. მხოლოდ მაშინ გადაეცემა მისი აღმავრნება მათ, ვისაც ის დირიჟორობს, მისი შინაგანი წვა მათ გაათობს, მისი ელექტრობა აღაგზნებს, მისი სწრაფვა მათ იტაცებს. ის თავის ირგვლივ სკყორცნის მუსიკალური ხელოვნების სიციცხლის სხივებს. პირიქით, თუ ის უმოქმედოა და ცივი, მაშინ მის ირგვლივ ყველაფერი პარალელდება, იმგავსებდა პოლარულ სფერებში მოცურავე ყინულებსაც მასებს, რომელთა მოახლოვებასაც პაერის უეცარი გაცივებით ვიგებთ“.

ჰ. ბერლიოზის შრომამ და მისმა მოღვაწეობამ დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე მუსიკალურ ხელოვნებაზე და მძლავრი იმპულსი მისცა ამ დარგის შემდგომ აღმავლობას.

მუსიკის ისტორიაში დიდების შარავანდედით არის მოცული გენიალური კომპოზიტორისა და დირიჟორის რიხარდ ვაგნერის (1813-1883) სახელი. იგი სადირიჟორო პროფესიონალიზმის ქუმარტი ეტალიანა. ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს მის ტრაქტატს „დირიჟორობის შესახებ“. მან შექმნა დირიჟორობის ახალი, რაციონალური და სრულყოფილი სკოლა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ე. წ.

აკადემიურსა და უნივერსალურ სადირიჟორო სტილს და ხელი შეუწყო სხვადასხვა ნაციონალური სადირიჟორო სკოლის განვითარებას.

ვაგნერის უშუალო წინამორბედი იყო XIX საუკუნის გამოჩენილი დირიჟორი, პარიზის კონსერვატორის საციონერო კლასის პროფესორი ფრანსუა გაბენეცი, რომლის შესახებ ვაგნერის სიტყვებით რომ ვთქვათ— „პირველად აგრძნობინა ბეთოვენის მე-9 სიმფონიის სიდიადე“, რომლის ადრინდელი შესრულება, ლიაცვიის „შაბანდპაუსი“ ორკესტრის მიერ, იმდენად უსუსურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, რომ ვაგნერი დაბეჭდული იყო ამ ნაწარმოების ღირსებაში. რა თქმა უნდა, ეს ეხება საშემსრულებლო ხელოვნებას, რადან ვაგნერი, რომელმაც შესანიშნავად იცოდა სიმფონიის პარტიკურა, არ შეიძლება დაბეჭდულიყო ბეთოვენის გენიალურ ქმნილებაში. აქ მსჯელობა ეხება იმ ბუნდოვან და გაურკვეველ შთაბეჭდილებას, რომელიც ცუდ შესრულებას მოჰყავს. უახოს შესრულებას შეუძლია შეადინოს არა მარტო რიგიით მსმენელი, არამედ მცოდნესაც მოუწამლოს შთაბეჭდილება ნაცნობ ნაწარმოებზე.

ვაგნერის მეთოდის პროფესიულ კეთილსინდისიერებას ვაგნერი „უბორჩილებდა უფრო მაღალ ამოცანას, — წერს დიდი დირიჟორი ფელიქს ვეინგარტნერი, — იგი ისწრაფოდა შესასრულებელ ნაწარმოებში გამოვლენას ის, რისთვისაც ბეგერები და ნოტები წარმოადგენდნენ მხოლოდ საშუალებას. ეძებდა გამაგებინებელ ძაფს, ფსიქოლოგიურ ხაზს, რომლის საშუალებით გაურკვეველად ხმოვანი სახეჯადიერებად გარდაიხსებოდა მშვენიერ სურათად, რომელიც ესაბერებოდა მსმენელის გულს. მსმენლის გოცებას სასუფარო არ ჰქონდა — როგორ მოხდა, რომ ამდენი ხნის ნაცნობი საგანი ახალ ასპექტში დაეინახეთ? და სიხარულით შესძახებდა: „ღიას, ღიას, ეს ასეც უნდა იყოს“... „ნაწარმოების ბეგერითი საფარველის ქვეშ დამალულ სულს ვაგნერი ცხოველყოფილებას ანიჭებდა. კეთილშობილი იერი, მანამდე ბუნდოვანი, ძლივს გამოსაცნობი, თვალსაჩინო ხეობოდა და აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ყველა, ვისაც არ დაუყარავს მისი დანახვის უნარი. ვაგნერი ამას ნაწარმოების ბიროვს — მის სულს — მის მელოსს“ უწოდებს.

ფ. ვეინგარტნერი განაცხობს: „...საშემსრულებლო მოღვაწეობა წარმავალია, მაგრამ ვაგნერის გენიამ ამ სფეროს ისტორიული მნიშვნელობის ბეჭედი დასვა“.

„...მე ვერ მოვესწარი მას, მაგრამ მისი დირიჟორობა წარმოვედინე მასეს ნაამბობთა მიხედვით. საშუალო ტანის, ხელების მოძრაობა ლაღი და ზომიერი, მკვეთრი და ძალიან ზუსტი; არავითარი მშფოთვარება; ის კონცერტზე პარტიკურით თითქმის არ სარგებლობს, ორკესტრისაკენ მიაყირობს თავის მტკვლელ მუხრას, მართავს მას მეფერი მრძანებლობით...“

დრუზდნის ორკესტრის მოხუცი ფლეიტისტი ფიურსტენაუ მიაზნობდა — როდესაც ვაგნერი დირიჟორობდა, ორკესტრანტებს სრულიად არ ჰქონდათ იმის შეგრძობა, რომ

მათ ვინმე ხელმძღვანელობს. თითოეულს ერგვნება, რომ თითქოს საკუთარი მუსიკალური ადღოთი მოქმედებს, დიდებული ანსამბლი კი თავისთავად იქნება. ამაში ჩანდა ვაგნერის ძლიერბუნებრივი ნებისყოფა, რომელიც უნებლიეთ, მაგრამ შეუპოვად ეუფლებოდა თითოეული ორგესტრანტის ნებას, შემსრულებელი გრძობდა სილაღს, სინამდვილეში მიპყვებოდა ხელმძღვანელის მითითებებს“.

რ. ვაგნერის სტატიაში — „ღირიფორთაშის შესახებ“, კლასიკური მაცალითების მენეჯერული ანალიზი და თანამედროვე ღირიფორთა სამართლიანი კრიტიკით, მოცემულია საღირიფორთო ხელოვნების არსის ვაგნერისეული გაშუქება;

ვაგნერის აზრით, ღირიფორთი პროფესიულ დახელოვნებას დრამატურგიული პრინციპების დაუფლებით შეძლება. მხოლოდ, ვოკალური ელემენტი არის ის ქვაკუთხედი, რომელსაც უნდა ეყარებოდეს ნებისმიერ ნაწარმოებთან შესრულება. მხოლოდ მელოსის სრულყოფილი გამოვლენით შეიძლება მიადლოს ღირიფორთა უმაღლეს ინტერპრეტაციას.

„...მოცარტის ინსტრუმენტული ნაწარმოებები განსაკუთრებით მომწონს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ოვითონ ვღირიფორთობდი მათ და მოცარტისეულ კანტილენას სასურველ გამოხატავდა ვანიტებში. სამაგალითო იყო ჩემთვის გამოცანად ქვეული „მეცხრე სიმფონიის“ მისმენა (1839 წელს) „კონსერვატორიის ორგესტრის“ შესრულებით (პარიზში). ...მაშინვე მივხვდი ამოცანის ბედნიერად გადაწყვეტის საიდუმლოებას. ორგესტრმა მიაგნა თითოეულ ტაქტში ბეთოვენისეულ მელოსს, რომელიც სრულიად გამორჩა ჩვენს „მარჯვე“ ლაიპციგელ მუსიკოსებს; ამ მელოსს ორგესტრი მღეროდა... მეცხრე სიმფონიის შესრულების სილამაზე (იგულისხმება გაბენიკის ღირიფორთობა) აუწყებდა...“ ვაგნერის მითითებით, იმისათვის, რომ მელოსი სწორად იქნეს „ნამღერი“, ღირიფორთა უნდა მიაგნოს ხუსტ ტემპს.

ტემპის სიხუსტესა და სასოვანებას ვაგნერი უდიდეს დრამატურგიულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამ მხრივაც საინტერესოა მისი შეხედულება:

„...ჰაინდი და მოცარტი ტემპს აღნიშნავენ ზოგადი მინიმუმით „ანდანტე“, რომელიც საშუალო ტემპია „ალეგრისა“ და „ადაგიოს“ შორის. ი. ს. ბახთან კი მეტწილად ვერ შეხედვით ტემპის აღნიშვნებს, რაც ყველაზე უფრო სწორია წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით. იგი ამბობდა: ვისაც არ ესმის ჩემი თემატიკაში, ჩემი ფუნერკაციები, არ შეუძლია იგრძნოს მათი სასიამო...“.

„...მანციფრებს, თანამედროვე მუსიკოსებში ტემპისა და შესრულების ხასიათის სუსტი ვაგება...“ ამის დასამტკიცებლად მოჰყავს ბეთოვენის მერვე სიმფონიის III ნაწილი — მენუტი, რომელიც ქმნის კონტრასტს II ნაწილს („ალეგრეტო სკერცანდოსა“) და ფინალურ ალევროს შორის. სწორედ ამიტომ ბეთოვენმა მას მიაჯავრა არა „მენუტის“, არამედ „ტემპო დი მენუტის“. ვაგნერი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ღირიფორთებს „ჩვეულებრივ ეს რჩებათ მხედველობიდან; ამიტომაც „ალეგრეტო სკერცან-

დოდან“ აკეთებენ „ანდანტეს“, „ტემპო დი მენუტის“ ნაცვალს — ჩვეულებრივ „სკერცოს“. ამიტომაც, ისინი ამ ორი ნაწილიდან ვერ გამოსცემენ საჭირო ეფექტებს. ჩვენი მუსიკოსები ამ საოცარ სიმფონიას მიჩინვენ ბეთოვენის წარუმატებელ — უფრო მსუბუქ სტილში დაწერილ ნაწარმოებზე, რომელიც შექმნა ლა-მატორული (მეშვიდე სიმფონია) სიმფონიის გრანდიოზული კონცეპციით გადართული კომპოზიტორმა“.

ვაგნერის მითითებით ბეთოვენის მესუთე (დო-მინორული) სიმფონიის I ნაწილის მეორე და მესოზე ტაქტებში „ფერმატოს“ ქვემო მოქცეული ბგერები თავისი ხანგრძლივობით და შეუნებელი დაძაბულობით გამოსატყვევებელ და საზარელ ძალას, შემწონუნებას და საინოვაციურებს. მისი აზრით, „ღირიფორთის უმრავლესობა ზერუნედიცავენ მეორე ტაქტის ფერმატოს, მხოლოდ იმისათვის, რომ მუსიკოსების ყურადღება გაამახვილო მესამე ტაქტის ფიგურის ხუსტ შესრულებაზე...“

ძალზე საინტერესოდ ხსენა ვაგნერი საორგესტრო გამოხატულობაში დინამიკური ნიუანსების მნიშვნელობას. იგი წერდა: „თანაბრად ძლიერი შეკავებული ტონი წარმოადგენს დინამიკის საფუძველს როგორც სიმფონია, ასევე ორგესტრში: მხოლოდ მისგან გამოდინარე შეიძლება მივალდეთ ყველა ნიუანსს, რომელიც მრავალფეროვნება უპირველეს ყოვლისა განსაზღვრავს კიდევ შესრულების ხასიათს. ამ საფუძველის გარეშე ორგესტრი იძლევა ხმაურს, მაგრამ ვერ ამტკიცებს ძალს...“

...თუ არა გააქვს ნამდვილი ფორტე, არ ვიცნობთ ნამდვილ პიანოსაც; ერთსაც და მეორესაც აკლიათ სისასე ტონის...“.

ვაგნერი სხვადასხვა კუთხით განიხილავს ბეთოვენის შემოქმედებას, ყურადღებას ამახვილებს მისი სიმფონიების დრამატურგიულ, იდეურ-ესთეტიკურ თავისებურებებზე. საფუძვლიანად აშუქებს მისი მუსიკალური სტილის ნიშნებს, ფორმების სტრუქტურას, პარმიონას, პარმიონას ბეთოვენის სიმფონიების სონატურ ალევროებს, ვარიაციულ ფორმებს. იგი საშემსრულებლო ხელოვნების პოზიციებზე იძლევა ბეთოვენის სიმფონიური ჩეკვიდრების დეტალურ ანალიზს.

ასევე ღრმად და საინტერესოდ აშუქებს იგი რომანტიკის შემოქმედებასაც. აღნიშნავს ბეთოვენის ტრადიციებთან გენეტიკურ კავშირსა და კლასიკური მუსიკალური ფორმების ევოლუციის პროცესსაც.

ვაგნერის ტრაქტატი წარმოადგენს საღირიფორთო ხელოვნების საფუძველს, მასში მოცემულია საორიენტაციო გეგმა ამა თუ იმ ნაწარმოების გაგებისათვის. ამ ნაწარმოებში ჩამოყალიბებულია ის სწორი საფუძველი, რომელიც ყველა ეპოქისა და მუსიკალური სტილის ნაწარმოების საშემსრულებლო გასაღებს წარმოადგენს.

ვაგნერის საღირიფორთო სკოლამ დიდი როლი შეასრულა მომდევნო თაობის ბრწყინვალე ღირიფორთების ფორმირებაზე, რომელთა შესახებ მეორე წიგნობაში გვექნება საუბარი.

ბ უ ს ტ ა ვ მ ა ლ ე რ ი

ლლი დოლიძე

ღმინი კუმანისტი კომპოზიტორი გუსტავ მალერი გვიანდელი რომანტიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელია. იგი შევიდა ევროპელ სიმფონისტთა იმ თანავარსკვლავედში, რომელიც XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწეობდა. მაგრამ მალერის ტრაგიკული შემოქმედებითი ფიგურა განსაკუთრებით დგას. როგორც კუმანისტი რომანტიკოსი-ხელოვანი იგი მწვავედ განიცდიდა თავისი ეპოქის წინააღმდეგობებს — ანტიკონიზმს შემოქმედსა და სასოფლოელოს შორის. მიუხედავად ამისა, მალერი მუშად მიიღებდა მაღალი იდეალს — საყოველთაო პარმონიისაკენ. მასში სიყოფილისა და ადამიანისადმი სიყვარული ენაცვლებოდა მისტიკურ მიდრეკილებებს. მის წინააღმდეგობრივ შემოქმედებით ბუნებაში შერწყმული იყო მაცარი რაციონალიზმი და უოკებელ ტემპერამენტთან, მტკიცე ნებისყოფა — სტიქიური ალტყინებასთან, ენერჯია — ვეხალტაკისთან. მის ახასიათებდა ამაყი მეცნიერის სტოიციზმი და მეფოსტოფელისეული ირონია.

მალერი თავის შემოქმედებაში აყენებდა კაცობრიობის სპირიტორტოტო მორალურსა და ფილოსოფიურ პრობლემებს. იგი თავის მიზანს, ეთიკურ ვალს ხელდასაკუთარი „მე“-ს მაქსიმალურ გამეფებაში. იგი ცდილობდა ჩასწვდომოდა მოვლენათა მეტაფიზიკურ არსს. სწამდა, რომ მისი შემოქმედება შესიანური როლს შეასრულებდა და ამიტომაც სამყაროს გარდაქმნაზე ოცნებობდა. ბეთოვენის მსგავსად მალერსაც ყველაზე სრულყოფილ ჟანრად მონუმენტური სიმფონია მიაჩნდა ამ დიდი პრობლემების გადასაწყვეტად.

„სიმფონიები ამომწურავად გადმოხსნილი მთელი ჩემი ცხოვრების შინაარსს, მე ჩაავსოვუე მათში ყოველივე, რაც გახივდავ და გადავიტანე, ეს არის პოეზია და სიმართლე ბგერეში“ — წერდა მალერი.

ცხრა სიმფონია (მეათე დაუმთავრებელი) და „სამღერა დედამიწაზე“ უკვდავოფენ ამ უნიკელ ხელოვანის სახელს.

მალერის პირველი შვიდი სიმფონია გაერთიანებულია ორ გრანდიოზულ ციკლში, რომელიც ვოკალურ ციკლებთან პარალელურად იქმნებოდნენ. თითოეული მათგანი გვაძლევს პასუხს იმ ფილოსოფიურ პრობლემებზე, რომლებიც იდგნენ კომპოზიტორის წინაშე მისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე.

მალერი-ხელოვანი ბუნებისაკენ მიიღებოდა. ამ წმინდა რომანტიკული მიდრეკილებით აისხნება კომპოზიტორის დანტიკრესება ჟან-პოლის „ტიტანის“ პანთეონში. სწორედ ეს ნაწარმოები დაელო საფუძვლად მალერის I სიმფონიას (რე მატორი, 1888 წ.). პოეტს, რომელიც ბუნებისაკენ მიიღებოდა, შილერის სენტიმენტალურს უწოდებდა, ხოლო პოეტს, რომელიც თავის შემოქმედებაში ბუნებას განსახიერებდა, გულუბრყვილოდ მიიჩნევდა. მალერის შემოქმედებაში ადგილი აქვს გულუბრყვილობისა და სენტიმენტალობის ნაერსს. მალერის გმირი ბუნების ნაწილია. იგი მიეგრანება ხალხისაკენ, მაგრამ საკუთარი „მე“-ს დამყვირებდას, სინამდვილესთან კონფლიქტის გადალახვის გზით, მხოლოდ ბუნების წიაღში დაბრუნების შემდეგ ასერხებს.

მეორე (დო მინორი, 1894 წ.), მესამე (რე მინორი, 1896 წ.) და მეოთხე (სოლ მატორი, 1900 წ.) სიმფონიებს საერთო იდეური საფუძველი გააჩნიათ. ამ სიმფონიების დედაზარი ასე შეიძლება განიშარტოს: ადამიანი, ბუნება, სიყოფილე და სიყვარული. მისი სიმფონიები ერთმანეთს უკავშირდებიან პრობლემატკით, მაგრამ მათ განსახვავებთ ის თემატური ინტონაციური წყაროები, რომელიც ამ ნაწარმოებებს ჰკვებავენ. II, III და IV სიმფონიები თემატურად უკავშირდებიან „ყმაწვილის ჯალდს-ხური ბუკის“ სასიმღერო კრებულს, ხოლო I სიმფონია უყრდნობს ვოკალური ციკლის „მოგზაური შვირდის სიმფონიის“ მუსიკალურ მასალას.

ამ სიმფონიურ ტეტრალოგიაში არსებითია ბუნების რომანტიზაცია, ხოლო მეორე სიმფონიურ ციკლში (V და დიუ-მინორი, 1903 წ., VI და მინორი, 1904 წ. და VII მი მინორი, 1905 წ. სიმფონიები) გადმეცემულია სახეები და განწყობილებები, რომლებსაც დიდი ქალაქის დამბული ცხოვრება აღძრავს. ამ ციკლის ეპიგრაფია „ადამიანი და ბედისწერა“. ინტონაციურად ეს სიმფონიები ენათესავენ იან მალერის სასიმღერო კრებულს — „სიმღერები გარდაცვლილი ბავშვებზე“.

მალერის მერვე სიმფონია (მი ბემოლ-მაჟორი, 1907 წ.) წარმოადგენს წინამორბედი შვიდი სიმფონიის ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ და ეთიკურ პრობლემათა განსოტადებას, მათ თავისებურ სინთეზს. ეს არის ახალ სტიორიულ გათქმობაში ბეთოვენის „სინაზიების ოდის“ ჩანაფიქრის განმეორების გენიალური ცდა. ამ გრანდიოზული სიმფონიის I ნაწილი დაწერილია კათოლიკური ძიმნის სიტყვებზე: „Veni, creator spiritus“ („მოდი ცხოველმყოფელი სული“). II ნაწილი გოეთეს „ფაუსტის“ დასკვნის სცენას ვახსიანებებს. თავად ავსტრიის საკუთარ წერილებში იძლევა მერვე სიმფონიის კონცეფციის განმარტებას — მისი ასი მდგომარეობის იმ „ცხოველმყოფელ სულში“, რომელიც მალერისათვის პლატონისეული „ეროსის“ იდენტალია. სიმფონიაში იგი მოცემულია, როგორც მარადიული ძალის სიმბოლო, ის მალად იდეალი, რომლისაკენაც მიიღლებს ადამიანი. აღსანიშნავია ისიც, რომ პლატონისეული „ეროსის“ მალერი აიგივებს გოეთეს „მარად ქალწულურ“ საწყისთან. ამიტოდა, სიმფონიის ორივე ნაწილი ერთმანეთთან დაკავშირებულია საერთო იდეურ საფუძველით. აღმა მალერისადმი წერილში ვკითხულობთ: „ორივე შემთხვე“

ვაში ერისთავი სამყაროს შემოქმედელია. მერვე სიმფონია წარმოადგენს მალაქი იდეალისა და საყოველთაო პარონიონის მიმდევრულ კომპლექსს. ამ სიმფონიის პირველი შესრულება მიმდევრული შთაბეჭდილება თომაზ მანსა ასე ვაძვლებს: „მაღერი გამოსაჩვენებელია ჩვენი დროის ყველაზე სერიოზული და წმინდა მხატვრული ნება“.

მაღერის პრობლემატიკა და სპეციფიკური ელერ-მხატვრული ინტერესები მჭიდრო კავშირშია რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობასთან. რომანტიკოსების მსგავსად მაღერიც გარემომცველთა სამყაროს წინააღმდეგობებიდან გამოიარავს წარსულის კულტურაში ეძებდა. თუმცა მაღერი საბოლოოდ უარყოფდა კონკრეტულ სინამდვილეს, რაც ადრინდელი რომანტიკოსის არსებითი ნიშანი იყო. მართალია, შემდეგში, წარსულის კულტურის საფუძვლიანი შესწავლით და მათი აზროვნების თანდათანობითი ევოლუციის გზით, რომანტიკოსებმა უფრო სწორად შეაფასეს თანამედროვე ცხოვრების მსვლელობა, მისი რაობა და ხასიათი. როგორც რა რომანტიკოსები შეურიგდნენ სინამდვილეს, ისინი განთავსდნენ წარსულის იდეალისაგან და შეუდგნენ იმ პრობლემების დამუშავებას, რომელნიც თანამედროვეობის წინაშე იდგნენ. ისინი აღარ უარყოფდნენ აქტუალურ თემატიკას, პირობით, მიოტვლდნენ მისდამი და მასში პოულობდნენ შემოქმედებით სტიმულს.

ამრიგად, მაღერის გატაცება თანამედროვე პრობლემატიკით თავად გვიანდელი რომანტიკოსის ტენდენციებით იყო განპირობებული.

როგორც ცნობილია, ბეთოვენმა თავის შემოქმედებაში განაზოგადა მანჰაიმის, ჩრდილოეთგერმანული, ჰამბურგისა და ვენის სკოლების მიწვევები. მის მსგავსად, მაღერიც თავის სიმფონიებში მოგვსა ჩრდილოეთგერმანული (მენდელსონი, შუმანი, ბრამსი), ავსტრიული (შუბერტი, ბრუხნერი) და ამაღერმანული (ლისტი, რიჰარდ შტრაუსი) სკოლების მისაღობარა სინთეზი. ამის შედეგადვე მაღერმა შექმნა ისეთი მასშტაბის სიმფონიური ნაწარმოები, რომელშიც დაასრულა მუსიკალური რომანტიკოსის საუკუნოვანი ბაგრონობის ხანა. ამ შხრივ VIII სიმფონია შეიქმნა შევადართო ბეთოვენის IX სიმფონიას, რომელშიც ბრწყინვალედ დაავიჯრვინა მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი—ავსტრიულში.

მაღერმა თავის სიმფონიურ შემოქმედებაში თავისებურად არეკლა რომანტიკოსის ყოფილი ეტაპისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები და მათი დაძლიერებული შექმნა რომანტიკული სიმფონიზმის კულმინაციური ქსნობება — VIII სიმფონია, რომლითაც გაკობრძობას ამცნო ახალი ეპოქის განთავადი, ახალი შემოქმედებითი სივრცეების დაზადება: „Veni, creator spiritus“.

მიუხედავად წარმატებისა, მრევე სიმფონიას არ გამოუწვევია ის საზოგადოებრივი რეზონანსი, რომელსაც მაღერი ელოდა. რადგან მრევე საუკუნის დამდეგს ბეთოვენის პრობლემატიკის აღდგენისათვის არ არსებობდა სთამადლო ისტორიულ-პოლიტიკური ატმოსფერო. არსებითად, ამან განპირობა მაღერის მისწრაფებისა და იდეალის კრაზი. მაღერი მწვავედ განიცდიდა მარცხს. იმდღავრეუბნობადა, გამოუვალობის მტკივნეული შეგრძნება თან დაერთო განუყოფნეულ სენსა და სიკვდილის მოახლოების წინააღმდეგობას. მიუხედავად ამისა, იგი კვლავ განიცდის შემოქმედებით წყას. უდიდესი ნერვული დაძაბულობის ფასად მონად სულიერი ძალთა სუბიმიაციის შემოქმედებითი ენერჯიის სახით. ფსიქოლოგიური თვითაღმარებაების პროცესში მაღერი ქმნის თვისობრივად ახალი ხელოვნების ნიმუშებს

— „სიმღერას დედამწიწკა“ (1908 წ.), მეცხრე (რე მატორი, 1909 წ.) და მრევე (დამუშავებული) სიმფონიებს — მრევე სიმფონიის ტრაგიკულ ანტიოქსას. ამ ნაწარმოებთა ფიგარლებში კვლავ მოცემულია ადამიანისა და ბუნების თემა. მაგარმ ადრინდელი სიმფონიებისაგან განსხვავებით ეს თემა პესიმისტურ გარდატეხას იღებს — მხოლოდ სიკვდილი შეძლებს ადამიანი ბუნების წიაღის დაბრუნებას, მასთან შერწყმას. ეს ქსნობლები გამოირჩევიან ახალი, ორიგინალური, ექსპრესიული სტილით. სწორედ ამითაა მათი ღირსება.

უკანასკნელი სამი სიმფონია ღრმა მუსიკალურ-მხატვრული შინაარსით მაღერის სიმფონიური შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს.

მაღერის სიმფონიზმის ძირითადი პრინციპია მუსიკალური სახეების მაქსიმალური გამომსახველობა. ამისათვის იგი ყოველგვარ მუსიკალურ საშუალებას მიმართავს. თემატიკურ მასალად იყენებს ჰარისსაკულ სიმღერას და ქსრტიკოვებს, ვენის ვალსებსა და რფრენებს ოპერტიკებიდან. მაგარმ მაღერის ხელწერის, რთული პოლიფონიური და კონტრპუნქტული ხერხებისა და ორიგინალური ორკესტრობის საშუალებით ეს ტრივიალური მელოდიური მასალა გარდაიქმნება დიდი დაძაბულობის სიმფონიურ თემაში. მაგალთად, ვენის ვალსის მტკაზორფოსის გასაოცარი ნიმუში V სიმფონიის სვრკრე. საერთოდ მაღერის მუსიკის ინტონაციური სფერო მჭიდროდ არის დაკავშირებული ვენის მრავალეროვან ქალაქურ ფოლკლორთან. მის სიმფონიებში სპეციფიკური ავსტრიული ელემენტები ერწყმება ჩხბრე მუსიკის ინტონაციებს. ეს ნათლად ჩანს II და III სიმფონიების მესამე ნაწილებში, IX სიმფონიის II ნაწილში და თითქმის ყველა სვრკეში, ორმელები ცალკური და ქალაქური საცეკოო მუსიკის რამდომეხვებას წარმოადგენს. შესალოა ასეთი მუსიკალური მასალა ადვილად კიდევ სიმფონიური ენის აღქმას, მაგარმ ამგვარი სიჭრელე ზიანს აყენებს თემატიკური მსოვილის ორიგინალობას. მაღერი აზავებს გლხბურ სიმღერებსა და ბანალურ ქალაქურ ინტონაციებს, რითაც იგი ფილისტრობის ანტიოქსას გამოხატავს. მაგარმ ამით კინდნება მელიოდირული მასალის მუსიკალური ხარისხი. ამის მაგალითებია VI სიმფონიის I ნაწილის I თემა, IX სიმფონიის ცალკეული თემები, თუმცა, ამავე სიმფონიის I ნაწილის ძირითადი პარტიკა წარმოადგენს კომპოზიტორის ორიგინალური თემატიკის არსოვნებას სუბტელსო ნიმუშს.

მაღერის სიმფონიებში ჩანს აგრეთვე სხვა კომპოზიტორთა გავლენაც, განსაკუთრებით მელიოდირ-ინტონაციური მასალის მხრე. მაგალთად, II სიმფონიის II ნაწილის და I სიმფონიის სვრკრეში თვალსაჩინოა შუბერტის გავლენა. შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში მაღერის ორკესტრობა, მისი სიმფონიების ქორალური ეპიზოდები, მუსიკალური მასალის განთავრებისა და კონტრპუნქტული დამუშავების ხერხები მოგავიხრენენ ბრუხნერის მხატვრულ პრინციპებს. მაღერის სიმფონიური მშეკვდრების მრავალი მონაკვეთი აღმრავს ასოციაციებს ვაგნერისა და ჯრდოს, შუმანისა და ბრამსის, შოპენისა და ჩაიკოვსკის შემოქმედებასთან.

მაღერის მუსიკალური სტილის ე. წ. ეროვნულმა სიჭრელებმა და სხვადასხვა კომპოზიტორებთან გენტიკურმა გავშირმა წარმოშვის აზრი მისი შემოქმედების ევლუციურ კავშირს შესახებ. მაგარმ მაღერის მუსიკალური მსოვილის მრავალშემადგენლობა შემოსხვებით არ არის და მისი შემოქმედებითი ბუნებისა და ნიჭის სპეციფიკით აისხნება.

იმისთვის, რომ ჩავწვდეთ კომპოზიტორის შემოქმედების სიღრმეებს, საჭიროა შევისწავლოთ ხელოვნების ბუნება, მისი ფსიქოლოგიური თუ ემოციური სამყარო, რადგან შემოქმედება კომპოზიტორის სულიერი ცხოვრების ანარკე-

¹ Густав Малер. «Письма и воспоминания», Москва, 1968 г., стр. 291.

ცეკვა „ზორუმი“.



მოსწავლეთა თავითმოქმედებას

ცეკვა „ყაზბეგური“. სოლისტი ვაჟა მუჭირიშვილი.

ნანა ნონიაშვილი.



ლია. მაღერის შემოქმედებით არის ამოხსნილი ამ გზით არის შესაძლებელი, მით უფრო, რომ მაღერის შემოქმედება ძირითადად მისი ფსიქიკური პოტენციის გამოვლენას წარმოადგენს. მაგრამ მაღერის ფსიქოლოგია, თავისთავად, პრობლემატიკა და, საზოგადოდ, მთელი მისი შემოქმედება მჭიდროდ გაერთიანებული სინამდვილეა. აღსანიშნავია, რომ მაღერის ერთგულთა ძალზე თავიანთური შეხედულება გააჩნდა, რაც აგრეთვე დამახასიათებელი იყო ავსტრიული სინამდვილისათვის. ცნობილია, რომ ავსტრიელი ეროვნული თეოთმცოდნე ვიანს ნამოყალიბდა. ავსტრიელი-უნგრელი მონარქიის მორალულ სოფულის დამადგენლებია ლეოპოლდო მეცხრედის — გუსტავო მაღერისათვის გავრცელებას და დასლართულ ფენომენს წარმოადგენდა ავსტრიელთა დამოკიდებულება კასხურების იმპერიის სხვა ერებისა და, სახელდობრ, გერმანელთა მიმართ. თვით მაღერი აღნიშნავდა თავის უთვისტომობას: „მე ვარ ჩემი — ავსტრიელითა შორის, ავსტრიელი — გერმანელთა შორის და ებრაელი — დედამიწის ყველა ერთგვებათა შორის“.

ამრიგად, მაღერის მარტობა, რომელსაც ასე ხშირად აღნიშნავენ, არ არის ის ანტიტრაქტული იდიოლირება, რომელიც დამახასიათებელი იყო „სპილის ძვლის კოჭში“ გამანგრძობელი ხელგანისთვის. მას გაცილებული უფრო ღრმა ფსევები გააჩნია. ეს ისეთი ხელგანის მარტობაა, რომელიც ეძებს იდეალს, ახალ საზოგადოებრივ გარემოცვას, მყარ ერთგულ ნიადაგს.

არსებობდა, სუბიექტური უთვისტომობის შეგრძნებამ განაპირობა მაღერის მუსიკალური ქსოვილის სიტრელები. სიმფონიებში ვლინდება გერმანული „ჯადოსნური ბუკის“ რომანტიკა და ჩუბური ფოლკლორის ელემენტები, ავსტრიული ლენდლერები და ლირიკული ინტერმეციები, რელიგიური გზების გუნდები და გროტესკული ორგესტობა.

წინამორბედ კომპოზიტორთა გავლენაც განაპირობებელი იყო, ერთი მხრივ, მაღერის ინტენსიური სადირიტორი მოღვაწეობით, ხოლო მეორე მხრივ, მისი ფოტოგრაფიული ტიპის მუსიკალური მესსიერები. მაღერის ნიჭის ეს თავისებურება საინტერესოდ ასხნა ბ. ასაფიევმა, რომელიც აღნიშნავს, რომ ასეთი მუსიკალური მესსიერების კომპოზიტორი ვერ ახდენს აღქმული მუსიკალური მასალის გადასმუშავებას. იგი წერს: «Тогда характер музыки отсылывается не выбором, а скорее произвольным сочетанием частиц звучащей ткани под воздействием ассоциации; в памяти остро запечатлелись такие-то и такие-то отрезки, а потому и в творческом акте, если внимание направлено не на самый материал, а на процесс его видоизменения, преобладает напряженное стремление к максимально яркой выразительности самого движения над эстетической оценкой движущейся массы звучания»².

აღსანიშნავია ისიც, რომ მჭიდროდ კონტაქტს საოპერო ხელგანებათა მაღერის შემოქმედებას უარყოფითი დიდი დასავა. ამას ადასტურებს მისი პირველი რვა სიმფონია. ამითვე შეიძლება აფხსნათ ორი უკანასკნელი ნაწარმოების უპირატესობა, რადგან ისინი შეიქმნენ მის შემდეგ, რაც კომპოზიტორმა სამუდამოდ შეწყვიტა დირიჟორობა საოპერო თეატრში.

მაღერის მუსიკალური ქსოვილის მრავალმდგენლობა ცვლქტებისა და სტილისტიკის განურჩევლობის მაგალითი როლია, ეს გახლავთ მაღერის სიმფონიზმის ძირითადი პრინციპია, მისი შემოქმედების ინდივიდუალური მხარე. ამგვარი მრავალმდგენლობის წარმოშობა განაპირობდა ხე-

ლოვანის ინტუიციამ და მისი გამოვლენისთვის ხელსაყრელმა პირობებმა. მაღერმა მოახდინა მრავალგვარი ელემენტის ორგანიზაციული შერწყმა, ამ გზით გადმოსცა თავისი მსოფლმხედველობის მაღალი იდეები.³ ასეთი „ნასესხები“ მხოლოდურ-პარამიონიული მიმოქცევა ექსოვება მაღერის მუსიკალური აზროვნების ლოკაჲსა და იძენს სრულად სხვა შინაარსს, ტრანსფორმაციის გამო მაღერის მუსიკალური ენის საკუთრებად იქცევა და მსმენელს ატყვევებს გადმოცემის სირყფით, შთაგონებით. საინტერესოდ დაახსიათა ეს ფაქტი გამორჩეულმა გერმანელმა მუსიკისმცოდნემ პაულ ბეკერმა ნოცში, სიმფონია ბეთოვენიანად მაღერამდე: „...მაღერისა შეხედებით შეუბრუნეს, ბრუკნერის, შუპინის, ბრამსის, ბერლიოზის, ლისტისა და შტრაუსის გავლენათა კვალს, მაგრამ ამავე დროს მისი სიმფონიის ნებისმიერი დამხმარე ხმის ტაქტიც კი გათქმველია: ეს მაღერია და ეს მხოლოდ მაღერის შეიძლება ქონდეს“.

მართალია, მაღერი სარგებლობს სხვადასხვა ერთგვების კომპოზიტორთა მასალით, მაგრამ ამ მასალის დამუშავების ხერხები ავსტრიული სიმფონიზმისათვის არის დამახასიათებელი. ამ მხრივ მაღერი ავსტრიული სიმფონიზმის ტრადიციებს აგრძელებს.

მაღერის სიმფონიების მუსიკალური ქსოვილის ნაციონალური სიტრეფი არ არის ერთადერთი სიმპტომი იმ „დაქუცმაცებულობისა“, რომელსაც ხაზსასმით აღნიშნავენ კრიტიკოსები (და რომლის უარყოფაც არ შეიძლება). მისი სიმფონიების ორგანოტობაც რამდენადმე „უხეში“ და „დაუშუშავებელია“. მისთვის უცხო იყო ორგესტობის ელემენტურობა, რომელსაც ოსტატურად ფოლბად რიჩარდ შტრაუსი. ამასაც გააჩნდა ფსიქოლოგიური საფუძველი. მაღერის სიმფონიები პირობამულია ამ სიტყვის ღრმა გაკვიბით. მისთვის საორგესტო ჟღერადობა თვითმიზანს არ წარმოადგენდა, იგი არ ცდილობდა მსმენლისათვის სიაშიფრების მიხედავას. მუსიკის შექმნის სიმფონიის „სამყარის შექმნას“ („Eine Welt anibanen“) უდრდა. მისთვის წარმოუდგენელი იყო გარემომცველი სინამდვილის შელამაზება (ამ სიტყვის ტრივიალური მნიშვნელობით), იგი აგვეთრდა უპირისპირებად ურთიერთის სიკეთის და ბოროტების, მშვენიერებისა და შეშინაჲვის კონტრასტულ სახეებს. ასეთ განმარტულ ფარსებობს თავად მაღერის დასტურიც უკანასკნელ ხანებში აღმოჩენილ იქნა ზოგჯერ ფრიდის დასწარები, რომელსაც მაღერმა თავისი განმარტებამი მისცა. ჩანაწერებში აღნიშნულია, რომ მაღერის მამა უხერხად ადამიანი ყოფილა და სასტიკად იყსოროდა იქოს. პატარაობისას გუსტავი შეიქსორო შობილების ჩხუბს, რასაც მისი მგრძნობილ ბუნებაზე მიმიე შთაბეჭდილობა მოუხდენია. აღიღვიბილ ბავშვი გამოიჭაჲ სახლიდან და შეიძინა მოხუცს, რომელიც არაღწერ ურყავდა სიმღერას „Oh, du lieber Augustin“ („ო, ძვირფასო აგუსტინი“). მაღერი აღნიშნავდა, რომ ტრაგიკული შემთხვევის ასეთმა შერწყმამ მხიარულ ბაზალურ მელიდიასთან წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მის ფსიქიკაზე და შემდეგით, მთელი ცხოვრების მანძილზე, დასაბული შემოქმედებითი წყის მიმენტებში ქვეცნობიერად მოქმედებდა მის შეგებაზე.⁴

მაღერის სიმფონიზმის მრავალი ეპიზოდი ერთი სიმქმენით თითქმის „მანძილურ“ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მისმადილუმი კი მათ მსატრული კონტრასტის მნიშვნელობა ენიჭებათ, მათთვის დამახასიათებელია ირონია. ამ მხრივ

³ ანალოგიური სინთეტური ექსპერიმენტი ჩაატარა მაღერის ოანსმედროვემ ავსტრიელმა კომპოზიტორმა ფრანც შრეკერმა საოპერო თეატრში.

⁴ F. Bedlich, «Brucher and Mahlers», London, 1955, გვ. 119.

² B. Asafiev, — «Критические статьи и рецензии». Москва — Ленинград, 1967 г., გვ. 56.

შეიძლება გაავალთ პარალელი ჰანრიხ ჰანინს ლორიკასთან, რომლის ლექსების ესა თუ ის სტრუქტურა მშვენიერებას რაობას უპირისპირებს. იგივე ფუნქციას ასრულებენ მალერთან მელიდიკური საქვეყნი.

მაღერის სიმფონიის სახიმოვნო სახეებში წვანდება ფილოსოფიური, ლირიკული თუ ეპიგრამული ნაწილები. ტიპური მაღერისებური მიმოქცევის სათავეს იღებენ ავსტრიულ სიმღერებში და საინტერესო მსოფლიურ სიმღერადაც გადაიქცევიან კომპოზიტორის შემოქმედებაში. თვითაქყოფადობის მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიმფონიები „ქრონოლოგი ეპიზოდები“. მაღერის მუსიკალური ეპაქუმარტოვად ორიგინალურ ხასიათს მხეხურ სიმფონიად იძენს, როდესაც მისი ტექნიკა მოტივურ სიბრუნეს ეუფლება. არსებითად აქ მთავარი ინდივიდუალური სტაილის საბოლოო ჩამოყალიბება, თუმცა ადრინდელი პერიოდის ცალკეულ ნაწარმოებებშიც ჩანს მუსიკალური ენის თავიანთურება.

მაღერის სიმფონიებიდან ხუთი წმინდა ინსტრუმენტულია (I, V, VI, VII, IX), ხუთი კი პროგრამული (II, III, IV, VIII და „სიმღერა დედამიწაზე“). მაგრამ მაღერი მაინც არ მიეკუთვნებოდა პროგრამული მუსიკის მომხრეთა რიცხვს.

ტექსტი, რომელიც ახლად სიმფონიების ზოგიერთ ნაწილს, არ განასაზღვრავს მუსიკის ხასიათს, არამედ თითქმის მისი თანამაწვარი იყო. ხოლო VIII სიმფონიის (რომელიც II სიმფონიის ჩანაფიქრის ახლებურ განხორციელებას წარმოადგენს) ორივე ნაწილს მან საფუძვლად დაუდო ტექსტი. ეს ნაწარმოები გარეწულად კანტატაზევითაა, ავებულებით კი ტიპური სიმფონიაა. I ნაწილი შეესაბამება სონატურ ალერსს, II ნაწილი კი წარმოადგენს ადაქიოს, სკერცოსა და ფინალის სინთესს, ამ მხრივ იგი ლისტის სი მონორულ სონატას ემსგავსება, რომელშიც ანალოგიურ გარეთანებას აქვს ადგილი. მეორე სიმფონიის მუსიკალური ფორმა იმდენად განასაზღვრავს იყო, რომ კომპოზიციის დასასრულს მაღერს ტექსტი დააკლდა და დამატებით გუნდი დაურთო. საზოგადოდ, ფორმას მაღერი სიმფონიებში (ისევე, როგორც სიმღერების სტრუქტურულ აგებულებაში) დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი არ არღვევდა სიმფონიურ ფორმას, პირიქით, ისევე როგორც ბეთოჰენი, ბრამსი და ბრუენერი, აფართოებდა მას.

ყურდნობდა რა ტრადიციულ ფორმებს, მაღერი ამავე დროს აფართოებდა გამომსახველობით საშუალებებს, ამდიდრებდა კითხვით, კამონიას, აძლიერებდა ხერხებს, ამავე დროს თითქმის არ ხარისხდებოდა ძირითად დიატონური კილოების საფუძველს.

მაღერის ათი სიმფონიიდან ოთხი დაწერილია ტრადიციულ ოთხნაწილიან ფორმაში (I, IV, VI, IX), სამი — ხუთნაწილიანი (II, V, VII), ორი — ექვსნაწილიანი (III და „სიმღერა დედამიწაზე“), VIII სიმფონია კი ორნაწილიანია.

კლასიკური სიმფონიის ნორმებთან შედარებით დიდი არქიტექტონიკული ცვლილებები შეაქვს მაღერის სიმფონიების ნაწილებში. მართალია, პირველი ნაწილები ინარჩუნებენ სონატური ალერსის ფორმას, მაგრამ მნიშვნელოვან სახეცვლილებასაც განიცდიან. მთავარი და დამსმარებელი ნაწილები მაღერის შემოაქვს თემატური ჯგუფების ბეიპოჰენის მსგავსად, რომლებიც „გემრიელი“ სიმფონიის პირველი ნაწილის დამუშავებაში ახალი თემა შეიტანა, მაღერიც დამუშავებს ახალი თემატური კომპლექსებით ამდიდრებს. ხშირად რეპრიზში თემატი სხვა თანამდიდრებით არიან განლაგებული. სრულად ახალი პროპორციებით გამოირჩევიან სონატური ალერსის ცალკეული ნაწილები. ანდატეს მაღერი მუწელების ან სერენადული ტიპის ინტერმეოს ხასიათს აძლევს, სკერცოს ანიჭებს ლენდე-

რის, ვალის ან გროტესკული ტიპის სიმფონიური სუბითის სახეს. მაღერის სიმფონიების იდეური ცენტრია ფინალი, რომელიც ფორმის დასკვნითი ნაწილიდან გარდაქმნება სიმფონიური დრამის კულმინაციურ პუნქტად. კომპოზიტორი იძლევა ფინალს ხან ორიდის ფორმით (V სიმფონია), ხან თავისუფალი ფორმით (II და VI სიმფონიები), ხან სიმღერის სახით (IX სიმფონიის ფინალი). საერთოდ, სიმფონიის ხასიათი, სტრუქტურა და ნაწილების თანმიმდევრობა ტრადიციულ სქესას კი არ ემყარება, არამედ ნაწარმოების ფილოსოფიურ-დრამატულ კონცეფციას და საერთო ემოციურ განწყობილებას.

ბეიპოჰენის მსგავსად, მაღერი სონატურ ალერსსა და რონდოში იყენებს ფუგას. ასე მაგალითად: II სიმფონიის III ნაწილში და V სიმფონიის ფინალში მოცემულია სამმაგი ფუგა, VIII სიმფონიის I ნაწილის დამუშავებულ ორმაგი ფუგა, IX სიმფონიის III ნაწილში და სხვ. მაღერის პოლიფონიურმა აზროვნებამ თავი იჩინა „ჯერ კიდევ II სიმფონიის II ნაწილში, მაგრამ განსაკუთრებული სიღრმით იგი V, VI, VII სიმფონიებში გამოვლინდა. ამ სიმფონიების I ნაწილებში იგი თემას პირდაპირი, შებრუნებული და სამმაგად შევსებული სახით გადმოსცემს.

ვარიაციულ ფორმას კომპოზიტორი მხოლოდ IV სიმფონიის III ნაწილში იყენებს, ისიც ძალზე თავისუფლად, როგორც მთავარი თემის მეტამორფოზის. სამკვიფრად, თემების ვარიაციებს პრინციპი მისი კონსტრუქციების ერთერთ ძირითად საშუალებას შეადგენს. ამ მხრივ თვალსაჩინოა „სიმღერა დედამიწაზე“, რომელიც მაღერის ლანჯარული აზროვნების შესანიშნავი ნიმუშია. „არ არსებობს არავითარი ჰარმონია, არსებობს მხოლოდ კონტრასტუქტი“ — ხშირად უთქვამს მას. კომპოზიტორი თემებს შემადგენელ ნაწილებად ჰყოფს, ქმნის ახალ მელოდურ ხაზებს, რომლებსაც ანაწილებს სხვადასხვა ნიშში. ამაგარი დანაწილებება ხდება უსუსტად, მკაცრი ლოგიკით. მიუხედავად ამისა, თემები თითქმის თავისთავად ქმნიან ახალ კომპლექსებს. მათი მოძრაობის მრული პლასტიკურობითაა აღბეჭდილი. ზოგ შემთხვევაში მაღერი ისე ამრავლებს თემატურ კომპლექსებს, რომ პროფუნდონიის მსმენელსაც კი კარგავს ორიენტაციას. მაგალითად, V სიმფონიის სკერცო, VI სიმფონიის ფინალი და სხვა. ზოგჯერ კი რელიეფურობის მიზნით იგი აზრს ტუნწი შტრიხებით გადმოსცემს. მაგალითად, II სიმფონიის II ნაწილს და V სიმფონიის I ნაწილს, რომელშიც თემები იმდენად მკაფიოდა გამოყოფილია, რემათი გამოვლინება ადვილია ვარიაციების საფარქვეშაც.

ყურდნობდა რა დიატონურ საფუძველს, მაღერი იყენება შემოქმედულ ინტერვალებსა და სხვა სახის გადასვლებს. ერთდროულად ქრომატული ჰარმონიის გამოყენებას. თუმცა ენდრადობის გასაძლიერებლად მიმართავდა ქრომატულ პასაჟებს. მაღერის დიონანსური ტექნიკა (ისევე, როგორც შტრაუსის), დიატონიზმის ნიადაგზე აღმოცენებული. მაღერი ტონალბაში აერთიანებს მაჟორსა და მინორს, აკორდები იძლევა მათ თანმიმდევრულ მონაცვლეობას ან ერთდროულად აქვთრებს მათ (ძირითად ტონალობის დომინანტის შენარჩუნებით). ზოგჯერ მოცემულია მხოლოდდნელი გადასვლა მინორდან მაჟორში, როგორც ეს ხდება IV სიმფონიის II ნაწილში; ხან კი მაჟორ-მინორის ერთდროული ფერადობა სიმფონიის ლეიტმოტივს ანსაზიერებს (VI სიმფონია). ეს ხერხი იქნის განსაკუთრებულ გამომსახველობას „სიმღერა დედამიწაზე“ (I და II ნაწილებში), აგრეთვე VI ნაწილში — „გამომშველდება“, რომელიც მთლიანად მაჟორსა და მინორს შორის მონაცვლეობს — ერთსახელიან ტონალბებს ერთდროულ ხმოვან-

(დასასრული 72-ე გვერდზე).



თბილისის ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის ბავშვთა კაპელა. ქორმაისტერი ალა მუნჯიშვილი.



ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია
„ტორეადორი“.

მოსწავლეთა თვითმოქმედება



ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია „ტორეადორი“ თბილისის 44-ე საშუალო სკოლის მოსწავლეების შესრულებით.

თბილისის ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის ქალთა ეოკალური ანსამბლი.





ნებაში აკავშირებს. ეს კომპოზიტორის პარმონიული ნიჭატორობის ნიშნულია.

მაღერის ზოგიერთი სიმფონია მთავრდება ძირითად ტონალობაში, რაც გარკვეული ფსიქოლოგიური ჩანაფიქრის შედეგია. ჯერ კიდევ „მთავარი მეგობრის სიმღერებში“ („კავიარე მიწინადა დღეს დღითი“, „ჩემი სატყვის ცისფერი თვალები“) მოგზაური არ მიყვება იმ მიმართულ თვალს, რომელიც მან თავიდანვე აირჩია; ალბათ სატყვის თვალგმა აცდენებს იგი გზას. მოგვიანებით ეს პრინციპი კომპოზიტორის სიმფონიებშიც გადმოაქვს: V სიმფონია იწყება იმ დივს-მინორში — მთავრდება რე მაჯორში, IX სიმფონია ფინალში რე მაჯორიდან რე ბემოლ-მაჯორში გადაინაცვლებს.

მრავალფეროვანია მაღერის სიმფონიების რიტმული სტრუქტურაც. ეს ვლინდება როგორც მეტრის ცვალებადობაში, ისე მსოფლიური ხმების გეგმურად მიზნულ გარტყაბაში. მაღერის სიმფონიების პარმონიული და მეტრო-რიტმული მიგნებები უკიდურეს განვითარებას აღწევენ მოდერნულ მუსიკაში.

„მაღერის ინსტრუმენტული ოსტატობის პლასტიკურობა შეიძლება მივიჩნიოთ აბსოლუტურ ნიმუშად; — წერდა რიჩარდ შტრაუსი, რომელიც დღადა დახლოებულნი იყომ საქმეში. მაღერის ორკესტრი ყოველთვის ემსახურება აზრის, ჩანაფიქრისა და თემატური მასალის რელიეფურობას, ხოლო ბევრითი ფერადობა მთერ პლანზე გადასული. საორკესტრო კოლორისადმი ასეთი რაციონალური დამოკიდებულება წარმოიშვა კომპოზიციის მთლიანობისაკენ მისწრაფებაში. ხშირად ამა თუ იმ ინსტრუმენტის ტემბრი ცალკეულ თემას უკავშირდება მისი წარმომავლთანავე. კომპოზიტორი აღიარებდა, რომ მას სიმფონიებზე მუშაობის პროცესში უმძლავრებდა თემების შესატყვისად გაორკესტრება. შეამჩნევდა თუ არა ნაწარმოების ორკესტრობაში რაიმე ხარვეზს, მაღერი მას სრულყოფილებამდე აუშორებებდა. ასე მაგალითად, V სიმფონიის გამეჭვანების შესმდე კომპოზიტორმა მის ორკესტრობაში მრავალი ცვლილება შეიტანა, რაც გამორეკლავს იყო მისი შემოქმედებითი სტილის გარდაქმნის (IV სიმფონიიდან V სიმფონიის შექმნამდე). მრავალფეროვანია მაღერის საორკესტრო პალიტრა. იგი იყენებს თანამედროვე ორკესტრის ყველა შესაძლებლობას, აგრეთვე მნიშვნელოვან ამდიდრებს მას ახალი კოლორისტული საშუალებებით. სიმებიან და სასული ინსტრუმენტებს (ისე როგორც კლასიკოსებსა და რომანტიკოსებს) წამყვანი და დამხმარე ფუნქციები ენიჭებათ. იგი სიბრის ცალკეულ ჯგუფთა შემადგენლობას, აფართოებს დიაპაზონს. გამთეთრული იყო აზრი — მაღერის ორკესტრის გადატვირთვის შესახებ. მაგრამ მაღერი არ ისწარფობდა გარეგნულ ვეფექტობისაკენ, მისი ორკესტრება ნაკარანხები იყო თავად ნაწარმოების იდეურია და მატერული შინაარსში. ამის დასამტკიცებლად აღვნიშნავთ — IV სიმფონიაში იგი საერთოდ არ ხმარობს ტრიბუნებსა და საყვირს, ხოლო ადატიერებ მხოლოდ სიმებიანისა და არფის გამომსახველობას ეყარება.

მაღერის სიმფონიები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ დინამიკური აღნიშვნებით. პარტიკულის ყოველი ინსტრუმენტისთვის განუთვნილი დინამიკური ნიუანსები tutti-ს დროსაც მაგვირგინდი ინდივიდუალიზირებულია. მათი ხშირი ცვლა მაღერის მუსიკას ანიჭებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ნერვულ დაძაბულობას.

მაღერის მუსიკალურ მეტყვიდრობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მის უკანასკნელ ორ ქმნილებას („საძღვრე და დედამიწაზე“, IX სიმფონია). ეს ნაწარმოებები სტილისტურად სრულიად განსხვავდებიან წინამორბედი სიმფონიებისაგან. აქ მაღერი საბოლოოდ ამტკიცებს თავის

ორიგინალურ შემოქმედებით სტილს. აღნიშნული ნაწარმოებები („სიმღერა დედამიწაზე“ სიმფონიზმის პრინციპზე აგებულია) გამოირჩევიან კამერული სტრუქტურით, თემატური მასალის თვითმყოფადობითა და თავისუფალი მრავალწლიანი ფორმით. მელდობა, პარმონია, ფორმა, ნაწილების დაყოფა ინდივიდუალიზებულია. მსოფლიური ხაზები გარკვევად მკვეთრად მოხაზულ კონტრასტს; თავისუფლად და დამოუკიდებლად მიედინებიან ისინი ხან პარალელურად, ხან ეწლათობიან და პკვიათვენ ერთმანეთს. გპრატურალური პარმონიისა და პარმონიული კომპლექსების პრინციპი. მათ ნავსლად დამკვიდრდა პირინორნტული კონტრაპუნქტული ქსოვილი. დიდ მნიშვნელობას იძენს პოლირიტმია. უარყოფილია ტაქტების პერიოდიზაცია. კულმინაციური პუნქტები მიღწეულია არა პარმონიული დამახლოების საშუალებით, არამედ თავისუფალი მსოფლიური იმპულსებით. ასეთივე თავისუფლება იგრძნობა ორკესტრობაშიც, სადაც ინდივიდუალიზებული ხმები ნაწილდებიან ცალკეულ ინსტრუმენტებში, მათი ერთდროული მოძრაობის პროცესში ყოველგვარი ტემბრული აკტივობის მოძინების“ გათვალისწინების გარეშე. საერთოდ, მაღერი კავნერისა და ბრუნერისაგან განსხვავებით ყოველთვის ვინტრაპუნქტულად აორკესტრებს („მხოლოდ ხმები და არა აკორდები“). „სიმღერაში დედამიწაზე“ იშვიათი სახლთი გამოირჩევა მხოვანი კოლორით, სადაც მაღერის ტემპრული კოლორირების უნარი მთელი სისასიით ვლინდება. საყვირისა და ვიოლინობების გამუდმებულ კონტრაპუნქტო, ტამ-ტამისა და გონვის მიერუბული ხმები, მთლილდნულად მოწყვეტილი ბებრები არფაზე, ფლიტა-პეილის ლირიული ხმოვანება უმაღლეს რეკესტრში, მანდლინისა და ჩქლესტის ორიგინალური გამოყენება და სხვა.

აღნიშნული ტექნიკური მიგნებები ხელს უწყობენ მაღერის ძირითად შემოქმედებითი პრინციპის — მახასიაღერ გამომსახველობის მიღწევას. მართლაც, ეს მხატვრული მეთოდი მაქსიმალურად არის გამოყენებული IX სიმფონიისა და „სიმღერაში დედამიწაზე“. IX სიმფონიის ზოგიერთ ადგილებში იქმნება შთაბეჭდილობა, თითქოს მუსიკა უშუალოდ გამოშვებული ნერვებიდან მოედინება.

მეოცე საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში გუსტავ მაღერის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მაღერი, ისევე როგორც თომას მანი, მდებრდოდა დაცემირებულ კლასიკურსა და რომანტიკულ ტრადიციებთან. ამავე დროს, მათი შემოქმედების ახალ მხატვრულ-მეოციურ სახეებში, ნოვატრული ტექნიკურ გამომსახველობით საშუალებებში ვლინდება თანამედროვე ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის ნიშნები.

ავსტრიულ კომპოზიტორთა ასლავაზრდა თათბა მაღერის თავის სულიერ მამად თვლიდა. მაღერის გულწრფელობამ, უკომპრომისო მხატვრულ პოზიციას და შემოქმედებითა პრინციპულობამ ნაყოფიერი მიზედი მისცა შონბერგის პირველ საკომპოზიტორო ცდებს. მაღერისა და მის თანამედროვე ასლავაზრდა თათბის კომპოზიტორთა შორის მსგავსება ვლინდება, ერთის მხრივ, ანალოგიური ამოცანების განსხვავებულად გადაწყვეტაში (მაგალითად, ლენდლერის სცენები მაღერის ზოგიერთ სიმფონიაში და ალბან ბერგის „ფოცსი“); მეორეს მხრივ კი აღსანიშნავია განსხვავებული შინაარსის გადმოცემა ერთნაირი საშუალებებით. მაღერის სიმფონიის განვითარება ეყრდნობა მთვითთა ვარიირების პრინციპს (განსაკუთრებული ოსტატობით მელანფრეხმა, „სიმღერაში დედამიწაზე“), რომლის უშუალო მეტყვიდრედ გვევლინება არნოლდ შონბერგი. აღსანიშნავია, რომ მაღერის სიმფონიებმა არსებითი და ნაყოფიერი, ზეგავლენა მოახდინეს გამოჩენილი სამტოთა კომპოზიტორის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაზე.

ტელეკინო — 69

სანდრო თუშმალიშვილი

ტელევიზორების ლენინგრადის ფესტივალის კარგა ხანია ჩატარდა. დარადგან ჩემი საუბარი მოგვიანებულა, ამიტომ არც აქტუალურია, მაგრამ ამ თემაზე ლაპარაკი საჭიროდ გვჩანს იმის გამო, რომ მაყურებელმა უკვე გააანალიზა თავისი შთაბეჭდილებები და, ამდენად, ძნელი არ იქნება ნაცნობ საკითხებზე მათთან მსაჯელობა.

მამ ასე, ტელევიზორის — ხელოვნების ყველაზე ახალ ქანადად დაშვებების ტენდენციების განხილვა უფრო მიზანშეწონილად მიმაჩნია ტელევიზორების შესამე საკავშირო ფესტივალის მასალებზე დაყრდნობით.

„მარადმშვანე“ საკითხი — რა არის ტელევიზორი?

ამ საკითხზე ტელევიზორის თითქმის ყველა თეორეტიკოსს „საკუთარი“ პასუხი აქვს. მათთვის ტელევიზორი არის „ყველაზე“, „ყველაზე...“, მაგრამ არაინ ხელიდან არ უშვებს შესაძლებლობას პირველსავე შესაფერ შემთხვევაში აზრი გამოთქვას ტელევიზორის სპეციფიკაზე, რადგან სინამდვილეში აი უკვე მერამდენე წელია ტელევიზორების

სპეციფიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ტელევიზორის „№ 1 პრობლემათა“ შორის.

ოსუნჯები ამტკიცებენ, რომ ტელევიზორი იგივე კინოფილმი, მხოლოდ უფრო უარესი... თქმა არ უნდა, ასეთი დახასიათებით ტელევიზორის რეპუტაცია შეილახა, მაგრამ ამის გამოსწორება შეიძლება. გაცილებით ძნელია სასტიკად მომთხოვნი და კატეგორიული მაყურებლის „გამოსწორება“. აი, რა მაქვს მხედველობაში: მრავალი თვის განმავლობაში გვემის, რომ ახალ ფილმს იღებენ. მეტად ან ნაკლებად ცნობილი რეჟისორი სხვადასხვა ბრწყინვალეობის „ვარსკვლავებით“ გარშემოხვეული მოგზაურობს ხილულ სამყაროში. იგი იღებს ს უ რ ა თ ს (რა თქმა უნდა, ასომთავრულით). რეჟისორი და აქტიორები ინტერვიუს არიგებენ, ჟურნალ-გაზეთები ყოველკადრად ადევნებენ თვალს, „ხლოპუნკები“ დუბლების გადათვლას აწარმოებენ, ქუჩებსა და მოედნებზე ელექტრონული სიტყვები დასრიალებენ: „ნახეთ ახალი ფართოფორმატის ფერადი ფილმი... რეჟისორი... სცენარისტი“ — ვნახავთ, აუცილებლად ვნახავთ, ველოდებით და — აღარ იქნა.

... და მოფარდაებული კინოდაზის სიმყუდროვეში, სამუშაოდის დამთავრების, მეტროს, ავტობუსის და სალაროსთან გრძელ რიგებში დგომის შემდეგ თვალნათლად ვეცნობით მას, რის შესახებაც ამდენს ვკითხულობდით და ვისმენდით. არც ისე ხშირად მართლდება ჩვენი იმედები, მაგრამ ჩვენ ისევე და ისევე ვდგებით რიგში — „ხელოვნება მსხვერპლს მოითხოვს“.

შინ დაბრუნებისას იმის გამო, რომ „საქმე არა გვაქვს“ ან „არსადა ვართ წასასვლელი“, ვრთავთ ტელევიზორს და... ვუყურებთ. ვუყურებთ მათ შინაც კი, როცა ვერანაშე კინოფილმზე „უარესი“... სამაგიეროდ, მოქმედების როგორი თავისუფლება! შეგვიძლია ტელევიზორით ლაპარაკი (ასეთ შემთხვევაში ტელევიზორის ხმას დავუწყებთ), ფიზიკურად ვივარჯიშოთ ან გავაბოლოთ (ბედნიერებაა, არც ტელევიზორს, არც შინაურებს ამით ხელი არ ეშლებათ), გამოვადოთ მაცივარი, მივიძინოთ და შეიძლება გამომრთველის ერთი გადართვებით საერთოდ შეწყვიტოთ ჭკუის სწავლების ეს ნიაღვარი...

კინოდაზის მაყურებელი და ტელევიზორის მაყურებელი — სხვადასხვა ხალხია. ეს უნაწერი მეტამორფოზა იმიტომ წარმოიშვა, რომ მაყურებლის დამოკიდებულებითა და აქტის პირობებით ტელევიზორი ძირითადად განსხვავდება კინოფილმიდან. სწორედ ეს აქტის პირობები უნდა კარნახობდეს სატელევიზორი ფილმების ავტორებს როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მოთხოვნილებებს. სატელევიზორი ფილმი და კინოფილმი ვერანის ხელოვნების სხვადასხვა სახეა, თუქცა მათ ენაში მრავალი საერთო სიტყვაა.

სატელევიზორი ფილმების III საკავშირო ფესტივალის ორგანიზატორებმა სცადეს ამ პრობლემის გადაჭრა და მეფერი რამ გააკეთეს იმისათვის, რომ საჩვენებელი დარბაზის აქტის პირობები იგივე ფართოფორმატის როგორც — ოჯახში: ორი ათეული ტელევიზორები განალაგეს საჩვენებელ დარბაზებში და ლენინგრადის კინოს სახლის ვესტიბიულებში. ათ



აკსე მეტი არც ერთ ევროპიან არ იჯდა (წინასწარ ვიტყვი, რომ ყველა ჯგუფი ფესტივალის მსვლელობის მიმღ პერიოდში, „საკუთარი“ ტემპში მძღვლების ბოლომდე ერთგული დარჩა). თითქოს გამერულობა სუფევდა. შეძლებოდა პაპირისის მიწვევა და ყავის სმაც კი. მაგრამ იგრძნობოდა, რომ აქ მაინც არ არის ისე... გადაიდებ ფეხს ფეხზე და უნებურად ჩამოიღებ — უბერხულია, რაც არ უნდა იყოს, გარშემო ცეცხო ხალხია... საფერფლეც ერთი ცალია შევიღვესთვის... წამდაწუმ აქეთ-იქეთ იცქირები — იქნებ ვინმე, ასაკით უფროსი, ფეხზე დგას—ადგილი ხომ უნდა დაუთმო... ე. ი. როგორც აქ უნდა ვთქვა — შენ მაინც არ ხარ შენს სახლში და როცა ამას გრძნობ, ევროპე მომხდარ ამბავებს როგორღაც უგულისყუროდ კვიდები — თითქოსდა ჩვენ ხომ ვიცით, რა და რისთვის... და ამ დროს სწორედ ის გვისჩნტება ხელიდან, რასაც კარგად უწოდა ვ. ვილჩუკმა „ხელოვნება რეალობის კონტექსტში“ — არ არის „კონტექსტი“, რადგან „რეალობა“ არც თუ რეალურია... და ტელეფილმი აღარ აღიქმება როგორც „ცოცხალი“ გადაცემა, ვერ აიძულებს მაყურებელს... ხელოვნების ყველა სხვა სახეობისათვის დამახასიათებელ კიპნოზში მოექცეს და განიცადოს ის, რაც თვით მხატვარმა-შემოქმედმა განიცადა...“ როგორც ი. ბელიაევი მოითხოვს. მამ ასე...

საკითხი ღიად რჩება,
მაბრამ...

... მაგრამ, სანამ თორეტიკოსები დაიბნენ, დისკუტებს მართავენ, სატრეპებს და წიგნებს წერენ, პრაქტიკოსები ფილმებს ქმნიან და თავისი საუკეთესო ნამუშევრები „სამსჯაროზე“ გამოაქვთ. ასე იქცა ლენინგრადის კინოს სახლი 1969 წლის „სატელევიზიო ოლიმპად“, სადაც ჩვენი ქვეყნის 39-მა სტუდიაში 80 ფილმი წარმოადგინა.

ფესტივალის მონაწილეებმა და მრავალრიცხოვანმა სტუმრებმა რვა დღის განმავლობაში გასინჯეს თა-

ვიანიან ასალი კოლეგების ნამუშევრები (მსახიობური, დოკუმენტური, საბავშვო და მუსიკალური ფილმები) და ჟიურის გადაწყვეტილების მილოდინში იყვნენ.

საბავშვო და მუსიკალური ფილმების კონკურსის მოწვევა III ფესტივალის სახლეა. წინა ორ ფესტივალზე — კიევა და მოსკოვში ურვენეს მხოლოდ მსახიობური და დოკუმენტური ტელეფილმები.

კიდევ რით გამოირჩეოდა ლენინგრადის ფესტივალი? რადგან ძნელია ამის შესახებ მსჯელობა მხოლოდ პრესის გამოძახილისა და ცალკეული შრომების მიხედვით, დაიცმზარეთ სამივე ფესტივალის მონაწილე, ჟურნალ „ჟურნალისტს“ ტელეფილმების განყოფილების რედაქტორ ვ. დერევიცი:

... მე ვერ გავებდავ ტრადიციული სიტყვის თქმას... რომ ახლანდელი ფესტივალის არის ნაბიჯი წინ და ა. შ. ... საერთოდ კი, მაგრამ როგორღაც თუ მაინც დოკუმენტური ფილმების კონკურსზე ვილაპარაკებთ, პირიქით, უფრო სუსტი იყო. ის იმაში გამოიხატა, რომ კონკურსზე არ იყო წარმოდგენილი აქტუალური თემატიკის, საპრობლემო ფილმები (რა თქმა უნდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ერთადერთ ფილმს „ყველა ჩემი ვაჟიფილი“). წინა, მოსკოვის ფესტივალზე ასეთი ფილმები იყო ს. ზულინიანის „შინივი და სხვები“, ა. გაბრილოვიჩის და დ. ოსანიანის „ალფა და ომეგა“. უფრო სოლიდური ფილმები გამოიყურებოდა მსახიობური ფილმების კონკურსი, ამასთან არა მარტო დოკუმენტურ ფილმებთან შედარებით, არამედ გასულ ფესტივალებთანაც. გაიზარდა ტელეფილმების მუქად საჭირო მრავალსერიანი სურათების რიცხვი.

დიდი სიათვინებით ვადვენებდით თვალყურს კომედიურ ჟანრს. მას ჰყავს თავისი მიმდევრები — ქართული აქტორები არ დღაატობენ ტრადიციას.

მ. ზომიერის სიუჟეტი, რომელიც კ. ხოტივარმა გამოიყენა ფილმისათვის „სურენადა“, ძალიან კარგადაა „დამყნილი“ ეროვნულ ნიდაცაზე.

არა მარტო რესიუსურაში, არამედ აქტიორთა თამაშშიც გვახარებს ჩაბლინიდან მომდინარე ექსცენტრიული ხერხების თუ საშუალებების ხელახლა გაახრების ასეთი სიახლე, ჩანაფიქრის ის თარგანულობა, ქართული იუმორის თავისებურებებს რომ საუკეთესოდ ხსნის. განსაკუთრებით სასიამოვნოა, რომ „სურენადა“ ტელეფილმის შეკვეთით კი არ არის გაკეთებული, არამედ თვით ტელეფილმის სტუდიაში და, რომ ღირიკულ-კომედიური ხაზის ერთიანობას, რომელსაც უფრო ადრინდელ ტელეფილმებში — „ქორწილი“, „ქოლვა“ და სხვა მიეცა დასაბამი, ამით არაფერი დაშავებია.

რაც შეეხება მუსიკალურსა და საბავშვო ფილმებს, იქ საქმე სხვაგვარად იყო. მუსიკალური ფილმები მეტისმეტი ტრადიციულობით, ყოველგვარი ნოვატორობის გარეშე იყო გაკეთებული, რომლებშიც ერთგვარის სტილმა სიზინება იგრძნობოდა. ის „პირდაპირი ხაზი“ საბავშვო ფილმებში შეინიშნებოდა. ზედმეტ დიდაქტივში, შესატყვის მსატყველ გააზრებას მოკლებული პოზიტიობა ნაკლებ მიმზიდველობას ანიჭებდა მათ.

ამ თრომ, მე აპლოდისმენტების მომხრე არა ვარ, თუმცა სატელევიზიო კინემატოგრაფის შექმნისათვის ამ წელიწად-ნახევარში (II და III ფესტივალებს შორის გასული დრო) აღმოცენებული მატერიალური წინამძღვრები უკვე გამოვლინდნენ და ალბათ სულ მალე ტელეფილმით თვით დაამყიდრებია. თუ მ. დერევიციის აზრს გაგვარძლებთ, თვალში გვეცემა ტელევიზიის ნამდვილად შესამჩნევი ნივსივლა, როგორც რადიონობით, ისე ხარისხით. გამოჩნდა (და საკმაოდ დიდი რაოდენობაც) ტელევიზიისათვის მუქად საჭირო მრავალსერიანი ფილმები. ძლიერ სასიხარულოა, რომ ათი ასეთი ფილმიდან რვა ტელესტუდიაში არის გადაღებული და არა კინოსტუდიაში, როგორც წინამ იყო. ამ ფილმების საუკეთესო ნაწილი გამოირჩევა სატელევიზიო ფორმის, ტელევიზიის შესაძლებლობებისა და უფროსი მისი

— კინოფილმისაგან განმასხვავებელი ნიშნების ძიებით.

ამ თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოა ოთხსერიანი „ტელევიკინტი“, „ოპერაცია „ტრესტი“; ა. იუროსკის სცენარის მიხედვით რეჟისორ ს. კოლოსოვის დადგმა (ოპერატორი — ვ. ჟელუზნიაკოვი).

ფილმსა საუძვლად უდევს ლ. ნიკულინის ქრონიკა — რომანი „მკვდარი რწევა“. — დეტექტივიზმით! — იტყვიან, მაგრამ სწორედ ამ ცდუნების — დეტექტივის კანონების მიხედვით ფილმის გადაწყვეტის წინააღმდეგ აღმდგენ ავტორები. რომანი შეივსო ახალი საარქივო მასალებით; სურათის მსულებლობის ჩართულია შემთხვევის მინაწილეებისა და მოქმედების ინტერევი, არაჩვეულებრივად შერჩეული აქტორთა შემადგენლობა მეტად ბუნებრივად შეეკუა მიუკერძოებელ დოკუმენტალობას, ფაქტების ისტორიულ კვლავ-დადგენას. ფსიქიალის „დიდი პრიზი“ მსახიობური ფილმების კონკურსში — ასე შეგავსა ჟიურიმ ეს საინტერესო ნამუშევარი.

რეჟისორ ი. ლაპინის მიერ სვერდლოვის კინოსტუდიაში დადგმული მეორე ოთხსერიანი ფილმი „უბრუნემდინარეც“, რომანის მიხედვით გაკეთდა. თანაც ისეთი რომანის მიხედვით, რომელიც ბევრად უფრო ძლიერია „მკვდარ რწევაზე“, მაგრამ „ოპერაცია „ტრესტი“ კონკურენცია „მკვდარ დონეზე“ ვერ შეძლო. ფილმის შემქმნელებმა (სცენარი — ვ. სელივანოვისა), ვერ შეძლეს ვ. შიშკოვის რომანში წამოყენებული სოციალური პრობლემების გადაწყვეტა.

ფილმებმა „აკ-მერე“ (ცირგიუთის კინოსტუდია, რეჟისორი ნ. უზუკვეი) და ლენინგრადის სტუდიის „ქარიშხლის წინ“ ორი სხვადასხვა ჯილდო მიიღეს. პირველმა — „თემის პოეტური განსახიერებისათვის“, ხოლო მეორემ — ლუბოვის როლის შესრულებისათვის ჯილდო მიეკუთვნა ვ. ზიგანშინისა და სულადა დასხვა ჯილდოები! თუმცა შემთხვევით არ დამისახებელია ისინი ერთად — ორივე მათავანმა ყურადღე-

ბა მიიქციეს თავიანთი ფორმით — თეატრალური ნაწარმოების ტელევიკინანაზიციისათვის. თეატრისა და კინემატოგრაფიის მიერ დაგროვილი ნაგონდობა ტელევიკინისა აუცილებლად საჭიროა. ამ ფილმებმა ეს თემის უფრო თვალსაჩინოდ დაამტკიცეს.

ფსიქიალის „ყველაზე მხარულ“ ფილმად აღიარებულ იქნა ქართული — „სურენადა“. ჟიურის მხოლოდ იუმორი როდი შეუფასებია მასში. „საუკეთესო რეჟისურისათვის“ — ალბათ კინოშემოქმედისათვის ყველაზე საპატიო ჯილდო გადაეცა ახალგაზრდა კ. ზოტივას. იმ ფაქტამც კი, რომ ეს მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, სადაც ლირიკა შერწყმულია ექსცენტრიკასთან, გადაღებულია წმინდა კინემატოგრაფიული მანერით, ვერ შეაერთო ჟიურის „ტელევიზიური სიამაყე“ — ფილმის წარმატება ყველამ აღიარა.

კონკურსზე წარმოდგენილი დანაკრები ფილმიდან მიზნა აგრეთვე აღენიშნათ რამდენიმე, რომლებიც ყურადღების ღირსია. ესაა ესტონური ტელევიზიის „ჩანელბუელი ფანჯარა“ (რეჟისორი ტ. კასკი, სცენარისტი ლ. პრომეტი), ცენტრალური ტელევიზიის „მოკავშირის მატანაზე“ სერიიდან ფილმი „ფრონტიდან ფრონტზე“ (რეჟისორები ა. გაბრიელოვიჩი და ს. ზულდინი, სცენარისტი დ. ოგანიანი), და განსაკუთრებით ი. ბესპალოვისა და ა. მალოვის მიერ გორკის ტელესტუდიაში შექმნილი ცხრაწუთიანი, ერთი ციკლი — „ჩვენ ვართ მჭედლები“, რომელმაც მიიღო უფრანლოსტა კავშირის მოსკოვის ორგანიზაციის დიპლომი „შემოქმედებითი ძიებისათვის სატელევიზიო პუბლიცისტიკაში“. ფილმის ავტორები მხოლოდ ერთ (!) ისტორიულ ფოტოსურათზე აგებენ მასალას, და მხოლოდ ცხრაწუთის. მან კი რამდენი ემოცია წარმოშვა, რაოდენ ააფორიაქა ფიქრები. მთავარი მაინც, რაც მასში ძვირფასია, ისტორიისადმი მზრუნველი დამოკიდებულება. თქვენ იტყვი: — რა არის ამაში გასაკვირი? — აი რა: ერმა კინოკრიტიკოსმა ცნობი-

ლი ანდას გადააკეთა, ამით შევსოს ისეთ საკითხს, რომელიც ძალიან მწვავედ დგას დღეს. ეს ფრაზა, რომელიც ქვესათარად გამომაქვს, ასე ვთქვამ:

— მიტხარი, როგორ ამონტაჟება, გიტაქვი ვინა ხარ...

... ტელეფილმების ავტორები თავიანთ ნამუშევრებში სულ უფრო და უფრო ხშირად იყენებენ ისტორიულ ქრონიკას. ეს შეიმჩნეოდა სამტოთა ხელოსულების ნახევარსაკუნივანი („ნახევარსაკუნივანი მატანა“) ოეზილსადმი, ლენინის დეტეხილადმი მიძღვნილ ფილმებში. ამ ფილმებში წარსულის ჩართვა აუცილებელია, უტყუარი, რამდენადაც შესაძლებელია შემდეგ, მონტაჟის პროცესში, მისი ცალკეული ნაჭრების „ჩაწყობა“ ახალ ფილმებში. მაგრამ მანერაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფილოსოფიისა, საკუთარ ნაშრომში ამ წარსულის ჩართვის საშუალებებში ვლინდება ავტორის დამოკიდებულება თავისი ქვეყნის ისტორიისადმი; გარდა ამისა, აქ ჩანს მსახიობის „პროფესიული სინდისი“, ხშირად რომ მხოლოდ ქრონიკის მასალებით „გადიან ფონს“.

ამით იქამდე მივიდა საქმე, რომ ასეთი ფილმები გულისარგვამედ გვახდენ ერთმანეთს თავისი ცალკეული ნაწილებით.

იგივე „პროფესიული სინდისი“ კი, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, ზოგიერთ რეჟისორს ნება აძლევს თავიანთ ნამუშევრებში ჩართოს ადრე, სხვების მიერ გამოყენებული სამონტაჟო ნაჭრები; ამავე დროს სხვის ფონორატისასაც კი არ ცვლიან.

და „საარქივო ქრონიკის“ გამოყენება „ორ მოლოთიან“ ღიბად გადაიქცა, რომელშიც გამოსჭვივის გულწრფელი სურვილი — მოხადოთ თაობებს უყვინთ თავიანთი წინაპრები, აწმყოსთან წარსულის კავშირი, ამავე დროს მაკრატლის უუფური შრომა,

რომლითაც ძვირფასი მეგვიდრეობა ნადგურდება.

ქრონიკალური კადრები თავის ცხოვრვად უტყუარ ისტორიულ საფუძველს იმ შემთხვევაში კარგავენ, როდესაც მათი დამონტაჟება ხდება ავტორის მიერ მკვეთრად დასასული ამოცანის გარეშე, როდესაც ამ მონტაჟში მასურბული ვერ აღმოაჩენს გარკვეულ ცხოვრებისეულ აზრს.

ასეთ შემთხვევაში, ისეთ კაცს, გუშინ რომ კინემატოგრაფიის საკაცწირო ინსტიტუტი დაუმთავრებია და დღეს რეჟისორია, ისიც კი ვერ შევლის, რომ იგი თავის ფილმში თვითვერტოვის მიერ გადაღებული ქრონიკალური კადრებს რთავს. შესაძლოა ისინი ვალდებული არიან თავიანთ თავს შეეკითხონ: ვერტოვი დათანხმდებოდა, მომცემდა თავის ფირს, რომ მე იგი ჩემს ფილმში ჩამერთო? აუცილებლად ვალდებული არიან.

ფაქტი — დოკუმენტი — იჩრახბი

„დოკუმენტურ ფილმს შეუძლია ისეთი წაივლი წარმოდგენა მოკვცის ცხოვრებაზე და ისეთ ეფექტებს მიაღწიოს, რაც არ ძალუძს კინოსტუდიის ბუჯაბორულ ტექნიკასა და დედაქალაქის აქტიორის დახვეწილ მანერას“.

ჯოზე ბარისონი.

დოკუმენტალისტთა კონკურსი... მისგან, ალბათ, ბევრს მოლოდინენ მხოლოდ უელოდინარები. დოკუმენტურ კონკურსზე წარმოდგენილმა სურათებმა, ერთი შეხედვით, მართლაც ერთგვარი შთაბეჭდილება მოახდინეს. იყო ფილმები სასურბორები და პოეტურად რომ მოუთხრობდნენ მშობლიური მხარის სილამაზეზე, საბჭოთა ადამიანების მიღწევებზე (ასეთი კარგი ფილმის — „გარეული ირემებისა და მწყემსი კარმოზინის შესახებ“ — ავტორს, ვლადივოსტოკელ ოპერატორს, ვ. სოლომინს პრემია მიენიჭა).

ენახეთ ფილმები ძიებით გამოჩენულნი, ამაღლებულნი, რომლებიც თანამედროვეთა პორტრეტები შექმნეს. მაგრამ ამ სურათების უმრავლესობამ ვერ გადაწყვიტა მთა-

ვარი ამოცანა — საბჭოთა ადამიანის მოცულობითი, მრავალწახანგოვანი იერსახის შექმნა. აგრეთვე ისიც საწყენია, რომ ცხოვრების სიღრმეში შეჭრის აქტიურობა მეტად უნებმეულოა, ე. ი. არა აქვთ ის მთავარი, რაც ტელევიზიის თვით ბუნებაში ძეგს.

გარდა ამისა, აქვე მთელი ძალით გამოვლინდა თანამედროვეობასთან ქრონიკის „მონტაჟის დაავადება“, რაზეც წინა თავში ვივინდა საუბარი. დოკუმენტური ფილმების კონკურსზე ამ „დაავადების“ სახესხვაობაც გამოჩნდა — ზოგიერთმა ავტორმა „მატერული ლენტის“ კადრები ქრონიკად გაასადა. ასე, მაგალითად, ს. ეიხენშტეინისა და გ. ალექსანდროვის მხატვრული ფილმის „ოქტომბრის“ კადრები დოკუმენტად იყო გამოჩინაო.

დოკუმენტური კონკურსის მხოლოდ ერთი სურათი ღრმად და სერიოზულად მოგვიხიბრდა თანამედროვეობაზე. ესაა — „ყველა ჩემი ვაჟიშვილი“ — ფესტივალის დიდი პრიზის მფლობელი, რომელიც გადაღებულია ლენინგრადის ტელესტუდიოში ახალგაზრდა რეჟისორების (გადაღების წელს ისინი ჯერ კიდევ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის სტუდენტები იყვნენ) ო. გვასალიასა და ა. ხეფანოვიჩის მიერ „ანექტის“ თავისებურ ჟანრში.

საქმიანობითა და სიმპათიურობის ხარისხით მეტად განსაკვეთული ათობით ახალგაზრდა ლენინგრადელი მსკულობის ცხოვრების დანიშნულების საკითხებზე, ბედნიერების რაობის შესახებ... იმაზეც კი, თუ როგორ მოიქცეოდა თითოეული მათგანი, რომ მოულოდნელად მათ მილიონი მისცენ... და პასუხი პასუხზე, თანდათანობით იქმნება თანამედროვე ახალგაზრდის კოლექტიური პორტრეტი, რომელიც ფიქრობს ხვალისდელზე, პატივს ცემს გუშინდელს... და მასურბელიც მათთან ერთად, მოულოდნელად, მრავალ, ჯერ კიდევ გადაუჭურვად საკითხსა და პრობლემას წააწყდება.

გავრცელებულია აზრი, რომ კინოდოკუმენტალისტიკას არ ძალუძს

ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეში მიმდინარე პროცესების გამოვლენება. მაგრამ ეს დოკუმენტალისტიკისათვის საზარალოა? — არა. ადამიანის ღრმა ფსიქოლოგიური ხასიათის შექმნისათვის როგორც დოკუმენტური კინოს, ასევე დოკუმენტური ტელევიზიის შესაძლებლობანი შეუზღუდულია. მაგრამ ეს ენებმა არ ნაკლოვანებებს, არამედ იმ სპეციფიკურ ნიშნებს, რომლებიც დამახასიათებელია ამ, თავისი არსით სავსებით „სრულფასოვანი“ ხელოვნებისათვის.

ფილმ „ყველა ჩემი ვაჟიშვილი“ ნახვის შემდეგ ისეთი გრძნობა გრჩება, თითქოს ძალიან კარგად იცნობ ამ ახალგაზრდებს. თუნდ, ეს არც ისე ღრმა ნაცნობობა იყოს. ეს თითქმის იგივეა „სხვათაშორის ნაცნობ“ ადამიანზე შორის რომ ხდებდა. ფილმისაგან მეტის მოთხოვნა აღარ შეიძლება. საკვანო დრო მეტის შესაძლებლობას არ იძლევა. და არც ის სპეციფიკა, რომელზეც ზვეთი ვილაპარაკეთ...

ბევრისთვის ეს ფილმი ფესტივალადღე დიდი ხნით ადრე იყო ცნობილი, მასზეც ბევრს წერდნენ და ლაპარაკობდნენ. ამიტომ, თავს ნებას მივცემ, ყურადღება გავამახვილო იმ ფაქტზე, რომ კონკურსის ჟიურიმ ეს ფილმი უფრო კარგად შეაფასა, ვიდრე ცენტრალური ტელევიზიის, — „მახანავო შთამომავალნი“ (რეჟისორი ი. ბელიაკინი, სცენარისტი ნ. კარცოვი), რომელსაც გასულ წელს ტელეფილმების ლაიპციგის საერთაშორისო ფესტივალზე მთავარი პრიზი — „ვერცხლის მედალი“ მიენიჭა.

ნუ ვიკითხავებთ, რა მოხდებოდა, თუ „ყველა ჩემი ვაჟიშვილი“ ლაიპციგში „ჩაივლიდა“, შევთანხმდეთ, რომ ეს ახალგაზრდა რეჟისორების დიდი წარმატებაა, ერთი მათგანი კი ჩვენი მასულიშვილია და ჩვენს დედაქალაქის მცხოვრები.

... დიდი ხანია დამთავრდა მესამე ფესტივალი. მომდევნო, მეოთხეც მალე შედგება, ფილმები კი იქმნება. შეიძლება ეს ფილმები მათვე ეკითხოსა, რომლებზეც ვილაპარაკებო.

მაგრამ ჩვენ ჯერჯერობით არ შევიძლია მათ ღირსებებზე ვილაპარაკო.

საინტერესო ნაშრომი პეტრე შალიკაშვილზე

გიორგი ჯაბაშვილი



რეზო უკინაძე.

ბმპრი ჭირ-ვარამის მნახველი ქართველი ხალხის სიღა-
დე ყოველთვის იმაში მდგომარეობდა, რომ მისი ნიჭიერე-
ბა და სულიერი სიმდიდრე მოულოდნელად დაუძლეველი
ძალით იჩენდა ხოლმე თავს. ბედრული საქართველოს
ფარგლებიდან გახიზნულ ქართველებს არაერთხელ დაუმ-
ტკიცებიათ, რომ ისინი ჭეშმარიტად ნიჭიერი ერის შვილე-
ბი იყვნენ. ჩვენ ჯერ კიდევ დიდი, გულმოვიტანე მუშაობა
გემართებს, რათა დღის სინათლეზე გამოვიტანოთ ბევრი
შესანიშნავი ქართველი ადამიანის სახელი.

ერთ-ერთი ასეთი პიროვნება იყო პეტრე ივანეს ძე შა-
ლიკაშვილი, რომელსაც ვრცელი ნარკვევი, 140-გვერდიანი
წიგნი — „მოსკოველი შალიკაშვილების ოჯახი“ — მიუ-
ძღვნა ჟურნალისტმა რევაზ ჭიჭინაძემ. მან მტკიცე ხელით
გამოგლიჯა დავიწყებას კიდევ ერთი შესანიშნავი ქართვე-
ლი კაცის სახელი და ნათელი მოჰფინა მის დაუცხრომელ,
შემოქმედებითი წვით აღსავსე ცხოვრებას.

ავტორის დიდი სიძნელეების დაძლევა მოუხდა ამ წიგნზე
მუშაობის დროს. აი რას ამბობს იგი წიგნის დასკვნით ნა-

წილში: „პეტრე შალიკაშვილის მოღვაწეობის სწორი ანა-
ლიზისათვის... საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ მის თა-
ნამედროვეთა მიერ გამოთქმულ აზრებზე, მაგრამ მიზანშე-
წონილი იქნება თუ არა მხედველობაში მივიღოთ, ანგარიში
გავწვიოთ ყველა მათგანს?! საკითხისადმი ასეთმა მიდგო-
მამ ბევრ ჩვენს თანამედროვე მკვლევარს ააღებინა ხელი
პ. შალიკაშვილის პიროვნების შესწავლის განზრახვას.
ასეთი უნებლიე შეცდომა კინაღამ ჩვენც დაგუშვით“. ეს სი-
ძნელებები დროთა ვითარებაში სქელ ბურუსად გადაეფარა
პ. შალიკაშვილის სახელს და საბოლოოდ შემდეგი სახით
ჩამოყალიბდა, რაც მოცემულია „დიდ საბჭოთა ენციკლო-
პედიაში“. აი ყველაფერი ის, რაც აქ სწერია: „პ. ი. შალი-
კოვი — თავადი, — რუსი პოეტი. თავის ლექსებში შალი-
კოვი გვევლინებოდა თავადაზნაურული სენტიმენტალიზმის
ეპიგონად, რომელმაც ნ. მ. კარამზინის მანერას გულის ამა-
ჩუყებელი სიტკბო შესძინა. შალიკოვის მიერ გამოცემული
ჟურნალები (Московский зритель, — 1806, Аглия, —
1808—10, 1812, Дамский журнал, 1823—33),

ნერგადენენ იმავე სენტიმენტალურ მგრძობიარობას. 1813 — 37 წლებში იყო გაზეთი «Московские ведомости»-ს რედაქტორი, შალიკოვის ლექსები იწვევდა მრავალრიცხოვან დაცინებებსა და ეპიგრამებს. შალიკოვმა პირდაპირ გამოსცა „მოგზაურობა მალოროსიაში“ (2 ნაწილი, 1803-04), „მეორე მოგზაურობა მალოროსიაში“ (1804) და „მოგზაურობა კრონშტადტში“ (1805 წ.), რომლებიც დაწერილია კარამზინის, რუსი მოგზაურის წერილების“ მიზაქვით“. ეს არის სულ. ამავე ენციკლოპედიაში მოთავსებულია წერილი «Московские ведомости». ეს ის გაზეთია, რომელსაც პეტრე შალიკაშვილი 25 წლის მანძილზე რედაქტობდა. აქ არც ერთი სიტყვით არ არის ნახსენები შალიკაშვილის სახელი, თუმცა ამ გაზეთმა, რომლის პირველი ნომერი 1756 წლის 25 აპრილს გამოვიდა, 1917 წლამდე გაძლო და, როგორც ენციკლოპედია ვეუბნება, „მე-19 საუკუნის დამლევიან იგი იღო მონაწილესტულ-ნაციონალისტური ორგანი, დიდმკვრიბული შოინიზმის რუპორი“. გასაკვირი არ არის, რომ ასეთმა ტრადიციამ ბევრ მკვლევარს დაუტარგა ხალისი დანტერესებულიყო პ. შალიკაშვილის პიროვნებით.

რ. ჭიჭინაძის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ იგი არ დაბნია ამ არახელსაყრელმა ინფორმაციამ. მის წინაშე აღმოჩნდა ძველი სურათი, რომელიც სქლად დაეფარა დავიწყების მტვერს. რ. ჭიჭინაძემ მზრუნველი ხელით ფრთხილად მოაცილა მას დროის მანძილზე მოვიღებული ობი და ხანგრძლივი, გულმოდგინე მუშაობის შედეგად მივიღეთ სანტერესო ნაშრომი, რომლის ფურცლებზეც ნაოლად გავბრწყინდა პ. შალიკაშვილის მიმზიდველი, თავისებური სახე. ეს წიგნი აღბათი თვალსაჩინო ადგილს დაიკავებდა პართეული და, უნდა იმედი ვიქონიოთ, არა მარტო ქართული ჟურნალისტიკის თაობაზე.

მუშაობის პერიოდში ავტორს უსარმაზარი მასალა დაუგროვდა, რომლისთვისაც თავის გართმევა არც თუ ისე იოლი საქმე იყო. ამ ერთიმეორის საწინააღმდეგ მასალის ერთ სისტემაში თავმოყრა, ყველაფრისათვის ჯეროვანი ადგილის მიჩენა რთულ მუშაობასა და დიდ უნარს მოითხოვდა. სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი მოწოდების სინაღლებზე აღმონდა, მით უმეტეს, რომ ქართულ კვლევით ლიტერატურაში ამ წიგნამდე არაფერი გაკეთებულა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1959 წელს გამოცემულ ამავე ავტორის წიგნს „პ. შალიკაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“).

მოხერხებულად არის აგებული წიგნის კომპოზიცია. შესავალი და დასკვნითი ნაწილების გარდა წიგნი დაყოფილია ექვს თავად: „პ. შალიკაშვილის ცხოვრება“, „პ. შალიკაშვილის პიროვნება“, „ნაცნობობა ა. ს. პუშკინთან“, „პ. შალიკაშვილის ჟურნალისტური მოღვაწეობა“, „პ. შალიკაშვილი — მწერალი, პოეტი, მთარგმნელი“, „ნატალია შალიკაშვილი-შალიკოვა (ნარსკაია)“. ასეთმა დანაწილებამ ავტორს საშუალება მისცა შეექმნა მკაფიო სურათი. პირველ თავში ვგვნობთ შალიკაშვილის გვარის წარმომადგენელთა ბედს და შემდეგ, რაც ეპიტაფი VI, რომელსაც „საქართველოში აღარ ედგობებოდა“, რუსეთის მეფის კარს შეეხიზნა მრავალრიცხოვანი ამალით. 1738

წელს ოთხმოცდაშვიდმა ქართველმა დედოფალ ანასტასიანობით ქართველ ჰუსართა ასეული შექმნა, რომელიც უკრანიაში დამკვიდრდა. პეტრე შალიკაშვილის პაპა, დეპეტრე შალიკაშვილი, ვახტანგ VI მეგინიბითუსუსესი, ქართველ ჰუსართა ასეულში მსახურობდა ისევე, როგორც მისი ძმა დაეითი და შვილი ივანე, მამა პეტრესი. ივანე შალიკაშვილი „უდღოდა შვილი ქართველად გაეზარდა და მას ქართველი წერა-კითხვა ასწავლა. ივანეს ოცნებად ჭქონდა გადაქცეული შვილი საქართველოში გამოეზარდა ამათ თუხის წმინდა ვალი მოეხადა მიტოვებული საშობლის წინაშე, მაგრამ მას ეს ვერ მოახერხა. იგი მოულოდნელად გარდაიცვალა.

ამის შემდეგ პეტრე შალიკაშვილის ცხოვრება მჭიდროდ დაუკავშირდა რუსეთის მაღალი საზოგადოების წრეებს. მომდევნო თავში — „პ. შალიკაშვილის პიროვნება“, ავტორი დაუფარავი აღტაცებით ახასიათებს შალიკაშვილს. ჩვენს წინაშე ცოცხლდება სახე ადამიანისა, რომელიც ცოცხელი მოხიბული, ტემპერამენტითა, უნაგარო, სიცოცხლით აღსავსე პიროვნება, რომელიც რუსეთის უმაღლესი საზოგადოების დირსულ წევრად ითვლებოდა. აქ ვიგებთ, თუ რადღობს კრძალვითა და რიდით ეპყრობოდნენ მას, მკავლითად, ცნობილი პოეტი და პატრიოტი დენის დაედილი-სა, და ამავე დროს როგორ ემინობით მისი შეუპოვობით. კ. ნ. ბატუმეოვი წერდა ა. ვ. ვიასემკის: „იგი (პ. შალიკაშვილი) დიდად საშიში კაცია. ჩვენი მეგობრობის სახელით გთხოვი, მასზედ აღარ დაწეროთ ეპიგრამები. დეე მაგას კანენდუსეი ენბრძოლოს, ჩვენ კი ჩუმად ვიყოთ ჩვენთვის. იგი დატუდეველი ქართველია — ყველაფერს მისპობს და გაანადგურებს, რაც წინ დახვდება. მოფერიდით ამ ამავე ქართველს“. აქვე მოთხრობილია დავა მწერალ კორსაკოეთან, რომელმაც შალიკოვის შიშით მოსკოვი დატოვა. თუ რამდენად შეუპოვარი ხასიათი ჭქონდა პ. შალიკაშვილს, ამაზე შემდეგი ფაქტი მეტყველებს: როდესაც ნაპოლონის არმია მოსკოვს უახლოვდებოდა და მოსახლეობა გაიხიზნა, შალიკაშვილი მოსკოვიმ დარჩა. როცა ფრანგები მოსკოვი შეიჭრნენ, შალიკაშვილი გაემურა ქალაქკარეთ, სიდაც მოსკოველი თავად-აზნაურები უნდა შევრბოლიყვნენ, მაგრამ ადგილზე არაინ დაუხვდა და უკან გამობრუნდა. ომის დამთავრების შემდეგ მოსკოვის ქალაქის თავმა, გრაფმა რასტოპჩინმა დაიბარა პეტრე და ჭიჭინა, რას აკეთებდი მოსკოვიმ და რამ გაიქულა დარჩენიო. შალიკაშვილს უშიშრად უპასუხნია: „თქვენ დიდის ამითი გამოაცხადეთ, რომ თავდაზნაურობის უნდა დაეცვა ქალაქი და თავშესაყრელი ადგილიც დანიშნეთ. როგორ უნდა წავუსულიყვი სადმე ამის შემდეგ? და არც წავსულვარ. იარაღ-ასხმული მოვედი დანიშნულ ადგილას, მაგრამ იქ არა თუ ქალაქის დამცველი თავდაზნაურობა, არც თქვენ ბრძანებულხართ, თქვენო ბრწყინვალეობა“. რასტოპჩინი აღტაცებული დარჩენილა შალიკაშვილის სიამამით და უხუდაც დაუკრივებია იგი.

ცალკე თავი აქვს დამთბობილი შალიკოვის ნაცნობობას ა. ს. პუშკინთან. დიდი პოეტი პატრივისცემითა და კრძალვით ეპყრობოდა მათი ოჯახის ხშირ, სასურველ სტუმარს

— პ. შალიკაშვილის. უკანასკნელმა ერთ-ერთმა პირველმა აღიარა პუშკინის გენიის გამოჩენა რუსულ პოეზიაში.

წიგნის სიმძიმის ცენტრს წარმოადგენს მესამე თავი — „პეტრე შალიკაშვილის ჟურნალისტური მოღვაწეობა“. პ. შალიკაშვილის ჟურნალისტური მოღვაწეობა მოუხდა მაშინ, როდესაც რუსული ლიტერატურა სენტიმენტალიზმის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა. ავტორი მოკლედ, მაკაფიოდ ახასიათებს სენტიმენტალიზმს, როგორც ლიტერატურულ მოვლენას და მის ადგილს მამინდელ რუსულ ლიტერატურაში. წიგნის ამ ნაწილში დახატულია რუსული ჟურნალისტის ვრცელი სურათი. მიმოხილულია კარამზინის მოღვაწეობა ამ დარგში, მისი ჟურნალისებია და აღმანახების მიმართულება და ახასიათ.

სენტიმენტალიზმის ფონზე ვრცლად გადაიხალა შალიკაშვილის, როგორც ჟურნალისტის მოღვაწეობა, რაც მან კარამზინის „მოსოფსკი ჟურნალი“ დაიწყო. აქ მან გამოაქვეყნა საინტერესო ლიტერატურული ხასიათის წერილები. მას კარამზინი თავის მასწავლებლად მიაჩნდა და როდესაც უკანასკნელმა თავი დანება ჟურნალისტურ საქმიანობას, შალიკაშვილმა გადაწყვიტა გაეგრძელებინა მის მიერ დაწყებული საქმე და განაახლა აღმანახ „აონიდების“ გამოცემა. 1806 წელს შალიკაშვილმა გამოსცა საკუთარი ლიტერატურული ჟურნალი — „მოსოფსკი ზრიტელი“. ამ ჟურნალში შალიკაშვილი კარამზინის პოზიციებიდან თავგამოდებით იბრძოდა რუსული ენის სტილიზტურად დახვეწისა და ლექსიკურად გამდიდრებისათვის. ამავე ჟურნალში შალიკაშვილმა გამოაქვეყნა მანამდე უცნობი დიდი მეთვალის კრედიტის პირველი სამი იკავი და დამოუკიდებელი უწინასწარმეტყველა მას. ჟურნალში გამოქვეყნდა აგრეთვე შალიკაშვილის ნაწარმოები „მოგზაურობა კონსტანტინოპოლში“. მიუხედავად იმისა, რომ ჟურნალი პოპულარობით სარგებლობდა მეტიხეობა წორის, შალიკაშვილი უსახსრობის გამო იძულებული იყო 1807 წელს შეეწყვიტა „მოსოფსკი ზრიტელი“ გამოცემა. შემდეგ წელს მან მიიღო ნებართვა ახალი ჟურნალის გამოცემაზე. 1808 წელს გამოვიდა ჟურნალი „ავლაია“, რომელსაც შალიკაშვილი ოთხი წლის მანძილზე სცემდა. „ჟურნალი სენტიმენტალური მიმართულების იყო და პოპულარიზაციას უწევდა კარამზინის შემოქმედებას და მის შესვლულზე ლიტერატურასა და მხედველობაზე“. ამ ჟურნალში დაიბეჭდა ლექსი სასიმღერო ნოტიებით, რაც „პირველი შემთხვევა იყო რუსული სენტიმენტალური ჟურნალისტის პრაქტიკაში“.

გაზეთი „მოსოფსკი ვედომოსტი“ რუსების ერთ-ერთი სერიოზული მეტყველი ორგანო იყო. თავისი არსებობის ვრცელი პერიოდის მანძილზე მან მრავალჯერ მკვეთრად იცვალა სახე. „დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია“ მის საუკეთესო პერიოდად თვლის ცნობილი რუსი საზოგადო მოღვაწის ნ. ი. ნოვიკოვის რედაქტორობის პერიოდს, „როდესაც გაზეთი გახდა პროგრესული აზრების გამავრცელებელი და ყველაზე პოპულარული ბეჭდვითი ორგანო მიუღწევად“. ამ გაზეთის შალიკაშვილი 25 წლის მანძილზე რედაქტორობდა. რ. ჭიჭინაძე გვამცნობს იმას, რაც დავიწყებაა „დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ დაბეჭდილი

ენობის ავტორს, სახელდობრ ის, რომ „შალიკაშვილის რედაქტორობის დროს გაზეთი კვლავ იქცა მებრძოლ ორგანოდ. მასში იბეჭდებოდა გაბეული პოლიტიკური სტატიები“. ახლა უკვე ვიცით, რომ „ჟანდარმების მიმოწერაში გაზეთი, მოსოფსკი ვედომოსტის“ მიმართულების შესახებ შალიკაშვილზე ნათქვამია: „იგი თამამი აზრების ადამიანი და წვეთების საშიში ჟურნალისტია“. შალიკაშვილის პოლიტიკური გამგეობით გამოწვეულმა ტალამ ჟანდარმების შფოცს გრავ ბენკენდროფს კაბინეტში შეაღწია და სამხედრო მინისტრ დიბიჩასაც მისწვდა. წიგნში აღწერილია მწვავე რეაქცია, რომელიც გამოიწვია ფრანგი პოლიტიკოსების და პოლიტიკური მოღვაწის სტენოფის წერილის დაბეჭდვამ, სადაც „სტენოფის მოთხოვნა თავისუფალ კონსტიტუციურ რესპუბლიკას და წყარად, რომ შექმნის კონსტიტუციურ რესპუბლიკებს“. აღნიშნულმა სტატიამ მთავრობის უდიდესი აღშფოთება გამოიწვია“, რის დასადასტურებლადაც წიგნში მოყვანილია ჟანდარმების გენერალ ფონ-ფოცის წერილი დიბიჩასადმი. ამ ამბავს ხელს შეუშლია იმისათვის, რომ შალიკაშვილი ცნვზოზრად დაენიშნათ და მთავრობამ მას მკაცრი მეთვალყურეობა დაუწესა.

ყოველივე ამის შემდეგ, ავტორი სამართლიან დასკვნას აკეთებს: „გაზეთი „მოსოფსკი ვედომოსტი“ შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსული საზოგადოებრივი აზროვნებისა და რუსული პროგრესული ჟურნალისტის განვითარების ისტორიაში“.

1823 წელს შალიკაშვილმა პარალელურად გამოსცა ახალი ორგანო „დამპი ჟურნალი“, რომელიც კვირაში ორჯერ იბეჭდებოდა და სულ 44 ნომერი გამოვიდა. პირველსავე ნომერში შალიკაშვილი აღტყვებით მიესალმა დეკაბრისტების აღმანახს „პოლიარხანა ზვეზდას“ გამოსვლას. ამავე ჟურნალში შალიკაშვილი პოლემიკურად იცავდა იმ მოსაზრებას, რომ „საჭიროა შემოვიტანოთ და ვიხმართ უცხო სიტყვები მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა რუსულ ენას მათი შემცველი სიტყვები არ გააჩნია“. ცხოვრებამ დადასტურა შალიკაშვილის პოზიციის სისწორე. წიგნში აღწერილია მეფის მთავრობის ცნვზურის სიძაქვრე „დამპი ჟურნალის“ მიმართ. როგორც ავტორი ამბობს, „პეტრე შალიკაშვილის ჟურნალმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს რუსული ჟურნალისტის განვითარების საქმეში და კარგი ტრადიცია შეუქმნეს შემდეგდროინდელ რუსულ ჟურნალს“.

შემდეგ თავში „პ. შალიკაშვილი — მწერალი, პოეტი, მთარგმნელი“ ვრცლად არის მიმოხილული შალიკაშვილის შემოქმედება: ფართოდ არის გაშუქებული და ციტირებული შალიკაშვილის ფრიად საინტერესო წიგნი „ისტორიული ცნობა ფრანგების მოსოფსკი ყოფნის შესახებ“, რომელიც დღევანდელი მკითხველისთვისაც საყურადღებოა. შალიკაშვილი დასცინის ნაპოლეონს, როგორც უკუერად დაშკრებულს. ამავე აზრს ავითარებს შალიკაშვილი თავის შემდეგ წიგნებში „კუნძული ეობა და ახალი სანჩო-პანსა“ და „საუბარი საიქიმო გამოჩენილ მამაკაცთა შორის: სუ-

ეოროესა, ბაგრატიონსა, კუტუშოვსა და მიტროპოლიტ პლატონს შორის“.

საყურადღებოა შალიკაშვილის წიგნები: „მოგზაურობა მალოროსიაში“ და „მეორე მოგზაურობა მალოროსიაში“. ახანამედროვენი აღტაცებას გამოთქამდნენ ამ წიგნების „ფრანსუა უმაღლესი დახვეწილობის, ხალხური თქმების სიუხვით, რიტორიკულ მსჯელობებისა“ და სხვათა გამო. რ. ჭიჭინაძე ვრცლად მიმოიხილავს ამ წიგნებს, აღნიშნავს თუ რა გულისტკივილი შესტყროდა შალიკაშვილი დახვეწილად ხალხის ჭირ-პარასს. საფუძვლიანად არის გადმოცემული შალიკაშვილის ფრიად საინტერესო მოსაზრებანი აღზრდის შესახებ. იგი აშკარად ხედავს, თუ რა უბედურება მოაქვს ადამიანებისათვის სიღარიბეს.

«Можно все хвалить — все, кроме бедности... Ежели вы бедны; вам не позволяют иметь никакого достоинства: ум и таланты ваши заставляяют негодовать на вас, вам не прощают никакого успеха, ни малейшей славы; упрекают вас за наилучшие качества сердца; не сияют благородства чувствований, величия души вашей; требуют от вас унижения, рабленства, ничтожности... какое состояние!»

ადვილად წარმოსადგენია, როგორ უნდა ეგრძნო თავი ამ სიტყვების ავტორს იმ უხალკუთო საზოგადოებაში, რომელსაც ხელის აუკანაკლებლად მოუსწავთა სიცოცხლე პუშკინსა და ლერმონტოვს. ამასვე ვხედავთ მის პოეზიაში: «Мы счастливы — в мечтах; несчастны в самом деле; Печаль сущность, а радость — призрак сон». შალიკაშვილის, როგორც პოეტის დასახსიათებლად, ა. ს. პუშკინის სიტყვებიც კმარა:

«Он — милый поэт, человек достойный уважения и надеюся, что искренняя и полная похвала с моей стороны не будет ему неприятна. Он именно поэт прекрасного пола... У него много заслуг перед ним, и я очень доволен, что изъяснился о том всенародно».

რ. ჭიჭინაძე შემდეგ განიხილავს პ. შალიკაშვილის წიგნს „აზრები, ხასიათები და პორტრეტები“ (1815 წ.), რომელსაც დიდი წარმატება ხედომია წილად. აღსანიშნავია აგრეთვე, პ. შალიკაშვილის, როგორც მთარგმნელის მიღწევაწობა. იგი თარგმნიდა შატბრნიანს, მადამ დე სტალს, ჟანოლს.

„შალიკაშვილი ძალზე პოპულარული ყოფილა თანამედროვეთა შორის „აი შალიკოვი!“ — გაისმის ხალხში მორიდებული ჩურჩული, ან

«...Однако с одного конца России до другого, кому не было известно имя князя Шаликова?» — წერდა შერალი ი. მ. დოლოგოვი. მკითხველი დიდი ინტერესით შეიტყობს, რომ თვით პუშკინი „ევეგინი ონკინის“ პირველი თავის შესავალში იხსენიებდა შალიკოვს.

თავისი პირდაპირი, მოურიდებელი, შეუპოვარი, პრინციპული ხასიათის წყალობით შალიკაშვილმა ბევრი აიმეღღრა, რომლებიც ყოველნაირად ცდილობდნენ დაეცინათ მისი და აეშინებინათ ავადოთ იგი. „დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ დაბეჭდილი ცნობის ავტორს რატომღაც

სწორედ ეს დამასხოვრებია, სხვა სიკეთე კი დაეცინა, მაგრამ მის როგორ დავემდურით, რედესაც ვაზუთმა „მოსკოვსკი ვედომოსტიში“, რომელსაც პეტრე შალიკაშვილმა 25 წელი შვალა, გულცილი, სულ რამდენიმე სტრიქონიანი ნეკროლოგი მოათავსა მის გარდაცვალებაზე, თუმცა იძულებული იყო აღენიშნა, რომ ეს იყო „თავისი ლიტერატურული მიღწევაშით მიუღეს რუსეთში დიდად ცნობილი თავიდა პეტრე ივანეს ძე შალიკოვი — 25 წლის მანძილზე „მოსკოვსკი ვედომოსტიში“ შეუცვლელი რედაქტორი და გამომცემელი“. ვაზუთმა „სევერნია პრელაში“ მას უწოდა „სახელგანთქმული მწერალი და ჟურნალისტი“, რომელმაც „მთელი თავისი სიცოცხლე შესწირა ჭეშმარიტ ხელოვნების სამსახურს“. იგი გარდაიცვალა 85 წლისა და დაასაფლავეს სერაპიოვის წმინდანთა მონასტერში, „სადაც ასაფლავებდნენ ყველაზე გამოჩენილ და სახსლოვან რუს მამულიშვილებს“. მთელ წიგნში ნათლად არის გატარებული მისი აზრი, რომ შალიკაშვილს „უსაზღვროდ, ღრმა გრძნობით უყვარდა რუსეთი“.

დასასრულ განხილულია დიდი რუსი კრიტიკოსის პ. ბელინსკის პატივისცემა და კრიტიკული დამოკიდებულება პ. შალიკაშვილისადმი.

წიგნის უკანასკნელი თავი მიძღვნილია ნატალია შალიკაშვილისადმი. ეს იყო პეტრე შალიკაშვილის ასული, „იმ დროისათვის პოპულარული მწერალი და რუსული ჟურნალისტიკის ისტორიაში პირველი ჟურნალისტი ქალი... იგი იმდროინდელი მოსკოვის არისტოკრატიულ წრეში უღმაზრეს ქალად ითვლებოდა. ნატალია შალიკაშვილმა საზოგადოების ყურადღება თავისი მოთხრობებითა და რომანებით მიიპყრო, რომელთაც ელენე ნარკისას ფსევდონიმით აქვეყნებდა“. რ. ჭიჭინაძე ვრცლად მიმოიხილავს ნ. შალიკაშვილის საინტერესო შემოქმედებას, რომელიც განსმკვლულია ადამიანური სითბოთი და ამაღლებული კეთილშობილი გრძნობებით. ავტორი გვაცნობს ნატალია შალიკოვას რომანების „ორი დის“, „ბულატოვების ოჯახის“, „თავისუფალი არქივანის“, „ლუკაპურისათვის“, მოთხრობა „უკიდურესი გაჭირების“ შინაარსს, სადაც ნ. შალიკოვა დაუნდობლად ამხელს მადლი არისტოკრატიული საზოგადოების (რომელსაც თვითვე ეკუთვნოდა!) ქარაფშუტულ, უაზრო, ანგარებიან და გრძნობაგამოცილებლ ცხოვრებას, რომელიც გარს ერტყა ნ. შალიკოვას გმირებს. ენობრივ ყოველივე ამას და სინათლის გრძნობა გუგულებანი მის გამო, რომ დღემდე არაინი დიკტირებსება ამ შესანიშნავი ქალის პიროვნებით და მისი ნაწარმოებები ქართული მეცნიერებისათვის არ გაუცვნიან.

წიგნში შესაფერი ადგილი აქვთ მიენილი იმ პირებს, რომლებიც თავგანდობით ცდილობდნენ პეტრე შალიკაშვილის პიროვნების დამცირებას. ესენი იყვნენ მ. ა. დმიტრიევი, მ. ტ. კაჩნოვსკი, ნ. ი. გენდიჩი და კ. ნ. ბატუმკოვი.

ერთი სიტყვით, ჩვენს წინაშე საყურადღებო ნაშრომი, დაწერილი სიყვარულითა და საქვის კოდნით. წიგნი შეუნელებელი ინტერესით იკითხება.

კომპოზიტორ ლილი იაშვილს 50 წელი შეუსრულდა. უჩვეულოდ დაიწყო მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია. ამ ორი ათეული წლის წინ ბედნიერმა შემთხვევამ მიიყვანა იგი საჭარბოვან სპორტულ საზოგადოებაში, სადაც კონცერტმასიტერობა შესთავაზეს. ხალისით შეუდგა მოღვაწეობას, უმაღლეს შეარჩია საინტერესო მუსიკალური მასალა (ძირითადად კლასიკოსთა მუსიკალური მემკვიდრეობიდან), რომელიც ზუსტად პასუხობდა მხატვრული ტანვარჯიშის სპეციფიკურ თავისებურებებს. მაშინვე გამოვლინდა ლილი იაშვილის თვალსაჩინო იმპროვიზაციული ნიჭი, იშვიათი მუსიკალობა, ინტუიცია, რის გამოც იგი კარგად გრძნობდა სპორტული ვარჯიშების კომპოზიციურ სტრუქტურას, რიტმულ იმპულსებს, პლასტიკურ გამომსახველობასა და მხატვრულ შინაარსს. მის მიერ შერჩეული მაღალმხატვრული მუსიკალური ნაწარმოებები ხელს უწყობდნენ მუსიკალური საწყისის განვითარებას, რაც ასე საჭირო და აუცილებელია სპორტის ამ სახეობის მხატვრული სრულყოფისათვის. ლ. იაშვილს ახალგაზრდა სპორტსმენები ამ გზით შეჰყავდა დიდი მუსიკის სამყაროში, რაც, თავის მხრივ, ამაღლებდა მათს ესთეტიკურ დონესა და გემოვნებას.

არსებითად, აქვე დაიწყო ლილი იაშვილმა საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების მოსიზრვავც. მან თითქმის თავისდაუნებურად მიჰყო ხელი კომპოზიციას, ქმნიდა მარშებსა და საცეკვაო ხასიათის სუიტებს, მათში აქსოვდა ეროვნულ ინტონაციებსა და მელიოდურ სახეებს. ყოველივე ამან, უთუოდ, შეუწყო ხელი ლილი იაშვილის მოწოდების გამოვლენას, მისი ნიჭის განვითარებას. მისმა მუსიკალურმა კომპოზიციებმა უმაღლეს მნიშვნელობა უნაღებდა. ლილი იაშვილს განსაკუთრებული ინტერესით ადევნებდა თვალყურს სპორტის დამსახურებული ოსტატი გიორგი მერკვილაძე, რომელიც ხშირად წაახალისებდა ზოლმე დაწვევებ კომპოზიტორს.

1947 წელს საბჭოთა სახელმწიფო

ლილი იაშვილი.



სივლით პოპონავალი

ფოს დაარსებიდან 30 წლისთავის აღსანიშნავად გამოცხადდა საკავშირო კონკურსი ადლუმის საუკეთესო მუსიკალურ გაფორმებაზე. ამ კონკურსში მოულოდნელად გაიმარჯვა მაშინ სრულიად უცნობმა კომპოზიტორმა ლილი იაშვილმა, რომელსაც იმხანად სპეციალური მუსიკალური განათლებაც კი არ ჰქონდა მიღებული.

ამ წარმატებამ მიიყვანა ლილი

იაშვილი თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. არსებითად, ეს იყო შეწყვეტილი მუსიკალური განათლების გაგრძელება. ბავშვობაში იგი თბილისის I მუსიკალურ სასწავლებელში სწავლობდა ფორტეპიანოზე დაკვებას. ერთხანს გაკვეთილებს იღებდა გამოჩენილ მუსიკოსთან, საბჭოთა პიანისტური სკოლის ფუძემდებელთან — ა. გოლდენევიჩერთან.

კონსერვატორიაში კი ლ. იაშვილმა საკომპოზიტორო ფაქულტეტი აირჩია და ცნობილი კომპოზიტორის, პროფესორ იონა ტუსკიას კლასში ჩაირიცხა.

გულმოდგინედ და მთელი სერიოზულობით შეუდგა იგი პროფესიული ჩვენების გამომუშავებას. ქმნიდა სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალურ ნაწარმოებებს, უკვე მაშინ თვალსაჩინოდ გამოვლინდა ლ. იაშვილის ნიჭის ინდივიდუალური მხარეები — მომხიბვლელი მელოდირობა, ლირიკული გულთადაობა, მხატვრულ სახეზე ემოციურობა და სიხდადემ. ამ თანდაყოლილი თვისებების გამო მისი შემოქმედებითი ბუნებისათვის განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა ვოკალური მუსიკა. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ სწორედ ამ მიმართულებით განვითარდა მისი მოღვაწეობა.

ამჟამად ლილი იაშვილი მუშაობს ვოკალური მუსიკის სხვადასხვა ჟანრში, გატაცებით ქმნის საბავშვო, საესტრადო და კამერულ-ვოკალური მუსიკის ნაწარმოებებს.

ნორჩების წმინდა და უმანკო სამყარო, მათი სიწმიდე და უშუალოდ შეუნელებლად იზიდავს ლილი იაშვილის ყურადღებას. ამ ინტერესმა მიიყვანა იგი თბილისის პიონერთა სასახლეში და თოჯინების თეატრშიც, სადაც მას არა ერთი სპექტაკლი აქვს გაფორმებული. ამჟამად ლ. იაშვილი ნორჩ კომპოზიტორებს ასწავლის თბილისის III მუსიკალურ სკოლაში.

იგი უმღერის პატარებს, უამბობს მათ სიკეთესა და სილამაზუხე, ბუნების მშვენიერებაზე — ყვავილებსა და ტყეებზე, მზესა და ღრუბლებზე, თოჯინებს, მელაკუდას ემპეკობასა და კმკლუტ ჩიტუნებზე... ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებელია სიხალისე და სახიფათო, უბრალო მელოდირი ინტონაციის ხატოვანი აქლერება.

პატარებმაც სიყვარულით უპასუხეს ლილი იაშვილის ფაქვს მშობლიურ გრძნობას, ისინი გატაცებით მღერავენ მის სიმღერებს, რომლებშიც აქსოვენ თავიანთ ოცნებას, გამოხა-

ტავენ საკუთარ დამოკიდებულებას მათთვის ახლობელ სამყაროზე.

მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ლილი იაშვილს ქართული საესტრადო მუსიკის აღმავლობაში. იგი მიეკუთვნება ქართველ კომპოზიტორთა იმ თაობას, რომლებმაც 60-იან წლებში საფუძვლიანი გარდაქმნები მოახდინეს ქართული საესტრადო მუსიკის ჟანრში. ეს კომპოზიტორები არიან — რევაზ ლალიძე, გიორგი ცაბაძე, შოთა მილორავა და სხვები.

მათ მხარს უმხმენებს ლილი იაშვილი, რომელმაც მიაგნო ქართული ესტრადისათვის შესატყვის ერთგულ მუსიკალურ სახეებს, მიაგნო საკუთარ ინტონაციას, რომელიც პარმონიულად ჩაჰსოვავ საესტრადო სიმღერის სპეციფიკურ თავისებურებაში. დღეს ლილი იაშვილი 40-მდე სიმღერის ავტორია. მათ შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ: „გეპატყეებით ყველას“, „რაც უფრო შორს ხარ“, „თბილისური საღამოები“, „პატარა სიმღერა“, „ერთ სიმღერას დავეძებდი“, „თოჯინის ფიჭქები“, „სიყვარული ზღაპარი“ და სხვ.

ამ სიმღერების მომხიბლავი მხარეებია — ლირიკული სიბოძო და გამომსახველი მელოდირობა. ლილი იაშვილი გატაცებით და უშუალოდ გადმოსცემს ადამიანთა ინტიმურ განცდებს — სიყვარულს, სევდასა და სიხარულს. პოეტურად აღიქვამს ცხოვრებას, ყოველდღიურობას, ბუნებას. უმღერის სამშობლოს, ჩვენს მსცოვან დედაქალაქსა და ადამიანთა მშვიდობიან თანარსებობას.

ლილი იაშვილის სასიმღერო შემოქმედების შესანიშნავი ნიმუშია სიმღერა „ია, ია“ შალვა აფხაზის ტექსტზე. ამ პოეტურმა ქმნილებამ უმაღლეს გააიკლია გზა ქართულ ესტრადაზე და ამ ჟანრის საუკეთესო ნაწარმოებად იქნა აღიარებული. მასში თავი მოიყარეს კომპოზიტორის ნიჭის საუკეთესო მხარეებმა — ფაქვმა გულისთქმამ, მღერადობამ, ნახსაც განცდამ. ამ სიმღერით მოვიდა ესტრადაზე ცნობილი მომღერალი ლილი გვეგლია. მისი დებიუ-

ტის წარმატებაში ლილი იაშვილისაც მიუძღვის თვალსაჩინო წვლილი.

დღეს ლილი იაშვილის სიმღერებს მღერავენ ქართული ესტრადის პოპულარული მომღერლები — მერა ვილელი, გიული ჩხეიძე, ინლია გურგულია, მარის გომიანი, ციციანო ციციანი, სულიკო კორძინაძე და სხვები.

ლილი იაშვილმა მრავალი სიმღერა უძღვნა ჩვენს დედაქალაქს. თბილისის 1500 წლისთავის შთაგონებით შეიქმნა მგზნებარე პატრიოტული სიმღერა „გეპატყეებით ყველას“, რომელსაც ასრულებს ჩვენი სახელმწიფოს მომღერალი ზურაბ ანჯაფარიძე.

უკანასკნელი წლების მანძილზე კომპოზიტორმა გააფართოვა თავისი შემოქმედების ჟანრობრივი სფერო. მან შექმნა პირველი ქართული საბავშვო ოპერეტა — „ბაბაჯანას ქოშები“, რომელიც უკვე ორი წელია წარმატებით იდგმება თბილისის რ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ამ ნაწარმოებს სასუფუღად დაედო გამოჩენილი პოეტის იოსებ გრიშაშვილის ცნობილი ნაწარმოები (ლიბრეტოს ავტორია მ. თარხნიშვილი).

კომპოზიტორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან მიაგნო ამ ნაწარმოების მუსიკალურ გასაღებს. ხატუნად გადმოსცა „ბაბაჯანას ქოშები“ ძველი თბილისური კოლორიტი, სევდანარევი ეუმორი და ის ამაღლებველი სიკეთე, რომელსაც პოეტი ამტკავნებს თავისი უიღბლო გმირისადმი. ლ. იაშვილმა ამ სიურპრიზით გაახარა პატარები, რომელნიც მაინცდამაინც არ არიან განებივრებული დიდი ფორმის მუსიკაგულარულ-თეატრალური ქმნილებებით.

ხალისიანი სიცილი, ცხოველი ინტერესი, მღელვარე განცდა სუფვს მაყურებელთა დარბაზში, პატარები გაფაცვიცხით აღევნებენ თვალყურს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს. ასეთი რეაქციით გამოხატავენ ისინი კმაყოფილებასა და მადლოვრებას.

ლილი იაშვილისათვის კი ეს ყველაზე მაღალი ჯილდოა.



გ. საბაძე, დ. ჯაფარიძე.

დივრა ძეგლისათვის სამამულო ომში
დაღუპულ მებრძოლთა ხსოვნის აღსა-
ნიშნავად.



სცენა სპექტაკლიდან „კურკას ჭორწილი“.
კურკა — ბ. ბეგალოშვილი, ფირუზა — თ.
ხელაშვილი

მესკოპედიის თეატრის ახალი სპექტაკლი

ზურაბ რცხილაძე

„პურპას ქორწილი“ ძალზე კოლორიტული მოთხრობაა. ამ ნაწარმოებში მიხეილ ჯავახიშვილმა გამოსახველად დაგვიხატა ქალაქური ყოფის პატარა სურათი.

ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის ამავე სახელწოდების სპექტაკლისადმი ინტერესი მოთხრობის დიდი პოპულარობითაც არის განპირობებული. თუმცა მოთხრობიდან სპექტაკლში ბევრი არაფერი დარჩენილა. შეცვლილია არსი, მოქმედი პირები, მათი მსოფლმხედველობა. დარჩენილია მხოლოდ ერთი-ორი პერსონაჟის სახელი და საერთო სურნელება. ერთი სიტყვით, ეს სხვა კურკაა და მისი ჭორწილიც სხვაგვარია. როცა დრამატურგი მწერალს არ მიჰყვება და ირჩევს ახალ გზას, მაშინ მან უნდა მოგვეცეს ისეთი სასცენო ნაწარმოების ნიმუში, რომელიც დრამატურგიის კანონებს დააკმაყოფილებს. მართლაც, მ. თარხნიშვილის ლიბრეტო აგებულია მახვილ ყოფითა და სოციალურ სიტუაციებზე, ლირიკული და კომიკური მომენტების მონაცვლეობაზე.

არ ცვლილებები განიცადა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობაში? კურკა—კეთილი, მაგრამ ბეჩავი, ჯაბანი და ხეიბარი ლიტერატურული გმირია. მ. თარხნიშვილმა კი იგი გამარჯვების, ბედნიერი მომავლისა და სიმართლის რწმენით გამსჭვალულ გმირად აქცია.

ქველი თბილისის ყოფაცხოვრების ფონზე ცოცხლებიან წარსულის პერსონაჟები, მაგრამ ისინი თანამედროვე აღმიაწიები არიან, თავიანთი ზრახვებითა და მისწრაფებებით. ყარაჩხელთა ამქარი, უბრალო ხელოსნები, თვით მდიდარი ვაჭრის ცოლიც კი კურკაში ბედუკუღმართობისადმი პროტესტის გრძნობას აღვივებენ.

ჩვენს თვალწინ ქველი ქალაქური ცხოვრების მრავალი კოლორიტული და დაიწყოებული სურათი ცოცხლდება. ჩანს ქალაქური კოლორიტის კარგი ცოდნა.

სპექტაკლში თვალსაჩინოა დრამატული საწყისი, რომელიც თითქოს უცხოა მუსიკალური კომედიის ბუნებისათ-



ვის. სინამდვილეში კი სწორედ იგი ამახვილებს ნაწარმოების შინაარსს და რელიეფურს ხდის სპექტაკლის კომიკური მხარესაც. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ კომიკური საწყისი სოციალური საფუძვლებიდან მომდინარეობს და გადმოსცემს დამაფიქრებელ და საგულისხმო ცხოვრებისეულ მოვლენებს. ამ ფაქტში თავი იჩინა მუსიკალური კომედიის თეატრის ახალმა შემოქმედებითმა ტენდენციამ, სი-ახლის ძიებამ, რასაც ოპერეტის ჟანრული საზღვრების გაფართოება მოჰყვება.

„კურკას ქორწილის“ მუსიკა ეკუთვნის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, ცნობილ კომპოზიტორ გიორგი ცაბაძეს. ის, რომ ქალაქური ყოფის ამსახველმა ლიბრეტომ კომპოზიტორის ყურადღება მიიქცია, სასვებით კანონზომიერია, რადგან გიორგი ცაბაძე შესანიშნავად იცნობს ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორს, მისი დაუმრეტელი შელოდიური ნიჭი კარგად ეგუება ქალაქური მუსიკის თავისებურებებს. მრავალი მისი სიმღერა ხალხმა შეიყვარა, თავისად გაიხადა, რაც მის ფართო აღიარებაზე მეტყველებს. გ. ცაბაძე ნაყოფიერად მოღვაწეობს მუსიკალური კომედიის ჟანრშიც. საბჭოთა კავშირის მრავალ ქალაქში იდგმება მისი ოპერეტები. „კურკას ქორწილი“ კომპოზიტორის კიდევ ერთი წარმატებაა. მისი მუსიკა ორგანულად ერწყმის ლიბრეტოს და ნაწარმოების მუსიკალურ-სცენურ მთლიანობას განაპირობებს. მასში თავმოყრილია ძალზე მღერადი და გამომსახველი არიები (კურკას I და II არია და დუეტი, ლიზასა და დავითის დუეტი, ყარაჩხელთა სიმღერა და სხვ.). მაგრამ ცალკეული მუსიკალური ნომრების ღირსებანი გასაკვირი როდია. გ. ცაბაძე სიმღერის ნამდვილი ოსტატია და ეს მკაფიოდ ჩანს ამ ოპერეტაშიც.

„კურკას ქორწილში“ ყურადსაღებია მუსიკალური დრა-

მატურგია. იგი მკაფიო, სასოგანი და გამომსახველია კარად ჩანს ჟანრის სპეციფიკის ღრმა ცოდნა, ავტორის პროფესიული ხელწერა.

მუსიკა სცენური მოქმედების ილუსტრაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ გამოსატავს ნაწარმოების საერთო შინაარსს, იძლევა პერსონაჟთა პორტრეტებს, ხსნის მათ ურთიერთდამოკიდებულებას და განცდათა სამყაროს.

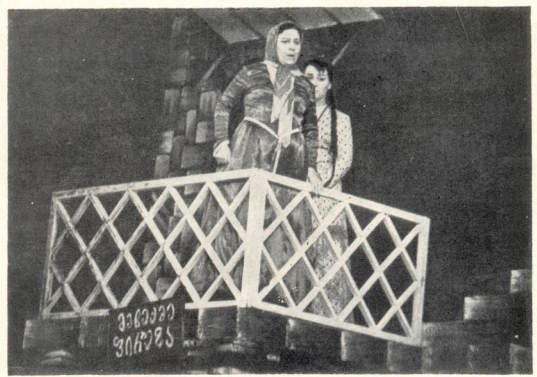
მომღერლებს მუდამ ჰყავთ ხოლმე ამორჩეული მათი შემოქმედებითი ბუნებისათვის განსაკუთრებით ახლოვლი კომპოზიტორი, რომლის მუსიკა შთააგონებს და ხელს უწყობს სამემსრულებლო გამომსახველობის გამოვლენასაც. მუსიკალური კომედიის თეატრის მსახიობებისათვის ასეთი კომპოზიტორია გ. ცაბაძე. „კურკას ქორწილში“ სიმღერა ლაღად, თავისუფლად მიედინება, მისი მელოდიურობა სიზლავს და იტაცებს შემსრულებლებსა და მსმენელს. საორკესტრო პარტიაც მსუბუქად ჟღერს და ხელს უწყობს ხასიათების თუ განცდების გადმოცემას.

სპექტაკლი დადგა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რეჟისორმა ბ. გამრეკლმა. კვლავ გამოვლინდა მისი ალლო, მსახიობთა ინდივიდუალობის კარგი ცოდნა. ყოველივე ეს თვალსაჩინოა თუნდაც როლების მართებული განაწილებიდან.

სპექტაკლის ცენტრშია კურკას სიყვარული ობოლი სოფიოსადმი. მასში ვლინდება სპექტაკლის მორალურ-ეთიკური სახე. ლირიკულ-სატრფალო საწყისთან ურთიერთკავშირში ვლინდება სოციალური წინააღმდეგობანი, უბრალო ხელოსანთა გულმარტობა.

სპექტაკლი დინამიკურად ვითარდება. განსაკუთრებით საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი ლოცვას სცენა—შუქით განათებულია მხოლოდ კურკას სახე. მუხლმოდრეკილი

სცენა სპექტაკლიდან.
 ლიზა — ბ. იანვარაშვილი,
 სოფო — ე. გურაშვილი.





სცენა სპეტაკლიდან.

სცენა სპეტაკლიდან.



„კურკას ქორწილი“.
ლიზა — ბ. იანვარაშვილი,
ბოლშა-ვანო — ვ. სალარიძე,
კურკა — ბ. ბეგალიშვილი.



მლოცველი მფარველობას სთხოვს ზეციერს... მისი ფიქრი და ოცნება ერთი ობოლი გოგოა, რომელიც მას კეთილ ანგელოზად ესახება. უეცრად შუქი გადაინაცვლებს და გამოჩნდება ის, ვისზეც კურკა ლოცულობს. ეს სცენა გამოირჩევა გრძნობათა სიწმინდით, ლირიკული განცდების უშუალოდობით. ამ მომენტში რელიეფურად არის გამოკვეთილი წმინდა სიყვარულის მაღალი იდეა. შუქ-ჩრდილების ეფექტით რეჟისორი ხელს უწყობს საერთო განწყობილების შექმნას. ამავე დროს, მაყურებელი გრძნობს, რომ მოსალოდნელია ვითარების გართულება — სასიყვარულო იდილიის დარღვევა.

შთამბეჭდავია სპექტაკლის ფინალური სცენა, ჩანს რეჟისორის ფაქიზი, ლირიკული ხელწერა. ჩარჩი ვანოს ბილ-

წი ზრახვები ჩაიფუშა წინააღმდეგობების გადალახვამ კიდევ უფრო განამტკიცა კურკასა და სოფიოს სიყვარული. ერთმანეთის გვერდი-გვერდ განმარტობით მიმჯდარ ბედნიერ წყვილს ჩაეძინება.

„კურკას ქორწილის“ წარმატების აქტიური მონაწილენი არიან ნიჭიერი მსახიობები. კურკას ანსახიერებს მსახიობი ბ. ბეგალიშვილი. იგი ყურადღებას იპყრობს პლასტიკური გამომსახველობით, სიწრფელით. ყურადსაღებია მისი მკაფიო დიქცია — მეტყველებსა თუ სიმღერაში არც ერთი ბეგრა არ იკარგება. მისი კურკა სიცოცხლით სავსე, გულღია პერსონაჟია. ბ. ბეგალიშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში კურკას სახე განცალკევებით დგას, რადგან ამ როლში მსახიობმა კომიკური და ლირიკული განცდების

„კურკას ქორწილი“. მარგო — ნ. კოდანოვა.





გვერდით გამოავლინა დრამატული მღელვარებაც, რაც მის ფართო აქტიურულ შესაძლებლობებზე მეტყველებს. გუ-სურვით მის მეტი უშუალოდ ლირიკულ სცენებში, შეფარებულთა ერთეულობაში.

საქეტაკლში კოლორიტულ სახეს ქმნის მსახიობი ნ. კოდანოვა. მის მიერ განსახიერებული მარგო ბოლმა-ვანოს ხასა და ბობილის ბალ-რესტორნების „მშენებმა“. ავი ეუბნება კიდევ გაკვირვებული კურკა: რა ანა ბაჯითი ცნობილი ქალი ხართ. მარგო ბოლმა-ვანოს მიჰყვდლება და მისი ბოროტი ზრახვების თანამაზრეუ გამხდარა. მსახიობის მარგოს პორტრეტის გამოძრწვნი ხელს უწყობს ხმა, გარეგნობა, მიხრა-მოსრა, მიმიკა. ნ. კოდანოვას მარგო უარყოფითი გმირია, მაყურებელი მის ბოროტ მიზნებს არ იზიარებს, მაგრამ მისდამი მტრულად მონაც არ არის განწყობილი, რადგან იგი ხედვით, რომ მარგო სოციალური წინააღმდეგობების მსხვერპლია. ამდენად იგი შეცოდებას იწვევს, თუმცა მისი მოქმედება დასაგმობი და მიუღებელია.

საქეტაკლში ბოლმა-ვანოს ანსახიერებენ საქართველოს სახალხო არტისტები ვ. სალარიძე და შ. ხაჯალია. ვ. სალარიძის გმირი ლვარძლიანი და ციხერია. იგი არასოდეს არ იღიბება. უკმაყოფილოა მამინაც კი, როდესაც საწა-დღის აისრულებს. ერთი სიტყვით, ვ. სალარიძე ხატავს სოციალურ ტიპს, რომლის უარყოფითი მხარეები არა მარტო ბიბიქტური პირობებით არის განპირობებული, არამედ სუ-ბიექტური თვისებებითაცაა დამიძებული. ვ. სალარიძის გმირის სტიქათა — სიყრუე, ორპირობა, გამომალვა. მსახიობი გარწმუნებით, რომ ასეთი ადამიანების წინააღმდეგ ბრძოლა საჭირო, ისინი ბოროტებას თვსვენ.

ნ. ხაჯალიას ბოლმა-ვანო განსხვავდება ვ. სალარიძის გმირისაგან თუნდაც იმით, რომ მსახიობმა განსაკუთრებით გააზახვილა უფრადლება მის პრაქტიკულ-ვაჭურულ საქმიანობაზე, ხაჯალიას ბოლმა-ვანო გამორჩენის სენითაა შეპყრობილი. იგი თავვერბა ეგოისტბა, რომლის თითოეული მოქმედება ანგარებით არის ნაკარნახევი.

ამრიგად, ვ. სალარიძემ და შ. ხაჯალიამ საინტერესო სცენური სახეები შექმნეს. ამას ვერ ვიტყოდო ლიზას შესახებ. აქ ლიბრეტისტმა სინქლეთები შეუქმნა მსახიობის. საქეტაკლში ამ როლის განვითარება არ ხდება. მაყურებელი ტაშს უკრავს მსახიობის სიტყვებს — მე ქალი არ ვიყი, თუ ეს წინშობა ქელხსად არ გადაგიქციოთო, მასში ხედვას კეთილანათვის მემობარ ქალს, რომელიც საკუთარ ქმარსაც კი წინ აღუდგება. მაგრამ ეს სიტყვებია მხოლოდ. სიმართლისათვის ბრძოლაში იგი საერთოდ არ მონაწილეობს და მხოლოდ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ბ. იანვარიაშვილის ნიჭი და ოსტატობა ანიჭებს ამ სახეს სიცოცხლისუნარიანობასა და თავისებურ კოლორიტს.

სოფლის ორი შემსრულებელი ჭყავს: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ე. გურაშვილი და მსახიობი ი. ბიჭიძე.

ე. გურაშვილის სოფიო ლირიკული პერსონაჟია, თვალსაჩინოა მსახიობის კარგი ვოკალური მონაცემები. იგი სიმღერით გადმოსცემს სოფლის გაწკნებას, სხვადასხვაგვარ

განწყობილებებს, მის სიწმინდეს. მისი ვოკალური დამაპყრებელი, შესატყვისად შეფერადებული და მკაფიოა.

ბ. ბოჭიძის სოფიო შედარებით აქტიურია, ტკმპერ-მენტული, თუმცა ზოგჯერ გრძობების სიჭარბე დაღს ას-ვამს ვოკალურ გამომსახველობას.

საქეტაკლში საინტერესოდ არის დამუშავებული ჟანრული ეპიზოდები. სასოვანად არის ნაჩვენები თბილისური ყოფა. ეპიზოდურ როლებს შთამბეჭდავად ანსახიერებენ თეატრის ნიჭიერი მსახიობები. სულ რაღაც ათიოდე წუთია სცენაზე მსახიობი ი. დათუკიშვილი, მაგრამ მისი როლი მრავალფეროვანი განწყობილებით გამოირჩევა. მეყვავილე ცხოვრებაში უიღბლო კაცია, მაგრამ სიცოცხლით სახეს, თავის უიღბლობას სადაც გულის სიღრმეში მალავს, მშვი-ლია და დიდსულოვანი. ბედს ეუმართი უწივის. მსახიობი წრფელია, მისი გჯერა და ამიტომ თანაურძნობ.

ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო როლი აქვს თეატრის ვეტერანს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს მ. ბერიაშვილს, მაგრამ მისი ვაჭარი ძალზე სახიერია. მსახიობმა მიავნო სახასიათო შტრიხებს, ამიტომაც მაყურებელი იხსოვებს მას.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ი. ხელაშვილის ხარაში ფირუზა საქეტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო როლია. მსახიობი ვოკალურ-სცენური ოსტატობით ძერწავს ამ ძალზე კოლორიტული დარდიმანდი პერსონაჟის მომხიზველ სახეს. აღსანიშნავია მუხამბაზი, რომელსაც მსახიობი შთაგონებით, მუსიკალობით ასრულებს.

მაყურებელში სიმპათია აღძრავს ეპიზოდური როლები შემსრულებლებმა — რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტებმა — ი. ქუთათელაძემ, ო. ბახტაძემ, მსახიობებმა — ა. გოგორიშვილმა, ბ. ნებეირიძემ, ჯ. თალაკვაძემ, ო. ბაზალაძემ, ა. მჭვიტემ. მაყურებელი ტაშით აჯილიძე-ვებს ო. ხელაშვილს და ბ. უვარდოს.

საქეტაკლში ცეკვები დადავა საქართველოს სახალხო არტისტმა ჯ. ბარკატინმა. როგორც სოლო ისე ანსამბლური ცეკვები ორგანულად რწყვიან წარმოდგენას. ამას ვერ ვიტყოდო ბაღდადურზე, რომელიც საქეტაკლის რეჟისორული შთანაფიქრიდან ამოვარდნილია. ისე კი, მსახიობი ა. ნიკოლაძე ჩინებულად ასრულებს მას. ბაღდადური ცალკე ნომრის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწეებმა მხატვრებმა რ. ნალბანდიანმა და ე. დონცოვამ საბოვანი დეკორაციები შექმნეს. მათ მსახიობებს შეუქმნეს სცენაზე მოძრაობის ხელსაყრელი პირობები.

რესპუბლიკის დირიჟორებს რევაზ ზურბიტაძე. იგი ღრმად ჩაწვდა მუსიკალურ პარტიტურას და ხელი შეუწყო წარმოდგენის მთლიანობას. არსებითად იგი ჰკრავს საქეტაკლის მუსიკალურ-ვოკალურს და სცენურ კომპონენტებს.

„კურკას ქორწილი“ თეატრის გამარჯვება და თბილისის ე. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის მიმდინარე სეზონის ერთ-ერთი საუკეთესო საქეტაკლია.

გ ე რ მ ა ნ უ ლ ი ღ ღ ი უ რ ი *

ოთარ ევაძე

ძარბაზული ფირფირა ალბარტინუმში

ბევრი საოცნებო და სანატრელი ადგილი ეგულებათ ქართულ შემოქმედთ, — მსახიობებს, მომღერლებს, მუსიკოსებს, მხატვრებს. მრავალი აქტიური მზადაა და საპატიოდაც იჩნევს მოსკოვში, მოსკოველების წინაშე კარგი როლით გამოსვლას, მომღერალი დიდ თეატრში, ან ლა-სკა-ლას სცენაზე გამოჩენას.

საოცნებოა მხატვრისათვის საკუთარი ნაწარმოებებით გამოჩენა ჩვენშიც და უცხოეთშიც, მოსკოვშიც, რომში და რა სჯობდა თუ დრეზდენშიც, დიას, დრეზდენშიც, იმ ქალაქში, სადაც „სიქსტის მადონა“ ნებივრობს და საყვარელი შეუღლის სასკიას გვერდით თავმიხატული რემბრანდტი ლაღობს, იმ დიდ სამხატვრო ცენტრში, სადაც ერთი კი არა, ორი დიდებული მუზეუმ-გალერეაა, — სახელგანთქმული ცვინგერი, უნიკალური დრეზდენის გალერეით ცნო-

ბილი და სახელმოსვებილი ალბერტინუმი ძვირფასი ფონდებით.

აი აქ, ინგლისელ-ამერიკელთა ზღრვისაგან ბედზე გადაარჩენილ დიდებულ სამუზეუმო-საექსპოზიციო შენობაში გაიხსნა ქართველ მხატვართა, — ფერმწერთა და გრაფიკოსთა გამოფენა და, ბუნებრივია, ყველასათვის იქ მოხვედრა საპატიოც იყო და საამოც.

ფართო შენობის ფართო დარბაზები ძველი და ახალი თაობის რჩეული მხატვრების ნამუშევრებით აივსო. ქართული ფერწერა და გრაფიკა მთელის მკაფიოებით წარსდგა ბევრის მნახველი, ღრმად შემცნობი, სწორად უნმფასებელი დრეზდენელების წინაშე და აღიარებაც დიდი სვდათ.

სახვითი ხელოვნება ცხოვრების არა მარტო ამსახველია, გამამშვენებელიც არის. იქნებ ამიტომ მოიწადინეს გერმანელმა მასპინძლებმა სილამაზის ეშში არ დაეკლოთ ქართველი მხატვრების გამოფენისათვის. ექსპოზიციის გახსნისას დარბაზში განლაგდა საქართველოს სიმებიანი კვარტეტი ვარდელის, თამაზ ბათიაშვილის, ნიღარ ჯვანიასა

* იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1970 წ.



და ბარნაბიშვილის შემადგენლობით. მათ გვერდით ედგათ გამოჩენილი კომპოზიტორი, თბილისის ვახო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი, პროფესორი სულხან ცინცაძე და შესაძლოა ისეთიარადვე ლულავა, როგორც გამოფენის მოხაზილად ლადო გუდიაშვილი, ჟანი მემქარიაშვილი, ქართული მუსიკალური, ვოკალური, თეატრალური, კინო თუ სურთომიმოდერული ხელოვნების მიხანად იქ დამსწერ მრავალი სხვა გამოჩენილი და გამორჩეული პიროვნება.

დარბაზებში შუკ დაუწიეს, რბილი ბინდი სურათებს ჩამოაშალა. მერე შუკ შინდღებზე დადგმული კვლავტრები აანთეს და ნახატებს თითქმის შარავანდელი მიაფრქვიეს. სისუქე ჩამოვარდა. დარბაზში ოთხი ქართველი მუსიკოსის ხელი შევირბა და სულხან ცინცაძის შექმნილ კვარტეტის ხმა იკურობას მოეფინა.

სიმეზიანი კვარტეტი უკრავდა. ფუნჯით ვაცოცხლებული საქართველო, ქართული ბუნება და სახეები ამტკველდნენ. მუსიკისა და სახთლების შუკი კიდევ უფრო ლამაზსა და აზრობას ხდოდა დიდსა თუ მცირე ზომის ექსპონატს. შესაძლოა, ამან მივსა მტეტი შთამაგონებლობას ძალა დამით განაბთებულ ჯვარის მონახატებს და ნარიყალას. დამე უბირი რაბაა, მაგრამ საკმარისი შუკის სხივი შეუკრას, რომ დამეც კი ხდება საამო, შთამბეჭდავი და თუ მას ნუსხი-სიმღერის მადლიც ეპკურება, დამე ზემიად იტყვევა.

ზემი იდგა იმ დღეს საგულდაგულად ჩანებლებულ აღბურთნულში, ზიმი, რომლის მთავარ მოძახილს მხატვრები ამბობდნენ, მუსიკოსები კი აღტაცებით ხმას უწყობდნენ, ლამაზსა და ძლიერს კიდევ უფრო აღამაზებდნენ და აღბურთნებდნენ, აფაქიზებდნენ და ახაზებდნენ კიდევ, სურათების სამყაროს აცოცხლებდნენ და სიცოცხლეს მშვენიერებად აჩენდნენ.

ღამეზიანი ყველაფერი და ყოველივე, რასაც გამჩნი დედა გააჩნია და გაგრძელებული მჭაკის კვლევებზე დავით კაკაბაძის „დედას“ გვირბა. იგი დაბოლოებული თითისტარის ატრილუმს და ძაფს ართავს. ასეთი ძაფებისავე შესდგება მისი და მისიანების ცხოვრება, ჩვენი და ჩვენიანების შთამომავლობა. მატყლის ძაფის გორგალსაც ისევე სჭირდება დედის შრომა, როგორც იმავე სურათზე გამოხატულ იმერტის პეისაქის დაჭირვალ-დღორდნილ და მერხნებად შე-მომოძობილ მიწის ნაკვეთებსაც. გერმანელები მსუბუქი აფ-და-სიხარულით უტყვირდნენ „დედას“ და ვგრძნობდი, რომ საკუთარ დედასაც ხედავდნენ. იქნებ ნოემვიგელის ვრძომბებსაც ამკვანებდნენ:

დედაც — სიცოცხლის დღოდ სავაიხო,
დედაც — ცხოვრების ბურჯო მჭარო,
ეს გული შენი გულით ხალისობს,
შენი თვალებით ვხედავ სამყაროს.

დედის ფიქორები გამოხატვა უნა ჯაფარიძემ პატარა ფერწერულ ტილოში და დიდი გრძნობა-ემოციები ამოქნა გერმანელების თვალუბში: მზითა და ქართლ დღორდნილი და ჩვენი დედ-მამის დაულავალი ხელების აყვავებულ ქართული მიწის ჩრდილიან წყაროსთან დედა კიკას აჯსენს და ფიქრით შეილება და სიცოცხლეს ლოცავს. უნაც გაიმეორებს პოეტის სიტყვებს:

შენ დაბოლოც კვენავე კაცობა,
თავზე ნაშუსის ქული დამხურბ.
შენვე გვეკუთვნის თუ რა მადლობა
და სიყვარული დავიმბახურბ.

გამოფენაზე მოსულები მიხობბულნი იყვნენ ქართველ მხატვართა ბუნების კეთილშობილებით, დედისადმი სიყვარულითა და მოკრძალებით, წარსულისა და აწმყოს შეც-

ნობა-შეყვარების მადლიერებით. დედაზე უტყვამდე კარტიველ შუკალ:

ახლა შენა ხარ ჩემი კანდელი,
სიცოცხლის დიდი გასხობონება,
შენ შემაუჯარე დღე დღევანდელი,
ხვალინდელ დღეზე ტბაბლი ოცნება.

დედ-მამაა ჩვენი ხალხის კანდელი და განა ესეც არ იგრძნობა ნანა მესხისძის კოლორიტულ „მამამი“. პატარა ბავშვები ასფალტზე მამის სურათს ხატავენ. ჯარისკაცის ქელში, გულზე მიბნეული მტლით. მიუხედა გატაცებით აღამაზებს მამიკოს, გოგონა ფიქრებით თაქნაღულუნდი დასცქერის მამის მხრებს და მის დაბრუნებაზე ოცნებობს.

დამბრუნდება კი? იქნებ არც ახასისუნ. განა გერმანელებმა თვითონ არ იციან, რამდენი ქართველიც არ დავიბრუნდა ასეთსავე პატარა უზო-ქოხებში, რამდენი ასეთი პატარა და-ძმა უცდიდა შინდაბრუნებულ მამას.

მათი გასცენება არც აქ დავევიწყებია, მათი შესანდობარი დრეწულების გამოფენაც გავიხსენებ და კარმანელებსაც ვაგვასწავნებ. ჩვენსა და ისინი ერთნაირი ძაღის მოკანალება-დაღალით შევეცქერებოდე ბუჯან მშველიძის „შეკანაღობას“. შინ მოსულ სამ მომბარს, მარტყლითა ორ ბაბუნა და ობლად დარჩენილ ერთ შვილიშვილს. მაგრამ, განა მარტყ ერთს? — ვინ მოთვლის რამდენსა. მერე და რაბომ? რად დავგატება კაცობრიობის სამდრედ გაჩენილმა პიტლურმა ასეთი უბედურება? რად გაყვენუნ სააკვაკოზე ამდრეს მიმდევრები, რად დააბოლეს შვილინი და შვილიშვილები?!

გამოფენაზე მოსულნი ისე არ მიიდან, რომ „შესანდობარი“ არა ნახონ. ძნელია ვგრძნობს აქვევა, — ძნელია, რადგან სიმათლეს ხედავენ, სიმათლემე კი ცრემლიც იცის.

მაგრამ, ყველა ომში როდი დაიღუპა. ზოგი უომრდაც წვიდა და მათაც დასტოვებს თავიანი თავზე კეთილი მოცონება და ხსენება.

ეს ვალკატონია, გამოჩენილი ქართველი პოეტი. გარდაიცვალა, და უკვდავად დარჩა. იგი ნატურიდან აღექსანდრე ბანჭელაძემ დასატა.

ეს, ნიკო ფიროსმანი, — უდიდესი ქართველი თვითნასწავალი მხატვარი. მისმა თანამედროვე ლადო გუდიაშვილმა აღბეჭდა.

ეს, გამოჩენილი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლოძე, მარმარილის ენაზე მომღერალი. ქეთო მაღალაშვილმა დასწერა.

ეს სიცოცხლის სიყვარულით დაღლილი პოეტის ლადო ასათიანის ლამაზი სახეა. რუხო თურქიას ნაწერი.

მაგრამ, ქართველი მხატვრების ძალა იმშივე გამიჩნდა, რომ სუდასაც კი სიხარულის სათავედ ვადართავენ, დარდს შრომაში იჭარებენ, მიხანს მოქმედებაში ასორცილებენ, ოცნებებს ბრძოლა-გარჯობა ფრთებს ასხამენ.

ამის ძალას ფლობენ ლადო გუდიაშვილი და ელენე ახვლედიანი, რობერტ სტურუა, ჟანი მემქარიაშვილი, ზურაბ ნიყარაძე, თიარ სულავა, გივი თოიძე, რადიმ თორღია, ჯიბზონ ხუნდაძე, ჯეზალ ზუციშვილი, დიმიტრი ხახუტაშვილი, გურამ ქუთათელაძე, თენგიზ მირზაშვილი, ზურაბ მექვანიშვილი, ედმუნდ კლანიძაძე და ნათელა იანჭოშვილი, თენგიზ სამსინაძე და გოგი თოთიბაძე.

მნახველები დიდხანს ჩერდებოდნენ გიორგი თოთიბაძის ლავლაჟა სახის კახელ „თამადასთან“ და მიხეულ ზვიტაის ლირიკულ ვიზუალებთან, ელენე ახვლედიანის ძველი თბილისის კოლორიტის სურათებთან და ვაკატონი მადღავადის მშვენიერ ფერწერულ პორტრეტებთან.

საერთო აღიარება ხვდა გურამ გელოვანის ორ დღე სუ-

რათს, — „ოჯახი დუშეთიდან“ და უკვე ლენინიანას ფონდში მყარად შესულ დიდ კომპოზიციას — „ლენინი და კრუშჩევი რუსოვში“.

დრეზდენელები თვითონაც გაეცხოველებით ემზადებოდნენ ლენინის საიუბილეო თარიღისათვის და გელოვანის ამ კარგ ნამუშევარს მიწონების თვალით უყურებდნენ.

მოწონებით ათვალიერებდნენ ექსპოზიციის უმეტეს ნაწილს, კმაყოფილებას არცა მალავდნენ, — ზოგი შთაბეჭდილებათა წიგნში წერდა, ზოგი პრესაში ახშიარდა, ზოგიც იქვე საქართველომ დაარბაზში გამოთქვამდა.

— ჭარბივთ მხატვრები ერთმანეთს არა გვანან. ერთმანეთისაგან ისევე განსხვავდებიან, როგორც კოლხიდა კახეთისაგან, — მუნიშნა საქართველოში ნამყოფმა გერმანელმა მხატვარმა მიუნცერმა.

— ერთმანეთისაგან რომ განსხვავდებიან, სწორედ ეს გამოარჩევს მათ თანამედროვე ვეროპელი მხატვრებისაგან! — დასაკვნა ვეროემ.

— ასეთი გამორჩეულობა აძლევთ მათ უფლებას თქვან, რომ ქართველებს საკუთარი სტილი გააჩნიათ, თუმცა სტილიც ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაში თვითმყოფდები არიან, — ვუდიანვილი ჯაფარიძეს არა ჰკავს, ახვედლიანი — იანჭოშვილი, მირზაშვილი — ხუციშვილი, თორღია — ნიჭარაძეს, კალანდაძე — თოთბაქაძეს, ახობაძე — გოცაძეს, ბაღდავაძე — ნოღიას და მახარაძე — სამსონაძეს.

კოკი მახარაძის „მიწა ქართული“ აქაურებსაც მოეწონათ და იქაურებსაც, მნახველი აქაც ბევრი ჰყავდა და იქაც. ალბათ იმიტომაც, რომ მასზე თანამედროვე საქართველოც ჩანს და წარსულის ქართული ხასიათიც, შრომისა და ქალის კულტურა და ძველისა და ახლის პუწიც.

ასეთი პუწი აჩნდა ქართულ გამოფენას და მგონი ყველა ასე სჯიდა. შესაძლოა სხვაგვარადაც შესჯილებდნენ, მაგრამ განა შეიძლება ას მხატვარზე ასიათასი ერთი აზრი დარჩეს? მთავარია, ქართულმა გამოფენამ საერთო აღიარება ჰპოვა და თანაც სად, — დრეზდენში! დიახ, დრეზდენში, სახვითი ხელოვნების იმ გერმანულ ცენტრში, სადაც მრუდედ ცოტა ზომავს და ელამად ცოტა სწონის.

ხელოვანთა ინსტიტუტში

წინარ და განიერ ქუჩაზე მალაღი და ნათელი შენობა დგას. დრეზდენელები მას ხელოვანთა ინსტიტუტს უწოდებენ. იმ მოსწავლე ახალგაზრდობას სინჯითე-გარჯას უწონებენ და დროდადრო მათ ნამუშევრებსაც უყურებენ, ხან გამოფენებზე ეწვევიან, ხანაც აქტიორულ ვერინსაჟებზე უწერებიათ.

ხელოვანთა ინსტიტუტში ორი ფაკულტეტია — სახვითი ხელოვნებისა და თეატრალური. მხატვრები და აქტიორები ერთობლივ შემოქმედებით ატმოსფეროში იზრდებიან და ერთიმეორის ზეგავლენით იმ გარგს ითვისებენ, რასაც სხვაგან მხოლოდ ფაკულტეტური სწავლებით აღწევენ ხოლმე.

ფართო აუდიტორიაში სტუდენტები გველოდნენ. რექტორმა, ორმა პროფესორმა და ერთმა მასწავლებელმა, რომელსაც რუსული ენაც კარგად სცოდნია, სტუდენტთა წინაშე წარმადგინეს და ისე, როგორც წინასწარ დაბეჭდილი და დაგეგმილი პროგრამა ითვალისწინებდა, ახალგაზრდებთან სასაუბროდ გავედი: „სოციალისტური რეალიზმის განვითარება და პრობლემები თანამედროვე ქარ-

თულ სახვით ხელოვნებაში“, ასეთი იყო ჩემი ლექსითემა. სტუდენტები ღრმა ცნობისმოყვარეობით ისმენდნენ ჩვენებურ ფერმწერებზე, მოქანდაკეებზე, გრაფიკოსებზე, თეატრალურ თუ გამოყენებით ხელოვნების ოსტატებზე, რომლებიც უკვე გერმანიაშიც მოასწრეს გახმარება და დრეზდენში ნანახითა და განაგონ-წყაითხულითაც დიდად სასიამოვნო შთაბეჭდილება შეიქმნეს ქართულ სახვით ხელოვნებაზე.

გერმანელებს ვერ გააკვირვებ პლასტიკური ხელოვნებით, მით უფრო სასიამოვნო იყო, რომ ქართული მხატვრობის გამოფენის ნახვა უკვე მოესწროთ და დაფურავი კმაყოფილებით ლაპარაკობდნენ ნანახსა და განცდილზე, ქართულ კოლორისტულ ფერწერაზე, შინაგანი რიტმით გამორჩეულ გრაფიკაზე, პლასტიკური მონუმენტურობითა თუ კამერული მეტყველებით გამორჩეულ ქანდაკებებზე.

— დიდი ხანია არსებობს ქართული სახვითი ტრადიცია? — იკითხა ერთმა სტუდენტმა.

— საკმაოდ. ჩვენი საკუთესო ფრესკები, ხუროთმოძვერული შედევრები ბევრ საამაყოს ვგაძლევენ.

— დაზგური ფერწერა?

— უფრო ახალგაზრდაა, ვინემ გერმანული და რუსული, მაგრამ თუ ახლანდელით განსვსეთ, ღრმა წარსულიდან მოღვივებული მხატვრებია.

— რამ შეუწყო ხელი ქართული სახვითი ხელოვნების ასე ძალუმაღ აყვავებას?

— ხალხის ნიჭიერებამ.

— ნიჭი ძველდაც გასლდათ.

— მაგრამ, არ გვახლდა თავისუფლება. შემოქმედებას თავისუფლება ზრდის. შემოსულ დამპყრობლებს კი მორჩილების მოთხოვნა მოჰქონდათ. ამიტომ სალხმაც სერაი იხმარა, — მხატვრული შენოქმედების ისეთი დარგები განავითარა, რომელიც სულიერთან ერთად მისი ფიზიკური ძალეობის მობილეთა-განმტვიცებასაც უფრო მეტად ემზარებოდა. აქ კი სიმღერამ იხმარა, რადგან სამშობლოს დამცელებს მოახიანი სიმღერა ძალღონეს მატებდა და ნებისყოფა-ხალისს უმრავლებდა, ცეკვამაც იმარჯვა, რადგან ადამიანის ტანის პლასტიკასა და სერხიანობას აღივსებდა და ესთეტიკურს გამოხატებდა-გომნასტიკურშიც ვადქმნებდა. პოეზიაც მალღდებოდა, რადგან ლექსი სიბრძნესაც აძლევდა და ვულადობასაც ამატებდა, სიღამაჟსაც აწვევდა და ბოროტებასაც აჟულებდა. ეს სამი კომპონენტი — სიტყვა, ცეკვა და სიმღერა — იმ ლეიარღებდა იქცა, რითაც ქართველთამ თავი დაიცვა მონღოლების, არაბების, თურქებისა და სარასელების შემოსევისაგან. შემდეგ დიდი ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებამ ჩვენი ერის პოტენციური ძალეობი არნახულად ამოქნა და იმ სამთა გვერდით ჰალი ორიც — თეატრი და სახვითი ხელოვნება — წელში გაბართა. დიახ, ახალგაზრდა დაზგური ფერწერა და ქანდაკება საქართველოში, სულ ასიღედ წელსაც არ ითვლის იგი, მაგრამ ისეთი დიდი სულიერი ტრადიციებიც უსწრებენ, რომ ძველთაგან წამოსულად გვექადნება.

— თქვენნი ჭედურობა ამაში გავრწმუნებ! — დამეთანხმა ქერა სტუდენტი.

— ფერწერაც! — დაუმატა ჩემს გვერდით მჯდომმა პროფესორმა.

— კერამიკაც დიდებული საბუთია.

— შედევრია! — მოიწონა თვალწინდაუდები, მაგრამ გონებით წარმოსახული ის მშვენიერი ექსპონატები, რაც ინსტიტუტის რექტორს ბერლინის კოპენიკში ენახა. მერე მე შემოხსნა და სტუდენტების გასაგონად წარმოთქვა:

— დრეზდენელი კამაყოფინი ვართ საქსონური ფაიფური. ჩვენი ოსტატები თქვენთვისაც ცნობილი არიან. დიდად ვწუხართ, რომ საქსონელებისათვის მხოლოდ ახლა გახდა ცნობილი ქართველ მხატვართა კერამიკული ქმნილებები, რომლებშიც საოცარი პარმონიულობით არის შერწყმული არქაული თანამედროვე გემოვნებასთან, სიმდგრადე — პაერონებისათან, გრაციულობა — სიმტკიცესთან, ხაზის ლაკონიურობა — კოლორიტულობასთან, ყველა და ყოველი იმასთან, რითაც წარმომიშვება ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილება, შედევრი, დიას, შედევრი!..

ფუძე და სიმაღლე

— რამდენადაც დაგრწუმნდით, თქვენი მხატვრები ერთმანეთს არა გვიანა. ალბათ, სხვადასხვა სკოლა გაგაჩნიათ?

— დაინტერესდა გრაფიკის ლექტორი.

— თქვენ წარმოიდგინეთ, არ!

— მაშ, მრავალი სამხატვრო სტუდია გქონიათ?!

— არა!

— ჩანს ცალკე მხატვართა სახელოსნოები ზრდიან სხვადასხვა ხელწერის ფერწერებს, მოქანდაკეებს, გრაფიკოსებს. ეს, ერთი და იგივეა!

— არა!

— ვერ გამოგია?! — გაიკვირვა მასპინძელმა.

— თბილისში ერთი სამხატვრო აკადემია გვაქვს, ერთიც საშუალო სასწავლებელი, მაგრამ კურსდამთავრებულები ერთმანეთს მაინც არ გვიანა, რადგან ჩვენში ერთფეროვნებას არა ქადაგებენ. სამხატვრო აკადემია აძლევს მტკიცე სიკლას, ხაზვის, ძერწვის აკადემიურ ჩვევებს. მაგრამ ვერ მისცემს იმას, რაც უკვე თვით მოსწავლეებს გააჩნიათ, — ინდივიდუალობას, გამორჩეულობას. საქართველო პატარა ქვეყანაა, მაგრამ ვერტიკალური სიმაღლით გამორჩეული. ყოველ ხუთას მეტრზე მცხოვრებთა ხასიათი და ფსიქიკა შესამჩნევად იცვლება. ზღვის ნაპირზე მცხოვრებთა ხასიათი, ტემპერამენტი, აზროვნების პლატიკურობა, გემოვნების შეკაზმულობა მნიშვნელოვნად განირჩევა ზღვის დონიდან ორი ათასი მეტრის სიმაღლეობათან. აქაც და იქაც სიმღერაც ერჩევა და ცეკვაც, სვა-ბასისიც და მოძრაობაც.

— ჩვენც ასე ვართ, — ჩაერთო სტუდენტი ქალი, — სამხრეთელები ჩრდილოელთა ლაპარაკსაც ძნელად ვარჩევთ.

— ჩვენ, ყველა თითქმის ერთ სიმაღლეზე ვმოსახლებით, — შეეშველა რექტორი, — ფსიქიკა და ტემპერამენტიც ერთნაირი გაგაჩნია და ძალთან ცუდია, რომ სალაპარაკო ენა მაინც გვეყავა. საქართველოში სხვა ყოფილა. იქ ენა ერთი აქვთ, — გასაგები და სამოქმედო, მაგრამ გეოგრაფიული ტერასები აჩვენენ ხასიათისა და მოძრაობის სხვა-

დასხვაგვარობას. ე. ი. თვით ბუნება, მათი სამშობლოც ფილა ის დიდი აკვანი, რომელიც ყველას თავთავისი კუთვნილებისამებრ ურწყებს. ამან წარმოშვა, ალბათ, მრავალფეროვნება მხატვრობაშიც.

— ჭეშმარიტებას ბრძანებთ! როცა მოისმენთ ანზორ კავსაძის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის კონცერტს, ბევრი რამ უფრო ნათელი გახდება. გურულების სიმღერა წარმოუდგენლად განსხვავდება კახელებისაგან და მათ შუა მიქვეყლი საქართველოს მთა-ბარის მცხოვრებთა ცეკვა და მელოდია ყველა ერთმანეთისაგან. დიას, განსხვავდებიან, მაგრამ სწორედ ამ განსხვავებულობით ქმნიან ზედმიწევნით ქართულს, რომლის ფერებზეა თუ ინტონაციებში, ილეთ-სა თუ აზრში სხვისგან ნახსენებს ვერაფერს ნახავთ.

— ბედნიერი ერი ყოფილხართ!

— კიდევ იმიტომაც, რომ თქვენებურს, ქართულს, არ აკონსერვებთ, არ ჰყინებთ, — წარმოდგენილი სიოლით ამცნობთ თანამედროვეობაზე და წარსულს დღევანდელით აქცევთ, აწყობს კი წარსულის ფესუსა და კოლორიტს არ ართმევთ, — დაასვენა მანამდე გაყურებულმა ჭადარაპროფესორმა.

— ამაშია სწორედ ერის ნიჭიერება და ძლიერება, და, რა თქმა უნდა, უკვდავება, — დაეთანხმა რექტორი.

პარლია თუ გამოკმატილი სახელოსნოები

საუბარი ურთიერთგამოცდილებათა გაზიარებაზე გადაინთო.

— ქართველ მხატვრებს თუ აქვთ სახელოსნოები?

— უმრავლესობა. მაგრამ, არიან ისეთიც, რომლებსაც, გული გვტკივა, რომ ჯერ არა აქვთ. თქვენთან როგორი მდგომარეობაა?

— ააშენებთ ჯგუფურ სახელოსნოებს. ისეთსაც, რომელშიც ცნობილად რომ სხვადასხვა მხატვრები შედიან საშუალოს შესასრულებლად. მხატვარი შემოქმედებით მივლინებაში მიდის, მაგალითად, ორი-სამი თვით, ან უფრო მეტი დროით, სახელმწიფოსაგან ნაჭირავებ სახელოსნოს აბარებს და დაბრუნებისას ან იმსახე იბრუნებს, ან სხვა კორპუსის სხვა ნომირებულ სახელოსნოში შედის. ასეთი სისტემის გამოყენებით დრეჟენში სახელოსნოები არა სცდება და ქირის გადახდის პრობლემაც მსუბუქდება.

მე უარდალებით ვუსმენდი და თვალწინ წარმომიდგა ქართველი მხატვრების დიდი ნაწილის სახელოსნოები, რომლებიც სახელმწიფომ მისცა, მაგრამ ფეოდალურ, მიუდღეოლ ციხისმაგრებებად იქცა. ზოგი მხატვარი, ასეთით კი ცოტა არაა, უფექტოდ იყენებენ სახელოსნოებს, — ორ წელიწადში ერთხელაც არა ჩნდებიან საქართველოს მხატვართა გამოფენაზე, საზაფხულო და საშემოდგომოს ვილა სივის, რესპუბლიკურზეც კი ფებს ითრევენ. რას არ მოიმიჯნებენ, როგორ არ იმართლებენ თავს, მაგრამ სამუშაოდ მიცემულ სახელოსნოს მაინც აცდნენ. ეს მაშინ, როცა, უქმად გამოკეტილი სახელოსნოს კარის წინ მუშაობის წყურვილით სავსე ახალგაზრდა მხატვრების რიგი დგას და რაკი სახელმწიფო სახელოსნოებზე პირადულობის „ფეოდალური“ ორდერი მოქმედებს, მათი მოთხოვნა, —

სამუშაოდ გაუღონ კარი, უშედეგოდ რჩება. რა იქნებოდა, რომ თბილისშიც ის წესი შემოეღოთ, რაც დრეზდენსა და ბერლინში ნაყოფიერ შედეგს იძლევა. წახდება რამე? არა! შესაძლოა მხოლოდ სახელისნოს კარგაგამომწერავი წაუხედეთ განწყობილება. დიას, წახედებათ, მაგრამ, მალე ისევ გამოუსწორდებათ, რაკი იგრანბინენ, რომ მხოლოდ ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობა აძლევს მხატვარს სახელმწიფო სახელისნოზე საკუთარი ბოქლომის დაღების უშედეგს.

ბამოცამუშალსა და ბამოცამუშა

სხვაე შენინენ და შევიცანი ისეთი, რის გამომცემაც ჩვენს მხატვრებსაც მოუწინებათ.

ხელოვანთა ინსტიტუტში კარგი ჩვევა არსებობს. ყოველ წელიწადში ოთხი ალბომი გამოდის, რომლებშიც მოთავსებულია ილუსტრაციები და ავტორთა პორტრეტები. ერთში პროფესორ-მასწავლებლების ნაწარმოებები იბეჭდება. ისინიც ხომ უნდა ვარჯიშობდნენ, იზრდებოდნენ, სატოქედენ და ძერწადნენ. მეორე ალბომში კურსდამთავრებულთა ნაწარმოებები ქვეყნდება, შესამუსა და მეოთხეში უფროს-კლასელთა მასწავლო-თავისუფალი თემები აისახება. ყოველივე ეს მნიშვნელოვანად აკონტროლებს და შემოქმედებითად ამაღლებს როგორც მასწავლებლებს, ისე მოსწავლეებს. ინსტიტუტის დირექციას პრობლემა და უსიანი ალბომის გამოცემა, არც ქალაქის შვენაა ძნელი და არც სტამბის კარის შეღებაა რთული. ხელოვანთა ინსტიტუტის ალბომები აბსოლუტური პუნქტუალიზმით იბეჭდება და მე გულმატკნენი ფიქრით ავიფხე: რატომ არის ჩვენთან შეუღლებული ის, რაც ასე ადვილია დემოკრატიულ გერმანიაში. აფსუს, რა ნიჭიერი სტუდენტები ყავს თბილისის სამხატვრო აკადემიას და როგორ გამოჩნდებოდა მათი სიყმაწვილის ნაშთავონარი, რომ ჩვენს გამოცემებშიც საც ესაბლინებოდეთ მათი რეპორტაჟების ბეჭდვა. რა დაშავდება, რომ სახელმწიფო გამოცემლობასთან ერთად საკართველოს სამხატვრო ფონდმაც ითავის ამ კარგი საქმის წამოწყება, რაც ასე სჭირდება და არაგებს ჩვენს სახვით ხელოვნებას. რატომ გაუბრბდა საკართველოს მხატვართა კავშირისა და მხატვართა ფონდის ხელმძღვანელობა ასეთ მოღალატეობას? იქნებ იმიტომ, რომ ილუსტრირებული ალბომების გამოცემას დიდი საზრი, მოქმედება და გარჯა სჭირდება? გაურჯალდა აბა რა გაკეთდება.

არა, ასე აღარ უნდა გაგრძელდეს. ზოგიერთ მხატვარს მაინცაა, რომ მოთავარა მისი სურათი შეისყიდოს სახელმწიფომ, ან სამხატვრო ფონდმა და სულაც არ აღარდებს, რომ მისი ნამუშევრის რეპორტაჟიცა დაიბეჭდოს, მუშისა და კოლეგურის ბინაში გამოიციდოს, მხატვრობაზე ალბომში, მონოგრაფია და ბუკლეტი გამოიციეს, მხატვრის შემოქმედება ფუნჯის გარდა კალმის კვალითაც დარჩეს ხალხის მქსიერებაში.

დიას, სწორად არ მსჯელობს ზოგიერთი ქართველი მხატვარი და მატერიალურად მათი დამხმარე სამხატვრო ფონდიც. წლები გადის, ხელოვნებათმცოდნეთა ძლიერი და ნაყოფიერი ჯგუფი წლიდან წლამდე ახსენებს იმის გა-

კეთების საჭიროებას, რაც ჯერაც ადგილიდან არ იძვრება, თუმცა ხელმძღვანელობა ორგანომ ყოველწლიურად 120 ფონდის გამოცემის უფლება მისცა.

დრეზდენში კი საამისოდ არავის არაფერი ესაყვედურება, ერთხელ კარგად გადაწყვეტილ საქმეს მხატვართა კავშირის ემხარება, ხელოვანთა ინსტიტუტს და სამხატვრო ფონდს.

დასანანი იქნება, თუ ეს პრობლემა კიდევ დიდხანს არ გადაწყდა ჩვენში.

ვის დაგადანაშალებთ?
მხატვართა კავშირის, სამხატვრო ფონდის, სამხატვრო აკადემიას, — ყველას ერთნაირად, რაკი ასე აჭიანურებენ იმ რთულსა და საჭიროს დაწყებას, ურომლისოდაც საქმე წინ ვერ წავა.

ფირმსმანის ილბალი

საბედნიეროდ, წინ წავიდა ფიროსმანის საქმე, მაგრამ იგი უკვე აღარ არის. ძველმა საზოგადოებრივმა ურთიერთობამ, ხალხის ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფა-დაქუცმაცებამ, სოციალურმა უთანასწორობამ, ფოცალ-ნატურალურმა ამპარტავნობამ და ინტელიგენტურმა უნიათობამ სიცოცხლე შეუმოკლა დიდ ფიროსმანს და, ბუნებრივად, ჩვენი დროის საზოგადოება საყვედურის სიტყვა-გრძნობივად უთვლის წარსულის მესვეურებს.

ხუთიოდე პოეტს, მხატვარსა და ხელოვნებისმცოდნეს უნდა ვგმადლოდეთ იმისათვის, რომ ფიროსმანის ორი ათასი ნახატიდან ნახევარი მაინც შემოცვენაა, მაგრამ სად იყვნენ სხვები?!

ვერ შენიშნეს, ვერ დაიხსომეს, მისი საფლავიც კი ვერ დაინიშნეს, განუყოფებელი ნიჭისა და უნარის მხატვრის გზა-კვლი დანივიწყეს და ფიროსმანის შემოქმედებით მოხიბლულ დღევანდელ მხატვრებს მათი წინაპრის ადგილ-სამყოფელი დაუკარგეს.

უცნაური რამ გვჩვენავს: თითოეული ჩვენგანი სხაპასუხით ატრიალებს სიტყვა „წინაპარს“, მაგრამ სახელს კი ვერ იხსენებს. თითოეული ჩვენთაგანი ზეპირად ჩამოსთვლის ასი და ორასი თანამედროვე კაცის გვარს და ზოგჯერ მათი ცოცხალი და ცხონებული მამების სახელსაც, მაგრამ, ვერც ერთი ჩვენთაგანი ვერ გაიხსენებს სამი თაობის წინაპარზე მეტს, თუმცა თითოეულს ორმოცდაათ წინაპარზე მეტი არცა გვეყოლია, თუნდაც რომ ქრისტეს დაბადებიდან დღევანდლამ; საკუთარი სავგარეულოს სათავე.

რატომ ხდება ასე?
დამწერლობა არ გვეხმარებოდა?..

შესაძლებია, მაგრამ ზეპირსიტყვიერებას ვინდა უშლიდა? რატომ გვივირის დავისომოთ იმ ათიოდე პაპის სახელი, ვინც რუსთაველის წინ თუ არა, შემდეგ მაინც ჭოღავაწობდა, იბრძოდა, შთამომავლობდა, საკართველოს ქართველობას უნარჩუნებდა.

დიას, რევირის პასუხის გაცემა და ფონს იმითლა გადვივარი, რომ ტიქის ერთი აწვეით ყველას ერთ სადღერტელოში მოვაკცევი ხოლმე:

— ჩვენს წინაპრებს გაუმარჯოთ!

კარგი კი იყო გვეცოდნოდა ვინ და რანი იყვნენ? იქნებ ზოგი ღირსია გასწავლისა. ზოგს კი, შესაძლოა, ქართული ქუდი არც ერგებოდა და, თუ ასეა, დაე მათი სახელისაღმწივენი დღემოლი შთამომავლობის მსჯავრად იქცეს. ისტორიამ არ უნდა დახუჭოს თვალი ავკაცობაზე, თუნდაც ჩვენს საკუთარ წინაპარს ჩაედინოს, რჯულის გამოცვლით სინდისი ჩაეკლავოს და ერისათვის სიკეთე დაეხანოს. ნურავის დაამშვიდებს იოლად ნასროლი თქმა: „დრო ყველაფერს წაშლის“: არც კარგი კაცის ნამოქმედარი იმღებოდა და არც ავკაცის ნაბოროტალი დიდფარება. თუ ასე არ მოხდა, — ავიანობა საფარს გაიჩინეს და გარემო მტრის მოგერიებას შინაურაბი უმებძოლება გაგვიძინებებს.

ეინ იყო ნიკალა ფირსმანაშვილის წინაპარი, ეს აბა ვინ იცის, მაგრამ სად არის ახლა ფირსმანი, ეს ყველამ ვიცით: იგი ჩვენს თვალწინ დგას აქ, დრეზდენშიც, ალბერტინუბის დარბაზუნში, თუქცა თბილისში ღვინის საბრადფში დალია უიღბო სული, მაგრამ მაინც რომ იღობიანი გამოდგა?..

ფირსმანის სული ტრიალებდა საზეიმოდ განწყობილ დრეზდენში, მისი სული აღანთებდა ხელოვანთა ინსტიტუტის შრომფორს-მასწავლებლებსაც, ყველას, ვისაც ვხედავ-ვხედვობოდი და მათ თვალგზში ფირსმანის ხელოვნებით გაბრწყინებულ მადლიერების ნაპერწკლებს ვხედავდი.

მერე ყველა ერთად გამოვედი თხელოვანთა ინსტიტუტის შრომბიდან, რომ იქვე, ალბერტინუბში, ფირსმანის გამოფენა გეენახა.

კარისკაცად აფიშაზე გამოხატული ნიკალას „მეუზოვე“ იდგა. მორჩილი და ფხვიერი, ჯარისკაცისებრი გაჭიმული, მაგრამ ბედმავე მოხსუცებულობით თავჩაქანდრული. კაუჭკომბალი ბერდანასავით ეპყრა და აჩაჩული შარვლის ტოტებით, შავ სერთუჯზე თეთრი წინასფორით გამედიდურებული — მხატვრის ფუნჯს კიდევ რომ ენდობა და ეპყრათაც შეკურებს.

„დგორნიკი“ — ასეთი წარწერაინი „კაპარდა“ მიუკრავთ მის კარტუზიან ქედზე და ეს აძლევდა უფლებას ყოფილიყო ციური, ეჭვიანი, ეშმაკი, ყველაფრის შემეჩნევი და ყველას დამხმენი. ასეთი ფუნქცია ჰქონდათ ჩემთვის პოლიციელების მარჯვენა ხელს, დგორნიკულ ინსტიტუტს და ცოტა რამ სისაძაგლით როდი გვახსენებენ თავიანთ თავს. ფირსმანის „დგორნიკი“ ისეთია, როგორც ყველა მისი დარი მეუზოვე, ის „დგორნიკები“, ვინც მოკლა ბოლშევიკი-რევოლუციონერი ბაუმანი. პოლიციამ იხსნა ბაუმანის მკვლელი, რადგან დადუპული თურმე ებრაელი იყო. ყოველ რევოლუციონერს ებრაელობის საბაბითაც სახარხობელისათვის სწირავდნენ და, რა გასაკვირია, თუ პოლიციურ დგორნიკებსაც კეტი მარჯვედ ეყურათ, იქვედნენ, ურტყამდნენ და პასუსს არ აგებდნენ.

ასეთი თვითდაჯერება იგრძობოდა და იხედება ფირსმანის მიერ დახატულ „მეუზოვეშიც“ და ვინ იტყვის, რომ ამ პორტრეტშიც არ არის გამოვლენილი მხატვრის სიძულ-

ვილი პოლიციური რეჟიმისადმი, თვითმპყრობელური წყობილებისადმი, რომლის ადმინისტრაციამ ღვინის ჰნელსარდაფში ჩაფლა და ჩაკლა ნიკალას ნიჭიც.

— იქნებ სხვას ხედავდა ფირსმანი „მეუზოვეში“, — სიღარიბეს, სიძაბუნეს, შესაბრალოს, თავისთავივით ბედ-შავსა და გარიყულ ადამიანს? — ფრისილად შემეცვითა გერმანელი მხატვარი და იდაყვეზ დაყრდნობილი კიდევ უფრო დააკვირდა თეთრზე შავით გამოხატული მოხუცი კაცის ამრეზილ სახეს.

— ვეჭვობ, „დგორნიკებს“ ისეთივე პოლიციური დამსმენობა ევლებოდათ რომანოვების რუსეთშიც, რაც კაი-ზერების გერმანიაში: პოლიციის ყურთან დგომა, „ყოციალისტიკის“ თვალყურის დევნება, უღროთ დროს მისი შელება, უცერემონიოდ ფანჯარაში შეჭვრება, — აი მათი ვალი. ვიცნობთ, რა შვილებიც იყვნენ!.. დღევანდელი მეუზოვის ჰუმანურობა სასომად როდი გამოდგება მონარქიული დგორნიკობის გასაანალიზებლად. სიღარიბე კი მათაც აწუხებდათ და სწორედ ეს აქცევდათ პოლიციის ბრჭყალებში. საბოლოოდ, ვერც მონარქიული წყობილება უუაღსებდა ერთგულებას და არც მოსასვლობა სწყალობდა ორგულობისათვის. ვერ უთანაგრძნობდა ასეთებს ფირსმანიც. იგი რევოლუციურ მოძრაობას გულით უმღეროდა და ყურთან მომდგარი „დგორნიკის“ ხედვა ვერაფერად ეპიტყვებოდა. დაიცნეთ კი, იციკოვლე, მწვავედ დასცინებდა. ამიტომ „დგორნიკი“ ისეთად დახატა, როგორც იყო, — „მეფისა და დემეტრის მსახური, პატრონისა და ფულის მორჩილი“.

— რა ერქვა იმ მეუზოვეს?

გუშინდელამდე არც მე ვიცოდი და არც ფირსმანის ბიოგრაფებს უხსენებიათ. დღეს კი, ამ დღიურის კორექტურის კითხვის დროს, ჩემდა ბედად უშანიკ ბუდაის „ფირსმანის ნაკავლეკს“ ჩაეყვი და ნიკალას მცნობ გვეჭკვართან გოგლა ლეონიდის დიალოგი ამოვკითხე:

„გოგლა პორტრეტულიან ფირსმანაშვილის წიგნს იღებს, ფურცლავს.

— ამ კაცს არ იცნობდი?

გვეჭკვორი ნახატს აკვირდება.

— როგორაა, ანდრია მეუზოვეს ეძახდნენ, აქვე „მალაკნებზე“ ცხოვრობდა.

— რომელ ნომერში, ხომ არ გასსოფს?

გვეჭკვორი ვერ იხსენებს.

— მაშ ანდრია ერქვა, დანამდვილებით იცი?

— დაიხ, ბატონო, ვე ანდრია მეუზოვე გადაკიდებულ ჰყავდა ფირსმანს, სულ ეჩხუბებოდა.

— რა უნდოდა?

— „პადიფლებს“ მინახავანებო. ნიკოს გული მოსდიოდა. აუნდა ერთხელაც გაბრაზებულმა დახატა: „ესა ხარ, რა უნდა გელაპარაკო“.

დაიხ, ისეთად დახატა ფირსმანმა ანდრია მეუზოვე, როგორც იყო, — ბრახანიი და განა მარტო ბრახანი, —

ჯმუხი, ქვეშეშევა, თვალცეცა, დამხმენი, პოლიციის სამსახურში უბადრუკად დაბერებული.

ფრანგი შანსონეტის კორტრატთან

შუა კედლისკენ გადავინაცვლე, ჩვენი ჯგუფი „მასიხობ მარგარიტას პორტრეტთან“ შეჩერდა. ერთხანს მდუმარედ ვუყურებდით, ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდა მუშტიანი კაფე-შანტანის მომხიბვლელი ფრანგი მოცეკვავე და მომღერალი მადამუზანელი მარგარიტა. იგი ასეთხარად დაინახა ფიროსმანი, როცა პირველად იხილა და საბედისწეროდ მიენდო. იმ წუთს თავი ბედნიერად იგრძნო და ცხოვრების მიზანი იცნო. მაგრამ, მალე დასრულდა სიხმარი. მომხიბვლელმა მოცეკვავემ ნიკასას ჩასწორჩულა:

— ხელ ეკლესიაში მივდივარ სალოცავად, ნუ მოხვალ.

ნიკომ დაუჯერა, თუმცა ნახვის სურვილით იტანჯებოდა. საღამოს კი შემოსარავი ამბავი გაიგო. გაიპარა, მიიმალა, გაფრინდა.

დიდხანს ვერ ურიგდება ფიროსმანი ღვთაების ღალატს, მაგრამ ისევ ხელოვნებად დააცხრო:

— მე სიღარიბე და მწარე ცხოვრება მელის, მაგრამ მიზანი გამაჩნია, რომლისკენაც მივისწრაფი. ჩემი სიცოცხლის ბოლომდე იმ ხელოვნებას ვემსახურები, რომელიც ჩემს ხალხს სჭირდება. ფერწერა იქცევა ჩემს იმედად და საყვრელად. თქვა და მუქ-მოლურჯო ფონზე თეთრი საღებავი დასდო, თეთრით თეთრი ტანის კონტურები მოხსა.

— თეთრი ფერი, — სიყვარულის ფერია! — მხნობლა ფიროსმანი.

სიყვარულით დაწერა მხატვარმა ფრანგი შანსონეტის პორტრეტი და თითქოს ისეთხარად აამღერა, როგორც ყურში ემსობდა მისი მომჯადოებელი ღიღანი და თვალწინ ეცხა ფაფუკი თმები, ღრმად დეკოლტირებული მკერდი, ვიწროდ გამოქონილი წელით, სწორი და გრძელი ფეხები, მკაფიო და წმინდა შავი თვალები, თხელი ცხვირი და მგრძნობიარე ტუჩები. მარცხენა ხელში შავში გარეული თეთრი ყვავილების თაიგული უჭირავს, მარჯვენა მხარზე კი ყვითელი ჩიტი დაფრენია, ფრთებგაშლილი და ისევ გასაფრენად აფრთხილებული, როგორც მოფრინდა იგი მხატვრის თვალის დასაკურობად. დიახ, ყვითელი ფერის ჩიტი, — ღალატისა და დაუემდობლობის ყვითელი ფერის. ეს კარგად იცის მხატვარმა და შეგნებულადაც დაასვა მასიხობის, გაფრინების და გადაკარგულის ტყვე უხილველ მხარს.

— ასე, მხოლოდ სიხმარში თუ წარმოესახება ადამიანს ქალი! — ჩაილაპარაკა გერმანელმა მხატვარმა.

სტუდენტები დუდუნენ — ახალგაზრდები იყვნენ. — რომ არც გეტყვით ამ პორტრეტის შექმნის ისტორია, გუმანით იმასვე მივხედვებით. მხატვარმა იგი მაინც კეთილშობილური ღრსეობით დატოვა თავის მესხიერებაში, — გულდა, თანამგრძნობი, ადამიანურად, გრაციოლად და პატივრად. ფიროსმანმა იგი ყველა სხვა მანდლოს-ნისაგან გამოარჩია, — მხოლოდ მარგარიტა პიკანტური, ვიწროწელა, ყელყარყარა.

— კარგად შევინიშნავთ. ორთაჭლის ღალატში იყურა იაიმი საწინააღმდეგო ხაზებს ვხედებით. მაგრამ, მათშიც არის დანახული ადამიანური წუხილისა და ტრაგედიის კვალი. არც ერთ მათგანს არ ახლავს ერთიკისი ნიშანწყალი, არც ერთი ქალის ფიგურაში არ აჩვენს სესუსულურ-ქედონურობის საწყისს, თუმცა ხატავს ნახევრად შიშვლად. ფიროსმანი არ დასცინის და არ ამოიგვს იმ ადამიანურს, რაც მათ წარათვა მძიმე ცხოვრებაში. მხატვარი ამატებს სწორედ იმას, რაც ჰქონდა და სოციალურ-კანონიზირებული მარყუქებით წაერთვათ. ამაშია ფიროსმანის ჰუმანიზმისა და კლასობრივი სიზნავის წინააღმდეგ ფუნჯით თქმული მწვევე პროტესტის ძალა.

— დიახ, სიკეთესა და სინაზეს ვხედვით ადამიანებისა და ცხოველების თვალშიც კი. — გამოგვიტყდა რამდენიმე სტუდენტი. — შეხეთ, რა კეთილი, ჭკვიანი თვალები ირემია, აქლემი კი მოწყალეხას ითხოვს, ღრუტუნა ღორი და გოგებზე იმას სააღმუსოდ გვიხმობენ. ყვითელი ღორიც თინიერია, ვინემ ჩვენ წარმოგვედგინა. არც შავი ღომია ძალზე მრისხანე, შველი ხომ თითქოს ღალატ ტუჩებს გვიცაცუნებს, სააღდგომო ბატკანი გულმინდობილია, დათვი და დათუნიები მშვიდად მოძუძულებენ, ჩირაფი კი ხსარტი, ატლტურე და ადამიანისთვის დაფიქრებული.

— დიახ, ასეა, რადგან ასეთად ხედავდა ფიროსმანი ყოველ სულიერს და ცხოველებსაც კი ადამიანური სულით აკეთილშობილებდა.

დიდხანს დავდიოდით ფიროსმანის გამოფენის დარბაზებში. ყველა 83 სურათი თავისკენ გვიხმობდა და დრო რომ მეტი გვექონდა, საღამომდის მათთან ახლოს დარჩებოდით. მაგრამ დღე იწურებოდა და წინ კი ბერლინში დაბრუნება გველოდა. ჩემს მასპინძლებს დავემშვიდობე, ჩემს ქართულ მეგობრებს შევეურთდი და ისევ ჩვენი ჩაფერი „ტატრით“ ჩვენს მეგობრულ გერმანულ აეტოსტარადაზე გავედი.

მოზიანი უნტარ-დენ-ლინდენი

აეტოსტარადიდან სასეიმოდ მორთულ ბერლინის უმშვენიერეს, ბრანდენბურგის კარისგან გაწოლილი ქუჩა უნტარ-დენ-ლინდენზე გაჩერდით. მანამდე კი ბევრი სხვაგან ვხვდებით: კარლ-მარტალა, ალექსანდრალა, მარქსისა და ენგელსის მოედანი, რომელზედაც განლაგებულია სახელმწიფო დაწესებულებები, — გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის სახელმწიფო საბჭო და საგარეო საქმეთა სამინისტრო, მათთან ახლოს მდებარე წითელი რატუშა, ბერლინის მაგისტრატის რეზიდენცია და სააკვირვოლია, თეატრები, — გერმანიის სახელმწიფო საოპერო თეატრი, „კომიშე თეატრი“, „მეტროპოლი“, გერმანიის დრამატული თეატრი, შიფფაუბერდის სანაპიროზე გადაწყურე, ბერლინის ასსამბლი, „მაქსიმ გორკის სახელობის თეატრი“, „მეგობრობის თეატრი“, და ბერლინში ჩამოსვლის პირველსადედას გაცნობილი „ფოლქსბიუნე“, სადაც დიდის ტრიუმფით დაიწყო ქართული კულტურის დღეების გამხსნელი

ქართული სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის კონცერტი.

ახლა კი შტატსოპერისაკენ მივმართებთ, ბერლინის მაგისტრატის მიერ მიწვეულ საზეიმო საღამოზე, რომელიც დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორ-მოდამეთორმეტე წლისთავს მიეძღვნა.

ერთი თვალის მოვლებით დავინახეთ სატახტო ქალაქის მრომელები, ინტელიგენციის, საბჭოეთისა და სოციალისტური ქვეყნების საუკეთესო წარმომადგენლები. ისინი აქ მოვიდნენ, რომ კიდევ ერთხელ აღენიშნათ დიდი ოქტომბრის რევოლუციის ცხოველყოფილობა ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის გასამარჯვებლად გერმანიის ამ ნაწილში, ყველა მოძმე დემოკრატიულ ქვეყანაში.

საზეიმოდ მირთულ სცენაზე გამოჩნდა გდრ-ისა და ბერლინის მაგისტრატის თავგაცობა, სტუმრად ჩამოსვლილი სატახტო სარდლობა და საბჭოთა კავშირის ელჩი პ. აბრასიოვი. მომხსენებელმა შობამეძღვა დახატა ახალი გერმანიის წინსვლის სურათი, საბჭოთა კავშირის, სოციალისტური ქვეყნების ძმური დახმარების ძალა და მცირეოდენი შესვენების შემდეგ დაიწყო მხატვრული განყოფილება.

უჩვეულო რამ მოხდა. პარტიერისა და იარუსების სავარძელზე გერმანულ ენაზე დაგვიდღიდა საკონცერტო პროგრამები ელაგა. საზეიმო კონცერტი თორმეტი მხატვრული ნომრისაგან შედგებოდა და თორმეტგვს ქართული მომღერლები, მოცეკვავეები და დამკვრელები ასრულებდნენ.

უხედავთ თბილისი წარმომადგენი, დიდი ოქტომბრისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო-კონცერტი, რომელიც ჩვენი მხატვრული ძალების საშემსრულებლო-საანგარიშო ზღუდადც იქცევა ხოლმე. კიდევ რომ შევესწრებოდნენ მოძმე დემოკრატიული ქვეყნების საუკეთესო მხატვრული კოლექტივები, — განა მარტო მათ დავუთმობდით საკონცერტო პროგრამის წაყვანას. რასაკვირველია, მათაც გამოიყვანდით და სისარულითაც შევხვდებოდით, მაგრამ რაოდენ დიდი პატივისცემა, ნდობა და დამფასებლობა უნდა მიუთხოვინა ქართული კულტურის დღემში ჩვენებურ ხელოვნებას, თუ გერმანელებმა თავიანთი უპირველესი მნიშვნელობის საზეიმო კონცერტი მილიანად ქართველ ხელოვანთ ანდეს.

და, ეს ნდობა თავინთ გამართლდა. ანზორ კავსაძემ თავისი მომღერალ-მოცეკვავეები ვეებერთელა სცენას შეასია და პირველი ნომრიდან ბოლომდე ტანსაცემას ბოლო არ ეღებოდა. გაისმა და აკაიფდა რეგავ ლაღისის „პიჩინ პარტიაჲ“, ხალხური „საქორწილო“, შრომის პიჩინ „არხალალო“, პლასტიკური „განდავან“, ზაქაიძისა და მიქაბერიძის „ჩაგრული“, სვანური „ცერული“, რუსული „ეი, უხენმე“, სალაღობო „ცანგალა და გოგონა“, მგზნებარე „მთიულური“, ტემპიანი და ტემპერამენტული „ხასანბერკა“ და ისევ სიმღერა და ბოლოს, ცეცსლოვანი ფინალური ცეკვა.

ბევრი პირველად უსმენდა და პირველად ხედავდა ქართულ სიმღერა-ცეკვას და მათი სახის გამომეტყველება მარწმუნებდა, დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებასთან ერთად დიდი შეშინებითი კმაყოფილებაც მიიღეს.

ჩვენც ასევე. მარტო ის, რომ მხოლოდ ჩვენებურ კონცერტის უთმეს სცენა, განა მეტი არ არის რომელიმე სამაქებრო რეცენზიაზე, ერთზე კი არა, ათზეც?!

ვინც ბოლოს იცინის..

დიდი ძალა ხელოვნება. ეს გერმანელებმაც კარგად იციან და აფასებენ კიდევ. მეოდნეს შეფასებას კი ორჯერ მეტი ფასი აქვს. ამიტომ მხატვრულ შემოქმედებასაც უწლიან და სხვისისადაც ეცნობიან. ასეთ ყურადღებას მოქიბი და ხელოვნების გარდა შემოირაღურზეც ავრცელებენ. ერთი ვეიმარიც კონცა ამის დასტურად. რამდენი საიდან არ მოდის ვეიმარის ღირსშესანიშნოების სანახავად. გერმანელები კეთილშობილური ღირსებით აჩვენებენ მათ გოეთეს სახლს „ამ ფრაუნშულანის“ ქუჩაზე, შილერის სახლს, ლიხტის სახლს, დიურერის, კრანახის დროის სურათების გალერეას, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ბიბლიოთეკას, 85 პოეტის ლიტერატურული მემკვიდრეობისა და 600 000 ხელნაწერის არქივს, რომელიც გოეთესა და შილერის სახელს ატარებს, და ბოლოს, სასაფლაოს გოეთესა და შილერის სარკოფაგებით.

განა ყოველივე ამის შესახებ გერმანული ხალხის ჰუმანურობის მღადადებელი არაა. არის და უფასდებთ კიდევ, რაკი ზღვა ხალხი მოდის ვეიმარის სანახავად.

მაგრამ რად წამილწეს ჰიტლერებმა სისლიანი ხელებით სუფთა და წმიდათა-წმიდა ადგილები. რატომ მოხდა, რომ შევიურობით ზეაწვეულ ვაიმართან ჯოჯოხეთური ბუხენვალდიც ვააწვენს, მილიონები დასწვენს და ისტორიულ ციცილიზაციას ისტორიაში წარუშლელი ბარბაროსობის ფერფლიც გადააყარეს. ვაიმარის თავზე, ეტესტების გორაკზე, ბუხენვალდის საკონცენტრაციო ბანაკის ადგილზე ახლა მემორიალური მუზეუმი აგებულა, რომ სიკეთე-მშვენიერების გვერდით ქვეყნიერებამ არასდროს დაივიწყოს ბოროტება-გონჯიანობის თავწამოწების საშინელება.

ჰიტლერელები სხვასაც აპირებდნენ. ვაიმარში დარჩათ დაუთმავრებელი კარკასები იმ მოზაველი ციხე-აკვარიუმისა, რომელიც სამი სართულისაგან უნდა შემდგარიყო. პირველი სართული საპრობლემისათვის, მეორე სასამართლოსათვის, მესამე კი საცეკვაო ბარისათვის.

ვის უშმაღდება ჰიტლერი ამ ციხე-აკვარიუმს?

ჩვენ და ჩვენისაგან, სტალინს და ჩვენი ქვეყნის ხელმძღვანელებს. მათ მეორე სართულზე საზეიმოდ გაასამართლებდა, პირველი სართულის გამჭვირვალე რკინა-შუშის საკანში თითოეულს ცალ-ცალკე მოათავსებდა, — კი არ მოკლავდა, დასაცინად აცოცხლებდა. მესამეზე კი ჰიტლერი და მისი ელადა, შემოჯდებოდა და ბარის ორკესტრის თანხლებით საღისტურ სიცილს დააყრიდა.

არ გამოუვიდა! ოცნება ჩაქშალა!

მისი ნაღვნებარი ციხე-აკვარიუმის კარკასები კი ჰიტლერის დამცნებარ ობოლსკად რჩება.

დეე დარჩეს. დარჩეს, რათა კიდევ ერთხელ დადასტურდეს ხალხური თქმა:

— იცინის ის, ვინც ბოლოს იცინის!..

ქართულთა შორის ნაკრები-კითხვის

გაგაგრძელებული საზოგადოების ისტორიიდან

ავთანდილ თელია

XIX საუკუნის ოთხმოციანი წლების დასაწყისში მეფის რუსეთის მიერ ქართველი ხალხის ჩაგვრამ უკიდურეს საზღვარს მიაღწია.

ალექსანდრე მესამის მთავრობამ მთელი რიგი ღონისძიებები გაატარა. 80-ანი წლების დასასრულს ქართული დაწვებითი სკოლებიდან მთლიანად განდევნილი იყო ქართული ენა, ქართველ მასწავლებლებს სკოლებიდან ითხოვდნენ და მათ ნაცვლად ქართულის არამცოდნე პირებს ნიშნავდნენ.

თვითმპყრობლობის მიერ ქართველი ხალხის ჩაგვრის გაძლიერებამ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობა გამოიწვია, რომლის სათავეში მოექცნენ ქართველი მესამოციანელები. მათ განათლება რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში მიიღეს და მამულის სიყვარულთან ერთად საქართველოში ჩამოიტანეს რუსეთში შეთვისებული რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების — ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის, ბელინსკისა და სხვათა პროგრესული იდეები. ისინი სხვა ქართველ პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანებთან ერთად ქართველი ერის უფლებების დასაცავად წინ აღუდგნენ რუსიფიკატორულ პოლიტიკას. შეუპოვრად იბრძოდნენ ქართულ სკოლებში დედაენის შენარჩუნებისათვის. მკაცრი ცენზურის მიუხედავად ისინი მაინც ახერხებდნენ საბრძოლო ხასიათის წერილების

გამოქვეყნებას ქართულ და რუსულ პრესაში. მათი დაუღალავი შრომით საქართველოში შეიქმნა სხვადასხვა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება და სახელმძღვანელოები ქართული სკოლებისათვის, რაშიც განსაკუთრებული დამსახურება დიდ ქართველ პედაგოგს იაკობ გოგებაშვილს მიუძღვის. მან შეადგინა „დედაენა“, „ბუნების კარი“, „რუსოვ სლოვო“, რითაც ფასდაუღებელი სამსახური გაუწია ქართველ ხალხს.

ქართველი მოღვაწეები ცდილობდნენ ისეთი კულტურულ-საგანმანათლებლო თუ სამეურნეო დაწესებულებები შეექმნათ, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ ქართული კულტურის დაცვასა და განვითარებას, ქართველი ხალხის სამეურნეო წინსვლას. ერთ-ერთ ასეთ დაწესებულებას წარმოადგენდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, რომელიც დაარსდა 1879 წლის 15 მაისს. ეს საზოგადოება, მიუხედავად ცარიზმის უკიდურესი შეშოტებისა, ემსახურებოდა ქართველი ხალხის ეროვნულ საქმეს, მისი ენისა და კულტურის განვითარებას.

როგორც ი. გოგებაშვილი თავის მოგონებაში წერს, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსების იდეა 1864 წელს ჩაისახა. მის განხორციელებას ხელი შეუწყო ზოგიერთმა ქართულმა პროგრესულმა ოჯახმა, რომლებიც განათლების ნამდვილ ცენტრს წარმოადგენდნენ. ასეთთა

რიცხვს მიეკუთვნებოდა იოსებ მამაცაშვილის ოჯახიც, სადაც იკრიბებოდა ქართველ მოღვაწეთა ძეგლი და ახალი თაობა. მათ შორის დიმიტრი ბაქრაძე, დიმიტრი მუსხელიშვილი, კონსტანტინე მამაცაშვილი, გიგე მაღალაშვილი, ვახტანგ თულაშვილი, ანტონ ფურცელაძე და სხვები.

ისინი მსჯელობდნენ სხვადასხვა სახერხობრტო საკითხზე, კითხულობდნენ რეფერატებს, რჩეულ სტატიებსა და წიგნებს, მართავენ დებატებს. აქვე დაიბადა აზრი წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსებისა. თავდაპირველად ამ საზოგადოების კერძო წრის ხასიათი ჰქონდა, წრის ყოველ წევრს შეჰქონდა განსაზღვრული რაოდენობის ფული.

აი, როგორი ხასიათობის ვახტანგ თულაშვილი ამ წრის მოქმედებას: „1870 წელს შევიყარინით რადენიმე ახალგაზრდა ვაჭი და ქალი, რომელთაც ყოველ თვე შემოქონდათ სლარაშით თითო მანეთი, ზოგს მეტიც. მორგეული ფულით დავაარეთ სკოლა სოფ. ხოვლეში (გორის მაზრა), სადაც თ-ღი ჯავახიშვილები ცხოვრობდნენ. სკოლა იყო მარაიამის — თავად გიორგი ჯავახიშვილის მეუღლის სახელზე დაარსებული“. ამ პატარა წრეს დიდი მიზანი ჰქონდა განსახორციელებელი; მაგრამ ამისათვის არც მატერიალური და არც მორალური საშუალება არ გაჩნდა. ამიტომ წრის წევრებმა გადაწყვიტეს მთავრობის მიერ დავარსებებული უფრო ფართო საზოგადოებრივი დაწესებულების შექმნა. ამ დაწესებულების მომართვისას და ხასიათის შესახებ საზოგადოებაში ბევრი კარგი აზრი გამოითქვა. მაგრამ მეფის მთავრობის კოლონიური რეჟიმი ყოველმხრივ ხელს უშლიდა მათ საქმიანობას, რამაც განაპირობა წრის აღშლა. თუმცა საზოგადოების ზოგიერთმა წევრმა განაგრძო მეცადინეობა წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების შექმნისათვის.

ვახტანგ თულაშვილი ივრნებს: „გაზეთში მქონდა წაკითხული, რომ პეტერბურგში მოქმედებდა წერაკითხვის გამავრცელებელი კომიტეტი. მივმართე ამ კომიტეტს, რომ თავისი წესდება გამოეგზავნა ჩემთვის, მივიღე პასუხი, ჩვენი წესდება თქვენ არ გამოვადგებათ და გირჩევთ ხარკოს მმართველს, სადაც დაწესებულია მსგავსი საზოგადოებაო. მივმართე ხარკოს, იქიდან მივიღე პასუხი, რომ წესდება დამტკიცდეს არ გვაქვს და გადაწერა ვერ ადვილი არ არისო: იმასაც უმატებდნენ, რომ ჩვენი საზოგადოების წესდების ერთი ეგზემპლარი ამ რამდენიმე წლის წინათ თბილისში ზაქარია გიორგის ძე კივისთავს გავუგზავნეთო, მაშინ მივმართე ამ სახელთან პირს, და მანაც დიდი სიხარულით გადამომცა ხარკოვის საზოგადოების წესდება“. 1876 წელს ვ. თულაშვილს მიუმართავს ი. გოგებაშვილის, კიფიანის და ნ. ცხვედაძისთვის, რათა ხარკოვის წერაკითხვის საზოგადოების წესდების საუფლებზე შეედგინათ ქართველი საზოგადოების წესდების პროექტი. ისინი კვირაში ერთხელ დადიოდნენ დ. ყიფიანის სახლში (გოგებაშვილის გამოკლებით, რომელიც ამ დროს ავად იყო), წესდების შედგენას კარგა ხანს მოუწოდნენ. მართალია, მის შე-

დგენაზე გულმოდინედ მუშაობდნენ, მაგრამ დარწმუნებული არ იყვნენ, რომ მეფის მთავრობა დაამტკიცებდა მას. საჭირო იყო სათანადო მომენტის შერჩევა. დადგა ასეთი მომენტიც: 1877 წლის აპრილი, დაიწყო რუსეთ-თურქეთის ომი, მეფის მთავრობა იძულებული იყო საქართველოში დროებით შეერბილებინა კოლონიური რეჟიმი.

აპრილშივე გამოვიდა მეფის რუსეთის მთავრობის მოწოდება, რომელშიც ლაპარაკი იყო რუსეთის მიმართ საქართველოს ერთგულებაზე და ქართველი ტომების (აქ პირველად იყო ხასხენები — Картвелинское племя) სიამაყესა და ვაჟაკობაზე.

1878 წლის დასაწყისში დამთავრდა წესდების პროექტის შედგენა. იმავე წლის 20 იანვარს პოეტ გრიგოლ ორბელიანის ბიზნაზე თავი მოიყარეს ქართველმა პროგრესულმა მოღვაწეებმა. ამ კრებაზე დიმიტრი ყიფიანმა წაითხა ქართველთა შორის წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წესდების პროექტი. დაიწყო მის გარშემო აზრთა გაცვლა-გაზოცვლა.

კრების გადაწყვეტილებით დ. ყიფიანს, ი. ჭავჭავაძესა და ბ. ლოღობერიძეს დავალა წესდების პროექტი მთავრობისათვის წარედგინათ დასამტკიცებლად. 4 თვე დასჭირდა წესდების პროექტის ხელის მოწერას. 1878 წლის 24 ივნისს დიმიტრი ყიფიანმა საბოლოოდ რედაქტირებული წესდების პროექტი წარუდგინა მეფის ნაცვლის მთავარმმართველის უფროსის სტაროსელსკის, რომელმაც იგი სწავლა-განათლების მზრუნველს მოძალექსკის გადასცა აზრის გამოსათქმელად მოძალექსკიმ მოითხოვა წესდების პროექტის მე-3 მუხლის შეცვლა, რომელშიც აღნიშნულია: „საზოგადოება თავის მიზანს აღწევს იმით, რომ სახალხო სკოლებში დაწყებით სწავლებას დაადგენს სამშობლო ენაზე, რომლებიც ესმით მოსწავლეებს და ზრუნავს რუსული ენის შესწავლისათვის“.² მისი შემდგენლები იძულებული გახდნენ ზოგიერთი რამ დაეთმოთ, რისთვისაც დასჭირდათ პროექტის გადაწერა, მაგრამ მესამე მუხლი, მიუხედავად მოძალექსკის არაერთგვის მოთხოვნისა, მაინც უცვლელი დატოვეს. „მოძალექსკის კი პირდაპირ ვუთხარით, თქვენ აზრი წარადგინეთ მთავრობაში და თუ ის არ დაამტკიცებს, დე ნუ დაამტკიცებთ, ჩვენ მაგ მუხლს არ შევცვლით, რადგან მაგ მუხლის შეცვლით საზოგადოებას წაერთმევა ღონისძიება თავისი დანიშნულება აღსარებისა“.³

ცოტა ხნის შემდეგ კავკასიის მეფის ნაცვლის მთავარსამმართველომ თავის მხრივ მოითხოვა ამ მუხლის შეცვლა, ამიტომ 1879 წლის 25 მარტს დიმიტრი ყიფიანმა მთავრობას წარუდგინა ვრცელი მოხსენება, სადაც მოითხოვდა წესდებაში მესამე მუხლის უცვლელად დატოვებას. ერთი კვირის შემდეგ, 31 მარტს, სტაროსელსკის დახმარებით, როგორც იქნა, მთავრობამ დაამტკიცა ქართველთა შორის წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება.

² გაზეთი „დროება“ № 10.

³ ეურნალი „მოამბე“ № 5, 1895 წ., გვ. 49.

წესდების პროექტი და იგი დაიბეჭდა გავით „დროებაში“. წესდები შედგებოდა 4 განყოფილებისა და 25 პარაგრაფისაგან.

1879 წლის 15 მაის თბილისის გუბერნიის საადგილმამულო ბანკის დარბაზში შედგა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დამაარსებელი პირველი საორგანიზაციო კრება, რომელსაც ესწრებოდა „საზოგადოების“ 45 წევრი. კრება გახსნა „საზოგადოების“ დაარსების ერთ-ერთმა ორგანიზატორმა დიმიტრი ივანეს ძე ყიფიანმა. მან დამსწრეთა მოუთხრო „საზოგადოების“ დაარსების ისტორია, ილაპარაკა „საზოგადოების“ მიზნებსა და ამოცანებზე. მომხსენებელმა აღნიშნა, რომ „საზოგადოებამ“ ამჟამად ჰყავს 126 დამაარსებელი (შემდეგინი). ეს რიცხვი კი მუდამ უცვლელი უნდა იყოს. კრების გახსნის დღეს კიდევ 60-მა კაცმა გამოთქვა „საზოგადოების“ წევრობის სურვილი.

კრების გადაწყვეტილებით საზოგადოების თავმჯდომარედ ეთხზა აირჩიეს დიმიტრი ყიფიანი, მოადგილედ — ილია ჭავჭავაძე, წევრებად — ნ. ცხევედაძე, ი. გოგებაშვილი, ი. მამაბელი, რ. ერისთავი, ალ. სარაჯიშვილი, ნ. ჭანანაშვილი, დ. ავალიშვილი და გ. თულაშვილი, გამგეობის მდივნად — ალ. სარაჯიშვილი, ხაზინადრად — რ. ერისთავი.

1882 წელს დიმიტრი ყიფიანმა მოუცვლელობის გამო თავი მოხსნა საზოგადოების თავმჯდომარეობას. მის ნაცვლად აირჩიეს ივანე კონსტანტინეს ძე ბაგრატიონ-მუხრანსკი, 1885 წლიდან კი წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობის გარდაცვალებამდე თავმჯდომარეობდა ილია ჭავჭავაძე.

იმავ წლის 29 მაის შედგა ამ საზოგადოების მორიგი კრება, გამგეობის მდივანმა გამგეობის საქმიანობის შესახებ წაიკითხა მოკლე ანგარიში. შემდეგ ილია ჭავჭავაძემ გააკეთა მოხსენება საზოგადოების ფულადი შემოსავლის შესახებ. ამ ანგარიშებიდან ჩანდა, რომ თბილისისა და ქუთაისის საადგილმამულო ბანკებმა წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ფონდის გასაძლიერებლად თავიანთი შემოსავლიდან გადადეს თრითმეტ-თრითმეტო ათასი მანეთი. ქუთაისის ბანკის კრებამ დაადგინა, რომ ამ 11 000 მანეთიდან 8 ათასი უნდა მოხმარდეს ქუთაისის გუბერნიის წერა-კითხვის გავრცელების საჭიროებას. ხოლო 3 000 მანეთი კი გადაეცხანოს წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას. ამას გარდა დამფუძნებლებიდან შემოსული 2 520 მანეთი, ნამდვილი წევრებიდან — 606 მანეთი, სუბქტალებიდან და სხვა ღირსძიებებიდან — 1 000 მანეთი, სულ 25 520 მანეთი. კრებამ დადგინა, ეს ფული მოლიანად მოხმარებოდა სკოლების გახსნას.

წინარეობი არსებობის მანძილზე, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, თავის გარშემო იკრებდა ჩვენი ქვეყნის საუკეთესო ძალებს. „საზოგადოებამ“ განსაკუთრებით ზრუნავდა მდაბით ხალხში ცოდნისა და სწავლის გავრცელებისათვის, მოწინავე პროგრესული იდეების დანერგვისათვის. ამ მიზნით იგი ხსნიდა სახალხო სკოლებს. „საზოგადოებამ“ პირველი ქართული

სკოლა გახსნა 1880 წელს. ეს იყო ქუთაისის სათავდაზნაურო სკოლა, რომელსაც წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება საკუთარი სახსრებით ინახავდა, 1880-1913 წლებში, ე. ი. 34 წლის მანძილზე, ამ სკოლაში უსწავლია 10 716 კაცი. ამავე წელს საზოგადოების ხარჯით თბილისშიც გაიხსნა სკოლა, რომელმაც მხოლოდ ორ წელიწადს იარსება.

რუსეთ-თურქეთის ომის შემდეგ და აჭარის შემორთებისას „საზოგადოებამ“ ბათუმში გახსნა პირველი ქართული სკოლა. 34 წლის მანძილზე ამ სკოლაში 3 242 მოსწავლეს უსწავლია. 1882 წელს „საზოგადოებამ“ სკოლა გახსნა წინარეობი, 1883 წელს — სოფ. ხელთუხანა და დიდ თინეთში, 1884 წელს — სოფ. სენაკში, 1897 წელს — სოფ. გომარეთში, 1906 წელს — ბორჯალოში, 1908 წელს — საურამოში, 1909-1910 წლებში — გერგეთში, ბათუმში, სოხუმში, 1911-1912 წლებში — ატენში და სხვ.

1914 წლისათვის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას სულ 14 სახალხო სკოლა ჰქონდა გახსნილი, რომლებშიც 26 763 მოსწავლემ მიიღო პირველადწაბრებითი განათლება.

სკოლების გახსნისა და მზრუნველობის გარდა წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, თავისი წესდების I განყოფილების შესაბამისად, მიზნად ისახავდა ბიბლიოთეკებისა და სამკითხველოების გახსნასაც. პირველი სახალხო ბიბლიოთეკა „საზოგადოებამ“ გახსნა თბილისში 1892 წელს, მეორე — 1894 წელს. 1914 წლისათვის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არსებობდა 82 ბიბლიოთეკა-სამკითხველო. ამას გარდა, საზოგადოება ატარებდა სხვა კულტურულ ღირსძიებებსაც, იგი პერიოდულად სცემდა და ავრცელებდა მოსწავლეთა სახელმძღვანელოებს, საბავშვო ლიტერატურას, სამეცნიერო-პოპულარულ წიგნებს, მხატვრულ ნაწარმებებს. მან გამოსცა ი. გოგებაშვილის „დედა ენა“, „ბუნების კარი“, „რუსეთი სლოვი“, „კონა“, ნ. იაშვილის „ფიზიკა“, „გეოგრაფია“; მხატვრული ნაწარმიებიდან — შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, ილიას, აკაკის, ვაჟის, ეკ. გამაშვილის, შოი მღვიმელის, ნ. ლომოურის თხზულებები; სამეცნიერო-პოპულარული ნაწარმიებიდან — ალ. ხახანაშვილის „ქართული სიტყვიერების ისტორია“, წულუკიძის „ნარკვევები პოლიტიკური ეკონომიის ისტორიიდან“; მუსიკალური ნაწარმიებიდან — დ. არაყიშვილის „ქართული სიმღერები“, ზ. ფაღალავის „ქართული რომანსები“, ი. კარგარეთელის „ქართული სიმფონია“ და სხვ.

1888-1914 წლებში წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას სულ გამოუცია 108 სახელწოდების წიგნი. იგი ეწეოდა სხვა საქველმოქმედო საქმიანობასაც — ფულადი დახმარების სახით ხელს უმართავდა ღარიბ მოსწავლეებს, ნიჭიერებს უზრუნველავდა სტიპენდიებს, მფარველობდა ხელოვნებისა და კულტურის ძეგლებს, დაუხრწომლად ზრუნავდა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა სახელის უცვადაც საყოფად, „საზოგადოებამ“ ეხმარებოდა ხელმოკლე მწერ-



ტ. ჯაბადარი.
ძველი თბილისის კუთხე.

ვ. ჯაბადარი.

მეთევზეები





ვ. ჯამბაღარი.

უახზბევი.

ვ. ჯამბაღარი.

ქეაშხეთი.



ლებს — აკაკის, რაფიელ ერისთავს, ალ. ყაზბეგს, ეგნატე ნინოშვილს, ირ. ევლოშვილს.

საზოგადოების ინიციატივით 1893 წლის 25 აპრილს თბილისში ჩამოასვენეს და დიდუბის მწვერალთა პანთეონში დაასაფლავეს ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

ამ საზოგადოების ინიციატივით ეწყობოდა მწვერალთა იუბილეები, ისტორიული თარღისდასმე მიძღვნილი ზეიმები.

1907-1909 წლებში ოც წინადა გამოიცა ილიას მხატვრული და პუბლიცისტური წერილები.

საზოგადოებამ ანდერძით მიიღო ნიკო დადიანის ბიბლიოთეკა, ილია ჭავჭავაძის სახლი და კარმიდამო საგურამოში (სადაც სკოლა გამართა), მისივე ბინა თბილისში ანდრეევის ქუჩაზე, რომელშიაც გაიხსნა ილიას მუზეუმი.

ვინ მოთვლის კიდევ რამდენი ეროვნული საქმე გაუკეთებია ამ საზოგადოებას.

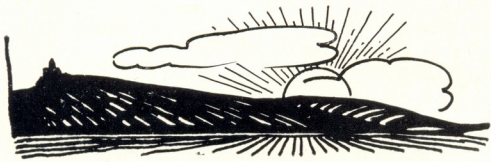
ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ თავისი არსებობის მანძილზე მეტად ძნელი გზა განვლო, მაგრამ მას ერთი წუთითაც არ უღალატია თავისი პირდაპირი მოვალეობისათვის. მან ბევრი რამ გააკეთა განათლების, კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის, ეროვნული შეცნირებისა და შეურნეობის განვითარებისათვის და სამართლიანად დაიმსახურა ქართველი ხალხის თავყვანისცემა. იგი კიდევ მეტის გაკეთებას შესძლებდა, მაგრამ ცარიზმის აკენტები ყოველნაირად უშლიდნენ ხელს. „საზოგადოება“ მეტად რთულ და ძნელ პირობებში აარსებდა ქართულ სკოლებს და გამოსცემდა ქართულ წიგნებს, საზოგადოების წევრებს ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ელოდათ საფრთხე. 1883 წელს ილია ჭავჭავაძე გულის-ტკივილით წერდა ჟურნალ „ივერიაში“: „მართალია მთავრობის მიერ წესდება დამტკიცდა, რომელშიც დაბეჭდილია უფლებები წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა, როგორც არის, საზოგადოებამ იქონიის თავისი სკოლები, მიიღოს თავისი განკარგულებაში სოფლის სკოლები, თუ მას მიანდობს საზოგადოების სოფლის ყრილობა, სკოლაში მოაწიოს მთელი სწავლა დედა ენის და ა. შ., მაგრამ ყველაფერი ეს ფორმალური იყო. ფაქტიურად 1883 წლამდე, საზოგადოებამ მხოლოდ ერთი სკოლის გამართვა მოასწრო (ბათომში), მიზეზი ამისა არის გამეფებული ბიუ-

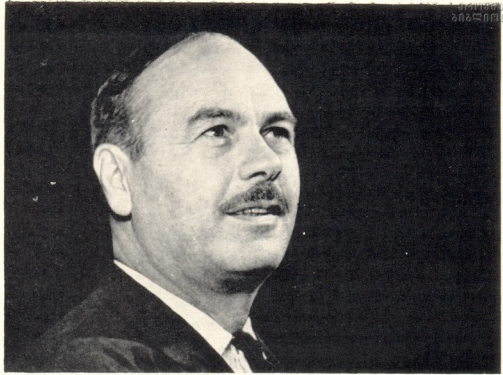
როკრატული რეჟიმი, რომელიც ყოველმხრივ უშუალოდ გზას ქართულ ერს თავისი კულტურის განვითარებაში. მიუვლი ირად და სამი წლობით დაღის სკოლის გახსნის თამობის წარდგენილი ჭაღალდი ერთი სამწერლოდან მეორეში, და ამ სიარულს ბოლო არა აქვს.

ჯერ, აქობამდე ბ-ნი გუბერნატორი „საზოგადოებისა-განა“ წარდგენილ სოფლის განაჩენს სკოლის გამართვის თამობაზე ამტკიცებდა. ორი ამისთანა განაჩენი უკვე დამტკიცდა, მაგრამ რა? ახლა სხვა მხრივ გაუჩნდა საზოგადოების დაბრკოლება და არც ერთი სკოლა ამ განაჩენში მოხსენებულად, დღესაც კანონიერად ნება დართული არ არის, თუმცა ერთი მათგანი კი არსებობს. ამაზე მიმართულ მიწვევა-მოწერას ბოლო არ მოეღო და მოუღებდა შემდეგშიც თუ არა გვეც არ ვიცით. ამ დაგვიანებას კიდევ როგორც იქნება გაუძლებთ იმიტომ, პირველი, რომ ჩვეული ვართ და, მეორე, იმიტომ, რომ ვიცით ჯერ მწერლობაში რისიანებები არ არის გამართული ფეხჩაქრებით სიარულისათვის. ჭირი ის არის, რომ ბ-ნი გუბერნატორი უხილდება, აღარ ამტკიცებს სოფლის სკოლების განჩინებას ვიდრე წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება სხვა მხრივ ნებართვას არ აიღებსო სკოლის გამართვის თამობაზე. მაგრამ ამ გზით სვლა „საზოგადოებას“ გაუძნელდება და დღეს ჩვენს წერა-კითხვის საზოგადოების საქმე ამ სანატრელს და ბედნიერ ყოფაშია სკოლის გამართვის შესახებ. ვინ არის პატრონი? ვინ არის ხმის ამომღები? ⁴

ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას რევოლუციის შემდეგაც არ შეუწყვეტია თავისი მოღვაწეობა. სამტოთა ხელისუფლებამ განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცია ახალგაზრდობის აღზრდის საკითხებს, პირველი დღიდანვე გააუქმა სწავლის ქირა და გამოაცხადა საყოველთაო სავალდებულო დაწყებითი სწავლება ეროვნულ ენაზე, სახალხო განათლების საქმე, სახელმძღვანელოების, წიგნების გამოცემა და მასწავლებელთა კადრების მომზადება სახელმწიფომ ითავა. წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ თავისი მნიშვნელობა დაკარგა, თუმცა 1927 წლამდე ფორმალურად მაინც არსებობდა.

⁴ ჟურნალი „ივერია“, 1883 წ., № 2.





სულიკო მაჭავარიანი.

ც ე კ ვ ი ს ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი თ

სოსო თედიაშვილი

სულციშ დავითის ძე მაჭავარიანი სპეციალობით ინჟინერ-კერამიკოსია, მაგრამ 30 წლის მანძილზე გატაცებით ცეკვავდა ხალხური ცეკვების ანსამბლებში, მოღვაწეობდა როგორც დამდგმელი-ქორეოგრაფიც. მის მიერ შესრულებული ცეკვა „ქართული“ და „ყარაოხული“ შნოსა და ლაზაის მან ლანჩხუთის ჩაის ფაბრიკასთან

ჩამოყალიბა მოცეკვავეთა ჯგუფი, რომელიც კონცერტებს მართავდა ლანჩხუთის ასლო-მახლო რაიონებში, სოფლებში — ლესაში, ჩიბათში. ამ ანსამბლში 20 ახალგაზრდა იყო გაერთიანებული.

1943 წელს ს. მაჭავარიანმა თბილისის საავიაციო ქარხანაში ჩამოყალიბა მოცეკვავეთა ანსამბლი, რომელიც

მელმაც მრავალი კონცერტი გამართა ქარხნის კლუბში და მაცურებელთა მოწონება დაიმსახურა. ამავე ქარხანაში ჩამოყალიბებული იყო საესტრადო ჯგუფიც, სადაც სულიკო მაჭავარიანი მთიულურ ცეკვასა და კინტორუს ასრულებდა. მაჭავარიანი მიერ შესრულებული ცეკვები მოწონებას იმსახურებდა.

1953 წელს 26 კომისრის სახე-

ლობის ქარხანაში მაჭავარიანმა ჩამოაყალიბა მოცეკვავეთა ანსამბლი, რომელსაც მუშათა ანსამბლი ეწოდებოდა. მასში მონაწილეობდნენ ქარხნის მუშები — დურგლები, ზეიჯელები, მყავლობეები. ანსამბლში გაერთიანებული იყო 16 ვაჟი და 11 ქალი. ამ ანსამბლმა რაიონდნენ ქარხნის მიზანდასრულებული ადგილი დაისაკუთრა.

მაჭავარიანი დაიბადა 1915 წელს. 18 წლის იყო, როდესაც თბილისის ოპერის თეატრში ქართულ ცეკვებს ასრულებდა.

სტუდენტობის პერიოდში (1936 წელს) მაჭავარიანი ჩაირიცხა ლენინგრადის კავკასიური ცეკვების ანსამბლში, სადაც ცნობილ მოცეკვავე გ. კალანდაძესთან ერთად მთელურ ცეკვას ასრულებდა. გამოდიოდა ლენინგრადის კულტურის სახლში, აგრეთვე ახლო-მასლო რაიონებში — გატჩინაში, სტრელნაიასა და პეტერგოფში.

1935 წელს მაჭავარიანი მონაწილეობს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მოცეკვავეთა ანსამბლში და მთელური ცეკვის შესრულებისათვის სხვა მონაწილეებთან ერთად ოლიმპიადაზე პირველ ადგილს იმსახურებს. 1938 წელს სტუდენტთა ოლიმპიადაზე სულიკო მაჭავარიანს ცეკვა „ქართულის“ შესრულებისათვის მეორე პრემია აქვს მიღებული.

1945 წელს სულიკო მაჭავარიანი საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში ირიცხება. მალე ანსამბლს თავს ანებებს და აგრძელებს საინჟინრო საქმიანობას. სულიკო მაჭავარიანს დღემდე იტაცებს ქორეოგრაფიული ხელოვნება. იგი ამჟამად წერს ნაწარმს ქართველ მოცეკვავეებზე.

ს. მაჭავარიანი საშენ მასალათა ტრესტის განყოფილების უფროსია და ამავე ტრესტის პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელი. თვითმოქმედი შემოქმედების სახით იგი მრავალ ღონისძიებას აწარმოებდა, რითაც კოლექტივის პატივისცემას იმსახურებს.

ნაბჰმლი გამოცემების (წიგნების, ჟურნალების, გაზეთების, პლაკატებისა და სხვ.) ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მათი ყოველი სახეობა გათვალისწინებულია გარკვეული დროით არსებობისათვის. წიგნით, მაგალითად, სარგებლობენ დიდი ხნის მანძილზე და კითხვისას ხდება მისი შინაარსის შეთვისება (გამონაკლისს ამ მხრივ წარმოადგენენ საცნობარო გამოცემები). გაზეთის არსებობა კი მოკლე დროით განისაზღვრება (ერთი, ან რამდენიმე დღე). მის გვერდებზე მოთავსებული მასალები იკითხება შედარებით სწრაფად და ამორჩევით. მათი წაკითხვის პროცენტული რაოდენობა დამოკიდებულია მკითხველთა ინტერესებსა და პროფესიაზე. საჭიროა აღინიშნოს, რომ მცირე მოცულობის სტატეგიისაგან შემდგარი გაზეთების წაკითხვის პროცენტულობა შეტია, ვიდრე დიდი მასალების შემცველი გაზეთებისა; საქმე იმაშია, რომ მცირე სტატეგის მათი შინაარსისაგან დამოუკიდებლად, ადვილად ითვისებს მკითხველი. საზღვარგარეთული გაზეთები, როგორც წესი (გამონაკლისს წარმოადგენენ გდრ და იტალია), შეიცავენ მცირე მოცულობის მასალებს.

ჟურნალის გვერდებზე მოთავსებული მასალებიც ამორჩევით იკითხება. გამოყენების ხანგრძლივობით ჟურნალს საშუალოდ მდგომარეობა უჭირავს წიგნსა და გაზეთს შორის. ყველა გამოცემისაგან განსხვავებით, შედარებით ადვილად აქვთ მება დროში პლაკატი, რომელიც მკითხველებზე (მაყურებელზე) მოქმედებს წამიერად, მაშინვე.

გამოცემების განსხვავებული დრო და აღქმის (შეთვისების) პირობები გავლენას ახდენენ მათი გაფორმების პირიციბებზე.

ყველა სახის გამოცემისათვის წაყენებული მოთხოვნები იმაში მდგომარეობს, რომ გაფორმება უნდა შეესაბამებოდეს გამოცემის სახესა და დანიშნულებას, რომ გამოცემა იყოს მაქსიმალურად ადვილი წასაკითხი და ესთეტიკურად გამიზნული. მაგრამ გამოცემის ყოველი სახისათვის დამახასიათებელია გაფორმების გარკვეული სისტემა. მაგალითად, გაზეთის გვერდების დაკაბადონებისას ტექსტისა და სათარუების გამოყოფა უნდა იყოს შედარებით კონტრასტული, ვიდრე წიგნში. პლაკატის წარწერები, როგორც წესი, ძალზე მკვეთრი და შესამჩნევია. პლაკატების შედგენისას გამოიყენება სპეციალური საპლაკატო შრიფტები.

სხვადასხვა სახის გამოცემის გაფორმების ესთეტიკური მხარეც სხვადასხვაა. წიგნის გაფორმებისათვის ტექსტისათვის შერჩეული შრიფტის სახე დამოკიდებულია გამოცემის შინაარსზე. გაზეთის გაფორმებისას კი მთავარი ყურადღება ეთმობა შრიფტის გამოხატველობის მხარეს, გაფორმების მთლიანობას, რომელიც გაზეთის ანიჭებს განსაზღვრულ სახეს.

გაზეთის გაფორმების სირთულე მდგომარეობს შემდეგში: მის გვერდებზე სხვადასხვაგვარი მასალა ისე უნდა იყოს განლაგებული და გამოყოფილი, რომ მკითხველმა ერთი თვალის გადავლებით შესძლოს მისთვის საჭირო მასალის მოძებნა. ამასთან სასურველია, ტექსტის ან გაფორმების არც ერთი ელემენტი არ გამოჩნდეს მკითხველს (მაყურებელს). ასეთი გაფორმება მიიღწევა შრიფტების შერჩევით,

გაზეთის გაფორმების ხელოვნება

გურამ გორდელაძე

სვეტების ფორმატისა და რაოდენობის განსაზღვრით, ილუსტრაციების მოხერხებული განლაგებითა და სხვა ელემენტების გამოყენებით. მთავარ როლს ასრულებს შრიფტების შერჩევა. აი, რას წერდა გაზეთის გაფორმების ცნობილი სპეციალისტი ინგლისელი კომუნისტი ალენ ხატი: „გაზეთის გაფორმებაში მე ვგულისხმობ შრიფტოგრაფიას, ე. ი. ტექსტისა და სათაურებისათვის შრიფტის სახის შერჩევას, აგრეთვე შრიფტების, კლიშეებისა და გვერდის გაფორმების სხვა ელემენტების განლაგებას...“¹

კიდევ უფრო რთულდება გაზეთის გაფორმება ფერადი საღებავის გამოყენებისას, რომელიც შავ-თეთრ ფონზე დიდ როლს ასრულებს საგაზეთო მასალების დიფერენცირებაში. ფერი გაზეთში ასრულებს არა მარტო ფუნქციონალურ-განმომხატველობით როლს, არამედ დეკორატიულსაც (ფერის გამოყენებას დიდი მნიშვნელობა აქვს რეკლამების მოთაველებისას, განსაკუთრებით მას მიმართავენ კაპიტლისტურ პრესაში). გარკვეულ შემთხვევაში დომინირებს ფუნქციონალურ-განმომხატველობითი მხარე, როცა ფერით გამოიყოფა ესა თუ ის სათაური, სხვა შემთხვევაში დეკორატიული მხარე, როცა გარკვეული ფერის ხაზებით ან ჩარჩოებით გამოიყოფა ესა თუ ის სტატია. ფერის გამოყენების ფუნქციონალური გამომხატველობითი და ესთეტიკური მხარე განსაკუთრებით თავს იჩენს, როცა გაზეთში მოთავსებულია მრავალსაღებავიანი ილუსტრაცია. ასეთი ილუსტრაციების გამოყენება განსაკუთრებით საჭიროა პიონერულ, სპორტულ, ტურისტულ გაზეთებსა და მათს დამატებებში. მრავალსაღებავიანი ილუსტრაციები ამჟამად პრაქტიკაში მცირედ გამოიყენება, რაც აიხსნება გაზეთის ბეჭდვის თავისებურებისა და ამჟამად გაზეთის ბეჭდვის ტექნოლოგიის არასათანადო სრულყოფით.

გაზეთის გაფორმების საშუალებების მრავალგვარობა, განსაკუთრებით ფერადი გაზეთების გაფორმებისას, განსაზღვრავს მათი გაფორმების სირთულეს. ეს სირთულე გამომდინარეობს იქიდან, რომ საჭირო ხდება შერჩევითი ურთიმოკავშირისა და კონტრასტების დამკარგებელი ყველაზე ხელსაყრელი ვარიანტი, მაგალითად, შრიფტების შერჩევა ფეროა კომპოზიციასთან შეხამებით და სხვ. გაფორმებაში, ვთქვათ, ერთი გარნიტურისა და ერთი მოხაზულობის შრიფტებსა და ერთი გარნიტურისა და მოხაზულობის სათაურების გამოყენებისას შესაძლებელია ათობით სხვადასხვა ვარიანტი. გაზეთის კომპოზიციის ფერის გამოყენებისას გაფორმების ვარიანტების რაოდენობა კიდევ უფრო იზრდ-

ბა. ფერადი სათაური გაზეთის გვერდის შავ-თეთრ ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა.

კომპოზიციის ყველა ელემენტი, — წერდა საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარი ვ. ა. ფაფორსკი. — უნდა იყოს მითიანად ორგანიზებული, ე. ი. ერთმანეთს არ უნდა ცილდებოდნენ და აღიქმებოდნენ მოძრაობაში. ეს ნათქვამი შეიძლება გავავრცელოთ გაზეთის კომპოზიციასზე, ე. ი. გაზეთის განყოფილებები და ცალკეული სტატიები ერთმანეთს უნდა ერწყმოდნენ, თითოეულ მათგანს უნდა განვიხილავდეთ ცალ-ცალკე, მაგრამ ვღებულობდეთ გაფორმებას მთლიანობაში: სტატიები, სათაურები არ უნდა „მოშვარდნენ“ საერთო ანსამბლიდან.

ანალოგიურია პროფესორ ვ. ა. არტემოვის შრიფტის დანიშნულებისა და ამოცნობის თეორია. ამ თეორიის თანახმად აღფაბეტის ყოველ ასოს უნდა ჰქონდეს თავისი ინდივიდუალური განმომხატველობა, ამასთან ყოველი ასო უნდა იყოს გაერთიანებული მსგავსი ნიშნითვისებებით. ამ მოთხოვნის დაუკმაყოფილებლობისას ირდევია აღფაბეტის გრაფიკული მთლიანობა.

ზოგიერთ გაზეთში გარკვეული მასალა, უფრო ხშირად სათაური, განსაკუთრებით (პლაკატურში) გამოიყოფა; ასეთი დადგარებული გამოყოფა იმის გარდა, რომ იგი ამოვარდნილია ანსამბლიდან, აქვეითებს სხვა მასალის აღქმის შესაძლებლობას. ასეთი გამოყოფა, რომელსაც ცნობილი ფილოლოგი ა. ა. რეფორმატსკი „მოჭარბებულ დაცვას“ უწოდებდა, ხშირად გვხვდება ჩვენი გაზეთების გაფორმებაში.

„მოჭარბებულ დაცვა“ განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სალესასწაულო და ფერადი გაზეთების გაფორმებისას. ფერი აქტიურ როლს ასრულებს ცალკეული ელემენტის გამოყოფისას და ამიტომ ზომიერების დაცვა განსაკუთრებით ფერადი გაზეთების ბეჭდვისას არის საჭირო.

გაზეთის გვერდებზე მოთავსებული მასალების მაღალი ლიტერატურული დონე და მკითხველისათვის მიმზიდველად მიწოდება აძლიერებს ბეჭდვითი სიტყვის ძალას. ამიტომ გაზეთის დაკაბადონება მარტო ტექნიკური საქმე როდია. მასალის სწორი განლაგება და ესთეტიკურად სრულყოფილი გაფორმება აძლიერებს გაზეთის ზემოქმედების ძალას. აი, რას სწერდა გაზეთი „პრავდა“ 1937 წლის 14 მარტის ნომერში: „...საგაზეთო ტექნიკა — ეს პოლიტიკაა, და რედაქტორი, რომელსაც არ შეუწავალია გაზეთის დაკა-

ბადონება, არ ფლობს მას — ცუდი, ყოვლად უპარგისო ხელმძღვანელია“.

გაზეთის მხატვრულ-ტექნიკური გაფორმება დიდი ხელოვნებაა. მისთვის დამახასიათებელია ისეთივე კანონები, რომლითაც ხელმძღვანელობს მხატვარი მხატვრული ტილოს თუ გრაფიკული გამოსახულების შექმნასა. ვიდრე მხატვარი ტილზე ნახატის პირველ შტრიხს შემოხაზავს, ის მას ჯერ ქმნის (წარმოიდგენს) გონებაში. ასევე ხდება გაზეთის გაფორმების დროსაც.

ფსიქოლოგები თვლიან, რომ არსებობს ყურადღების ორი სახე: არათვითნებური — პასიური, რომელიც შემდეგ გადადის თვითნებურ აქტიურში.

გაზეთში ილუსტრაციების, სათაურების დათვალიერებისას ყოველი ადამიანი სხვადასხვა მასალაზე შეჩერდება, და ყურადღებას მისთვის საინტერესო მასალაზე გაამახვილებს. რასაკვირველია, უფრო მეტი მეთვალყურეობა მორალურ-ესთეტიკურ ან საყოფაცხოვრებო თემებზე დაწერილ სტატიებს, ვიდრე სპეციალურ თემებზე დაწერილს. არის ზოგიერთი მასალა, რომელიც თავისი აქტუალობის გამო დაყვანილი უნდა იქნას ყოველ მეთვალყურემდე. სწორედ აქ ვლინდება გამფორმების ტალანტი. წამყვანი მასალა სტატიებს ისე უნდა მიეწოდოს, რომ მან არა თუ სწრაფად მიაგნოს მას, არამედ ადვილადაც წაიკითხოს. ასეთი მასალა გაზეთის გადათვალიერებისთანავე თვალში უნდა მოხვდეს მეთვალყურის. ამისათვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, საჭიროა შრიფტების მოხერხებულად შერჩევა, ანაწილობის ფორმატის სწორად გამოყენება. მაგალითად, დიდი მასალის ასაწყობად ისეთი შრიფტი უნდა გამოიყენებოდეს, რომ მისი მოცულობა ერთი მუხებზედ მცირე გვერდების, ძალზე აქტუალური კი უნდა გამოიყოს ნათლად და მკაფიოდ.

გაფორმების მიზანია მეთვალყურის ყურადღების რეგულირება, მისი გარკვეული მიმართულებით წარმართვა. არ შეიძლება გაფორმება თვითმიზნად ჩავთვალოთ და საგაზეთო მასალა წინასწარ განსაზღვრულ გაფორმებას დაეუბორონოთ, როგორც ლამაზი და სწორიც არ უნდა იყოს გვერდის მაკეტო.

მთავარია გამფორმებელი მაკეტში ხედავდეს გაზეთის გვერდს და მაკეტის მონახაზების მეშვეობით შეძლოს კარგად დაკაბადონებული, ლამაზად გაფორმებული გვერდის წარმოდგენა.

სამუშაო და სახლვარგარეთული გაზეთების გაფორმების გამოცდილებიდან შესაძლებელია შემუშავდეს საგაზეთო პროდუქციის გაფორმების საერთო კანონზომიერებანი.

პირველ რიგში საჭიროა აღინიშნოს პროპორციის კანონი, რომელიც განუწყვეტლივ მოქმედებს საგაზეთო პრაქტიკაში და საშუალებას იძლევა ვიმსჯელოთ გაზეთის გვერდის ესთეტიკურ ღირსებაზე.

გაზეთის სვეტის სიგანე ერთ-ერთი მთავარი ელემენტიცაა, რომელიც განსაზღვრავს გამოცემის სახეს. ჩვენს ქვეყანაში გაზეთები ექვს, შვიდ და რვა სვეტად კაბადონდებიან. სახლვარგარეთულ პრაქტიკაში გაზეთები ხშირად

მიმართავენ ცხრა, ათ, თერთმეტ და თორმეტსვეტაბიან ტემასაც კი. სვეტის ამა თუ იმ ფორმატის მიმდევრები სხვადასხვანაირად ხსნიან მათ გამოყენებას. ისინი, ვინც, მაგალითად, გაზეთის აკაბადონებენ ექვს სვეტად, ამტკიცებენ, რომ დაკაბადონების ეს სახე გაზეთის სოლიდურობის ანიჭებს და აადვილებს კითხვას. შეიძვეტაინი დაკაბადონების მომხრენი ამბობენ, რომ ასეთი სისტემა იძლევა გაფორმების უკეთეს შესაძლებლობებს. უკანასკნელ ხელგუნებში ზოგი გაზეთი და მთა შორის „პრავდაც“ რვა სვეტად კაბადონდება. სვეტის ფორმატია 2/1 კვადრატის. ეს ფორმატი ქმნის გაფორმების მრავალგვარობის შესაძლებლობას.

ნაბეჭდი გამოცემის გაფორმება, ისე როგორც ხელგუნების სხვა სახეებისა, ემყარება ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკურ კანონებს. ისინი იძლევიან სხვადასხვა სახის გამოცემების სწორად გაფორმების შესაძლებლობას.

ცნობილია, რომ ადამიანის შესაძლებლობა, დამიხსოვროს ცალკეული ობიექტები, სრულიად განსაზღვრულია. ადამიანს ერთდროულად შეუძლია მასხვრობაში ექვსი-შვიდი შთაბეჭდილება აღიქვას. ვთქვათ, მაგალითად ექვსი საგანი დგას. ერთი თვალის გადავლებით ადამიანი ზუსტად განსაზღვრავს, რომ ექვსი საგანი დგეს. თუკი საგნების რაოდენობა იქნება მეტი, მაგალითად, ცხრა, ათი, მაშინ ადამიანის შთაბეჭდილება როგორღაც იფანტება და მას არ შეუძლია საგნების რაოდენობა განსაზღვროს თავისი ერთი გადავლებით.

რიცხვის ექვსი „საიდუმლოება“ საფუძვლად უდევს ხელოვნების ერთ სახეებს. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ რიცხვს პოლიგრაფიაშიც. ექვსსუქტიანი მასალებს პოლიგრაფიაში ნონპარტილ მჭეია. ორჯერ ექვს პუნქტს — ციცერონი, კვადრატის — რვაჯერ ექვსი პუნქტია.

ზოგი გაზეთი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, რვა და მეტ სვეტებად კაბადონდება. რით უნდა აიხსნას ეს? აქ დიდ როლს ასრულებს ორი-სამი სვეტის დასაწყვირე სათაურები. ისინი აერთიანებენ სვეტებს და ამცირებენ ყურადღების გაფანტვის შესაძლებლობას. აძლიერებენ გაზეთის გვერდის მთლიანობას.

გაზეთის გაფორმების განუწყვეტელმა ევოლუციამ, დაკაბადონების პრინციპების გაუმჯობესებამ მყარ ნორმებამდე მივიყვანა. ეს ნორმები არაუთუ განსაზღვრავს გაზეთის გვერდის მთლიანობაში, არამედ უზრუნველყოფენ ცალკეული ელემენტების განლაგების ერთიანობას. რვა სვეტად კაბადონდება გაზეთ „პრავდაც“ გვერდები, ასევე „ივესტიის“ პირველი და თემატკური გვერდები, რუმინული გაზეთის „სკინტეიას“ გარე გვერდები (შიგა გვერდები 10 სვეტზე კაბადონდება). პოლონური გაზეთი „ტრებუნა ლიულა“ და სხვ. ხშირად შვიდი სვეტია „ივესტიის“ შიგა გვერდები.

ასეთი რეგლამენტირება საშუალებას აძლევს გამფორმებელს შეინარჩუნოს გაზეთის გვერდის მთლიანობა. საერთო ფართის ცალკეული ნაწილები თითქმის ერთმანეთს აუსებენ, ერთმანეთისათვის აუცილებელი ხდებიან. თუ, ვთქვათ, გაზეთის გვერდს მოვაცილებთ „სარდაფს“, იგი დაკარგავს სახეს, მაგრამ საკმარისია შევავროთთ ეს ნაწი-



ლები, გვერდი ღებულობს კომპოზიციურად მთლიან გა-
დაწყვეტას.

პროპორცია თავისი მოთხოვნებიდან მცირე გადახ-
ვევებსაც კი ვერ ითმენს. მაგალითად, თუ კომპოზიციურად
დასრულებული გვერდიდან მოხსენით ფოტოსურათს,
გვერდის ფორმა უნებურად გახდება.

განსაკუთრებით აუცილებელია პროპორციის კანონების
დაცვა გაზუფის დამატებითი ფერის გამოყენებისას. ფერა-
დი სურათების მოთავსების დროს საჭიროა გავითვალისწი-
ნოთ, რომ დიდ პორიზონტალურ სურათს უნდა გავუდი-
დოთ სახარვეზო ადგილები (თეთრი ქაღალდის ნაწილი)
ვერტიკალური გვერდებიდან, შეიძლება ზოგ შემთხვევაში
ხაზების გარეშე დავაკაბადონოთ ვერტიკალურად განლა-
გებულ მასალებში. თუკი სურათს აქვს დიდი ვერტიკალუ-
რი ფორმა, მაშინ საჭიროა სახარვეზო ადგილები გაიღ-
დეს პორიზონტალური მიმართულებით. თუ, ჩვეულებრივ,
პორიზონტალური მიმართულებით ერთი მასალა მეორისა-
გან გამოიყოს 6-8-პუნქტიანი გამყოფი ხაზებითა და სა-
ხარვეზო მასალით, ვერტიკალური კლიშუს გამოყენებისას
საჭიროა სახარვეზო ადგილები გავადიდოთ 10-12 პუნქ-
ტამდე. სახარვეზო ელემენტების გადიდება საჭიროებს
აგრეთვე ფერადი ხაზები, როგორც ვერტიკალური, ისე პო-
რიზონტალური.

როცა ადგილს ვირჩევთ ფოტოსურათის ამ სხვა მასალის
მოსათავსებლად, უნდა გავითვალისწინოთ ობიექტის ილუ-
ზიის (მხედველობითი აღქმა) ფაქტორი. მისი არსი ადა-
მიანის მხედველობითი ორგანოს ფიზიოლოგიურ თავისუ-
ბურებში მდგომარეობს. როგორც ცნობილია, თვალი ხში-
რად იძლევა არასწორ შთაბეჭდილებას დანახული ობიექ-
ტების თავისებურებების — ზომების, ფერის შესახებ. მა-
გალითად, შავ ფონზე თეთრი ადგილები უფრო დიდად
გვეჩვენება, საგანი, რომელიც ვერტიკალური ხაზებითაა
გამოსაზუსტი, უფრო გრძელი გვეჩვენება, ვიდრე პორიზონ-
ტალური ხაზებით გამოსაზუსტი საგანი. ამ ფაქტორთანაა
დაკავშირებული ვერტიკალური სურათის გამოყენება მა-
სალების პორიზონტალური დაკაბადონებისას და პირიქით,
პორიზონტალურის — მასალების ვერტიკალურად განლა-
გებისას. პორიზონტალურად დაკაბადონებული მასალები
თითქოს ამცირებენ გვერდს სიგრძეში, ხოლო ვერტიკა-
ლურად განლაგებული მასალები პირიქით. თუ ასეთი
პრინციპით დაკაბადონებული გაზუფის გვერდებს მოვა-
თავსებთ ერთმანეთის გვერდით, ვნახავთ, რომ ისინი არ
ქმნიან მთლიანობას. ამ შემთხვევაში საჭიროა მათი „გა-
თანასწორობა“ ფერადი ან შავ-თეთრი ილუსტრაციების
სწორად განლაგებით. მაგალითად, გვერდში, რომელიც
პორიზონტალურადაა დაკაბადონებული, საჭიროა მოთა-
ვსდეს ვერტიკალური სურათი, ხოლო გვერდში, რომელიც
ვერტიკალურადაა დაკაბადონებული — პორიზონტალური
სურათი.

სურათების განლაგებისას საჭიროა გავითვალისწინოთ
შემდეგი: ეკუთვნის სურათი მასალას თუ დამოუკიდებე-
ლია. ორივე შემთხვევაში საჭიროა განისაზღვროს დაკაბა-
დონების პრინციპი და სახე, ილუსტრაციის განლაგება,

რომელიც დაქვემდებარება ვერტიკალურ ან პორიზონტალურ
დაკაბადონებას.

თქვით, გვერდში მიდის მაღალი „სარდაფი“ და ზე-
მოთ თავსდება დიდი პორიზონტალური სურათი. ამ შემ-
თხვევაში ჯერ კიდევ დაკაბადონებამდე შეიძლება განისა-
ზღვროს, რომ გვერდი შემოკლებული გამოჩნდება, ეს რომ
თავიდან ავიცილოთ, საჭიროა „სარდაფის“ მასალა დავა-
ყენოთ „დგომელა“ (ე. ი. ოთხ სვეტში) და დაკაბადონო-
ნით ილუსტრაციის ქვეშ. ეს მაშინვე „დაეაქტივებს“
გვერდს და მოგვცემს დიდ ადგილს დანარჩენი მასალის
განლაგებისთვის.

ხშირად ასევე ხდება: თითქოს გათვალისწინებულია ყვე-
ლაფერი, დაცულია ყველა პროპორცია, ხოლო გვერდი კომ-
პოზიციურად მიზიდველი არ გამოდის. ასეთ შემთხვევა-
ში გათვალისწინებული არ იყო გაფორმების სხვა კანონი
— თანასწორობის კანონი. ამ კანონის გათვალისწინები-
ნას საჭიროა გვახსოვდეს:

1. სათაურის შრიფტი შეესაბამებოდეს სტატიის მოცუ-
ლობას;
2. ფოტოსურათი იყოს გაზუფის გვერდის ფართობის
პროპორციული (ხშირად შეხვედებით გაზუფით ძალზე
შემცირებულ, არაფრის მომცემ სურათებს, ანდა პირიქით
— პატარა ფორმატის გაზუფში გადაჭარბებული სიდიდის
სურათს, ყოველივე ეს არღვევს გაზუფის არქიტექტონი-
კას);

3. ჩარჩო, ან სხვა ხაზები ასრულებდნენ თავიანთ მოვა-
ლებობას და არ იქცევდნენ ზედმეტ ყურადღებას.

გაზუფის გვერდი უნდა იყოს პარმონიულად, ე. ი. ყველა
მისი შერეადგენელი ნაწილი უნდა იყოს კომპოზიციურად
სწორად შერწყმული.

შეცდომად ითვლება რუბრიკების მსხვილი შრიფტით
აწყობა. იგივე შეიძლება ითქვას სათაურებას და „ქუდებ-
ზეც“. ხშირად რუბრიკების კომპოზიცია ძალზე გადატვირ-
თულია გაფორმების სხვადასხვა ელემენტით, მკითხველს
ყურადღების დაძაბვა უხდება მათში გასარკვევად. ხშირად
უგემოვნად შერჩეული ხაზები და ჩარჩოები მკითხველში
იწვევენ არასასიამოვნო შერცხვებს. ზოგჯერ მასალებს
გამოყოფენ ძალზე მსხვილი ხაზებით, რაც აძნელებს მა-
სალების აღქმას. ხან კი მასალებს გამოყოფენ ჩარჩოთი,
ამით ხაზს უსვამენ მის მნიშვნელობას. მაგრამ, როცა გვერ-
დზე თითქმის ყველა მასალა (დიდი და პატარა, მნიშვნე-
ლოვანი და მორეზერვისისთვის) გამოყოფილია — მკით-
ხველი ვერ გაერკვევა, რომელი მასალაა უფრო საინტე-
რესო, ამასთანავე დაირღვევა გვერდის კომპოზიცია და
მთლიანობა.

პროპორციის მხედველობითი ილუზიისა და თანასწო-
რობის კანონები ესმარება გამფორმებლებს საქმის ცოდ-
ნით შექმნან გვერდები, მაგრამ საჭიროა გავითვალისწი-
ნოთ აგრეთვე კონტრასტის კანონი. მისი მოთხოვნები
გამოყენებით შესაძლებელია მასალებს შორის მკვეთრი
განსხვავების შექმნა გრაფიკულად. განსაკუთრებით მა-
შინ, როცა საჭიროა მკითხველის ყურადღება მივაქციოთ
მთავარს.



დ. ქუთათელაძე.

სპორტი (დეკორატიულ-კერამიკული პანო).

გაზეთის გვერდისა და მთელი ნომრის კონსტრუირებისას საჭიროა გავითვალისწინოთ, რომ მთავარის გამოყოფით არ შემცირდეს მის გვერდით მოთავსებული მონათესავე მასალისადმი მკითხველის ყურადღება, მისი შედარებით ნაკლებად გამოყოფით.

მასალების ერთნოვანი დაკაბადონების ფონზე მეტად შესამჩნევი იქნება მცირე გამოყოფებიც კი: ჩარჩოები, სხვადასხვა სახის შრიფტი, გამოყოფები ტექსტში და ა. შ. და პირიქით, ძლიერი დატვირთვა იწვევს გაურკვევე-

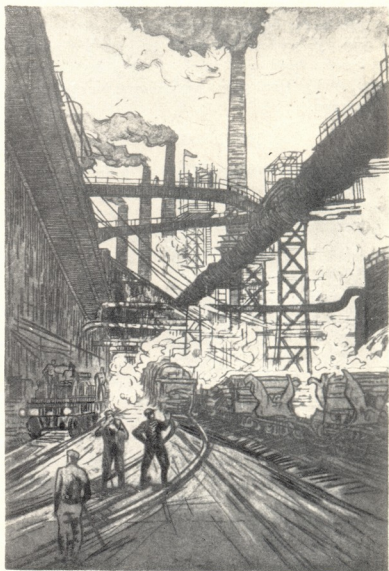
ლობას. გაფორმების ელემენტებისადმი სწრაფვას ხშირად მიყვარათ ესთეტიკური ნორმების დარღვევასთან. ხოლო თუ გაფორმებას გამოვიყენებთ სწორად, იგი ტექსტს მანიჭებს დეკორატიულობას და გვერდი მიმზიდველი იქნება. ხოლო თუ გაფორმების პროპორციულობა დაირღვევა, „ამოვარდება“ რომელიმე ნაწილი (კომპოზიციის დეტალი), მაშინ დაირღვევა გვერდის მთლიანობა.

არ არის საგაღდებულო მასალის გამოსაყოფად მისი (გაგრძელება 110-ე გვერდზე)

ა. შალიკაშვილი.
სერიიდან „ინდუსტრიული ქალაქები“.



ე. შარლუშანი.
სერიიდან „ერთი დღე ქარხანაში“.



განსხვავებული შრიფტით აწყობა, ჩვეულებრივი შრიფტით აწყობილი ინფორმაცია ან სტატია ხშირად უფრო გამომსახველია, თუ იგი ზომიერადაა დაშორებული დანარჩენი მასალის ან ჩარჩოსაგან. ყველაზე მარტივი ჩარჩო, ან ორ-პუნქტიანი ან ხაზი ტექსტისაგან 6-8 პუნქტიანი დაშორებით უფრო კარგად გამოიყურება, ვიდრე სტატია, რომელსაც აქვს ფიგურული ჩარჩო, მაგრამ დაკაბადონებული ტექსტისაგან დაშორებულად. ამის გამო ასლა ბეგერი გაზეთი მასალის განთავსებად ადარ მიმართავენ რთულ მეთოდებს, არამედ იყენებს ჩვეულებრივ, მარტივ (ნათელ ან ნახევრად მუქ) ხაზებს.

დიდი მნიშვნელობა აქვს კონტრასტის კანონის გამოყენებას სათაურების აწყობისას. გამჭორმბეული უნდა შეეცადოს სათაურები ააწყოს სხვადასხვა მოხაზულობის გარნიტურის შრიფტით, რომ ისინი კონტრასტით იყენენ ერთმანეთთან. მაგალითად, პირდაპირი — დახრილთან, შავი — ნათელთან, ვიწრო — განიერთან. ეს დამოკიდებულია გამჭორმბელის გემოვნებაზე, გაზეთის ტრადიციებზე და შრიფტების გარნიტურების ასორტიმენტზე, მაგრამ ღარიბი ასორტიმენტის დროსაც კი უნდა გამოიყენოთ ერთნაირი შრიფტი სხვადასხვა კვეთით და არ განვლავით მასალა ერთმანეთის მეზობლად. ამის გათვალისწინება საჭიროა განსაკუთრებით ანსვლაგებისა და ქვესათაურების სათაურების აწყობისას.

ფსიქოლოგიური დაკვირვებებით დადგენილია, რომ ყველაზე მეტ ყურადღებას იპყრობს გაშლილი გაზეთის ზედა მარჯვენა მხარე, შემდეგ — მარცხენა. მკითხველის ყველაზე დიდ ყურადღებას იმსახურებს პირველი გვერდი, შემდეგ მეოთხე, მესამე და, ბოლოს, მეორე. მაგრამ სასურველია, რომ გაზეთის ყველა გვერდი იყოს საინტერესო და მიმზიდველი.

დაკაბადონების სახეობა

ვერტიკალური დაკაბადონება. დაკაბადონების ეს სახე ხასიათდება გვერდში მასალების მალღივად განლაგებით. აქ არ არის მკაფიოდ გამოხატული „სარდაფები“, არ შეიძლება გვერდის ძირითადი მასალის გაშლა ოთხ სვეტზე შეიძლება. გაფორმების ერთ-ერთ საშუალებად ამ დროს გამოიყენება გამჭორმბე ოთხპუნქტიანი თეთრი ან ნახევრად მუქი ხაზები.

ვერტიკალური დაკაბადონება იშვიათად გამოიყენება. ძირითადად საერთო პოლიტიკურ, პარტიულ და საბჭოთა გაზეთებში, ოფიციალური მასალებისა და დოკუმენტების — სიტყვების, დადგენილებების, მითითებების, კანონების და ა. შ. მოთავსების დროს.

ვერტიკალური დაკაბადონება მოითხოვს მასალების მკაცრი მიმდევრობით გამოყენებას. მისი თავიანთობა გვერდის 3-4 ნაწილად დაყოფა ვერტიკალური მიმართულებით. ილუსტრაციები ასეთი დაკაბადონებისათვის შესაძლებელია იყოს, როგორც ვერტიკალური ასევე პორიზონტალურიც.

ვერტიკალური დაკაბადონება უმნიშვნელო პორიზონტალური გადაკვეთებით. ამ შემთხვევაში გვერდზე შეიძლება

მთლიანად გამოყენებული იყოს ერთი ან ორი სვეტი. ხშირად სხვა მასალები თავსდება ვერტიკალურად, პორიზონტალური გადაკვეთებით (გვერდის თავში ან ქვეში ნაწილში, რაიმე მასალით ან ილუსტრაციით). ვერტიკალური ხაზები, რომელიც მასალები გამოიყოფა, უნდა იყოს ოთხპუნქტიანი ნახევრად მუქი ან თეთრი.

პორიზონტალურად განლაგებული მასალები ამ სახით დაკაბადონების დროს არ უნდა გამოიყოფოდნენ მეტად მუქი ან მსხვილი სათაურებით და მკვეთრი, მუქი ხაზებით. ამ სახის დაკაბადონების ერთი ილუსტრაცია გვერდზე შეიძლება იყოს პორიზონტალური, სხვა კი, თუ ამას საჭიროება მოითხოვს, აუცილებლად უნდა იყოს ვერტიკალური.

ვერტიკალური დაკაბადონება უმნიშვნელო პორიზონტალური გადაკვეთებით, შრიფტების გარნიტურების სწორი შერჩევის, პროპორციისა და კონტრასტის კანონების დაცვისას, გვერდს აძლევს მკაცრ და ზუსტ სახეს, ასეთი გვერდები კომპოზიციურად ყოველთვის დასრულებულია.

პორიზონტალური დაკაბადონება. ეს სახე ხასიათდება მასალების „იარუსებად“, პორიზონტალური განლაგებით. ასეთი პრინციპით დაკაბადონებული გვერდი ძირითადად შედგება ერთმანეთზე „სარდაფებით“ აშენებული მასალებისაგან.

გვერდი იყოფა მკვეთრი, ნახევრად მუქი ან ოთხპუნქტიანი ხაზებით სამ-ოთხ იარუსად მთელ ფორმატზე. ერთ-ორსვეტიანი მცირე მასალები თავსდება ძირითადი მასალების გვერდზე (შეგნებულად შემიკრებული სათაურებით). სასურველია ძირითადი მასალების სათაურები აიწყოს ერთ სტრიქონად და განლაგდეს პორიზონტალურად. ამ სახის დაკაბადონებისას გვერდზე შეიძლება მოთავსდეს ერთი დიდი ან ორი საშუალო ზომის სურათი გვერდის სხვადასხვა ბოლოში, კერძოდ, „იარუსებში“ — პირველში და მესამეში, ანდა მეორეში და მეოთხეში.

პორიზონტალური ხაზები და კლიშე შეიძლება მიეცეს ფერში, მაგრამ გამოირჩეულია ფერადი ვერტიკალური ხაზების გამოყენება.

პორიზონტალური დაკაბადონება რეკომენდებულია პიონერულ, ტურისტულ და ლიტერატურასა და ხელოვნების საკითხებზე გამოშვალ გაზეთებში.

პორიზონტალური დაკაბადონება უმნიშვნელო ვერტიკალური გადაკვეთებით. ასეთი სახის დაკაბადონების გამოყენებისას გვერდს „იარუსებად“ იყოფა, მაგრამ შეიძლება ვერტიკალურად დაკაბადონდეს ერთი ან რამდენიმე მასალა ან ილუსტრაცია. პორიზონტალური ხაზები შეიძლება ფერში მიეცეს. სათაურები სასურველია აიწყოს ერთ სტრიქონად და განლაგდეს პორიზონტალურად. თუ დაეკული იქნება პროპორციისა და კონტრასტის კანონები, მოხერხებულად იქნება გამოყენებული გაფორმების სხვა ელემენტები, გვერდი იქნება ძამინიული და კომპოზიციურად დასრულებული.

პორიზონტალური დაკაბადონება უმნიშვნელო ვერტიკალური გადაკვეთებით რეკომენდებულია სხვადასხვა ტიპის ფერად და შავ-თეთრი გაზეთებისათვის, რომლებსაც

აქვს მკვეთრად გამოხატული თემატური სახე.

შერეული დაკაბადონება. ამ სახის დაკაბადონების გამოყენებისას მასალათა გამოყოფი ხაზები პირდაპირი კი არ უნდა იყოს, არამედ „დადმტვრული“. მთავარი პირობაა ერთი მასალის მეორისაგან მკვეთრად გამოყოფა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაძნელება მასალის აღქმა.

დაკაბადონების ეს სახე აცოცხლებს, ალამაზებს გაზეთს, მაგრამ გამორიცხული არ არის შეცდომებიც. მაგალითად, ხშირად შეხვედებით მრავალსვეტიანი მასალის ისეთ დაკაბადონებას, სადაც პირველი სვეტი ეშვება ქვეით 5 ნ სტრიქონით, მეორე — 50-ით, მესამე — 30-ით, მეოთხე — 20-ით. ეს, როგორც მათ უწოდებენ, „ფეხები“, აძნელებენ მასალის ათვისებას. ამის გამო შერეული დაკაბადონების მთავარი პირობაა — მრავალსვეტიან მასალას არ ჰქონდეს ორზე მეტი „ფეხი“.

შერეული დაკაბადონება რეკომენდებულია ისეთი გვერდებისათვის, რომლებზედაც ბევრი მასალა და ილუსტრაცია უნდა მოთავსდეს.

გაზეთის გვერდის განაწილებისას არ შეიძლება დაჯაკაბადონით სტანდარტები. რედაქციები უკვე არ ცდილობენ ყოველი განყოფილების მასალა, ანდა რუბრიკა მიეცეს მკაცრად განსაზღვრულ ადგილზე.

როგორ მოთავსდეს ოფიციალური მასალები? ეს საკითხი ყოველთვის აქტუალურია პარტიული, საბჭოთა, ცენ-

ტრალური და რესპუბლიკური გაზეთებისათვის. ისინი ყველთვის პირველ გვერდზე უნდა მოთავსდეს?

ამის პასუხად სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა, განიხილა და რა „იუსტისის“ მუშაობას, მიიღო დადგენილება, სადაც ნათქვამია, რომ ოფიციალური ცნობები უნდა ქვეყნდებოდნენ წასაკითხად ყველაზე მისაღები ფორმით.

დიდი მოცულობის მასალები, პარტიისა და მთავრობის დადგენილებები, ნოტები გაზეთებში უნდა იწყებოდნენ პირველ გვერდზე და გადადიოდნენ შიგა გვერდებზე. ეს საშუალებას იძლევა განსაკუთრებით გამოიყოს საპასუხისმგებლო მასალები და ამასთან არ გადაიტვიტოს პირველი გვერდი სუფთა ტექსტით. ოფიციალური დადგენილებები, როგორც წესი, უნდა იბეჭდებოდეს თვალში ადვილად მოსახვედრი, შედარებით დიდი სათაურებით.

ახლა გაზეთებში იბეჭდება მეტი მასალები, ვიდრე, მაგალითად, 1960 წელს, მიუხედავად იმისა, რომ გვერდების რაოდენობა გაზეთში უცვლელი დარჩა. ეს გამოიწვია გაზეთის გვერდის შემადგენელი ნაწილების ევოლუციამ.

ყოველ გაზეთს, რასაკვირველია, გააჩნია თავისი ინდივიდუალური სახე, გამომხატველობა, გაფორმების საკუთარი სტილი, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ გაფორმება შაბლონურად ხდებოდეს, პირიქით, ყოველი გაზეთი უნდა ცდილობდეს, ეძებდეს, სრულყოფდეს მასალის გადმოცემის ფორმებს.

შისნი ზე შინ არის?

პასუხი ჩემთვის ნომრის სურათზე

ჩვენი ჟურნალის მეექვსე ნომრის 112-ე გვერდზე დაბეჭდილია პეტრე I პორტრეტი, რომელიც შესრულებულია ინგლისელი მხატვარ-პორტრეტისტის **გაიდრი ნელიორის** მიერ.

გაიდრი ნელიორი წარმოშობით ლიუბეკიდან იყო, ფერწერას სწავლობდა ამსტერდამში, მოღვაწეობდა იტალიაში. 1675 წლიდან დასახლდა ლონდონში და არისტოკრატიულ წრეში გაითქვა სახელი, როგორც პორტრეტისტი. მისი ნამუშევრები ეფექტური, გამომხატველი და თავისებურია, დაწერილია ფართო მანერულ ქანში, რაც შემდეგში საფუძვლად დაედო ინგლისურ პორტრეტს.

გ. ნელიორს პეტრე I პორტრეტი შესრულებია 1698 წელს ინგლისის დედოფლის დაკვეთით. ეს ქმნილება დედოფლის პირადი კოლექციის ერთ-ერთ უპირველეს ექსპონატს წარმოადგენს.

ინგლისის დედოფალია გ. ნელიორს „სერ“-ის ტიტული უბოძარედაქციას სწორი პასუხები გამოუგზავნეს: **გ. გურგენიძემ** (თბილისი), **ზ. გავლოძემ** (თბილისი), **ნ. მარაღლიშვილმა** (თბილისი), **ე. კუპუსლაძემ** (ლანჩხუთი), **კ. ჯაიანმა** (ფოთი).





შინსიან ღე შინს ეჲრის?

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7, 1970

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Гиви Лесели

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье в общих чертах рассматривается выставка любителей искусства, которая экспонировалась в Государственной галлерей Грузии.

В выставочном зале было представлено более 1000 экспонатов, авторы которых художники-любители, люди самых разнообразных профессий.

Автор высказывает надежду, что это первая, интересная выставка, которая была посвящена 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, станет традиционной и наметит еще более светлые перспективы для выявления народных талантов.

Валериан Брегадзе

МОДЕРНИЗМ И «ЭСТЕТИЗАЦИЯ» НИЗМЕННОГО В ИСКУССТВЕ

Идеологическая борьба на современном этапе проявляется в острой ненависти буржуазных философов и художников к искусству реализма. Отвергая реализм, они пытаются доказать, что реалистическое искусство уже исчерпало себя, что эстетика реализма — мертвая схема, догма, не отвечающая нынешнему уровню развития мысли человека, сковывающая и нивелирующая индивидуальность творческой личности.

Современное модернистское буржуазное искусство, несмотря на

множество школ, течений, направлений и методов, подразделяется в основном, на две, порой смыкающиеся, взаимно дополняющие друг друга, но ярко очерченные разновидности — формализм и натурализм.

Реалистическому искусству, которое апологеты буржуазного искусства называют догматичным, они противопоставляют, например, абстракционизм, который, по их мнению, наиболее полно выражает свободу творческой мысли художника.

В статье рассматривается упадочное буржуазное искусство, в котором и сюжет, и образы, и форма, и содержание, и композиция обладают объективной отрицательной общественной значимостью и могут вызвать к себе лишь отрицательное эстетическое отношение.



Вахтанг Куправа

ДНИ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В ЦЕНТРЕ ЕВРОПЫ

В статье дается описание дней немецкой культуры в Грузии. Автор подробно рассматривает дни «Грузинской культуры» в Германской Демократической республике. Описывает, как готовились к этому празднику деятели грузинской культуры. В частности, ансамбли песни и пляски, организаторы выставок изобразительных искусств. Описываются встречи с видными деятелями немецкой культуры.

Гизо Жордания

БОЛЬШОЙ РЕФОРМАТОР
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Автор статьи знакомит читателя с творческими принципами выдающегося режиссера, реформатора музыкального театра, основоположника Берлинской «Комиче оперы» Вальтера Фельзенштейна.

В. Фельзенштейн развил замечательные традиции К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, нашел новые изобразительные средства для характеристики музыкальных образов, создал собственный и весьма интересный метод работы с актерами, поставил вопрос об авторском осмыслении концепции музыкальной партитуры. Этот «революционер» музыкального театра своим творчеством разбил устаревшие традиции и рутину, интенсивно направил процесс развития современного синтетического театра.

Джико Ломашвили

ЕЩЕ РАЗ ОТНОСИТЕЛЬНО
ПЕРВОГО СТИХА ВОСЬМОЙ
СТРОФЫ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ
ШКУРЕ»

Среди грузинских ученых полемика, поднявшаяся относительно вопросов руствелологии, мы считаем полезным делом, — говорит автор статьи, — и как говорил

известный картвелолог и руствелолог академик Корнелий Кекелидзе: «Проблема «Витязя в тигровой шкуре» — необъятный океан»...

Автор статьи доказывает, что в данном первом стихе восьмой строфы «Руставели» не означает фамилии автора «Витязя в тигровой шкуре», а обозначает духовенский титул епископа, а также подробно анализирует и разбирает первый стих восьмой строфы «Витязя в тигровой шкуре» и предлагает читателю собственную оригинальную концепцию данного стиха.

УНИКАЛЬНЫЙ ВКЛАД

В отделе рукописей Государственного театрального музея Грузинской ССР, в котором хранится архив выдающегося грузинского писателя и общественного деятеля Шалва Дадяни, обнаружены доселе неопубликованные, неизвестные рукописи двух докладов под заглавием «Грузинский кинематограф», прочитанные в г. Баку 24 февраля 1917 г. и 10 августа 1918 г.

Из этих докладов выясняется, что Шалва Дадяни был заинтересован вопросами организации грузинский кинематографии еще в 1911 году.

Общезвестна широкая и многогранная творческая деятельность Шалва Дадяни, но удивительно, что еще тогда, на заре зачатия нового вида искусства так прозорливо вникал он в его сущность, ярко и абсолютно точно определил задачи кино. Вызывает восхищение его необыкновенно глубокое всестороннее понимание вопросов киноспецифики, силы воздействия кино на зрителя, его перспективного значения.

Шалва Дадяни еще тогда предсказал появление таких жанров кинематографа, как научно-популярный, документальный и художественный.

Неопубликованный материал Ш. Дадяни редакции передали Л. Капанадзе и Г. Жвания.

Под рубрикой «Наша публикация» также впервые печатаются сведения о дате первой демонстрации кинематографа в Грузии.

Вместо первого мая 1897 года, киневед Георгий Долидзе и Гурам Жвания установили новую более раннюю дату — 16 ноября 1896 года.

..საბჭოთა
სემლოვნიანი“
№ 7, 1970

Григорий Бояджиев

«ОТЕЛЛО» в ТЕАТРЕ
ИМ. РУСТАВЕЛИ

В статье известного театрального критика и историка западноевропейского театра Григория Бояджиева проанализирована постановка Тбилисского государственного академического театра имени Ш. Руставели «Отелло», (1947 год) в исполнении: народных артистов СССР, лауреатов государственных премий Акакия Хоравы — Отелло, и Акакия Васадзе — Яго, народных артисток ГССР Александры Тосадзе — Дездемона и Тамары Чавчавадзе — Эмилия.

стоит особняком. Как истинный романтик, он остро переживал противоречия своей эпохи — антагонизм между личностью и обществом. Несмотря на это, Малер всегда стремился к высоким идеалам — к всеобщей гармонии. Его любовь к жизни и человеку чередовалась с мистическими наклонностями. В его противоречивой творческой природе были слыты строгий рационализм с необузданным темпераментом, крепкая воля — со стихийным возбуждением, энергия — с экзальтацией. Его характеризовал стоицизм гордого мечтателя и мефистофельская ирония.

Сандро Тумшалишвили

ТЕЛЕКИНО — 69

Александр Лория

ИЗ ИСТОРИИ ДИРИЖЕРСКОГО
ИСКУССТВА

Автор статьи рассматривает исторический процесс развития дирижерского исполнительства. Описывает первоначальные формы дирижерской техники, прослеживает их эволюцию, которая сопутствует разностороннему развитию музыкального искусства.

В статье говорится также о сложной и исполнительской функции дирижера. Автор подробно останавливается на дирижерских принципах гениального композитора и дирижера Вагнера, чье дирижерское творчество является эталоном совершенства и профессионализма.

Лия Долидзе

ГУСТАВ МАЛЕР

Великий гуманист, композитор Густав Малер — блестящий представитель позднего романтизма. Он вошел в то созвездие европейских симфонистов, чья деятельность проходила на рубеже XIX и XX столетий. Но все же трагическая творческая фигура Малера

На материалах III Всесоюзного фестиваля телевизионных фильмов в г. Ленинграде, на который 39 студий страны представили свои работы, автор статьи рассматривает тенденции становления телефильма, как жанра самого молодого искусства, заостряет внимание на специфике телефильмов и, что особенно отрадно, он не руководствуется только лишь отзывами печати и отдельными работами для определения отличительных черт III фестиваля от двух предыдущих: Киевского и Московского.

«На помощь» был призван лишь непосредственный участник трех фестивалей, редактор отдела телевидения журнала «Журналист» В. Деревяцкий.

Георгий Джабашвили.

ИНТЕРЕСНЫЙ ТРУД
О ПЕТРЕ ШАЛИКАШВИЛИ

Статья является рецензией на книгу журналиста Рената Чичинадзе «Семья московских Шаликашвили». Труд посвящен жизни и деятельности известного грузинского журналиста Петре Шаликашвили, который был издателем и редактором многих журналов и газет: «Московский зритель», «Аг-

„საბჭოთა
სემიოტისტიკა“
№ 7, 1970



лая», «Дамский журнал», «Московские ведомости», издававшихся в XIX веке в России. Кроме этого П. Шаликашвили был поэтом, писателем, публицистом, был другом А. С. Пушкина, который его очень ценил.

Автор книги Реваз Чичинадзе по-новому подходит и оценивает жизнь и творчество видного деятеля П. Шаликашвили, что и является большой заслугой по мнению автора статьи.

Книга состоит из шести глав: «Жизнь П. Шаликашвили», «Личность П. Шаликашвили», «Знакомство с А. С. Пушкиным», «Журналистическая деятельность П. Шаликашвили», «Шаликашвили — писатель, поэт, переводчик», «Наталья Шаликашвили - Шаликова (Нарская)».

М. А.

ВДОХНОВЛЕННАЯ ПЕСНЕЙ

Композитору Лили Яшвили исполнилось 50 лет. Необычно началась ее творческая биография. Два десятка лет назад счастливый случай привел ее в спортивное общество Грузии, где ей предложили стать концертмейстером. Здесь она и начала впервые писать свои произведения, создавала марши, танцевальные сюиты, все это способствовало выявлению и развитию ее таланта.

С большим усердием и со всей серьезностью принялась Л. Яшвили за выработку профессиональных навыков. Создавала музыкальные произведения разных жанров. Тогда уже выявились индивидуальные стороны таланта Л. Яшвили — привлекательная мелодичность, лиричность, эмоциональность художественных образов.

В настоящее время Л. Яшвили работает в разных жанрах вокальной музыки, с увлечением создает детские, эстрадные и камерно-вокальные музыкальные произведения.

В статье описывается творческая деятельность композитора Лили Яшвили.

Зураб Рцхладзе

НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Автор статьи рецензирует новую постановку Тбилисского театра Музыкальной комедии «Свадьба Курки». Автор либретто М. Тархнишвили, по мотивам одноименного рассказа М. Джавахишвили. Композитор — заслуженный деятель искусств Георгий Цабадзе, режиссер — заслуженный деятель искусств Б. Гамрекли, дирижер — Реваз Хурцилава.

Интересные образы создали актеры: народный артист республики В. Саларидзе, Ш. Хажалия, Б. Бегалишвили, Э. Гурашвили, Н. Коданова, И. Вочоидзе и др.

Спектакль пользуется успехом, является одной из лучших постановок нынешнего сезона.

звало подъем национально-освободительного движения, во главе которого стояли грузинские шестидесятники. Образование они получили в высших учебных заведениях России и вместе с любовью к родине привезли с собой в Грузию прогрессивные идеи русских революционеров-демократов — Чернышевского, Добролюбова, Белинского и др. Вместе с другими грузинскими прогрессивными мыслителями они противостояли русифицированной политике.

Грузинские передовые деятели старались создать также культурно-просветительные и хозяйственные учреждения, которые обеспечили бы защиту и развитие грузинской культуры. Одним из таких начинаний было общество грамотности среди грузин, основанное 15 мая 1879 года.

Сосо Тедиашвили

С ЛЮБОВЬЮ К ТАНЦАМ

Сулико Давидович Мачавариани по профессии инженер-керамик, но на протяжении 30 лет он с увлечением танцевал в ансамбле народных танцев, а также был и постановщиком-хореографом.

С. Мачавариани заведует отделом треста строительного материалов и является руководителем партийной организации этого треста. По линии самостоятельности он осуществляет множество мероприятий, чем и заслуживает большое уважение коллектива.

Отар Эгадзе

НЕМЕЦКИЙ ДНЕВНИК

Журнал продолжает публикацию статьи о впечатлениях автора, полученных в дни грузинской культуры в Германской Демократической республике (первую, вторую, третью и четвертую части статьи см. в № 10, № 11, № 2, № 5, — 1969-1970 гг.).

Автаңдл Телия

ИЗ ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ГРАМОТНОСТИ СРЕДИ ГРУЗИН

В начале 80-ых годов XIX столетия царизм ставил своей задачей уничтожение грузинской национальной культуры и русифицирование грузин.

Усиленное порабощение грузинского народа самодержавием вы-

Гурам Гордуладзе

ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ ГАЗЕТЫ

В статье автор излагает основные вопросы художественно-полиграфического оформления газет, отдельно рассматривает виды верстки газет, а также основные особенности размещения в газетах официальных материалов.

საბჭოთა ხალხთა ხელმოწერა

№ 7, 1970

ზინების

გ. ლესელი — ხალხური შემოქმედება და თანამედროვეობა	5
ვალერიან ბრეგაძე — მოდერნიზმი და სიმფაზის „ესთეტიკაში“ ხელოვნებაში	13
ვახტანგ კუპრაძე — პარტული კულტურის დღევანდელი მდგომარეობის ცნობები	17
გიორგი ვორდანია — სინკაპალური თეატრის დიდი რეფორმატორი	28
ჭიბო ლომაშვილი — კიდევ ერთხელ „მედიკალიზაციის“ მი-8 სტრუქტურის კრიტიკული ტიპის შესახებ	36
ლელი კახანაძე, გურამ ფანია — სინკაპალური მხატვრობა	46
გიორგი დოლიძე, გურამ ფანია — კინემატოგრაფის პირველი სანახაობრივი საპროექტული	49
გრიგოლ ბოიჯიძე — „ოტელო“ რუსთაველის თეატრში	51
მისწავლეთა თეატრთა შემოქმედება	56
ალექსანდრე ლორია — სადირთორი ხელოვნების ისტორიის	60

ლია დოლიძე — გულსაზი მალაიჩი	65
სანდრო თუმშაღლიძე — ბაქალავტი-69	73
გიორგი ჯაბაშვილი — სინკაპალური ნაწარმი პირველი „საბჭოთა“ ხელოვნება	77
მ. ა. — სინკაპალური მთავრობის	81
ზურაბ რციხელიძე — მოსკოვის თეატრის ახალი სპექტაკლი	84
ოთარ ცეცელი — ბერძნული დიქსონი	89
ავთანდილ თელიძე — პარტული „მორის“ წარმართვის გამაგრების	97
სოსო თელიძე — ტაქსის სინკაპალური	103
გურამ გორდუღაძე — ბაქათის რეფორმის ხელოვნება	105
მისწავლეთა ზინების	111

ნომერში: 2-3 — ზ. კახანაძე — სერიიდან „ლენინის დღეები“; 4 — საბჭოთა შემოქმედების სამი საფეხის გვიგინით შემოქმედების თეორია; 6-7-10-11-21-24-25-34-35-42-43 — საქართველოს ხელოვნების მოყვარულთა გამოფენის ექსპონატების ფოტორეპროდუქციები; შ. მარაღაშვილი — ჯარში, ა. ალადაშვილი — კალიგრაფია, დ. დოლიძე, ვ. რუტა — რეჟისორ გიორგი შენგელიას პორტრეტი, სპექტაკლი „მარიონეტები“, ლუკა აღმზრდელი, დ. მალაღაშვილი — ძველი შუამთა, ზ. კახანაძე — ქალიშვილის პორტრეტი, ა. ლოლა — ოცნება, რ. არუთიანი — სცენათა, შ. ბეგიანი — ფილოსოფიის ხატებს მსახიობ მარგარიტას, გ. ზუბაშვილი — ძველი თბილისის ციკლიდან, ქ. გოგოლაძე — პოეტ ტერენტი გრანელი, მ. ფოცხიშვილი — 1942 წელი, ო. დავითიანი — კომპოზიცია, რ. ლევიანი — კერამიკული ნაწარმების მხატვრული გაფორმების ნიმუშები, გ. მიქაბერიძე — მია, ა. ხარბიანი — ქალიშვილის პორტრეტი; 12 — ხელოვნების მოყვარულთა გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე; 20 — გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე გამოფენის განხილვაზე საქართველოს სურათების გალერეაში; 28 — ბერლინის „კომპოზიციის“ სამხატვრო

ხელოვნების დირექტორი ვალტერ ფელტენშტეინი; 29 — ვ. ფელტენშტეინი რეპერტუარის დროს; 52 — სენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „ოტელო“; დეზდემონა — ა. თიბე; ოტელი — ა. ხარაგა; 53 — იაგო — ა. ვასაძე („ოტელი“); 56-57-67-70-71 — რეინიგზელა სახლში გამართული თბილისის მოსწავლეთა მხატვრული თეატრული კოლექტივის კონცერტის ფოტორეპორტი — ავტ. მ. ბაბოვი; 77 — რეზო ქვიციანიძე; 81 — კომპოზიტორი ლილი იაშვილი, ფოტო პ. შევჩენკოს; 83 — ბ. სახაძე, დ. ჯაფარიძე — ფიგურა ძეგლისათვის სამამულო ომში დაღუპულ მებრძოლთა ხსოვნის აღსანიშნავად; 84-87 — სცენები თბილისის მუსიკალური კომედიის სპექტაკლიდან „ეურკას კორწოლი“; 100-101 — მხატვარ ვ. ჯაბაღარიის ნამუშევრები: ძველი თბილისის კუთხე, მთავრები, ყაზბეგი, ქვიშხეთი; 103 — სულიკო მავკარიანი; 108 — დ. ქუთათელიძე — სპორტი (დეკორატიული-კერამიკული პანო); 109 — ა. შალიკაშვილი — სერიიდან „ერთი დღე ქარხანაში“, ე. შარლანი — სერიიდან „ინდუსტრიული ქალაქები“; 112 — ვისია და ვინ არის?

მორივე ნომერზე მ. ახმეტაძე.
მხატვრული რედაქტორი ბ. ხალაბუაძე.
კონტრალტორ-კორექტორი მ. გულიანკოვი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდოდ 1/VI-70 წ. ჟე 11377.
შეკ. № 1613. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრისებო-საგამომცემლო თაბაში 20,75. ფასი 1 მან.



საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1970.

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

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის 5. ტელ. 95-10-24.

საბჭოთა ხელოვნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 7, 1970

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Лесели —		Александр Лория —	
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ	5	ИЗ ИСТОРИИ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА	60
Валерия Брегадзе —		Лия Долидзе —	
МОДЕРНИЗМ И «ЭСТЕТИЗАЦИЯ» НИЗМЕННОГО		ГУСТАВ МАЛЕР	65
В ИСКУССТВЕ	13	Сандро Тушмалишвили —	
Вахтанг Куправа —		ТЕЛЕКИНО-69	73
ДНИ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЦЕНТРЕ ЕВРОПЫ	17	Георгий Джабашвили —	
Гизо Жордания —		ИНТЕРЕСНЫЙ ТРУД О ПЕТРЕ ШАЛИКАШВИЛИ	77
БОЛЬШОЙ РЕФОРМАТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА	28	М. А. —	
Джибо Ломашвили —		ВДОХНОВЛЕННАЯ ПЕСНЕЙ	81
ЕЩЕ РАЗ О ПЕРВОМ СТИХЕ ВОСЬМОЙ СТРОФЫ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»	36	Зураб Рцхиладзе —	
Леди Капанадзе, Гурам Жвания —		НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА МУЗКОМЕДИИ	84
УНИКАЛЬНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ	46	Отар Эгაдзе —	
Георгий Долидзе, Гурам Жвания —		НЕМЕЦКИЙ ДНЕВНИК	89
ПЕРВЫЙ СЕАНС КИНЕМАТОГРАФА В ГРУЗИИ	49	Автавдия Телия —	
Григорий Бояджиев —		ИЗ ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ГРАМОТНОСТИ СРЕДИ ГРУЗИН	97
«ОТЕЛЛО» В ТЕАТРЕ ИМ. РУСТАВЕЛИ	51	Сосо Тедиашвили —	
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАЩИХСЯ	56	С ЛЮБОВЬЮ К ТАНЦАМ	103
		Гурам Гордуладзе —	
		ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ ГАЗЕТЫ	105
		ЧЬЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, КТО ИЗОБРАЖЕН?	111

На страницах номера: 2—3 — З. Капанадзе — из серии «Ленинские дни»; 4 — украшение венками братской могилы советских воинов в Тбилиси; 6—7—10—11—21—24—25—34—35—42—43 — фоторепродукции экспонатов выставки грузинских любителей искусства: Ш. Марашвили — В армии, А. Аладашвили — Молодыня, Окоп, В. Рура — Портрет режиссера Георгия Шенгелая, Спектакль «Марионетки», Лука с воспитателем, Д. Магалашвили — Старый Шуамта, З. Каххани — Портрет девушки, И. Лолуа — Мечты, Р. Арутюнов — Сванети, Ш. Бебиашвили — Пиромани рисует актрису Маргариту, Г. Хубашвили — из цикла — «Старый Тбилиси», К. Гоголадзе — Поэт Терентий Гранели, М. Пончишвили — 1942 год, О. Давитулиани — Композиция, Р. Лезгишвили — Образцы художественного оформления керамических изделий, В. Микаберидзе — Майя, А. Харебов — Портрет девушки; 12 — один из уголков выставки любителей искусства; 20 — Члены жюри выставки обсуждают выставку в грузинской картинной галерее; 28 — художественный руководитель и директор бер-

линского «Коммисе опера» Вальтер Фельзенштейн; 29 — В. Фельзенштейн во время репетиции; 52 — сцена из спектакля театра им. Руставели «Отелло», Дедемона — А. Тондзе, Отелло — А. Хоравა; 53 — Яго — А. Васадзе («Отелло»), 56—57—67—70—71 — Фотохроника концерта художественных самодельных коллективов учащихся Тбилиси в Доме железнодорожника — авт. М. Бабов; 77 — Реваз Чичинадзе; 81 — композитор Лили Яшвили; 83 — Б. Сахвалде, Д. Джапаридзе — фигура для памятника, посвященного памяти погибшим героям; 84 — 87 — сцены из спектакля тбилисского театра музкомедии «Свадьба Курки»; 100 — 101 — работа худ. В. Джабадари: Уголок старого Тбилиси, Рыбаки, Казбег, Квишхети; 103 — Сулико Мачаваряни; 108 — Д. Кутателадзе — Спорт (декоративно-керамическое панно); 109 — А. Шаликашвили — из серии «Один день на заводе», Е. Шарлеман — из серии «Индустриальные города»; 112 — Чье произведение и кто изображен?

Гл. редактор Отар Эгაдзе. Редакционная коллегия: Шалава Амيرانашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаелидзе, Алексей Мачаваряни, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Ванო Цулукидзе.

Издательство ЦК КП Грузии. Тбилиси, 1970.

Типография издательства ЦК КП Грузии,
Тбилиси, ул. Ленина, 14. т. 93-93-59

SABCHOTA KHELOVNEBA SOVIET ART

№ 7, 1970

CONTENT

G. Leseli		Alexandre Loria	
FOLK ART AND CONTEMPORANEITY	5	FROM THE HISTORY OF THE CONDUCTING ART	60
Valerian Bregadze		Lia Dolidze	
MODERNISM AND «AESTHETICISM» OF MEANNESS IN ART	13	GUSTAV MALLER	65
Vakhtang Kuprava		Sandro Tushmalishvili	
THE DAYS OF THE GEORGIAN CULTURE IN THE CENTRE OF EUROPE	17	TV FILM-69	73
Gizo Zhordania		Giorgi Jabashvili	
GREAT REFORMER OF MUSICAL THEATRE	28	INTERESTING BOOK ABOUT P. SHALIKA-SHVILI	77
Jibo Lomashvili		M. A.	
ONCE MORE ABOUT THE POEM «THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN»	36	COMPOSER LILI IASHVILI	81
Ledi Kapanadze, Guram Zhvania		Zurab Rtskhlidze	
UNIQUE CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF THE GEORGIAN CINEMA	46	NEW PERFORMANCE OF MUSICAL THEATRE	84
Giorgi Dolidze, Guram Zhvania		Otar Egadze	
THE PREMIERE OF «CINEMATOGRAPHE LUMIERE» IN GEORGIA	49	THE GERMAN DIARY	89
Grigol Boiajiev		Avtandil Telia	
«OTHELLO» AT RUSTAVELI THEATRE PUPILS' CONCERT	51	FROM THE HISTORY OF «THE SOCIETY FOR THE DISSEMINATION OF READING AND WRITING AMONG GEORGIANS»	97
	56	Soso Tediashvili	
		DANCER S. MACHAVARIANI	103
		Guram Gorduladze	
		THE ART OF NEWSPAPER DESIGN WHOSE THE PICTURE IS AND WHO'S ON IT?	105

Pages: 2-3 — From series «Lenin's Days» by Z. Kapanadze; 4 — Soviet soldiers' grave in Tbilisi; 6-7-10-11-21-24-25-34-35-42-43 — From the exhibition of work of art amateurs: «In the Army» by Sh. Maradashvili, «Threshing» by A. Aladashvili; «Portrait of producer G. Shengelalae», «Marianettes», and «Luka» by V. Rurua; «Old Shuamta» by D. Magalashvili; «A Girl» by Z. Kakhiani; «Dream» by I. Lolua, «Svaneti» by R. Arutinov; «Pirosmiani Painting Margaritta» by Sh. Begiashvili; From series «Old Tbilisi» by G. Khubashvili; «Portrait of Poet T. Graneli» by K. Gogoladze; «1942 Year» by M. Potskishvili; «Composition» by O. Davitulliani; R. Lezgisvili's ceramic works; «Maia» by V. Mikaberidze, «A Girl» by A. Kharebov; 12 — A corner of the exhibition; 20 — Members of the hanging com-

mittee on the discussion; 28 — V. Felsenstein, art director of Berlin «Kommishe Opera»; 29 — V. Felsenstein on the rehearsal; 52 — «Othello» at Rustaveli Theatre; Tolidze as Dezdemon, A. Khorava as Othello, A. Vasadze as Iago; 56-57-67-70-71 — Amateur concert of Tbilisi pupils; 77 — R. Chichinadze; 81 — Composer L. Iashvili; 83 — B. Sakhvadze; A figure for the monument to the memory of fallen heroes; 84-87 — Scenes from performance of musical theatre «Kurka's Wedding»; 100-101 — «Old Tbilisi», «Fishermen», «Kazbeg», «Kvishkheti» by V. Jabadari; 103 — S. Machavariani; 108 — «Sport» (decorative-ceramic panel) by D. Kutateladze; 109 — From series «One Day at a Factory»; From series «Industrial Cities» by V. Sharleman; 112 — Whose is the picture and who's on it?

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Editor-in-Chief Otar Egadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

SABTSCHOṬHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

№ 7, 1970

INHALT

G. Leseli		Lia Dolidse	
VOLKSSCHAFFEN UND GEGENWART	5	GUSTAV MALER	65
Walerian Bregadse		Sandro Thuschmalischwili	
MODERNISMUS UND «VERSCHÖNERUNG» DES HÄBLICHEN IN DER KUNST	13	FERNSEHFILM—69	73
Wachtang Kuprawa		Georg Dshabachwili	
TAGE DER GEORGISCHEN KULTUR IM ZENT- RUM FUROPAS	17	EINE INTERESSANTE ARBEIT ÜBER PETER SCHALIKASCHWILI	77
Giso Shordania		BESELUK DURCH DAS LIED	81
EIN GROßER UMGESTALTER DES MUSIKA- LISCHEN THEATERS	28	Surab Rzcziladse	
Dshibo Lomaschwili		EIN NEUES BOHNENSTÜCK DES MUSIKALI- SCHEN KOMÖDIETHEATERS	84
NOCH EINMAL ÜBER DIE ACHE STROPHE DES «RECKEN IM TIGERFELL»	36	Othar Egadse	
Ledi Kapanadse, Guram Shwania		DAS DEUTSCHE TAGEBUCH	89
EINMALIGES ERWERBNIß	45	Awthandil Thelia	
Georg Dolidse, Guram Shwania		AUS DER GESCHICHTE DER GEORGISCHEN GESELLSCHAFT FÜR DIE LESE — UND SCHREIBKUNDIGKEIT	97
DIE ERSTE DEMONSTRATION DES FILM- SCHAFFENDEN IN GEORGIEN	49	Soso Thediashwili	
Grigol Bojadshiew		IN LIEBE ZUM TANZ	103
«OTHELLO» IM RUSTAWELITHEATER	51	Guram Gorduladse	
LAIENKUNST DER SCHÖLER	56	DIE KUNST DER ZEITUNGSGESTALTUNG	105
Alexander Loria		WESSEN IST ES UND WER IST DRAUF?	111
AUS DER GESCHICHTE DER DIRIGENTEN- KUNST	60		

Auf den folgenden Seiten des Heftes: 2-3 — S. Kapanadse: aus der Bilderreihe «die Tage Lenins». 4 — Niederlegung der Kränze auf das Grab der sowjetischen Kämpfer. 6-7-10-11-21-24-25-34-35-42-43 — Fotoreproduktionen der Ausstellungsexponate der Kunstvereiner: Maradaschwili, «bei der Armee», Alabaschwili — «Korndrusch», Rurua — «Portrait des Regisseurs Georg Schengelia», ein Schauspiel mit Marioneten, Magalashwili — «das alte Schuamtha», Kachiani — «Bildnis eines Mädchens», Lolua — «der Traum», Aruthinowi — «Swanethien», Bebiaschwili — «Phirosmani malt die Schauspielerin Margarita», Chubaschwili — «aus der Reihe des alten Tbilissi», Gogoladse — «Dichter Terent Graneli», M. Phozychischwili — «das Jahr 1942», O. Dawithuliani — Komposition, Lesgischwili — Muster der künstlerischen Gestaltung von keramischen Erzeugnissen, Mikaberidse — Maia, Charebawa — Portrait eines Mädchens. 12 — Ein Winkel der Kunstzeugnisse, 20—Mitglieder der Kommission bei der Einschätzung der Ausstellung. 28 — Der künstl-

erische Leiter der «Berliner komischen Opera» und Direktor Walter Felsenstein, 29 — W. Felsenstein bei der Repetition. 52 — Szene aus dem Bühnenstück des Rustawelitheatrs «Othello», Desdemona — A. Thoidse, Othello — A. Chorawa. 53 — Jago — A. Wasadse. 56-57-67-70-71 — Fotochronik der Abendveranstaltung von Laienkunstgruppen im Reichsbahnkulturhaus, Verfasser Bodow. 77 — Reso Tschitscinadse. 81 — Komponist Lilli Iaschwili. 83 — Sachwadse und Dshaparidse — Entwurf zum Grabmal auf dem Friedhof der gefallenen Kämpfer. 84-87 — Szenen aus den Bühnenstücken des Tbilisser Theaters für musikalische Komödie (Kurkas Hochzeit). 100-101 — Erzeugnisse des Malers Dshabadari: Winkel im alten Tbilissi, die Fischer, Kasbegi, die Ortschaft Kwischethi; 103 — Suliko Matschawariani. 108 — D. Kutateladse — ein dekoratives Paneau. 109 — Schalikaschwili — aus der Bilderreihe: «ein Tag im Werk», E. Scharlemani — Aus der Bilderreihe: die industrielle Stadt. 112 — Wessen ist es und wer ist drauf?

POLITISCH—GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE
UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE
MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS
DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur — Othar Egadse, Redaktionskollegium* Sch
Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawa-
rlani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshaneldse,
W. Zukulidse.



ИНДЕКС
76177